

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Diego Moreira Matos

CURADOR E ARQUITETO EM DIÁLOGO:

OS CASOS DAS BIENAS INTERNACIONAIS DE ARTE DE SÃO PAULO DE 1981 E 1985

SÃO PAULO 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Diego Moreira Matos

CURADOR E ARQUITETO EM DIÁLOGO:

OS CASOS DAS BIENAS INTERNACIONAIS DE ARTE DE SÃO PAULO DE 1981 E 1985

Dissertação apresentada a Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de mestre em
Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração **Projeto, Espaço e Cultura**

Orientador **Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias**

SÃO PAULO

2009

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.

E-MAIL: dmm_1979@hotmail.com

Matos, Diego Moreira

M433c Curador e arquiteto em diálogo: os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985 / Diego Moreira Matos. --São Paulo, 2009.
313 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) - FAUUSP.

Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1.Bienais de arte – São Paulo (SP) 2.Curadoria 3.Arte contemporânea 4.Pós-modernismo I.Título

CDU 7(061.43)(816.11)

para Lara

AGRADECIMENTOS

Ao professor Agnaldo Farias por ter me acolhido como seu orientando, fazendo parte do meu crescimento intelectual nestes últimos três anos. Em parte, devo a ele o desafio de me deslocar da arquitetura para arte, entendendo que este caminho acontece em mão-dupla. Agradeço a FAUUSP, por este espaço que me recebeu, e ao CNPq por ter viabilizado um apoio financeiro a pesquisa.

Às professoras Maria Cecília França Lourenço e Fernanda Fernandes por suas valiosas contribuições no exame de qualificação e, sobretudo, como professoras ao longo das aulas do curso de mestrado. À professora Maria Irene Szmrecsanyi, por suas infindáveis contribuições ao meu aprimoramento acadêmico enquanto pesquisador e principiante nos caminhos da docência.

Agradeço as instituições e seus respectivos funcionários que deram suporte a minha pesquisa como: as bibliotecas da FAUUSP - cidade universitária e Maranhão, ECA USP, Lourival Gomes Machado (MAC USP) e Florestan Fernandes (FFLCH); a Fundação Bial de São Paulo e seu Arquivo Histórico Wanda Svevo; ao Centro Cultural São Paulo e seu Arquivo Multimeios e ao Itaú Cultural.

Agradeço também aos interlocutores valiosos que ampliaram e enriqueceram a pesquisa como: Sheila Leirner, Haron Cohen, Felipe Crescenti, Gabriela Suzana Wilder, Ivo Mesquita, Felipe Chaimovich e Marta Bogéa.

Ao longo desta trajetória de três solitários anos, preciso agradecer ao que de mais precioso conquistei e permaneço numa eterna conquista, minhas amizades. Este trabalho não seria possível sem o apoio direto ou indireto de Aline Teixeira, Bia Rufino, Bruno Sidrim, Clévio Rabelo, Daniel Costa, Diego BIS, Gustavo de Castro, João Sodré, Julia Lopes, Marcos Paulo, Marina Tonelli Siqueira, Natália Teixeira, Renan Costa Lima, Sabrina Fontenele, Tiago Guimarães, Vitor Cesar, dentre outros. Todos de uma forma ou de outra foram elos divertidos, tanto na minha formação intelectual como em minha vida pessoal. Esta lista parece não ter fim, portanto fica meu apreço por todos os que eventualmente ficaram de fora e com os quais compartilhei minhas inquietações, risadas e tristezas.

Quero agradecer em particular à Lara Melo Souza, que tem lugar especial em minha vida. Sem o seu apoio emocional, sua dedicação, sua lealdade, seu carinho e afeto não teria sido possível finalizar este trabalho, para o qual contribuiu de maneira inestimável.

Gostaria de agradecer especialmente ao apoio incondicional, tanto material como emocional, dos meus pais, Maria Odete Moreira e Maurício Matos, que com amor participaram ativamente de minha formação intelectual e humana.

Também merecem o mesmo reconhecimento minha irmã Laura e sua mãe e grande amiga Idilva Germano. Não poderia também deixar de mencionar o restante de minha família, tanto aqui como em Fortaleza, sempre que possível me apoiou e fez parte do meu pequeno universo de mestrando. Um agradecimento especial a minha avó Lucinha Parente, meus tios Agenor e Ida Parente e meu primo Nelson Parente.

RESUMO

Esta dissertação tem como foco analisar, através de um viés crítico, o diálogo entre curadoria e arquitetura presenciado nas exposições de Arte Contemporânea, tomando como estudo de caso a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, à luz de suas expografias. Dentro do amplo contexto das Bienais é estabelecido um recorte que compreende as primeiras edições da década de 1980, decorrente de um contexto sócio-cultural mais amplo, amparado por uma conjuntura econômica local e internacional. O recorte incide sobre a XVI e a XVIII Bienais, edições realizadas, respectivamente, nos anos de 1981 e 1985. Este período, correspondente ao da redemocratização do Brasil, configura-se como peculiar dentro da história deste evento e representa um ponto de inflexão, quando foram reunidas as condições para saída de uma crise institucional verificada ao final dos anos de 1970. Esta escolha está intimamente vinculada a um novo contexto sócio-cultural que configurado na pós-modernidade. Esta nova lógica é consequência do capitalismo avançado, no qual os eventos culturais encontram-se inseridos na ótica de mercado e sujeitos a uma indústria. Sob estas condições é estabelecido um novo palco para as ações no campo das instituições que, através dos seus espaços expositivos, exercem o papel de enquadrar historicamente e legitimar as produções artísticas, contemplando assim a complexa pluralidade da Arte Contemporânea. Nos casos estudados, o espaço será compreendido pelo pensamento dos arquitetos e curadores envolvidos, submetidos a um dado momento histórico, o que os condicionou a revelar uma conjuntura cultural através da arte que propuseram a expor. Desta forma, a partir da análise proposta, será possível compreender as exposições como lugar de encontro entre o artista, sua arte e o espectador, encontro este mediado pela figura do curador e do arquiteto. Complementarmente, também foram investigadas as transformações no campo das artes plásticas a partir da segunda metade do século XX, os quais culminaram com as formas processuais e desamaterializantes das décadas de 1960 e 1970. Estas novas formas artísticas trouxeram consequências para o campo das exposições, que passaram a se readequar aos novos trabalhos de arte. As Bienais da década de 1980 são, de antemão, resultantes desta readequação, incorporando a arte a um discurso por elas estabelecido.

Palavras-Chave: Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Expografia, Curadoria, Arte Contemporânea e Pós-Modernismo.

ABSTRACT

The focus of this dissertation is to analyze, through a critical bias, the dialogue between curatorship and architecture witnessed in the contemporary art exhibitions, taking as case study the “Bienal Internacional de Arte de São Paulo”, at the light of its expography. Within the wide context of these “Bienais”, clippings are established, which include the editions from the first half of the eighties, decurrent of a social and cultural wider context, supported by a local and an international economic conjuncture. The clipping concerns to the XVI and XVIII “Bienais”, editions accomplished, respectively, in 1981 and 1985. This period, corresponding to Brazil’s process of redemocratization, is configured as peculiar within the history of this event. Represents a point of inflection, where it was verified the meeting of exceptional conditions for exit of an institutional crisis in the end of the seventies. This choice is closely linked to a new social and cultural context configured in the post-modernity. This new logic is a consequence of the advanced capitalism, in which the cultural events are inserted in the optics of market and submitted to an industry. Under these conditions a new stage is established for the actions of the institutions that, through its exhibition spaces, assume the role to fit historically and to legitimize the artistic productions, thus contemplating the complex plurality of the contemporary art. In the studied cases, the space is understood through the architects’ and involved curators’ thought, submitted to a specific historical moment, which conditioned them to disclose a cultural conjuncture through the art that they propose to exhibit. In such way, from the analysis proposal, it will be possible to understand the exhibitions as place of meeting between the artist, its art and the spectator, mediated by the curator and the architect. Complementarily, it was also investigated the transformations in the field of arts from the second half of the twenty century, which had culminated with the dematerialized and process forms of art in the sixties and seventies. These new artistic forms brought consequences for the field of the exhibitions, which had to be readapted to the new works of art. The “Bienais” of the eighties are, of beforehand, resultants of these readaptations, incorporating the art to a speech established by them.

Key-Words: “Bienal Internacional de Arte de São Paulo”, Expography, Curatorship, Contemporary Art and Post-Modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
PARTE 01	
DOS CONCEITOS, DA HISTÓRIA E DOS OBJETOS	21
CAPÍTULO 1	
Arte, Curadoria e Arquitetura: estratégias, aproximações e conflitos. O caso da Bienal Internacional de Arte de São Paulo	23
1.1 A importância da exposição de arte como objeto cultural: lugar de encontro entre o artista, o trabalho de arte e o espectador	26
1.2 Exposição como narrativa: o espaço expositivo como lugar de convergência entre curadoria e arquitetura	32
1.3 Um ponto de partida: a Bienal como lugar de diálogo entre curadoria e arquitetura	35
1.3.1 Os objetos em questão: um momento de inflexão para os anos de 1980	35
1.3.2 Uma apresentação visual do lugar das exposições	38
CAPÍTULO 2	
Uma nova condição cultural: a “crise moderna” e a “lógica do pós-modernismo” na arte e na difusão da cultura	45
2.1 Sobre uma nova lógica cultural	45
2.2 A crise da arte moderna e a crise de seus parâmetros expositivos	49
2.3 Pós-modernidade na arte e a contribuição particular do Minimalismo	58
2.3.1 Um olhar sobre a arte pós-moderna na XVI Bienal	73
2.4 As implicações do pós-modernismo no campo da cultura especialmente nos espaços institucionais da arte	81
2.4.1 O pós-moderno instituído: o neoconservadorismo e a XVIII Bienal	87

PARTE 02	
DO OBJETO E DO CONTEXTO A UM CAMINHO CRÍTICO	93
CAPÍTULO 3	
A XVI Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1981	95
3.1 Anotações acerca da XVI Bienal Internacional de Arte de São Paulo: informações e contexto	95
3.1.1 Considerações iniciais	95
3.1.2 Um panorama informativo	101
<i>Quadro informativo</i>	103
3.2 Uma leitura da exposição: o projeto curatorial, sua estrutura e sua arte	105
3.2.1 Entendendo o discurso da curadoria	105
3.2.2 A estrutura expositiva: as segmentações e seus artistas	112
3.2.2.1 O caso do núcleo brasileiro	118
3.2.3 Uma apresentação visual do projeto expográfico	120
3.3 Um olhar crítico sobre o espaço expositivo, lugar do diálogo curador – arquiteto	124
3.3.1 Uma trajetória espacial em direção a 1981	124
3.3.2 A construção do espaço narrativo na XVI Bienal	133
3.3.3 O segundo pavimento: a concretização de um espaço expositivo adequado à experiência artística contemporânea	148
3.3.4 O terceiro pavimento: a bienal como lugar da cultura contemporânea	165
3.3.5 Sobre alguns artistas e seus trabalhos em diálogo com o espaço	168
CAPÍTULO 4	
A XVIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1985.	177
4.1 Anotações acerca XVIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo: informações e contexto	177
4.1.1 Considerações iniciais.	177
4.1.2 Um panorama informativo	183
<i>Quadro informativo</i>	185
4.2 Uma leitura da exposição: o projeto curatorial, sua estrutura e sua arte.	187
4.2.1 Entendendo o discurso da curadoria	187
4.2.2 A estrutura expositiva: as segmentações e seus artistas	195
4.2.3 Uma apresentação visual do projeto expográfico	200
4.3 Um olhar crítico sobre o espaço expositivo, lugar do diálogo curador – arquiteto	204

4.3.1 A herança das edições anteriores	204
4.3.2 A construção do espaço narrativo na XVIII Bienal	214
4.3.3 O segundo pavimento: a encenação do “espetáculo”	237
4.3.4 O caso da “Grande Tela”	248
4.3.5 O terceiro pavimento: a bienal como megaexposição	257
4.4 Do espaço da Bienal à cultura pós-moderna: o espetáculo como medida	263
CONSIDERAÇÕES FINAIS	269
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS	275
ANEXOS	291
ANEXO A	
Sobre a XVI Bienal:	
A1 Regulamento oficial da XVI Bienal	293
A2 Carta-convite para a exposição de Arte Postal	295
A3 Relação dos artistas participantes	296
A4 Transcrição de um filme sobre a XVI Bienal (produção da IDART)	300
ANEXO B	
Sobre a XVIII Bienal:	
B1 Regulamento oficial da XVIII Bienal	303
B2 Relação dos artistas participantes	305
B3 Transcrição de um filme sobre a XVIII Bienal (produção da TV Nacional)	309

INTRODUÇÃO

Do tema ao objeto

15

O campo de conhecimento ao qual se quer enveredar, que mora no binômio “**arte e arquitetura**”, sempre pareceu demasiado complexo, desafiador e intrigante. Em primeiro, por se tratar de uma zona fronteira entre dois campos criativos que constantemente se interpolam ao longo da história da cultura e até mesmo se confundem num dado momento. Em segundo lugar, oferece para o universo científico uma matriz investigativa muito ampla e diversa, que admite e precisa estabelecer diálogos com as mais variadas áreas de conhecimento. Este diálogo leva a um percurso tortuoso, difícil e não linear, mas que se revela prazeroso, na medida em que oferece dados materiais que permitem a compreensão da arte e da arquitetura dentro de uma realidade social específica, muitas vezes distanciadas do campo da estética, lugar onde a princípio residem.

Em terceiro, estes campos fazem parte da construção da cidade, que, por sua vez, narra a história da produção material, contemplando em seus espaços pontos onde o binômio pode aparecer com maior evidência. Ao ter consciência destes lugares de encontro, achou-se um possível caminho investigativo aberto a pesquisa científica e acadêmica. Longe de querer avaliar todas as nuances da relação entre arte e arquitetura, e muito menos ter a pretensão de analisar conceitualmente estas duas áreas de criação e conhecimento, a intenção recai na vontade de identificar um lugar de encontro palatável, com o intuito

de poder debater questões específicas dessas duas áreas, que se configuram como instrumentos seguros de investigação de uma determinada configuração espacial, urbana por excelência.

Dentro de uma infinidade de possibilidades investigativas deste encontro, foi escolhida como lugar de observação a exposição, mídia necessária para uma dada produção cultural. No amplo campo das exposições, optou-se por investigar aquelas que voltam seu olhar para a arte contemporânea, o que as singularizam enquanto objeto cultural. Ao definir uma área temática, viu-se como necessidade primeira estabelecer um recorte histórico definido pela noção do que seria a própria arte contemporânea. Deste modo, outro problema se anuncia: o da arte enquanto objeto sujeito a uma história reveladora de seus novos desdobramentos. Seria, portanto, interessante delimitar o recorte a partir das mudanças ocorridas em meados da década de 1950. De imediato, ao observar o que particulariza este período, verifica-se também uma crise manifesta na forma de expor a arte como objeto contemplativo. É preciso dispor também da idéia de que tais mudanças, identificadas como uma crise, são reflexos dos movimentos da história e devem ser entendidas através da percepção de um contexto sócio-econômico que circunscreve o campo da arte, não se esquecendo da instância política que envolve seu posicionamento crítico perante a cultura. É dos desdobramentos vivenciados a partir deste momento que se configuraram as condições necessárias para identificar o contexto a ser estudado, e, por conseguinte, objetivar o interesse de análise.

16

Para verificar estas transformações seria necessário focar a compreensão numa situação particularizada. E sem querer perder de vista o cenário nacional, buscou-se escolher uma instituição cultural brasileira que tem como função primordial promover um evento expositivo de caráter internacional, responsável por trazer, a cada dois anos, o que supostamente se faz de mais relevante na produção artística contemporânea. Trata-se, portanto, da **Bienal Internacional de Arte de São Paulo**. Este estudo não se responsabiliza pela análise de todos os seus quase 58 anos de existência, mas de um fragmento que permeia um momento específico da sua história. Ademais, o recorte investigado, na década de 1980, acentua alguns aspectos tangíveis à própria exposição como objeto capaz de revelar em seu espaço características que particularizam o momento, lhe conferindo um caráter de inflexão. Foram escolhidas então duas edições específicas, distanciadas por um intervalo de quatro anos, a **XVI e a XVIII Bienais**, respectivamente em **1981 e 1985**. É sob o signo da pós-modernidade que esse momento será abalizado, concedendo dados operativos necessários para interpretar os objetos.

Do ponto de vista do arquiteto, enquanto profissional habilitado a compreender o espaço expositivo, a investigação pretende imprimir parte de uma análise crítica sobre seus espaços expositivos, cuja arquitetura aparece representada pela suas expografias. Mas para que se consiga perceber os dados mais obscuros ou inconscientes, é preciso prestar atenção nas várias instâncias atuantes neste lugar. E destas relações, ao evocar a figura do arquiteto, chega-se a um **diálogo**, imprescindível para o entendimento espacial, o estabelecido entre **o curador e o arquiteto**. É desta mediação que se faz possível a configuração dos espaços expositivos. A maneira como se operam estes diálogos determina o encontro entre o artista, sua arte e o espectador; encontro este que concede uma imagem específica para cada mostra. A exposição de arte em questão revela os traços de um dado perfil de produção artística, de um conjunto de interesses que podem ser contemplados no espaço e, por último, define uma visão política revelada pelo que apresenta e pela forma como apresenta. Pode se falar de uma digressão que nasce da observação dos espaços expositivos da Bienal e leva ao entendimento das relações de trabalho propostas, caracterizando e particularizando estas edições. A arte exposta é a pedra fundamental que determina e singulariza cada uma das duas edições.

Acerca dos objetivos

Ao delimitar o objeto, as XVI e XVIII Bienais, respectivamente em 1981 e 1985, um recorte histórico preciso aparece, merecendo uma avaliação acurada dentro de um momento da história das Bienais. Está, portanto, definido um primeiro objetivo. A percepção deste momento será possível não apenas como resultado de uma pesquisa histórica, mas da sua compreensão via observação espacial destas Bienais.

Nasce então o segundo e principal objetivo, analisar por um viés crítico estas bienais, à luz de suas expografias, tendo como principal instrumento de análise o diálogo entre o curador e o arquiteto responsáveis por estas exposições. Não há como contemplar uma correta leitura sem antes levar em conta sob que condicionantes externas elas foram realizadas. É importante que se diga também que a observação deste diálogo depende inevitavelmente da produção artística selecionada e apresentada. É ela o objeto que serve aos interesses da curadoria e da instituição e acabam por impor condições espaciais próprias de exposição.

Logo, um terceiro e último objetivo se apresenta. É preciso observar que transformações foram evidenciadas no campo das artes plásticas em meados da década de 1950. Não se trata de abalizar todas as mudanças percebidas a partir daquele momento que projetaram

um cenário pluralista na década de 1980. No entanto, a partir da produção artística presente nas duas edições estudadas, pode-se entender quais são suas principais origens e de que modo proporcionou uma crise do espaço expositivo moderno, situação que ficou mais clara em função das mudanças vivenciadas nos anos de 1960 e 1970, tanto no cenário nacional como no contexto internacional. Tendo em mente uma compreensão geral da produção presente será possível entender o que regeu as escolhas curatoriais e a maneira como foram expostas, ou seja, o que se pretendia em última instância comunicar ao espectador.

Um percurso pelo trabalho

Esta dissertação encontra-se segmentada em duas partes principais, que por sua vez se desdobram, cada uma, em dois capítulos. A primeira, intitulada “**dos conceitos, da história e dos objetos**”, procura explicar, contextualizar e apresentar a leitura que se pretende realizar na segunda parte. No **primeiro capítulo** é introduzido o problema, estabelecendo as suas bases conceituais, o seu devido recorte histórico e as questões particulares que dizem respeito às duas edições da Bienal que se pretende explicar.

18

No **segundo capítulo** procura-se discutir a lógica cultural pós-moderna sob a ótica de duas linhas de força principais e que atestam a posicionamentos políticos distintos. A necessidade de se entender esta nova lógica cultural vai ao encontro, no campo da arte, das transformações percebidas com maior nitidez ao longo das décadas de 1960 e 1970. Os desdobramentos deste novo panorama artístico ficarão visíveis nas duas bienais estudadas, sendo determinante na distinção de cada uma das duas. Após realizar uma leitura significativa do pós-moderno nas artes plásticas particularizam-se as várias tendências nas duas bienais, identificando as duas linhas de força distintas, uma nascida do processo de desmaterialização do objeto de arte e uma segunda do retorno ao figurativo. Esta diferença acaba por definir um ponto de partida para verificar a forma como foram organizadas espacialmente nestas Bienais. Faz-se necessário também traçar um breve paralelo com as mudanças ocorridas nas exposições de arte ao romperem com os paradigmas modernos, propondo uma nova forma de se realizar exposição, capaz de adaptar a nova produção.

Finda a primeira parte, o foco se direciona para o objeto em questão, as Bienais Internacionais de Arte de São Paulo. Intitulada “**do objeto e do contexto a um caminho crítico**”, faz-se uma leitura das duas edições, a XVI e a XVIII respectivamente, usando como alicerce as considerações realizadas na parte anterior. Entretanto, um novo espectro

de informações é levado em consideração, nascido através da leitura proposta dos diálogos. No **terceiro capítulo** define-se o momento histórico de mudanças, que permitiu a materialização da XVI Bienal. Em seguida realiza-se um percurso que desconstrói o discurso curatorial, fazendo uma descrição minuciosa do evento. Munido destas informações parte-se para uma leitura espacial da exposição, tendo em mente a idéia de que se trata de um resultado obtido através do diálogo que aqui se tem como principal ferramenta analítica.

Mantendo-se a mesma lógica de raciocínio posta em prática no terceiro capítulo, faz-se o mesmo no **quarto capítulo**, com relação a XVIII Bienal, ao ser realizada uma leitura crítica que considera um percurso investigativo semelhante ao anterior. Entretanto, do mesmo modo em que no capítulo anterior foi necessário tecer comentários acerca da trajetória expositiva das Bienais, neste quarto e último, foi fundamental alinhar um processo transitório entre as duas edições por intermédio da XVII Bienal, em 1983. Feitas essas considerações, se ganha um arsenal teórico e crítico para análise da edição de 1985, onde as definições anteriormente apresentadas na primeira parte acontecem de forma mais urgente. A discussão proposta ao longo deste capítulo usufrui de uma leitura, em alguns momentos, comparativa em relação à edição anteriormente analisada. Portanto, passam as duas a serem compreendidas como fruto de um processo histórico comum, e mesmo que com suas devidas diferenças, apresenta cada uma em suas constituições, uma herança das produções anteriores. A exacerbação de determinadas características que identificam o contexto pós-moderno da XVIII Bienal, anunciam também o seu entendimento como espetáculo da cultura de massa, e faz com que se contemple uma discussão mais específica sobre esta característica.

É importante ressaltar que para o correto desenvolvimento da temática através da abordagem investigativa adotada foi necessário realizar pesquisas de campo. Estas etapas anteriores foram fundamentais para as leituras realizadas, especialmente no terceiro e no quarto capítulos. Além de uma ampla pesquisa em fontes secundárias - livros, teses, catálogos e revistas - foram empregadas também uma série de fontes primárias importantes. A pesquisa nos arquivos da própria Bienal, do Centro Cultural São Paulo, do Itaú Cultural, do MAC e das mais diversas bibliotecas, trouxe recursos valiosos para a investigação apresentada. Deve-se acrescentar também a busca realizada em revistas especializadas e na imprensa em geral, além de uma série de entrevistas com profissionais envolvidos com o objeto de estudo.

À guisa de conclusão são elencadas algumas observações que justificam a relevância estratégica do diálogo entre curador e arquiteto na materialização das exposições de

arte, sendo indispensável para que se compreenda a lógica expositiva como um produto cultural. Como exemplos, são retomados as duas edições estudadas. Ao serem postas em confronto, delineiam duas formas distintas de se conceber uma exposição do porte da Bienal que são, neste momento, comparadas e reafirmadas. É também ressaltada a relevância dos espaços expositivos da Bienal como lugar onde se opera a relação do universo artístico com mundo exterior, lugar onde o binômio “arte e arquitetura” é configurado.

parte I

DOS CONCEITOS, DA HISTÓRIA E DOS OBJETOS

**DOS CONCEITOS,
DA HISTÓRIA E DOS
OBJETOS**

1

ARTE, CURADORIA E ARQUITETURA: ESTRATÉGIAS, APROXIMAÇÕES E CONFLITOS. O CASO DA BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO

Ao propor uma leitura das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, especialmente com o foco de atenção voltado para o espaço expositivo apresentado, três elementos aparecem de forma latente: **a arte, a curadoria e a arquitetura**. Os três em conjunto coadunam para a materialização da exposição de arte. O convívio e o entrelaçamento acontecem dentro de um jogo de forças e estabelecem aproximações e conflitos possíveis; atendem ou não a várias instâncias que perpassam desde o artista, passando pelo curador, até a Instituição representada. O resultado se dá na exposição, canal principal de comunicação destas instâncias envolvidas.

É preciso ressaltar que, num primeiro instante, as possibilidades de relação tendem a uma infinitude que foge ao âmbito de estudo aqui apresentado. Por exemplo, não interessa pormenorizar a relação entre arte e curadoria de forma independente, mas como um diálogo estabelecido que se rebate na exposição de arte. Também não cabe aqui enveredar pelo amplo campo de relações entre arte e arquitetura, que é complexo e obviamente avança muito além das fronteiras do espaço expositivo. É neste lugar onde mora a relação que interessa ser verificada: o **diálogo** entre **curadoria** e **arquitetura**. Acontece nas mais diversas instituições – centros culturais, museus, bienais e galerias – detentoras de um aspecto em comum: a função expositiva. Neste amplo universo, onde cabem as mais diversas produções da cultura material, o foco está concentrado na produção artística

do século XX e, em maior grau, nos desdobramentos artísticos vivenciados a partir da década de 1950. A arte, portanto, é o elemento que conduz a discussão, na medida em que condiciona o discurso da curadoria e se faz como parâmetro principal a ser considerado no partido arquitetônico proposto.

Dentro de uma lógica de trabalho dependente destas três variantes, são estabelecidas determinadas funções num sistema produtivo, que será aqui estudado no âmbito da Bienal. Cada uma das três anuncia uma estratégia de atuação que lida com três processos criativos distintos, cada um no seu campo de conhecimento, adequados as suas realidades técnicas e operativas. A relação estabelecida nesta investigação não está imune aos movimentos da história, não apenas no que diz respeito à arte, mas da cultura, produto com especificidades, em certa medida autônomo, mas que sensível aos condicionantes sócio-econômicos. Em termos de uma superestrutura, o produto cultural que se investiga nasce dentro de um território de ação política, perpassando, inclusive, as relações de trabalho que o produzem.

De antemão, define-se a exposição de arte como **objeto cultural**. Ao se referir a este objeto como produto cultural, parte-se do pressuposto de que se trata de uma manifestação típica da realidade contemporânea, cuja natureza advém das determinações de seus condicionantes. Num recorte histórico que compreende a passagem para os anos de 1980 até meados desta mesma década, algumas particularidades se fazem sentir. É o período, como será suscitado no capítulo dois, do estabelecimento de uma nova lógica cultural conseqüente do capitalismo tardio, o pós-modernismo. À luz do pensamento de alguns teóricos, trata-se de um momento de crise experimentado em todos os campos da vida, ao promover mudanças significativas nas instituições representativas de uma cultura moderna, nascidas a partir da revolução industrial. Esse estado de “crise”, que vem se estendendo pelas últimas décadas, é identificado por Sevcenko (2001), ao fazer uma analogia com o *loop* da montanha russa remetendo a um momento de paralisia e perplexidade, que não permite perceber um futuro de forma precisa. Esta instabilidade, grosso modo, é constantemente combatida numa busca contínua por sua compreensão nos vários campos da produção material.

Ao propor este estudo com contornos de uma história cultural, o entendimento daquilo que identifica esta crise é essencial para entender em que contexto ela se faz presente dentro da história da arte e, por conseguinte, no lugar estratégico que lhe dá legitimidade, a exposição de arte. Contribui para a afirmação de um valor artístico a arte apresentada¹.

¹ O campo fenomenal da arte é de difícil delimitação. Para Argan (1992) existem infinitas possibilidades de categorizar os objetos artísticos mesmo se fosse restrito ao campo das artes visuais. Tais delimitações poderiam

A partir do momento em que esta arte era penetrada por uma “crise”, vivenciada por uma série de transformações mais evidentes na virada dos anos de 1960 para os anos de 1970, a exposição tornava-se mecanismo tradutor de uma vontade artística (MARTÍN, 2006). O espaço expositivo configurava-se como elemento chave do debate artístico. Conseqüentemente, abria caminho para uma maior atuação da **curadoria** como elemento estratégico de intermediação e trabalho criativo. Para Salcedo:

Na medida em que as exposições se tornaram o lugar do infinito fazer e refazer da arte e, conseqüentemente, adquiriam o caráter de projetos artísticos, incorporaram mais uma autoria: os curadores. Agora, tornando-se prática do discurso crítico, as exposições configuram-se em fontes de pesquisa não só para os artistas, mas acima de tudo para a própria história da arte (SALCEDO, 2008, p. 326).

A exacerbação do valor artístico é em parte conseqüência da imagem que lhe é construída pela curadoria e apresentada através da **expografia**². Na era do espetáculo e da cultura de massa, a arte é incorporada à lógica do consumo cultural, sendo a exposição vitrine da promoção do que Argan (1998, p. 266) chamou de “notícia-imagem”. É nessas condições que Salcedo (2008), dentro do contexto de uma indústria cultural, propõe “a arte de expor como fato”.

É merecido também destacar a figura do arquiteto, ao promover no espaço expositivo a construção de uma idéia que se apropria dos outros dois processos criativos. Atua como um programador, dentro dos parâmetros estabelecidos por Argan (1998, p.252) a respeito da crise do design. Para ele, tal crise se fazia valer em termos globais e estava associada a uma conjuntura maior de crise da cultura, a qual é comumente identificada pela pós-modernidade. Desta forma, a crise do objeto e do sujeito, que permeia o design e a própria arte, se manifesta no espaço expositivo. Ao se falar de design insere-se logicamente a arquitetura, instrumento necessário para dar feição à exposição como objeto cultural. E é dessa arquitetura que aqui se procura extrair as observações necessárias para análise dos casos das Bienais selecionadas. Quanto à importância deste objeto enquanto elemento determinante do significado das exposições, Greenberg observa:

ocorrer em função de uma cronologia, do contexto geográfico, da escala, das funções estabelecidas pelos objetos ou até mesmo pela técnica. Entretanto, nem uma dessas possibilidades tem a condição de indicar o valor artístico de uma obra. Este valor artístico acaba sendo gerido por um contexto cultural mais amplo e dependente das questões do tempo histórico.

² Termo que designa a arquitetura das exposições em âmbito geral, como forma de tradução de um programa curatorial. Neste estudo é utilizado para determinar a arquitetura apresentada nas exposições de arte contemporânea. Na bibliografia específica consultada é comumente encontrado o termo museografia, quando se refere a esta arquitetura no contexto dos museus. Segundo Cury (2006, p. 27), museografia é termo que engloba todas as ações práticas de um museu: planejamento, arquitetura, acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação.

Most discussions of the meanings of exhibitions of contemporary art minimize the importance of the location and type of architectural space in which the exhibition is held. It is assumed that listing the venue at the top of an article or review as part of a title or header or referring briefly to location as an aside in initial or closing paragraphs is sufficient to convey the significance of the space and its relation to what is being shown (1996, p. 349).

É com preocupação semelhante que se tem em mente analisar uma instituição, cuja finalidade principal é conceber e promover uma exposição de arte em grandes dimensões, materializada a partir do diálogo entre curador e arquiteto.

1.1

A importância da exposição de arte como objeto cultural: lugar de encontro entre o artista, o trabalho de arte e o espectador

26

Ao se fazer entender como objeto cultural, a exposição contribui para estabelecer os significados de uma arte que, em parte, dela depende para que seja reconhecível socialmente. É neste lugar que, através da intermediação da curadoria e da arquitetura, o artista se comunica com o espectador, ao propor um determinado trabalho independentemente de sua natureza e do suporte que utiliza. Ao ser introduzida a discussão na publicação *“Thinking about exhibitions”*, seus autores, já de saída, partem do pressuposto de que as exposições de arte contemporânea devem ser entendidas como *“Part-spectacle, part social-historical event, part structuring device, especially exhibitions of contemporary art establish and administer the cultural meanings of art”* (GREENBERG et al., 1996, p. 02). Portanto, ao assumir as condições de um objeto tangível, conjuga em sua estrutura uma dada representação que fornece significado à arte exposta.

A propósito da idéia de objeto cultural, a exposição assume determinadas características, onde a principal seria estabelecer e administrar o significado cultural da arte. Apropria-se dos trabalhos de arte promovendo um discurso crítico narrado ao longo do espaço expositivo. A questão da narrativa merece uma discussão à parte, por ora, enfatiza-se o conceito de objeto cultural.

Temos que a exposição se apresenta como um objeto cultural, com efeitos semelhantes aos de um filme ou de uma peça teatral, por exemplo. Ela é um objeto construído que se visita, tal como se assiste a uma peça de teatro. É um objeto construído como resultado de um trabalho crítico, destinado a comunicar ao público critérios e conceitos que privilegia (GONÇALVES, 2004, p. 148).

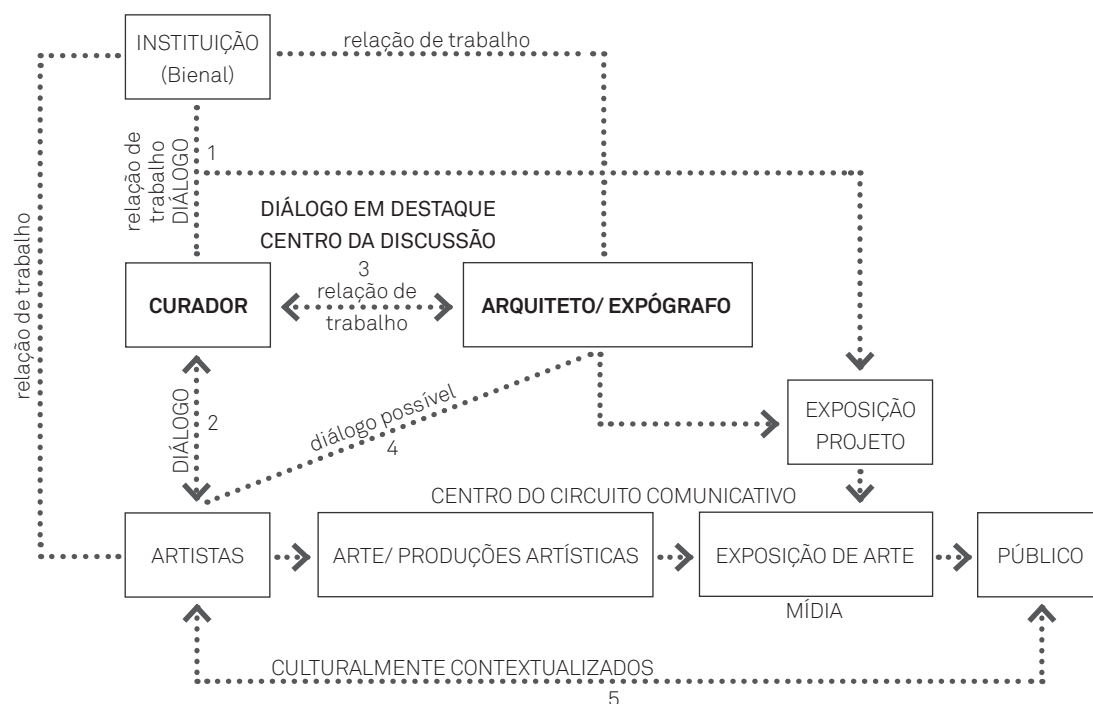
Para entender esta discussão com mais acerto, é preciso esclarecer melhor a idéia de trabalho de arte. Ao ser vivenciado o processo de transformação na arte mencionado anteriormente, acontecia paulatinamente um desvio de significado para o produto final da atividade artística. A idéia de obra de arte, como será visto mais adiante, vai sendo abandonada em detrimento de uma percepção crítica que privilegia a idéia de trabalho. Esta consideração a traduz como forma dependente de um sistema produtivo, do qual a exposição também faz parte. Ainda, a própria identificação da arte dentro de uma condição processual ou desmaterializante, distancia a obra do signo do objeto. Todavia, sua disposição no espaço expositivo a ressignifica como objeto palatável. Deste modo, *“exhibitions can be understood then as the medium of contemporary art in the sense of being its main agency of communication – the body and voice from which an authoritative character emerges”* (FERGUSON, 1996, p. 176).

Para entender como se estabelece um canal de comunicação capaz de transmitir significações culturais autorizadas e legítimas, são investigados aqui também os personagens atuantes, as relações que estabelecem entre si, e quais instituições ou sujeitos estão representados. Desta investigação pode-se entender a lógica expositiva, abrindo espaço para identificar o lugar de encontro entre o artista, o trabalho de arte e o espectador. Tais considerações devem ser observadas levando-se em conta o objeto estudado, que guarda em si particularidades em sua natureza operativa e política. Também se faz necessário identificar na Bienal de São Paulo como se operam as relações de poder dentro de sua estrutura, que a diferem e a singularizam perante outras instituições como centros culturais, museus e galerias, muito embora se diferenciem primeiramente pela função que desempenham no circuito das artes e da maneira como se manifestam na lógica da indústria cultural.

Voltando o olhar para a Bienal de São Paulo, as mediações que se quer observar são as que envolvem a Instituição, a curadoria e os artistas. A primeira instância é determinada pela própria Fundação Bienal de São Paulo que representa os interesses de seu corpo diretivo e grupo de conselheiros. Esta representação encontra-se, hoje em dia, amplamente amparada por quem a financia. Mesmo com a presença do poder público, inclusive participando do financiamento do evento, o capital privado assumiu papel determinante na imagem construída pela Instituição.

A segunda instância nasce da necessidade de legitimar seu papel cultural através de um discurso intelectual auto-elaborado. A curadoria se responsabiliza em propor um projeto de exposição em termos teóricos e críticos distinguindo uma dada percepção de um recorte da vasta produção contemporânea, comportando uma leitura contextualmente

inserida na realidade cultural. Cabe também enfatizar o processo criativo que comporta, centrado na figura do curador. A terceira e última instância é representada pela classe dos artistas. Entram dentro da teia de relações por intermédio de uma afinidade estabelecida para com a curadoria e produzem trabalhos que, numa exposição de arte, funcionam como instrumento de articulação definidor de um projeto prévio apresentado. A escolha do artista encontra-se condicionada a idéia que se pretende expor. Para melhor compreender como acontece esta teia de relação, achou-se por bem, apresentá-la graficamente. Segue um panorama gráfico que define a exposição que se quer analisar.



28

MEDIAÇÃO 1 = instituição - curador - artista

MEDIAÇÃO 2 = curador - artista - trabalho de arte

MEDIAÇÃO 3 = curador - arquiteto - exposição - público

MEDIAÇÃO 4 = artista - arquiteto

MEDIAÇÃO 5 = curador - público

FIGURA 01 Gráfico com as mediações.

As mediações acontecem entre os três elementos principais, entretanto, dada a valorização e importância da forma como se apresenta uma exposição, a figura do arquiteto surge como quarto agente que opera com relevância. Cinco mediações, listadas no gráfico acima, foram encontradas com maior destaque. Vale colocar que as relações de trabalho estabelecidas e os diálogos não perfazem uma rigidez que impossibilite outras formas de mediação. Entretanto, atuam para que a exposição de arte funcione como meio possível de comunicação com o público, representado individualmente pelo espectador.

De um circuito comunicativo que se processa na Bienal, ao atingir o público, se estende ao contexto cultural. O que se pretende, ao apurar estas relações na Bienal de São Paulo, é revelar o “inconsciente” destas exposições de arte, representadas, segundo Staniszewski (2001), pelas respectivas expografias³.

A primeira mediação que se quer destacar acontece através do trabalho do curador. Assume, em primeira mão, a função de mediador entre a Instituição e os artistas. Cada artista possui uma determinada poética que atende a sua subjetividade, mas para que a ponha em prática necessita, em grande parte, de apoio material, no caso da Fundação Bienal de São Paulo. Esta, por sua vez, ao se fazer ouvir através de um projeto curatorial, precisa se apropriar do trabalho artístico. Logo, estabelece-se uma relação de interdependência, cujas negociações recaem sobre a figura do curador, acontecendo, deste modo, uma disputa de poder no centro deste vínculo de trabalho. Duas vozes políticas se pronunciam na exposição: a do artista, que se manifesta via trabalho e o curador, que representa a Instituição. Diante desta situação, cabe contemplar a afirmação de Ferguson: *“The poetics and politics of exhibitions are interrelated and interdependent”* (1996, p. 185).

Para melhor compreender o que foi exposto, parte-se para a investigação da segunda medição possível, a estabelecida entre o curador e o artista. Talvez seja esta a mediação principal, conferindo legitimidade à exposição como objeto cultural. O curador, através de seu amplo conhecimento a respeito da arte contemporânea e munido de um aparato teórico e crítico, procura circunscrever uma dada produção artística manifestada através de artistas que melhor operam, em seu julgamento, a idéia que se quer propor. As escolhas se processam em função de determinadas variantes que não serão aqui pormenorizadas. Em geral, no caso da Bienal de São Paulo, acontece em função de um dado fator crítico que queira destacar, um contexto geográfico que se considera importante, um reconhecimento dado a certos artistas no circuito das artes, uma visão política que queira demonstrar, das suas escolhas pessoais e representativas de seu trabalho como curador, dentre outros aspectos.

Muitas vezes incorpora movimentos, tendências ou determinadas produções que ainda não são reconhecidas culturalmente, tornando-as inteligíveis através da exposição proposta. Em muitos casos, como na Bienal, estabelece diálogo com o artista ao realizar uma negociação a respeito das proposições previamente apresentadas. Portanto, o curador procura se certificar de que o artista poderá corresponder as suas expectativas

³ Expografia foi o termo, dentro das circunstâncias em que foi apresentada, que mais se aproxima do significado da expressão “Installation design”. Mas é preciso alertar que, em muitos casos, aparece ao se referir a instalação como trabalho de arte.

para que o trabalho de arte apresentado seja incorporado à narrativa ali pensada. Não se encontra imune ao movimento da história, sendo seu trabalho fruto do seu tempo. Numa relação de trabalho entre artistas e curador, elimina-se a princípio a dissidência que é reincorporada na exposição de arte. Em alguns casos, como nas Bienais que se analisarão, duas situações distintas se apresentam. Na primeira, produções que aparentemente atuavam na contramão das grandes exposições oficiais são incorporadas ao espaço expositivo. Na segunda, a curadoria impõe uma marca autoral que se sobrepõe a própria produção apresentada. Estas duas edições, a XVI e XVIII respectivamente, serão assunto de destaque nos capítulos seguintes.

A terceira mediação que se apresenta envolve ainda a figura do **curador** e coloca em cena o **arquiteto**. É de amplo interesse compreender de que modo se realiza o **diálogo** entre estes profissionais. Parte-se do pressuposto de que a relação de trabalho estabelecida entre os dois dite as feições da **exposição de arte**, enquanto objeto que se distingue espacialmente. Entende-se que é através da observação do espaço proposto pelo arquiteto ou expógrafo que se manifestam os interesses das várias instâncias aqui avaliadas. Mesmo com a clareza de um projeto curatorial, ele só se realiza em sua plenitude no espaço expositivo. É nas salas de exposição, nos corredores de articulação e no confronto entre os trabalhos selecionados que a curadoria se comunica com o público. Também é dentro desta situação que o artista se apresenta ao público, através do trabalho que propõe. É neste lugar da arte que se configura um palco de encontro entre os próprios trabalhos de arte, representando os seus respectivos artistas, e os espectadores. A importância da arquitetura está vinculada a sua condição de traduzir simbolicamente o que foi elaborado no plano das idéias.

A exposição também pretende veicular efeitos emocionais por meio do **universo simbólico**, despertando uma sensação de prazer, envolvendo sensivelmente o espectador e promovendo uma adesão ao artista e à sua arte; ou, ao contrário, causando estranheza, chocando e provocando até mesmo um gesto de repulsa (GONÇALVES, 2004, p. 148, grifo nosso).

Neste sentido, a exposição configura-se como objeto capaz de encenar valores simbólicos acentuados por aquilo que se propõe por intermédio da curadoria em sintonia com os trabalhos de arte. Para que esta tarefa se realize com o maior sucesso possível, dependendo de que reação se quer provocar, a comunicação entre o espectador deve se proceder de forma clara, valendo-se então da expografia como elemento chave. É daí que nasce a quarta mediação, estabelecida entre o artista e o arquiteto. Sempre que esse diálogo for possível, contribui significativamente para que se responda aos vários interesses envolvidos na definição da mostra de arte. O arquiteto, profissional habilitado

a trabalhar com o espaço, é o responsável por compatibilizar os trabalhos de arte na área disponível, procurando atender as disposições da curadoria e dos artistas. Mesmo sendo do curador as decisões cabíveis quanto ao posicionamento e do diálogo entre trabalhos, o arquiteto interfere viabilizando espacialmente. Em algumas situações pode, inclusive, intermediar um impasse entre o artista e o curador.

Desta forma, o projeto de exposição, quando materializado, torna-se o principal mecanismo de comunicação com o público, funcionando como um sistema estratégico de representações. É a representação espacial análoga ao discurso curatorial. Chega-se então a quinta mediação, entre o público e o curador. Este último se utiliza da arte, estruturada dentro de uma expografia, para transmitir uma informação, ou melhor, um encadeamento de informações que definem seu discurso e constroem uma narrativa espacialmente visível.

Dentro das relações aqui dispostas, justifica-se a identificação da exposição como mídia. Neste caso, o seu papel comunicativo é efetivado num lugar específico, conformando a idéia de encontro. Portanto,

*Exhibitions are publicly **sanctioned representations of identity**, principally, but not exclusively, of the institutions which present them. They are **narratives** which use art objects as elements in institutionalized stories that are promoted to an audience. Exhibitions act as **the visible encounter with a public** which receives and acknowledges their import and projected status as important signs of important signs (FERGUSON, 1996, p. 175, grifo nosso).*

Através do que Ferguson sugere, três considerações merecem ser reforçadas. Primeiro, o fato das exposições serem publicamente sancionadas como representação de uma dada identidade que envolve, além de uma interpretação de um dado recorte da produção contemporânea, um posicionamento político. Em segundo, representa uma voz pela qual se comunica a construção narrativa, assunto de destaque a seguir. Por último, enfatiza-se a definição das exposições como lugar de encontro. É deste lugar que se quer tratar ao longo da investigação das duas edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

1.2

Exposição como narrativa: o espaço expositivo como lugar de convergência entre curadoria e arquitetura

Antes de incidir diretamente sobre a idéia aqui proposta de “exposição como narrativa”, achou-se necessário enfatizar o conceito de exposição de arte, ampliando o seu debate, ao compreendê-la como uma conjunção de aspectos conscientes ou inconscientes, ali revelada.

*Exhibitions, like the art works themselves, represent what can be described as conscious and unconscious subjects, issues, and ideological agendas. Their unconscious, or less obviously visible, aspects can be understood as manifestations of historical limitations and social codes. One effective strategy for seeing these often overlooked yet extremely powerful dimensions of art exhibitions is to analyze their **installation design*** (STANISZEWSKI, 2001, p. xxii, grifo nosso).

O que talvez seja interessante elucidar permeia a idéia do que se entende como o “inconsciente” da exposição. Nele estariam manifestadas as limitações históricas e os códigos sociais, muitas vezes obscuros e de difícil acesso imediato. Para tanto, enxerga-se a possibilidade de sua leitura através da expografia, gerida a partir das mediações discriminadas anteriormente. A arquitetura das exposições, associada aos recursos cenográficos, contribui para a efetivação de um ou mais circuitos de uma exposição, direcionando o espectador por trajetórias que o levam a absorver determinados posicionamentos como verdades, dentro de um dado contexto cultural. Como colocou Gonçalves, “a cenografia põe em ativação as obras em exposição, fazendo-as atuar esteticamente. Nessa idéia de ativação há um sentido intrínseco de por em uso prático, ser instrumental” (2004, p. 150).

Assim como Staniszewski (2001) procurou investigar na natureza das exposições do MoMA determinados elementos que identificassem o inconsciente, o mesmo poderia ser pensado em termos de uma Instituição como a Bienal de São Paulo. No entanto, o interesse aqui se volta para um dado fragmento de uma história, que poderia ser contada por completo através de seus espaços expositivos, revelando nuances que ainda permanecem obscuras. Não se tem condições de criar uma nova narrativa histórica, mas exemplificar um momento distinto da história da Instituição por intermédio da observação de seu espaço expositivo, nascido de um projeto expográfico.

Entende-se que a expografia se faz indissociável da cenografia. O que pode ocorrer é a utilização de menor ou maior grau de recursos cenográficos para enfatizar uma dada postura curatorial, defendendo assim um certo ponto de vista⁴. Neste caso, cria-se um mecanismo capaz de sobrepujar aqueles elementos que perfazem o inconsciente expositivo não revelando o que está por trás da encenação que ali se descortina. Para que tal encenação aconteça, estando ela caracterizada pelos seus circuitos formulados, é preciso que uma **narrativa** se apresente dando um encadeamento das idéias expressas via soluções espaciais.

Esta construção narrativa acontece em função da convergência entre a curadoria e a arquitetura proposta no lugar da exposição. As duas atuam conjuntamente na busca por situar a arte através de recursos representativos pertinentes à arquitetura de exposições, a mencionar: a própria arquitetura do lugar, as instalações expositivas, as circulações, a iluminação, o emprego da cor, a comunicação visual com suas referências didáticas, dentre outros recursos. Num contexto atual, que não se distancia muito do recorte histórico ao qual se dará maior atenção, o papel da curadoria se faz primordial antecipando a realização da arquitetura e dando sentido àquele grupo de trabalhos selecionados. Segundo Martín:

Considero imprescindible que las negociaciones que diariamente los curators realizan com las obras se analicen como prácticas que forman parte del sentido del arte contemporáneo actual. Negociaciones que quedan ocultas em las bambalinas y que es preciso poner en debate (2006, p. 25).

Deste modo, a exposição se afirma como lugar que pode dar sentido cultural à arte contemporânea, precisando para isso recorrer a uma linguagem própria, que configura a construção narrativa apresentada. Funciona como texto, onde são alinhavados os aspectos que se quer contar, e que pode ser decodificado a partir de uma leitura crítica da exposição⁵. Para exemplificar esta situação recorre-se ao exemplo das duas Bienais da década de 1980, antecipando a discussão apresentada nos dois capítulos finais. Atendendo a posicionamentos diversos, são propostas narrativas específicas fundamentadas num posicionamento diante da história. Nas duas edições, a XVI e a XVIII,

⁴ Ampliando o significado de cenografia, dentro do contexto das exposições de arte, tem-se que: *“a cenografia não é uma ação meramente acessória, pois implica conteúdos culturais de ordem diversa e ações complexas no processo de recepção da mostra de arte. A cenografia é o lugar da exposição; ela é a colocação da obra em situação de ser vista e apreciada pelo visitante, é a mise en situation da mostra, como no teatro existe a mise en scène. E não é uma ação neutra, porque ultrapassa os limites da concretização material!”* (GONÇALVES, 2004, p. 150)

⁵ Para Ferguson (1996, p. 179), *“Exhibitions can be considered to be like texts, if the linguistic model is invoked, but they are also intertexts situated as moments of articulation within systems of signification of which they are but one, a material moment in which extra-aesthetic forces impinge and can be revealed as competing systems of strategic representation.”*

respectivamente em 1981 e 1985, são alinhavadas as produções contemporâneas com referenciais históricos também apresentados na exposição. Desta forma, encontram-se justificativas para legitimar as produções que são consideradas relevantes naquele período. É fato na história das Bienais, a necessidade de trazer, além das novas realizações artísticas, um considerável grupo de artistas e suas respectivas produções que contribuíram para as transformações no campo da arte, para que ela chegasse onde está agora. A partir da década de 1980, este retorno à história tornava-se artifício da curadoria como ponto de partida do seu discurso, o que determinava sua narrativa. Partia-se de alguns pontos de referência na história, evocados através de alguns artistas e seus trabalhos, e chegava-se a complexidade contemporânea, quando aproximações e conflitos entre trabalhos eram revelados pelas associações realizadas pela curadoria e amparadas pela arquitetura.

Pode-se falar de uma reconstrução de valores estéticos que se quer acentuar em detrimento de outros. O artista e seu trabalho se revelam instrumentos poderosos de persuasão do público. A exposição acaba por ser identificada como um fato estético, o que lhe confere a forma artística. Na exposição o visitante é envolvido em interpretações como numa grande encenação teatral. Os objetos, agora reificados, são postos a disposição de um discurso que dá significado a um processo denominado de espetáculo. Portanto, “o eixo do processo, (...), pode ser o espetáculo, a experiência de um ritual, onde signos e significados são reificados como se houvesse a reiteração das bases, dos fundamentos valorativos da produção e da sua recepção” (GONÇALVES, 2006, p. 147).

34

A narrativa construída é o instrumento necessário para que a exposição se defina como mídia da arte contemporânea. Esta última é interpretada através da intertextualidade que é apresentada com a organização espacial dos trabalhos artísticos. Esta formatação espacial provém do diálogo entre curador e arquiteto.

Exhibitions, seen as a medium, expose this kind of tension between unconscious and conscious and between known and unknown, between silence and sound. They often are used to act out a normality, in spite of the desires of the work of art on view. They contain and control through nomination, hierarchy and textuality the undependable nature of art (FERGUSON, 1996, p. 183).

Deste modo, o espaço expositivo se faz como narrativa, lugar de convergência entre curadoria e arquitetura. A arte, que antes era elemento modificador dos modos de expor, torna-se produto de sua própria exposição ao ser reinstitucionalizado. Este processo será melhor compreendido no capítulo seguinte. Nele são traçados alguns aspectos que identificam parte desta produção procurando contextualizá-la historicamente em sua relação íntima com as próprias transformações no campo das exposições.

1.3

Um ponto de partida: a Bienal como lugar de diálogo entre curadoria e arquitetura

Entre os dois e três meses em que dura, a Bienal de São Paulo reúne uma parte substantiva da expressão humana mais atual, não fosse ela um fórum consagrado à arte contemporânea, zona de fronteira onde o ser se reinventa. Lá comparece gente de todos os quadrantes do mundo com suas contribuições para o avanço da expressão e, por extensão, da sensibilidade. Nenhum outro evento desse porte funciona assim, nem sequer tem essa pretensão. Mesmo a Bienal de Veneza, a centenária Bienal de Veneza, fonte de inspiração de todas as bienais, se dispõe a tanto.

FARIAS, 2001, p. 32

1.3.1

Os objetos em questão: um momento de inflexão para os anos de 1980

A Bienal Internacional de Arte de São Paulo é o lugar onde se pressupõe que todos os aspectos que envolvem o entendimento de exposição se concretizam, especialmente na sua condição de mídia por onde a arte contemporânea é revelada e consagrada. Caracteriza-se, primeiramente, como um formato de exposição que segue um modelo iniciado pela Bienal de Veneza, mas que se demonstra bastante singular em função do contexto em que se realiza e da forma como se estrutura espacialmente dentro de único bloco arquitetônico de grande peso simbólico.

Ao se deslocar do eixo geopolítico estabelecido pelos europeus e norte-americanos, enquanto regentes do fluxo da produção contemporânea no que diz respeito à promoção de um determinado olhar sobre esta produção, criava na América Latina um novo ponto irradiador e receptor das discussões artísticas verificadas em âmbito internacional. A construção deste lugar estava ambientada nos idos de 1950, sendo sua primeira a edição em 1951. Passados trinta anos desde este primeiro evento, abria-se espaço para um novo momento de inflexão em sua história, na virada para os anos de 1980.

Longe de pretender abordar a Bienal em toda sua existência, foram escolhidas edições acontecidas na primeira metade da década de 80. São elas:

• **16ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1981)**

Curadoria: Walter Zanini

Arquitetura: José Aristides de Sousa Carvajal

• **18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1985)**

Curadoria: Sheila Leirner

Arquitetura: Haron Cohen

Optou-se por essas duas edições por se julgar que nelas seria possível vislumbrar um novo momento na instituição, expresso inclusive nos desenhos de seus espaços expositivos, coerentes com as transformações no campo das artes plásticas e no seu diálogo com instituições desta natureza.

No caso especial das duas exposições a serem analisadas, são marcadas por questões diversas e entrelaçadas. Em primeiro lugar, elas, ao contrário das edições organizadas anteriormente, passaram a ter uma unidade maior, resultado de um pensamento curatorial mais bem definido. Ainda que sejam discrepantes umas das outras, sobretudo após a troca de seus curadores – Walter Zanini, responsável pelas edições de 81 e 83, em 85 sucedido por Sheila Leirner – todas as três acusam, como denominador comum, uma presença maior dessa figura.

36

No tocante à relação entre o evento e o tipo de produção artística que apresentava, enquanto a edição de 81 aconteceu sob o signo da arte conceitual e de versões do pós-minimalismo, a edição de 85, deu lugar à “volta da pintura”, um dos fenômenos mais associados à produção pós-moderna, a ponto de ser confundida com ela própria. Segundo a grande parte dos autores citados, pós-modernos eram todos, a novidade residia na retomada de uma linguagem que se pressupunha ultrapassada e a partir do jogo de citações, semelhante ao que estava ocorrendo na fração de arquitetura interessada na história da disciplina.

Outro aspecto a ser salientado, e que diz respeito ao caráter pós-moderno do evento, tem a ver com a modalidade de curadoria realizada por Walter Zanini em 1981. A estruturação da mostra a partir de analogias de linguagens e, mais ainda, a organização em seu interior de mostras como Arte Incomum, revelavam uso de categorias estéticas longe da agenda moderna.

Ainda em relação ao período analisado, cabe salientar que possui algumas particularidades quanto ao seu contexto. Trata-se do momento em que a Bienal, após

uma década em que foi boicotada nacional e internacionalmente, passou, em razão da abertura política, a receber o apoio do meio, o que, na prática, significou um relativo renascimento. Ao final da década de 1970 o país iniciava um processo de abertura política, o que abriria espaço para a redemocratização de suas instituições. No ano de 1979 este processo foi oficializado com a extinção do AI-5, ferramenta política de poder que havia desencadeado o boicote internacional contra a Bienal. Neste ano, o General Figueiredo assumiu a Presidência da República, substituindo a figura do General Ernesto Geisel. Este novo presidente punha em prática uma política conciliadora com as questões liberais já iniciadas no governo anterior, o que faria a transição para um futuro governo democrático com a extinção do regime militar⁶.

Outro ponto digno de nota, ainda referente ao contexto sócio-político, diz respeito à progressiva mudança de gestão da instituição, de tal modo que enquanto a edição de 1981, presidida por Luis Villares, ainda era quase que integralmente apoiada pelo setor público em suas diversas esferas – municipal, estadual e federal, a Bienal de 1985, sob a direção do jornalista e publicitário Roberto Muylaert, começava a estabelecer aproximações efetivas com a iniciativa privada.

Ainda ao final da década de 1970, novas medidas adotadas num momento de transição política no país e na própria Fundação Bienal de São Paulo contribuíram para mudar a forma organizacional da mostra, especialmente no que concerne a sua esfera burocrática. Primeiro, a destituição do poder pleno do Conselho de Arte e Cultura abriria espaço para o aparecimento da figura do Curador. Mesmo com o retorno do Conselho na edição seguinte, seus poderes ficariam limitados, como colocado anteriormente, e não teria no futuro o mesmo papel curatorial de edições anteriores. Em segundo lugar, formou-se uma Comissão de Honra em substituição da Presidência de Honra, o que afrouxava os laços com a esfera pública administrativa diretamente vinculada à ditadura militar e aos modelos arcaicos de gestão ainda muito fortes no Brasil, contribuindo para alterar paulatinamente a postura política adotada no evento.

Como será visto no terceiro capítulo, a formação de uma curadoria começara a se delinear ainda na edição de 1977, mas só terá condições plenas de existência e atuação em 1981. Portanto, vale ainda revelar um pouco do posicionamento de seus gestores, antecipando a análise dos aspectos que singularizam aquele momento. Ao falar do momento em que assumiu a direção da Bienal, Villares ponderava:

⁶ Para melhor compreensão destas complexas transformações políticas indica-se a seguinte referência: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

A diretoria que assumiu em 1980 tinha planos para uma completa renovação da Fundação Bienal de São Paulo, tanto do ponto de vista cultural como administrativo. Do ponto de vista cultural achávamos que a maneira tradicional de fazer as bienais, em que cada país enviava as obras que quisesse, não resultaria para o público num evento tão representativo das melhores tendências existentes no mundo das artes plásticas naquele momento. Procurava-se criar um conjunto mais abrangente de significados pela justaposição de obras escolhidas dentro de determinado critério (2001, p. 310).

Neste depoimento é claramente ressaltada a importância da adoção da analogia de linguagem como mudança paradigmática na forma de organização da exposição. Portanto, tendo plena consciência da relevância desta mudança interna, que, diga-se de passagem, só foi possível pela alteração de um cenário político externo a Instituição, pretende-se aqui analisar criticamente essas edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, investigando o que concerne aos seus espaços expositivos, isto é, com a atenção voltada para seus projetos expográficos determinados pela curadoria e pelo trabalho de arquitetura. Com esta análise entende-se ser possível compreender o porquê da expografia ganhar uma relevância progressivamente maior, elaborada com a finalidade de apresentar as obras de arte através de uma lógica narrativa determinada pelos profissionais responsáveis. Como se pretende demonstrar, a exposição de arte passa a configurar-se como espaço de construção de valores, determinados não apenas por valores estéticos como também por condicionantes político-ideológicos, conformando o que Guy Debord chamou de “sociedade do espetáculo” e que antecipou consideravelmente uma série de aspectos da lógica pós-moderna.

38

1.3.2

Uma apresentação visual do lugar das exposições

Como o objetivo primeiro deste estudo reside na análise espacial de duas edições específicas da Bienal, entende-se como necessário uma apresentação visual do lugar onde foram ambientadas estas exposições. Não se trata de uma investigação histórica e projetual do edifício, muito menos do complexo arquitetônico do qual faz parte, o **Parque do Ibirapuera**. A atenção está voltada para um dos pavilhões do conjunto do parque, aquele que abriga a **Fundação Bienal de São Paulo** e que mantém, ainda em seu terceiro piso, parte do **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**.

Estruturado em **quatro pavimentos principais**, permanece, em boa parte do seu tempo com grande área útil desocupada, intercalando-se eventos expositivos de naturezas

variadas. O edifício, hoje comumente conhecido como **Pavilhão Cicillo Matarazzo** ou “Pavilhão da Bienal”, foi projetado pelo arquiteto **Oscar Niemeyer** e equipe como o **Pavilhão das Indústrias**, destinado a abrigar justamente os eventos de grande porte que demandavam espaços amplos e estruturas robustas de sustentação, aliadas a uma flexibilidade espacial generosa. Compunha o conjunto arquitetônico do Parque criado para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

Entretanto, logo assumiu a condição de espaço da Bienal, pois reunia todas as características necessárias para a realização de uma exposição daquele porte com a finalidade de expor a produção de ponta das artes visuais. Deste modo, apresentava-se como lugar inédito em termos espaciais na cidade de São Paulo, conveniente a realização do maior evento artístico da América Latina. Desde sua inauguração passou a ser ocupado pela Bienal, a partir de 1957 na **IV edição** da mostra. A Fundação só viria a ser criada em 1962 passando a ser alojada no próprio Pavilhão.

A estrutura retangular e modular do edifício ocupa uma área útil de aproximadamente 34 mil m², o que, por suas grandes dimensões, ao longo dos anos, sempre representou um desafio para aqueles que organizavam as exposições. Através de um conjunto transversal de quatro pilares repetidos vinte e seis vezes no seu sentido longitudinal definia sua malha estrutural modular, dando-lhe um alto grau de versatilidade em termos de ocupação. Seus dois pavimentos superiores se projetavam em balanço por sobre o pavimento térreo conjugado ao primeiro piso. Estavam unidos por uma rampa que compatibilizava a diferença de nível. A seguir, seguem os três pavimentos apresentados em planta com todos os seus elementos arquitetônicos mais evidentes. Destaca-se de imediato a rampa escultórica que demarca o espaço fisicamente e simbolicamente. A própria arquitetura do lugar viria a contribuir para as construções expositivas apresentadas.

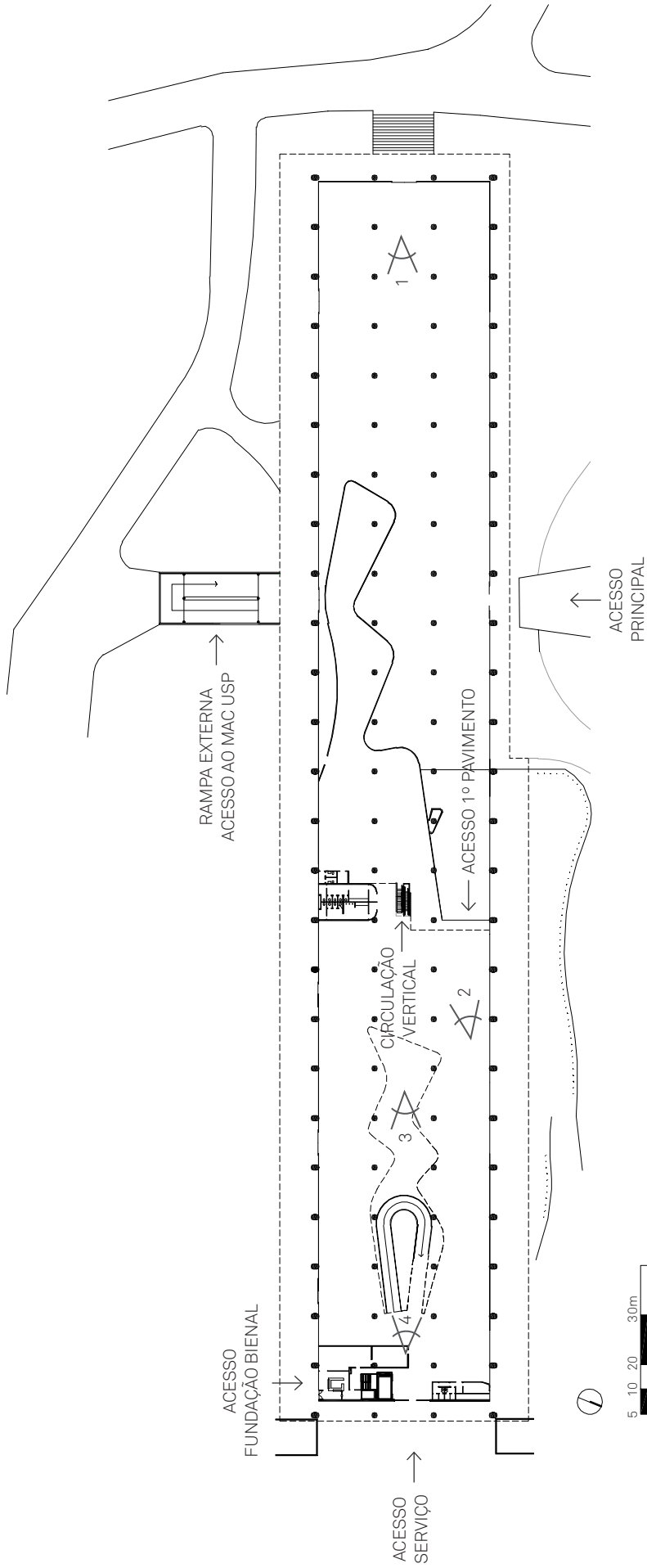


FIGURA 02 Pavilhão Cicillo Matarazzo

Planta do pavimento térreo e do primeiro pavimento. Implantação e acessos.

Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

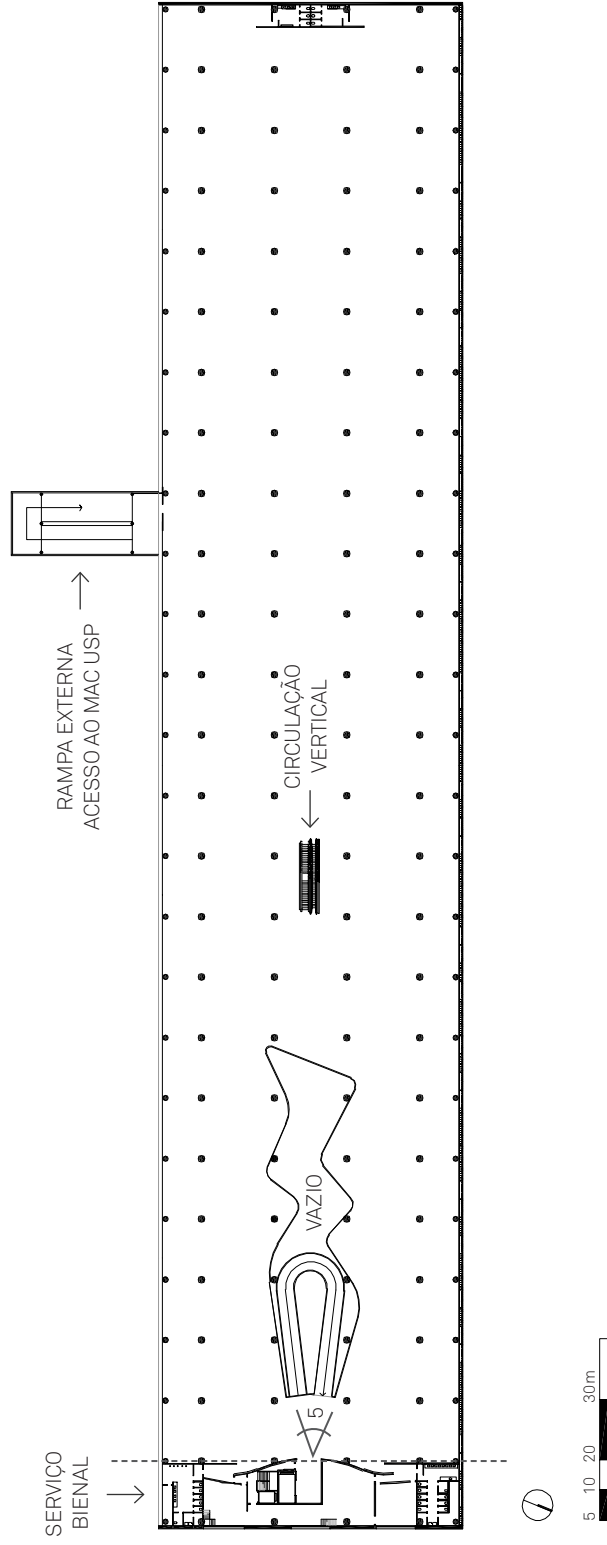


FIGURA 03 Pavilhão Cicillo Matarazzo

Planta do segundo pavimento. Pavimento de maior extensão e área útil.

Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

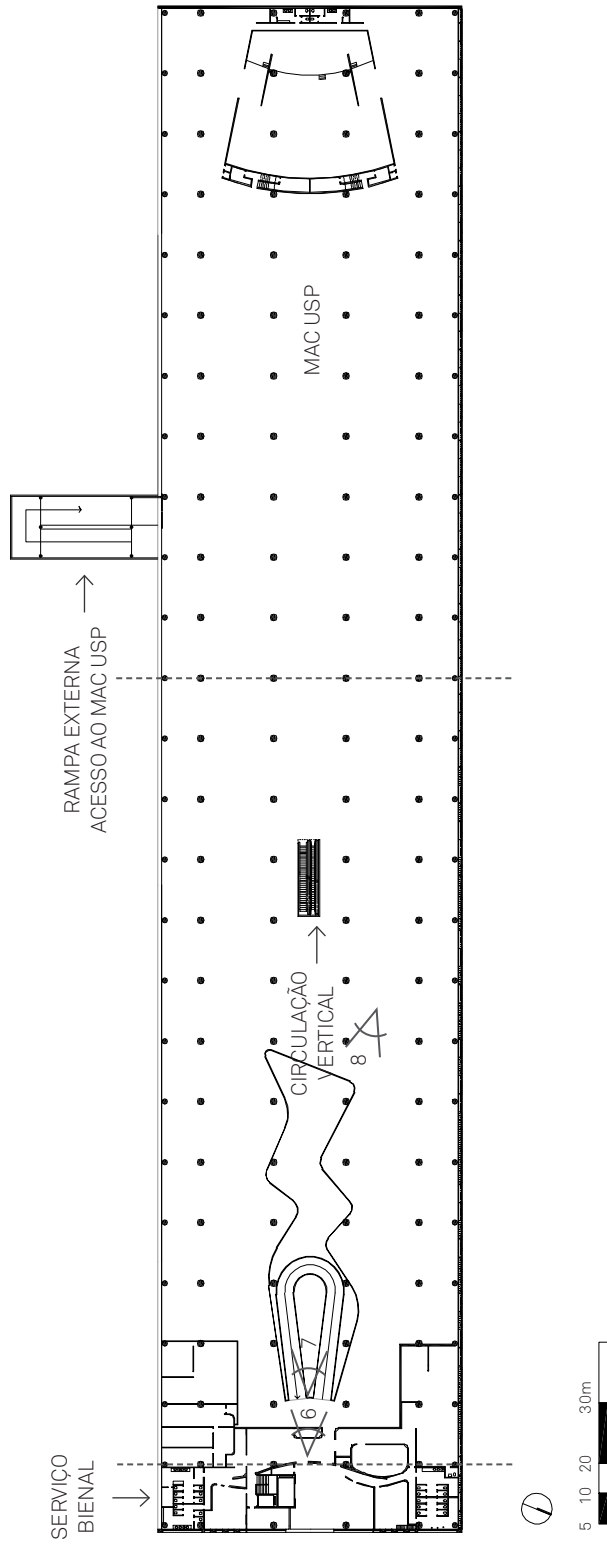


FIGURA 04 Pavilhão Cicillo Matarazzo

Planta do terceiro pavimento. Segunda metade ocupada pelo MAC USP.

Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 05 Vista 01: Panorama do pavimento térreo. Foto: Diego Matos.



FIGURA 06 Vista 02: Primeiro pavimento e mezanino. Foto: Diego Matos.



FIGURA 07 Vista 03: Panorama do primeiro pavimento e rampa escultórica. Foto: Diego Matos.



FIGURA 08 Vista 04: Primeiro pavimento com o acesso ao segundo piso. Foto: Diego Matos.



FIGURA 09 Vista 05: Chegada ao segundo pavimento pela rampa. Foto: Diego Matos.



FIGURA 10 Vista 06: Chegada ao terceiro pavimento pela rampa. Foto: Diego Matos.



FIGURA 11 Vista 07: A partir do terceiro pavimento, perspectiva central do espaço. Foto: Diego Matos.



FIGURA 12 Vista 08: Panorama dos três pavimentos através do vazio. Foto: Diego Matos.

2

UMA NOVA CONDIÇÃO CULTURAL:

A CRISE MODERNA E A LÓGICA DO PÓS-MODERNISMO NA ARTE

E NA DIFUSÃO DA CULTURA

The crisis of modernity was felt radically in the late 1950s and early '60s, the moment often cited as the postmodernist break and still the site of ideological conflict (mostly disavowal) today. If this crisis was experienced as a revolt of cultures without, it was no less marked by a rupture of culture within - even in its rarer realms, for example, in sculpture.

FOSTER, 1985, p. xiii

2.1

Sobre uma nova lógica cultural

45

Uma das peculiaridades das bienais analisadas consiste na modalidade de produção artística que elas representam, cuja multiplicidade de suportes utilizados exigiu novos parâmetros expositivos. Estas novas exigências estavam conformadas com a realidade cultural que se sedimentou a partir de uma série de rupturas empreendidas no campo da cultura, o que incluiu o amplo espectro de transformações nas artes plásticas, preocupação inerente a esta investigação. Entende-se, portanto, a existência de uma nova lógica cultural que se encontra subjacente a toda uma conjuntura sócio-econômica e respectivo campo de atuação política. Esta lógica é frequentemente identificada como pós-modernismo dentro de um amplo lastro de significações.

Encontra-se aqui, inevitavelmente, o desafio de compreender o significado do pós-modernismo não apenas como um movimento, tendência ou estilo nas artes, mas como uma conjuntura cultural atrelada a um novo contexto sócio-econômico nascido de uma crise do mundo moderno, onde, portanto, incluiria-se a crise de sua produção artística associada a um contexto cultural mais abrangente. Tal crise representa um foco de interesse, conquanto trará elementos fundamentais para que se entendam os significados impressos nas duas edições da Bienal Internacional de Artes de São Paulo.

Um dos pontos primordiais de sustentação argumentativa desta leitura crítica está na obra de Frédéric Jameson, teórico que, na virada para a década de 1980, foi capaz de sistematizar, num corpo único de bases materialistas, uma teoria do pós-moderno, justificando-a, dentro de um novo ciclo do capital pertinente a uma nova sociedade. É dele a condição de que o pós-modernismo seria identificado como a lógica cultural do capitalismo tardio, premissa da qual se parte para abrir a discussão. Entende-se que esta interpretação e sua base argumentativa sintética consolidaram a compreensão da cultura do século XX em toda a esfera da produção material, pelo menos no que diz respeito ao que é próprio da cultura.

Parte-se então da definição de Jameson (2006) em que o pós-modernismo se faz como a lógica cultural do capitalismo tardio¹. Esta afirmação já estava presente nos aspectos desenvolvidos em seu artigo “*Postmodernism and Consumer Society*” publicado na coletânea de Hal Foster², publicação essa que serviu de parâmetro para definir onde estariam localizadas as bases teóricas de uma condição pós-moderna. De imediato foi identificado que tal condição estava vinculada as noções de sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo e sociedade midiática. Como bem colocou Jameson (1985, p. 125) em seu artigo, a emergência do pós-modernismo era intimamente relacionada a um novo momento de um capitalismo tardio ou multinacional. Em seu discurso, ia muito além do paralelo entre o sistema social e o pós-modernismo, ao identificar que as características formais deste último expressavam profundamente a lógica particular desta nova conjuntura sócio-econômica. Se havia uma mudança cultural considerável, inevitavelmente teríamos uma sociedade diferenciada e fundamentada na nova função social assumida pela cultura.

46

¹ Ao aplicar uma visão marxista ao entendimento do pós-modernismo, Frédéric Jameson o associava a numa nova fase do capital determinada por um desenvolvimento tecnológico específico, a produção de motores eletrônicos e nucleares a partir do pós-guerra, o que definiria o nascimento do terceiro estágio do capitalismo. Para estabelecer este enquadramento histórico, ele adapta em seu livro as formulações de Ernest Mandel, quanto às definições do “capitalismo tardio”. Tomando emprestadas estas formulações, Jameson postula que “houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior. O capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o nosso, erroneamente chamado de pós-industrial envolve a proposição de que o capitalismo tardio, ou multinacional ou de consumo, longe de ser inconsciente com a grande análise do século XIX de Marx, constitui ao contrário, a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge então as áreas até então fora do mercado. Assim, esse capitalismo mais puro de nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário” (JAMESON, 2006, p. 61).

² Vale indicar as referências aos demais trabalhos do autor, que de algum modo, contribuíram para o desenvolvimento do seu pensamento de bases materialistas. Em 1972, através de sua obra “*Marxism and Form*”, antecipa algumas idéias que estavam presentes no seu ensaio seminal, intitulado “*Postmodernism – the Cultural Logic of Late Capitalism*”, publicado na *New Left Review*, no ano de 1984. Este ensaio já representava uma leitura mais bem elaborada das idéias apresentadas no livro de Hal Foster. Os desdobramentos da leitura empreendida por Jameson daria origem ao seu livro “*Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*”. O artigo ao qual se refere está presente na seguinte publicação: FOSTER, HAL (org.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985.

É sobre esta ruptura cultural que se sustentava a suposição pronunciada por Foster (1985) e transcrita logo acima. Como crítico das artes visuais, foi buscar em suas particularidades os elementos que identificassem a ruptura determinada naquele período histórico, especialmente no entender da produção artística como fator de transformação da lógica expositiva, ponto crucial na investigação aqui proposta. A transformação não se dava apenas nas questões internas da arte, como no uso de novas mídias e na linguagem expressiva eventualmente adotada, mas também em relação à interface com as instituições que compõem o meio. É desta interface que parte a discussão proposta. Portanto, atesta-se que a arte contemporânea exposta nas edições de 1981 e 1985 da Bienal de Arte de São Paulo era o elemento que lhes concedia uma possível identidade pós-moderna.

Convém explicar que o pós-modernismo em artes plásticas, à maneira do que aconteceu com a arquitetura, ficou conhecido e associado com as tendências revivalistas – as pinturas de Transvanguarda e Neo-expressionismo. Contudo, o termo já era empregado muito antes e sem relação com essa retomada da história. É importante reforçar a escolha daquelas duas edições da Bienal, pois cada uma delas é caracterizada por uma percepção diferenciada do pós-moderno. A primeira, em 1981, tem haver com o pós-modernismo no que ele diz respeito a quebra do cânone moderno. Já a segunda, de 1985, é fértil em apresentar a versão comumente conhecida.

Para situar historicamente os desdobramentos das artes visuais que foram mencionados, seria necessário identificar brevemente onde incidiram as primeiras acepções do termo pós-modernismo no campo da cultura³. A palavra em si evoca diversas abstrações conceituais a respeito de diferentes fenômenos e objetos de interesse, sendo utilizada num abrangente universo de artigos e livros especializados. Portanto, tomam-se emprestadas as palavras iniciais de Hans Bertens: “*Postmodernism, then, is several things at once. It refers, first of all, to a complex of anti-modernist artistic strategies which emerged in the 1950s and developed momentum in the course of the 1960s. However, because it was used for diametrically opposed practices in different artistic disciplines, the term was deeply problematical almost right from the start*” (1996, p. 03).

Na década de 1950, algumas declarações do poeta e crítico Charles Olson (em suas correspondências para Robert Creeley), dentro do contexto literário norte-americano,

3 Segundo Perry Anderson (1999), assim como o termo “modernismo”, o primeiro uso da noção de “pós-modernismo” surgiu fora do sistema cultural central. Foi cunhado na década de 1930, quando Federico Onis publicou uma compilação de poesia que considerava ultramoderna (como uma nova categoria estética), e com intenções contrárias ao conservadorismo existente. O termo “pós-modernismo” só foi surgir no mundo anglo-saxão, num contexto bem diferente – como categoria de época e não de estética.

definiam uma nova situação a qual chamou de pós-moderna, pós-humanista e pós-histórica. Foi na produção literária de Olson, “que se reuniram pela primeira vez os elementos para uma concepção afirmativa do pós-moderno. Com Olson, uma teoria estética ligou-se a uma história profética, com uma agenda que aliava a inovação poética à revolução política na tradição clássica das vanguardas europeias do período anterior à guerra” (ANDERSON, 1999, p. 18).

É importante lembrar que Olson foi o último diretor da Black Mountain College, cujas atividades se encerraram em 1954. É neste lugar, que tanto para Anderson e Bertens, assim como para a crítica especializada dedicada às artes, estaria criada a conjuntura para as primeiras experimentações artísticas que permitiram as rupturas empreendidas nos vários campos da artes plásticas. Com relação às transformações nas artes visuais, que aqui nos interessa, é fundamental observar que esta escola possibilitou o encontro de artistas como John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e Buckminster Fuller. É do trabalho desenvolvido por estes artistas relacionados indiretamente com a produção efetivada pelos movimentos da arte pop, do minimalismo e do novo realismo, que afloraram na década de 1960 as mais diversas rupturas nas categorias artísticas.

48

O trabalho dos artistas minimalistas teve uma participação crucial na definição das novas relações espaciais da arte com o ambiente, contribuindo para que se extrapolassem e transformassem os parâmetros modernos. O minimalismo se faz importante para demonstrar a nova produção, sua posição fronteira entre escultura e pintura, sua relação com a arquitetura e com a fenomenologia. Vale dizer também, no que ele demanda do espectador, que se vê estimulado sinesteticamente. Entretanto, ele não contempla a arte do processo, a imaterialidade e a crítica a instituição, elementos também importantes para a compreensão das artes que se quer mostrar através das Bienais em estudo. Sem falar também, de uma realidade local atrelado as transformações vivenciadas no movimento neoconcreto que para Pedrosa (1975), configurava uma arte pós-moderna de apelo ambiental. É neste amplo espectro de possíveis manifestações, que aflorava também o trabalho de Robert Rauschenberg, enquanto subversor da lógica da pintura moderna, ao trabalhar o plano pictórico transformando-o naquilo que Leo Steinberg (1972) denominou de “*flatbed*”. Trouxe conseqüências que se estenderam além das fronteiras da pintura, em estreita relação com as transformações em outros meios, contribuindo para deflagrar um processo de desmaterialização da arte.

The all-purpose picture plane underlying this post-modernist painting has made the course of art once again non-linear and unpredictable. What I have called the flatbed is more than a surface distinction if it is understood as a change within painting that changed the relationship between artist and image, image and viewer. Yet this internal

change is no more than a symptom of changes which go far beyond questions of picture planes, or of painting as such. It is part of a shakeup which contaminates all purified categories. The deepening inroads of art into non-art continue to alienate the connoisseur as art defects and departs into strange territories leaving the old stand-by criteria to rule an eroding plain (STEINBERG, 1972, p. 91).

Munido do reconhecimento dessa nova produção, que se desdobrou ao longo da década de 1960 abrindo campo para os experimentalismos da década seguinte, Walter Zanini (1981, p. 11), como curador da bienal em 1981, havia compreendido historicamente muito dos trabalhos realizados até então. Aproximava, portanto, seu recorte para Bienal deste estado momentâneo da arte que vinha sendo divulgada como pós-moderna. Tinha em especial uma atenção para as artes do processo e do fenômeno da desmaterialização. Segundo ele, tinha ao seu dispor uma arte que conjugava uma “situação proteiforme da linguagem artística” (1981). Esta condição processual e pluralista da arte, sobre a qual será discutida ao longo deste estudo, evocava a destituição de arte enquanto lugar solene da estética. Encaminhava suas preocupações para o amplo campo da cultura. É pelo viés desta complexa conjuntura artística que se quer entender o pós-modernismo.

2.2

A crise da arte moderna e a crise de seus parâmetros expositivos

Percebe-se na retórica pós-moderna, presente nos discursos elaborados por teóricos dos mais diversos campos de estudo, uma necessidade de adjetivar a nova condição como uma conjuntura plural que se disseminava claramente nas manifestações artísticas através dos seus mais variados meios e linguagens. Averigua-se que muito desta pluralidade vinha de um anseio nascido do esfacelamento das utopias modernas distanciadas de uma realidade imediata, em nome da construção de um futuro inabalável e sobre sólidas bases materiais.

No campo das artes visuais, tais utopias tinham seus alicerces no discurso das vanguardas artísticas que minguaram após a Segunda Guerra Mundial. As possibilidades do alto modernismo chegavam a um possível ponto de saturamento, o que veio a se confirmar nas artes plásticas com os novos desdobramentos artísticos ainda na década de 1950 com a formação, por exemplo, de uma conjuntura para a deflagração da Arte Pop. Abraçavam a interdisciplinaridade e combatiam a pretensa autonomia da arte determinando-lhe um estatuto mais incerto.

Seria o fim das grandes narrativas modernas, em nome da diversidade dos particularismos sempre em busca de uma aproximação com a realidade do presente e conseqüentemente

das coisas mundanas. Sobre a questão das narrativas incide-se diretamente no discurso de Lyotard (1996) que, ao final dos anos de 1970, decretava o fim do que chamou de metanarrativas, o que marcaria o pensamento pós-moderno. Este discurso foi amplamente empregado quando se quis justificar a nova condição pós-moderna, emprestando seu uso inclusive para compreender o pluralismo e as multiplicidades da nova arte.

Não seria a toa que se localiza os primórdios de uma arte pós-moderna na década de 1950, por se tratar de um período em que se deram as transformações mais evidentes no campo da pintura e da escultura. A conformação de uma visualidade moderna, que incorporava a supremacia do plano pictórico e da escultura associada ao seu pedestal, cercando a arte de artifícios que a manteria inabalável. Além disso, contabiliza-se entre os preceitos modernos sua crença numa autonomia da arte, sua adesão às expressões clássicas – escultura, pintura, desenho e gravura - entre outros pontos dignos de nota. Para Greenberg (1997), havia uma sensibilidade moderna desvinculada da ilusão e da ficção, temas que não caberiam nas possíveis interpretações literais da arte moderna conferindo-lhe um caráter de pureza dissociada do peso de uma tradição figurativa já distante de seu caráter imitativo. Havia em seu discurso, principalmente para o entendimento da escultura, um raciocínio histórico linear, que tinha no cubismo as raízes de suas manifestações modernas. Partindo de Rodin e passando por Brancusi, Greenberg entendia a arte, no caso da escultura, como um distanciamento do meio, como se ela bastasse por si só e não criando relações de dependência com o exterior, ou seja, o universo da cultura. Havia aqui uma busca evidente por uma pretensa autonomia, o que punha a arte como problemática da estética⁴.

50

É dentro desta conformação, que foram estabelecidos os parâmetros da arte no alto modernismo, a exemplo não só da nova escultura, como da pintura expressionista abstrata norte-americana representada por seu expoente maior, Jackson Pollock. É no contexto da pintura norte-americana realizada ao longo da década de 1940 até meados da década de 1950 que, segundo o crítico, formou-se um cenário representativo para suas definições formais da arte. Pode-se então enumerar alguns artistas como: Gorky, Hans Hofmann, Milton Avery, De Kooning, Klee, Tobey, Philip Guston, Clyfford Still, Franz Kline, Barnett Newman, Rothko, Adolph Gottlieb e Robert Motherwell (GREENBERG, 1979, p. 190). É também neste momento que a exploração dos limites da pintura, especialmente pelos

⁴ Ainda segundo Greenberg, “Y es esta independencia física, sobretudo, lo que contribuye a dar a la nueva escultura ese statu de arte visual representativo de la modernidad. Una obra de escultura, al contrario que un edificio, sólo tiene que sostener su propio peso, y tampoco ha de estar sobre otra casa, como un cuadro; existe por y para sí misma, tanto literal como conceptualmente. Le aspecto positivista de la estética moderna encuentra su realización más plena en esta autosuficiencia de la escultura, en la cual cada elemento concebible y perceptible pertenece completamente a la obra de arte” (1979, p. 173).

neodadas como Jasper Johns e Rauschenberg, bem como pelos desvios daqueles artistas para o minimalismo, ganharia corpo e daria início aos movimentos da arte que refutavam aquela pretensa autonomia.

Foi nessa produção artística, da qual se listou alguns nomes, que incidira a crítica realizada por Clement Greenberg (1979) ao propor um formalismo modernista de caráter universal, que se mantinha preso às preocupações estéticas. Saía em defesa desta arte que resguardava em seu escopo um caráter de pureza. A arte moderna atuava como uma recusa ao apelo da realidade exterior, distante de qualquer contágio. O museu moderno era o instrumento ou meio que resguardava seus valores. Havia em tal compreensão uma base de construção histórica que partia do cubismo analítico. A partir dessa herança nascia a pintura “*all-over*” de Pollock, que na visão greenbergiana parecia triunfar justamente em virtude de sua uniformidade, de sua pura monotonia (GREENBERG, 1979, p. 148). Era chegado a uma espécie de limite que aparentemente não poderia ser mais desconstruído.

O projeto de museu moderno nasceu da tentativa de suprir as deficiências das instituições do século XIX, que atendiam a uma arte acadêmica subjugada aos cânones clássicos e funcionavam como receptáculos indiferenciados do colecionismo, trabalhando na organização uniformizadora das obras. Não nasceu apenas de um progresso material, mas de uma série de transformações sócio-culturais, especialmente no fazer artístico. Era a época da tradição racionalista dos modelos de crescimento ilimitado e do museu

51

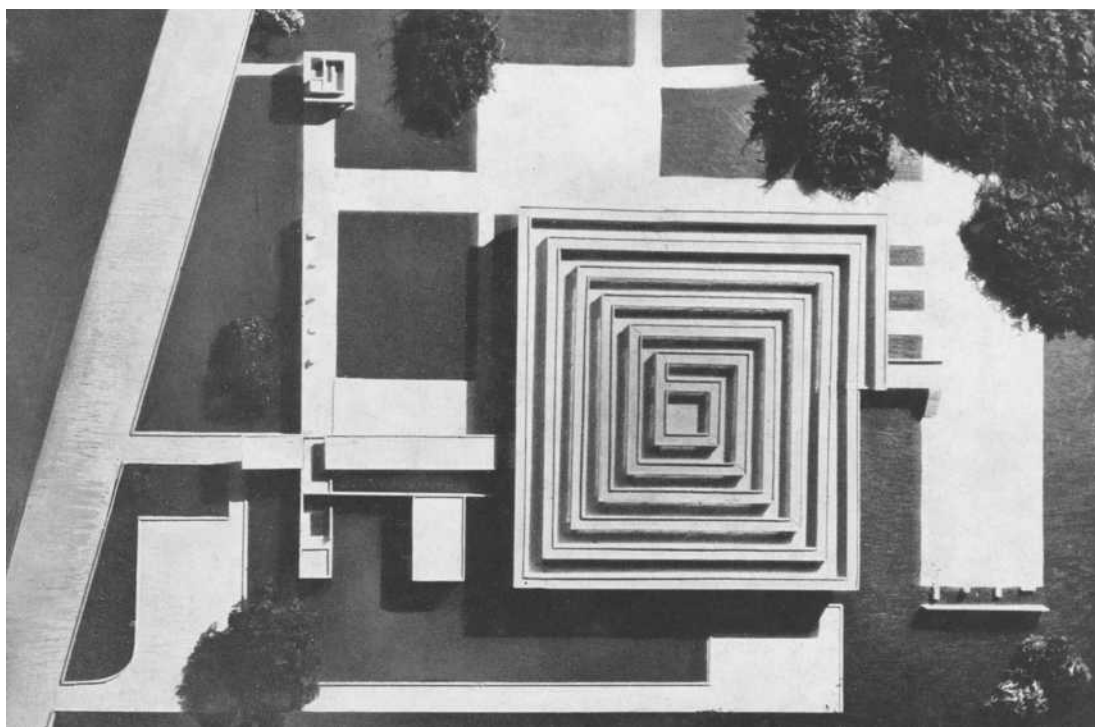


FIGURA 01 O projeto para o museu de crescimento ilimitado de Le Corbusier, realizado em 1938. Fonte: PAPADAKI, 1948. p.74

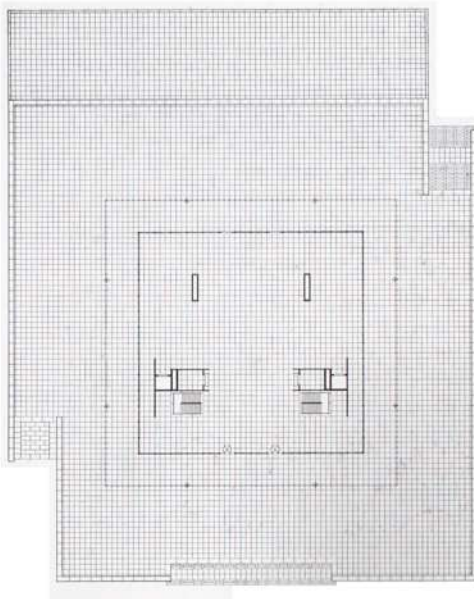


FIGURA 02 Um exemplo de projeto de museu seguindo os princípios da planta livre. A nova Galeria Nacional de Berlim realizada entre os anos 1962 – 1968. Fonte: CARTER, 1999 p. 95 e p. 97

de planta livre, respectivamente de Le Corbusier e Mies Van der Rohe. Segundo Krauss (1996, p. 144), o museu de planta livre seria a definição do espaço universal onde se combinavam neutralidade e imensidão, descrito como: “*a massive, neutral enclosure, the place is a function of its structure – the universal space frame – which is to say a modular roof construction (a three way truss) that, due to its aggregate nature is expandable in any direction and can thus grow to infinite dimensions.*” Tal infinitude se aproximava da proposta corbusiana e também com as formulações de Frank Lloyd Wright que definia um modelo em função de sua rampa espiralada. Estes três modelos em confluência determinavam os parâmetros de um espaço unitário que caracterizariam as definições do cubo branco em termos espaciais.

Os modelos representavam espaços consagrados à tecnologia da estética. Logo, na perspectiva de um lugar de consagração do moderno, foi na década de 1930 que se inaugurou sua instituição máxima, o MoMA-NI (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). A fundação deste museu caracterizava o momento crucial da oficialização da produção moderna, seja no campo da arte, da arquitetura e do urbanismo. Os museus modernos assumiam seus postos de templos da civilização cultural moderna, exercendo sua função

dentro do âmbito da metrópole industrial. Mesmo se tratando de uma discussão inicial sobre museu, a sua representatividade cultural se fez através da atividade ali abrigada: as exposições de arte. Portanto, seria dentro do seu espaço que se realizariam estas construções históricas, as quais o MoMA-NI se dedicava e legitimava. Como define Staniszewski (1998), ao partir para uma análise crítica daquele museu, a montagem expositiva seria então o inconsciente das exposições de arte. Revelava então o seu poder de atuação política enquanto lugar de legitimação de determinados discursos. O MoMA-NI, como representação simbólica de uma maneira de pensar arte, seria um ponto de referência para a compreensão das questões paradigmáticas do museu moderno e conseqüentemente dos seus espaços.



FIGURA 03 Imagem da exposição Cézanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh que inaugurava o MoMA em Nova Iorque, no ano de 1929. A instalação desta exposição foi concebida pelo Alfred H. Barr Jr., responsável por uma nova leitura paradigmática do movimento moderno no que diz respeito a este museu como instituição. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. xxiv.



FIGURA 04 Registro do encontro entre Jackson Pollock e Peter Blake na Galeria Betty Parsons em 1949. Observam a maquete do o projeto para o “museu ideal” idealizado por Blake. Fonte: MARTÍN, 2006, p. s/n.

É sobre esta grande caixa expositiva que reside a síntese de uma crítica nascida nas artes e que hoje encontra resposta nas várias formas de interpretação dos espaços museológicos. Brian O'Doherty, através do seu olhar de artista ativo nas discussões acerca das questões institucionais, que, ao criticar a ideologia do espaço da arte, descreveu com perspicácia o espaço do museu, ou melhor, da galeria de arte moderna, que ele chamou de cubo branco. O autor coloca:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído (O'DOHERTY, 2002, p. 4).

Sob a égide deste lugar supremo da arte se formalizavam as condições expositivas para a exibição de uma produção artística pretensamente autônoma e desvinculada de uma realidade cultural externa as paredes da galeria. É dentro deste contexto que se faziam sentido as definições de Clement Greenberg, ao estabelecer todo um escopo para um modernismo tardio ao fim dos anos de 1940. Formava-se um amplo aparato ideológico definidor de um perfil cultural de grande erudição que serviria de modelo em âmbito internacional. A galeria ideal definida, por exemplo, pelo projetista Peter Blake, dedicada à produção do expressionismo abstrato, era a concretização efetiva do cubo branco. Resguardava-se a frontalidade do quadro reduzindo ao extremo qualquer interferência espacial possível, mantendo uma distância simbólica entre o olho do espectador e o plano da pintura. Era a consagração dos valores formais determinantes de um dado padrão estético pertencente a uma ambiência própria e intimamente integrada a uma idéia de função ideologicamente concebida.

A arte é livre, como se dizia, para assumir vida própria. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística. Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais. Esta, claro, é uma das doenças fatais do modernismo (O'DOHERTY, 2002, p. 4).

No pós-guerra, a produção artística do alto modernismo praticou à exaustão a transferência da percepção para os valores formais. Paradoxalmente, esta situação passava a esgotar as suas possibilidades artísticas, na medida em que estabelecia padrões de técnica produtiva e um instrumental teórico de apreciação estética, o que fatalmente terminaria por estabelecer uma ruptura, ou melhor, um momento de inflexão, como se verá logo a seguir. Havia um impasse entre a "autonomia" da arte enquanto meio

de expressão livre e este meio restritivo que a caracterizava e a restringia até então. Ao se dissociar o moderno de toda a sua inconstância, caracterizada por sua condição libertária, em favorecimento de uma estética formalista, revelava-se naquele momento sua inerente masculinidade e autoritarismo (GREENBERG, R., 1996, p. 352). Um embate a esta condição masculina será sentida com os desdobramentos de uma produção artística com referências no feminismo.

A arte moderna, grosso modo, confinada a uma cultura dominante e oficial, era destituída, por conseguinte, de qualquer condição subversiva, característica primordial que sempre lhe foi imprescindível, ao mesmo tempo em que novos domínios da técnica, como a fotografia, reivindicavam o seu lugar como meio de realização artística. Estes fatores, como a própria necessidade do homem contemporâneo em se aproximar da vida e do acaso, propiciavam uma forte conjuntura para a transgressão dos oficialismos modernistas, dentre os quais o formalismo tornou-se ponto essencial de discussão na definição de uma estética pós-moderna. Ao partir de uma leitura restritiva, cuja matriz seria o cubismo, a própria produção dadaísta seria posta a margem desta arte mais restritiva, só retornando com o novo experimentalismo na década de 1950.

A produção artística, especialmente no campo pictórico, passaria por uma radical transformação com a inserção da técnica fotográfica e da subversão dos limites do plano do quadro e da moldura, gerando trabalhos híbridos e distanciados das categorias rígidas das artes plásticas. Segundo Douglas Crimp (2005), a antecipação deste ponto de vista veio da posição visionária definida por Walter Benjamin, no seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, quando tratava da importância das novas técnicas de reprodução advindas dos princípios da fotografia, meio expressivo que afetaria drasticamente a pintura e toda a produção das artes visuais, delineadores de uma arte pós-moderna.

Pode-se exemplificar esta situação ao se examinar alguns artistas como Andy Warhol, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Este último é exemplo consensual da crítica: através de suas inovadoras formas de expressão, atingia em cheio o modo de se observar o objeto posto na parede subvertendo a condição de obras de arte contemplativas. A sua pintura adquiria um caráter muito além do contemplativo, ao estabelecer um meio de aproximação maior com o público por intermédio de materiais impressos e fotográficos. Verifica-se que não se tratava apenas de uma mera inserção de novas técnicas na composição artística. Havia um novo compromisso em estabelecer uma contínua aproximação do real. Segundo o crítico Pierre Restany (1979, p. 112), no caso do contexto artístico europeu, observava-se uma mudança clara e evidente, da arte abstrata intocável a uma nova linguagem na arte

tributária do espírito da colagem cubista e da assemblage schwitteriana. Esta mudança se dava num contexto internacional já no início da década de 1960, ao se realizar um diálogo intenso entre a arte pop norte-americana e o novo realismo europeu.

No ensaio intitulado “Sobre as ruínas do museu”, Crimp (2005), identificou em outro ensaio o “Other Criteria”⁵, de Leo Steinberg, uma das primeiras aplicações do termo pós-modernismo quando este fez uso de uma análise crítica das superfícies pictóricas de Rauschenberg produzidas ainda na década de 1950. Estas superfícies não mais apresentavam a condição de estruturas verticais, mas como denominou Steinberg (1972, p. 84), formulavam “flatbeds”, superfícies heterogêneas trabalhadas com variadas aplicações técnicas capazes, portanto, de uma possível revolução no campo da tela, subvertendo sua lógica instituída⁶. O crítico norte-americano foi além ao detectar a superfície pictórica não como análoga de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais voltando o olhar para próximo da cultura. Retornava-se à vida, outra hora, separada dos valores formais da arte. Encontra-se neste ponto, uma das premissas básicas que identificavam uma nova arte em construção, confluindo também para gerar os alicerces de uma produção processual, cujo ponto de partida estaria no plano das idéias. É notável a aproximação crítica com as formulações de Mário Pedrosa (1998), que será visto a seguir, ao definir o escopo de uma arte ambiental, ancorada na idéia de um processo que transbordava as fronteiras do objeto de arte acabado. Para melhor compreender a sujeição da arte a um hibridismo fomentado por discussões artísticas mais plurais e descategorizadas, destaca-se um trecho do ensaio “Sobre as ruínas do museu”, acerca do esfacelamento das categorias e meios de expressão modernos. É neste momento que se identificava o rompimento dos limites entre as categorias da escultura e da pintura. A pintura em Rauschenberg permeava os elementos da escultura moderna. Agora a arte se fazia por contágio.

Embora houvesse apenas um leve incômodo em chamar Rauschenberg de pintor durante a primeira década de sua carreira, quando ele passou a abraçar sistematicamente as imagens fotográficas no início da década de 1960 tornou-se cada vez menos possível considerar sua obra como pintura. Ela era, ao invés disso, uma obra híbrida de impressão. Rauschenberg trocara definitivamente as técnicas de produção (combinações e assemblages) por técnicas de reprodução (silkscreen e transposição de desenhos). E essa mudança exige de nós que pensemos na arte de Rauschenberg como

5 Nesta pesquisa teve-se como referência a publicação norte-americana, mas recentemente foi lançada uma edição brasileira. Segue a referência brasileira: STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

6 “Yet these pictures no longer simulate vertical fields, but opaque flatbed horizontals. They no more depend on a head-to-toe correspondence with human posture than a newspaper does. The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floor, charts, bulletin boards – any entered, on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed – whether coherently or in confusion” (STEINBERG, 1972, p. 84).

pós-moderna. Feita por meio de tecnologia reprodutora, a arte pós-moderna dispensa aura (CRIMP, 2005, p. 54).

Prescindir da aura na obra de arte vai ao encontro do que Walter Benjamin anteviu ao observar o seu declínio no que concerne a produção nas artes visuais. Coincidiu com a inserção da fotografia como meio de reprodutibilidade técnica, capaz de alterar, como foi dito, a maneira de perceber as formas clássicas de expressão nas artes plásticas. Ocorria aqui a necessidade inequívoca de romper com o caráter de unicidade entrando a cópia como elemento perturbador, capaz de ganhar relevância como quesito de consumo vital para as massas numa nova condição de realidade. “Fazer as coisas *ficarem mais próximas* é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1994, p. 170, grifo do autor).

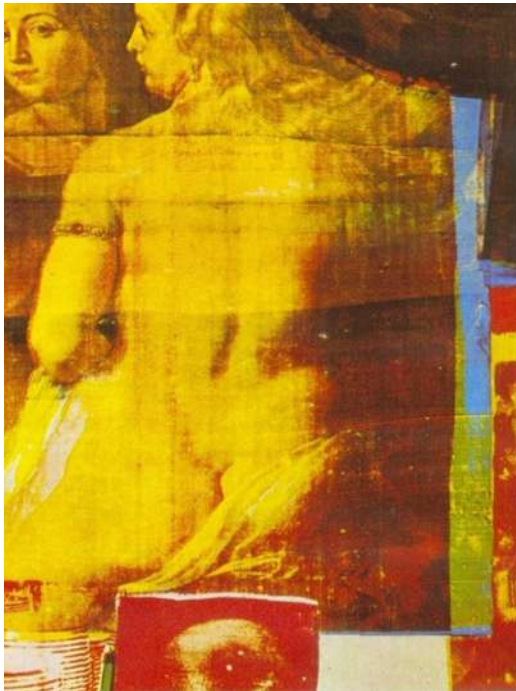


FIGURA 05 Uma Combine-painting de Robert Rauschenberg denominada Persimmon (1964). Fonte: ARGAN, 1992.

Um dos caminhos atestados na produção artística estava na possibilidade da arte sair do seu estado de confinamento dentro do recinto expositivo, aproximando-se do espectador e alterando as condições de unicidade da obra.

No cenário brasileiro os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark haviam rompido também com o plano pictórico estabelecendo uma interface com a escultura e revelando a idéia de um campo ampliado de percepção e atuação da obra de arte. Esta arte, tanto nos artistas brasileiros como na figura de Robert Rauschenberg, nos artistas pop e nos novos realistas, que se quer aqui denotar, deixavam de ser estanques e passavam a atuar no lugar, conferindo-lhe um caráter diferenciado. Não significa, entretanto, que fosse este o único

viés transformador. Havia também outras manifestações, tanto no cenário europeu como no norte-americano, que trouxeram novos caminhos para arte através da performance, do “happening” ou das poéticas do processo. Merece menção, por exemplo, a atuação do Grupo internacional Fluxus, que procurou constantemente investigar novos meios de realização artística em detrimento da distinção de um objeto palatável. Assim como na arte ambiental dos brasileiros, o movimento e a questão do tempo tornavam-se essenciais, manipulados por uma atitude manifesta em seus corpos.

Esta reaproximação da arte com vida, a par da realidade de uma sociedade urbana definia seu caráter social dentro do processo produtivo capitalista. Ao estabelecer as bases teóricas do novo realismo, Restany (1979, p. 112) formulava a noção de uma arte da segunda revolução industrial, à qual associamos as noções de um capitalismo tardio posto anteriormente. Dava a entender que o caminho natural consistia em liquidar os valores culturais tradicionais em nome de uma arte de comunicação de massa e popular por necessidade histórica. Conseqüentemente, a crise afetava diretamente os museus, ou qualquer outra instituição que se propunha a resguardar esses valores e que estabelecia ordens de poder no meio sócio-cultural.

2.3

Pós-modernidade na arte e a contribuição particular do Minimalismo

Para dar seqüência ao entendimento de uma arte pós-moderna, toma-se emprestado o posicionamento crítico de Susan Gablik e recai-se na questão de que, se de fato, o modernismo havia chegado a um estado de falência. Ao iniciar sua discussão sob o título de “*Has modernism failed?*”, Gablik (1984) tentava confrontar as premissas modernas ao perceber em anos anteriores o quadro de mal-estar geral no que concerne ao possível falecimento das estruturas modernas fruto da descrença em seu projeto, o qual já havia sido decretado nos vários campos da cultura permeando a literatura, a arquitetura e as artes plásticas. A esta falência contrapunha-se um campo vasto e instigante de atuação no que concernem as novas formas de expressão e visualidade, mas, que ao mesmo tempo, representava um perigoso e tolerante lugar de liberdades desmedidas. As observações de Gablik, realizadas em meados dos anos de 1980, manifestam uma interpretação ancorada numa retrospectiva das transformações ocorridas ao longo das décadas de 1960 e 1970.

Era o preço que se pagava em nome da diversidade que, no entanto, abria espaço para um amplo debate crítico trazendo uma nova condição para a crítica de arte. Nascia uma aproximação entre o fazer artístico e a crítica especializada, fruto da nova atitude artística,

a qual se iniciara com maior evidência no minimalismo, fato notado pela crítica Glória Ferreira⁷ (2006). Transcreve-se um trecho das suas observações:

Parafraseando Battcock, poderíamos dizer que essa atitude artística *forçou* o crítico a uma compreensão mais intuitiva, e que as transformações de linguagem foram inseparáveis da crescente participação do artista nas definições e maneiras de circulação da arte. Da opção por formas experimentais de conhecimento, coletivas e não-conformes com as orientações normativas, derivam novos modelos, identidades e redefinições da idéia de obra de arte, do que constitui a arte e de seu lugar. (FERREIRA, 2006, p. 22, grifo do autor)

Notabiliza-se esta passagem pelo fato de que o artista teve seu papel ampliado no que diz respeito ao circuito das artes, interferindo e transformando as suas mais diversas instituições. Como foi dito anteriormente, a nova atitude artística subvertia a lógica das relações sociais no campo das artes. Talvez residissem aí as mudanças mais significativas que circunscreviam a condição de uma nova arte. Existe um consenso dentro da crítica e da historiografia da arte que, após as rupturas empreendidas pelo movimento pop na década de 1950 e pelo movimento minimalista, teriam-se mudanças significativas no entendimento do objeto de arte, objeto com clara aproximação cotidiana e intimamente vinculada à lógica produtiva.

As já abaladas fronteiras entre os diversos meios e suportes são paulatinamente destituídas em nome de um entrelaçamento de linguagens e do fim da noção de objeto de arte acabado. Era o que Lucy Lippard (1973) se referia ao colocar a problemática da desmaterialização da arte. Punha-se fim aos formalismos estabelecidos para arte moderna, insistindo numa pluralidade da produção identificada com as questões cotidianas do seu tempo, e como diria Gregory Battcock, “*Today the artist is more immediately involved in daily concerns. Vietnam, technological development, sociology, and philosophy are all subjects of immediate importance*” (1968, p. 26). A crítica empreendida por Battcock remonta ao final dos anos de 1960 contribuindo de sobremaneira para o entendimento do movimento minimalista como parte de uma nova realidade cultural presente nas artes visuais. Ao mapear diversos textos que ampliavam esta discussão, o crítico punha em pauta na época todas as possíveis interpretações de um complexo emaranhado do fértil campo produtivo, cuja leitura remonta aos críticos, historiadores e artistas indistintamente.

⁷ Teve-se como uma das referências para relatar a complexa conjuntura das mudanças entre as décadas de 60/70 a nota introdutória da crítica Glória Ferreira, ao formular uma concisa visão crítica da produção artística e com especial atenção aos próprios escritos dos artistas. Estes escritos representavam um novo campo de atuação do artista em confluência com a contemporânea crítica de arte. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006.

Atesta-se que, na arte minimalista, o artista reavaliava os parâmetros da arte moderna, cuja representação maior estivera no expressionismo abstrato, posicionando-se na lógica de uma clara estrutura produtiva. A nova lógica, expressa no minimalismo, tinha como intenção maior subverter esta estrutura ao mudar a relação obra, público e lugar. Segundo Foster, “*minimalism thus contradicts the two dominant models of the abstract expressionist, the artist as existential creator (advanced by Harold Rosenberg) and the artist as formal critic (advanced by Greenberg)*” (1996, p. 40). Excedia, no caso, o propósito do modernismo tardio ao estabelecer uma transgressão dos limites institucionais desta arte, assumindo um caráter de elemento contraposto ao modelo moderno, sobre o qual foi discutido anteriormente. As galerias ou museus de arte eram vistos como aparatos ideológicos. Então o minimalismo, subvertia a lógica expositiva ao transferir sua razão de ser para a sua relação com o sujeito, não mais distanciado pelo olhar. Em última instância era a morte do autor em nome do nascimento do novo espectador.

Minimal style is extremely complex. The artist has to create new notions of scale, space, containment, shape and object. He must reconstruct the relationship between art as object and between object and man. Negative space, architectural enclosure, nature, and the mechanical are all concerns of the Minimal artist, and so such become some of the characteristics that unify the movement. (BATTCOCK, 1968, p. 26)

60

As observações do crítico vão ao encontro das intenções dos próprios artistas do movimento que possuíam claro engajamento no campo teórico, permeando assim o espaço da crítica. Tendo por base as palavras de Donald Judd, artista seminal de sua geração e responsável por alguns escritos de grande relevância, é compreensível que uma das características fundamentais desta arte incidia na sua condição de trabalho tridimensional que partia em direção ao espaço real distanciando-se do espaço ilusionista, este último definido por grande parte da pintura corrente a época, ou mesmo pelas esculturas tradicionais, muitas vezes centradas num pedestal e distanciadas do espectador. Para Judd (2006), a idéia de objeto de arte se desfaz, cedendo lugar a objetos estruturais, onde estão indissociáveis a forma, a cor e a superfície, formando aquilo que ele denominava de “singles”. Libertava a arte a estabelecer relações com o ambiente e com o espectador, o que é claramente proposto nas palavras de Battcock ao sugerir a atuação do artista como extensiva da fronteira da mera realização de um objeto artístico. Em tom de manifesto, em seu artigo “Objetos específicos”, abria mão das formas tradicionais da pintura e da escultura. “Elas são formas particulares circunscritas, enfim, produzindo qualidades razoavelmente definidas. Grande parte da motivação subjacente aos novos trabalhos é livrar-se de tais formas. O uso de três dimensões é uma alternativa óbvia. Abre espaço para qualquer coisa” (JUDD, 2006, p. 97). De imediato supõe-se que na semântica daquela nova arte não cabia a acepção da palavra tradição, enquanto discurso definidor da forma artística muito bem costurada por um passado pré-delineado.



FIGURA 06 Um exemplo de trabalho realizado por Donald Judd na década de 1960 seguindo as condições narradas em *Objetos Específicos*. *Untitled* (1966). Fonte: MEYER, 2005, p. 89.



FIGURA 07 Um exemplo de instalação realizada por Robert Morris na Green Gallery de Nova Iorque em 1964. Fonte: MEYER, 2005, p.80.

A idéia de “qualquer coisa” vinculava-se a proposta de ampliação das fronteiras de trabalho do artista envolvendo novos materiais, uma grande variedade de produtos industriais e inclusive dos próprios processos industriais, trazendo para arte a condição de ser produzida em massa, sem ao menos passar pela mão do artista, figura empenhada com o trabalho intelectual. Esta dimensão ganhava relevância ao estabelecer uma nova liberdade, visível no abandono do plano pictórico para a elaboração posterior da essência da arte conceitual. Podemos nos referir então a Piero Manzoni⁸, que anos antes em seu texto “a arte não é verdadeira criação” sentenciava a concepção habitual de quadro como obra de arte, em nome de uma nova liberdade intelectual. É na virada para a década de 1960, que tais anseios se concretizam como bem sintetizou Judd, homem de frente do minimalismo.

⁸ Para mais informações, consultar: MANZONI, Piero. A arte não é verdadeira criação. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006.

Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. Um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que a pintura sobre uma superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas e o exterior, ou absolutamente nenhuma. Qualquer material pode ser usado como é ou pintado (JUDD, 2006, p. 103).

Além da concepção deste trabalho tridimensional, insiste-se no caráter da intelectualização do artista que incide na sua capacidade de reflexão e leitura crítica, extensões de seu próprio trabalho⁹. Chegamos aqui ao ponto crucial do minimalismo, ao corromper a autonomia formalista da arte abrindo precedentes para uma diversidade artística, onde idéia, forma e lugar se intercalavam na definição do novo objeto, que, por sua vez, só se distinguia a partir da interação do espectador que o ativava. A arte assumia a posição de crítica a lógica produtiva, ao trazer para seu universo o uso da indústria moderna. Portanto, seria interessante apresentar alguns exemplos que são suscitados correntemente no âmbito da história da arte, não necessariamente trabalhos de puro caráter minimalista mas tributários destas transformações.

62

Logo de partida, exemplifica-se, como caso claro desta situação, a obra “Respingos” de Serra, realizada em 1968 na Galeria Leo Castelli. Segundo Crimp (2005), nenhuma obra desafiava mais o sentido de objeto estético do que ela. No espaço da galeria, Serra espalhou chumbo com movimentos bruscos no encontro entre a parede e o piso. Aquele chumbo endurecido permaneceu ali sem dar forma a objeto algum; objeto entendido como obra de arte transportável ou com real valor de troca. A remoção da obra provocaria sua destruição inevitável. Assim como Duchamp fez com os 1200 sacos de carvão no teto de uma galeria de arte em 1938, Serra tinha como intenção subverter o olhar do espectador acostumado a obra de arte fixada na parede, imóvel, distante e recoberta pela aura que a distinguia. Era proposital causar uma real desorientação no espaço interno expositivo. Muito da produção artística realizada na década de 1960 era herdeira direta do experimentalismo “duchampiano” e das produções dadaístas.

Outro exemplo notável, dentro da produção de Richard Serra, merece destaque dentro do problema que se quer aqui trazer a luz. No ano seguinte ao trabalho “Respingos”, o artista propôs o trabalho “*One Ton Tropic (House of Cards)*”. Consistia em quatro placas de metal com

⁹ Deve-se ressaltar a importância da confrontação de idéias que apontam para os novos rumos na arte. Daí a importância de relatar um pouco dos movimentos artísticos que se interpolavam na construção de um arte divergente, mesmo que apresentasse conflitos de idéias, os quais não iremos pormenorizar. Caso contrário fugiria-se dos objetivos centrais da pesquisa e distanciando-se do objeto de estudo, fruto de uma complexa realidade histórica das últimas décadas na arte contemporânea.

espessura considerável, apoiadas diretamente no chão e sustentadas unicamente pelo escoramento de umas nas outras formando um cubo imperfeito, instável e, aparentemente, desequilibrado. Tal estrutura, ao promover o desequilíbrio e a instabilidade, insinuava a própria destituição da escultura moderna como forma inabalável. Era o esfacelamento das certezas anteriores, onde o senso de transtorno ali impregnado representava simbolicamente o abalo da noção de objeto de arte. Aquela “peça” retirava a condição aurática da escultura moderna, ao ser apoiada no chão, rompendo qualquer limite entre o lugar de exposição, o indivíduo e o objeto de arte.

Nos casos aos quais se faz referência ao minimalismo, anunciado no início da década de 1960, chegava-se a um ponto limítrofe definidor de novas perspectivas no campo de atuação artística, o que trazia para o trabalho de arte a possibilidade de atuar numa fronteira entre a obra e o espaço de exibição, traçando assim a idéia de instalação através de um desvio para a montagem expositiva.

A própria concepção de um objeto de arte tangível se desfazia e, sob uma ótica marxista, tornava-se trabalho, sendo o esforço laborioso, tanto em termos intelectuais como materiais, o novo “valor” da arte. A inserção do artista na lógica cultural o tornava sujeito atuante no sistema produtivo, sendo sua práxis necessária num processo desalienante frente a esse sistema. O uso do termo trabalho passava a substituir a idéia de objeto isolado e autônomo da arte, sendo recorrente no discurso de artistas, críticos e curadores. O próprio Steinberg (1972) trazia em seus escritos esta mudança de linguagem.

Entende-se o trabalho de Serra como uma crítica materialista às instituições da arte, assim como defendia Benjamin (1994); uma arte modificadora do aparelho produtivo, portanto, contestadora das instituições legitimadoras do poder que rege esse aparelho. É um trabalho de caráter eminentemente político¹⁰, o que permitia sua aproximação das

10 A necessidade de romper com a mercantilização da obra de arte moderna como mercadoria de luxo e desmascarar a sua pretensão ao universalismo só foi possível com artistas que foram além do trabalho dos minimalistas. Estes já haviam subvertido a questão do mito do artista como único produtor, o que antes mascarava a questão da divisão social do trabalho. “Essa tarefa foi assumida pela obra dos artistas que radicalizaram a especificidade da localização, artistas tão diversos como Daniel Buren e Hans Haacke, Michael Ascher e Lawrence Weiner, Robert Smithson e Richard Serra. A contribuição que eles trouxeram à crítica materialista da arte e a resistência que opuseram à dissolução da cultura em mercadoria foram fragmentárias e provisórias, tiveram conseqüências limitadas, viram-se submetidas sistematicamente à oposição ou a mistificação e, finalmente, foram sobrepujadas” (CRIMP, 2005, p. 138).

Pode-se falar de uma atuação política do artista como produtor ao investigarmos as colocações de Benjamin em seu ensaio “O artista como produtor”. No caso a analogia adotada refere-se à relação obra literária e autor, mas aqui a adotamos para a produção nas artes práticas na medida em que este meio de expressão artístico encontra-se em diálogo com a literatura e compartilha bases materiais semelhantes no tocante a sociedade capitalista. O autor agora está sujeito a um sistema produtivo na medida em que sua atividade penetra nas relações sociais, onde essas já se encontram condicionadas pelas relações de produção. O autor incorpora e

investidas dos artistas conceitualistas. Como lembrou Crimp (2005), não há como separar a obra “Respingos” das condições sociais e políticas existentes na época de sua execução em 1968. Abria pressupostos para a desmaterialização da arte, o que, por outro lado, punha em discussão o próprio minimalismo ao propor uma valorização da atitude artística em detrimento da materialidade de um objeto.



FIGURA 08 Trabalho de Richard Serra derivado da série “Respingos” denominado de *Casting*, de 1969. Fonte: FOSTER, Hal; KRAUSS; BOIS; BUCHLOH, 2004. p. 536.

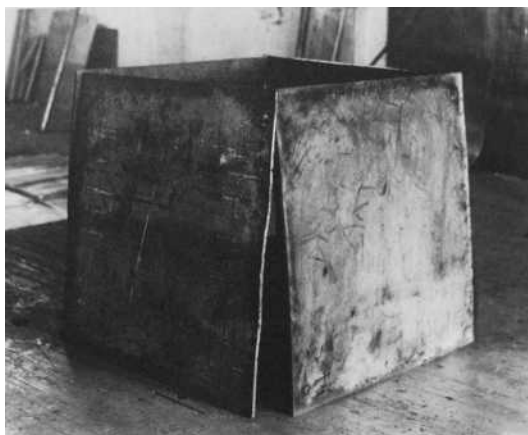


FIGURA 09 Trabalho de Richard Serra denominado *On the Ton Prop (House of Cards)* de 1969. Fonte: FOSTER, Hal; KRAUSS; BOIS; BUCHLOH, 2004. p. 536.

64

Cabe aqui identificar um marco histórico em termos didáticos. Seguindo as formulações da historiadora da arte Anna Maria Gausch (2000), pode-se dizer que, o ano de 1968 representou um ponto simbólico de inflexão conduzindo ao que se supõe como início da pós-modernidade no campo das artes visuais. Havia no contexto artístico norte-americano a superação dos resquícios formalistas do minimalismo, o que abriria caminho para o amplo espectro pós-minimalista. Já no continente europeu era perceptível a deflagração de uma revolução sócio-cultural que gerou um distanciamento das práticas artísticas não-objetuais. É no calor dessas realizações artísticas, ainda no contexto daquele ano simbólico, que eclodiram uma série de exposições, algumas de caráter alternativo ao circuito oficial (GREENBERG, R., 1996). Acabaram por legitimar estes trabalhos, introduzindo uma nova linguagem expositiva no âmbito do espaço da galeria. Por um lado, concedia a produção uma reinstitucionalização. No entanto, a própria exposição tornava-se instrumento de realização artística, como por exemplo, a intervenção de Marcel Broodthaers que culminou com seu “*Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*” no “*Kunsthalle*” de Düsseldorf em 1972. Tal realização provinha dos desdobramentos da arte conceitual por hora aqui introduzida.

usufrui de novas técnicas na realização de seu trabalho, amalgamando, como mencionado, os diversos meios de expressão. Ao mesmo tempo em que a técnica surge como forma de auxílio, o próprio artista perde o controle sobre o domínio da técnica, e usufrui também de uma indústria, da qual se utiliza como ferramenta de trabalho. A obra de arte assume um caráter industrial, no entanto, o autor, mantendo sua condição política consciente dentro do meio social, mantém sua compreensão de todo o processo de criação. É o que Benjamin, antecipava anos antes ao denominar de intelectual ou autor como produtor.

Sol Le Witt, um dos difusores do conceitualismo, ao elaborar “Parágrafos sobre arte conceitual”, entendia que a idéia de arte presidia a mente do artista, mesmo que ela não viesse a ser concretizada materialmente, o que de certo modo confrontava a forma física buscada no caso do minimalismo de Judd e demais artistas, sempre com graves implicações reducionistas ao serem institucionalizadas¹¹. Ao concluir seu texto crítico, Sol Le Witt (2006, p. 181) sentencia: “a arte conceitual só é boa quando a idéia é boa”. Na tentativa de justificar esta sentença do artista, encontramos coerência na sua própria produção prática. Em 1968, ano onde também foram realizados aqueles dois trabalhos de Richard Serra, LeWitt propôs o trabalho “Buried cube containing an object of importance but little value”. Foi apresentado no espaço de uma galeria de arte através de um mero registro fotográfico, onde se identificava o artista executando aparentemente a proposta. No caso o artista excedia a questão da presença do objeto de arte, colocando a proposta à frente. Todos os exemplos citados aqui se inseriam nos seis anos de desmaterialização da arte mapeados por Lucy Lippard (1973) em sua publicação, num período que ia de 1966 a 1972¹².

Segundo a própria autora, desde que escreveu a primeira vez o termo “desmaterialização” em 1967, vem considerando o emprego dessa palavra inadequado, pois de imediato entende que um pedaço de papel ou uma fotografia pode ser considerado um objeto, independente de representar uma obra de arte objetual. Mas pela falta de um termo melhor continuava se referindo a idéia de um processo de desmaterialização ou numa não ênfase nos aspectos do material. Tal definição permaneceu, o que se pode constatar no discurso do professor Walter Zanini, curador da XVI Bienal. Segundo este curador: “Sob o signo de Duchamp, a crise do objeto tornou-se visível na década de 60. A arte conceitual firmara seus princípios desmaterializantes desde meados dessa década em Nova York e Beuys enriqueceu-a da idéia de arte ampliada. Sua difusão não conheceu fronteiras.” (ZANINI, 1994, p. 316).

¹¹ Ao questionar as limitações da arte minimalista que enfatizava os aspectos físicos da obra e ao favorecer a ênfase do conceito, fruto de trabalho intelectual, Sol LeWitt dizia: “O artista conceitual desejaria aperfeiçoar essa ênfase na materialidade tanto quanto possível ou usa-la de um modo paradoxal. (Converte-la em uma idéia.) Esse tipo de arte deve, então, ser apresentada com o máximo de economia de recursos. Qualquer idéia que se encaminhe melhora duas dimensões não deveria ser realizada em três dimensões. As idéias também podem ser apresentadas por meio de números, fotografias ou palavras, ou qualquer modo que o artista escolha, sendo a forma sem importância” (LeWitt, 2006, p. 181).

¹² Segundo Lippard (1973), na nota introdutória do livro objetiva seu trabalho: “Trata-se de um livro de referências cruzadas com informações sobre algumas fronteiras estéticas. Consiste numa bibliografia onde estão inseridas fragmentos de textos, trabalhos de arte, documentos, entrevistas e simpósios organizados cronologicamente e focados naquilo que ficou conhecido como arte conceitual, arte da informação ou arte da idéia. Inclui também menções a áreas de entendimento vago como minimal, antiforma, sistemas, earth ou arte processual. São levados em consideração os aspectos apresentados hoje nos mais diversos continentes passando pelas Américas, Europa, Inglaterra, Austrália e Ásia, com algumas implicações políticas” (tradução nossa).

Ficava claro, no posicionamento de Lippard, o interesse em se distanciar de uma ênfase nos campos da escultura ou da pintura. De forma deliberada, desenvolvia uma atenção maior nos trabalhos relacionados com texto e fotografia, o que tirava a questão presencial do objeto de arte. Por exemplo, a forma do livro retirava qualquer possibilidade de se avaliar individualmente a obra de um artista pondo-o em contato com um determinado contexto. Enfatizava, portanto, o tempo, a variedade, a fragmentação e as interações. Tratava, no caso, de uma abordagem fenomenológica e não histórica da arte, o que era salutar ante os desdobramentos no campo da arte a partir da pop e do minimalismo.

Nota-se que, ao se exceder à questão do objeto de arte e aos seus antigos confinamentos baseados numa pretensa neutralidade da própria arte, caminhava-se também em direção a questão do pensamento como mote de um trabalho, ou seja, a valoração da ideia.

Uma nascente politização da arte tendia a crescer disseminando-se no campo social, confrontando relações de poder e questionando as próprias instâncias da arte. Uma vez inserida a questão política na arte, o trabalho artístico tornava-se uma ferramenta estratégica de forte apelo ideológico na construção de ações políticas tanto liberais como conservadoras. Sua atuação transfere-se para a esfera pública. Poderíamos exemplificar esta situação por intermédio de um artista brasileiro que esteve presente na XVI Bienal, Cildo Meireles. Atuava em diálogo constante com a realidade cultural local e trabalhava em sincronia com as realizações nos grandes centros artísticos. Tal atuação era a prova cabal de uma maior internacionalização do circuito das artes que alastrava suas fronteiras, na medida em que se manifestava por meio de novos veículos divergentes das instituições oficiais da arte e vinculados a um contexto próprio. O fazer artístico se aproximava agora do campo da cultura, o que a tornava obrigatoriamente uma interferência política, segundo o próprio Cildo Meireles¹³.

Pode-se também exemplificar esta produção conceitual politizada através do trabalho do artista francês Daniel Buren, por ser ele capaz de revelar exaustivamente o caráter político de todas as esferas da arte, inclusive questionando o próprio processo de institucionalização da arte conceitual. A execução dos trabalhos em campo e o uso da palavra escrita estabeleciam uma relação de dependência, como bem frisou Buren (2006)

13 As observações feitas por Cildo Meireles provêm do seu posicionamento crítico no trabalho "Inserções em circuitos ideológicos", que partia de um texto no qual desenvolvia uma linha de raciocínio que se completava com a realização de uma proposta material. O artista finalizava seu texto com a seguinte justificativa: "Porque se a Estética fundamenta a Arte, é a política que fundamenta a Cultura" (MEIRELES, 2006, p. 265).

Tendo como referência o trabalho desenvolvido por Duchamp, que reavaliava o papel da arte eminentemente como fenômeno estético, Cildo Meireles percebia que um novo caminho a ser seguido estaria na possibilidade de levar o debate para o campo da cultura, onde o fazer artístico havia se tornado um fenômeno do pensamento. É partir desta reflexão crítica que o artista propõe duas intervenções principais: o projeto Coca-Cola e o projeto Cédula. A arte, no caso, assumia uma função social e tendia a se aproximar do real sendo então tangível a cultura.

ao comprometer a prática por intermédio de formulações teóricas¹⁴. No caso a prática era eminentemente teórica. O comportamento do artista era dirigido por sua postura ética o que comprometia seu comportamento estético. Para enfatizar as características essenciais do exemplo citado, e por conseqüência, a importância política de trabalhos onde a idéia é o mote central, nada mais conveniente do que colocar em pauta o posicionamento crítico do brasileiro Mário Pedrosa, que introduziu a discussão pós-moderna no cenário cultural local em caráter, de certo modo, seminal e visionário. Como ponto de partida das suas precisões críticas, pode-se apropriar da sua afirmação de que “na arte pós-moderna, a idéia, a atitude por trás do artista é decisiva”¹⁵(PEDROSA, 1975, p. 236).



FIGURA 10 Imagens do trabalho de So LeWitt, intitulado “Buried cube containing an object of importance but little value”, de 1968. Fonte: MARTÍN, 2006. p. s/n.

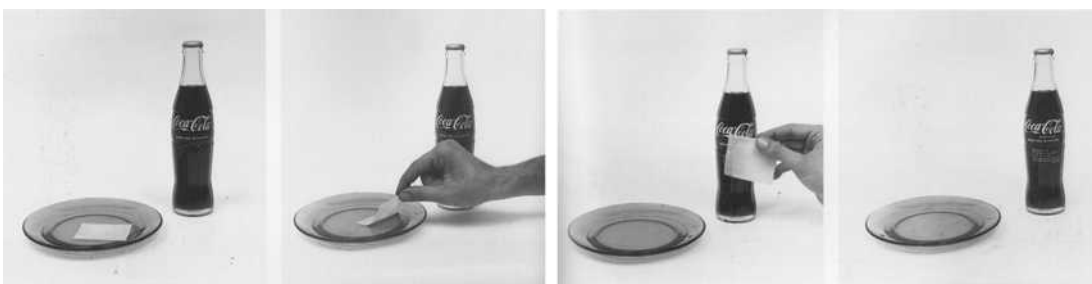


FIGURA 11 Exemplo do trabalho de Cildo Meireles intitulado “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola”, de 1970. Fonte: HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 2000. p. 108.

¹⁴ As colocações de Daniel Buren aqui citadas foram retiradas de seu texto intitulado de “Advertencia”, publicado no ano de 1969.

¹⁵ Esta sentença provinha de uma leitura conclusiva realizada por Mário Pedrosa, da polêmica empreendida por Nelson Leirner ao enviar um porco empalhado para o júri do Salão de Brasília, pondo em situação delicada a lógica da crítica de arte. O próprio trabalho assumia sua condição de objeto crítico das estruturas legitimadoras da arte contemporânea.

Para entender melhor esta sua compreensão do pós-moderno, procurou-se identificar sob que circunstâncias o fizeram enxergar uma nova lógica artística fomentadora de uma crise no cenário artístico nacional, intimamente relacionado às novas conotações da arte naquele tempo. Estava ligado obviamente a um determinado momento histórico concernente aos limites aqui já apresentados.

Como suas observações provêm de seu trabalho como crítico de arte seria interessante introduzir brevemente sua discussão através do trabalho de dois artistas brasileiros, Hélio Oiticica e Lygia Clark, responsáveis pela ruptura de alguns paradigmas modernos na arte brasileira. A produção de Oiticica, por exemplo, estava intimamente ligada ao movimento neoconcreto brasileiro, do qual fez parte. Este movimento, surgido na segunda metade da década de 1950, assinalava uma crise do próprio projeto construtivo brasileiro, este como forte paradigma local incapaz de lidar com uma necessidade criativa mais plural e maleável na produção brasileira. Esta necessidade de ruptura estava presente no trabalho dos demais artistas do grupo.

Seria aqui o prenúncio de uma arte ambiental capaz de abraçar o cotidiano e desestruturar o espaço institucional da arte. Dois trabalhos parecem seminais no que concerne a toda esta ruptura: os “penetráveis” do próprio Hélio Oiticica e os “bichos” de Lygia Clark¹⁶. Nascia na produção artística brasileira espaço para uma possível crítica da sua institucionalização, adequando-se a novas razões de vivência com o público e a crítica.

68

Ao observar o florescimento desta produção no Brasil antevendo profundas transformações na arte e no contexto sócio-cultural em compasso com as mudanças enfrentadas em âmbito internacional, o crítico de arte Mário Pedrosa, com a intenção de diferenciar esta nova produção artística, cunhou o termo “pós-moderno”, aplicando-o a nova arte. A leitura crítica ampliava a discussão no campo das artes para além do formalismo figurativo ou abstracionista, discussão comum no circuito local na época tendo no neoconcretismo brasileiro a exemplificação local de uma movimentação crítica incisiva

16 Com os “penetráveis”, segundo PEDROSA, “rompeu-se com a moldura do quadro, à procura do espaço real, libertou-se do retângulo tradicional, tentou suprimir os últimos vestígios de qualquer suporte para a obra de arte e criou as placas coloridas suspensas, numa tentativa de chegar ao ideal absoluto, descrito por Ferreira Goulart como não-objeto”. Ainda segundo o mesmo, nos “bichos” “está a origem da famosa participação do espectador na obra de arte”. Neste trabalho a artista chega ao movimento por meio de objetos manipuláveis em suas partes metálicas articuladas por dobradiças. O espectador agora assume novo papel, discussão que no contexto global nasce ainda nos trabalhos de Kurt Schwitters no seu Merzbau. Representa um ponto de referência nas discussões dentro do campo da historiografia da arte. Muito da produção surgida nestes anos em que enquadrámos a questão pós-moderna

Estas obras do movimento neoconcreto podem ser melhor compreendidas através da seguinte referência: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

também em um plano internacional, no qual várias das problemáticas nas artes plásticas tinham vindo à tona, como o esfacelamento das categorias da pintura e da escultura e nas redefinições da espacialidade da arte, dentre outras. É no seio do movimento neoconcreto, dentro do contexto nacional, que aqui mapeamos o marco referencial do pós-modernismo no Brasil.

Mas, não resta dúvida que é uma ação residual intensa, decisiva, mesmo para um setor de produção contemporânea. É possível até situá-lo como um corte, um ponto de ruptura da arte moderna no país. Depois dele, ou melhor, com ele estavam lançadas as bases de uma produção que Mário Pedrosa chamou de arte pós-moderna, para distinguir da arte moderna pós-impressionista e pós-cubista. Tanto pelas questões que levantou como pelo seu próprio modo de inserção na instituição-arte, e pela maneira como evoluiu enquanto estratégia de grupo, o neoconcretismo marcou um tipo de indagação nova e diferente no campo cultural brasileiro do final dos anos 50. (BRITO, 1999, p. 97)

As “obras” citadas, pertencente a um setor da produção contemporânea como bem colocou Ronaldo Brito, abriram espaço para o objeto como uma construção no espaço real, conturbando os meios expressivos da pintura e da escultura. Seria o “fim da escultura moderna”, e o início do que Rosalind Krauss (1986) identificou como “a escultura no campo ampliado”. Este conceito era aplicável ao trabalho de Richard Serra descrito anteriormente. Percebe-se uma aproximação das definições teóricas externas a produção brasileira, mas que, na verdade, encontram-se bem rebatidas no cenário nacional, daí a aproximação com os trabalhos dos artistas brasileiros iniciados no movimento neoconcreto. Para Krauss (1997), o conceito de escultura tornava-se maleável e desdobrável, onde a própria idéia da escultura conseguia incorporar quase tudo o que concerne aos meios expressivos de arte. Esta falta de definição poderia ser identificada com a crise da arte, a qual aqui se está em defesa, abrindo espaço para a ampla produção contemporânea. Caberia, então, “qualquer coisa” como bem identificou Judd.

É necessário fazer um parêntese na presente discussão para que se avalie melhor um aspecto referente à arte minimalista, a questão da relação do espectador responsável por fazer valer a proposta de trabalho ativando-o. Para tanto, traz-se a luz da discussão as formulações do artista Robert Morris que juntamente com as proposições de Donald Judd definiram os propósitos do minimalismo. Para Morris havia uma clara alteração da relação espaço-tempo, fruto do tipo de experiência que se obtinha na percepção do trabalho de arte. Para ele, “o tempo está no trabalho mais recente de um modo como nunca esteve antes na escultura do passado. (...). Talvez o que esteja sendo discutido nesse caso seja mais uma mudança na avaliação da experiência. E, apesar de a arte em questão não

abandonar sua cognoscibilidade ou sofisticação nesse deslocamento, ela se abre mais do que as outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência. Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial.” (MORRIS, 2006, p. 402)

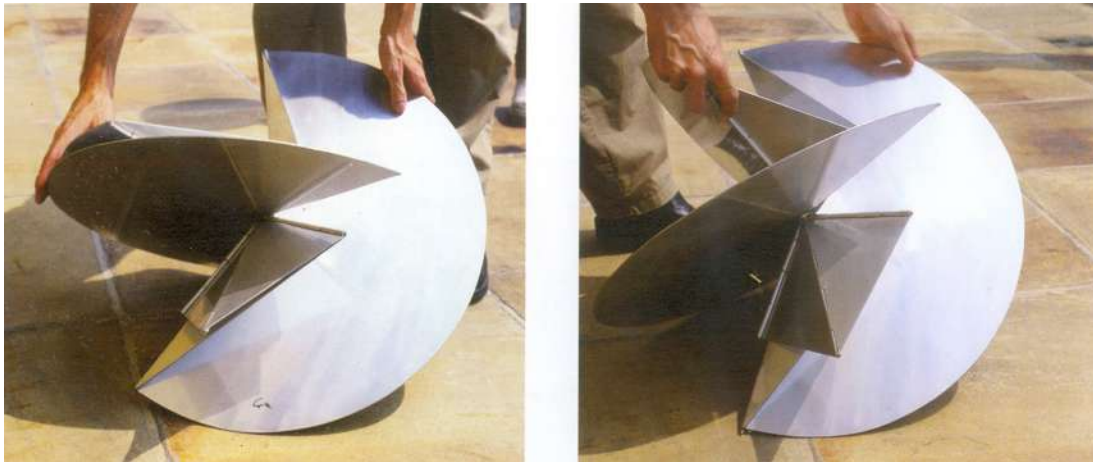
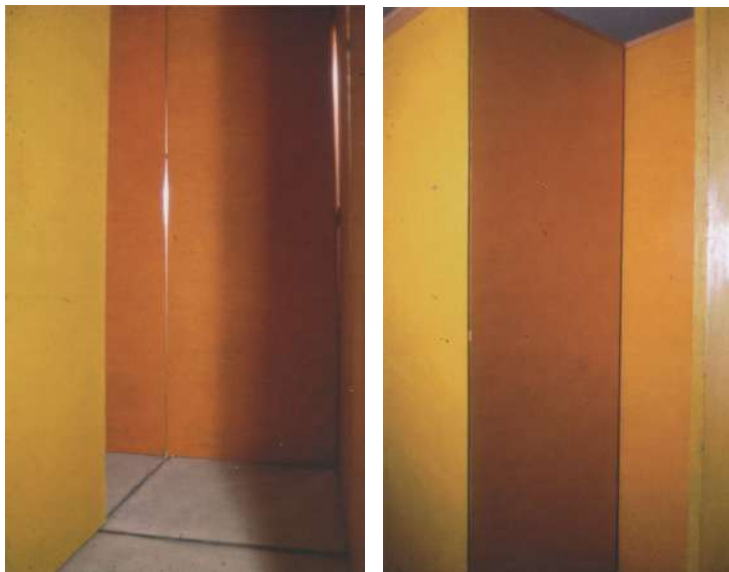


FIGURA 12 Imagem dos Bichos de Lygia Clark sendo manipulados. Fonte: BRITO, 1999, p. 90.

70

FIGURA 13 A “arte ambiental” de Hélio Oiticica apresentada através de dois exemplos subseqüentes da sua experiência artística. À direita, a vista do Penetrável (1961) e abaixo, a vista do Grande Núcleo (1960-63). Fonte: RAMÍREZ, 2007, p. 258, 259, 253.



Esta nova experiência só seria possível em tempo real dentro de um modelo, o qual denominou de presentidade. Seria uma forma de distinguir um parâmetro de tempo para uma situação momentânea que não poderia ser revelada via outros meios de observação do objeto que lidassem com a memória, por exemplo. Há então uma distinção entre a experiência percebida pelo “eu” e a percebida pelo “mim”. A primeira dizia respeito aquela vivência de tempo em presente contínuo e não registrável. A segunda trazia uma característica de retrospecto, uma espécie de experiência mental através da memória. Tal distinção fazia com que um trabalho observado em seu contexto atendessem a um momento único de vivência, enquanto que a visualidade da imagem via registro fotográfico determinava a recriação mental da experiência que não pode ser mais vivida. Portanto, problematizava a saída do trabalho de arte para o ambiente oferecendo um caráter de unicidade aos momentos de percepção do que se distinguia como arte. Ao se falar de uma produção ambiental é indispensável entender as alterações na relação espaço-tempo, que também estavam implicadas na experiência neoconcreta. Há aqui uma aproximação imediata da produção minimalista norte-americana para com a produção neovanguardista no Brasil, especialmente no que diz respeito à subversão da experiência escultórica.

O campo da escultura contemporânea ganhava um caráter ampliado, ou seja, bem mais complexo, e imbricado com o lugar onde acontecia e com o público com o qual dialogava, competência essa atrelada ao trabalho de vários artistas que permearam o movimento minimalista, outros que dialogaram com as propostas conceitualistas (muitas delas associadas ao que ficou posteriormente entendido como pós-minimalismo), e aqueles que perseguiram um novo lugar para esta arte recebendo a designação de “*Land Art*” ou “*Environmental Art*”.

Dentro deste amplo escopo, enumeram-se artistas como Donald Judd, Richard Serra, Richard Long, Bruce Nauman, Michael Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria, Dan Graham, Sol LeWitt, dentre outros. Consciente de uma nova conjuntura cultural, a crítica de arte colocava de maneira precisa que, no momento em que os artistas permitiram o esfacelamento da categoria escultura, “assumiram uma posição cujas condições lógicas já não podem ser descritas como modernistas. Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo”. (KRAUSS, 1986, p. 92)

Como o próprio Hélio Oiticica defendia, era uma arte, em sua maioria, de caráter ambiental onde o conjunto perceptivo sensorial estava em evidência, contrapondo-se ao aspecto puro do estético-formal. Fala-se novamente da perda da aura desta arte e no

fim de sua propensa autonomia (questões que permearam a história da arte moderna e que aqui são problematizadas). Da mesma forma, Lygia Clark por intermédio dos seus “bichos” dispunha este trabalho como objetos tocáveis e manipuláveis nascidos a partir do diálogo do observador com a matéria valorando assim o momento presente. A obra poderia se fazer agora no ato, numa performance em plena atuação entre o espectador e o objeto artístico. Cabe colocar que a ruptura não se dava restritamente na instância da escultura. Tais transformações vinham aliadas e intimamente relacionadas com as transformações no campo da pintura com o próprio esmaecimento da tela como suporte limitador e autoritário, a qual discutida anteriormente. Como veremos adiante, muito das transformações empreendidas em nome de uma nova arte provinham inicialmente das manifestações que subverteram a lógica da pintura em tela, emoldurada e bidimensional, temática trabalhada, por exemplo, na trajetória inicial de Lygia Clark. Como bem colocou Mário Pedrosa:

Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela pop art. A este novo ciclo de vocação antiarte chamaria de arte pós-moderna. (De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo concretismo e, sobretudo do neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do op e mesmo do pop. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo.) (PEDROSA, 1998, p. 355).

72

Considerando o que foi exposto, ficava evidente um novo ciclo cultural, derivado, em parte, por uma crise na produção artística, o que acarretou o desenvolvimento de uma arte contemporânea sujeita aos condicionantes sociais presentes naquele dado momento histórico. Muitas são os trabalhos que investigaram e determinaram as condições para o advento deste contexto, especialmente no campo da arte. É pertinente notar que a produção artística brasileira esteve, de certo modo, na ponta de lança dessa investigação.

Contudo, apesar do caráter político saudável desta nova arte, acabava por gerar a posteriori uma condição pluralista nociva aos seus próprios desdobramentos e sua possível reinstitucionalização. Como colocou Foster (1996, p. 36), o pluralismo que entrou em voga na década de 1980 constituiu-se num projeto político-ideológico de readequação da arte à instituição. “O resultado é uma excentricidade que conduz, tanto na arte como na política, a um novo conformismo: o pluralismo como instituição.”

2.3.1

Um olhar sobre a “a arte pós-moderna” na XVI Bienal

A XVI Bienal de São Paulo, 1981, que será analisada no próximo capítulo, revelou-se um espaço fértil para que se identificasse um pouco da produção artística herdeira dos desdobramentos ocorridos nas décadas de 1960 e 1970. A pluralidade e heterogeneidade da mostra eram sintomas dos reflexos culturais daquele tempo, tanto em âmbito nacional como internacional. A curadoria enquanto representante da Instituição e organizadora de um projeto expositivo dispôs-se a realizar um trabalho que contemplasse os desdobramentos das artes na década anterior a sua realização, especialmente no que diz respeito à arte conceitual. Fizera-se presente em dois de seus desmembramentos, a arte postal e a vídeo-arte, atentas a multiplicidade de linguagens e meios disponíveis para expor as intenções e atitudes artísticas. Portanto, vale analisar um pouco destas manifestações antecipando, conseqüentemente alguns aspectos desta Bienal. Ademais, torna-se possível investigar com maior propriedade alguns dos caminhos pela qual a arte havia enveredado.

O contexto brasileiro, que Walter Zanini (1994) muito bem descreveu, não esteve imune a estes novos processos artísticos. Mesmo que no cenário local as condições políticas não fossem favoráveis após a implementação do AI-5, a condição repressiva de algum modo forçou uma produção preocupada em avançar nas manifestações de ponta da arte contemporânea. A retórica constante de que naquele tempo houve um estado de vazio cultural, se mostrava inócua frente a produção artística ali apresentada. O posicionamento crítico do curador fez com que contemplasse uma produção artística que, no contexto brasileiro, não teria recebido a devida atenção e cujas questões abordadas ainda se apresentavam nebulosas inclusive no que diz respeito às tecnologias utilizadas, como o vídeo, ferramenta tecnológica indispensável as tendências da vídeo arte e, naquele momento, de pouco manuseio no Brasil.

De fato a curadoria estava disposta a por em discussão as variantes da arte conceitual, na qual se podia incluir a Arte Postal ou “*Mail Art*”. Não sei se caberia classificá-la como movimento artístico, mas sim como uma tendência, ou melhor, uma linguagem dentro do conceitualismo que dialogava com outros meios de produção artística. Naquele momento era evidente o crescimento desta vertente no circuito internacional das artes visuais, fato perfeitamente compreendido pela curadoria, que quis aproximá-la do grande público.

Percebe-se que, no contexto daquela Bienal, a Arte Postal funcionava com mecanismo para evidenciar criticamente as transformações evidentes sofridas pela arte, especialmente no

que concerne ao seu processo de desmaterialização. Fenômeno muito bem interpretado por Plaza em seu texto “Mail Art: Arte em sincronia”¹⁷, ao procurar dar uma significação a arte contemporânea. Portanto, pode-se entender a produção artística como:

uma intervenção sincrônica de eventos artísticos e a-artísticos que explodem precisamente com a idéia linear do tempo, tida tanto pela tradição como pela vanguarda. (...). Pode-se pensar a arte contemporânea como uma formidável bricolagem sincrônica da história (passada, recente e presente) em contradição não antagônica (PLAZA, 1981, p. 08).

A questão da ruptura da idéia linear de tempo através de uma possível bricolagem converge para sua desmaterialização, ao retirar a condição perene da materialidade do trabalho artístico, adquirindo, desse modo, um caráter processual e informacional. Recorria-se à utilização das mais diversas técnicas de reprodução, até mesmo artesanais. O artista está mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de ação, do que na manipulação de objetos. Antecipando a discussão do espaço da XVI Bienal, é importante ressaltar a natureza desta produção como fator predominante na solução expositiva dada pelo então curador daquela seção especial, Julio Plaza. Procurava expressar naquele espaço determinadas características da Arte Postal. A maneira casual, quase displicente, como os envelopes iam sendo fixados na parede atestava para a condição processual daquela produção. Na virada para a década de 1980 foi evidenciado um explosivo crescimento do número de participantes, o que formava um grande circuito internacional de comunicação marginal. Esta rede foi paulatinamente sendo absorvida pelas exposições internacionais, pela formação de arquivos e centros especializados (que estudam e investigam este tipo de manifestação com frutífera produção teórica). No contexto brasileiro cabe salientar o trabalho realizado por Freire (2001), abrindo caminho para o conhecimento das poéticas do processo na história recente da arte brasileira, especialmente no circuito que orbitava as ações do MAC USP.

Alguns aspectos da natureza da Arte Processual merecem ser estudadas com maior cuidado. Partindo do que sugere o próprio nome Arte Postal, seria ela a arte que “usa o correio como suporte, assim como as outras formas de arte usam a tela, papel, ferro e madeira” (CARRIÓN, 1981, p. 12). O sistema postal é o suporte desta arte, mas o correio não é o meio, não havendo interesse de saber como se dá seu funcionamento. Não se trata da produção de cartões postais. Os artistas que a vêem com tal acreditam que o correio é um meio que permite a produção de obras de arte em formato de cartão postal. Esta postura acaba por desvirtuar o papel central desta manifestação artística.

17 O texto encontra-se integralmente publicado no Catálogo de arte postal da XVI Bienal de Arte de São Paulo.

De saída, ao abusar de uma ferramenta oficial do sistema, seria inevitável defini-la como uma expressão paralela e alternativa aos sistemas oficiais da cultura, o que a confere a característica de uma atividade organizada de forma espontânea em âmbito internacional. Por correr quase que livremente entre todas as fronteiras geopolíticas internacionais representava um processo descentralizado e democrático de manifestação. E ainda, por não distinguir estas fronteiras, colocava-se como uma atividade multicultural em nome da destituição de outras fronteiras, as da própria arte. Era o pressuposto para que se manifestasse de maneira fragmentária e processual, dando espaço ao fluxo da informação artística, e não de sua acumulação em objetos estáticos. Destituía-se o próprio o estatuto da propriedade da arte, conferindo-lhe forte apelo político. A Arte Correio assumia, portanto, uma dimensão política. Segundo Paulo Bruscky (2006, p. 374), “Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia.”

Por intermédio dos mecanismos de reprodução, dos quais os artistas usufruíam exaustivamente, encontravam no seio da sociedade capitalista contemporânea ferramentas que poderiam ser utilizadas de um forma mais subversiva. Para Plaza (1981, p. 8), “Se a arte tradicional transformou-se no “Museu Imaginário” (Malraux), pela reprodução quadricrômica, a *Mail Art* trabalha diretamente com esses meios de reprodução (o que fora previsto por Walter Benjamin), introduzindo no contexto da arte a multimídia e intermídia, junto com as técnicas operativas, não mais seqüenciais, mas simultâneas, sincrônicas.”

75

Por intermédio dessa simultaneidade e sincronismo, segundo Plaza, podia-se explorar outras funções da linguagem, não só poética ou estética, como a referencial documentária, a expressiva e também a impressiva (da propaganda), e o faz através da exploração de outros meios que são por incorporados a esta arte. Contudo, para Ulises Carrión (1981, p. 12) “poucos entendem que na Arte Postal os termos da equação foram invertidos: o que no cotidiano funciona como sistema de comunicação, como meio de transmitir mensagens, como meio, enfim, transformou-se nas mãos de determinados artistas, no apoio para todos os diferentes meios de comunicação, produzindo trabalhos de Arte Postal.” Como bem observou Plaza (1981), a estrutura desta lógica produtiva não é hierárquica e democratiza a prática da arte, mas não consegue superar o impasse da dialética quantidade-qualidade. É que arte, como já havia dito Marcel Duchamp, nada teria a ver com a democracia.

Conta-se, portanto, com um trabalho que se realiza fundamentalmente na atitude do artista. Por intermédio de uma expressão comunicativa, estabelece um processo que não termina na chegada de um documento postal, mas que continua a criar uma reação encadeando um circuito de trocas. Observa-se uma aproximação para com que Umberto



FIGURA 14 Imagem do trabalho enviado por Paulo Bruscky para o setor de Arte Postal. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. s/n.

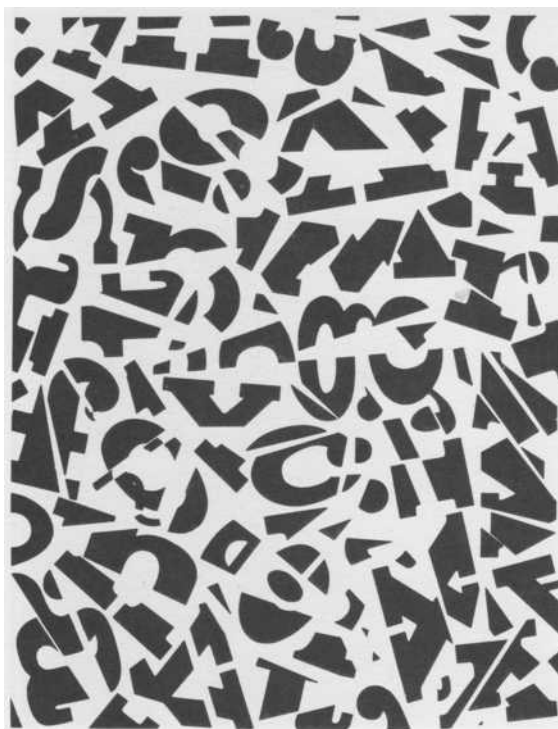


FIGURA 15 Imagem do trabalho enviado pelo artista convidado Clemente Padin para o setor de Arte Postal. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. s/n.



FIGURA 16 Imagem do trabalho enviado pelo crítico francês Pierre Restany para o setor de Arte Postal. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. s/n.



FIGURA 17 Imagem do trabalho enviado pelo coletivo "3Nos3" para o setor de Arte Postal. Nos três membros do grupo - Rafael França, Mário Ramiro e Hudnilson Jr. - também enviaram individualmente seus trabalhos. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. s/n.

Eco¹⁸ denominou de obra aberta, atuando por tanto na esfera deste conceito. Eco encontra na ambigüidade um valor para a nova arte que, ao não se limitar a uma única e clara significação, passa a incorporar elementos significativos provenientes da participação mais direta do receptor. Deste modo, como proposto através dos trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Robert Morris ou Richard Serra a interação passou a ser responsável por investir sentido ao objeto em uso. A Arte Correio ou “*Mail Art*”, então, deve ser entendida como uma produção de caráter eminentemente conceitual estabelecendo uma comunicação direta entre os artistas ficando a margem do complexo circuito das artes ao criar alternativas aos espaços das galerias e dos museus.

Para Paulo Bruscky¹⁹, presente no setor de Arte Postal na XVI Bienal, o significado de Arte Correio ou Mail Art se aproximava de um manifesto contra as instituições que dirigem os caminhos da arte contemporânea, situação quase que inevitável. Afora a participação deste artista, ainda do cenário nacional destacam-se alguns outros artistas como o próprio Júlio Plaza via atividade cultural, os artistas Gilberto Prado, Leonhard Frank Duch, Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França. Recebiam destaque da crítica e da imprensa local ao realizarem trabalhos destacados na área através de técnicas artesanais, da bricolagem e das variadas possibilidades reprodutivas²⁰. Os três últimos estavam claramente engajados dentro do contexto político das artes visuais ao fundarem em 1979 o grupo 3nós3, que até 1982 realizava intervenções artísticas na paisagem urbana de São Paulo. Os três participaram do setor tanto com trabalhos individuais, como também por intermédio de uma ação coletiva sob a denominação de 3nós3. Era um dos primeiros sinais da formação de coletivos em arte, prática comum e bastante em voga nos dias de hoje. Ainda, provenientes do cenário nacional, estavam artistas de extração diversa como Alex Flemming., Allex Vallauri, Artur Barrio e Regina Sliveira.

As ricas possibilidades comunicativas deste circuito artístico punha em destaque a variada produção latino-americana, manifestada pela presença de dois artistas convidados para esta edição: o mexicano Ulises Carrión e o uruguaio Clemente Padín. Representavam

18 Adota-se como referência o discurso empreendido por Umberto Eco no que tange as aplicações do termo ao campo das artes visuais. Para compreensão das definições preliminares de “Obra Aberta”, seria interessante empreender a leitura da nota introdutória do livro homônimo do autor. Referência: ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

19 “A Arte Correio (*Mail Art*), Arte por Correspondência, Arte a domicilio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um ‘ismo’, e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc” (BRUSCKY, 2006, p. 374).

20 Tais informações puderam ser aferidas através de uma extensa pesquisa em todo material publicado pela imprensa sobre todos os aspectos que, direta ou indiretamente, definam e contextualizam as Bienais da primeira metade da década de 1980. Encontra-se anexado ao final do trabalho uma seleção bibliográfica fruto de uma triagem prévia.

duas vozes ativas no contexto internacional das artes visuais enveredando inclusive, no campo da crítica e da atuação política. Ao se analisar o leque imenso de artistas desta seção comprovávamos seu diálogo estreito com a própria crítica de arte, o que justifica a presença do renomado crítico francês Pierre Restany.

Do cenário internacional são citados também o uruguaio Jorge Caraballo; o mexicano Manuel Marin; o americano Phil Bergman; os grupos americanos “The Mail box is a museum” e “studio le clair”; a canadense Anna Banana; o português Emerenciano; o inglês Rod Summers (VEC), o belga Guy Bleus; os italianos Vittore Baroni e Guglielmo Achille Cavellini (GAC), dentre outros. É curioso constar que, primeira vez que Israel possuía uma representação no evento, o artista Dov Ov Ner. Dentro da enorme quantidade de artistas participantes foi notável a presença feminina com destaque para o grupo italiano comandado por Mirella Bentivoglio²¹. Antecipando a leitura daquela exposição, o resultado comunicativo da exposição seria uma das conseqüências diretas da incorporação das possibilidades tecnológicas fruto do rápido avanço das técnicas de reprodutibilidade, pondo a imagem como elemento central de investigação. Investigação essa recheada de uma bricolagem indistinta, caótica e truncada entre passado e presente. Para sintetizar os complexos significados ensejados pela Arte Postal, bem como dos mais diversos meios e linguagens adjacentes, pode-se expor um pouco mais das palavras do curador-geral da exposição. Para Zanini (1981b, p.7), a arte postal seria uma: “Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a Arte Postal espalhou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverentes transtorna, é porque a civilização está transtornada.”

78

Esta capacidade de transtornar, não é qualidade exclusiva da arte postal, mas presente também no que diz respeito à vídeo-arte, que adota o vídeo como mídia, um forte veículo de comunicação com amplas possibilidades de subversão. A produção nestes dois segmentos da arte contemporânea é caracterizada por sua capacidade de estabelecer passagens do mundo das coisas para o mundo dos signos. É o que Plaza²² (2006, p. 396), ao definir

²¹ Com intuito de demonstrar a importância da inserção feminina no circuito das artes visuais segue um trecho do texto “O quadrado do poder”, escrito pela artista e curadora italiana Mirella Bentivoglio: “Essas páginas são produzidas por mulheres italianas, numa área de experimentação intermediária entre a expressão verbal-poética e gráfico-icônica. A mulher tem profundos motivos para atuar nessa zona de fronteira. É aí que ela encontra o contexto mais adequado para uma transgressão disciplinada dos códigos fundados pelo homem, na longa história da criatividade masculina. Historicamente excluída do uso de palavras em público e da prática da manipulação das cores, toda interação de códigos que lhe permita comunicar-se fora dos esquemas existentes representa para ela um bom terreno” (Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 17).

²² Este texto foi originalmente publicado no catálogo da exposição “Poéticas Visuais” no MAC USP em 1977.

parâmetros para as poéticas visuais, as caracterizou como linguagens permeadas pela intersemioticidade, intermediação e interdisciplinariedade.

Na integração a um novo contexto cultural, ou melhor, dominante cultural designada de pós-modernismo por Jameson (2006, p. 29), acontecia a interferência de uma nova mídia, identificada como “o mais rico dos veículos alegóricos e hermenêuticos de uma nova descrição do próprio sistema” (2006, p. 93). Aplicava-se tal característica ao vídeo, fruto de inovação tecnológica correlata ao capitalismo tardio. É por intermédio desta tecnologia e de suas derivações na televisão comercial e no vídeo experimental ou vídeo-arte que Jameson observava a clarividência de uma condição pós-moderna da sociedade contemporânea. Esta manifestação artística foi iniciada na década de 1960, que dentro da historiografia da arte é determinada pelos experimentos do coreano Nam June Paik (artista inovador e um dos percussores da vídeo-arte) e pelos trabalhos do alemão Wolf Vostell (integrante do grupo Fluxus).

Antes de entrar nos méritos do espaço dedicado à vídeo-arte na XVI Bienal é cabível trazer alguns aspectos desta manifestação artística. Primeiramente, é possível afirmar que, em sua lógica, dialoga constantemente com outros meios, no intuito de estabelecer possíveis canais de comunicação. Para Dick Higgins do grupo Fluxus, esta seria a abordagem da “intermídia” no intuito de “ênfatisar a dialética entre as mídias” (HIGGINS, 2006, p. 139) na qual se pode enquadrar não só a vídeo-arte, mas todas as manifestações que de algum modo usufruem de meios híbridos na composição de suas asserções artísticas. As mídias perderam gradativamente seus graus de pureza. A idéia da intermídia era consequência direta da libertação dos artistas em relação às categorias tradicionais da arte e do usufruto do audiovisual “como uma forma de expressão poética” (MORAIS, 2006, p. 391). O vídeo talvez representasse nesta situação a emancipação do artista dos resquícios formalistas modernos. Seria uma nova maneira de olhar as coisas, onde a experiência da produção e recepção de imagens estabelece códigos de uma nova linguagem. Trata-se de um novo meio de expressão poético capaz de captar uma nova sensibilidade presente na sociedade de consumo em massa. Esta ampla definição se insere no que Plaza definiu como Poéticas Visuais.

A vídeo-arte trabalha com a possibilidade direta e veloz de comunicação da TV, irrompendo as fronteiras espaços-temporais. Atua condicionada a uma idéia de universalidade sendo, no entanto, realizada dentro de particularismos do lugar onde é produzida. Funciona muitas vezes como uma crítica a realidade social. É definida da seguinte forma:

A videoarte pertence ao universo multimídia, ou seja, às múltiplas produções de linguagem que se comportam em níveis completamente distintos daqueles que identificam a obra única, inserida nos contextos de cotação de mercado, não significando que um videocassete ou um livro-de-artista não tenham um preço. É claro que eles o têm, mas nenhum paralelo poderia ser traçado aproximando a distância que separa essas duas realidades profundamente divergentes. (ZANINI, 2006, p. 400)

A idéia de unicidade da obra de arte é sobrepujada por um trabalho de caráter processual tangíveis aos conceitos de Umberto Eco para obra aberta. Zanini, em seu texto “Videoarte: uma poética aberta”²³ realiza um mapeamento desta produção artística dentro de uma ampla contextualização histórica do cenário nacional. O amadurecimento das realizações nesse campo, inclusive das melhorias empreendidas para o uso deste meio, abriu precedentes para a realização de um setor especial na XVI Bienal. A curadoria de Cacilda Teixeira da Costa se mostrava pertinente por ter sido ela, responsável por variadas atividades relacionadas à vídeo-arte desenvolvidas no MAC/USP.

Do cenário internacional, presentes nesta edição da Bienal, destaca-se o trabalho do espanhol Antonio Muntadas, os iugoslavos Radomir Damnjam, Ivan Ladislav, Sanja Ivekovic, Nesa Paripovic, Goran Trbuljak, Rasa Tudosijevic e Dalibor Martinis. Percebe-se que, ao contrário do pouco acesso a esta mídia na América latina, no início dos anos de 1980, já era forte meio de expressão no continente europeu inclusive no leste europeu. Não se pode deixar de mencionar a presença da dupla Marina Abramovic e Ulay. Trabalhavam conjuntamente naquela época e haviam realizado trabalhos nos campos da performance e da “*Body Art*”. O vídeo ganhava o status de documento ao registrar ações momentâneas e efêmeras.

Tanto a arte postal como a vídeo-arte, aqui destacadas, contribuíram para que a XVI Bienal tivesse sua organização dependente do uso da analogia de linguagem. A opção por esta forma de organização é uma prova contundente do caráter polimórfico da produção daquele momento, conseqüentes das transformações vivenciadas nas duas décadas anteriores.

80

²³ Este texto, publicado originalmente no ano de 1978 e está presente na seguinte coletânea: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

2.4

As implicações do pós-modernismo no campo da cultura:

o caso dos espaços institucionais da arte

Ao se trazer, em âmbito geral, um quadro das feições que a arte demonstrava possuir ao final da década de 1960, revela-se necessário mencionar alguns dos seus rebatimentos no amplo espectro da cultura, especialmente de suas instituições legitimadoras, galerias, museus e os novos centros culturais. Quando Lippard (1973, p. 8), ao conceder entrevista a Ursula Meyer, em dezembro de 1969, atestava para o fato de que as noções de centro e periferia, lugar (tanto em relação ao lugar de exposição como no ponto de referência do artista) e circulação da arte passavam a se extinguir no campo das produções conceituais. É diante da irreversibilidade de tal situação, e no calor da realização das mais variadas produções, que o discurso poético passava ser incorporado ao espaço das exposições. Como sugerido anteriormente, o próprio artista se apropriava da exposição como meio ou mídia.

Partindo do ano de 1968, a fim de relatar um pouco de como os desdobramentos da arte eram compreendidos e tornados inteligíveis para um público, algumas exposições merecem ser aqui enumeradas. Tendo como referência o mapeamento de Lippard (1973) e a análise de Klüser e Hegewisch (1998), selecionaram-se quatro eventos daquele ano:

- Walter de Maria na galeria Heiner Friedrich em Munique no período de setembro à outubro de 1968. *50 m³ (1,600 Cubic feet) Level dirt/ The land show: Pure Dirt/ Pure Earth/ Pure Land.*
- “*Earthworks*” na Dwan Gallery em Nova Iorque no mês de outubro. Com Andre, de Maria, Heizer, Morris, Oldenburg, Oppenheim, Le Witt, Kaltenbach e Herbert Bayer.
- “*Anti-form*” na John Gibson Gallery em Nova Iorque no período de outubro à novembro de 1968. Com Hesse, Panamarenko, Ryman, Serra, Saret, Sonnier e Tuttle.
- “*Nine at Leo Castelli*” organizada por Robert Morris em dezembro de 1968. Com Anselmo, Bollinger, Hesse, Kaltenbach, Nauman, Saret, Serra, Sonnier e Zorio.

A realização destas exposições vinha atrelada ao contínuo processo de aproximação entre arte e crítica, que se encontravam por intermédio da linguagem. A materialização desta conversa convergia para a organização de exposições condicionadas a discursos políticos referendados pelo conjunto arte, texto e espaço expositivo. Abria-se espaço para exposições de cunho autoral, onde aquele que a concebia procurava determinar uma leitura coerente do recorte a que se propunha.

Fora de um contexto norte-americano, algumas exposições já antecipavam estas transformações no que diz respeito à maneira de organizar o espaço expositivo. Ainda no

ano de 1956, mercê destacar a exposição “*This is Tomorrow*”, realizada na Whitechapel Gallery de Londres. Sob curadoria de Stephan Schmidt-Wulffen, procurava mapear toda uma produção que anunciava muito das transformações que vinham sendo vivenciadas nas artes plásticas, valorizando assim uma visão mais plural de crítica ao purismo moderno anterior (Hegewisch; Klüser, 1998, p. 228). Ao mesmo tempo em que o minimalismo tomava corpo nos EUA e o pop ganhava projeção internacional, na Europa determinados artistas projetavam-se na linha de frente da produção contemporânea. Yves Klein, em 1958 apresentou a exposição “*Le Vide*” (o vazio), na galeria parisiense Iris Clert. Sob curadoria de Pierre Restany, discutia-se a significação do espaço como elemento determinante da sensibilidade estética. É importante também salientar as realizações também no contexto brasileiro. No esteio daquele momento vivenciado ao final dos anos de 1960, ainda no ano de 1967, pode-se destacar a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde se configuravam os mais diversos desdobramentos da arte ambiental mencionada anteriormente. Eram fundadas também as bases do movimento tropicalista. Já no contexto paulistano pode-se considerar a atuação da Galeria Rex, sob o comando do artista Wesley Duke Lee, que promovia os primeiros happenings no Brasil.

82

De exposições individuais ou coletivas, organizadas por sob uma determinada categoria estética ou sem determinações temáticas centrais, todas distinguiam a idéia de exposição como mídia da arte contemporânea (FERGUSON, 1996). A pluralidade de representações definia o escopo da realidade cultural contemporânea e determinavam claros posicionamentos políticos legitimadores. Ainda na entrevista concedida por Lippard:

It becomes clear that today everything, even art, exists in a political situation. I don't mean that art itself has to be seen in political terms or look political, but the way artists handle their art, where they make it, the chances they get to make it, how they are going to let it out, and to whom – it's all part of a life style and a political situation (1973, p. 8).

É a partir deste tipo de condicionamento, que novas exposições se desdobravam ao longo do ano de 1969. Em termos espaciais, a saída daquela produção artística dos museus tradicionais ou de um circuito doméstico em direção as galerias periféricas, galpões ou centros culturais que surgiam na Europa, definiam-se parâmetros para enquadrar aquela produção que nascia de uma dada atitude intelectualmente elaborada. Eram elas: as exposições “Prospect 68” e “Prospect 69” no Kunsthalle de Dusseldorf; a exposição “*Anti-Illusion: Procedures and Materials*”; a exposição “*When attitudes become form*” no Kunsthalle de Bern; dentre outras.

É relevante destacar a exposição “*When attitudes become form*” organizada por Harald Szeeman em 1969, pois punha de forma aparentemente arbitrária um número significativo de artistas e trabalhos que vinham enfrentando as novas possibilidades de realização que se vislumbrava ao final da década de 1960. Segundo Poinot (1996, p. 48), esta exposição punha em relação e conflito trabalhos que nos anos anteriores haviam sido categorizados como Minimalismo, Anti-Forma, Arte Conceitual, Arte Povera e “*Earth Art*”, distribuindo em contraste diversos materiais, pondo os trabalhos diretamente no chão daquele espaço de características neo-clássicas.

Seezman, ao trabalhar com a idéia de uma analogia de linguagem forçava a autonomia do trabalho de arte daquele que o havia concebido, pondo-se temporariamente como parte daquele evento. Abria-se espaço para que o trabalho intelectual e subjetivo do curador entrasse em cena regendo um lugar onde se caracterizava uma segunda autoria, tanto em relação à arquitetura do edifício como aos trabalhos artísticos apresentados. Como bem salientou Reesa Greenberg (1996, p. 357), havia uma cisma forte entre o ideário ao qual se remetia o edifício e apropriação do espaço interno naquele momento.

Tal situação trazia para o campo das exposições de arte um caminho para domesticação de uma produção que se anunciava num primeiro momento como divergente. E a concretização de uma reinstitucionalização não tardaria a acontecer. Em 1972 a Documenta 5, organizada por Rudi Fuchs, inaugurava a aceitação institucional da arte conceitual na Europa dentro da lógica de uma grande exposição de arte.

Encontra-se aqui um ponto de partida para se compreender a lógica das Bienais de São Paulo que viriam a florescer após os conturbados anos de 1970. Não é apenas por intermédio desta produção derivativa das transformações nas artes descritas anteriormente que alimentarão essas Bienais, mas também uma onda neoconservadora nas artes visuais que tomará corpo na segunda metade daquela mesma década de 1970. É no simulacro do pluralismo artístico e no seu jogo político que se volta aqui para investigar o pós-moderno, responsável por moldar a maneira de atuar das mais diversas instituições artísticas.

Entende-se o pluralismo da arte, grosso modo, como condição de legitimação de uma movimentação cultural filiada à grande indústria cultural, na qual a produção acaba por se adequar aos anseios de um mercado, fomentando uma arte reacionária diversa dos mecanismos de resistência artística. Associava-se a idéia de uma “tirania da liberdade”, definição arbitrada por Suzi Gablik (1984) ao compreender um cenário cultural propício para o nascimento de uma onda neoconservadora capaz de suplantar em parte as transformações vivenciadas ao final da década de 1950. A exemplo do crítico Hilton

Kramer, figura fortemente combatida por Crimp (2006), uma série de teóricos e críticos conservadores amparava a retomada de uma postura artística voltada para os problemas da arte em si, aparentemente distanciados de uma atitude politizada.

Fundada nesta bipolaridade, a pós-modernidade para Foster (1996) se distinguia em dois grupos opostos: os neoconservadores e os pós-estruturalistas. Esta separação já havia sido proposta por ele ao avaliar o vasto campo de abordagem da teoria pós-moderna, onde segmentava o pensamento também em dois grupos claramente atrelados à classificação anterior: um pós-modernismo de reação e, no outro pólo, um pós-modernismo de resistência²⁴. Associa-se o primeiro grupo a um historicismo eclético partidário do pluralismo cultural, tolerante e apartado do campo social. É na verdade um oponente ideológico que resgatava as condições para uma arte institucionalizada. Exemplifica-se este grupo pelo retorno da pintura como fenômeno de reação, apto a se adaptar aos espaços das galerias. Espaço este que havia sido corrompido pela produção artística nas décadas de 1960 e 1970.

É das possibilidades abertas por um pluralismo artístico conformista, identificado como uma nova instituição, que nasceram visões reacionárias no campo da cultura, abrindo-se espaço, portanto, para o retorno da pintura, o que simbolicamente representava a volta de um suporte considerado por muitos como meio opressor e limitado. Contudo, num movimento de reapropriação deste meio e na tentativa de explorá-lo por intermédio de outra abordagem, uma leva de artistas despontava no mundo reivindicando o retorno a aspectos pouco investigados no modernismo e em outros tempos históricos. Elaboravam uma produção pictórica sobrecarregada de referências advindas do excesso de imagens produzidas por uma sociedade de características urbanas. Tinham a intenção de retratar nesta pintura os novos valores desta sociedade pós-moderna, de visões não utópicas, tolerante, pluralista e midiática.

Tendo como mote duas tendências artísticas surgidas na Europa ocidental, a “transvanguardia” italiana e o neoexpressionismo alemão, a nova pintura ganhou ares de movimento internacional, sendo inicialmente absorvido no meio norte-americano alimentando seu circuito fortemente atrelado ao mercado das artes. Por se tratar de uma produção artística de forte apelo visual, teve grande aceitação pelo público consumidor,

24 Sobre o pós-modernismo de resistência: “A postmodernism of resistance, then, arises as a counter-practice not only to the official culture of modernism but also to the ‘false normativity’ of a reactionary postmodernism. In opposition (but not only in opposition), a resistant postmodernism is concerned with a critical deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop- or pseudo- historical forms, with a critique of origins, not a return to them. In short, it seeks to question rather than exploit cultural codes, to explore rather than conceal social and political affiliations” (FOSTER, 1985, p. xii).

distante dos conceitualismos provenientes da década anterior. Compreendia a idéia de uma arte desprovida de originalidade, em alguns casos aberta a cultura popular, fazendo constantes referências ao mundo cotidiano com seus mais diversos temas culturais. Permeava a produção artística a idéia de que tudo já havia sido realizado, bastando para realizar um trabalho a combinação de fragmentos das produções artísticas anteriores, tanto com relação ao meio utilizado como da linguagem e dos referenciais estéticos. Era uma arte que se fazia por meio de empréstimos, onde as citações seriam ferramentas da construção de simulacros.

A transvanguarda e o neo-expressionismo faziam parte de um amplo espectro da diversidade artística encontrada na nova figuração. Entretanto, compactuavam com a idéia comum, a prática artística precisava se desfazer das certezas da idéia, impondo uma atividade que flertasse com o acaso e reaproximasse o artista do objeto. Responsável por definir a “transvanguardia” italiana, Achille Bonito Oliva mapeava esta nova figuração nos seguintes termos:

Artistas como Chia, Clemente, Cucchi, De Maria y Paladino operan en el campo móvil de la trans-vanguardia, entendida como transito de la noción experimental de vanguardia según la idea de que toda obra presupone una manualidad experimental, la sorpresa del artista que tiende a una obra que se construye no como la certeza anticipada de un proyecto y una ideología, sino que se forma bajo sus ojos y la pulsión de un mano inmersa em la materia del arte, en el imaginário hecho de la encarnación entre idea y sensibilidad (OLIVA, 1986, p. 32).

85

Tinha como intenção uma simbiose entre a idéia e a sensibilidade do artista manifestada no fazer e na materialização de uma obra. Combatiam-se claramente as questões textuais da linguagem artística de outra hora, e punham em evidência o diálogo com seu antepassado vanguardista de tradição inconteste. Era característica também presente no Neo-expressionismo alemão.

Alguns artistas, dentro de uma ampla conjuntura das artes, poderiam ser elencados para distinguir esta nova linguagem. São eles: Julian Schnabel, Philip Guston, Markus Lüpertz, Georg Baselitz, Anselmo Kiefer, Jonathan Borofsky, David Salle, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, H.K. Hodicke e Mimmo Paladino. Não representavam de forma alguma um grupo homogêneo de artistas contemporâneos, mas recaíam constantemente nos significados ambíguos de suas imagens produzidas, que por vezes manifestavam as ironias da condição humana intimamente ligada a noção de uma sociedade de consumo. Esta geração de artistas, em sua maioria, contribuiria para dar feição a XVIII Bienal, 1985, segunda edição a ser analisada.



FIGURA 18 Reprodução do trabalho colaborativo entre dois grandes expoentes da “*Transvanguardia*” – Sandro Chia e Enzo Cucchi -, legitimados no discurso do crítico Achille Bonito Oliva. “Sem título”, 1981. Fonte: OLIVA, 1982.

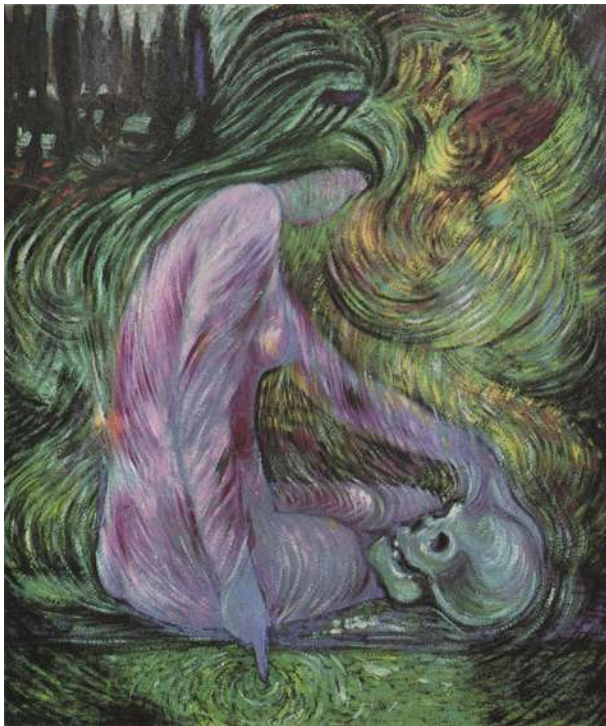


FIGURA 19 Reprodução da obra “*La Rastreadora*” (1979) de Sandro Chia. Este artista esteve presente na XVII Bienal. Fonte: OLIVA, 1982.



FIGURA 20 Reprodução da obra “*Casa Mediterrânea*” (1979) de Enzo Cucchi. Este artista esteve presente na XVIII Bienal. Fonte: OLIVA, 1982.

2.4.1

O pós-moderno instituído: o neoconservadorismo e a XVIII Bienal

É sobre esta nova condição cultural que Sheila Leirner, curadora da XVIII Bienal, direcionou seu olhar crítico sobre os novos rumos da arte atrelando-os ao espetáculo da cultura. Relatando estas novas manifestações e objetivando seu trabalho curatorial, propunha:

O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade (vida, biologia, antropomorfismo), autobiografia (onde persona, psique, condição humana e arte estão entrelaçados de alguma forma), culto teatral e temporalidade. O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações pós-modernas, que certamente tendem – junto com a nova pintura – para o ontológico. (LEIRNER, 1985, p. 14)

Percebe-se que a exposição, em última análise, teria seu olhar voltado para as múltiplas linguagens artísticas apoiadas por meios diversos, mas com evidente destaque para a pintura. Antecipando alguns aspectos deste evento que serão estudados posteriormente, ao invés de segmentar o núcleo dos contemporâneos em vários setores por intermédio de seus meios, a curadoria o separava apenas em dois grupos, sendo o segundo destacado pela presença das novas tendências artísticas. A criação dos corredores da “Grande Tela”, insinuava uma representação crítica da nova e multifacetada tendência artística na pintura. Este espetáculo do contemporâneo se colocava “frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética” (LEIRNER, 1985, p. 15), muito abordadas no passado recente das artes visuais.

A representatividade desta Grande Tela, que além de se caracterizar com elemento significativo do trabalho curatorial e expográfico, era marcada pela produção artística que a compunha, muito bem descrita nas palavras de Leirner. Não cabe neste momento analisar as especificidades desta exposição, no entanto, seria interessante confrontar um pouco mais de uma arte que despontava ao final da década de 1970 influenciando toda uma produção local.

Na década de 1980 afluía uma conjuntura cultural plenamente aberta e tolerante, já bem adequada a mídia e absorvida pelo consumo de massa. Entende-se como um momento de ajuste de uma realidade cultural pluralista, mencionada anteriormente, onde ganhavam notoriedade as produções artísticas enquadradas mais facilmente na construção de uma imagem pós-moderna bem mais simplória e simulada, que se fazia distanciar do hermetismo conceitualista da década anterior. É sobre esta situação que se é tentado a aproximar de uma questão política mais ampla, a se ver nascer uma arte pós-

moderna reativa que, de certo modo, se alinha com o conservadorismo relatado em páginas anteriores.

Contudo, a questão política não é tão simplória ao ponto de se segmentar o pós-moderno em dois caminhos restritivos da produção contemporânea. O artista Milton Machado (2006), com relação ao cenário nacional, identificava “o choque inevitável de duas tendências”, sem, no entanto, estabelecer fronteiras precisas perante um cenário artístico híbrido e plural. Já de partida notabiliza-se que o nascimento de uma nova onda focada no retorno da pintura tinha razões próprias de existir em cenários culturais distintos.

Nos cenários europeus, a transvanguarda italiana e o neo-expressionismo alemão nasciam fortemente amparados por uma tradição artística secular. O mesmo não se pode falar da realidade artística de países latino-americanos como o Brasil e a Argentina. Entretanto, no esteio de uma cultura globalizante, havia um consenso de que a nova pintura se fazia mais apropriada para representar uma nova geração de artistas. Como bem observou Frederico Moraes, ao abordar o retorno da pintura no panorama da arte brasileira ainda ao final da década de 1970, havia um movimento de redescoberta do campo pictórico sem uma única matriz clara de origem.

88

E na raiz desses novos comportamentos pictóricos pode estar o cansaço das tendências conceituais vigentes nos últimos dez ou quinze anos, a aridez de uma arte hermética, o tédio provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas, que necessitam de explicações, de uma arte paravisual que não se dirige aos olhos ou ao coração, mas à mente: a arte como idéia (MORAIS, 2006, p. 322).

O que Moraes identificava rapidamente ocuparia os espaços da Bienal de Arte de São Paulo já na XVI edição. No cenário internacional esta pintura já tomava sua condição de arte oficial do pós-modernismo. A pintura tornava-se, por vezes, uma atividade de extremo virtuosismo e esmero gráfico. Alinhado a questão compositiva, num jogo embaralhado de codificações, determinava um cínico disfarce em nome de uma falsa falta de sentido. Recorria-se, portanto, a paródia história da arte.

O trabalho do artista não consiste, então na pesquisa de novas formas, mas no arranjo que ele promove de signos emprestados de linguagens já constituídas. A identidade da obra, e por consequência da arte e do próprio artista, não surge pelas formas que o artista arrancaria ou traria ao mundo, mas do emprego de sucessivas máscaras e simulacros (TASSINARI, 2006, p. 334).

A nova pintura buscava extrair do passado uma solidez destituída pelos conceitualismos da arte, o que a conferia um caráter de sobrevivência (Tassinari, 2006). O artista achava na força do gesto e no desregramento um tom evocativo para trazer à tona as formas destruídas com o processo de desmaterialização da arte. A bricolagem de referências da nova pintura abre precedentes para uma perigosa padronização de imagens. De certo modo torna-a de fácil apropriação para o consumo ao se multiplicar por padrões instituídos e disfarçar uma ausência de significados. É nesta situação que o ecletismo pós-moderno se configurava como uma virada reacionária aos experimentalismos na arte contemporânea. No início dos anos de 1980, antes da realização da XVIII Bienal, Leirner (1982, p. 31) assinalava que a “nova vanguarda” naquele momento substituíra a fé e a ideologia (ferramentas de cunho político) pelo o que ela chamou de o “prazer inócuo da experiência estética”.

Contudo, a caracterização desta nova pintura não se aplicava de maneira generalista em todos os seus circuitos produtivos. No Brasil, por exemplo, a produção dos jovens artistas brasileiros do grupo paulistano Casa 7 era destituída do peso da tradição européia. É sob esta condição que Tassinari (2006) via de maneira positiva a movimentação de jovens artistas em compreender as tendências passadas da arte na constituição de uma postura artística diferenciada da produção conceitual anterior. Entretanto, não legitimava em termos qualitativos esta produção, que ainda passaria por um processo de amadurecimento. A pluralidade artística de um grupo que continha Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Paulo Monteiro e Nuno Ramos poderia trazer para o plano pictórico o frescor da vida urbana cotidiana truncada de referências. Esta virtude não era exclusiva daquele grupo, fazendo-se presente no trabalho do artista carioca Daniel Senise. Logo, esta não era uma característica exclusiva dos paulistanos, mas de uma realidade da arte brasileira definida pelo o que foi conhecido como Geração 80. Contudo, o circuito era concentrado no eixo Rio - São Paulo, o que revelava a disparidade cultural no Brasil. É bom lembrar que os artistas desta geração, em grande parte, eram alunos ou discípulos de todo um grupo de artistas que descendiam do Pop e dos conceitualismos de outra hora. Não há, portanto, como separá-los de toda uma herança artística construída ao longo dos anos de ditadura militar. Entretanto, estavam interessados em reproduzir uma realidade por eles vivenciada.

Era natural a aproximação imediata do novo momento da arte brasileira com o que ocorria no cenário internacional das artes, conquanto, esta identificação não rendesse aos artistas locais uma anacrônica interpretação de suas realizações como mera extensão daquilo que era feito além das fronteiras do país. Como observou Marcus de Lontra Costa (2006),

um dos responsáveis pela exposição “Como vai você, geração 80?”²⁵, estes artistas em sua maioria detinham quase nenhum conhecimento sobre os movimentos de revalorização da figura no exterior. Para ele:

O retorno à figuração pela ideologia da valorização do corpo: na impossibilidade de agir no contexto sociocultural, subvertendo valores coletivos, prática impensável nos anos da ditadura, o corpo passou a representar a última cidadela da liberdade, ela passou a ser a imagem da resistência; a própria expressão nele se contém (COSTA, 2006, p. 351).

A nova geração de artistas brasileiros abdicava um pouco dos processos industriais ao revalorizar a questão artesanal do trabalho artístico na busca por uma variedade de imagens contudentes e vibrantes intimamente vinculadas ao cotidiano. Não tinham perspectivas futuras e não se reconheciam no passado, portanto, produziam na tentativa de desvendar um novo caminho. Investiam fortemente na sensibilidade e no corpo, lugar onde foram buscar sentido para todo o hedonismo aparente na procura contínua pelo prazer individual.

Este novo cenário que se configurava no Brasil, estava, mesmo que de forma indireta, atrelado ao contexto cultural internacional, num movimento de sincronia, parte do espírito daquele tempo. Não se deve distanciar esta sincronia de seu entendimento como produto dos condicionantes sócio-culturais e políticos. Esta produção artística que foi descrita em termos gerais, dentro do seu caráter internacionalizante, será mais bem compreendida na medida em que for proposta a análise da XVIII Bienal. Por hora, se faz necessário retomar com mais amplitude a discussão pós-moderna.

90

Distingue-se, portanto, previamente a existência de duas leituras diferentes do pós-modernismo presentes nas Bienais que se quer analisar. O evento realizado em 1985 propunha um olhar crítico sobre a diversidade artística que afluía, agora, de forma contrária a postura libertária dos movimentos artísticos de anos anteriores. Portanto, entendida como lugar para materialização de um avanço conservador.

Do outro lado, como herança político-cultural daquelas transformações dos anos de 1960, a tendência pós-estruturalista estava intimamente ligada a um caminho da filosofia contemporânea responsável pelo delineamento de novos parâmetros para a compreensão

²⁵ Foi uma exposição de arte realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em julho de 1984 reunindo, sob a curadoria de Marcus de Lontra Costa, 123 artistas das várias partes do Brasil. Estava representada ali, segundo Costa, a geração que não mais acreditava na modernidade. Entende-se aqui esta modernidade como um projeto social mais amplo e bem propagado pelo discurso político militar. O Brasil vivenciava um novo momento na sua história política, ao abrir caminho para um processo de redemocratização. Uma forte crise econômica assolava o país, atrelada em grande parte ao projeto de modernização que havia sido instituído como finalidade última do governo militar.

da própria arte contemporânea. O pós-modernismo pós-estruturalista vai de encontro aos paradigmas discursivos do moderno. Grosso modo, este grupo sobrepunha o pensamento historicista moderno por meio de conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar, limite e transformação.²⁶

Portanto, tanto para Crimp como para Foster²⁷, se fazia notar a exacerbação de uma corrente reacionária, seja ela interpretado como idealizadora de uma ordem pluralista e defensora das tradições da expressão artística. O museu pós-moderno seria uma das instituições de legitimação dos mecanismos conservadores nas artes. Com o retorno da pintura às galerias, o discurso conservador procurava sucumbir uma crítica efetiva ao modernismo, na medida em que se punha de forma reativa e anti-moderna. Esta nova galeria tratava-se de um recinto acolhedor capaz de enquadrar a nova produção artística, uma arte conservadora aberta a um festival eclético historicista, que resvalava na escultura e na produção espacial urbana. Havia uma clara intenção de subverter e escamotear o discurso político agregado às artes visuais. Uma tentativa de distanciar a arte da cultura, como colocado anteriormente.

É no bojo deste contexto que o pós-modernismo tornava-se popular e assumia papel essencial na sociedade de consumo, sendo rapidamente incorporado pela indústria cultural. A produção artística torna-se acrítica, diametralmente oposta às intenções da arte transformadora das décadas de 1960 e 1970.

Enquanto a versão deles [conservadores] depende do obscurecimento das praticas politizadas, a minha dependera da atenção que se dava a elas. A arte pós-moderna, para mim, eram essas praticas, praticas como as de Daniel Buren e Marcel Broodthaers, Richard Serra e Hans Haacke, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Louise Lawler. Empregando estratégias variadas, esses artistas têm trabalhado para revelar as condições sociais e materiais da produção e da recepção artística – condições cuja dissimulação tem sido a função do museu(CRIMP, 2005, p. 254).²⁸

²⁶ Para CRIMP, “Foucault analisou as modernas instituições de confinamento – o hospício, a clínica e a prisão – e suas estruturas discursivas respectivas - loucura, doença e criminalidade. Existe uma outra instituição similar de confinamento à espera de uma análise arqueológica – o museu -, e uma outra disciplina – a história da arte. Elas são a pré-condição do discurso que conhecemos como arte moderna. E o próprio Foucault sugeriu como começar a pensar essa análise” (2005, p. 45).

²⁷ Segundo Bertens (1996), estes teóricos definiam um posicionamento político perante a cultura ao procurar uma desconstrução do pós-moderno. Dois grupos se solidificam dentro do campo de estudo e produção teórica a respeito das artes plásticas, o que gera um amplo campo de discussão nos EUA.

1º grupo: *Rosalind Krauss e Douglas Crimp*/ Com a publicação da revista “*October*”. Assumem uma posição política forte concatenada com os preceitos do *materialismo histórico*.

2º grupo: *Hal Foster e Craig Owens*/ Com a publicação da revista “*Art in America*”. Teve forte influência do pensamento *pós-estruturalista* nascido na França.

²⁸ No amplo espectro de artistas delineado por Crimp, no trecho transcrito acima, percebe-se um possível

Como previu Pedrosa (1995), seria uma época “terrivelmente aberta a uma disponibilidade total, e, em conseqüência, terrivelmente ameaçadora e fascinante”. Evidentemente era dada margem a distintas leituras pós-modernas. A XVI e a XVIII Bienal, tomando pra si suas condições de espaços legitimadores das manifestações culturais contemporâneas trarão para seus corredores esta incontestada diversidade pós-moderna, promovendo o universal espetáculo da arte contemporânea. No amplo espectro de artistas delineado por Crimp, no trecho transcrito acima, percebe-se um possível eixo unitário de artistas. Independente da ação em forma de crítica institucional, nas mais variadas formas de apropriação espacial ou nas realizações no campo da fotografia, onde o simulacro ganha status de realidade, verificamos uma necessidade irrestrita de se apropriar de parâmetros estéticos ligados a uma atitude iminentemente política.

Como bem intuiu Brain O’Doherty (2002, p. 89): “com o pós-modernismo, o recinto da galeria não é mais ‘neutro’. A parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e comerciais permutam-se por osmose”. Agora não importa de que tendência se fala, o lugar da arte adapta-se. Através do trabalho curatorial as instituições apropriam-se de determinados discursos críticos e estabelecem leituras específicas da produção contemporânea. Tal mecanismo insere-se no âmbito de políticas culturais fortemente vinculadas ao contexto no qual se insere a instituição.

92

Enquanto a Bienal de 1981 trazia uma visão do pós-moderno através de uma produção artística polimófica, o que abria espaço para uma organização espacial por meio da analogia de linguagem gerando um espaço heterogêneo e variado, a edição de 1985 era caracterizada por uma produção com ênfase na história, o que levava a hegemonia da pintura estabelecendo uma expografia baseada em paredes. Realizava-se naquela ocasião uma crítica a homogeneização característica do processo de globalização ao se propor um espaço corredor.

Portanto, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo comporta-se como tal, dentro das conjunturas que se propõe a analisar aqui. As duas Bienais selecionadas trouxeram em seus espaços duas facetas diversas do pós-modernismo, as quais ficarão em maior evidência na análise dos dois eventos em si.

eixo unitário de artistas. independente da ação em forma de crítica institucional, nas mais variadas formas de apropriação espacial ou nas realizações no campo da fotografia, onde o simulacro ganha status de realidade, verifica-se uma necessidade irrestrita de se apropriar de parâmetros estéticos ligados a uma atitude eminentemente política. Esta atuação artística no campo da imagem poderia ser entendida como um processo de construção de uma imagem pós-moderna calcada fortemente numa crítica à originalidade e na concepção desta imagem como uma palimpsesto de representações (FOSTER, [et. al.], 2004, p. 580).

parte II

DO OBJETO E DO CONTEXTO A UM CAMINHO CRÍTICO

DO OBJETO
E DO CONTEXTO
A UM CAMINHO
CRÍTICO

3

A XVI BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO EM 1981

3.1

Anotações acerca da XVI Bienal Internacional de Arte de São Paulo: informações e contexto

95

Intentou-se na formulação do núcleo 1, como por outras palavras se disse, salientar valores marcantes da situação proteiforme da linguagem artística de hoje, herdeira das profundas transformações culturais e políticas ocorridas desde o fim dos anos 60 e na década de 70, com sua consciência de uma realidade sem ilusões.

ZANINI, 1981a, p. 19

3.1.1

Considerações iniciais

Como analisado anteriormente, a reestruturação da Bienal se processava, a passos lentos, no final da década de 1970. A nova postura adotada nas instâncias administrativas e estruturais da Bienal abria caminho para que a arte mencionada logo acima ganhasse maior respaldo no processo de sua reestruturação, especialmente na XIV edição, em 1977, e da emergência natural de uma nova produção artística em âmbito global, distante cada vez mais dos condicionantes estabelecidos pelas instituições oficiais da arte. A primeira

mudança significativa surgiu nos momentos prévios à realização da XIV Bienal, quando o Conselho de Arte e Cultura assumiu um grau de autonomia capaz de gerir e organizar um evento do porte da Bienal sem a interferência centralizadora da diretoria, que havia perdido sua figura principal, Ciccillo Matarazzo. Não se tem interesse aqui em detalhar a participação do criador da Bienal Internacional de São Paulo e de sua Fundação; precisa-se, no entanto, frisar que a sua saída inaugurava um novo momento da história das Bienais, até então gerida dentro dos moldes, em sua maioria, estabelecidos desde seu surgimento no início dos anos de 1950.

O recém-criado Conselho de Arte e Cultura adquiriu funções com poderes deliberativos dentro de um regime de gestão mais dinâmico e democrático, que se aproximavam das curadorias contemporâneas, e que se manifestaram a partir da década de 1980. Segundo Alambert (2001), instituía-se uma nova posição democrática (mesmo que a conjuntura do País ainda não fosse propícia por conta do regime militar), um sopro de vida na instituição que vinha em franco definhamento. O Conselho desejava tornar o espaço da Bienal em local de experimentação e não de consagração da arte já legitimada. Essa necessidade, no entanto, não dialogava com a postura adotada pelas representações nacionais no que concerne a escolha e exposição dos seus artistas.

96

Nascia naquele momento parte dos parâmetros adotados para a organização da Bienal de 1981, o que a tornaria uma exposição bem mais dinâmica que as anteriores ao guardar em si as transformações evidenciadas nos anos anteriores. Ainda sobre a XIV Bienal, segundo Alambert (2004, p. 146), “a grande inovação daquele momento era que, após mais de vinte anos de Bienal, pela primeira vez as propostas contemporâneas podiam ser apresentadas independentemente do suporte utilizado ou da modalidade expressiva a que pertencesse.” Tais condições seriam levadas até as últimas consequências nas edições que ocorreriam ao longo da década de 1980.

Primeiro é preciso deixar claro que a postura adotada na década de 1970 vai ao encontro dos direcionamentos elaborados para a XVI Bienal, os quais serão aqui discutidos. Findas as Bienais da década de 1970 com o fracasso da XV, em 1979, um retrocesso após as conquistas da anterior, abria-se espaço para uma edição renovada onde a idéia de curadoria tomava corpo. Por exemplo, como foi exposto no discurso do curador apresentado no início, a curadoria tinha como intenção maior expor questões da arte presentes na ordem do dia, e, portanto adotar uma nova maneira de realizar uma exposição de arte, não mais por intermédio da segmentação das representações nacionais, mas por **analogias de linguagem**, o que daria maior respaldo ao trabalho curatorial e permitira uma leitura crítica da produção contemporânea através de sua construção narrativa. E ainda,

tais proposições definidas sob a ótica de um curador específico, não mais do Conselho de Arte e Cultura que havia perdido parte do seu poder ao transferir algumas de suas responsabilidades para a figura do curador, no caso **Walter Zanini**. Nascia concretamente uma nova fase nas Bienais, síntese das mudanças ensaiadas na difícil década que se acabava, os anos de 1970. A Bienal havia passado por quase trinta anos e quatorze edições sob uma mesma forma de organização por países. Este modelo histórico de estruturação do evento acontecia em função do envio das nações, sendo elas segregadas espacialmente. O convite era realizado via embaixadas, o que retirava a possibilidade de se estabelecer um posicionamento autônomo. Ademais, deve-se mencionar o poder hegemônico das representações nacionais levando para a exposição uma disputa do campo geopolítico.

Adjetivar a década de 1970 como difícil advinha de dois condicionantes externos a Instituição Bienal, mas que interferiram de sobre maneira na forma de se pensar a exposição. Retomando questões discutidas no primeiro capítulo, o primeiro condicionante está ligado à conjuntura política do país, subjugado a uma ditadura militar interferindo diretamente em todas as esferas da cultura brasileira, conseqüentemente na Bienal. O segundo é reflexo direto do primeiro. Ao aferir a falta de liberdade expressiva no Brasil fruto de um governo não-democrático, o circuito internacional das artes havia então estabelecido um boicote internacional.

Foi apenas com o processo de abertura política iniciado no final dos anos de 1970 que o boicote internacional foi extinto, sendo a XVI Bienal a primeira a ser realizada com as liberdades reconsideradas e, conseqüentemente, aprovadas pela comunidade internacional. Esta nova situação será também fundamental para o papel adquirido pela curadoria, que atuará com um grau de autonomia nunca antes imaginado, reflexo direto na adoção das analogias de linguagem. “A idéia não era exatamente nova muito embora sua aplicação no evento evitou que ele mais uma vez ostentasse uma aparência de festa das nações.” (ALAMBERT, 2004, p. 192) Muito embora ainda fosse enormemente apoiado nas representações nacionais, pois em 1981 ainda eram os países participantes os principais responsáveis pelo convite.

Tal evento não se fez ainda sob a égide de um empreendimento privado, embora tenha aberto caminho para um processo de injeção de capital privado via patrocínio, no entanto, ainda ínfimo ante a realidade que se encontraria em meados dos anos de 1980. A participação da iniciativa privada tornava-se recorrente no âmbito das instituições culturais com forte ligação com o estado, que se esfacelavam no correr do tempo em função da inabilidade do poder público em geri-las dentro das condições de uma nova lógica do capital que se anunciava em contexto global. Antecipando as mudanças

que diziam respeito à exposição em si, a própria administração da Fundação tinha em sua diretoria a figura de um empreendedor hábil, Luis Villares, capaz de equilibrar as questões financeiras de uma instituição como a Bienal, a qual conhecia muito bem como conselheiro. Há que se acrescentar que o projeto de uma nova Bienal incluía outras instâncias que caracterizavam uma ação cultural mais complexa e extensa com preocupações com relação ao próprio papel da Fundação¹.

A curadoria adquiria uma nova postura conceitual e crítica, o que corroborava com as palavras de Maria Alice Milliet ao enxergar o propósito central da organização de um evento do porte da Bienal, em que a arte contemporânea apresentada era a somatória da pluralidade experimentada nas duas décadas anteriores.

Rompeu com a tirania da escolha diplomática quando não simplesmente burocrática e desconstruiu o mapa cultural (relação centro/periferia) ao eleger conceitos e não a geografia política como critério de montagem. Essa decisão polêmica na época recebeu logo o apoio do crítico francês Pierre Restany, que viu na iniciativa um marco histórico. Um modelo a ser seguido por outras mostras internacionais. (MILLIET, 2001, p. 98)

98

Apesar de uma modesta exposição em termos financeiros, era preciso exaltar seu rigor crítico diante do cenário nacional e internacional das artes, o que chamou a atenção do crítico de renome internacional, Pierre Restany. Ressalta-se novamente a analogia de linguagem como prova contundente do caráter polimórfico da produção artística apresentada, sendo ela solução viável para compreensão deste contexto específico do início da década de 1980. Em contrapartida, a crítica de arte Aracy Amaral, influente no

1 Para sua gestão, segundo Villares (1981, p. 11), foram propostos, além do evento de 1981, sete projetos distintos: “1) Reforma do edifício, que viabilizaria a instalação de um centro de arte e cultura prevendo atividades de exposições, teatro, música, dança, oficinas e biblioteca; 2) o chamado Projeto Um, que daria possibilidades para atividades permanentes no pavilhão, nas áreas de artes plásticas, teatro, dança, música, cinema, poesia e fotografia.; 3) o Projeto Utopia, que em três diferentes núcleos – simpósios, cursos e exposição – pretendia ser uma atividade de investigação constante de novos caminhos; o Projeto Ludoteca, que abriria um espaço infanto-juvenil, desdobrando-se numa atividade em arte e educação; 5) o Projeto de Reorganização e Revitalização do Arquivo, que recuperaria o passado da instituição, visando uma recuperação e renovação da mesma; o Projeto Reciclagem, que pretendia a abertura de um espaço para o desenvolvimento de técnicas de reaproveitamento e integração do material de refugo, ressaltando seus aspectos econômicos, sociais e estéticos, e 7) o Projeto Parque Ibiriapuera, que recuperaria, através de reformulação deste espaço, a intenção original do fundador da Bienal e de seu arquiteto de transformar o parque em um grande centro cultural e cívico. Todos esses projetos, devido às dificuldades que encontraram para a sua execução, passam ao acervo da Fundação com como anteprojetos detalhados”. É notório que após mais de 25 anos da realização destas propostas, as realizações efetivadas foram pífias, o que permite perceber que os trabalhos da fundação nunca tiveram um caráter seqüencial e que as disputas políticas e os interesses pessoais atravessaram constantemente o crescimento daquela Instituição. Prova relevante dos fracassos administrativos, das operações ilícitas e por fim da falta de um projeto cultural coerente e unificado, foi à realização da 28ª Bienal ao final do ano de 2008. O problema maior não residia apenas no trabalho curatorial, mas na falta de condições econômicas e estruturais necessárias para a realização de um evento que se diz relevante no cenário global.

meio local, considerava a analogia de linguagem uma nomenclatura “novidadeira”, reflexo, na verdade, da realidade das grandes exposições no exterior, onde o curador tinha se tornado figura proeminente. Entretanto, apesar de se colocar criticamente diante desta questão, veria, a partir de um retrospecto seu, com bons olhos, a nomeação de Zanini como curador, cargo esse que ela teria presidido, mas desistiu em função de suas divergências com relação aos rumos da Bienal. Contudo, reconhecia o processo de recuperação do evento na virada para os anos 1980², segundo a própria Aracy Amaral:

Luis Villares convidou então para esse evento Walter Zanini, que organizou uma Bienal, com múltiplas curadorias, um colegiado internacional que repartiu entre si as diversas áreas de ação, postura que seria seguida nas edições seguintes da Bienal nos anos 90, em franca recuperação enquanto evento vivo. (2006, p. 96)

As transformações evidenciadas na Bienal repercutiram também em âmbito internacional. Tal fato não era apenas notável dentro do meio artístico internacional, como será demonstrado adiante. A própria crítica especializada emitia sinais de reconhecimento do papel da Bienal de São Paulo enquanto importante evento de artes latino-americano, mas de respaldo global. Por exemplo, o crítico norte-americano John Perreault, da revista “Art in America”, apesar do seu discurso cauteloso, reconheceu as boas intenções do evento em mostrar o possível nascimento de um contexto realmente internacional nas artes apresentando uma verdadeira produção global, resultado do esfacelamento das fronteiras nacionais, o que de alguma forma, justificava a tão falada analogia de linguagem. Seriam os ecos do multiculturalismo que se tornava objeto de discurso político. Muito desta necessidade de integração ao cenário internacional provinha de questões de natureza política, diretamente atreladas aos anseios de democracia postos em prática no Brasil através do seu processo de abertura política com a desestruturação do regime militar. No entanto, para este correspondente internacional, o evento só teria suas condições ideais de realização numa produção expositiva subsequente onde as intenções e liberdades estivessem mais amadurecidas. A Bienal de 1981, que aqui se investiga, foi um primeiro passo para a concretização de um processo de inovação, vontade recorrente no discurso do curador Walter Zanini.

In fairness to the Bienal Foundation and the countries (including the U.S) that did not send their most adventurous work to Brazil, it will take more than one 'transitional' Bienal to convince the internacional art community that this exposition can be once again a

2 A leitura crítica “Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo” realizada por Aracy Amaral encontra-se em duas das publicações consultadas. São elas: Revista USP n. 52. – Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo. Dez, jan, fev. 2001-2002 e AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 – 2005)*/ Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos brasileiros. São Paulo: Editora 34, 2006.

fórum for innovative art. If some continuity between the commissioners responsible for this Bienal and the ones planning the next can be maintained – and if the much desired aberatura in Brazil is continued – the 17th São Paulo Bienal (scheduled for 1983) may be something to celebrate (PERREAULT, 1982).

Com este posicionamento crítico externo a realidade cultural brasileira, identificamos que a Bienal, mesmo que com algumas reticências, abria espaço para a realização de uma mostra inovadora, diferentemente do modelo tradicional de um grande salão de arte. O modelo tradicional da Bienal de Veneza não cabia mais como principal ponto de referência para o evento em São Paulo. Após trinta anos, uma exposição como representação cultural de uma forte estratégia política havia se esvaziado. São Paulo almejava sua inserção no circuito internacional das artes compactuado com a nova realidade sócio-econômica mundial, no lugar onde o capital não mais reconhecia fronteiras, a arte deveria também extingui-las.

Para tal façanha, dentro da conjuntura em que a Bienal era reorientada, a curadoria ganhava posição estratégica dentro do sistema produtivo da exposição. Walter Zanini assumiu a Curadoria-Geral da exposição sendo sua figura naquela época uma referência para grande parte do meio artístico e acadêmico no que se refere ao envolvimento com os problemas e desafios da arte brasileira diante da realidade internacional.

100

Teremos a primeira figura representativa da curadoria na Bienal, o crítico Walter Zanini, com trajetória consolidada na direção do MAC – USP. Nesse primeiro momento, Zanini dividiu a tarefa de selecionar os trabalhos com um novo Conselho eleito, mas em pouco tempo a figura do curador se tornaria central, e cada um a ocupar o cargo imprimiria a sua assinatura – às vezes uma assinatura discreta, e outras vezes tão presente a ponto de desequilibrar a composição do quadro, o que tornava comum a reclamação de artistas quanto ao curador assumir o lugar dos criadores na ‘marca’ Bienal. (ALAMBERT, 2004, p. 161)

Zanini inaugurava o que foi chamado por Alambert de “A Era dos Curadores”; o que na história das Bienais de Arte de São Paulo representava um marco significativo na maneira de se empreender a organização da mostra. Distante de se colocar como isentos, o curador e sua equipe se dispunham como mediadores entre as várias esferas participantes – organizadores, patrocinadores, artistas e seus respectivos trabalhos, museógrafos – imbricadas numa exposição. A montagem proposta é resultado de uma síntese empreendida pela curadoria e materializada na sua montagem. A insurgência da figura do curador está relacionada em muito as transformações nas partes constituintes do fomento e da organização das grandes exposições. É dentro de uma realidade internacional, onde

as práticas expositivas atreladas a uma indústria cultural ganharam forte terreno, que floresceram as Bienais da década de 1980 e em seu seio, um lugar para a realização das práticas curatoriais. Segundo Luiz Diederichsen Villares (1981, p. 14), o presidente da Bienal à época do evento de 1981, à respeito do curador escolhido: “É ele, portanto, que tem a palavra para apresentar a configuração final desta bienal”³.



FIGURA 01 Panorama geral dos três pavimentos da XVI Bienal visto a partir da rampa principal. Em destaque, o painel expositivo central do Núcleo I/ Vetor B1, situado no primeiro pavimento. Este setor expositivo será explicado na leitura proposta a seguir. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

101

3.1.2

Um panorama informativo

Ao se analisar uma exposição de grande porte como a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, é necessário traçar um panorama de sua organização enquanto evento que demanda: um planejamento operacional; uma especialização dos profissionais envolvidos na sua realização; uma estrutura expositiva intimamente ligada aos profissionais atuantes; a formação de uma estrutura hierárquica de trabalho que flutuava de acordo com o interesse de sua direção e curadoria.

³ Pode-se ainda ampliar um pouco do discurso da direção da Fundação através das palavras do diretor presentes no Catálogo Geral: “Dentro desse espírito, abandonou-se a idéia de uma exposição temática em favor da concepção que ora apresentamos. Afim de concretizar a XVI Bienal de São Paulo, a atual diretoria achou por bem delegar ao professor Doutor Walter Zanini a função de curador geral do evento. Walter Zanini foi escolhido por sua grande experiência junto ao Museu de Arte Contemporânea e à Universidade.” (VILLARES, 1981, p. 14).

Para que esta organização se realize, é preciso observar quatro instâncias que definem as relações de trabalho e poder mencionadas anteriormente. Primeiro, tem-se o público que se pretende atingir. Então se faz necessário a definição de um objetivo comum que vá reger a “linha de produção” daquele evento. Em segundo lugar, estão os artistas que se apresentam através dos seus trabalhos, geralmente em sintonia com o discurso da curadoria. Em terceiro lugar, a curadoria que fornece o escopo-teórico crítico e fundamenta a organização da exposição, funcionando como mediador entre a Fundação e os artistas e arte por eles apresentada. Para tanto, monta-se uma equipe de curadoria capaz de atender a um planejamento prévio e delega-se uma equipe de arquitetura e montagem responsável pela materialização da exposição. Por fim, a direção da Instituição delega as atividades administrativas necessárias para o funcionamento de todos os mecanismos de apoio necessários para que a Bienal seja operacionalizada.

Além das figuras do diretor Luiz Villares, representante maior da Fundação, e do Curador-Geral e presidente do conselho,0 Walter Zanini, deve-se destacar o trabalho do arquiteto Jorge Aristides de Souza Carvajal, responsável pela expografia, que aqui ganha maior relevância. É do diálogo dos dois últimos que se realiza a leitura espacial final desta edição da Bienal.

102

Segue um panorama gráfico e informativo desta edição, onde constam todas as informações que distingue a estrutura de sua organização atendendo a todas as suas demandas.

Curadoria Geral **Walter Zanini**

Assistente **Gabriela Suzana Wilder**

Curadoria da Exposição de Arte Postal **Julio Plaza**; **Gabriela Suzana Wilder** Assistente; **Cida Galvão** Auxiliar

Curadoria da Exposição Internacional de Arte Incomum **Victor Musgrave**

Curadoria da Exposição Nacional de Arte Incomum **Annateresa Fabris**

Curadoria de Vídeo-Arte **Cacilda Teixeira da Costa**

Assistentes **Marília Saboya**, **Renata Barros** e **Roberto Sandoval**

Curador de Cinema **Aginaldo Farias**, **Petronio França** e **Samuel Eduardo Leon**

Observação

Existência de um comitê internacional para a organização da exposição presidida por Walter Zanini.

Membros do Comitê **Donald Goodall** (EUA), **Milan Ivelic** (Chile), **Bruno Matura** (Itália), **Toshiaki**

Minemura (Japão), **Helen Escobedo** (México) e o curador geral da Bienal **Walter Zanini**

Projeto de Montagem (Museografia/ Expografia) **Jorge Aristides de Souza Carvajal** arquiteto; **Cida Galvão** Assistente

Comunicação Visual **Jorge Aristides de Souza Carvajal** arquiteto

Equipe **Cida Galvão**, **Maria Angélica dos Santos** e **Maria Eliza dos Santos**

Diretoria Executiva/ Presidente **Luiz Diederichsen Villares**

Conselho de Arte e Cultura **Walter Zanini** Presidente

Ulpiano Bezerra de Menezes, **Paulo Sérgio Duarte**, **Esther Emílio Carlos**,

Donato Ferrari, **Luiz Diederichsen Villares**, **Casemiro Xavier de Mendonça**

Área Temática

Sem uma temática definida. Optou-se por valorizar a pluralidade artística, dando destaque à produção contemporânea que usufrui de novos meios e linguagens.

Caracterização Geral

- A presença da figura do curador, personagem responsável pela definição da Bienal;
- Adoção do sistema de analogia de linguagem na organização da exposição;
- Fim da organização da exposição segundo a divisão geopolítica das representações nacionais;
- A arquitetura ganhava maior relevância por representar materialmente o projeto curatorial;
- Um olhar voltado para as questões culturais da ordem do dia;
- Destaque para as produções no campo da Arte Conceitual;
- Valorização da produção artística realizada com as novas mídias;
- O fim do boicote internacional com o retorno significativo de algumas representações.

QUADRO INFORMATIVO

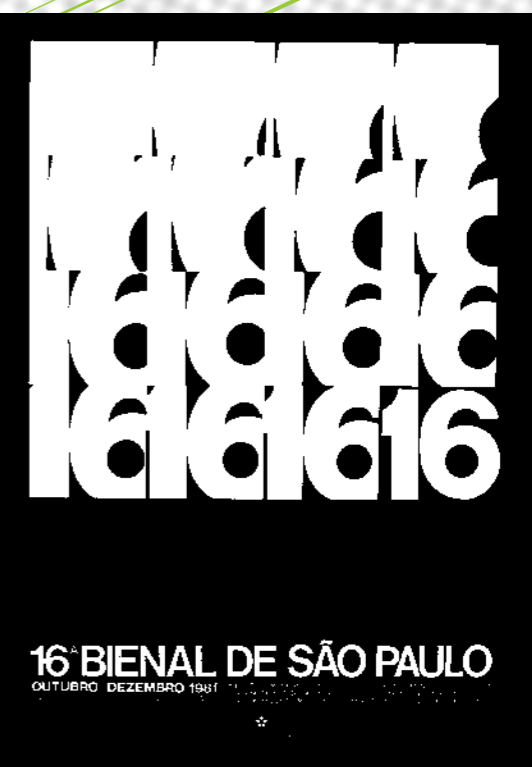
XVI BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO

A idéia de expor por parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora desde o início da década 80, regeu as principais intenções da XVI Bienal de São Paulo, determinada segundo três núcleos de manifestações.

Walter Zanini

Bienal em números
33 representações nacionais
148 artistas brasileiros
654 artistas estrangeiros
1766 obras

Autor do cartaz da Bienal: Cláudio Moschella.
Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Wanda Svevo



3.2

Uma leitura da exposição: seu projeto curatorial, sua estrutura e sua arte

3.2.1

Entendendo o discurso da curadoria

A curadoria proposta para XVI Bienal partia do trabalho intelectual do Prof. Walter Zanini, que assumia, dentro da conjuntura apresentada anteriormente, um posicionamento particular e autoral na realização do evento. Dentro de uma estrutura hierárquica de poder, tinha como responsabilidade maior definir um projeto curatorial a ser implementado, em que fossem contemplados os anseios do corpo diretivo e em que a Bienal exercesse sua função primordial ao trazer para o público uma ampla leitura da produção artística contemporânea, independente das escolhas temáticas que fossem realizadas. No entanto, admitindo um posicionamento político, o curador se pronunciaria por intermédio de um discurso teórico-crítico capaz de definir um projeto de exposição.

Para compreender tal discurso e chegar às definições projetuais, nada melhor do que começar com as palavras do próprio Zanini ao definir a magnitude de sua profissão. Para ele, “ser curador significava sair do sistema, inovar, partir para uma organização crítica do evento, que vinha arrastando-se por conta da perda de prestígio, muito por causa do período em que foi manipulado pelo regime militar” (2001, p. 330). Este depoimento, realizado vinte anos após a realização das duas edições que foram organizadas por ele no início da década de 1980, atesta para a sua vontade subjetiva, seu posicionamento crítico diante das condições que lhe foram apresentadas ao ser convocado para trabalhar na Bienal. Ao estabelecer um diálogo com a Fundação, especialmente por intermédio do Conselho de Arte e Cultura e em consonância com a nova política adotada pelo presidente Luiz Villares, se propunha a desenvolver um trabalho que trilhasse um novo caminho para a Bienal.

Portanto, para conseguir conciliar o interesse de “sair do sistema” e realizar alguma inovação, além de um novo programa de planejamento institucional e a adoção de um curador responsável, era necessário que a instituição se posicionasse criticamente. Tal posicionamento se materializava a partir da proposta curatorial em organizar criticamente o evento, pondo em evidência um discurso previamente elaborado. Ao realizar a proposta daquela exposição sobressaia um objetivo comum, ponto de partida para o planejamento da edição.

Para tanto, acha-se relevante trazer o discurso da própria Fundação Bienal de São Paulo, cujo texto nasce das novas definições de sua estrutura organizacional elaborada pela

sua direção, pelo seu Conselho de Arte e Cultura e pela sua curadoria, esta última como maior responsável pelas determinações empreendidas na idealização da mostra. Não há como não admitir a figura do curador como porta-voz da Bienal, especialmente com relação às escolhas artísticas. Segue a transcrição do primeiro trecho documento oficial da Fundação⁴ a respeito da mostra, que define os principais objetivos e o planejamento geral:

A XVI Bienal tem como principal objetivo apresentar organizadamente aspectos importantes da produção artística e visual da atualidade, além de exposições de vários enfoques, querendo dessa maneira a melhor informação para o público e a máxima participação dos artistas. (Fundação Bienal de São Paulo, 18/08/81)

A partir desse objetivo comum, foi possível definir um projeto inicial, onde a voz do curador acaba por ganhar força maior, ao implantar como especialista, um discurso sobre a arte contemporânea definido por determinadas matrizes históricas e amplamente ligado aos novos rumos tomados pelas artes a partir do final dos anos de 1970. É aqui que Zanini passaria a assumir de forma mais evidente seu caráter de curador, ao trazer para o evento sua experiência pessoal e as impressões de quem possuía uma ampla visão da produção cultural, consciente de suas origens brasileiras e latinas.

106

Como foi explicado anteriormente, a partir de Ferguson (1996, p. 180), é dentro de uma conjuntura complexa da mídia expositiva que não deixava de refletir inclusive valores pessoais, que o curador realizava seu planejamento resultando naquela edição da Bienal, uma grande mídia para a arte escolhida. Segue, então, o planejamento da exposição, trecho seqüencial do documento retratado anteriormente.

Planejamento da XVI Bienal

A XVI Bienal estará organizada em núcleos e eventos paralelos.

Núcleo 1

Será organizado por analogias de linguagem com artistas de diversas procedências, reforçando dessa forma o objetivo principal de ordenar os aspectos mais significativos da produção artística atual. Este núcleo conterà dois roteiros de apresentação e um espaço especial:

- o primeiro se refere à produção artística que tem como linguagem os novos meios de comunicação/ arte realizada com vídeo, xérox, fotografias, performances, serigrafias, livros de artistas, textos, diapositivos, etc.
- o segundo se refere a trabalhos que revelem uma nova investigação através dos meios tradicionais de expressão: pintura, escultura, etc.

4 Os originais deste documento encontram-se na Fundação Bienal de São Paulo em seu Arquivo Wanda Svevo conjuntamente com outras referências que serão aqui utilizadas. Este material foi coletado em pesquisa de campo realizada previamente, sendo copiado posteriormente para uso acadêmico.

- o espaço especial apresenta uma mostra mundial de arte postal (mail art).

Núcleo 2

Tem a presença de exposições de vários enfoques, mas de valor histórico para a arte contemporânea internacional com mostras, inclusive de caráter retrospectivo.

Eventos Paralelos

- exposição de Arte Incomum.

- simpósios.

(FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 18/08/81)

Apesar de se tratar de um documento institucional, não significava, entretanto, que a figura de Zanini não tivesse representatividade, enquanto idealizador e mentor de um projeto intelectual. Ao observar com atenção as definições do Núcleo 1, fica evidente o peso do curador sendo revelado um pouco como, através de sua trajetória de acadêmico e diretor do MAC USP, conseguia transpor seu discurso num conjunto de proposições preliminares apresentadas no documento. Ao longo de toda a década de 1970, Zanini em particular, viu-se diante da formação de uma conjuntura cultural diversa, a qual o museu onde trabalhava deveria se adaptar. Ao cooptar o meio artístico, em princípio de São Paulo, mas logo se estendendo para os demais centros urbanos brasileiros, conseguiu fomentar um circuito complexo de relações sociais que tinham como fruto maior a realização de exposições de caráter experimental, o que atualizava o seu próprio discurso acadêmico e institucional. Era inevitável que tal circuito se prolongasse além das fronteiras nacionais, sendo interpelado por redes externas. Conseguir algum tipo de projeção só seria possível no momento em que confrontasse a realidade local com aquilo que havia de mais novo em termos de linguagem e técnica. Era a oportunidade de realocar o periférico como parte efetiva do internacional (FREIRE, 1999, p. 170). É esse objetivo que a Bienal tentará realizar, basta para tanto verificar o que estava latente na fala, por exemplo, dos curadores que concretizariam a Bienal em 1981.

Ao se percorrer a história de um museu como o MAC, destaca-se as marcas deixadas por uma atuação dinamizadora e a par do seu tempo. Ao consultar a trajetória das exposições realizadas que perpassavam, por exemplo, a “JAC” (Jovem Arte Contemporânea), a “Prospectiva” ou a “Poéticas Visuais”, notava-se sua preocupação em demonstrar uma produção internacionalizada fruto do desenvolvimento técnico e da adoção de novas linguagens visuais comuns a nova realidade cultural. Não se tratava de um internacionalismo alienante, mas da necessidade última de fazer com que a Instituição contribuísse para a saída do sistema de mercado já estabelecido e dos possíveis entraves causados pelo regime político do País. A experimentação de outra ora chegava para inovar um estado de estagnação na Bienal, porque talvez a solução mais plausível seria fazer circular a informação, premissa básica para a definição do núcleo dedicado aos

“novos mídia”. Como propunha Walter Zanini e Julio Plaza na exposição “Prospectiva 74”, seria interessante redirecionar o olhar, ou melhor, “ver adiante ou à distancia”⁵. Não seria demais julgar a realização da Bienal como a concretização final de um percurso trabalhado marginalmente à maior instituição de arte no País, a própria Bienal de São Paulo. Como primeira característica desta curadoria, ter-se-ia este evento como a consagração de um trabalho de cunho político, resistente ao conservadorismo do sistema das artes.

Entendendo o documento anterior como prova material do discurso curatorial, algumas características podem ser aqui discutidas. Primeiro fato, que já foi introduzido, diz respeito à vontade da Bienal reassumir seu papel de espaço voltado para a mediação da produção contemporânea relevante, mapeando e compreendendo os mais variados caminhos assumidos na arte daquele tempo. Esta vontade está claramente expressa na documentação oficial da Fundação. Ademais, ao ser revelada a necessidade de uma maior participação do público no evento, e especialmente do artista, atentando para o fato de que a arte naquele momento possuía dentro de um novo contexto histórico, um entendimento pelo seu processo, o que compreendia a realização do trabalho pelo próprio artista, sua montagem no espaço expositivo, e finalmente a recepção pelo público não apenas como mero espectador, mas como sujeito ativo contribuindo para o processo instaurado pela idéia do artista. Partia-se assim para um novo modelo de organização expositiva, pelo menos na história das bienais brasileiras.

108

A adoção da analogia de linguagem, presente no planejamento da exposição, foi o primeiro passo para uma organização crítica do evento. Significava a segmentação dos trabalhos artísticos em grupos com relação à linguagem, tanto em relação aos meios utilizados para a realização das obras como pelos seus interesses investigativos, sem, no entanto, estabelecer uma leitura hierárquica com juízo de valor qualitativo determinado. O uso desse recurso vinha atrelado ao desejo de requalificar um dado ordenamento internacional. Dava-se a largada para o fim de uma compreensão da história da arte em termos geopolíticos.

Esta postura foi adotada com rigor na estruturação do **Núcleo 1** da exposição dentro das condições postas no regulamento pela curadoria. Para a realização de um trabalho adequado adotou um **Comitê Internacional** convidado pelo Conselho e pela própria Curadoria, cujo **curador-geral** também fazia parte como presidente, para definir toda a

5 Ao se estudar os catálogos daquelas exposições, especialmente da Prospectiva 74, havia um caráter de urgência em estimular novas experiências que não lidavam mais com a lógica da tradição moderna. Ao usar a expressão “ver adiante ou à distancia”, já estavam lançada a base para o discurso curatorial como atividade de interpretação crítica do seu tempo.

estrutura da exposição que tinha como premissa não mais distinção e separação física dos trabalhos em função do local de origem. A própria produção nacional encontrava-se sujeita a esta nova condição. Tal medida, não anunciada naquele documento preliminar, deve ser computada como mais uma inovação presente na Bienal. A seguir, o documento que descreve as atividades deste comitê internacional:

Comitê de Curadores

A dinamização da XVI Bienal já tem seus primeiros efeitos através do Comitê de Curadores de Museus, que está reunido aqui em São Paulo, para determinar os critérios que nortearão a sua montagem.

Esta equipe de trabalho está compondo a nova estrutura que tem como principio fornecer ao público uma analogia de linguagem da arte contemporânea.

São eles – Donald Goodall (EUA), Milan Ivelic (Chile), Bruno Matura (Itália), Toshiaki Minemura (Japão), Helen Escobedo (México) e o curador geral da Bienal Walter Zanini. (Fundação Bienal de São Paulo, sem datação)

O documento divulgado pela Fundação reforça mais uma vez os objetivos iniciais propostos para a Bienal e confere de maneira clara as atribuições do Comitê, representado por membros dos mais diversos continentes e realidades culturais, com especial atenção para o contexto latino-americano, que naquela altura na história das bienais, começava a receber uma atenção diferenciada e merecida, mas nem sempre congratulada, grande parte devido a uma visão eurocêntrica do que deveria se configurar como uma mostra internacional de arte. Os convidados atuaram como embaixadores da bienal brasileira contribuindo para a revitalização de uma das mais importantes instituições de arte contemporânea do mundo.

Seguindo rigorosamente o regulamento estabelecido para esta Bienal, o comitê internacional dividiu o Núcleo 1 em dois vetores principais. O primeiro, designado de **Vetor A**, abrangia os trabalhos que se utilizavam de novos meios de produção de arte ou,



FIGURA 02 Reunião do Comitê internacional presidido por Walter Zanini. Em sentido horário, identifica-se Walter Zanini, Donald Goodall, Milan Ivelic, Ellen Escobedo e Bruno Mantura. Na imagem é observado o trabalho de equipe nos preparativos de uma exposição, cuja organização era fundamentada pelo método da analogia de linguagem. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

como denominado, de “**novos mídia**” e um segundo segmento, o **Vetor B**, que apresentava os trabalhos realizados por intermédio de meios ou **mídias** tradicionais como pintura, escultura, etc.

É importante notar que os trabalhos do Vetor B, apesar do uso de uma linguagem tradicional traziam em seu escopo uma produção que revelava novas pesquisas. Tal classificação não se encerra meramente na divisão em dois vetores, mas apresentam refrações que abrigam um pouco da pluralidade dos vários caminhos e descaminhos da atuação artística, após os vários anos de mudanças sofridas nas Artes Plásticas a partir dos anos de 1950.⁶

Para averiguar melhor o que regeu as definições curatoriais encontra-se anexado ao trabalho o regulamento da Bienal referente a todos os documentos oficiais publicados preliminarmente pela Fundação. Das intenções assinaladas pelo comitê, que justificam os parâmetros adotados para a exposição, transcrevemos o seguinte:

A análise das obras levou o Comitê a articular os dois vetores a fim de estabelecer distinções operativas tendo em vista uma maior coerência na ordem definitiva. Essas distinções não tem por objetivo estabelecer uma hierarquia de valores, e conseqüentemente, não dão lugar a uma ordem hierárquica de exposição. O que se procurou fazer foi fixar uma ordem que pusesse em realce a pluralidade das pesquisas, considerando a multiplicidade da situação artística atual, visível nas variáveis culturais da produção de diferentes países. (Fundação Bienal de São Paulo, Relatório do Comitê Internacional, 1981)

E ainda, coerente com as definições do comitê, acrescenta-se para essa compreensão as palavras do próprio curador-geral, participante e coordenador do Comitê Internacional:

Cabe particularizar as linhas de força do Núcleo I, planejado de sorte a acolher as recentes investigações na arte, seja em suas manifestações comunicológicas a partir dos novos meios (Vetor A), seja enquanto criticamente recorrentes às modalidades operativas tradicionais (Vetor B). Considerou-se, ainda, que haveria agrupamentos dos envios segundo sua natureza (obra como projeto, obra como processo, e obra como objeto propriamente dito). (ZANINI, 1981, p. 19)

6 Este recorte histórico que mapeia as eventuais mudanças no campo das artes plásticas, a qual hoje em dia se designa como artes visuais, advém das mais variadas leituras críticas a respeito de uma nascente produção pós-moderna realizadas no segundo capítulo. Cabe aqui transcrever uma leitura do próprio curador Walter Zanini: “Para além da pintura e de outras categorias da expressão plástica contestadas com energia crescente na década passada e ao lado das motivações conscientizadoras da arte corporal, a exploração de múltiplos canais da comunicação tecnológica é característica fundamental da arte dos anos 70, sua forma lúcida e coerente de integração aos demais vetores prospectivos da sociedade do presente.” (Zanini, 1974).

Fundamentado a segmentação do núcleo contemporâneo (Núcleo 1) em dois vetores, pode-se analisar as subdivisões possíveis desta exposição em face aos problemas enfrentados pela Curadoria. O vetor A, em função das formas como foram utilizadas as mídias, foi segmentado em três subvetores: o **subvetor A1** com o olhar voltado para o uso exclusivo de “novos mídias”; o **subvetor A2** onde as obras apresentavam uma simbiose entre os “novos mídias” e os tradicionais; o **subvetor A3** que configurava um espaço especial para as instalações realizadas não tão somente com mídias novas, mas com a mescla de meios tradicionais convivendo com as novas tecnologias numa relação de diálogo. Ainda neste vetor A, abria-se um espaço específico para a Arte Postal. Nos anos anteriores havia crescido substancialmente o número de artistas que utilizavam o correio como suporte ou mídia para a produção da arte.

Para compreender as subdivisões do vetor B, recorre-se novamente as palavras daquele grupo de curadores internacionais:

Diante da complexidade apresentada pelo vetor B, o Comitê reuniu as obras em três itens: obras realizadas com ajuda de mídias tradicionais, cujo uso provocou reações subjetivas dando lugar a pesquisas específicas e bem diferenciadas (B1); obras que, utilizando meios tradicionais, os questionam em outro contexto (B2); finalmente um conjunto de obras que não apresentando os dados correspondentes aos itens B1 e B2 que estão no espírito do regulamento, foram consideradas divergentes do regulamento em si (B3). (Fundação Bienal de São Paulo, Relatório do Comitê Internacional, sem datação)

111

É de fundamental importância frisar o respeito dado pelo Conselho de Arte e Cultura e pela Curadoria-Geral às decisões adotadas pelo Comitê Internacional que, por sua vez, seguiu o regulamento o qual já continha em si a segmentação da exposição em três núcleos principais: o Núcleo 1 (já discutido); o Núcleo 2 com enfoque numa produção variada, mas ancorada no caráter de valor histórico e o Núcleo 3 com suas mostras especiais voltadas para a cultura artística latino-americana⁷.

Por conta dos problemas de ordem financeira, fato que é abordado em texto introdutório do **Catálogo Geral**⁸ reconhece-se que não foi possível atingir plenamente os objetivos estabelecidos para o Núcleo 1, 2 e 3⁹. Mas tais problemas serviriam de experiência para a

⁷ Estas informações descritas seguem as proposições definidas no *Regulamento da XVI Bienal de São Paulo* especificamente do seu Capítulo I – *Das manifestações*, nos seus artigos 1º, 2º, 3º, 4º e 5º. O regulamento encontra-se anexado ao final do trabalho.

⁸ Como ponto de partida para toda a leitura crítica empreendida neste trabalho, utilizou-se os textos que abrem o Catálogo Geral, material essencial para o desenvolvimento da pesquisa.

⁹ O núcleo 3 foi denominado inicialmente de “Eventos Paralelos” por não ser considerado tão relevante como os demais. Nas proposições do texto introdutório do curador e no regulamento oficial há uma padronização da

organização da Bienal posterior. Estes três núcleos refletiram em parte as significativas interpretações e decisões dos delegados dos países participantes. A proposta oferecida pela curadoria ampliou sua responsabilidade de ordem crítica, tendo em vista a possibilidade de transmitir uma percepção mais particularizada de um momento da história da arte, o qual havia ficado de lado em sua última edição no ano de 1979, quando fora realizada uma exposição retrospectiva e revisionista. Faltava ainda à curadoria um maior grau de autonomia.

3.2.2

A estrutura expositiva: as segmentações e seus artistas

Para revelar de forma mais clara a estrutura expositiva seria interessante retomar mais uma vez às palavras do próprio curador, que ao abrir o catálogo geral da exposição, em sua nota introdutória, retratava literalmente o princípio básico que conduziu a concepção daquela exposição. Segundo Zanini, “A idéia de expor por parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora desde o início da década 80, regeu as principais intenções da XVI Bienal de São Paulo, determinada segundo três núcleos de manifestações” (1981, p. 19).

112

Ao propor a organização em três núcleos expositivos, a curadoria contemplava três funções básicas da Bienal, a saber: a apresentação de um quadro da produção artística contemporânea que atendia a visão da curadoria, a estruturação de um núcleo histórico que seguia a tradição da Bienal em contribuir para formação de um público de arte e a adequação daquela exposição à realidade cultural latino-americana à margem da história ocidental da arte.

Com a determinação destas três funções principais foram organizados, respectivamente os três núcleos da exposição: Núcleo 1 com a arte contemporânea e o uso dos “novos mídia”; Núcleo 2 com a produção histórica; Núcleo 3 com referências da tradição cultural latino-americana. Segue então um relato com as mais diversas segmentações e trabalhos ali enquadrados, os quais já foram mencionados ao longo do trabalho¹⁰.

nomenclatura. O núcleo 3, portanto, corresponde as exposições que aconteceram dentro do contexto da Bienal, mas espacialmente distintas da exposição geral e com temáticas próprias.

¹⁰ Para melhor compreender a estrutura desta exposição foi anexado ao final desta pesquisa um anexo com a transcrição de um filme realizado em 8mm, do qual se teve acesso a sua fita cassete com o áudio editado. Foi realizado ao longo de uma visita ao pavilhão na época daquela exposição. Realizado pela IDART, Sob direção de Alberto Roger Hensi, é apresentada ainda uma entrevista concedida pelo curador onde são esclarecidos alguns aspectos da estrutura daquela edição da Bienal.

A estrutura da exposição

Descrevendo os três núcleos principais:

Núcleo I

Dedicado à produção contemporânea, especialmente da produção realizada com uso de novos meios. Foi organizada segundo critérios de relação e analogia de linguagem. Possuía espaços especiais dedicados a **Arte Postal**, a **Vídeo Arte** e os **Livros de Artista**. As duas primeiras possuíam curadorias específicas dado amplo número de artistas e trabalhos enviados.

Este núcleo, por sua vez, encontrava-se segmentado em dois vetores principais, o Vetor A e o Vetor B. Como um desmembramento no Vetor A abriu-se uma sala especial para a produção em Arte Postal.

Núcleo II

Dedicado aos artistas de valor histórico que contribuíram para o quadro da arte contemporânea a época. Havia uma preocupação de aproximá-los da produção contemporânea identificando diferentes matrizes produtivas no âmbito da história da arte.

Núcleo III

Dedicado ao aporte da cultura dos países latino-americanos seguindo as recomendações da Reunião de Consulta aos críticos deste continente realizada após o final da I Bienal Latino-Americana. Era necessário contemplar aspectos culturais que indiretamente contribuíram para a formação das identidades locais regendo assim o imaginário social.

O núcleo III foi representado pela exposição “Música e dança no antigo Peru”.

Sobre as exposições especiais e atividades complementares:

“*Arte Incomum*” – exposição á parte dos três núcleos com a apresentação de artistas a margem dos repertórios conhecidos dentro da produção contemporânea e não redutíveis a repertórios culturais pré-estabelecidos. Era também conhecida como *Art Brut*¹¹ ou *Outsider Art*.

¹¹ O termo “Art Brut” é a aceção de Jean Dubuffet para uma produção artística diferenciada daquela apresentada no circuito oficial da arte ocidental. A escolha do termo “Arte Incomum” foi a solução encontrada para identificar um campo mais amplo de produções artísticas, no qual poderiam ser incluídas os trabalhos realizados dentro da experiência do “Engenho de Dentro” e da “Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri” com indivíduos marginalizados socialmente por apresentarem doenças mentais nos mais diversos níveis. Inclusive o uso do termo “Art Brut” não foi permitido pelo próprio Dubuffet, aparentemente por questões teóricas.

Cinema – Uma mostra internacional de filmes em película que apresentava um número considerável de produções a margem do circuito comercial de cinema e que, em muitos dos casos, representavam parte de uma produção artística contemporânea com linguagem semelhante às proposições do Vetor A.

Conferências – A realização de um ciclo de conferências fazia parte das preocupações da Fundação e de sua representação curatorial. O evento era repensado e avaliado levando-se em conta o contexto internacional das grandes exposições.

As particularidades do Núcleo I:

Vetor A – Apresentava todas as produções contemporâneas que faziam uso dos novos meios de realização artística. Encontrava-se segmentado em três sub-vetores: *Vetor A1*, *Vetor A2* e *Vetor A3*.

Vetor A1 – Agregava os trabalhos realizados exclusivamente pelo uso dos chamados “novos mídia”.

Vetor A2 – Agregava os trabalhos que combinavam o uso dos “novos mídia” com os meios tradicionais. Entretanto, representavam trabalhos que fomentavam novas poéticas visuais distanciadas das produções por meios tradicionais.

Vetor A3 – Seção dedicada aos trabalhos classificados como instalação, onde as produções resultavam em soluções híbridas divergentes das categorizações tradicionais.

Vetor B – Apresentava todas as produções contemporâneas realizadas com o uso de meios exclusivamente tradicionais. Encontrava-se segmentado em três sub-vetores: *Vetor B1*, *Vetor B2* e *Vetor B3* ou *Divergentes*.

Vetor B1 – Agregava os trabalhos que se utilizavam dos meios tradicionais, mas com reações subjetivas através de pesquisas específicas e diferenciadas que, em alguns casos, se aproximavam de parâmetros artísticos tradicionais renovados.

Vetor B2 – Agregava os trabalhos que se utilizavam dos meios tradicionais, mas os questionam em outro contexto. Estavam em sua maioria na fronteira entre a Instalação e objeto pictórico ou escultórico.

Vetor B3 ou Divergentes – Solução encontrada para agrupar toda a produção contemporânea que não se enquadrava dentro dos parâmetros estabelecidos pela curadoria e avaliados pelo comitê internacional.

Observação 1: Os divergentes eram consequência direta do modelo de representação nacional ainda em voga. Os envios ainda eram realizados por via diplomática que nem sempre estabeleciam um diálogo com a Curadoria. Outro fato importante diz respeito aos aspectos qualitativos destes trabalhos avaliados pelo comitê internacional.

Observação 2: O setor de “Arte Postal” aproximava-se das novas linguagens do vetor A, mas dado a sua natureza espontânea e processual acabou por merecer um espaço especial capaz de abrigar aquele número significativo de trabalhos.

Observação 3: O projeto expográfico realizado tinha como ponto de partida esta estrutura didática da exposição, mas o rebatimento espacial estava atrelado as analogias de linguagem estabelecidas, o que fazia com que os vetores e sub-vetores se integrassem e se confundissem. A aparente simplicidade didática tornava-se complexa na medida em que era rebatida no espaço físico da exposição. Trata-se de um ponto central da discussão apresentada a seguir.

Observação 4: É importante verificar como foram agrupados os artistas e seus trabalhos nos vários núcleos e vetores expositivos. Portanto, encontra-se anexada a listagem dos artistas tendo por base a publicação em catálogo. Privilegiou-se a sua organização em função dos seus grupos de afinidades em detrimento de uma organização por representação nacional. A mesma coerência foi mantida na organização das plantas com a situação dos artistas ali instalados.

É possível averiguar que com esta estrutura expositiva respeitavam-se as considerações iniciais da Fundação e das suas disposições a respeito das intenções que gostaria de seguir. Como comentado anteriormente, enxergava-se um privilégio dado aos aspectos experimentais da arte contemporânea assim como também às produções artísticas muitas vezes colocadas a margem do cenário oficial, que sempre primou pela segmentação, elitismo e tradição de uma “alta cultura”. Esta aos poucos deixava de ser a única cabível na acepção de arte, ao abrir-se espaço para o espectro popular e aos meios de massa, os quais já dominavam o campo da cultura contemporânea.

A alta cultura mesclava-se aos poucos a uma produção midiática e popular rompendo por completo as fronteiras antes estabelecidas. No esteio destas mudanças pode-se justificar a presença de uma exposição de **Arte Incomum**¹², que traria a tona uma produção distante do academicismo e do circuito internacional da arte. Tínhamos agora a presença dos “outsiders”, no caso, indivíduos colocados a margem de uma tradição cultural, inclusive alguns com problemas mentais, o que nunca significou empecilhos para uma produção extremamente criativa, independente e vinculada às particularidades do sujeito e de seu mundo interior.

Tal exposição assim como suas motivações vinculava-se a um contexto maior de transformações culturais, o qual ficou conhecido como pós-modernismo, transformações discutidas anteriormente, alterando de maneira substancial as fronteiras da cultura e suas várias esferas de manifestação. Por intermédio deste mesmo contexto podemos notar as razões determinadas para se destacar a **Arte Postal** e da existência de um núcleo específico voltado para a apresentação das peculiaridades da cultura latino-americana. Contudo, este terceiro segmento expositivo esteve aquém das intenções da Instituição pré-determinadas em seu passado recente. Contemplava um pouco dos anseios de se por em destaque, numa Bienal realizada no hemisfério sul, um espaço de produção e crítica voltadas para o contexto local, em diálogo constante com a realidade externa ao continente latino. Desde a década de 1970 tinha-se em mente a necessidade de buscar as identidades e origens latino-americanas. Tal conjectura era parte do que se conformou chamar de **multiculturalismo**¹³, conseqüência direta do esfacelamento das fronteiras e da abertura de novos fluxos culturais.

116

12 Referências a esta exposição podem ser encontradas nos seguintes catálogos: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal internacional de São Paulo – 1981/ Catálogo Geral, Volume 1*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981 e FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal internacional de São Paulo – 1981/ Catálogo Geral, Volume III Arte Incomum*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

13 Este termo engloba variantes de significado, que podem ser observadas com maior afinco em outras leituras que não serão aqui discutidas. Este termo, de certo modo considerado politicamente correto, é recorrente nas colocações de Nestor Garcia Canclini acerca da cultura latino-americana, herdeira de uma condição de ex-colônia, no âmbito da chamada cultura ocidental. Entretanto, trata-se aqui do termo dentro do contexto das culturas pós-modernas como resultado do processo de embate das fronteiras culturais, fruto do movimento do capital avançado. Canclini ao falar do consumo cultural procura associá-lo como elemento identitário do cidadão que, dentro das circunstâncias de um mercado global, se vê contaminado por uma imagem a qual precisa consumir. E arte internacional seria um dos aspectos determinantes desta imagem. Como contraponto, acrescenta-se aí a formação de uma movimentação intelectual na América Latina, ao final dos anos de 1970, que procurava particularizar determinadas heranças culturais numa preocupação em resguardar uma tradição local. Para tal discussão sugere-se a seguinte referência: CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos culturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999 e AMARAL, Aracy. *Multiculturalismo, nomadismo, desterritorialização: novo para quem?* In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 – 2005)/ Vol.2: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

Levando em consideração as observações realizadas acerca da estrutura da exposição, algumas considerações merecem ser destacadas. Na organização destes mais variados trabalhos artísticos, a montagem teve sua realização sob a competência do arquiteto Jorge Aristides de Sousa Carvajal que adequou o espaço do pavilhão em função da arte. Segundo ele, cada obra selecionada para o evento, ao ser apresentada ia além da sua simples exposição material, pois sua disposição a interpretava criticamente. Com o diálogo proposto nos espaços concebidos através da analogia de linguagem, o arquiteto materializava as definições da curadoria partindo da premissa de que toda obra concebe um espaço, criando, portanto, para cada uma delas, uma articulação de espaço de certo modo didática, possibilitando suas leituras. Estabelecera um circuito de arte fluido que partia de pressupostos mais simples em direção a produções espaciais e midiáticas mais complexas na organização dos três pavimentos da exposição.

O didatismo proposto por Carvajal prende-se também ao fluxograma, que apresenta à entrada um nível de simplicidade das obras. Este nível vai crescendo, até tornar-se complexo à medida em que se percorre todo o espaço do prédio. O bidimensional que se apresenta e se repete por todo o andar térreo e primeiro, praticamente deixa de acontecer quando se atinge os segundo e terceiro andares. (A Construção, 1981, p. 13)

Articulado com as intenções curatoriais ficava claro que a montagem representou um dos assuntos de maior relevância quando se tratava da XVI Bienal de São Paulo, o que a denotava também como um aspecto de mudança e transição na história daquela exposição ao completar trinta anos de existência. Pelo menos esta metodologia se apresentava com mais proeminência naquela edição, na medida em que a curadoria atuava com maior autonomia e aplicava a analogia de linguagem.

Era interesse também da curadoria, no intuito de justificar um dado discurso, reduzir os convites através das embaixadas realizando assim um contato mais direto com a comunidade artística. Apesar da impossibilidade de se realizar convites em larga escala, o próprio regulamento já abria espaço para esta decisão da curadoria. No caso desta exposição só foi possível escolher diretamente quatro artistas: os franceses Louis Béc e Hervé Fisher, o uruguaio Clement Padin e o mexicano Ulisses Carrión. Todos eles tiveram papel de destaque na mostra enquadrando-se perfeitamente às intenções da organização. E ainda, a escolha dos artistas brasileiros aconteceu sob o controle da curadoria geral de Zanini contribuindo também para uma melhor adequação do seu projeto. A participação destes artistas será mais bem analisada na terceira parte deste capítulo.

3.2.2.1

O caso do núcleo brasileiro

Ademais de ser aqui privilegiada a apresentação dos artistas em função dos núcleos e vetores aos quais pertenciam, existia uma notável representação brasileira escolhida de maneira a agregar as mais diversas realizações dentro das linguagens artísticas contemporâneas contempladas naquela Bienal. Ao se observar um pouco mais da trajetória daquele curador frente ao MAC USP, é possível compreender as suas escolhas. Ao longo das mais diversas exposições realizadas naquele museu, Zanini procurava trazer um pouco do que havia de mais relevante no cenário artístico nacional privilegiando, no entanto, determinadas poéticas que estariam bem representadas nesta Bienal. Fora aquelas exposições já mencionadas anteriormente, no ano de 1976, organizou a mostra “15 Brasileiros em Michigan” que consistia na apresentação de um grupo relevante de artistas trabalhando na dianteira do cenário artístico contemporâneo. Destes selecionados, alguns voltariam a se apresentar na XVI Bienal. São eles: Anna Bella Geiger, Júlio Plaza, Regina Silveira (Arte Postal), Cildo Meireles, Artur Matuck (Arte Postal) e Ivens Machado. Portanto, tratava-se de uma projeção internacional que na compreensão daquela curadoria se fazia necessária¹⁴. Mesmo com o retorno da pintura e a formação de uma nova geração de artistas, a Bienal de 1983, também sob sua curadoria, apresentou artistas do mesmo grupo como Artur Barrio, presente em Michigan.

118

Não é a toa que o grupo enxuto de artistas brasileiros convidados, em número de treze, foi elogiado em boa parte do meio de críticos brasileiros e internacionais, o que legitimava aquela produção nascida na emergência dos conceitualismos derivados da desmaterialização do objeto de arte. Era um grupo onde se mesclavam duas gerações distintas, mas com preocupações intelectuais semelhantes.

Foram destacadas as telas de Antonio Dias, Carmela Gross, a instalação, ou melhor, uma nova proposta de pintura e escultura de Carlos Fajardo e a instalação de Ivens Machado. Merece menção especial o trabalho de Cildo Meireles, a “La Bruja” (trabalho que será analisado posteriormente). Este conjunto revelava um jogo emaranhado e interligado de linguagens proposto pela curadoria. A própria produção dos artistas brasileiros refletia a pluralidade de linguagens apresentadas na Bienal. A produção destes artistas, especialmente daqueles de menor apelo internacional, receberam atenção especial da crítica internacional. Para comprovar tal afirmativa transcreve-se um trecho da revista *Art in America*:

¹⁴ Tais informações encontram-se em documento oficial publicado pelo MAC USP, sob a assinatura de Walter Zanini. Foi publicado como boletim informativo N° 273 no dia 24 de dezembro de 1975.

Several younger Brazilians were also outstanding, not only within their national group but within the Bienal as a whole. Ivens Machado offered a spectacular installation in which a 'pod', made of cement and encrusted with glass and nails, was suspended by guy-wires from metal armatures – creating an image both high-tech and insectoid. Cildo Meireles spun a piece called *The Broom*, which seemingly involved miles of thread originating from a discreetly placed broom; the thread formed, at least during the opening a Dunchampian web throughout the entire exhibition space (PERREAULT, 1982).

Segue a listagem deste grupo de treze artistas com seus respectivos trabalhos. É importante salientar que a representação brasileira não se limitava a este grupo, estando dispersa na seção de Arte Postal.

13 artistas brasileiros e seus trabalhos de arte.

Mira Schendel – “Hexagrama” – vetor B1.

Anna Bella Geiger – “Frisos, mesa e vídeos macios” – vetor A3.

Eduardo Sued – “Preto azul”, “Cinza cinza”, “Vermelho vermelho” – vetor B1.

Antonio Dias – “Mundo”, “Cabeça”, “Corpo”, “Criança” – vetor B1.

Ivald Granato – “Eu também tenho o direito de ser feliz”, “Novo oriente”, “Nova americana”, “Desenrolar da pintura”, “Glauber”, “Rasguei você” – vetor B1.

M.C. Katie Van Scherpenberg – “Série Cronus” – vetor B1.

Yole de Freitas – “Cacos de vidro, fatias de vida” – vetor A3.

Carlos Fajardo – 4 trabalhos sem nome e com a marcação das datas. Telas apoiadas no chão. – vetor B2.

Carmela Gross – “Projeto para a construção de um céu” – vetor B1.

Júlio Plaza – “Semelhança contém diferença” – vetor A3.

Cildo Meireles – “La Bruja” – vetor A3.

Ivens Machado – “Estrutura de metal, madeira, fios elásticos, cimento armado e cacos de vidro” – vetor A3.

Tunga – “ÃO” – vetor A3.

3.2.3

Uma apresentação visual do projeto expográfico

Antes de iniciar a leitura crítica do espaço expositivo, apresentam-se aqui as plantas do projeto expográfico. Seguindo as determinações da Curadoria e do Comitê internacional, Carvajal propôs uma expografia que permitisse uma leitura narrativa ampla e nem sempre linear. Adotou um partido que estabelecia, grosso modo, um percurso que partia de uma apresentação histórica e didática em direção a complexa produção contemporânea do vetor A. Tal percurso partia do pavimento térreo e culminava no setor de Arte Postal situado ao final do segundo pavimento. Tendo por base a estrutura apresentada, pode-se distinguir nos pavimentos do pavilhão os vários núcleos e vetores da exposição.

A organização dos pavimentos

Térreo e primeiro pavimento

Núcleo II – Histórico

Núcleo I - Vetor B3 – Divergentes/ Vetor B1

Segundo pavimento

Núcleo I – Vetor B1/ Vetor B2/ Vetor A3/ Vetor A2/ Vetor A1/ Vídeo-Arte e Arte Postal

Terceiro pavimento

Exposição especial: Arte Incomum

Núcleo III – “Música e dança do antigo Peru”

Sala de Cinema e Sala de Conferências

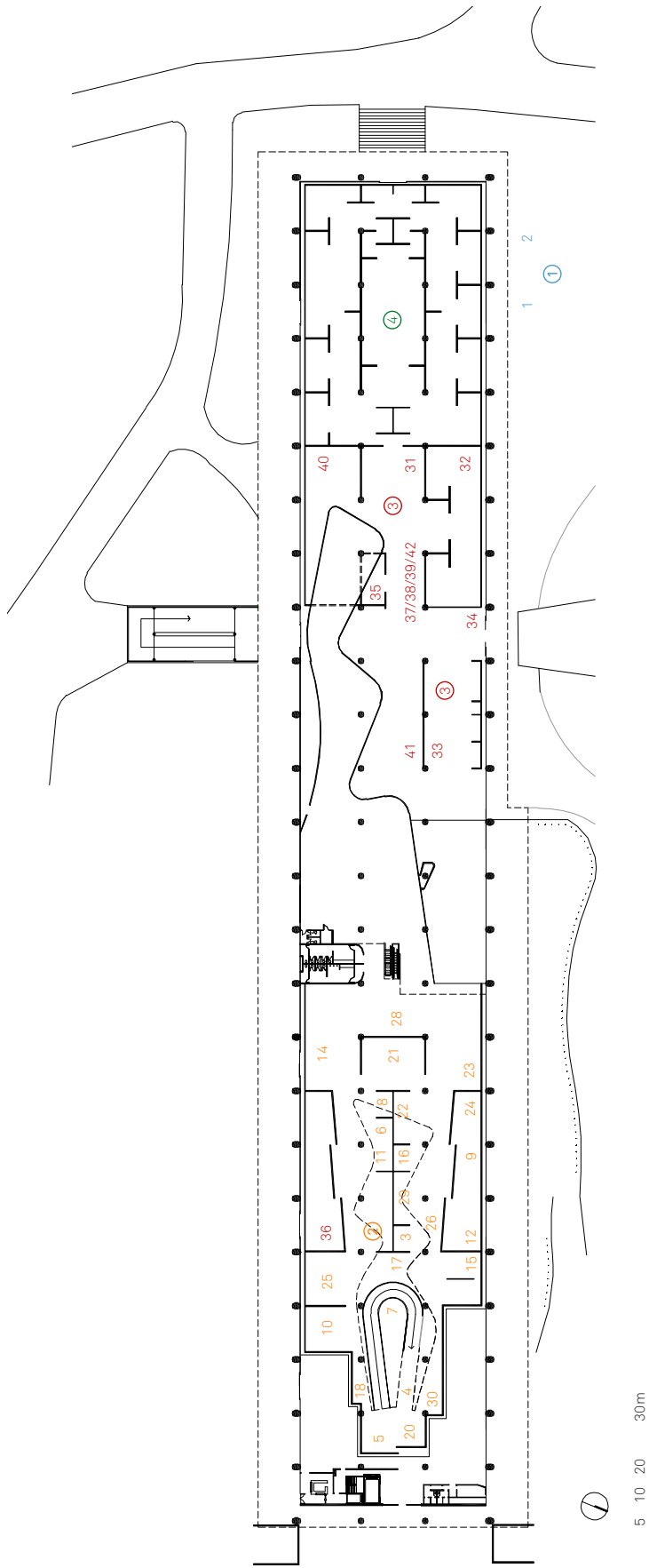
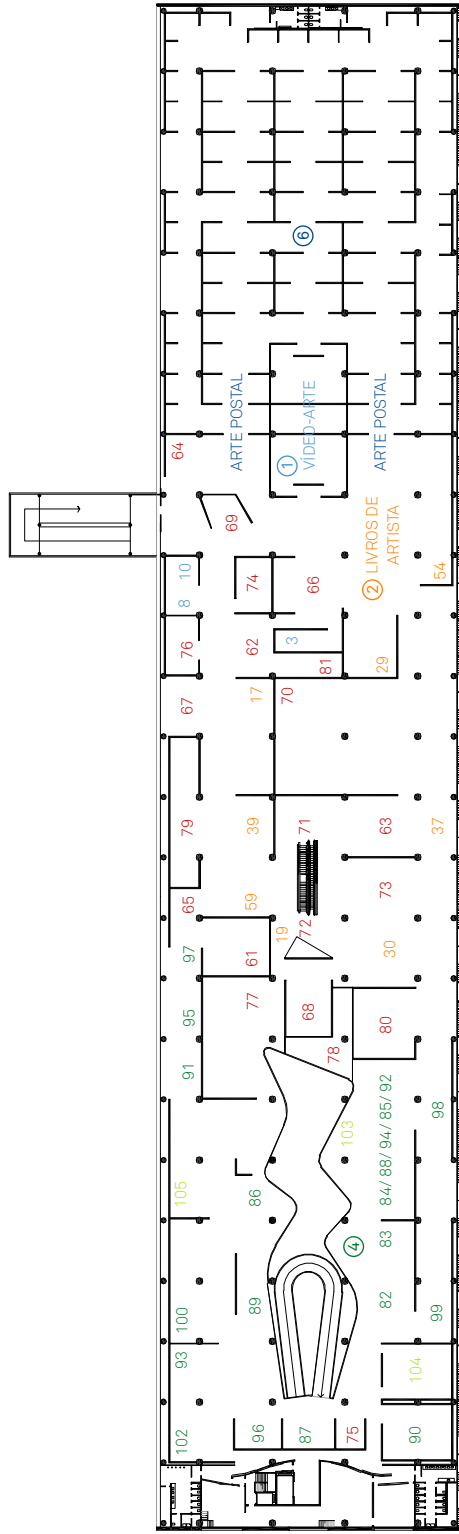


FIGURA 03 PLANTA DO PAVIMENTO TÉRREO E DO PRIMEIRO PAVIMENTO

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVI Bienal.

- | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|--|---|---|
| <p>① NUCLEO I - VETOR A3</p> <p>1. Modiano, Sara</p> <p>2. Uribe, Alberto</p> | <p>② NUCLEO I - VETOR B1</p> <p>3. Barbatrie, François</p> <p>4. Barelier, André</p> <p>5. Barthélémy, Gerard</p> <p>6. Bassan, Nessim</p> <p>7. Cho, Sung-Mook</p> <p>8. Choi, Sang-Chul</p> <p>9. Cobo, Chema</p> <p>10. De Marziani, Hugo</p> <p>11. Dorrego, Rolando</p> <p>12. Franco, Carlos</p> <p>13. Galliani, Omar</p> | <p>③ NUCLEO II</p> <p>30. Zerpa, Carlos</p> <p>31. Burri, Alberto</p> <p>32. Delvaux, Paul</p> <p>33. Grupo Gorgona</p> <p>34. Grupo Oho</p> <p>35. Guccione, Piero</p> <p>36. Guston, Philip</p> <p>37. Guttuso, Renato</p> <p>38. Kounellis, Janis</p> <p>39. Mariani, Carlo M.</p> <p>40. Pfahler, Georg Karl</p> <p>41. Svoboda, Josef</p> | <p>④ ARTISTAS DIVERGENTES</p> <p>42. Turcato, Giulio</p> <p>43. Aguilar Ponce</p> <p>44. Barrieis, César</p> | <p>45. Barrios, Moisés</p> <p>46. Baik, Kurn-Nam</p> <p>47. Batista, Domingo</p> <p>48. Bido, Candido</p> <p>49. Biscardi, Campos</p> <p>50. Brunovsky Albin</p> <p>51. Cabrera, Vítico</p> <p>52. Casterán, Jorge</p> <p>53. Cepeda, Ender</p> <p>54. Choi, Boong-Hyun</p> <p>55. Choi, Wook-Kyung</p> <p>56. Chon, Joon</p> <p>57. Court, Francisco Javier</p> <p>58. Dabova</p> <p>59. Dobkowski, Jan</p> <p>60. Dueñas, Olga</p> <p>61. Caldos Rivas, Enrique</p> | <p>62. Ghenea, Silvia</p> <p>63. González, Júlito</p> <p>64. Guillermo, Erwin</p> <p>65. Halias</p> <p>66. Herrebarría, Adriano</p> <p>67. Hoznik, Vincent</p> <p>68. Javier Cabrera, Raul</p> <p>69. Javor, Piroška</p> <p>70. Kim, Chung-Jung</p> <p>71. Kim, Jong-Soo</p> <p>72. Kim, Sang-Ku</p> <p>73. Krebs, Ella</p> <p>74. Lara, Clever</p> <p>75. Lechev</p> <p>76. Martincek, Martin</p> <p>77. Martini, Federico</p> <p>78. Morei, Marcel</p> | <p>79. Mytaraa, Dimitris</p> <p>80. Nino, C.</p> <p>81. Panayotov</p> <p>82. Panayotova</p> <p>83. Park, Ki-Ok</p> <p>84. Pena, A.</p> <p>85. Piscoya, Herman</p> <p>86. Quñones-Azalea</p> <p>87. Quintero, Jose Antonio</p> <p>88. Ri, Nam-Kyu</p> <p>89. Rivas, Pacheco</p> <p>90. Römer, Margot</p> <p>91. Sin, Hak-Chul</p> <p>92. Sorogas, Sotiris</p> <p>93. Stefamiai, Edit</p> <p>94. Stovv</p> <p>95. Stollow</p> | <p>96. Stoyanov, Stoyan</p> <p>97. Suarez, Pablo</p> <p>98. Susnik, Tugo</p> <p>99. Toral, Tabo</p> <p>100. Torres, Emílio</p> <p>101. Tzanev, Stoyan</p> <p>102. Valbuena, R., Lilia</p> <p>103. Vassilev, Atanas</p> <p>104. Viteri, Alicia</p> <p>105. Xicará, Axiuac</p> <p>106. Wong, José Huerto</p> <p>107. Yanev</p> <p>108. Zabaleta, Wladimir</p> |
|--|---|---|---|---|--|---|---|



0 5 10 20 30m

FIGURA 04 PLANTA DO SEGUNDO PAVILHÃO

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVI Bienal.

① NÚCLEO I - Vetor A1

- 1. Abramovic/Ulay
 - 2. Ars Natura
 - 3. Bagnoli, Marco
 - 4. Balcells/Bonet
 - 5. Bufill, Juan
 - 6. Damjan
 - 7. Gadé, Julia
 - 8. Galeta, Ivan Ladislav
 - 9. Huerga, Manuel
 - 10. Ivekovic, Sanja
 - 11. Parpovic, Nesa
 - 12. Pujol, Carles
 - 13. Trbuljak, Goran
 - 14. Todosijevic, Rasa
 - 15. Zulueta, Ivan
- Artistas do Vetor A1 cujos números não constam da planta estão incluídos no Centro de

② NÚCLEO I - Vetor A2

- 16. Ackling, Roger
- 17. Alexanco
- 18. Barcelo, Migue(19. Bitan, Ion
- 20. Breakwell, Ian
- 21. Bustamante, Maris
- 22. Charnowicz, Marc Camille
- 23. Coen, Lavista, Serrano
- 24. Crumplin, Collin
- 25. Ehrenberg, Filipe
- 26. Estrada, Enrique
- 27. Finlay, Ian Hamilton
- 28. Fulton, Hamish
- 29. Gette, Paul-Armand
- 30. Grigorescu, Ion
- 31. Guerrero, Mauricio
- 32. Hamilton, Richard

Video-Arte

- 33. Hellion/Hendrix
- 34. Hillard, John
- 35. Ismael
- 36. Kurtycz, Marcos
- 37. Krausnianski, Bernardo
- 38. Lara, Magali
- 39. LeGac
- 40. Long, Richard
- 41. Macoteia, Gabriel
- 42. Marin, Manuel
- 43. McKeever, Ian
- 44. Nash, David
- 45. Nicolson, Annabel
- 46. Nissen, Brian
- 47. O'Donnell, Michael
- 48. Orwin, Glen
- 49. Peyote y la Compañia
- 50. Phillips, Tom
- 51. Posada, Antonio

③ NÚCLEO I - Vetor A3

- 61. Bec, Louis
- 62. Boureas, Yannis
- 63. Broniatowski

Artistas do Vetor A2 cujos números não constam da planta estão incluídos no espaço de Livros de Artistas.

- 64. Carrion, Ulises
- 65. Castles, John
- 66. Chira, Alexandre
- 67. Fischer, Hervé
- 68. Freitas, Yole de
- 69. Geiger, Anna Bella
- 70. Gilbert & George
- 71. Guerrero, Myrna
- 72. Hernandez, Gilda
- 73. Machado, Ivens
- 74. Martinis, Dalibor
- 75. Meireles, Cildo
- 76. Muntadas
- 77. Plaza, Julio
- 78. Rojas, Miguel Angel
- 79. Sina, Alejandro
- 80. Stone, William
- 81. Tunga

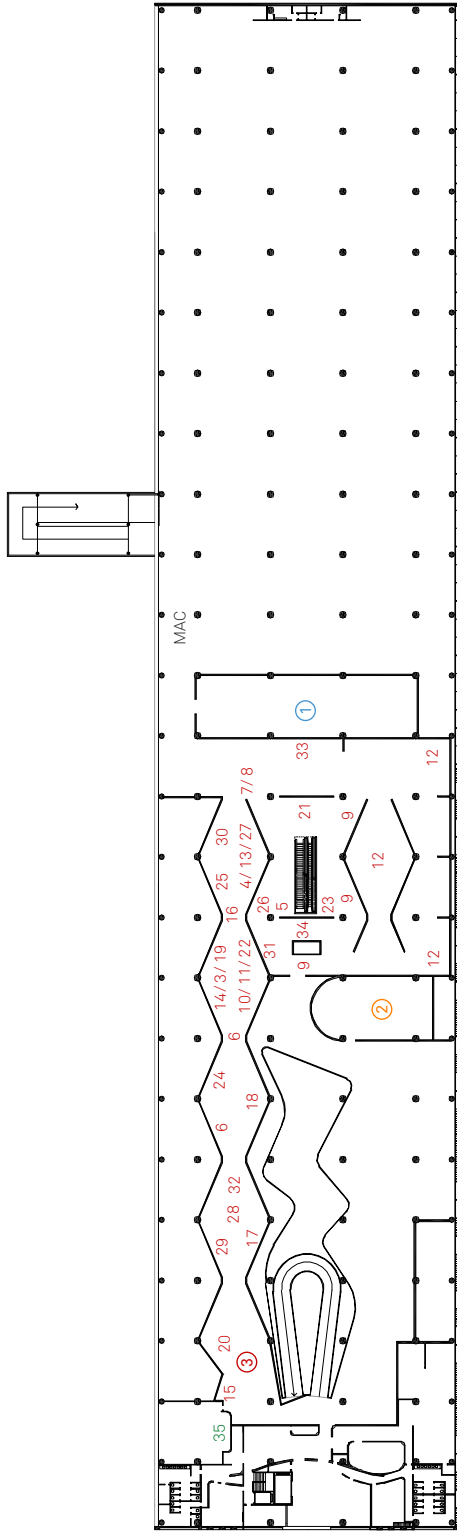
④ NÚCLEO I - Vetor B1

- 82. Boero, Renata
- 83. Ceccobelli, Bruno
- 84. De Maria, Nicola
- 85. Dessi, Gianni
- 86. Dias, Antonio
- 87. Farfan, Jaime
- 88. Fortuna, Pietro
- 89. Fukuoaka, Michio
- 90. Gross, Carmela
- 91. Jurkiewicz
- 92. Longobardi, Nino
- 93. Murakami, Tomoharu
- 94. Piffaro, Luca Maria
- 95. Sapija, Andrey
- 96. Schendel, Mira
- 97. Schieferdecker, Jürgen
- 98. Schoofs, Rudolf
- 99. Sena, António

⑤ NÚCLEO I - Vetor B2

- 103. Bijelic, Miltvoj
- 104. Fajardo, Carlos
- 105. Suga, Kishio

⑥ Exposição ARTE POSTAL



5 10 20 30m

FIGURA 05 PLANTA DO TERCEIRO PAVIMENTO

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVI Bienal.

- | | | | |
|--|--------------------------|----------------------------|---------------------------------|
| NUCLEO III | 9. Carles-Tolrà, Ignacio | 20. Jaime | 31. Walla, August |
| ① 1. Exposição MÚSICA E DANÇA NO ANTIGO PERU | 10. Carlos | 21. Müller, Heinrich Anton | 32. Wilson, Scottie |
| ② 2. CINEMA | 11. Emygdio | 22. Octávio Ignácio | 33. Wolfii, Adolf |
| ③ 3. Exposição ARTE INCOMUM | 12. Facteur Cheval | 23. Periphimos, A. G. | 34. Zemánková, Anna |
| 3. Adelina | 13. Farrid | 24. Raphael | 35. SALA DE CONFERÊNCIAS |
| 4. Albrno | 14. Fernando | 25. Santos, Gabriel dos | |
| 5. Aloise | 15. Gili, Madge | 26. Scharer, Hans | |
| 6. Antônio Roteiro | 16. G. T. O. | 27. Sebastião | |
| 7. Antônio Sérgio | 17. Hauser, Johann | 28. Tatin, Robert | |
| 8. Aurora | 18. Heil, Eli | 29. Tschirner, Oswald | |
| | 19. Isaac | 30. Volanhuq, Jakim | |

3.3

Um olhar crítico sobre o espaço expositivo, lugar do diálogo curador – arquiteto

3.3.1

Uma trajetória espacial em direção a 1981

No decorrer da leitura que se vem apresentando a respeito da XVI edição da Bienal já foram claramente expostos todos os elementos que definem e caracterizam a exposição, tendo como ponto de partida o projeto curatorial. Da leitura formal da exposição, a qual foi proposta anteriormente, retiram-se os argumentos necessários para o desenvolvimento de uma percepção crítica do espaço expositivo, lugar pressupostamente definido como a materialização de um trabalho intelectual que se torna espacial pelo diálogo curador-arquiteto.

De imediato, não se pode ficar imune, ou mesmo deixar a margem da discussão as relações possíveis da exposição realizada com o espaço arquitetônico do edifício da Fundação Bienal de São Paulo. Como exposto anteriormente trata-se de um dos pavilhões, o antigo palácio das indústrias, concebido por Oscar Niemeyer e equipe para o complexo do Parque Ibirapuera. É importante lembrar, que tal edifício nunca fora pensado como espaço destinado à produção artística moderna e contemporânea, no entanto, reunia em seu espaço condições operacionais e técnicas para a realização de uma exposição do porte da Bienal. Partindo de uma leitura de fora para dentro, do ambiente ao espaço expositivo e, no caso, em relação a uma exposição específica, fica clara a relação da exposição com o espaço urbano. Relação que acontece em uma segunda instância, na medida em que aquele pavilhão modernista situa-se num parque, por sua vez, também moderno, produto de um tempo específico da cidade de São Paulo. Portanto, existe aí uma zona de transição possível entre o ambiente expositivo e o ambiente urbano onde os mais diversos ruídos se interpõem e comungam na formação de um amálgama cultural, que a expografia tenta, de certa maneira, reproduzir internamente, pelo menos no que concerne aos espaços destas Bienais em estudo.

Entretanto, este olhar sobre a cultura aparece interpretado através de uma fruição da própria exposição de arte muito bem delimitada, bem distante daqueles ruídos que se processam externamente às paredes e aos painéis envidraçados do edifício. Esta cortina transparente transporta visualmente o parque para dentro do pavilhão, só que de forma controlada, de interesse mais contemplativo do que extensivo do espaço que o circunda. Aliás, esse foi, pelo menos em discurso, o que parece ser um dos interesses, pelo menos em projeto, mais explorados na história curatorial das Bienais com suas respectivas

expografias. Há uma clara ambição, no mínimo em termos do discurso, de manter um diálogo da exposição com seu entorno imediato.

Para delimitar tais divagações, elege-se como ponto de partida, um problema que nasce a partir de uma visão panorâmica dos mais diversos espaços expositivos das bienais, e que, portanto, traz a luz uma motivação mais do que justificável para analisar o espaço desta Bienal de 1981. Tal problema surge no momento evidente em que a mostra perde traços típicos de uma grande exposição caracterizada pela compartimentação excessiva de seus espaços em função da estruturação determinada pelas mais variadas exposições nacionais fisicamente independentes. Poder-se-ia avaliar as exposições anteriores como formas análogas a uma espécie de feira das nações, ou mesmo a semelhança das grandes exposições internacionais onde uma disputa implícita de forças político-sociais era posta em voga.

No momento em que convive no espaço da Bienal uma demarcação geopolítica rebatida no espaço, pressupõe-se que tal ambiente se organiza preliminarmente pela distribuição das mais diversas seções dos países participantes, o que demarca territórios próprios dentro de um grande pavilhão. Então, de imediato, a arquitetura que se delineia internamente atende mais a uma lógica hierárquica de valores atribuídos a determinadas produções e seus respectivos países, assim como não reflete um projeto expositivo articulado em termos de um discurso próprio da curadoria. As representações nacionais possuem pesos específicos e respondem espacialmente a uma lógica interna própria, o que elimina de imediato um diálogo espacial possível das obras por afinidades estéticas. Não significa que não tinha critério, pois nos espaços das várias representações eram adotados critérios próprios e específicos. Porém, não havia como estabelecer analogias entre artistas de representações distintas num dado espaço projetado. De certo modo, o pavilhão, torna-se um espaço depositário das obras de arte, que se organizam em torno de painéis e caixas muitas vezes opacas.

Ao observar e estudar espacialmente as quinze edições que precedem o evento realizado em 1981 é possível traçar uma breve leitura histórica do espaço destas exposições. A partir da quarta edição, em 1957, a exposição passa a ser materializada no pavilhão das indústrias, mas não perde as características espaciais das anteriores¹⁵. Percebe-se

15 Ao se investigar as informações nos catálogos acerca das mais diversas bienais, algumas conclusões podem ser elucidadas. No catálogo da I Bienal, sem a espacialização da exposição através de suas plantas no catálogo, não se permite compreender de que forma a exposição se delineava no espaço do pavilhão temporário construído naquela edição. Nas duas edições subseqüentes em 1953 e 1955, há uma apresentação das plantas da exposição nos seus respectivos catálogos, entretanto, trata-se de exposições realizadas no pavilhão das nações também no Parque Ibirapuera. Contudo, em termos preliminares, já se distinguia claramente a existência

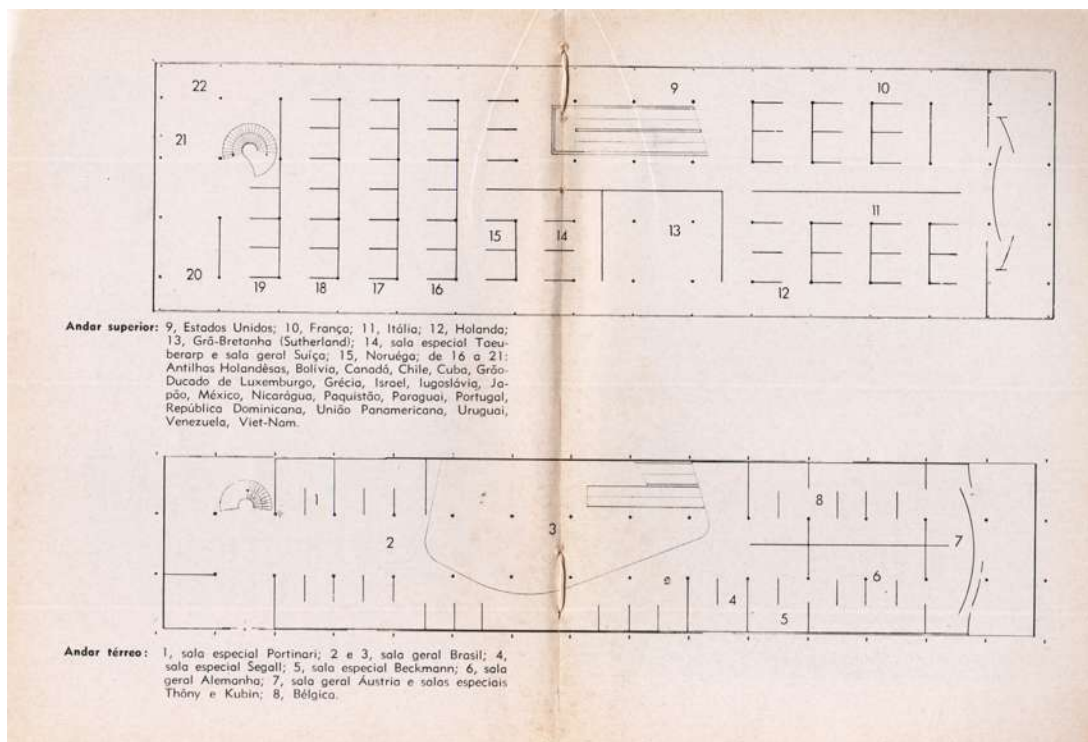


FIGURA 06 As plantas do primeiro e do segundo pavimentos da III Bienal. Pode ser visualizada a divisão geopolítica do espaço em função das representações nacionais. É importante ressaltar que esta exposição foi realizada ainda no “Pavilhão das Nações”. Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1955.

126 ao observar as plantas destes eventos que o desenho arquitetônico não prescinde de um projeto curatorial, ou melhor, de um trabalho intelectual centralizador e unificador de leituras históricas da produção artística. Tais leituras ficam confinadas aos espaços internos de cada representação nacional, os quais se assemelham a nichos demasiadamente herméticos, que se comunicam através de circulações, que em alguns momentos criam labirintos e em todo o percurso da exposição delimitam os países participantes, conseqüentemente resguardando a produção dos seus artistas.

Da IV à XII Bienal as definições espaciais permanecem, dentro de suas lógicas internas, inalteradas, o que por um lado delimita um segundo momento na história das bienais.

de uma segmentação geopolítica da exposição, o que daria um caráter aparente de uma grande feira de nações, cujos espaços herméticos continham micro exposições no âmbito da própria Bienal como exposição geral por países. É necessário que fique bem claro que não se discute aqui a qualidade dos trabalhos ali apresentados, muito menos das diretrizes e concepções intelectuais trabalhadas pelos seus diretores artísticos. É sabida consensualmente da importância destas Bienais como responsáveis em trazer para São Paulo o que havia de mais signficante em termos de produção artística contemporânea a época, bem como das produções de valor histórico representativas da primeira metade do século XX. A discussão de maior interesse sobre a qual se discorre fica mais evidente a partir da IV Bienal de São Paulo em 1957. Há título de exemplo fica registrado que na XII Bienal, realizada no ano de 1973 e sob forte boicote internacional, a força geopolítica ganhava uma espécie de ápice em termos espaciais, graficamente oficializado em seu catálogo. As imagens das plantas que se encontram reproduzidas ao longo desta leitura trazem objetivamente todas as observações preliminarmente descritas. Para informações adicionais consultar os catálogos das edições citadas. Suas referências bibliográficas encontram-se nas referências gerais.

Na visualização das plantas da edição de 1973 (XII) estava refletida, de forma indireta, uma realidade externa da Bienal, mapeando o mundo das artes, setor de ampla disputa ideológica agravada ainda pelo auge do boicote. Seria, portanto, tal condição um paradoxo diante do perfil lúdico da exposição em função dos trabalhos de arte ali apresentados, que convidavam a participação do público, contrários ao ato de simples contemplação. Como proposto no segundo capítulo, era o prenúncio da manifestação de uma arte na Bienal que Mário Pedrosa descrevia como ambiental¹⁶, grande parte fruto de uma herança neoconcreta que estimulava a interatividade, a possibilidade de co-autoria com uma valorização especial a questão processual (FARIAS (org.), 2001). Esta produção artística pedia um espaço expositivo pelo menos mais convidativo, amplo e versátil. A produção artística abria-se aos ruídos externos que antes deveriam estar distanciados do lugar de exposição, no entanto, o espaço da Bienal se via organizado segundo rígidas formulações espaciais dependentes dos mesmos condicionantes que ditavam a tônica das exposições desde o início da década de 1950.

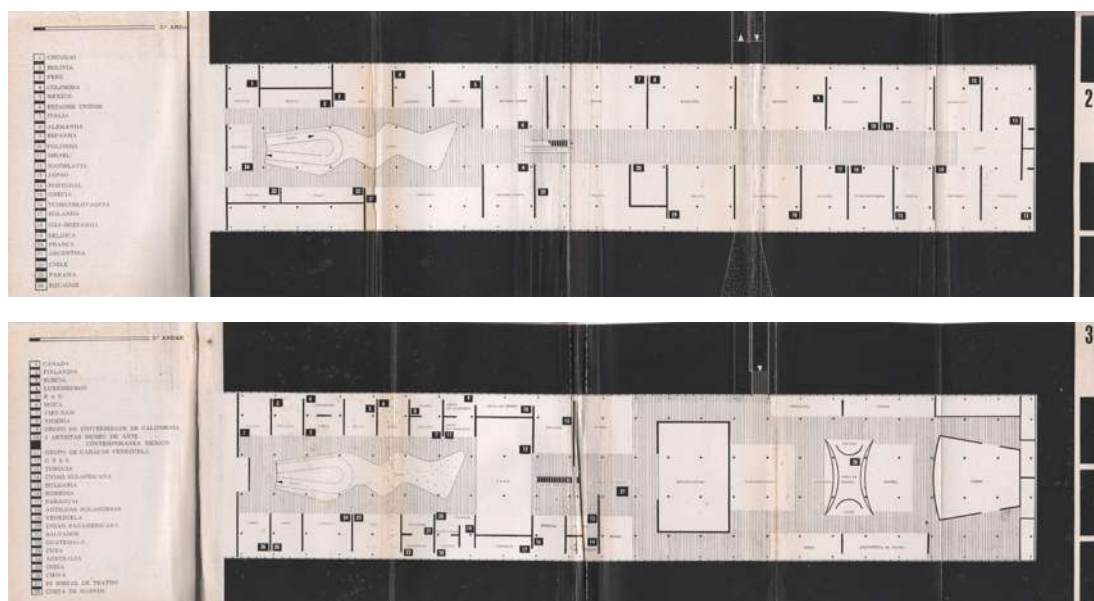


FIGURA 07 As plantas do segundo e do terceiro pavimentos da IV Bienal realizada em 1957. Primeira edição realizada no “Pavilhão das Indústrias” manteve a hierárquica divisão geopolítica de seu espaço. Através de sua organização espacial verifica-se a importância do segundo pavimento como lugar de destaque da exposição. Dada a grandeza desta exposição, o terceiro pavimento também era lugar das disputas geopolíticas. Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1957.

A idéia de cubo branco se impunha, mesmo diante de sua própria condição de debilidade perante as profundas transformações nas artes presenciadas nos quinze anos anteriores com atenção especial no cenário nacional. Havia um claro anacronismo na distribuição dos mais diversos nichos ou galerias que, grosso modo, se configuravam como espaços

¹⁶ Para mais informações seria interessante consultar a seguinte referência: PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975.



FIGURA 08 Panorama da sala do artista Jackson Pollock presente no espaço reservado a representação norte-americana na IV Bienal. Situava-se em posição de destaque no centro do segundo pavimento da exposição. Fonte: FARIAS, 2001.

que negavam a própria natureza das poéticas propostas pelos artistas interpondo-se as suas subversões. A arte exposta deveria ser a base primordial para a definição espacial expositiva.

128

É ainda mais evidente nas edições de 1975 e 1977, respectivamente a XIII e a XIV, a presença de uma produção artística vinculada às transformações da arte na época que passavam a exigir uma nova espacialização ao incorporar as grandes instalações, as aplicações de novas mídias e dos trabalhos de cunho conceitual. Como comentado anteriormente, a exposição se faz de acordo com seu tempo e reflete no mais das vezes um contexto específico da história da arte. Considera-se aqui, a XIV Bienal como um marco transitório para uma nova fase enfrentada pela Bienal na virada para a década de 1980. Já em 1975 dava-se uma atenção especial a vídeo-arte que ganhava destaque na montagem da exposição ao pôr o visitante imediatamente em confronto com aquela produção¹⁷. Afora uma maior visualidade dada aos conceitualismos na arte e o uso de novos meios, estes eventos já traziam um projeto de exposição com montagem.

Abria-se caminho para uma nova mediação possível entre equipe de montagem e o Conselho de Arte Cultura, que naquele momento exercia papel semelhante ao de uma curadoria. É relevante notar que a edição de 1977 “foi a primeira a romper com uma das

¹⁷ No catálogo da XIII Bienal em 1975 encontram-se editadas as plantas do projeto de montagem ainda condicionadas as representações nacionais, que veriam a perder peso decisório com o passar dos anos, compartilhando de um diálogo frutífero entre corpo curatorial e comissários internacionais.

características marcantes do evento: deixar aos países convidados a decisão de escolher com quais artistas eles se fariam representar.” (FARIAS (org.), 2001). A Bienal por intermédio das suas diretrizes conceituais passava a estabelecer parâmetros para a escolha dos artistas e, com os comissariados mais próximos, sugeria determinados nomes que contribuiriam melhor para a mostra em termos de linguagem. Não se tratava da adoção de uma analogia de linguagem já que a mostra ainda se dispunha de forma a contemplar a questão geopolítica. Havia, entretanto, um trabalho colaborativo embrionário entre quem concebia e quem propunha espacialmente a exposição¹⁸. Os destinos visuais da Bienal eram alterados segundo uma forma de compreender a expressão contemporânea (BONOMI, 2001).

É dentro destas condições que se vislumbrava uma mudança processual em direção ao modelo expositivo adotado por Walter Zanini em 1981. A figura do curador terá papel relevante para que as mudanças sugeridas ao longo da segunda metade da década de 1970, como a formação do conselho assumindo funções curatoriais, cheguem a um efeito desejado.

Antes de partir para uma descrição crítica da expografia da edição que se quer destacar, parece importante fazer um parêntese e trazer para a discussão dois exemplos sugestivos da Bienal na década de 1960, quanto à problemática expositiva. Ao se generalizar o entendimento espacial por intermédio de uma simples periodização, alguns particularismos interessantes são deixados de lado oferecendo uma percepção míope. Portanto, as Bienais de 1961 e 1963, respectivamente a VI e a VII, sob a direção de Mário Pedrosa, conduzem o espectador num circuito delineado de forma mais evidente conjugando os três pavimentos expositivos, estabelecendo hierarquias e criando zonas intermediárias que aqui se denominam de “zonas de respiro”. Estes espaços que se articulam por entre a organização espacial das representações nacionais mais se assemelham a interstícios, locais de descanso visual e de contemplação. Acontecem a partir de um corredor central de circulação, o que amplia o espaço longitudinal do pavilhão permitindo uma maior visibilidade do lugar. Configura-se como uma grande alameda de passagem que, por mais que componha um espaço interno, estabelece clara relação com

18 A edição realizada em 1977, que rompia inicialmente com a questão dos envios dos trabalhos pelos países participantes, curiosamente não dispunha no seu catálogo da organização espacial da sua exposição. Entende-se, de certo modo, como um retrocesso na medida em que não dispunha de forma evidente como se encaixam e se organizam os trabalhos de arte em suas representações nacionais e como se distribuíam em função dos sete temas centrais concebidos pelo Conselho de Arte Cultura. Os temas seriam: “Arqueologia do urbano”, O muro como suporte de obras”, “Grandes Confrontos”, “Proposições Contemporâneas”, “A vídeo arte”, “Poesia espacial” e “Arte não catalogada.” Para mais informações a respeito desta exposição consultar o seu catálogo: Fundação Bienal de São Paulo. 14ª Bienal internacional de São Paulo – 1977/ Catálogo Geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.

o pavilhão pertencente a uma ambiência do parque. Decorre daí a possibilidade de se estabelecer aberturas para o espaço externo ao pavilhão, mesmo que em muitos casos não sejam intencionais. Ao observar a planta expositiva destas duas edições, em particular, verifica-se uma distribuição espacial que tomou como pressuposto a forma e estrutura do edifício onde se materializa.

Aliam-se a esse pressuposto as proposições de Pedrosa, que trouxe para o evento um compromisso efetivo com a produção contemporânea experimental. Entretanto, a

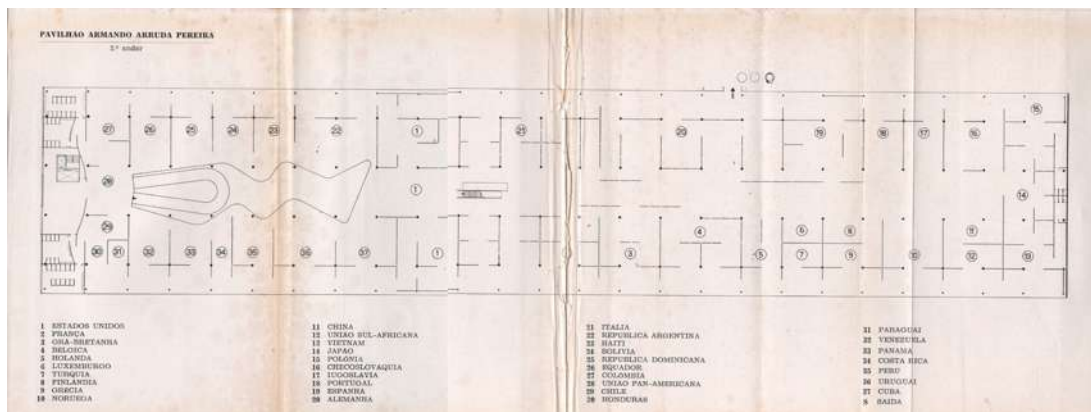


FIGURA 09 A planta do segundo pavimento da VI Bienal, onde podem ser visualizadas as “zonas de respiro” e a criação de uma circulação central, que organiza as várias representações nacionais. Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1961.

130

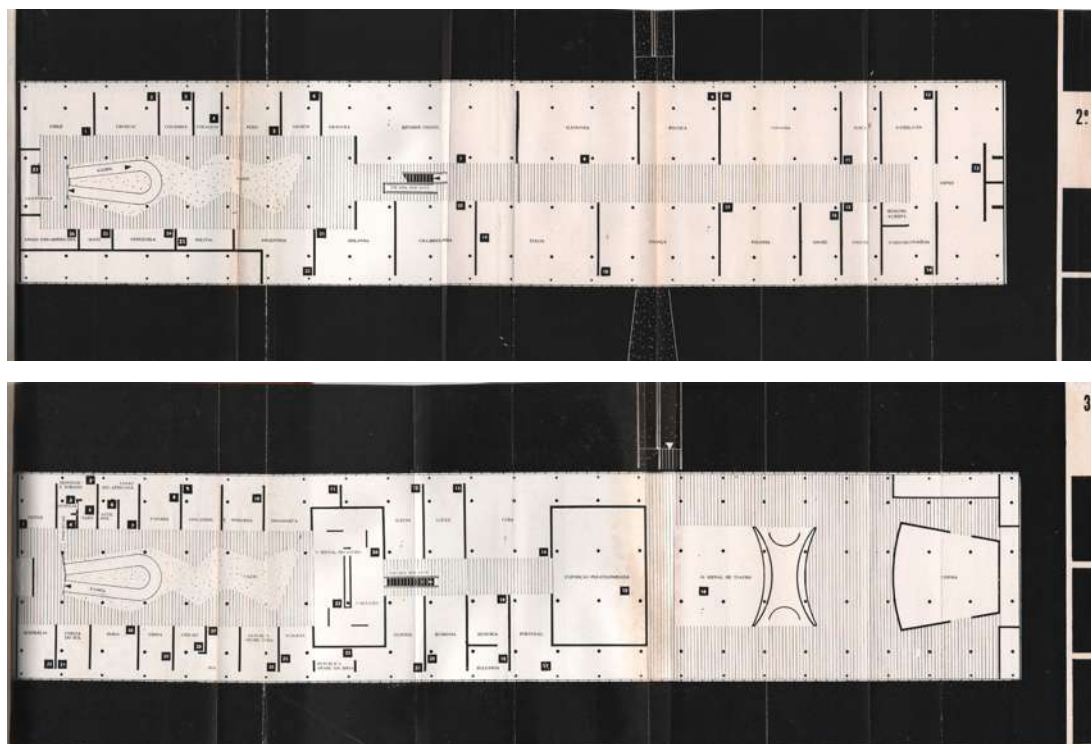


FIGURA 10 As plantas do segundo e do terceiro pavimento da VII Bienal. Verifica-se uma acentuação das características apresentadas na edição anterior, particularizando as edições sob direção de Mário Pedrosa. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1963.

concepção de uma exposição de caráter museológico funcionava como elemento de contrapartida¹⁹. No lugar de maior visibilidade da exposição, o segundo piso do edifício, foram distribuídas as principais representações nacionais por intermédio daquele grande corredor central, ocupando assim a principal área útil da bienal. É dessa interpretação espacial que ao se observar o espaço das mais diversas edições desde 1957 pode-se deduzir que certos mecanismos ditaram as escolhas espaciais das representações. Portanto, não só pela integridade física daquele pavimento ao dispor de um amplo espaço para atrair um número significativo de salas e trabalhos de arte, mas também como espelho de uma disputa de forças culturais sujeitas aos mecanismos da geopolítica internacional. As soluções espaciais apresentadas nestas edições não devem servir de modelo para avaliar de maneira totalizadora uma situação anterior a edição de 1981. Mas certamente, dentro da história das Bienais, contribuíram para impor uma tomada de partido, ainda que dependente de um modelo histórico.

O segundo pavimento seria então o lugar de maior visibilidade dentro do pavilhão. É a partir da chegada através da rampa que, ao longo dos mais de cinquenta anos de bienal, se confrontaram o que de certo modo foi considerado relevante na história da arte ocidental. Os países tinham seus próprios pavilhões em posição de destaque, seja na alameda criada por Mário Pedrosa, ou até mesmo nas edições da década de 1970 que antecederam a dissolução das fronteiras nacionais no espaço interno da exposição no ano de 1981. Interessante notar que a representação brasileira era, em muitos casos, alocada no primeiro piso, uma espécie de hall de entrada com a apresentação do país anfitrião. O térreo com a chegada pela marquise, sempre foi palco dos equipamentos necessários para operacionalizar a exposição. No entanto, também foi lugar para diversas exposições pertinentes a Bienal. O lugar do Brasil na exposição era sempre distinto e fisicamente separado, mas sem mais destaque do que as representações norte-americanas, francesas, italianas e inglesas, só para citar algumas de maior distinção. É importante colocar que tais observações não partem apenas de uma leitura de sua história oficial, mas especialmente de uma cultura visual presente no espaço expositivo que se descortinou de dois em dois anos. É plausível, em função destas constatações, reafirmar a importância do segundo piso como lugar estratégico na organização da exposição e como espaço simbólico agregador de uma cultura universal contemporânea.

19 Estas duas edições, sob curadoria de Mário Pedrosa, trouxeram para o espaço da Bienal uma exposição preocupada em seguir definições museológicas que dispunham das possibilidades em trazer para o espaço da produção contemporânea elementos externos a história oficial da arte ocidental. Rompeu-se com as categorias do tempo histórico aproximando dos trabalhos de arte mais recentes das manifestações distantes do mundo moderno, muitas vezes próximas da cultura popular, rompendo assim, com os parâmetros estéticos que já não mais cabiam na interpretação de tais trabalhos. No entanto, tal investigação sobre a cultura não se realizava num propósito de pensar a história material do homem como um caminho linear e evolutivo. Havia também uma clara preocupação educativa na organização da mostra o que é inerente a museologia.

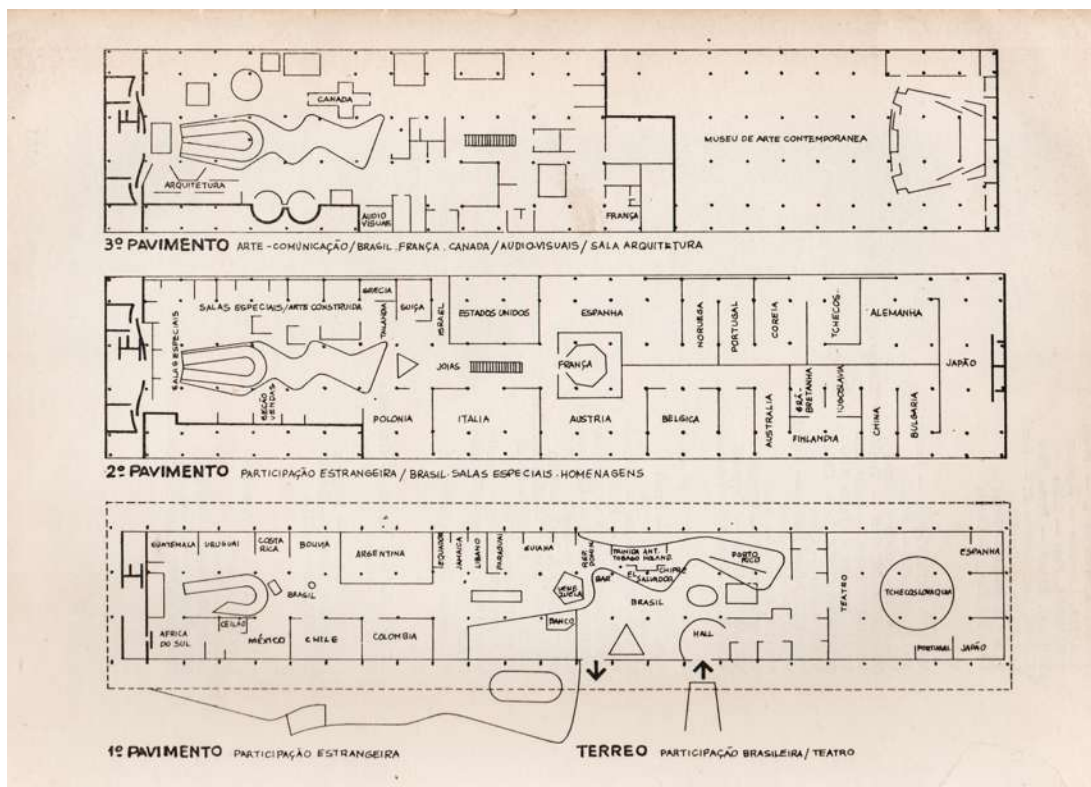


FIGURA 11 São apresentadas as três plantas da XII edição em 1973. Ao se observar a organização da exposição ao longo do pavilhão, é notável a relevância do segundo pavimento como lugar de destaque das principais representações nacionais. Esta Bienal exemplifica o modelo de organização da mostra ao longo da década de 1970, caracterizada pelo boicote internacional. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1973.

132

O espaço deste piso intermediário da Bienal é um dos focos de atenção na leitura do evento realizado em 1981, na sua XVI edição. É nele em que a curadoria estabelecerá as principais relações de analogia de linguagem, já não mais fazendo distinção entre países. Sob a curadoria de Walter Zanini e de uma comissão internacional a mostra se organizava no espaço do pavilhão, como já mencionado anteriormente, por se tratar de uma exposição com a definição de um curador específico, inexistente nas edições anteriores. Mais relevante do que categorizar o responsável pela mostra, seria enfatizar o importante trabalho intelectual na formulação do projeto curatorial. É a partir dele que se dispõe das ferramentas para realização do projeto expográfico, entendido como resultado do diálogo entre o curador e o arquiteto. Jorge Carvajal propunha a materialização do projeto curatorial e da aplicação das analogias de linguagem sugeridas. Tal espacialização só acontecia ao se flexibilizar as possibilidades projetuais, que nem sempre funcionavam ao se dispor tais soluções espacialmente.

Alterava-se inclusive as escolhas artísticas especificadas por analogia de linguagem, o que corroborava com a idéia de que o espaço da montagem se configurava como um lugar de experimentação. Havia, portanto, uma aproximação da produção artística

apresentada com a nova condição de uma exposição também experimental, na medida em que estabelecia novas poéticas visuais no campo da arquitetura de exposições. Estas experimentações cabiam muito bem num evento efêmero próprio do seu tempo. O campo de atuação da arquitetura transbordava em direção a realização de cenários próprios, o que particularizariam cada uma das bienais.

Estavam então fundadas as condições para a realização desta bienal, um marco fundamental na história daquele espetáculo, como já havia sido suposto. É sob estes motivos expostos que se caminha aqui para o entendimento das condições internas desta exposição não isenta de todo o peso de uma história visual da instituição em si, a qual foi aqui abordada panoramicamente como ponto de partida da discussão acerca do espaço arquitetônico de 1981.

3.3.2

A construção do espaço narrativo na XVI Bienal

De imediato, a observação da planta do pavimento térreo daquela edição, assim como da implantação do pavilhão no parque, já traz claramente expressa sua relação com o exterior, ao propor como acesso principal a chegada por intermédio da marquise. Tal condição já pressupõe um ponto de partida em torno do longo caminho estabelecido na leitura daquela exposição, o que não significava que devesse ser realizado de forma linear. A própria demarcação da entrada já desmembrava o pavimento térreo em dois setores, um situado à direita, correspondente ao lado oeste do edifício, e uma à esquerda, onde se dava a transição para o conjunto formado pelo primeiro pavimento e pelo mezanino.

Estabelecia também uma circulação transversal à planta do edifício através da possibilidade de se circular por meio de uma rampa externa que leva ao Museu de Arte Contemporânea e é parte constituinte do pavilhão compondo o panorama da fachada sul. A própria organização interna daquele grande monólito, a partir do acesso estabelecido, sugeria uma subdivisão e encaminhava o usuário ou espectador em direção a rampa de acesso ao primeiro piso. Logo na chegada, do lado esquerdo, situava-se o bloco de apoio da exposição, onde certamente se teriam as orientações necessárias para todos os visitantes. Ainda na chegada era possível estabelecer um panorama geral do mezanino do edifício, bem como da estrutura demarcada por uma composição rítmica de quatro pilares equidistantes que já pressupunham um espaço necessário para organizar a circulação e amparar os suportes expositivos temporários. A visão parcial do espaço interno criava uma área de respiro entre dois setores, o contemporâneo, área de maior destaque, e o histórico,

como elemento de suporte para o entendimento de uma construção histórica da produção contemporânea. Não se tratava de um setor amplo, mas de um conjunto de breves referências histórico-conceituais fundamentais para compreender o trabalho da curadoria.

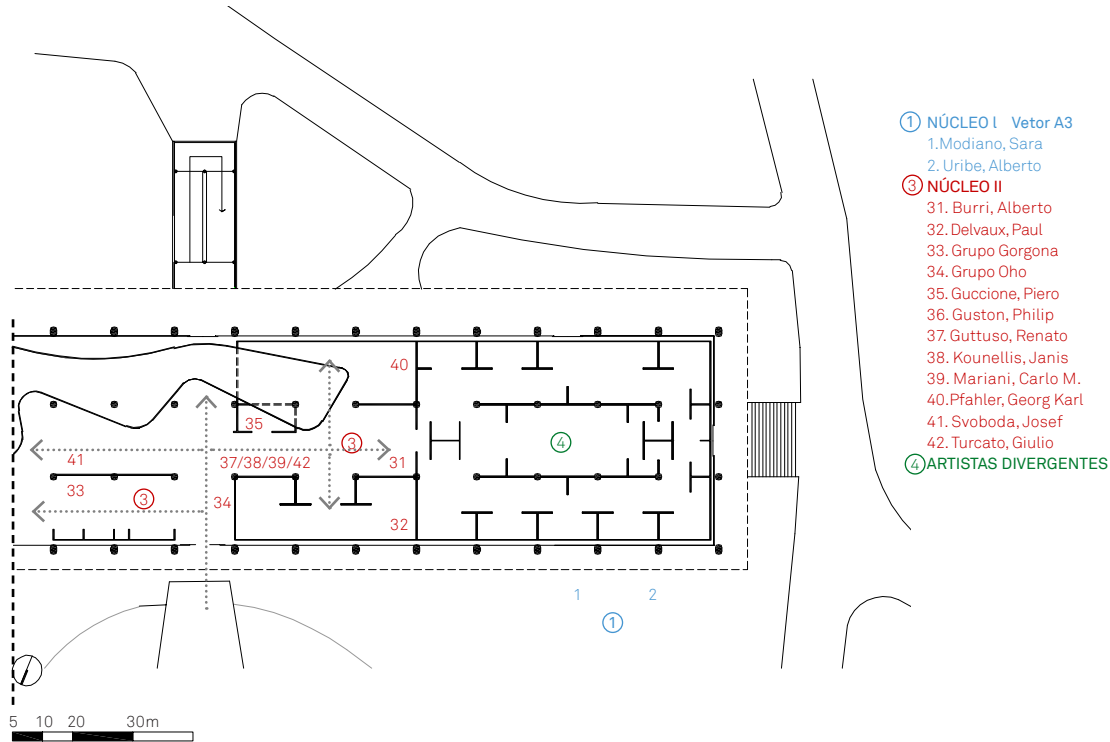


FIGURA 12 PLANTA DO PAVIMENTO TÉRREO. Núcleo histórico e divergentes.
 Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São paulo. Referências consultadas no catálogo da XVI Bienal.

Ao se observar logo no início do percurso, a presença do núcleo histórico, denominado de Núcleo II, ficava evidente a necessidade de se construir uma narrativa histórica capaz de criar vínculos com a produção contemporânea ali apresentada no Núcleo I. Não se tratava de um distanciamento temporal muito grande das produções presentes, mas procurava aproximar as transformações vivenciadas no campo da arte como herança das vanguardas artísticas históricas das produções consolidadas na década de 1970 e das novas vertentes na virada para os anos de 1980. Em função ainda da existência das representações nacionais, alguns convites foram dirigidos para artistas que pudessem contribuir para o escopo daquela exposição, tanto no núcleo histórico quanto no panorama contemporâneo a apresentar. Nem sempre vinham especificadas.

É importante colocar que o núcleo histórico não se distribuía num conjunto homogêneo e distanciado das produções recentes. Havia, no entanto, uma segmentação um pouco mais clara no primeiro piso logo ao se adentrar a exposição, o que já traçava, de antemão, as prerrogativas desta bienal. De imediato o espectador era confrontado com dois grupos

experimentais iugoslavos, o “Gorgona” e o “Oho”²⁰, que tiveram a contribuir para a produção contemporânea daquele tempo na própria Iugoslávia e na sua relação com a comunidade artística internacional no âmbito da arte conceitual e do uso de novas mídias. Como é sabido, houve uma participação considerável de países do leste europeu nessa bienal e de um número significativo de seus artistas. É a partir deles que a curadoria passava a manifestar seu interesse em trazer para o espaço expositivo um leque de produções que deram seqüência ao processo de desmaterialização do objeto de arte trazendo para a fruição do público trabalhos de caráter cerebral e em consonância com as possibilidades tecnológicas da época²¹. Fica compreensível como a imprensa especializada na época e toda produção teórica acerca deste evento retrata de forma peculiar a edição realizada em 1981, como um evento de forte trânsito no campo experimental e com especial atenção as tendências pós-minimalistas. Como mencionado anteriormente, destes grupos iugoslavos, merecem destaque as documentações e fotos apresentadas, que traziam para aquela exposição uma considerável referência aos seus materiais impressos como a “anti-revista” Gorgona que punha em debate a questão da obra de arte e sua reprodução trazendo para a esfera da arte a mídia impressa como meio produtivo de objetos com valor artístico. Não seria a toa que no segundo piso estavam expostos os livros de artista, linguagem já fortemente em voga no final da década de 1970. Expressava-se, portanto, o caráter didático da curadoria de Walter Zanini já habituado com as transformações vivenciadas na arte ao longo da década anterior e criando naquela exposição a possibilidade de

135

20 Seguem algumas informações sobre os dois grupos iugoslavos.

Grupo Gorgona - Tratava-se de um grupo de artistas reunidos na cidade de Zagreb, formado em 1959 e que atuou até 1966. São eles: Dimitrije Basicovic, Julije Knifer, Ivan Kozaric, Radoslav Putar, Djuro Seder, Joslip Vanista, Miljenko Horvat, Matko Mestrovic.

Grupo OHO – Tratava-se também de um grupo que, ao contrario do Gorgona, se apresentava enquanto um coletivo de idéias e propostas pensadas em conjunto, não sendo apenas um grupo aberto de preocupações semelhantes como se definia o anterior. Foi formado em 1966 e atuou até 1971. São eles: Milenco Metanovic, David Nez, Marko Pogacnik, Andraz Salamun e Tomaz Salamun.

Não cabe aqui discutir a produção desses dois grupos que se demonstra demasiadamente complexa e cujas questões mais gerais encontram-se já apresentadas no segundo capítulo e sumariamente citadas ao longo deste terceiro capítulo. Para mais informações sugere-se verificar os textos que acompanham o catálogo desta bienal na seção dedicada ao núcleo histórico.

21 É importante salientar que o grupo OHO estabeleceu considerável vínculo com o circuito internacional estando presente nas discussões no campo das artes que ocorreram a partir da segunda metade da década de 1960, tendo inclusive participado de uma exposição no MoMa chamada “*Information Show*”, o que o punha em consonância com as produções pós-minimalistas norte-americanas. Como informa Davo Maticevic em texto publicado no catálogo da 16ª Bienal, teve divulgação por meio do livro da crítica de arte Lucy Lippard, “*Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.”

Lippard relata em sua documentação e mapeamento a atuação do grupo no ano de 1970, o qual descreve como uma produção preocupada em estabelecer sistemas de relação entre localidades, tempo e estruturas. Além da exposição realizada no MoMA, menciona a sua presença na trienal iugoslava em Belgrado. Põe em destaque a questão do trabalho em grupo dos seus quatro membros (Andras Salamun, Dávid Nez, Milenko Matanovic, Marco Pogacnik) descrevendo a seguinte performance: “*The four members of the OHO group, two of them in Ljubljana, Yugoslavia, and two in New York, simultaneously looked at the sun and dropped from the height of 10 cm one matchstick on a piece of paper combining the results.*” (LIPPARD, 1973, p. 153)

confrontação do visitante por intermédio de duas paredes lineares onde foram distribuídos separadamente os trabalhos dos dois grupos.

Em seguida, estava composta a representação italiana no núcleo histórico, que transitava de uma produção figurativa tradicional em direção a uma abstração maior permeadas por um novo figurativismo. Como se pode visualizar na planta do projeto expositivo tal como se encontra visualmente expresso, em um espaço central conformado, onde se desenvolve um percurso que se inicia por Renato Guttuso, o mais figurativo de todos, passando pelo Janis Kounellis, Carlo M. Mariani e pro fim chegando ao Giulio Turcato com maior grau de abstração. Logo ao lado estava organizado um espaço físico próprio para o trabalho de Piero Guccione. Nota-se que este último encontra-se em separado por não trazer para o espaço pictórico, como bem acentua Bruno Mantura – crítico e comissário italiano, uma narrativa menos explícita e destituída de uma dramaticidade realista presente, por exemplo, em Mariani. Há também a questão das citações históricas que permeavam muito desta produção pictórica, o que, de certo modo, estava em sintonia com a nova produção italiana no Núcleo 1, que propunha um o retorno aos meios tradicionais nunca abandonados pela geração anterior.

136

A própria seleção do núcleo histórico trazia para o espaço da Bienal, produções contemporâneas daqueles artistas aproximando-os de uma geração posterior tributária do percurso definido pelo grupo citado acima. Todos estes trabalhos do núcleo histórico datavam da virada da década de 1970 para a de 1980 trazendo uma atualização das conquistas estéticas empreendidas a partir da segunda metade do século XX, o que repercutiu num complexo de produções pluralistas²². Ao se observar o discurso do comissário italiano e as analogias pretendidas entre o novo e o velho, antecipam-se no que se tornaria o foco principal de atenção da XVIII Bienal, que será analisada posteriormente.

²² No texto presente no catálogo da 16ª Bienal o comissário italiano realiza uma leitura crítica da produção italiana selecionada para aquela exposição demonstrando consonância com a curadoria da bienal, que seria posteriormente adequada especialmente pelo comitê internacional. Cabe transcrever um trecho das palavras de Mantura:

“Estes artistas aqui descritos estão presentes na situação italiana atual com extrema força. Não podendo apresentar, por motivos de organização, uma seleção antológica de obras de cada um deles, documentando da melhor forma sua trajetória – para alguns mais longa, para outros mais curta –, pareceu nos mais incisivo apresenta-los através de sua obra mais recente. E por que? Porque a alta qualidade de seus trabalhos nos mostra como confirmam e desenvolvem de forma vital suas pesquisas, estando sempre atualizados tanto com sua própria cultura quanto com seu próprio tempo; porque a qualidade de suas obras é, de fato, o que prestigiosamente os coloca no ‘estritamente contemporâneo’, o qual, não conhecendo mais as durezas programáticas da vanguarda e cultivando, ao contrário, uma cultura pluralista ‘liberal’, parece reconhecer precisamente na qualidade o significado primeiro da pesquisa atual.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 55)

Dentro desse grupo de artistas italianos, merece destaque a figura de Alberto Burri, que desde a década de 1950 vinha contribuindo para inovar o campo da pintura ao trabalhar no limite do espaço da tela, subvertendo sua bidimensionalidade e suas técnicas. Trouxe para o espaço do quadro materiais antes não utilizados e desconsiderados dentro de uma tradição técnica. Nas suas composições abstratas, as quais eram tachadas de arte informal, trabalhava com ruídos do mundo material extremamente real, mas por muito tempo distanciado. Poderia-se sugerir aproximações possíveis com artistas de extração diversa como o espanhol Antoni Tapies, o norte-americano Robert Rauschenberg ou até mesmo dos novos realistas franceses. Trata-se na verdade de uma aproximação por contexto, onde o paradigma da pintura moderna se via em processo de desintegração em nome de um conjunto de novas respostas para os novos problemas da estética não suportados pela pintura abstrata daquela época. É desta conjuntura, já descrita no capítulo dois, que emerge o trabalho de Burri²³, naquele momento com feições diferenciadas. Naquele núcleo histórico sua figura é apresentada por meio de um único trabalho escultural realizado em aço envernizado. Dentro das condições técnicas do material, propunha uma forma côncava que se contorcia em duas partes formando na base um ângulo de noventa graus. Conjuntamente com a necessidade de extrapolar a dimensão do quadro havia na forma proposta uma clareza construtiva que aparentemente não seria a premissa do trabalho compositivo deste artista.

137

Seguindo com o núcleo histórico, ao lado deste conjunto de italianos encontra-se uma sala especial dedicada ao artista surrealista belga Paul Delvaux. A figura deste pintor no núcleo destoava de todo o resto por se tratar de um pintor ainda ligado às referências das vanguardas artísticas do começo do século XX. No entanto, não destoava da proposta para aquela bienal, ao trazer para uma exposição de acento mais contemporâneo uma das suas filiações no campo do surrealismo que muito contribuiu para a arte que se quis enfatizar no núcleo contemporâneo, seja nas tendências conceituais com alguma aproximação mítica ou na nova subjetividade da pintura, a qual já começava a se manifestar no Núcleo 1, também influenciado pelos artistas italianos.

Com heranças bem distintas das provenientes de Delvaux, da antiga República Federal da Alemanha vinha o pintor George Karl Pfahler, alojado do outro lado do espaço central dos italianos. Representava um pouco da matriz construtiva que floresceu tardiamente na década de 1950 com fortes investigações cromáticas e uma preocupação com as

²³ Alberto Burri foi presença constante nas Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, o que permite realizar uma leitura considerável de sua trajetória como artista. Segundo pesquisa realizada nos dados oficiais da Fundação Bienal de São Paulo esteve presente nas seguintes edições: II (1953), III (1955), V (1959), VIII (1965), X (1969), XV (1979) e XVI (1981). Fonte: Site oficial da Fundação Bienal de São Paulo e Arquivo Wanda Svevo.



FIGURA 13 Vista parcial da sala dedicada ao artista Paul Delvaux, pertencente ao núcleo II/ Histórico da XVI Bienal. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

combinações possíveis destas combinações em relação ao espaço tridimensional da arquitetura, grosso modo, uma forma de realizar uma aproximação com a idéia de síntese das artes que permeou muito da produção moderna dentro de um objetivo artístico e social.

138

Ao percorrer todo o conjunto do núcleo histórico configurado a partir da entrada do evento, defronta-se na saída destas salas com a parede de suporte da produção do grupo Gorgona e traz para o espectador em sua face oposta o trabalho do artista Josef Svoboda da antiga Tchecoslováquia. Num grande painel foram apresentadas imagens fotográficas dos seus mais diversos trabalhos, o que tinha como destaque suas produções cenográficas. Estas cenografias compuseram as mais diversas formações teatrais com forte preocupação no seu dinamismo. O cenário funcionava como roteiro prático que integrava o texto dramático com expressiva direção de palco e cenografia dramaticamente funcional, ao emergir de um trabalho conjunto de cenografia e direção. É curioso notar que tanto os dois grupos conceituais apresentados, como o Svoboda eram expostos por meio dos seus registros fotográficos alterando significativamente a relação espaço-temporal que se pode estabelecer com aqueles trabalhos de arte. Traduzem no espaço expositivo as experiências de outro tempo, mas que podem estabelecer determinada comunicabilidade com o público no momento em que se insere num circuito expositivo como a Bienal.

Ao sair do núcleo histórico uma zona de respiro se organiza naturalmente, encaminhando o visitante em direção a rampa de acesso ao primeiro pavimento. Percebe-se um pouco da extensão desse piso ao se observar o mezanino que se insinua por sobre o pavimento térreo. É nessa zona de transição onde se distribuem os serviços e apoios desta exposição, aproveitando a configuração do edifício que já era dada. Da chegada no primeiro piso ao final do segundo, desdobra-se a montagem do Núcleo 1 previamente segmentado em vetores específicos.

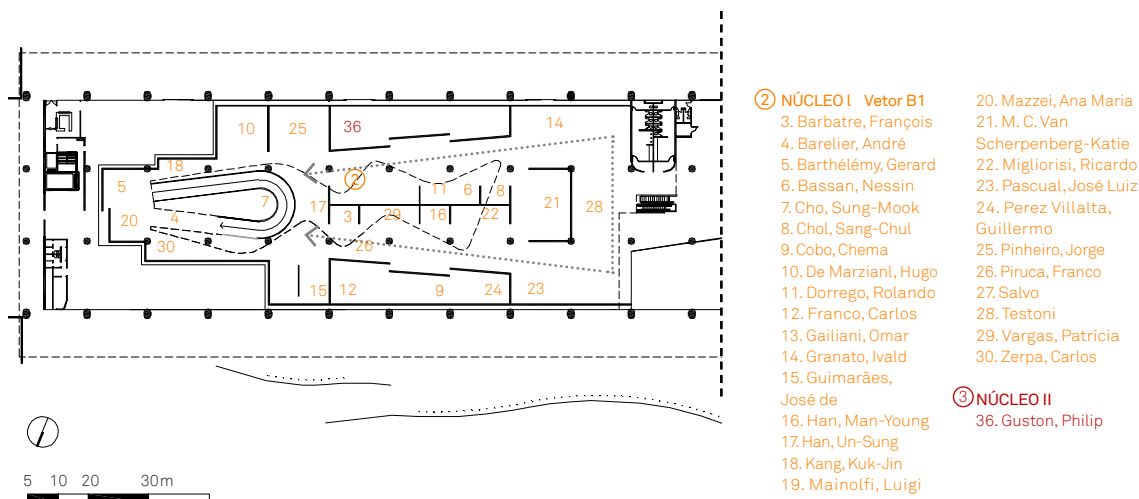


FIGURA 03 PLANTA DO PRIMEIRO PAVIMENTO. Núcleo 1/ Vetor b1 e Núcleo Histórico/ Phillip Guston

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São paulo. Referências consultadas no catálogo da XVI Bienal.

No primeiro pavimento, a área do mezanino não era ocupada por trabalhos de arte, que se concentravam na área subsequente ao acesso da rampa. Devido às escolhas curatoriais conjugadas com os interesses do comitê internacional, foi concebido no primeiro pavimento o espaço expográfico do Vetor B1. Como já foi descrito, esse segmento era dedicado às produções realizadas através de mídias tradicionais que revelassem novas pesquisas, mas com preocupações subjetivas e com pesquisas mais específicas e diferenciadas. É dentro destas condições prévias que se organizava por intermédio da analogia de linguagem o espaço expositivo concebido pela equipe comandada por Carvajal.

É importante salientar que essa segmentação expositiva não era de maneira alguma engessada na exposição, sendo em parte fragmentada em locais diversos, obedecendo à analogia de linguagem estabelecida e as questões de ordem técnico-operacionais. Ao se investigar o grupo de artistas desse vetor da exposição era possível averiguar um número significativo de produções às vezes de interesse comum que indicavam uma clara vontade de explorar meios tradicionais como a pintura e escultura. Ao verificar os artistas que naquele lugar eram confrontados repara-se que um “novo figurativismo” permeava os trabalhos que ali caminhavam da pintura para a escultura, ou vice-versa. No entanto, não se tratava de um mero resgate de um valor pré-moderno, ou mesmo das vanguardas históricas, mas, especialmente na pintura, de uma necessidade de trazer para o campo da arte a imagem de um mundo agora mais diverso e distante daquele modelo representado pela pintura contemporânea ao longo da primeira metade do século XX. Tendo em vista essa nova produção que ali se apresentava, esta bienal já anunciava o retorno da pintura, o que de alguma forma desmistifica a idéia inicial de que esta exposição contemplaria apenas os mais diversos conceitualismos. Como colocou o crítico e professor

Agnaldo Farias²⁴, houve uma preocupação da curadoria em deixar evidente uma produção dissonante daquela arte pós-minimalista de interesse maior por parte dos idealizadores do evento, especialmente do Walter Zanini. Não se tratava obviamente de uma escolha arbitrária, pois havia, por princípio, a necessidade de se trazer para o público em geral, uma leitura histórica e crítica dos anos recentes da produção contemporânea, não contemplada na edição anterior da bienal em 1979.

O primeiro problema enfrentado pela curadoria provinha da dificuldade de estabelecer uma total sintonia com as representações nacionais, que em muitos casos enviavam trabalhos de seu interesse e em consonância com outros caminhos produtivos dentro do campo das artes visuais. Não significava de maneira alguma que estes trabalhos não lidassem com questões de ordem estéticas e sociais contemporâneas. Portanto, era em meio a esta pluralidade artística sobre a qual se discutiu em capítulo anterior, que o comitê internacional trabalhava na definição dos núcleos e vetores da exposição. Entretanto, mesmo com uma atenção aos trabalhos que não se encaixavam nas novas mídias, havia um número considerável de artistas que estava muito distante em termos de linguagem dos interesses estabelecidos pelo corpo curatorial.

140 Como colocado anteriormente, criou-se uma dissidência no Vetor B, que ficou conhecido como o grupo dos divergentes. Seria na verdade o Vetor B3, mas que em sua falta de sintonia com a mostra e na sua heterogeneidade com relação às abordagens estéticas e de suas leituras subjetivas, ficaram confinadas numa sala hermética definida pela expografia. Era evidente a distinção de uma área segregada situada à direita do núcleo histórico. Dissociava-se, portanto, este segmento de uma composição de coerências de linguagem, trabalho determinante naquela tradução composta pela montagem. O espaço definido para os divergentes formava um circuito interno próprio, por intermédio de um circuito circular em torno de uma estrutura retangular central interceptado por algumas paredes transversais necessárias para apoiar determinados trabalhos. Ocupando cinco intervalos

24 Como membro da equipe curatorial e orientador desta pesquisa de mestrado, Agnaldo Farias trouxe contribuições efetivas para uma compreensão particular de sua lógica interna, permeando assim situações peculiares do trabalho realizado pela curadoria. Como curador de cinema nessa edição da bienal, em contato com o curador Walter Zanini, podendo, portanto, reavaliar quais eram as premissas que definiam a lógica daquele espaço. Em depoimento pronunciado no seminário "A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: memória e projeção" do dia 07/08/2008, realizado dentro da programação da 28ª Bienal de São Paulo, Farias revelou, além das intenções de se realizar uma exposição de caráter conceitual em termos da arte que a li seria apresentada, que havia uma reserva da curadoria com relação ao número de pinturas que chegavam das mais variadas representações nacionais. Tal fato trazia para a curadoria o desafio de reconhecer que o retorno da pintura era uma situação latente no circuito internacional das artes e mereceria uma atenção especial independente do juízo de valor que se pudesse assumir criticamente. Entretanto, a própria segmentação dos vetores e a criação do setor dos divergentes era o sinal de que a curadoria não abria mão dos seus propósitos assumindo uma evidente posição crítico-subjetiva, mas coerente em termos de discurso e prática.

determinados pela modulação dos pilares, formava-se uma caixa retangular maior que estabelecia uma separação física para com o núcleo histórico. Era também intercalado por arestas transversais que delimitavam os espaços físicos de alguns desses artistas.

Neste espaço expográfico foi distribuído um grupo formado pelas mais diversas nacionalidades de artistas, muitos de locais considerados periféricos do principal circuito internacional das artes, não só fora de uma tradição ocidental nas artes visuais, como também fora de uma lógica de mercado. Não se intui aqui que as escolhas curatoriais estivessem comprometidas com a lógica de uma indústria cultural promovida pelo circuito internacional das grandes exposições e fomentadora de um mercado das artes. Contudo, não há como excluir por completo a influência de uma força econômica que de algum modo conduzia ao estabelecimento de uma dicotomia forma/ imagem inteligível em âmbito internacional. No entanto, apresentavam, muitas vezes, uma variação quando se referia a determinados “regionalismos” presentes em imagens socialmente construídas, o que era o caso da América Latina. Havia um grupo extenso neste setor de trabalhos de artistas provenientes dos mais diversos países latinos, como Venezuela, Equador, Peru, Panamá, Guatemala, dentre outros. Distingua-se também a existência de dois outros grupos, o do leste europeu e o asiático (formado por alguns artistas coreanos). Não se trata de um trabalho segregatório ou de atuação geopolítica, até porque havia uma forte participação dos latino-americanos tanto no Vetor A como no Vetor B, bem como dos europeus do leste com forte engajamento na produção por intermédio de novas mídias.

Como bem frisou Regina Silveira²⁵, Zanini possuía uma visão crítica bem construída da produção contemporânea, o que lhe permitia estabelecer uma visão própria e coerente, excluindo uma parte daquela produção enviada para a bienal que não atendia aos requisitos estabelecidos no projeto curatorial e publicados no regulamento. No entender da artista, a criação dos divergentes representava explicitamente aquilo que não caberia naquela bienal, o que os configurava como propostas de investigação artística em desacordo com uma dada realidade cultural daquele tempo.

²⁵ Artista e professora que esteve presente não só com trabalhos, mas atuando também nos bastidores da exposição pela sua proximidade acadêmica e profissional para com os curadores Walter Zanini e Júlio Plaza. Não fazia parte do núcleo principal de artistas brasileiros daquela bienal, mas esteve presente no setor de Arte Postal e de Vídeo – Arte, dois meios que mereceram atenção especial em contrapartida aos meios tradicionais. Suas colocações acerca desta edição em 1981, bem como de sua participação em 1983, encontra-se no depoimento proferido no seminário “A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: memória e projeção” do dia 06/11/2008, realizado dentro da programação da 28ª Bienal de São Paulo, que tinha como tema específico a 16ª e a 17ª Bienais, respectivamente nos anos mencionados.

Segundo dados fornecidos pela Fundação Bienal de São Paulo, Regina Silveira esteve presente em cinco edições diversas da bienal: 4ª bienal em 1957, 16ª Bienal em 1981, 17ª Bienal em 1983, Bienal Brasil Século XX em 1994 e 24ª Bienal em 1998.

Ficavam em evidência as prerrogativas que separavam este grupo do restante do Vetor B, que estava abrigado inicialmente no primeiro piso, como mencionado antes. Dentro das circunstâncias ali apresentadas com a evidência do retorno da pintura, coube organizar um espaço fisicamente adequado para expor um número considerável daqueles trabalhos do Núcleo 1 por analogias de linguagem. Ao se observar o desenho da planta sugerida para aquele espaço, é notável a conformação de dois corredores principais configurados entre o espaço delimitado pela rampa escultórica de Niemeyer e a zona de transição estabelecida entre o mezanino pertencente aquele pavimento e o seu próprio espaço delimitado pela chegada da rampa de acesso. Estes corredores eram insinuados pelas duas linhas de pilastras que conformam as linhas estruturais do edifício.

Ao redor e delimitando os espaços configurados, este setor expositivo formava uma área que se voltava para dentro do edifício, fechando-se para o parque por intermédio de paredes que isolavam e criavam uma área útil considerável, necessária para a colocação de pinturas com dimensões variáveis. Observando as duas faces mais extensas deste setor, duas alas laterais alongadas foram dispostas criando duas faces quase que simétricas naquele espaço do pavilhão. Estas duas alas eram dedicadas a artistas em condições especiais definidas pelos propósitos da curadoria. A primeira, que merece uma atenção especial, empresta seu espaço à disposição de uma sala exclusiva dedicada ao artista norte-americano Philip Guston.

142



FIGURA 15 Vista parcial da sala dedicada ao artista norte-americano Philip Guston. Mesmo pertencendo ao núcleo histórico, situava-se no primeiro pavimento, próximo da nova figuração presente no núcleo I/ Vetor B1. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Na verdade, ocorre neste lugar um deslocamento do núcleo histórico, colocando esse artista em contato mais direto com uma produção em parte tributária do seu legado, ou melhor, de uma geração de artistas que mantiveram o interesse pela pintura e exploraram suas possibilidades estéticas, estabelecendo novos caminhos de investigação, abrindo assim, espaço para o forte retorno da pintura na segunda metade da década de 1970.

Esta sala de Guston²⁶ trazia para a Bienal uma retrospectiva de sua última produção, de certo modo, necessária para que se demonstrasse na história recente da arte contemporânea um vínculo pictórico em meio a um predomínio da produção de herança conceitual e processual. Como consta no catálogo da exposição, as dezessete pinturas e quarenta litografias retratavam um forte retorno a pintura figurativa em sua carreira, por volta de 1969, onde deixava de lado as preocupações estéticas do expressionismo abstrato de outra hora. Era perceptível a influência da pintura figurativa moderna de cunho social, bem como de sua formação expressionista, comum na América dos anos de 1940. Traduzia na bidimensionalidade da pintura uma leitura do seu próprio mundo caótico em contato com aquele mundo externo em evidente transformação nos anos de 1970, onde uma nova cultura urbana emergia nos centros urbanos norte-americanos. Aquelas imagens representadas vibrantemente eram familiares a uma geração de novos pintores norte-americanos interessados naquela nova arte apresentada com arrojo e despreensão através de formas agigantadas ou disformes, sublinhadas por contrastes de cor empregados.

É curioso notar a influência daquela sala expositiva, na produção de uma geração de artistas que ali emergia, particularmente dos artistas brasileiros que num futuro próximo estariam em destaque no cenário da Bienal. Não se trata apenas da produção específica de Guston e de sua instalação expositiva para aquela Bienal, mas do contexto expositivo criado pela equipe de montagem em função dos interesses da curadoria e do comitê internacional que recriavam em um setor daquela grande exposição um núcleo de diálogo para os trabalhos expostos por intermédio de um permanente confronto de linguagens. Enxerga-se como consequência imediata, a criação de uma leitura histórica atrelada a um claro comentário crítico de um momento que se construía e se anunciava no cenário artístico internacional²⁷.

26 Philip Guston havia falecido no dia 7 de junho de 1980, ou seja, pouco mais de um ano antes desta sua exposição. Não se tratava de uma leitura de toda sua trajetória bastante heterogênea, mas tinha o propósito de pôr em questão sua produção mais recente muito bem integrada a realidade de uma pintura não moderna, mais visceral e imaginativa. É importante mencionar que tal sala possuía curadoria própria ligada à representação norte-americana, sob supervisão do Henry T. Hopkins, diretor do Museu de Arte Moderna de São Francisco e co-comissário da representação dos EUA. No entanto, o comitê internacional resolveu integrar tal exposição em convivência com aquele setor dedicado a exploração do campo da pintura. Estabelecia-se assim um diálogo possível entre gerações distintas de artistas, mas que carregavam intenções próximas na exploração de suas subjetividades sujeitas às condições de seus tempos próprios.

27 É perceptível a influência de Guston na formação de uma nova geração de artistas brasileiros que visitaram esta edição da Bienal. Tal fato pode ser comprovado não apenas pelos aspectos formais apresentados pela nova pintura brasileira no eixo Rio -São Paulo, mas também no próprio discurso dos artistas que de fato se dizem tocados por aquela produção inserida naquele setor, naquela exposição e parte de um contexto cultural específico que viria reunir suas características mais evidentes nas edições subseqüentes em 1983 e 1985. Ao se observar a crítica realizada pela imprensa nacional a época é possível constatar que a sala de Philip Guston foi um dos grandes atrativos desta exposição, inclusive em depoimentos realizados por artistas e críticos brasileiros nas principais publicações do país. Em fala concedida pelo artista Rodrigo Andrade no seminário "A Bienal de São Paulo e o meio

Diametralmente oposta àquela sala, na segunda ala lateral criada, estavam distribuídos, da direita para a esquerda, os artistas Guillermo Perez Villalta, Carlos Franco e Chema Cobo. Os três eram representantes da pintura espanhola figurativa de alto caráter expressivo que registravam cenas da vida cotidiana. Não seria descabido colocar que tais artistas traziam um pouco de sua herança surrealista reinterpretada em novos cenários urbanos. Era, no caso, uma exemplificação clara do retorno a exploração das possibilidades do campo pictórico por uma nova geração nascida no pós-guerra. É importante salientar que não se tratava de uma sala específica de representação nacional, mas a ordenação dos três em uma mesma sala, punha em evidência um dos caminhos da nova arte na Espanha, que vinha também representada pelo experimentalismo das novas mídias como suporte²⁸.

Um outro aspecto a ser salientado na configuração daquele espaço estava na percepção de dois de dois eixos transversais, que não necessariamente estabeleciam naquela seqüência de trabalhos um analogia de linguagem estabelecida. O primeiro segmento era representado pelos brasileiros Ivald Granato e M.C. Katie Van Scherpenberg e pelo espanhol Jose Luiz Pascual, locado logo na entrada daquele pavimento. Antecipando a chegada deste segmento transversal tinha-se a presença do artista uruguaio Alfredo Testoni, que dividia juntamente com o Pascual a atenção inicial do espectador que adentrava o pavimento pela rampa de acesso proveniente do térreo. A proximidade entre os dois parece claramente definida pelo caráter das imagens ali apresentadas em seus trabalhos bidimensionais. O trabalho caricato de Pascual já antecipa o que se quis demonstrar a respeito da pintura espanhola na ala lateral apresentada anteriormente, de certo modo, em plena sintonia com as imagens apresentadas pelos pintores latinos como as do uruguaio Testoni. Este último trouxe em sua abstração pictórica realizada por meio de técnicas reprodutivas um comentário sobre a sociedade de consumo, matriz da produção cultural contemporânea²⁹. Talvez seja este o motivo da escolha deste trabalho como abrelatas daquele setor expositivo.

artístico brasileiro: memória e projeção” do dia 30/10/2008 realizado dentro da programação da 28ª Bienal de São Paulo, contou um pouco de como se deu o seu primeiro contato com a obra deste artista e das coisas marcantes das edições que precederam a sua participação na Bienal. Relatou a sua consulta ao catálogo daquela exposição em conjunto com o também artista Paulo Monteiro como lembrança viva da sua formação visual. É importante lembrar que os dois faziam parte do Grupo Casa 7 em São Paulo, e representariam em parte a cara daquela nova geração interessada na pintura como suporte de suas poéticas visuais. Portanto, é compreensível que quatro anos depois os dois estariam presentes na XVIII edição da Bienal. Inclusive o artista Paulo Monteiro em conversa breve ao final desse seminário, confessou um pouco da importância daquela edição em sua formação como porta para um caminho expressivo divergente daquele apresentado pela geração de artistas brasileiros que o antecedia.

28 Sobre este possível caráter pluralista da nova arte advinda da Espanha, apresenta-se aqui um trecho do texto do comissário Ceferino Moreno: “Assistimos, certamente à síntese surgida da oposição entre intelecto e emoção, entre a supertecnificação e o instinto criador do homem”. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 45)

29 Como consta no próprio catálogo da Bienal, os trabalhos em forma de mural, realizados por intermédio de grandes impressões em offset, são denominados de “Sociedade de Consumo”. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 153).

O eixo transversal mencionado representa três artistas bem distintos, dos quais dois são brasileiros. O primeiro, Ivald Granato, trabalha a pintura por meio de materiais não tão usuais, provocando a própria violação do suporte por ele utilizado. Esta violação insinua o próprio extravasamento da rigidez da moldura tradicional da pintura ou do desenho, extinta em seus trabalhos fixados diretamente na parede. Há um caráter de investigação pessoal, comum em grande parte dos trabalhos apresentados neste vetor, onde o artista trava um diálogo contínuo com sua obra³⁰. No centro deste eixo encontra-se uma sala retangular conformada para a artista M.C. Katie Van Scherpenberg, que em sua pintura estabelece uma forma de enfrentamento crítico da tela onde embute a idéia de processo, e relativiza, como consta em suas próprias palavras mencionadas no catálogo, a figura do artista classificando-o como espectador. Este último é conduzido pelo campo visual sob o qual se depara e, neste momento, passa a atuar criticamente alterando, por exemplo, os padrões da perspectiva. Como será visto adiante, o grupo de artistas brasileiros encontra-se distribuído nos diversos segmentos expositivos sendo confrontados com as mais diversas produções do cenário internacional.

Dois artistas italianos situados logo na saída da ala dos pintores espanhóis, mencionada anteriormente, Franco Piruca e Salvo seguem um caminho figurativo na pintura que, aparentemente se conecta com a produção presente no núcleo histórico, influente para a nova pintura, e conversam com os artistas dispostos no grande painel central. Este, situado no eixo central do vão da rampa e na abertura dos rasgos sinuosos das lajes dos pavimentos estabelecidos pelo projeto original, demarca o lugar de contato visual entre os três pisos do edifício. Estabelecem uma possível zona de transição entre aquela sala lateral e os artistas dispostos naquela face do painel voltada para o corredor.

O grande painel central configura-se de modo a estabelecer nichos de artistas, necessários para a disposição de seus trabalhos bidimensionais. É materializado por uma grande parede central recortada por várias paredes transversais. Observando-o de topo, encontra-se segmentado por duas partes principais que foram divididas irregularmente em função dos trabalhos ali apresentados. Na face voltada para a ala lateral dos três pintores, em sentido horário, a disposição dos artistas começa com Ricardo Migliorisi, Young-Man Han, Patrícia Vargas, François Barbatre e no extremo, fazendo parte da segunda circulação transversal, foi colocado Un-Sung Han. Seguindo na face oposta, ainda em sentido horário,

30 Sobre este diálogo com sua obra, no texto oficial da representação nacional, Zanini coloca: "Estabelece uma sucessão de indagações sobre a *raison d'être* da pintura e de seu próprio trabalho, à medida que, num vaivém contínuo, passa de um quadro ao seguinte, questionando-os, admitindo uma fórmula consagrada (como a paisagem) para rejeitá-la ao ir ao encontro do novo-impressionismo norte-americano, uma situação logo abandonada pelo retorno ao branco, o que, por sua vez, o leva à reação na tela seguinte, ao retomar todas as cores do arco-íris..." (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 32).

foram dispostos Rolando Dorrego, Nessin Bassan e Sang-Chul Choi. A disposição dos trabalhos desses artistas denota uma alternância entre a abstração e a representação pictórica do real interpretado subjetivamente, onde foram representados elementos que discutem questões que perpassam a transitoriedade do mundo contemporâneo e que confluem para a interpretação de uma sociedade de consumo. A figura humana está constantemente interpretada, como no trabalho da chilena Patrícia Vargas. É importante notar que, dentro da natureza cíclica deste painel, a passagem da abstração para a representação do real por intermédio do ilusionismo da construção em perspectiva se dá por intermédio da obra da artista brasileira M.C. Katie Van Scherpenberg.

Na segunda circulação transversal que se pode aferir, estão dispostos os artistas Jorge Pinheiro, Un-Sung Han (mencionado anteriormente) e José de Guimarães. Define-se, portanto, uma pequena zona de transição que delimita o espaço fisicamente pelo quinto eixo vertical de pilares do pavilhão, o que, de antemão já permite uma segmentação interna daquele espaço do Setor B1. É curioso notar que os dois artistas portugueses encontram-se intercalados por um artista sul-coreano, e apresentam em suas respectivas salas, formas diferentes de interpretar elementos que procedem da cultura popular. O primeiro parte para composições onde o gesto abstrato e geométrico é trabalhado com intenso uso da cor, e o segundo, com um trabalho mais figurativo, busca compreender melhor valores simbólicos de uma cultura popular e cotidiana. Ademais, é interessante perceber que este último encontra-se disposto ao lado dos pintores espanhóis outrora descritos.

146

Ao chegar ao entorno da rampa é perceptível um afinilamento da área útil ocupada do pavilhão. Visualiza-se um espaço recortado com paredes ortogonais que perfazem um desenho escalonado em direção à área de serviço e acesso de carga e descarga do pavilhão, situado naquele nível do edifício. Este escalonamento do espaço segue o curso natural da estrutura ortogonal de pilares. É trabalhando a seqüência modular em função do espaço de instalação das obras que se pretendia abrigar, que se chegava à redução do campo de visão em um único segmento de parede onde foi estabelecido o acesso de serviço. É nesse espaço negativo criado pelo recorte realizado pelo desenho expositivo onde se processava a logística de apoio técnico da exposição como grande bastidor de cena da grande caixa cênica da Bienal. E deste espaço de apoio partia um vínculo físico de circulação para com as instalações da própria Fundação Bienal de São Paulo.

Observando a disposição dos suportes projetados para a exposição verifica-se a definição de um eixo de simetria que se desfaz no espaço da rampa, onde é dada a conformação do espaço expositivo escalonado. Uma série de artistas ocupavam esta área circundante da rampa. Em sentido horário, a partir do eixo transversal descrito, visualizavam-se os artistas José de Guimarães (mencionado anteriormente), Carlos Zerpa, Ana Maria Mazzei,

Gerard Barthélémy, Kuk-Jin Kang e Hugo de Marziani. Supõe-se que estes artistas citados caminham, grosso modo, na formação de um caminho da figuração a abstração e também em direção a uma possível projeção de elementos do quadro em direção ao ambiente através das técnicas de representação trabalhadas, o que extrapola a visualidade bidimensional do quadro.

É necessário observar que o percurso aqui descrito não representa de forma alguma a escolha ideal da curadoria, mas nasce de um processo natural e empírico de leitura da planta proposta. Nem sempre a analogia de linguagem se sobressai, pois as imposições do espaço estabelecem limitações físicas para o trabalho crítico e subjetivo da curadoria. Alguns dos artistas apresentados neste espaço compareceram com um número significativo de trabalhos que, no entender da curadoria, deveriam ser apresentados em conjunto, facilitando o entendimento de suas poéticas. Em alguns casos, devido ao grande porte dos planos pictóricos, surgia a necessidade de paredes expositivas próprias, o que permitia a criação de zonas de respiro entre artistas ou trabalhos. Portanto, como podemos visualizar na planta, existiam espaços mais isolados que abrigavam justamente os casos aqui mencionados. No entanto, talvez houvesse um simples interesse em dedicar espaço mais generoso em termos de dimensão e visualidade para alguns artistas considerados mais relevantes dentro do contexto desta Bienal.

Há ainda dois artistas colocados no vazio central da rampa, que completam aquele grupo situado no primeiro piso. Supor no final desse trajeto que há um deslocamento do campo bidimensional para o tridimensional, conectava-se indubitavelmente com a apresentação dos trabalhos escultóricos do francês André Breliev e do sul-coreano Sung-Mook Cho, localizados no vazio central da rampa. Ao se defrontar com o acesso ao segundo piso se via em perspectiva os dois trabalhos em planos distintos destes artistas. Era, no âmbito daquele espaço, o local adequado para a disposição das esculturas, o que já insinuava a seqüência da exposição, tanto com artistas do mesmo vetor como daqueles que se dispunham a trabalhar no campo tridimensional sugerindo as mais variadas apropriações do recurso da instalação. Não passa despercebido que no Vetor B desta exposição há uma pluralidade de nacionalidades presentes entre os artistas selecionados especialmente de países que no jogo geopolítico sempre estiveram à margem do circuito internacional das artes. É relevante para a compreensão daquele tempo, dentro da tradição da história da arte ocidental, averiguar, mesmo que superficialmente, a manifestação do fenômeno cultural designado de multiculturalismo. A aproximação por analogia de linguagem dos trabalhos enviados pelas representações nacionais e a investigação de elementos da cultura popular distantes da tradição estética ocidental ressoava anteriormente no movimento moderno. Era espantosa a participação dos países considerados periféricos que se manifestavam

como intérpretes de uma produção artística dos grandes centros, ou como ficou claro especificamente no Vetor A, a subversão do sistema das artes por meio de uma produção inovadora interessada em discutir as novas fronteiras da cultura contemporânea.

3.3.3

O segundo pavimento: a concretização de um espaço expositivo adequado à experiência artística contemporânea

O acesso à rampa desloca o visitante em direção ao segundo piso através de uma caminhada sinuosa que o permitia visualizar, em termos panorâmicos, grande parte do pavimento que ficou para trás e também, preliminarmente, sem se descortinar por completo, a continuação de um percurso em direção ao restante do Vetor B1 em confluência com o pequeno grupo de artistas do Vetor B2. Mais uma vez é importante frisar que não se trata de um percurso pré-estabelecido, mas de certo modo, induzido segundo os interesses daqueles que idealizaram a exposição. Inclusive, deve-se contar com a possibilidade de se acessar o segundo piso via escada rolante situada quase que no centro do pavilhão, o que cria, a partir da chegada ao primeiro, uma circulação vertical que reduz o tempo de percurso dentro do edifício e um acesso mais rápido aos pavimentos superiores. Do primeiro pavimento, naquela exposição, seria possível acessar o segundo andar onde estava situada grande parte do núcleo contemporâneo que, em sua maioria, estavam em sintonia com as elucubrações teórico-estéticas da curadoria.

148

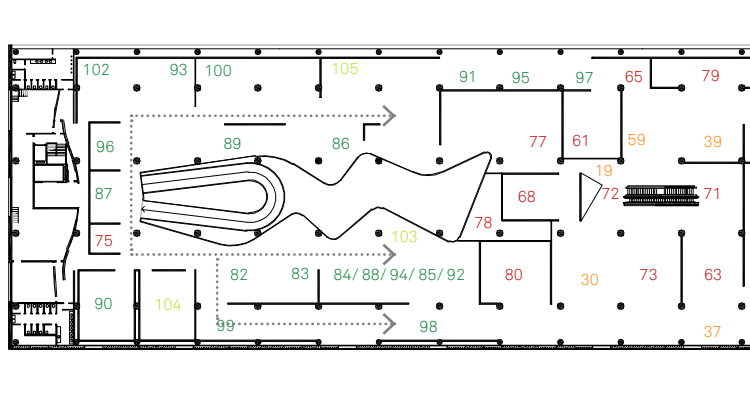
Este outro aporte importante provém da possibilidade de se realizar um circuito inverso pela exposição, sem ter que se preocupar com uma equivocada linearidade no entendimento da exposição. O espaço expositivo é a imagem espelhada de um trabalho conjunto entre a curadoria e a arquitetura. Portanto, a organização espacial não se encontrava engessada em função dos vetores utilizados para classificar os trabalhos de arte em função das mídias e linguagens abordadas. Há uma clara necessidade de organizar e fundamentar os pressupostos que determinam um discurso narrado ao longo daquele espaço. A própria maneira como se encara o complexo contexto “proteiforme” (como menciona Zanini no texto introdutório do catálogo e aqui transcrito como epígrafe do capítulo) da produção contemporânea na época, pressupõe uma versatilidade espacial, que permita um diálogo entre artistas, que ultrapassa não só as fronteiras geopolíticas como também as categorias artísticas estabelecidas pelos meios de realização dos trabalhos. Seria aqui, no espaço dessa Bienal, o laboratório de experimentação das conseqüências do processo de desmaterialização do objeto de arte, enquanto elemento culturalmente reconhecível.

A própria compreensão que se estabelece da história recente da arte contemporânea pressupõe um caminhar não-linear, fragmentário que compõe e decompõe todas as possíveis aproximações e distanciamentos entre maneiras de se fazer arte e estabelecer heranças produtivas na arte. É alimentada por esse pressuposto que a curadoria permite um livre fluxo do espectador, contudo, adequado a algumas restrições estabelecidas pelo jogo de circulação pelo pavilhão. Portanto, têm-se, de antemão duas possibilidades de circuito pelo segundo pavimento: uma que mantém uma aproximação com a segmentação expositiva pré-estabelecida e a segunda aproxima o visitante, de forma abrupta, com as fronteiras da produção artística. A primeira segue uma leitura pelo Vetor B através de um caminho mais evidente sugerido pela arquitetura do pavilhão, o segundo faz com que o visitante de defronte com o Vetor A através de suas mais variadas instalações.

É necessário retomar o entendimento desses segmentos para que se entendam as analogias possíveis estabelecidas naquele espaço. O Vetor B segue ainda com mais uma subdivisão denominada de Vetor B2, onde estão alocados os artistas que continuam a trabalhar os meios tradicionais, mas os subvertem para trabalhá-los em outro contexto. Há no caso uma aproximação com o Vetor A, especialmente com a segmentação A3 dedicada às instalações (com ou sem uso de “novos mídia”), portanto um setor híbrido que não permite uma simples distinção por meio de trabalho adotado. Já os vetores A1 e A2 abordam os denominados “novos mídia”. No entanto, o Vetor A2 integra os meios tradicionais com mídia novos.

Essa segmentação expositiva também contribui para facilitar a montagem, mesmo que essa última não obedeça rigidamente seus agrupamentos. Através da leitura espacial do segundo pavimento, percebe-se uma aproximação dos vetores A e B, por intermédio de seus subvetores A3 e B2, onde as fronteiras de distinção entre os objetos ou trabalhos realizados corrompem as limitações classificatórias da crítica instituída. Daí que se misturam e se confundem os mais diversos trabalhos do Núcleo 1, inclusive no setor em torno da rampa, que em sua maioria encontra-se ainda permeado pelas obras do Vetor B1, naquele ponto, mais aberto as experimentações que possivelmente levaram as abordagens apresentadas no Vetor A.

Com o intuito de tornar mais evidente a leitura e o entendimento da complexidade espacial e artística apresentados naquele espaço arquitetônico, pode-se segmentar o bloco em três momentos diversos que coadunam com as considerações já realizadas acerca da trajetória pelo espaço daquela Bienal. O primeiro diz respeito à área de influência da rampa e do vazio criado pelo recorte da laje, onde estão distribuídas as demais obras do Vetor B1 e os três trabalhos do Vetor B2. Neste mesmo lugar, acontece a interseção com os trabalhos



② **NÚCLEO I Vetor A2**
 19. Bitan, Ion
 30. Grigorescu, Ion
 37. Krasnianski, Bernardo
 39. Le Gac
 59. Zervou, Cristina
 Artistas do Vetor A2 cujos
 números não constam
 da planta estão incluídos
 no espaço de Livros de
 Artistas.

③ **NÚCLEO I Vetor A3**
 61. Bec, Louis
 63. Broniatowski
 65. Castles, John
 68. Freitas, Yole de
 71. Guerrero, Myrna
 72. Hernandez, Gilda
 73. Machado, Ivens
 75. Meireles, Cildo
 77. Plaza, Júlio
 78. Rojas, Miguel Angel

79. Sina, Alejandro
 80. Stone, William
 ④ **NÚCLEO I Vetor B1**
 82. Boero, Renata
 83. Ceccobelli, Bruno
 84. De Maria, Nicola
 85. Dessi, Gianni
 86. Dias, Antonio
 87. Farfan, Jaime
 88. Fortuna, Pietro
 89. Fukuoka, Michio

90. Gross, Carmela
 91. Jurkiewicz
 92. Longobardi, Nino
 93. Murakami, Tomoharu
 94. Piffero, Luca Maria
 95. Sapija, Andrey
 96. Schendel, Mira
 97. Schieferdecker, Jürgen
 98. Schoofs, Rudolf
 99. Sena, Antônio
 100. Sued, Eduardo

101. Sezwczyk
 102. Urkom. Gera
 ⑤ **NÚCLEO I Vetor B2**
 103. Bijelic, Milivoj
 104. Fajardo, Carlos
 105. Suga, Kishio

FIGURA 16 Primeiro trecho PLANTA DO SEGUNDO PAVIMENTO. Núcleo 1/Vetores B1, B2, A3 e A2.

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São paulo. Referências consultadas no catálogo da XVI Bienal.

do Vetor A3. O segundo trecho seria visualmente mais complexo, pois funciona como uma grande área de transição, diálogo e interseção entre os segmentos expositivos do Vetor A. Encontra-se recortado pela circulação vertical estabelecida pela rampa. Ao final deste lugar, estão os espaços especiais dedicados aos artistas que se utilizam de meios específicos como a Vídeo-Arte e os Livros de Artista. Neste momento há uma segmentação determinada para cada tipo de mídia utilizada, o que abre espaço para o setor especial de Arte Postal. Este último setor expositivo cria espacialmente o terceiro momento da mostra. Delimita-se fisicamente com o trecho anterior a partir do eixo de pilares que prossegue em direção a rampa externa do edifício.

O primeiro trecho mencionado coincide com a chegada do visitante por intermédio da rampa de acesso, deparando-se com a seqüência de artistas do Setor B1. Dois caminhos possíveis surgem a partir daquela chegada. Defronte a rampa, depara-se com o trabalho do artista chileno Jaime Farfan, cercado por dois nichos dedicados a artistas brasileiros, à direita, Mira Schendel e à esquerda, Cildo Meireles. O primeiro dá-se em sentido horário seguindo em direção as experimentações no campo pictórico confrontados com o processo de desmaterialização da arte e da tentativa de compreensão de valores distanciados de um racionalismo puramente abstrato-geométrico e associados a signos mais distantes de um entendimento dentro da lógica da cultura ocidental. Do movimento sutil e da incorporação do jogo de luz das composições bidimensionais de Jaime Farfan passa-se a obra de Mira

Schendel, os doze “Hexagramas”. O segundo caminho dá-se em sentido contrário trazendo para aquela área o trabalho de Cildo Meireles “La Bruja”, pertencente ao Vetor A1. É um trabalho de características escultóricas, mas que altera o signo de um objeto culturalmente reconhecível, a vassoura, e a torna ponto de partida de uma instalação que se projeta no espaço do pavilhão. Deixando de lado, por enquanto, a “La Bruja”, na seqüência, foram locados os trabalhos de mais dois brasileiros, Carmela Gross do Vetor B1 e Carlos Fajardo do Vetor B2, que possuíam espaços próprios. Os dois caminhos sugeridos trazem ao redor da rampa perfis diferentes de trabalhos apoiados ainda no suporte da pintura.



FIGURA 17 Vista do espaço dedicado ao artista brasileiro Cildo Meireles, em que apresentava o trabalho “La Bruja”. Este trabalho encontrava-se inserido no vetor A3 do núcleo I. A disposição do trabalho é de particular interesse na forma em que dialoga com espaço expositivo. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 18 Vista da sala dedicada ao artista brasileiro Carlos Fajardo, com seus trabalhos que desconstruem o suporte da pintura. Estava inserido no vetor B2. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Entre as paredes envidraçadas e o grande rasgo da laje, formam-se nos dois lados dos pavimentos duas grandes circulações que se bifurcam cada uma em dois trajetos. A interna é lideira ao guarda-corpo que percorre todo o vazio, o que livra o acesso visual daquele grande vão e cria uma circulação entre os dois caminhos possíveis, unificando os dois trajetos internos de cada lado. Tanto em sentido horário como em anti-horário, os caminhos foram bifurcados pela presença de painéis expositivos que atendem as necessidades de apoio dos trabalhos selecionados para aqueles espaços. Criam-se então os trajetos externos que permitem acessar os trabalhos situados próximos da fachada do edifício, mas que, em sua maioria, estão voltados para o espaço interno do pavilhão, reduzindo o acesso visual para o exterior. É importante perceber, através da planta, que nesse primeiro trecho do segundo pavimento, o espaço expositivo se fecha para o exterior ao criar nichos e paredes destinadas à apresentação dos trabalhos ao longo dos primeiros oito módulos segmentados pelos pilares do edifício. Assim como no primeiro pavimento, tal situação se deve a natureza dos trabalhos apresentados que necessitavam de área útil e espaço trabalhado com luz artificial. Na medida em que se caminha para o segundo trecho aqui definido, o espaço torna-se mais confuso em termos de circulação ao criar entre o rasgo na laje e a escada rolante um conjunto de nichos dedicados às instalações do Vetor A3, gerando pequenas zonas de passagem entre os trabalhos.

152

Se retornarmos ao percurso aqui narrado, em sentido horário, tem-se as duas possibilidades de trajeto. A primeira traz, em suportes e anteparos diferenciados, os trabalhos escultóricos do japonês Michio Fukuoka e os painéis circulares do brasileiro Antônio Dias enquadrados no Vetor B1. Em seguida, visualiza-se o acesso ao espaço dedicado à instalação do também brasileiro Júlio Plaza, pertencente ao Vetor A3.



FIGURA 19 Vista dos painéis expositivos que davam suporte aos trabalhos do artista brasileiro Antônio Dias. Ao fundo, é perceptível o nicho dedicado ao artista japonês Kishio Suga. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

O segundo trajeto volta-se para os trabalhos que seguem os nichos de trabalhos voltados para o interior do edifício e que dialogam de algum modo com os trabalhos mencionados logo acima. A partir de Mira Schendel tem-se no canto o artista iugoslavo Gera Urkom conjugado em um mesmo espaço com o japonês Tomoharu Murakami, todos dois pertencentes ao Vetor B1. Na seqüência, um espaço semelhante se configura apenas para o trabalho de Eduardo Sued, artista brasileiro já respeitado no cenário nacional e que, segundo Zanini, estabelece um diálogo direto com a obra de Mira Schendel. Um terceiro nicho se forma para adequar o trabalho do japonês Kishio Suga, pertencente ao Vetor B2, onde há uma vontade de extrapolar o limite da tela.

Após as várias salas, descritas anteriormente, o espaço do Vetor B1 se prolongava e reorientava a posição do espectador, o qual agora visualizava o parque do seu lado esquerdo e uma extensão considerável de um painel dedicado ainda aos trabalhos daquele vetor. Primeiro, as experimentações geométricas dos poloneses Zdzislaw Jurkiewicz e Andrzej Sapija. No mesmo painel estavam dispostas as gravuras do alemão Jürgen Schieferdecker. Naquele momento havia três opções distintas de observação: a simples distração com a paisagem do parque descortinada pelo painel envidraçado do pavilhão, o trabalho escultórico de construção abstrato-geométrica do colombiano John Castles, situado ao fundo desse corredor ou o acesso à sala do artista francês convidado Louis Bec. Os trabalhos por eles apresentados, pertencente ao conjunto de instalações do Vetor A3, estabeleciam uma clara passagem para a preponderância do Vetor A da exposição. Castles, de forte tradição construtivista, não abria mão de um trabalho realizado por intermédio da experimentação dos materiais na busca por uma clareza construtiva. É evidente que, com seu trabalho escultural realizado com lâminas industriais de ferro, propõe para o contexto da arte latino-americana, a transposição das discussões evidenciadas no plano internacional. Não se trata aqui de uma mera aproximação pelo material e técnica empregada, mas da urgência de se refletir a questão da ativação do espaço e da co-dependência com o espectador. É das proposições advindas da experiência do “campo ampliado” que insurgiram as propostas do grupo de artistas colombianos desta Bienal.

Ainda no percurso pelo pavimento, já em sentido anti-horário, após os trabalhos dos brasileiros Carmela Gross e Carlos Fajardo, dois trajetos se insinuavam. O trajeto lindeiro ao caminho em volta do vazio dava ao visitante duas perspectivas distintas do espaço expositivo. A primeira punha-o em contato direto com o restante da exposição, tendo ao fundo o trabalho do iugoslavo Milivoj Bijelic, que trazia para bienal um conjunto de painéis de plástico coloridos que se projetavam no espaço modificando, inclusive, a percepção dos elementos que se alteravam na medida em que se instalavam num campo tridimensional. A segunda deslocava o espectador prendendo sua atenção para um grande painel expositivo

onde foi perfilado um conjunto de artistas italianos, um após o outro, demonstrando uma tendência contemporânea de retorno à pintura, explorando e experimentando técnicas que exigiam a atividade manual. Portanto, o gesto solto tornava-se novamente atitude primordial no fazer artístico. Observando a planta, tinha-se em seqüência Renata Boero, Bruno Ceccobelli, Nicola de Maria, Pietro Fortuna, Luca Maria Piffero, Gianni Dessi e Nino Longobardi. Seria inevitável associá-los aos demais artistas italianos presentes naquela Bienal, que trazia em sua representação uma leitura histórica de uma tradição pictórica que agora ganhava proeminência com a classificação generalista de Transvanguarda. Era, naquele espaço da Bienal, o anúncio do pluralismo instituído da pós-modernidade nas artes visuais.

O segundo trajeto, que surgia após as salas dos brasileiros citados anteriormente, trazia para o espectador o trabalho do português Antonio Sena, e, com um intervalo modular que permitia a vista do parque, eram apresentados os desenhos de grande porte do alemão Rodolf Schoofs. Logo à esquerda, abria-se uma sala dedicada ao trabalho do venezuelano William Stone, o que já passava a distinguir um segundo setor dentro daquele pavimento dedicado inicialmente à maioria dos trabalhos do Vetor A3. Como se pode observar, o mesmo acontecia no lado oposto do pavilhão. É interessante notar que o espaço expositivo agora se descortinava para o parque, o que se fazia necessário, na medida em que surgia um número considerável de instalações. Havia ali a possibilidade de um descanso visual. É neste lugar mais desafogado que foram postos os trabalhos de Ion Gigorescu e do brasileiro Ivens Machado³¹.

É tanto através do caminho delineado pelos trabalhos de John Castles e Cristina Zervou, como o de Ivens Machado, que se tem acesso a escada rolante. Esta, por sua vez, representa a possibilidade de um terceiro caminho, diferente dos trajetos provenientes da rampa, que, para quem sobe, traz a vista frontal do trabalho de Myrna Guerrero da República Dominicana e, logo à direita, o trabalho da polonesa Karol Broniatowski.

31 Ao se estudar a planta que foi apresentada no catálogo da exposição percebe-se um erro na numeração dos artistas na planta, o que excluía a instalação do artista brasileiro, ao passo que a representação do artista chileno Alejandro Siña aparecia duplamente na planta do pavimento impressa. Portanto, observando as poucas imagens as quais se teve acesso ao longo da pesquisa foi possível reconhecer o local que havia sido destinado ao trabalho do Ivens Machado. Por se tratar aqui também de um estudo que se projeta numa análise crítica das possíveis analogias de linguagem estabelecidas, percebe-se pelas condições espaciais e nas relações de vizinhança entre determinados artistas e os seus trabalhos, que a obra de Alejandro Siña se adequava melhor a sala em separado do que no grande salão ocupado pelo Ivens Machado. Ademais, as obras cinéticas e de aparência leve do chileno estavam mais em sintonia com as proposições de Cristina Zervou enquanto que Ivens Machado dialogava diretamente com a exploração de materiais e seus contrastes, a concepção projetual que partia do desenho comum aos artistas dispostos em seu redor.



FIGURA 20 Vista da instalação proposta por Ivens Machado situada no trecho de transição do segundo pavimento. Este trabalho foi classificado dentro do vetor A3 do núcleo I. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Contornando a mesma escada estão os trabalhos da chilena Gilda Hernandez, do romeno Ion Bitan e um nicho dedicado a artista brasileira Yole de Freitas. O acesso a esse grupo de artistas teria sido possível por intermédio da passagem criada através do espaço do artista Júlio Plaza. A própria peça exposta por esse artista sugere um canal de comunicação, e sua forma alongada se adapta aquela extensão de espaço dedicada ao seu trabalho.

O Vetor A3 agregava um número considerável de trabalhos, o que permitia abordagens diversas das linguagens artísticas. Algumas vezes eram propostas que não se adequariam às condições do espaço expositivo como as propostas dos colombianos Sara Modiano e Alberto Uribe. Seus trabalhos situavam-se fora da área interna do pavilhão dialogando com as cercanias do edifício no Parque do Ibirapuera. Trata como uma iniciativa interessante, na medida em que amplia o espaço de influência da Bienal, aproximando-a da cidade de São Paulo. Juntamente com John Castles e Miguel Angel Rojas, representavam a escultura ambiental colombiana naquela bienal, apropriando-se das possibilidades do “*site-specific*” a partir da interação com o lugar, inclusive na realização dos trabalhos³². Percebia-se, como foi comentado a partir do trabalho de John Castles, a busca por desmistificar o objeto de arte, enquanto sua condição aurática (o que foi reportado em capítulo anterior), trazendo o fazer artístico para o campo da idéia que se projeta materialmente na experiência com o ambiente. A materialização dos trabalhos perpassava a busca por soluções alternativas aos suportes tradicionais como a pintura e a escultura. Portanto, cabiam adequadamente no Vetor A3.

³² Como bem esclarece o curador da representação colombiana Eduardo Serrano, em seu texto de apresentação para o catálogo: “Além do valor particular dos trabalhos que deverão se apresentar, o mais significativo da participação colombiana na XVI Bienal de São Paulo é que, precisamente por sua ênfase na presença e na intervenção dos artistas, ela corresponde às genuínas aspirações do evento, ao mesmo tempo que acentua e torna claros conceitos e valores hoje fundamentais para uma aproximação não-preconceituosa dos mais inovadores trabalhos criativos que se produzem na Colômbia”. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 41)

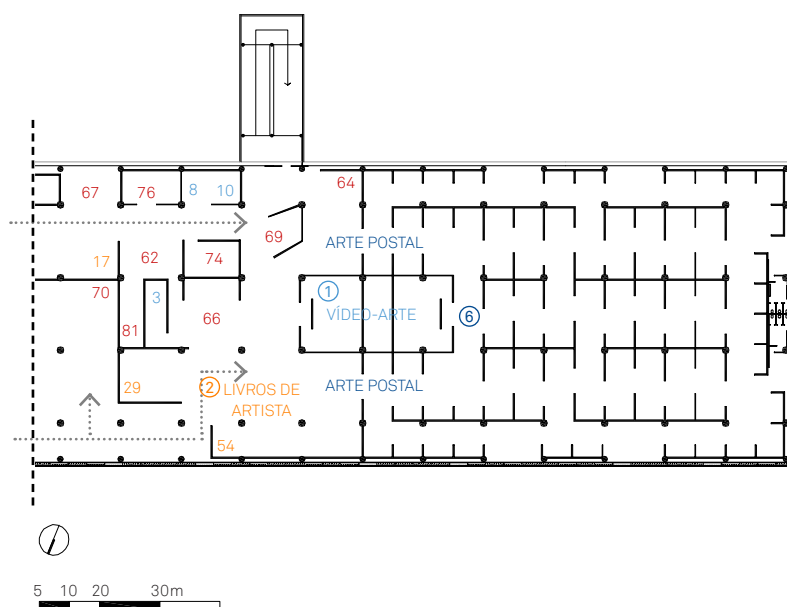
Como são perceptíveis na planta do pavimento térreo, os trabalhos de Alberto Uribe e Sara Modiano adequam-se ao espaço circundante do pavilhão, o que, de certa maneira, estabelecem variadas formas de diálogo com o ambiente. Há nos dois a preocupação em explorar as possibilidades do material em função do desenvolvimento de um trabalho intelectual racional e construtivo. O acaso não é descartado, mas não representa condição primordial para a concepção do trabalho. O primeiro trabalha com madeiras de origem tropical e a segunda com tijolos furados. Ao mesmo tempo em que a estrutura se desnuda, há embutido um interesse de demonstrar as relações espaciais possíveis por meio da percepção dos cheios e vazios, negativo e positivo, dentro e fora. São, portanto, relações coerentes aos processos arquitetônicos que se matizavam nas vanguardas históricas do começo do século, e foram exploradas ao limite nas realizações minimalistas de meados da década de 1960. É neste ponto em que os aparentes monolitos apresentados dialogavam com a forma pura e retangular do pavilhão da Bienal. Seria essa também a realização de um processo arquitetônico, mas de tradição moderna, que por ora se via questionado e desconstruído nas obras desses artistas. Há naquela situação proposta pela Bienal a condição de se confrontar a produção artística e arquitetônica, encontrando elementos para a compreensão do espaço através de três instâncias de diálogo: a primeira com o edifício não imune ao ambiente que o cerca, a segunda com o ambiente do parque e a terceira entre os próprios trabalhos.

156

Procedendo com essas discussões acerca do espaço, cabe mencionar a obra de um quarto colombiano, Miguel Rojas. Faz uso de intervenções espaciais de caráter urbano, levando, agora para o espaço interior do edifício, representações construtivas da vida urbana, especialmente vinculadas as memórias do artista que aqui dizem respeito a uma identidade cultural latino-americana. O trabalho apresentado, dentro do espaço expositivo realiza uma conexão física entre os dois caminhos traçados a partir do trecho inicial da exposição. A combinação versátil das técnicas empregadas, inclusive de diversos recursos experimentados em plano bidimensional na realização de um trabalho construtivo permeado por representações do real, o que conecta duplamente as propostas do Vetor B. Tanto pelo caminho que se projeta a partir de Mira Schendel como do caminho que prossegue seguinte a sala de Carmela Gross.

Os anseios que norteavam os trabalhos dessa geração de artistas latino-americanos, especialmente dos colombianos, estavam em confluência com a postura reflexiva de uma geração de artistas brasileiros que emergiram no cenário transformador da década de 1970 e que ali estavam representados em peso. A própria seleção de artistas do cenário nacional era coesa e coerente com o pensamento crítico da curadoria acerca das questões de ordem do dia no cenário artístico contemporâneo, sem, no entanto, esquecer de forma

alguma de uma representação do cenário cultural latino-americano tributário a toda uma produção cultural moderna. Há uma matriz construtiva evidente na formação destes artistas, mas que é desconstruída em nome de uma produção de caráter experimental, tanto no que diz respeito ao conceito e a linguagem, quanto no usufruto das mais variadas técnicas, especialmente do que foi identificado como “novos mídia”. A tradição moderna era retrabalhada, por exemplo, na medida em que se extrapolavam os limites dos suportes tradicionais gerando trabalhos onde o processo experimental ganhava gradativo valor em detrimento à formatação de um objeto autônomo e independente. No caso brasileiro, mesmo com toda a influência da arte pop e dos conceitualismos em âmbito internacional, havia ainda uma presença marcante das rupturas estético-formais do movimento neoconcreto, que bem propunha Mário Pedrosa, ao falar de uma arte ambiental que se projetava para o campo cultural.



- ① **NÚCLEO I Vetor A1**
1. Abramovic/Ulay
 2. Ars Natura
 3. Bagnoli, Marco
 4. Balcells/Bonet
 5. Bufill, Juan
 6. Damnjan
 7. Gadé, Julia
 8. Galeta, Ivan Ladislav
 9. Huerga, Manuel
 10. Ivekovic, Sanja
 11. Paripovic, Nesa
 12. Pujol, Carles
 13. Trbuljak, Goran
 14. Todosijevic, Rasa
 15. Zulueta, Ivan
- Artistas do Vetor A1 cujos números não constam da planta estão incluídos no Centro de Vídeo-Arte.

- ② **NÚCLEO I Vetor A2**
16. Ackling, Roger
 17. Alexanco
 18. Barcelo, Miguel
 20. Breakwell, Ian
 21. Bustamante, Maris
 22. Chaimowicz, Marc Camille
 23. Coen, Lavista, Serrano
 24. Crumplin, Colln
 25. Ehrenberg, Filipe
 26. Estrada, Enrique
 27. Finlay, Ian Hamilton
 28. Fulton, Hamish
 29. Gette, Paul-Armand
 31. Guerrero, Mauricio
 32. Hamilton, Richard
 33. Hellion/Hendrix
 34. Hillard, John
 35. Ismael
 36. Kurtycz, Marcos

38. Lara, Magali
40. Long, Richard
41. Macotela, Gabriel
42. Marin, Manuel
43. McKeever, Ian
44. Nash, David
45. Nicolson, Annabel
46. Nissen, Brian
47. O'Donnel, Michael
48. Onwin, Glen
49. Peyote y la Compañía
50. Phillips, Tom
51. Posada, Antonio
52. Riestra, Adolfo
53. Santiago
54. Taller de Experimentación Gráfica
55. Tremlett, David
56. Valencia, Ruben
57. Wakely, Shelagh

58. Zavala, Manuel
60. Zush
- Artistas do Vetor A2 cujos números não constam da planta estão incluídos no espaço de Livros de Artistas.
- ③ **NÚCLEO I Vetor A3**
62. Bouteas, Yannis
 64. Carrión, Ulises
 66. Chira, Alexandre
 67. Fischer, Hervé
 69. Geiger, Anna Bella
 70. Gilbert & George
 74. Martinis, Dalibor
 75. Meireles, Cildo
 76. Muntadas
 81. Tunga
- ⑥ **Exposição ARTE POSTAL**

FIGURA 21 Segundo trecho PLANTA DO SEGUNDO PAVIMENTO. Núcleo 1/ Vetores A3, A2, A1 e Arte Postal
 Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bial de São paulo. Referências consultadas no catálogo da XVI Bial.

A complexa estrutura expositiva neste trecho do segundo pavimento era reflexo direto da produção ali exposta como também dos interesses da curadoria e do comitê internacional em transpor para a Bienal uma leitura particular da arte daquele tempo. Mesmo com aquela abertura espacial que permitia um livre fluxo pela exposição havia notadamente dois caminhos laterais principais e que se conectavam com os demais trajetos escritos anteriormente. Um primeiro seguia o fluxo das obras a partir da sala do venezuelano William Stone, em sentido longitudinal, onde se contrapunha a paisagem do parque e da cidade de um lado e do outro, o seguinte, os vários trabalhos do Vetor A. Direccionava-se para a grande sala dos ingleses Gilbert & George, locada estrategicamente no centro do pavilhão, e terminava na seção dedicada aos trabalhos classificados como livro de artistas. Eram, em sua maioria, pertencentes ao Vetor A2 e representavam uma clara carga de exploração de “novos mídia”, experimentações com a linguagem e uma forte carga de crítica institucional. Neste trecho da exposição ficavam evidentes as várias considerações sobre a desmaterialização do objeto de arte e a conseqüente crise de suas instituições legitimadoras.

158



FIGURA 22 Primeira vista da grande sala retangular dedicada à dupla de artistas britânicos Gilbert & George. Neste registro encontrava-se ainda em fase de montagem. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 23 Segunda vista da sala dedicada à dupla inglesa Gilbert & George. Ao contrário dos seus trabalhos seminais voltados para a performance, trouxeram para a Bienal um trabalho de valor pictórico. Foto: Agência Estado. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Wanda Svevo.

Este percurso passa pelos trabalhos do Ivens Machado, Bernardo Krasnianski, Borniatowski, alcança a sala de Gilbert & George e em seguida a seção dos Livros de Artistas. Naquele grande salão dois artistas estão voltados para os expositores dos livros estabelecendo um diálogo entre os trabalhos. O primeiro trata-se do francês Paul-Armand Gette com sua instalação “Miscellanea Botanica”, composta de 30 painéis de fotografias, fotocópias e vídeo. O segundo é, na verdade, o grupo mexicano Taller de Experimentación Gráfica com seu trabalho “Ambiente”, composto por 14 folhas impressas, em mimeógrafo, palmilhas e colagens.

O segundo caminho principal, que logo de saída permitia o acesso aquele núcleo que circunscrevia a escada rolante, seguia linearmente permitindo o acesso as mais variadas instalações, reportando o olhar ora para direita ora para esquerda. Partia do trabalho da grega Cristina Zervou e seguia pelo nicho do francês Le Gac, pela sala do chileno Alejandro Siña, pelo espanhol Alexanco, pelo francês Hervé Fischer e pelo grego Yannis Bouteas. Neste ponto surge uma bifurcação, onde o caminho mais natural encaminha o visitante em direção aos espaços, em seqüência, do espanhol Antoni Muntadas, pelos iugoslavos Dalibor Martinis, Ivan Ladislav Galeta e Sanja Ivekovic. Era uma miscelânea de trabalhos pertencentes ao Vetor A, que eram abraçados pela instalação da brasileira Anna Bella Geiger.

Na bifurcação mencionada, a partir da instalação de Yannis Bouteas, alcançavam-se as salas do brasileiro Tunga ou o núcleo composto pelos italianos Alexandro Chira³³ e Marco Bagnoli. Neste momento os dois percursos principais se encontravam anunciando a sala onde conviviam algumas instalações, o núcleo dos Livros de Artista e os acessos para as salas de vídeo-arte e o grande setor de Arte Postal. Este último setor punha em confronto os “novos mídia”, recorrente no discurso da curadoria em âmbito geral. É curioso notar que havia, naquele lugar, a presença de três formas de explorar as novas possibilidades da arte contemporânea – o uso do vídeo, do livro ou do suporte via recurso postal – mas que, inevitavelmente, confluíam para a realização de trabalhos híbridos de caráter processual, e muitas vezes dependentes de uma ampla interlocução. Apesar da condição de que os artistas do Vetor A1 se utilizassem apenas das novas linguagens, havia também uma condição de novidade e ruptura muito evidente nos trabalhos apresentados no Vetor A2 preocupados em explorar o livro como meio de comunicação artística. Acontecia, no caso, a exploração de formas cotidianas abertas a reprodução e, conseqüentemente, a uma distribuição e uma acessibilidade maiores a produção contemporânea.

33 Não foi possível comprovar a real participação deste artista nesta bienal. O seu nome consta apenas da planta impressa no catálogo mas não aparece na listagem das obras por vetor e nem na listagem final dos artistas presentes no catálogo. Inclusive, a Fundação Bienal de São Paulo mantém em seu site oficial a listagem de todos os artistas participantes das 28 edições realizadas até então e não há menção ao nome deste artista.

Do Vetor A2, que representavam a seção dos “Livros de Artistas”, tem-se um numero significativo de representantes. Não apenas pelo aspecto quantitativo, mas, sobretudo, pela qualidade dos trabalhos e reconhecimento internacional. Tinha-se a representação britânica formada por Roger Ackling, Ian Breakwell, Colin Crumplin, Ian Hamilton, Hamish Fulton, Richard Hamilton, John Hilliard, Richard Long, Ian McKeever, David Nash, Annabel Nicholson, Michael O’Donnel, Glen Onwin, Tom Phillips, David Tremlett e Shelagh Wakely³⁴. Proveniente da América Latina, os mexicanos se apresentavam em peso com Maris Bustamante, o grupo formado por Coen, Lavista e Serrano, Felipe Ehrenberg, Enrique Estrada, Mauricio Guerrero, Helion/ Hendrix, Ismael, Brian Nissen, Peyote y La Compañía, Adolfo Riestra, Santiago, Rubem Valencia, Manuel Zavala Alonso e Gabriel Macotela. Este vasto grupo de artistas, formado em sua ampla maioria pelos britânicos e mexicanos se completava com a francesa Marc Camille Chaimowicz, o polonês Marcos Kurtycz e os espanhóis Miguel Barcelo, Antonio Posada e Zush. A realização por intermédio de um suporte como o livro fazia da mobilidade e do manuseio mecanismos mais importantes do que o caráter expositivo estático. Havia, portanto, uma necessidade comunicativa que aproximava mais o espectador e estabelecia um possível meio de contato na comunidade artística não sujeito aos imperativos das tradicionais instituições de arte, da qual a própria Bienal fazia parte. Mesmo sem a necessidade de uma espacialização física do trabalho, a curadoria se viu condicionada em interpretar tal produção e enquadrá-la numa grande narrativa discursiva. Tal atitude dizia respeito à produção dos vetores A1 e A2.

160

É notório para os trabalhos apresentados no vetor A1 o desinteresse em ocupar materialmente um dado espaço do pavilhão. A linguagem empregada se valia do uso de tecnologias, como o vídeo, para manifestar determinadas elaborações conceituais a partir do trabalho com imagem, seja por intermédio de experimentações iconográficas e textuais ou pelo registro de performances das mais variadas temáticas, onde, por exemplo, eram investigadas questões relacionadas com a natureza humana e da sua relação com o espaço, muitas vezes como registros documentais. Portanto, foi projetado um centro de vídeo-arte dedicado aos trabalhos que não necessitavam de condições outras que não fossem as de exibição. Dois espaços herméticos, postos lado a lado, funcionavam como

34 Como designou Judith Collins, curadora desta parte da representação britânica, tratava-se de uma produção enquadrada historicamente entre os anos de 1974 e 1981. Particulariza, em texto publicado no catálogo, um dado momento da produção de vanguarda e de vocação experimental britânica, particularizada pelo uso híbrido dos mais variados meios e técnicas de realização do trabalho de arte, especialmente na confecção dos livros. Segundo Collins: “Nos últimos dez anos, houve na Grã-Bretanha um amplo e saudável campo de atividades criativas nessa área. A seleção apresentada aqui reforça essa afirmação e revela como são variadas as reações. Os trabalhos vão desde a análise documental do envelhecimento de uma mesa num jardim, de Shelagh Wakely, até o livro altamente decorativo, autobiográfico, com ilustrações gravadas e colagens, de Annabel Nicholson, passando por John Hilliard e sua utilização de truques fotográficos. É comum definir-se a arte britânica pelo amor ao retrato e a lugares isolados ou históricos, pelo vigoroso emprego da ilustração de natureza nitidamente literária.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 48)

salas para a projeção dos vídeos ou dos filmes realizados em película de 8 ou 16 mm. Como é perceptível na planta, alguns artistas receberam espaços conjugados ou em separado, sendo pelas suas condições espaciais adequadas na categoria de vídeo-instalação. Os iugoslavos Ivan Ladislav Galeta e Sanja Ivekovic foram alojados numa mesma sala provavelmente pela natureza dos seus trabalhos e da analogia encontrada pela curadoria.

Esta forma de expressão artística, não era uma novidade no que compete a sua visibilidade na história das bienais, mas apresentava-se pela primeira vez em condições materiais mínimas e adequadas a sua apreciação. Sob a curadoria de Cacilda Teixeira da Costa, a exposição trouxe para São Paulo um razoável espectro de uma produção em franco crescimento nos grandes centros urbanos, mas pouco explorada e divulgada no Brasil. O próprio insucesso de suas fracassadas tentativas de aproximação e divulgação desta linguagem em eventos anteriores desde a edição de 1973³⁵, fez com que a organização da mostra operacionalizasse uma estrutura adequada a exibição dos vídeos, mesmo que ainda em condições modestas.

O acesso ao vídeo no Brasil ainda era bem restritivo na virada da década, não sendo ainda um bem de consumo doméstico como se tornaria nos anos seguintes. Demonstrava a clara dependência cultural de um País à margem das transformações tecnológicas de ponta pertinentes ao contexto sócio-econômico dos países que à época configuravam o Primeiro Mundo. Nestas condições nefastas a Bienal assumia uma posição cultural estratégica, que a colocava como ferramenta de inserção da realidade local em âmbito global. Era uma atuação de forte apelo político, explicitada pelo próprio trabalho curatorial, ao abrir espaço para manifestações de caráter experimental institucionalizando esta nova produção.

Do Vetor A1 seria importante destacar os artistas, que aparentemente não constam na planta da exposição, mas que estavam representados nas salas de projeção. Eram eles: os iugoslavos Marina Abramovic e Ulay, Radomir Damnjan, Nesa Paripovic, Goran Trbuljak, Rasa Todosijevic; o grupo panamenho Ars Natura; os espanhóis Balcells e Bonet, Juan Buffill, Ivan Zulueta, Manuel Huerga, Carles Pujol e a uruguaia Julia Gadé. Era evidente a ampla maioria de artistas procedentes da Iugoslávia³⁶ e da Espanha que trouxeram um

³⁵ Para tais informações ver: ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*, (1951 – 2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

³⁶ Sobre a participação iugoslava seria interessante recorrer ao discurso do curador iugoslavo Davor Maticевич, justificando as suas escolhas e atribuindo valores a um grupo que estava claramente em confluência com as vontades sugeridas pela curadoria da XVI ao voltar seu olhar para a produção artística que tomou corpo a partir da década de 1970. Portanto, Maticевич escreve:

“De qualquer maneira, parece-me que as obras realizadas em vídeo são as que melhor representam as preocupações e idéias dos artistas iugoslavos na década de 70. A produção, dada a reduzida disponibilidade de equipamento, é relativamente pequena, mas foi precisamente esse fator que contribuiu para eliminar os artistas

número considerável de trabalhos interessados em investigar as fronteiras artísticas possíveis com o uso do vídeo, o que os enquadrava perfeitamente nas intenções iniciais da curadoria³⁷. Tendo-se em conta a classificação dos trabalhos em vídeo realizada pela representação iugoslava, seria interessante transpor esta divisão didática para entender melhor o conjunto de artistas presentes no Vetor A1 dada as condições comuns de realização dos trabalhos. Assim, são descritas aqui as quatro categorias determinadas pelo curador iugoslavo Davor Maticevic, que seriam: ações realizadas diante da câmera; performances condicionadas pela natureza específica do vídeo enquanto meio de comunicação; instalações ou representações de vídeo e obras que abordam problemas típicos do meio.

Os dois espaços dedicados ao vídeo localizavam-se no eixo central do pavilhão antecipando a área dedicada a arte postal. A conformação das salas induzia a criação de duas alas de acesso ao setor de Arte Postal. A primeira sala tinha seu acesso voltado para o salão do pavilhão e a segunda acontecia já dentro do setor de Arte Postal. Tal configuração permitia o estabelecimento de vias de diálogo entre as salas de vídeo e as suas ambiências externas, tanto pela via dos trabalhos instalados próximos a primeira sala ou por intermédio da Arte Postal, que também se apropriava do vídeo para a conjunção de seu trabalho, conquanto não se tratava apenas de um formato limitado ao signo da carta, do telegrama e do postal tradicional.

162

No caso dessa necessidade comunicativa, não se pode deixar de mencionar a presença do artista mexicano Ulisses Carrión que ocupava um canto do pavilhão, logo ao lado de um dos acessos a exposição de arte postal e por trás da instalação de Anna Bella Geiger. É pertinente a escolha do lugar para o artista mexicano, na medida em que traz em seu trabalho a idéia clara de circuito e de possíveis canais de comunicação por intermédio do trabalho intitulado “Fofocas, escândalos e boas maneiras”, onde se evidenciava uma proposta híbrida, como mencionado anteriormente.

que não estavam verdadeiramente interessados pelo novo meio. A seleção realizada para a Bienal de São Paulo não inclui aqueles artistas que realizaram apenas alguns poucos trabalhos com vídeo, mesmo que tenham demonstrado elevada compreensão da natureza do meio, o que constitui a característica mais marcante da produção iugoslava de vídeos.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 58)

37 É preciso constar que o trabalho desenvolvido para essa Bienal remonta as atividades realizadas no MAC USP, sob a curadoria de Cacilda Teixeira da Costa e a supervisão do diretor Walter Zanini a época. Este trabalho em equipe foi transposto para a realização da XVI Bienal, o que seria necessário frente à ampla especialização no modo de fazer arte e trabalhar um suporte como o vídeo. Como é sabido, a vídeo-arte em meados da década de 1970, já havia recebido atenção na Bienal de São Paulo, mas pela primeira vez recebia condições operacionais adequadas e, naquele momento em 1981, a Bienal reunia melhores condições de organizar aquela produção agrupando os trabalhos enviados estabelecendo possíveis conversas entre trabalhos e artistas. Infelizmente, dentro da documentação primária consultada não foi possível verificar as intenções específicas da equipe curatorial. Contudo, acredita-se que a segmentação dos trabalhos em dois grupos, um como registro documental e outro como um meio de comunicação artístico, pode ter influenciado na organização das salas de projeção.

Para finalizar o Núcleo 1 desta grande exposição a curadoria punha em evidência a grande sala dedicada a Arte Postal. Fechava-se, portanto, a tríade das produções artísticas com os “novos mídia”, ou melhor, com a proposta da intermídia comum por exemplo no discurso de artistas como Dick Higgins, formada pelos Livros de Artista, a Vídeo-Arte e a Arte Postal. Representavam três meios de se fazer arte que, a princípio, não precisariam da exposição de arte como mecanismo legitimador de seus trabalhos. A sala dedicada à Arte Postal surgia de um trabalho processual desenvolvido pela curadoria, como exposto anteriormente. Talvez seja nela que se encontrava a realização mais experimental, tanto no plano individual como no conjunto apresentado. E, de fato, tal condição era evidenciada pela construção de seu espaço expositivo, que por si só já representava um grupo simbólico, resultado de um processo iniciado desde a primeira iniciativa da curadoria em enviar a carta convite, seguido do próprio trabalho processual de organização e leitura deste material realizado pelo curador e artista Júlio Plaza, pela assistente Gabriela Suzana Wilder e pelo curador geral Walter Zanini³⁸. A iniciativa de se trazer para o âmbito de uma Bienal uma produção marginal ao circuito internacional das artes visuais revelava a necessidade de se transpor para o público um posicionamento político em consonância com os movimentos de resistência a retomada conservadora em meados dos anos de 1970. Paradoxalmente, a exposição em si subvertia o caráter da Instituição Bienal de São Paulo, e, ao mesmo tempo, reinstitucionalizava uma produção que havia se distanciado dos seus mecanismos de reconhecimento, interpretação e domesticação.

163



FIGURA 24 Vista da sala dedicada à Arte Postal. Segmento pertencente ao Núcleo I que recebeu atenção especial da Curadoria interessada em divulgar as práticas conceituais na arte contemporânea, trazendo para o espaço da Bienal uma manifestação alternativa as instituições da arte. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Wanda Svevo.

38 Para uma compreensão sintética da proposição de uma seção especial de Arte Postal faz-se uso das palavras do curador Walter Zanini: “Este projeto da Bienal, sem preocupações de informação seletiva, visa essencialmente levar ao conhecimento público os atuais estágios dessa ação que intenta a marginalidade apesar de mostrar flancos abertos às contradições. Quase quinhentos artistas do mundo inteiro aceitaram o convite para a exposição. Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a Arte Postal espalhou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo”. (ZANINI, 1981b, p. 7)

Ao se observar a montagem da sala, o que aqui é o ponto de partida para a análise, não se estabelecia uma distinção hierárquica entre os trabalhos, nem mesmo a busca por uma identificação das obras que desse aos vários trabalhos enviados um *status quo* de sua representação e distinção. Há nas diversas acepções da intermídia uma vontade de se desprender e caminhar para o anonimato, diferentemente da codificação estabelecida no momento em que o “objeto” é etiquetado e enquadrado fisicamente no circuito expositivo. Portanto, mesmo com o trabalho de seleção e mapeamento da produção recebida, a sala se delineava como uma forma análoga ao processo embutido na Arte Postal e na sua identificação pela curadoria³⁹. Havia também uma leitura poética por parte do curador em reinterpretar o circuito interrompido pelo aprisionamento da produção postal.

A conformação da sala era dada em função da circulação estabelecida pelos dois acessos laterais. Naquele espaço identificavam-se cinco corredores longitudinais e um transversal que interligava os demais no módulo estrutural final daquele pavimento. Um corredor central interligava o acesso a uma das salas de vídeo-arte para com a circulação transversal. Ao longo desses corredores distribuía-se os painéis expositivos, não como grandes paredes lineares, mas um conjunto de nichos adequados às necessidades da leitura realizada pelos seus organizadores. Obviamente, por conta do número significativo de trabalhos, o espaço expositivo foi construído em função objetivamente de uma área útil mínima necessária, o que se revelava no aparente labirinto visto em planta. Os caminhos discriminados não eram contínuos pela própria fragmentação dos painéis, criando circulações intermediárias e descontínuas. Aparentemente os trabalhos eram segmentados e agrupados em função dos meios abordados pelo artista e pela linguagem poética adotada como recurso de manifesto político, ação documental, registro fotográfico, trabalho artesanal figurativo, trabalho gráfico, texto literário, dentre outras realizações. No entanto, a exposição primava pela sua condição não-hierárquica e democrática. O espaço expositivo soava como uma grande bricolagem (uma analogia ao processo de trabalho em Arte Postal) explorada e realizada a partir das decisões curatoriais.

³⁹ Em conversa realizada com a assistente de curadoria Gabriela Suzana Wilder, alguns aspectos podem ser registrados de um depoimento pessoal a respeito das relações de trabalho nos bastidores desta Bienal. Segundo ela, o trabalho desenvolvido conjuntamente com o Zanini é seqüência natural do diálogo estabelecido por ambos no meio acadêmico. A participação de Wilder na Bienal se dava como apoio direto as realizações do curador. Havia por parte dele o interesse de trazer para aquela exposição condições para a apresentação ao grande público das tendências artísticas observadas por ele em constante contato com o circuito internacional. Logo ao dar início ao trabalho de organização do setor de Arte Postal, delegou a sua assistente, como ela mesmo relatou a responsabilidade por catalogar e organizar a produção que chegava. Não havia naquele momento um conhecimento real de que conseqüências acarretariam a realização de uma exposição de Arte Postal de livre acesso artístico, na medida em que os trabalhos chegavam a organização compreendia um trabalho complexo de analogia e entendimento do meio de produção artística. Portanto, Zanini se encarregou de convidar o artista e professor Julio Plaza para organizar e tomar a dianteira deste projeto ambicioso e alternativo naquela Bienal.

O percurso pelo núcleo contemporâneo revelou, em primeiro plano, uma narrativa que ao partir de um discurso histórico aparentemente coerente, se demonstrava inconclusa e aberta, reflexo direto da produção artística apresentada. A formação de um conjunto contemporâneo só seria entendida pela forma ruidosa em que os espaços se interpenetravam e dialogavam. O ruído era visto como necessário na medida em que as fronteiras da produção contemporânea encontravam-se nebulosas e abertas à redefinição do entendimento da arte como produção cultural moderna. Tal condição se encaminhava para uma zona de turbulência ou transtorno da qual a Arte Postal, por exemplo, seria reflexo imediato, como bem mencionou Zanini (1981b, p. 7). Não seria por demais enfatizar a deflagração de uma realidade cultural pós-moderna que se estendia materialmente para o espaço expositivo, agora diverso da aparente neutralidade do espaço moderno expositivo.

3.3.4

O terceiro pavimento: a bienal como lugar da cultura contemporânea

Finalizado o percurso pelo segundo pavimento dá-se partida para o terceiro piso, onde a exposição se via limitada até o centro do pavilhão, pois na metade seguinte estava alojado o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O acesso ao terceiro pavimento se dava via rampa ou pela escada rolante. Havia ainda a possibilidade de se alcançar o pavimento via rampa externa, que servia de acesso ao MAC. É justamente no espaço de confluência entre a Bienal e o museu que estava organizada a sala dedicada ao Núcleo III do evento, o qual era representado pela exposição “Música e Dança no Antigo Peru”. Neste ponto a Bienal se distanciava do seu objetivo maior que tratava do mapeamento de uma dada percepção da realidade contemporânea. Entretanto, como é sabido, andava agora em maior aproximação para com a produção artística daquele tempo, tornando-se fonte, especialmente para os latino-americanos, de referências culturais necessárias para a realização de trabalhos que espelhassem uma postura política particular e representativa das identidades que se diferenciavam da tradição ocidental.

É nesta mesma condição de diferença que se descortinava a partir da rampa a exposição de “Arte Incomum”. Em sentido horário uma grande sala linear se desdobrava por intermédio da junção de um conjunto de losangos criando painéis oblíquos de exposição. Ao final deste grande corredor, tinha-se a esquerda o acesso à exposição do Núcleo III e a direita o acesso a uma sala mais ampla recortada pela escada rolante. É importante notar que, tanto no Núcleo III como na exposição de Arte Incomum foram edificadas ambiências especiais permeadas por recursos cenográficos que trabalhavam em favor do interesse dos responsáveis por essas exposições. Como é perceptível através

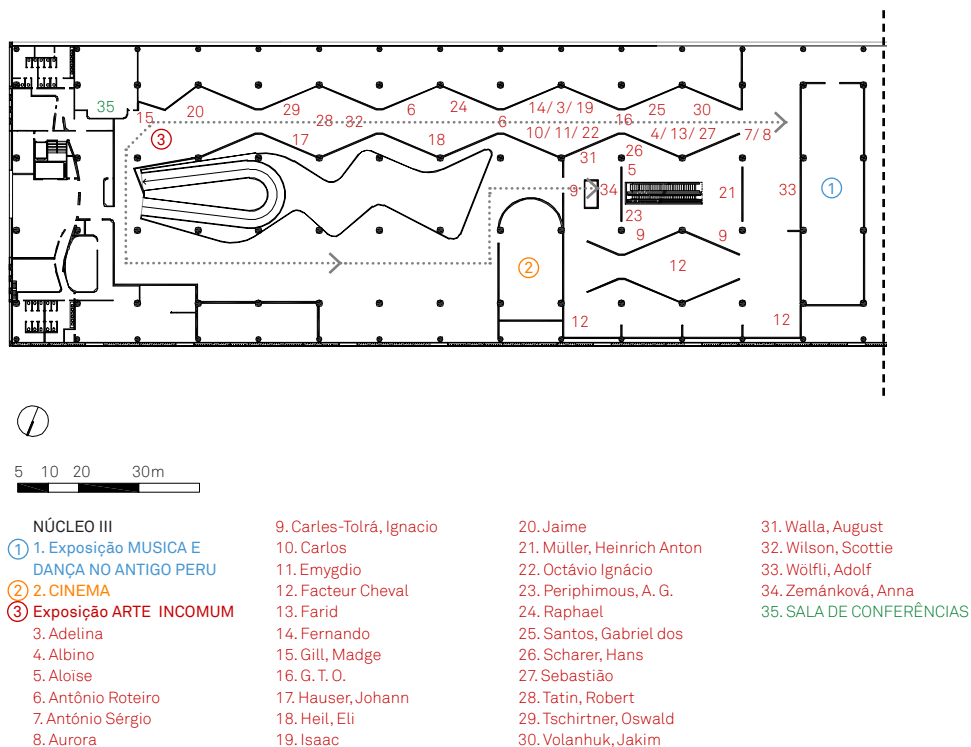


FIGURA 25 PLANTA DO TERCEIRO PAVIMENTO da exposição. Arte Incomum, Cinema e Núcleo 3.

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São paulo. Referências consultadas no catálogo da XVI Bienal.

de registros fotográficos, o espaço dedicado a Arte Incomum se apresentava de forma fechada, estando seu espaço condicionado à cor negra das paredes, o que designava juntamente com o recurso da luz, a realidade de uma manifestação marginal, oblíqua e distinta da tradição estética apresentada nos demais pavimentos. A ambiência intimista era análoga às subjetividades singulares daqueles artistas ali apresentados. Num trabalho conjunto do curador Internacional Victor Musgrave e da curadora nacional Annateresa Fabris foram organizados naquele espaço uma exposição que agregava em constante diálogo a produção estrangeira e o grupo de brasileiros selecionados. Não cabe nesta leitura deliberar sobre os vários aspectos que definiram essa complexa exposição chamada polemicamente de “Arte Incomum”, mas insistir no poder discursivo do espaço proposto. Um exemplo interessante refere-se à colocação do trabalho do francês Facteur Cheval em destaque numa área ampla ao final do circuito daquela exposição. Percebe-se, neste caso, uma maior valorização estética do seu trabalho dentro de um grupo de 34 artistas.

O acesso via escada rolante dava ao espectador duas possibilidades de visitação. A primeira se encaminhava a sala de Cheval e a segunda permitia, em sentido anti-horário, percorrer o corredor linear de paredes oblíquas. Por trás da escada rolante havia um terceiro acesso, que na verdade se configurava como a saída desta exposição. Neste ponto o visitante vislumbrava um caminho de retorno ao percurso da rampa e conseqüentemente o punha em contato novamente com o restante da Bienal.



FIGURA 26 Vista parcial da exposição especial “Arte Incomum”, a qual foi montada em torno de um tema pré-estabelecido exigindo alguns recursos cenográficos, o que pode ser percebido pelo uso dos tecidos e da cor. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Wanda Svevo.

Ao seguir o caminho inverso pela rampa de acesso, o visitante se deparava com uma grande área vazia que, ao ser percorrida, o levava a um ambiente especial dedicado ao cinema naquela Bienal. Sob curadoria de Agnaldo Farias e Samuel Eduardo Leon⁴⁰, o público tinha acesso a uma gama de produções em película, muitas de caráter experimental. Assim como, surpreendentemente, aquela Bienal atestava o retorno da pintura com as produções apresentadas pelo Vetor B, a curadoria se viu obrigada a organizar um espaço para as produções de curta, média e longa-metragem que se distanciavam da linguagem da Video-Arte e se aproximavam da estética cinematográfica. Ademais, a Bienal era lugar oportuno para que o público em geral pudesse apreciar uma produção distante do circuito comercial. Atendia-se as especificidades que nem sempre a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em toda sua abrangência poderia abarcar.

Assim como foi pensada uma sala para o cinema, atentando para os propósitos iniciais da Bienal descritos anteriormente, nada mais conveniente que se dedicasse uma sala às conferências que aconteceram durante todo o tempo de duração da Bienal, o que punha em debate o próprio evento, não apenas pela sua proposta curatorial, mas, especialmente, pela sua nova condição de espetáculo da cultura de seu tempo. Dava-se continuidade aos debates abertos desde a realização da I Bienal Latino-Americana em 1978.

⁴⁰ A curadoria de cinema, como consta no catálogo, incluía o nome de Petronio França, que não participou efetivamente deste trabalho.

3.3.5

Sobre alguns artistas e seus trabalhos em diálogo com o espaço

Ao investigar a Bienal Internacional de Arte de São Paulo em termos espaciais, o ponto de partida advém do entendimento dos artistas e seus trabalhos em conjunto, advogando em ampla maioria em nome dos interesses do jogo teórico-crítico implementado através do discurso narrativo de sua curadoria. Não seria demais constatar que muitas das escolhas para um evento deste porte estão em sintonia não apenas com o contexto cultural em que se realiza, mas com os interesses do grupo que a organiza. A exposição realizada em 1981 trouxe uma gama bem diversa de apropriações espaciais pelos artistas. Nada mais do que um reflexo direto da conjuntura histórica da arte naquele momento de virada para a arte contemporânea. Então, seria interessante trazer para a discussão a poética de determinados artistas especialmente no que concerne as investigações propostas para aquela exposição.

Por se tratar de uma bienal brasileira, em que a representação do país em número de treze revelava um grupo equilibrado de posicionamentos diversos no âmbito das produções da década de 1970, optou-se por retomar questões anteriores por intermédio da análise da produção de dois artistas, Carmela Gross e Cildo Meireles. A escolha foi motivada pela forma como seus trabalhos apresentados estabeleciam relações espaciais impondo orientações em termos projetuais em favorecimento de suas propostas. Portanto, são dois casos distintos de apropriação espacial que muito identificava espacialmente aquela edição.

A artista Carmela Gross propôs para aquela edição um trabalho intitulado “Projeto para a construção de um céu”, que consistia em 32 pranchas de desenho realizadas em lápis de cor e nanquim cada uma com a dimensão padrão de 1,00m x 0,70m, onde faz uso de uma experimentação pictórica da imagem do céu como ele se apresenta, realizando uma metáfora em cima do que realmente se vê ou imagina dentro dos limites reais da visão⁴¹. Propõe-se a discutir o desenho como forma de representação de um projeto questionando a própria relação imutável entre representação e projeto, o que a faz resignificar a idéia de desenho. Segundo Ana Maria Beluzzo:

O projeto para a construção de um céu nega enfim a unidade ideal da percepção configuradora. Revela diferenças entre a idealização do projeto e prática da

⁴¹ Na dissertação de mestrado foram apresentadas 32 pranchas, o que difere do número de pranchas indicadas no seu livro monográfico organizado por Beluzzo (2000), onde foram computadas 33. No entanto, tal informação não interfere diretamente na organização espacial da sua sala.

representação. Opõe os registros imediatos da visão e os códigos da construção visual. No interior do campo de papel, apenas a mancha visual constitui o corpo real da imagem. (2000, p. 28)

Portanto, propõe de imediato a ampliação do seu sentido, o que já deturpa a noção representativa que nele está embutida proveniente de uma tradição moderna construída a partir do renascimento, que agora parece se desmaterializar. É interessante notar que este trabalho proposto para a Bienal nasce de uma reflexão teórico-crítica, onde do plano das idéias se projeta uma representação material que acaba por receber a condição de objeto de arte. Este trabalho advém, na verdade, de sua investigação sobre o desenho e é resultado do diálogo teórico-prático desenvolvido no curso de mestrado, sendo o “Projeto para a construção de um céu” a concretização de um trabalho acadêmico sob a orientação do então professor Walter Zanini⁴². O trabalho em si dá título a dissertação de mestrado a qual, nas palavras da própria artista, é definida como “um pensamento crítico sobre a representação, articulado através do próprio desenho, ou seja, o desenho como metalinguagem. Entendo ser este procedimento a questão central de ‘Projeto para a construção de um céu’” (NITSCHKE, 1981, p. 2).

A proposição de trabalho que parte de um conceito preliminar antepunha-se a uma realização meramente gestual, o que a distanciava, mesmo com uso do suporte do quadro bidimensional, do processo de renovação da pintura internacional propondo, mesmo com técnicas tradicionais, a realização de um trabalho de matriz conceitual. Tal condição permite aproximar sua atividade artística ao pensamento de So LeWitt, sobre o qual foi mencionado anteriormente, ao propor a valorização da elaboração intelectual em detrimento do trabalho artístico impulsivo. Carmela Gross não propõe o abandono do trabalho de investigação plástica da forma. Apresenta, então, um trabalho que é também visualmente sedutor. Tal necessidade estava presente também na obra do artista Cildo Meireles, alojado a poucos metros de distância da sala, para o qual o objeto de arte deve ser primordialmente sedutor. É importante notar que a forma não seria mais a principal preocupação do artista, mas ainda assim, sua materialidade era imprescindível para o estabelecimento de um canal comunicativo com o possível espectador-interlocutor. Parte-se do pressuposto de que essa geração de artistas brasileiros desdobrava o caminho aberto pelo conceitualismo.

Era dentro destas circunstâncias em que a arte era deliberada na virada para a década de 1970, ou seja, no calor da hora daquelas discussões, que, dez anos antes da XVI Bienal,

⁴² Referência da dissertação de mestrado: NITSCHKE, Maria do Carmo Gross. *Projeto para a construção de um céu: Apresentação*. São Paulo: USP, 1981.



FIGURA 27 Um conjunto de seis pranchas do trabalho “Projeto para a construção de um céu” (1980-81), apresentadas na XVI Bienal (6 de 33). A composição apresentada na sala daquela exposição integrava 33 desenhos distribuídos ao longo da sala dedicada à artista. As pranchas apresentavam individualmente desenhos feitos a lápis de cor e nanquim sobre papel. Fonte: BELLUZZO, 2000.

Cildo Meireles desenvolveu a sua proposta para “Inserções em circuitos Ideológicos”, muito em sintonia com o momento, ao mesmo tempo em que, estabelecia uma atuação crítica para com as definições dessa arte conceitual que proliferava e era arregimentada dentro de enquadramentos estilísticos. Havia uma clara necessidade de atingir um patamar de liberdade, especialmente da relação trabalho e espaço.

Tal relação acontecia evidentemente na proposta da Carmela Gross, o que a permitia pensar no seu trabalho inserido no contexto de uma sala semi-fechada, onde as quatro paredes que delimitavam aquele ambiente retangular voltavam-se para o espaço interno, sendo a condição de uma montagem quase fechada parte do trabalho da artista. As

pranchas de desenho foram agrupadas nas paredes evidenciando uma leitura rítmica do trabalho que sugere uma totalidade a ser apreendida mais distante de um ruído visual externo. A proposta nasceu da conversa com o curador e o arquiteto responsável. As determinações espaciais definidas por Carvajal instalavam o trabalho de forma a materializar uma idéia. Tal situação pode ser assim sintetizada:

Pela união física das unidades in situ, faz com que o observador se entregue às variações e nuances dentro de nova totalidade. Os desenhos rodeiam o observador na continuidade de sua linha de horizonte, e essa transparente relação visual constitui o próprio espaço expositivo. Aqui, tudo é reverberação luminosa, reflexo da luz colorida e sombra, sem desenho de limites definidos. Ganha presença o corpo vazio da sala. (BELLUZZO, 2000, p. 29)

Da unidade pictórica chegava-se a uma instalação compositiva limitada a um determinado espaço. A liberdade era manifesta pela condição da artista de transpor o plano bidimensional tornando o trabalho atuante numa ambiente adequado ao espaço da Bienal e a conjugação dos demais artistas ali aproximados. A apropriação espacial era limitada pela necessidade de apreensão totalizadora do trabalho. Diferentemente, atuando através de uma outra forma de liberdade espacial, Cildo Meireles propôs o seu trabalho “La Bruja”.

Consistia numa vassoura alojada no encontro entre duas paredes que compunham o nicho criado para aquele trabalho. A vassoura projetava-se no espaço em diagonal, e na sua extremidade, ao invés de manter a composição de fios de nylon rígidos e curtos comum a esse objeto, Cildo afixava um número significativo de linhas que se espalhavam ao longo do espaço expositivo através do desenrolar e entrelaçamento dos seus novelos. Partia de um espaço de aproximadamente 16m² e se desdobrava através dos seus 100 km de fio têxtil interferindo no espaço expositivo e conseqüentemente nos demais trabalhos que alcançava.

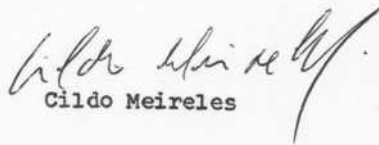
Tal trabalho poderia ser classificado como uma escultura-instalação, mas é justamente neste ponto que o artista trabalha na tentativa de romper com a rigidez categórica da peça em nome de uma investigação da própria linguagem escultórica. Assim, a categoria artística é retrabalhada através daquele objeto que se prolonga pelo espaço. A investigação da linguagem proposta depende da percepção do espaço como lugar de diálogo possível com tudo aquilo que não é próprio do objeto. Deste modo o artista desloca seu interesse do objeto para as relações espaciais que estabelece ao interferir na dinâmica expositiva, penetrando nas mais diversas segmentações espaciais e se deslocando inclusive para o primeiro pavimento da exposição. É um trabalho que já nasce com uma relação de co-dependência com o espaço para o qual é pensado. O lugar deve ser entendido como elemento fundamental para que o trabalho se realize.

"LA BRUJA" - CILDO MEIRELES - 1980

O projeto ora inscrito - "La Bruja" - consiste numa vassoura doméstica normal cujos pelos, no entanto, alongam-se como que indefinidamente, espalhando-se solitariamente ou em grupos (tufo) pelo espaço do evento e, externamente, por ruas, árvores e ambientes adjacentes.

O presente projeto constitui-se:

- a) de uma vassoura e respectivo cabo de madeira, sendo a vassoura composta de duas partes apara fusadas - uma delas com aproximadamente 100 (cem) perfurações;
- b) 100 bobinas de fio, medindo cada um aproximadamente 1.000 (mil) metros.


Cildo Meireles

172

FIGURA 28 Documento original com a descrição do trabalho proposto pelo próprio artista Cildo Meireles. Pode ser observada a importância do projeto como ponto de partida para a produção artística. Este texto foi apresentado à Fundação Bienal como proposta de execução. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Por intermédio de uma vassoura, apropriada a princípio como um *readymade*, desenvolve um trabalho em que agrega elementos capazes de alterar a própria significação da vassoura, que ao invés de limpar e ordenar desorganiza as circulações e interfere na própria leitura do circuito estabelecido pela curadoria. Seria talvez uma tentativa de criar um circuito capaz de chamar atenção para idéia de que o espaço encontra-se sob controle do projeto expositivo, portanto, subverte-se a condição imposta pela montagem alternando inclusive as proposições prévias em vetores. Uma tentativa de burlar um circuito pré-estabelecido, que havia sido criado através de um olhar crítico sobre a produção contemporânea pela curadoria. Ia de encontro a uma pretensa linearidade expositiva ao sugerir circuitos diversos formulando teias de relação e comunicação, acentuando assim diferenças visíveis que naquele pavilhão parecem unificadas. Sai de uma situação ordenada, significado embutido na vassoura e socialmente reconhecível, para uma nova condição, agora caótica percebida materialmente nos seus fios dispersos.

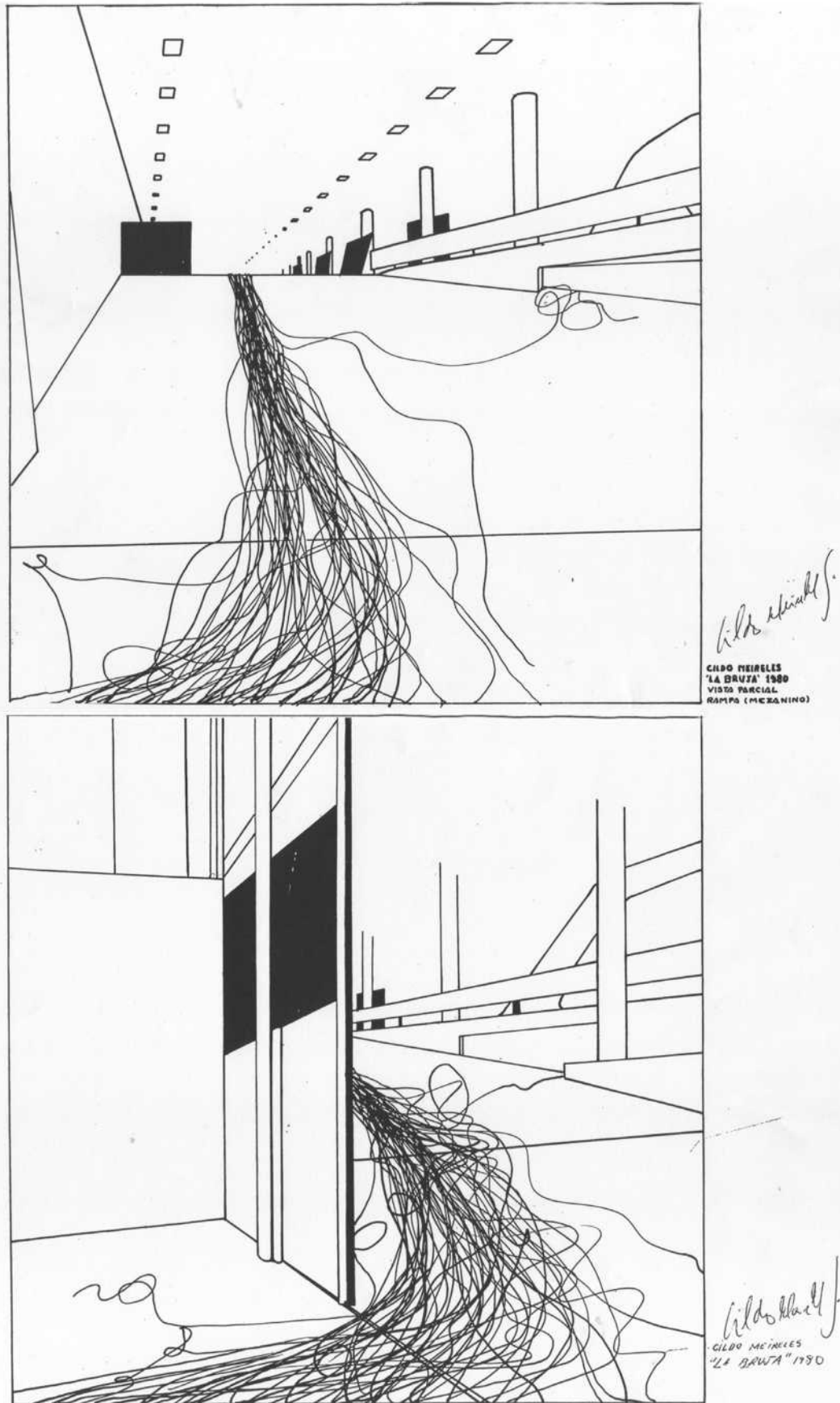


FIGURA 29 Dois desenhos que compõem o projeto original do trabalho “La Bruja” apresentado por Cildo Meireles à curadoria do evento. Da mesma forma que no documento anterior, a autoria é comprovada pela própria assinatura do artista. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Levando o trabalho para o espaço expositivo estabelecia um diálogo diferente do proposto por Carmela, criando então situações de confronto com os demais trabalhos. Adentrava assim na esfera da cultura para qual o espaço expositivo seria lugar de sua representação. Como indicou Ferguson (1996), as exposições de arte são mecanismos derivativos das relações de poder e que estabelecem controles diversos permanentemente compactuados com o sistema produtivo ao qual pertence. Daí o desvio da arte para o campo da cultura e sua realização como atuação política. Como bem coloca Farias, não se trata apenas da absorção de um discurso panfletário de fácil inteligibilidade (2007, p. 43). Introduz também em seu texto o entendimento de espaço político, o qual Cildo Meireles se apropria.

Em exposição individual realizada recentemente na “Tate Modern”, ao final do ano de 2008, Cildo declarava no folder a seguinte afirmação: “*My Work aspires to a condition of density, great simplicity, directness, openness of language and interaction*”⁴³. Tais características do seu trabalho se faziam presentes naquela Bienal, especialmente no que diz respeito à abertura da linguagem e as possibilidades interativas, o que justifica o particular interesse por esta proposta. É bom lembrar que a “La Bruja” não esteve presente nesta retrospectiva do museu britânico, mas foi remontada no projeto itinerante “Arte para Crianças” na versão realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ao final do ano de 2007. A realização do trabalho em novas circunstâncias fazia com que fosse resignificado, na medida em que o espaço onde se implantava era distinto, o que comprovava sua relação de co-dependência para com o ambiente expositivo.

174

Apesar da ampla leitura espacial realizada até então e da análise de dois casos específicos do grupo de artistas brasileiros, seria interessante exemplificar algumas relações espaciais estabelecidas por artistas estrangeiros presentes naquela edição da Bienal. Para tanto, foram escolhidos três dos artistas convidados: o francês Hervé Fischer, o mexicano Ulisses Carrión e o uruguaio Clemente Padín. Ao passo em que no Vetor A3 a maioria dos trabalhos apresentados estabelecia relações espaciais para com o edifício da Bienal e com os artistas adjacentes, já os três estabeleciam em seus trabalhos relações que ultrapassavam o espaço físico do pavilhão, penetrando em espaços simbólicos que não podiam ser mapeados apenas em cima de um projeto de montagem. A escolha destes três artistas aconteceu em total sintonia com o projeto curatorial apresentado anteriormente,

⁴³ A exposição realizada no museu “Tate Modern” em Londres consagra Cildo Meireles como um dos mais importantes e singulares artistas de uma geração que se defrontou com a dematerialização do objeto de arte e a conseqüente abertura do campo produtivo da arte moderna. A exposição foi realizada no período de outubro de 2008 a Janeiro de 2009, sob curadoria de Guy Brett e Vicente Todolí, trazendo uma panorâmica sobre os 40 anos de produção deste artista. É do folder distribuído na ocasião daquela exposição que foi extraída a afirmação: “O meu trabalho almeja uma condição de densidade, grande simplicidade, direção e aberta à linguagem e interação” (tradução nossa).

que ao abrir para os chamados “novos mídia” e para as práticas artísticas processuais, deixava transparecer o interesse por uma arte que, a princípio, não necessitaria de uma legitimação através do espaço de exposição.



FIGURA 30 Imagem de uma das intervenções do artista canadense Hervé Fischer. Denominava o seu trabalho de “Signalética Urbana Imaginária”. Confeccionaram-se diversas placas de sinalização que foram distribuídas em vários pontos da cidade de São Paulo, alterando momentaneamente os sentidos de orientação na cidade. O trabalho artístico saía do confinamento do espaço expositivo e se integrava ao ambiente adquirindo um caráter processual, fruto de uma elaboração teórica anterior. Cortesia Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Wanda Svevo.



FIGURA 31 Uma segunda imagem das intervenções do artista canadense Hervé Fisher. Neste caso, apresenta-se sua intervenção no “Pátio do Colégio”, situado no centro antigo da cidade de São Paulo. Cortesia Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Wanda Svevo.

Fischer punha em prática a sua produção por ele definida como uma “Arte Sociológica”⁴⁴, ao propor o trabalho “Signalética Urbana Imaginária”. Este trabalho consistiu na confecção de diversas placas de sinalização que foram distribuídas em vários pontos da cidade de São Paulo, alterando momentaneamente os sentidos de orientação na cidade. Se Cildo Meireles, através da “La Bruja”, desorientava espacialmente o lugar físico da Bienal, Hervé Fischer intervia no espaço urbano causando perturbações momentâneas. Não estava interessado na obtenção de um resultado objetivo, mas na sucessão de conseqüências que o processo estabeleceria em constante comunicação com o ambiente. Desta forma prolongava o espaço daquele evento fazendo assim um deslocamento espaço-temporal daquela exposição.

Ainda dentro do grupo de artistas convidados, para os dois latino-americanos mencionados anteriormente, havia novas tentativas de criar relações espaciais distintas das mencionadas até então. Tanto Ulisses Carrión com “Fofocas, Escândalos e Boas Maneiras” como Clemente Padín com “O artista a serviço da comunidade” propunham a ativação do espaço expositivo por intermédio da participação efetiva do espectador, ganhava a condição de crítico e receptor das mensagens embutidas por aqueles trabalhos. Ademais, tais produções respondiam diretamente aos interesses daqueles que propuseram a exposição estando vinculados aos circuitos alternativos da arte contemporânea.

176

Não é demais retomar o espaço do segundo pavimento da Bienal, pois a própria situação em que estavam inseridos estes dois trabalhos em conjunção com o setor de Arte Postal, justificava o interesse por essas produções. Contrapunham ao caráter estático de uma exibição de arte, onde os trabalhos já realizados eram ordenados pelo espaço e submetidos a um discurso pré-existente. Assim como Cildo, desviavam-se do caminho da estética para interferir no campo da cultura. Tal condição tornava-se principio para uma arte comunicativa como a Postal, que segundo Carrión, partia do pressuposto de que “podemos julgar a beleza da resposta, é claro. Mas no que se refere ao trabalho de Arte Postal, só o que conta é a chegada das respostas” (1981, p. 15). Mais uma vez a “obra de arte” se fazia de maneira aberta condicionada ao seu caráter processual, a qual Zanini enquadrava adequadamente numa “situação proteiforme da linguagem artística”.

⁴⁴ A “Arte Sociológica” é resultado das formulações teóricas realizadas pelos artistas Fred Forest, Jean-Paul Thénot e Hervé Fischer.

Este grupo esteve bem representado por Fischer ao participar de uma exposição realizada no MAC-USP em 1975. Naquela época já havia proposto um trabalho experimental de caráter urbano ao propor no espaço urbano de São Paulo a realização da “Farmácia Fischer & Cia”, ao propor medicamentos que contribuíssem para ativar o interesse pelos aspectos cotidianos da vida.

Todas as informações mencionadas foram extraídas de material gráfico publicado pelo museu à época da exposição. Tal material encontra-se sistematizado no “Arquivo Multimeios” do Centro Cultural São Paulo.

4

A XVIII BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO EM 1985

4.1

Anotações acerca XVIII Bienal Internacional de Arte de São Paulo: informações e contexto

177

Ela é um acontecimento que transcende seu espaço físico, seu tempo de duração, sua organização interna, suas qualificações e categorias. A Bienal deve ser vista como um momento, uma fração, o fragmento de uma totalidade que, circunstancialmente ou não, se equivale a essa totalidade – a arte universal. Um estado análogo ao estado das coisas que se dão nesse campo vastíssimo que é o da arte.

LEIRNER, 2001, p. 42

4.1.1

Considerações iniciais

Inicialmente, para que seja entendido em que contexto se deu a realização da XVIII Bienal, faz-se necessário retroceder um pouco na história da exposição, especialmente nas edições que estiveram sob controle de um projeto artístico capitaneado por Walter Zanini e que estavam ancoradas num novo modelo de gestão. O empreendedorismo e a vontade de trazer a público novos pontos de vista acerca da contemporaneidade artística fizeram com

que, em meados da década de 1980, surgissem condições para um projeto expositivo com as características da XVIII Bienal em 1985.

Portanto, para realizar o formato proposto em 1985, foi preciso um processo de amadurecimento e aperfeiçoamento de um partido de exposição que veio a ser trabalhado nas administrações de Luis Villares e Roberto Muylaert, amparadas pela posição mais ativa dos seus Conselhos de Arte e Cultura. A produção de mais uma Bienal de estrutura e qualidade semelhantes à realizada em 1981 foi um passo largo para que a Instituição reunisse condições de propor a edição de 1985. Promoveram-se algumas mudanças qualitativas aperfeiçoando alguns aspectos do evento anterior que, por si só, já trouxe a tona uma série questões relevantes que singularizavam a Bienal na virada para a década de 1980.

A XVII Bienal realizada em 1983, portanto, refletiu, a partir do trabalho de sua direção e curadoria, um bom grau de aperfeiçoamento trazendo para o cenário local um evento mais bem organizado e de qualidade criteriosa. Ainda sem uma efetiva participação do capital privado, que forneceria melhores condições materiais para a realização de uma mostra daquele porte, e também de uma presença maior de países que haviam boicotado o evento na década anterior, a Bienal ampliava suas ambições dentro do cenário artístico internacional. De certo modo, naqueles anos se construíam as condições para o espetáculo de 1985. Estas observações vão ao encontro do próprio discurso do curador Walter Zanini que, logo na abertura do Catálogo Geral da exposição, afirmava:

A 17ª Bienal procura consolidar os objetivos traçados em 1981. Novamente a exposição é dividida em núcleos articulados: o primeiro deles, estruturado por analogias de linguagem, visa a captar aspectos relevantes da produção artística atual em suas múltiplas condições técnicas e expressivas. O outro destina-se a exposições de artistas e movimentos inseridos historicamente no processo criador do século XX. A mudança foi fundamental na caracterização da mostra passada que selava o fim dos compartimentos nacionais e abria instância decisiva para uma leitura comparativa da arte que se desenvolve em diferentes áreas culturais. (ZANINI, 1983, p. 5)

De imediato, percebe-se neste trecho da nota introdutória do curador a relevância de duas características que prevaleceram na organização da exposição, a adoção da analogia de linguagem em sua organização e a presença do curador como regente desta organização. Em relação à montagem, ponto que se tem maior interesse, tais características interferiam diretamente em sua realização. Assim, como na XVI edição, a XVII foi realizada sob os cuidados do mesmo curador, Walter Zanini, que aprimorou, junto com o conselho e a direção, o formato anteriormente adotado, tornando o evento bem mais dinâmico e fluido. Num trabalho conjunto entre Zanini e o arquiteto Jorge Carvajal exploraram-se mais as

possibilidades espaciais a fim de corresponder na exposição os objetivos da curadoria. A proposta espacial merecerá mais observações em item posterior.

A organização primava pela redução dos números de seções com a simplificação dos critérios, o que reduzia, até certo ponto, a divisão mais confusa do evento anterior. A adoção novamente da analogia de linguagem selava, nas palavras do curador, o fim das segregações especiais em função das representações nacionais. Para os futuros organizadores da edição seguinte em 1985, que aqui se tem maior interesse, o respaldo das edições do Zanini e a viabilidade de uma organização por analogias de linguagem imprimiram a certeza de que tal lógica de trabalho era a opção mais assertiva naquele momento. Ao se observar os Conselhos de Arte e Cultura que compunham o corpo diretivo destas bienais, percebe-se que, pelos nomes de seus membros, houve naquele início de década um esforço em manter uma continuidade de trabalho, mesmo que a figura do curador, também presidente do Conselho, tivesse um grau de autonomia razoável. Cabia-lhe a função de apresentar uma proposta de trabalho que dependia em grande parte de uma aprovação no Conselho. Tratava-se de um jogo político que refletiria diretamente no espaço da Bienal. É importante notar que Sheila Leirner, curadora da edição de 1985, já era parte do Conselho na edição de 1983. Portanto, estava a par, e participou das discussões conceituais em voga.

179

A divisão em dois núcleos principais da mostra em 1983 revelava as preocupações da organização do evento que iam ao encontro do que fora proposto em evento anterior. Tinha-se um olhar voltado para o contemporâneo, desde que estivesse amarrado a algumas referências na história da arte. A presença do “Grupo Fluxus”, no núcleo histórico, atestava inclusive o interesse que se tinha de concluir um projeto inacabado de trazer para a Bienal um amplo panorama de uma arte de caráter experimental, que permeou a arte contemporânea desde meados da década de 1950. Na verdade, arrisca-se dizer que as duas Bienais de Zanini eram complementares no que diz respeito as suas formulações conceituais. Primavam também pela pluralidade das linguagens artísticas em franca evidência nos anos de 1980 pondo a nova pintura, movimento já percebido na edição de 1981, em posição de igual destaque das produções em intermídia que, como será visto, interferiram inclusive na forma da expografia.

Ao observar o contexto internacional, tanto a Bienal de Veneza como a Documenta de Kassel, exposições de natureza semelhante, se caracterizavam, grosso modo, em suas últimas edições daquela época, também por uma dicotomia entre as artes experimentais do vídeo e da performance, e as realizações das novas tendências da pintura. Entretanto, esta última viria a prevalecer com o decorrer da década. Como colocou Radha Abramo (1982, p. 68), ainda no contexto da Bienal de 1981, a Bienal de Veneza realizada um pouco

antes já havia trazido uma exposição de arranjo conceitual de referências históricas ao propor uma mostra do pintor figurativo Balthus, o que contribuía para legitimar, pelo menos no contexto europeu, uma onda geral intitulada de “Nova Iamgem”. Tal movimento conseguiria seu ápice aqui no Brasil com a XVIII Bienal. E ainda, com relação à Veneza, a organização também naquela Bienal de uma mostra intitulada “Aperto 80” através da analogia de linguagem, onde se procurou realizar uma leitura das possíveis tendências artísticas da década de 1980. Portanto, havia um percurso histórico que conduzia a realização de uma Bienal da “Grande Tela”.

Finda a gestão de Luis Villares, no ano seguinte a XVII Bienal, foi realizada, a encargo da Fundação Bienal de São Paulo, a exposição “Tradição e Ruptura”, um caso particular de exibição temática que já trazia em seu bojo a estrutura de um espetáculo tematizado, uma das principais características da XVIII Bienal. Sob a curadoria geral de João Marino, membro da diretoria executiva da Instituição, e a participação de um vasto grupo de curadores para os diversos segmentos da exibição, mostrava traços significativos da lógica de uma curadoria autoral. Revisitava num amplo espectro cultural, toda uma tradição artística brasileira, que tinha como intuito permitir mudanças desejadas num momento de clara transição para o País em todas as esferas, como apresentado no primeiro capítulo.

180

Realmente, a mostra se organizava de maneira inteligente e muito original. Um princípio dialético provocativo já se expressava em seu título, no qual a tradição e a ruptura – os pés no passado e o desejo de um futuro outro – eram designados como a situação brasileira, como o motor-perpétuo de nossa criação (ALAMBERT, 2004, p. 170).

A intenção era dar a entender de que era fruto de um Brasil eufórico em franco processo de redemocratização. Este euforismo vinha atrelado a um projeto de marketing proposto pelo presidente da Fundação, Roberto Muylaert. Era nítido o propósito de atrair a atenção da sociedade para a Bienal, preparando as condições necessárias para a realização da megaexposição em 1985. A espetacularização e a globalização eram vistas como efeitos fundamentalmente positivos, portanto, precisava-se investir neste novo viés, no entender daqueles que detinham o poder sobre a instituição. Há talvez um desvio de posicionamento ideológico que com certeza viria a interferir na nova proposta curatorial. Mesmo mantendo as principais características das duas Bienais anteriores, a tônica do discurso se diferenciava ao propor um olhar sobre o “novo”, deixando para trás o peso do experimentalismo e fazer político da década anterior. Leirner (1985) recorria a idéia de um pós-humanismo representado nas novas manifestações artísticas.

Afora as exposições realizadas pela Fundação, algumas exposições que foram realizadas no país circunscreveram o contexto da XVIII Bienal, trazendo um amplo espectro da arte

brasileira manifestada em sua condição pluralista. De início, chamam atenção duas exposições de referência que, em momentos diferentes, traçaram um conjunto significativo de artistas da nova geração. Estas exposições, entretanto, não conseguiram definir uma tendência majoritária, a não ser pela exploração do suporte da pintura. Juntamente com a própria XVIII Bienal, segundo Chaimovich (2003), compunham uma base de compreensão para o que aconteceu nos anos de 1980, definindo assim a heterogênea e ambígua “Geração 80”¹.



FIGURA 01 Panorama geral do dia de abertura da XVIII Bienal de São Paulo com uma performance musical ambientada na praça central do primeiro pavimento. Tinha como cenário o trabalho apresentado pelo artista norte-americano Jonathan Borofsky. Tal registro captava muito bem a celebração do espetáculo ali encenado. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

181

Seguindo uma ordem cronológica, tem-se a exposição “Pintura como meio”, uma das primeiras exposições em que a problemática da pintura foi retratada com o intuito de afirmar uma produção que retrabalhava o suporte da pintura. Realizada em 1983, mesmo ano da XVII Bienal, trouxe para o MAC USP uma mostra coletiva organizada pelo então jovem artista Sérgio Romagnolo com o apoio da diretora Aracy Amaral. Em resumo:

Pintura como meio mostrou cinco artistas entre 23 e 26 anos, retornando à pintura após a negação programática dessa técnica na arte contemporânea brasileira desde os anos sessenta. O novo experimentalismo pictórico foi considerado uma modificação do cenário nacional pela arte jovem, rompendo uma situação anterior de exclusão da pintura (CHAIMOVICH, 2003, p. 12).

¹ Como já se sabe a produção artística da década está associada ao nome Geração 80, mas o seu sentido não é consensual ou até mesmo unificador. No intuito de realizar um panorama do que foi parte desta produção, Felipe Chaimovich organizou a exposição 2080 no MAM São Paulo, em 2003. As quatro exposições apresentadas conformaram o modelo historiográfico para a proposta de “2080”. No entender da curadoria, era uma visão democrática da década de 1980, na medida em que se apropria da multiplicidade de pontos de vista integrantes do conceito de “Geração 80”.

O grupo era formado por cinco artistas: Ciro Cozzolino, Sérgio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda e Sergio Niculitcheff. A própria realização da mostra em um museu universitário conferia àquela exposição um caráter experimental e de estudo, antecipando determinadas discussões ao tematizar o suporte da pintura. Ao mesmo tempo em que a Bienal apresentava a explosão pictórica no cenário internacional, aquela exposição trazia a público uma nascente geração de novos pintores em São Paulo. Este fato não era exclusivo da realidade cultural paulistana, mas ganhava peso também no Rio de Janeiro, onde outros aspectos da construção de uma “nova imagem” eram retratados. Não é a toa que a segunda mostra coletiva que merece atenção foi a “Como vai você, Geração 80?”.

Realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, no ano de 1984, “Como vai você, Geração 80?” trouxe um amplo espectro das produções artísticas do cenário nacional primando pela anarquia e o prazer, sem carregar, conscientemente, o peso da tradição. Organizada por Marcos Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, deveria ser entendida com uma grande mostra coletiva sem critérios curatoriais seletivos, que se apresentava de forma bem heterogênea, privilegiando uma maneira espontânea de organização dos 123 participantes. Não havia seções temáticas, prevalecendo uma liberdade criativa aparentemente isenta de qualquer herança conceitual. Para Marcos da Lontra Costa:

Eles se interessavam pelos processos artesanais da arte e se comprometiam com uma figuração contundente, bem livre, sem preocupações formais e conceituais desnecessárias, conforme um deles me declarou em 1983. Em sua imensa maioria desconheciam por completo os movimentos europeus de revalorização da pintura, como a transvanguarda italiana. (COSTA, 2003, p. 27)

Desta forma, de início, não se associavam essas produções como rebatimentos de tendências externas a realidade cultural brasileira. As referências externas eram paulatinamente incorporadas por alguns, não sendo, assim, regra geral. Portanto, a XVIII Bienal com sua “Grande Tela” apareceu como lugar de consagração desta nova pintura ao realizar um panorama internacionalizante entendido como neo-expressionista. Marcava, então, uma vontade de fazer valer a idéia de um universalismo dentro da Bienal.

Ainda no ano de 1984, duas outras exposições merecem ser aqui reportadas ao refletirem um pouco mais do cenário cultural brasileiro. A primeira, o Salão Nacional de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro, apresentava um pouco da pintura dos jovens artistas na nova figuração gestual. A segunda revelava o potencial de um dos maiores artistas do cenário nacional, Cildo Meireles, ao apresentar a instalação “Desvio para o Vermelho”, no MAM do Rio de Janeiro e no MAC de São Paulo. No ano de realização da XVIII Bienal

aconteceu também uma exposição coletiva do Grupo Casa 7 no MACUSP, e mais uma vez as atenções se voltavam para a nova pintura.

É dentro deste contexto que o principal evento de artes do país tomava fôlego para sua consagração em 1985. É em torno de uma nova realidade artística que a curadoria iria promovê-la, através do espetáculo dos seus corredores expositivos. Como propôs a curadora Sheila Leirner, a Bienal representaria um fragmento de uma totalidade, a arte universal. Tinha, portanto, como objetivo central, encenar esta totalidade como será visto no discurso da própria curadoria.

4.1.2

Um panorama informativo

Da mesma forma que na edição anteriormente analisada, várias instâncias de trabalho estavam presentes para que se organizasse esta Bienal. Seguiu as mesmas definições das duas Bienais de trabalho embora possuísse diferenças significativas quanto à maneira que se realizavam, estando mais acentuadas as especificidades de cada um. Neste evento, a arte tornava-se objeto manipulável para a definição de uma determinada idéia sugerida pela curadoria.

A Fundação Bienal de São Paulo, na figura de sua presidência e demais membros diretivos, definia politicamente os rumos da Instituição. Através de seu Conselho de Arte e Cultura punha em pauta as definições do evento, ficando a cargo deste e sob supervisão de seus gestores, a escolha do curador. Para tal cargo, Sheila Leirner, participante daquele Conselho, apresentou um projeto curatorial de exposição que, naquele momento, se encaixava ou, pelo menos, se adaptaria aos interesses definidos por seus dirigentes. A sua direção, incorporada na figura de seu presidente Roberto Muylaert, dava uma feição inicial a Bienal, cuja imagem seria muito bem trabalhada pelo conselho e corpo curatorial trazendo, num trabalho conjunto com a arquitetura, o espaço midiático da exposição. O conjunto narrativo ali proposto corroborava, em última instância, ao posicionamento político da instituição.

Para melhor compreender as relações de trabalho que se apresentavam de forma evidente na estrutura expositiva, cabe aqui também apresentar um panorama gráfico e informativo, em que estejam contempladas todas as informações que forneçam dados para que se avalie a estrutura de sua organização. Têm-se a intenção de se contemplar sinteticamente todas as características que singularizavam aquela exposição.

Curadoria Geral **Sheila Leirner**

Curadoria da Exposição "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades" **Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita**

Curadoria da Exposição "O Turista Aprendiz" **Maureen Bisilliat e Antônio Marcos da Silva**

Curadoria da Exposição "Máscaras da Bolívia" **Peter Mc Faren**; Museu Nacional de Arte e Museu de Etnografia e Folclore da Bolívia

Curadoria da Exposição "Movimento Cobra" **Karel Van Stuijvenberg**

Curadoria da Exposição "Entre a Ciência e a Ficção" **Berta Sichel e Robert Atkins**

Curadoria da Exposição de Vídeo Arte **Jorge Glusberg**

Curadoria da Exposição "Vídeo Arte na Alemanha 1960/1982" **Instituto Goethe; Instituto para Relações Exteriores – Stuttgart**

Curadoria da Exposição "Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel – anos 60 e 70" **Zuleide Martins de Menezes**; Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

Curadoria da Exposição "Cabichuí" **Ticio Escobar**

Curadoria da Exposição "Litografias do Ateliê Vienense" **Peter Baum**

Curadoria de Eventos Musicais **Anna Maria Kieffer**; **Ana Amélia Guimarães** assistente de montagem;

Atílio Marsiglia assistente de produção; **Conrado Silva** consultoria eletro-acústica; **César Castanho** apoio técnico

Monitoria Infanto-Juvenil com o espaço "A criança e o jovem na Bienal"

Organizadores **Ana Crisitina Pereira de Almeida, Chaké Ekisian Costa, Marcia Ferreira Matias e Paulo Von Poser**

Comissão de Montagem **Roberto Muylaert**; **Sheila Leirner**; **Luiz Norberto Collazzi Loureiro**; **Haron Cohen**; **Felippe Crescenti**.

Projeto de Montagem (Museografia/ Expografia) **Haron Cohen** arquiteto; **Felippe Crescenti** arquiteto;

Carlos José Dantas Dias; **Heloísa Iverssen**; **Lílian Ayako Shimizu**

Comunicação Visual **Claudia Scatamacchia**

Representante da 18ª BISP na Europa **Pieter Tjabbes**

Observação Existência de dois organismos que contribuiram para a organização:

- 1 – Departamento de Assessoria de Planejamento e Execução de Eventos (DAPEE), sob direção de Gabriela Suzana Wilder.
- 2 – Grupo de Qualificação e Sistematização, sob coordenação da Sheila Leirner.

Caracterização Geral

- Organização empresarial do evento com participação do capital privado;
- Voltada para o "visitante anônimo", ou seja, o grande público;
- Presença efetiva do curador e dos demais profissionais envolvidos numa grande exposição;
- Organização dos núcleos por meio da analogia de linguagem;
- Destituição dos limites geopolíticos tradicionais;
- Uma visão universalista;
- Claro viés pós-moderno no discurso de quem organizou e na arte apresentada;
- A Bienal como espetáculo;
- Destaque para a pintura, organizada, em sua maioria, no espaço da "Grande Tela".

Área Temática
O homem e a vida

Diretoria Executiva/ Presidente **Roberto Muylaert**

Comissão de Arte e Cultura **Sábato Antonio Magaldi** Presidente
João Marino, Casimiro Xavier de Mendonça, Fábio Luis Pereira de Magalhães, Glauco Pinto de Moraes, Luiz Diederichsen Villares, Renina Katz, Sheila Leirner e Ulpiano Bezerra de Meneses.

Autor do cartaz da Bienal: **Cláudia Scatamacchia**
Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Wanda Svevo.



QUADRO INFORMATIVO

XVIII BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO.

Um olhar capaz de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira que os trabalhos foram apresentados.

O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações chamadas pós-modernas, que certamente tendem – junto com a nova pintura – para o ontológico.

Sheila Leirner

Bienal em números
46 representações nacionais
115 artistas brasileiros
383 artistas estrangeiros
1674 obras

4.2

Uma leitura da exposição: o projeto curatorial, sua estrutura e sua arte

4.2.1

Entendendo o discurso da curadoria

Vale repetir que a XVIII Bienal de Arte de São Paulo, em 1985, confluía muito bem com as idéias propostas pela sua direção, pelo seu Conselho de Arte e Cultura e pela curadoria. Sendo esta última, responsável pelas suas características mais marcantes, impondo-se como autoridade maior do evento. Parte-se, como já foi feito anteriormente à respeito XVI Bienal, do material impresso divulgado pela Fundação onde são encontrados os objetivos e principais características desta exposição. Através de um documento sob o título de “o que, quando, onde, como e porque”, a produção divulgava a instituição e aquela edição:

Criada em 1951, a Bienal chega à sua 18ª versão com uma proposta que procura refletir “O homem e a vida”, apresentando o que há de mais significativo na produção plástica contemporânea de artistas brasileiros e estrangeiros, complementada por exposições museográficas sobre a história da modernidade recente. Desta forma, proporciona-se ao grande público e aos artistas e intelectuais, em particular, oportunidade única em toda América Latina de conhecimento e experimentação das questões que compõem as artes visuais nos dias de hoje (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985).

Em seu quesito sobre “o que”, do qual se transcreveu um trecho, descreveram-se os significados principais desta Bienal. Manteve-se seu objetivo geral de apresentar a produção contemporânea de maior relevância no entender da curadoria, fundada no propósito de atender a idéia de uma visão universalista. Para tanto, adotava uma temática de cunho generalista - “O homem e a vida” – tema este, que procurou grosso modo englobar uma a produção plástica que desviava o olhar das linguagens da década anterior, uma arte que se voltava para uma nova subjetividade, aproximando em termos da emoção, dos sentimentos e do inconsciente, valores de caráter universal. Numa outra instância, intentava-se tornar o público próximo à arte, na idéia de que o leigo visitante encontrasse ali uma aproximação com sua condição cultural. Como bem estava definido pela curadora no Catálogo Geral da exposição, havia um raciocínio evidente na definição de seus propósitos. Partia-se de uma apresentação entusiasta do evento com um breve comentário de como se processaram os preparativos. Em seguida era apresentada a proposta de uma visão universalista, que fundamentava conceitualmente o projeto curatorial. Para que tal compreensão pudesse ser enquadrada, foi definido um tema de grande amplitude denominado de O homem e a Vida, onde caberiam as mais diversas produções artísticas, revelando o espírito de uma época ou, como escreveu Leirner (1985, p. 3), “um pensamento

metafórico que revelasse o contemporâneo”. Tematizada a exposição, era aberto precedente para a criação naquela Bienal de um cenário, uma grande caixa teatral, a Bienal como espetáculo. Para que tal definição fosse concretizada alinhavou-se um projeto de exposição, fundado nas três referências anteriores, cuja estrutura se materializava na arquitetura proposta².

Preocupações teóricas a parte, o evento propunha-se pragmaticamente como um espetáculo direcionado as massas assumindo a pecha de lugar “democrático”, o ponto de convergência cultural na América Latina. Portanto, nas palavras de seus dirigentes, configurava-se como uma “oportunidade única” para todas as esferas sociais envolvidas que de algum modo estariam interessadas, ou mesmo curiosas, em saber o que provinha das artes na ordem do dia. Não seria a toa que o discurso iniciava-se com a frase: “Trata-se do maior evento internacional produzido no Brasil, em qualquer campo de atividade.” Sua publicidade, em torno de um discurso oficial apropriado pela Instituição, tinha como mote central a grandeza do evento em termos quantitativos, o que margeava em alto grau a lógica do capital empreendida naquele momento.

188 A pluralidade exibida nos corredores daquele pavilhão era típica da realidade cultural pós-moderna e estava de comum acordo com o discurso da diretoria, representada pelo presidente da Fundação, Roberto Muylaert. Nas suas palavras, a Bienal “demonstra uma pujança que promete vida longa pra instituição” (1985, p. 11). Levando em consideração o contexto sócio-econômico em que foi realizada, nota-se que sua organização seguiu a tônica geral dos grandes eventos culturais pelo mundo, onde parte dos recursos provinha do setor privado. E com a Bienal não foi diferente, a própria presença de Muylaert, empresário e publicitário, frente à instituição revelava a necessidade de integração do maior evento cultural do país na lógica de uma indústria cultural nascente. Ainda segundo seu presidente, a Bienal seria primordialmente definida por uma frase - “a Bienal é uma festa” - afirmação que nortearia o evento baseado nas premissas da própria Fundação. Esta “festa” tinha endereçamento certo, um público genérico e anônimo³.

² Esta caracterização seguia as definições conceituais propostas no Catálogo Geral da exposição.

³ Dois vídeos produzidos a época da XVIII Bienal enfatizavam as características empreendedoras da exposição, ao trazer em primeiro plano a fala de seu presidente que a ressaltava como uma grande festa, um espetáculo direcionado as massas. O primeiro, produção da TV Cultura, ressaltava seu aspecto de maior visibilidade midiática, a “Grande Tela”. O segundo, produzido pela TV Nacional, também distinguia sua montagem como uma grande encenação cultural aproximando-a de outros eventos lúdicos. A própria fala da curadora Sheila Leirner corroborava com o entendimento de uma grande festa como havia sido proposto por Roberto Muylert. Ia ainda além, ao aproximar tal grandiosidade do evento como entretenimento a moda de um grande parque de diversões. A Bienal era agora palco de um grande espaço lúdico capaz de abrigar todo tipo de visitante.

Foi pensando primordialmente nesse público, batizado genericamente por nós – a partir da exposição ‘Tradição e Ruptura’ –, como ‘visitante anônimo’, que organizamos a 18ª Bienal Internacional. São esperadas duzentas mil pessoas, na maioria sem conhecimentos profundos sobre arte, mas que prestigiam e por isso justificam por si só a existência da Bienal Internacional de São Paulo (MUYLAERT, 1985, p. 11).

O espírito empreendedor posto em prática colocava a XVIII Bienal em outro patamar, próximo agora da realidade específica do mercado cultural, que ainda nas palavras de seu presidente, atuava “não como mecenato, mas como investimento com retorno institucional para as empresas” (MUYLAERT, 1985, p. 10). Retomando aspectos anteriormente apresentados, muito deste distanciamento do Estado vinha em função das mudanças também no cenário político do país. É importante ressaltar que no ano de 1985, já tínhamos no Brasil uma nova República após a extinção do regime militar. O processo de abertura política iniciado no final da década de 1970 tinha aberto precedentes fortes para que a Fundação Bienal de São Paulo adquirisse uma nova postura já ensaiada desde a edição de 1981, também objeto de análise deste trabalho. Simbolicamente, o fato da XVIII ser a primeira da nova República lhe habilitava como um lugar de trocas culturais livres, onde imperavam os valores individuais típicos das visões pluralistas da cultura, muitas vezes atreladas ao multiculturalismo, que citamos anteriormente. E sem esquecer é claro de se tratar de uma produção cultural vinculada a uma indústria cultural em construção no Brasil. No campo da crítica brasileira, a postura de sua direção, foi tema recorrente, sendo ponto de referência positiva na história das bienais:

Um saldo positivo resulta da observação desta Bienal para com Roberto Muylaert: nunca uma Bienal de São Paulo foi tão bem organizada quanto esta XVIII Bienal, em detalhes que não escapam, em sua complexidade como empreendimento, aos que militam na área das iniciativas culturais. Somente um homem de empresas, com sua experiência, é capaz de projetar, cobrindo tantas áreas, todas as minúcias que fizeram, para o público e visitantes convidados, sentir que a Bienal era um evento sob controle de sua direção (AMARAL, 2006, p. 33).

A crítica de arte Aracy Amaral alertava para um ponto fundamental ao falar da importância do empreendedorismo de sua direção, condição necessária para o sucesso da Bienal. Reforçando esta questão, o discurso curatorial seria o ponto de partida para legitimar sua organização, o que já pode ser compreendido no encadeamento das principais características da Bienal. Nas próprias palavras de Sheila Leirner, o discurso era calcado em nome de uma “organização empresarial” (1985, p. 13) sob a regência do seu trabalho de curadoria.

Ainda, no documento inicialmente apresentado, outro quesito que pareceu relevante provém do ponto intitulado “como”, que contava do modo pelo qual a Instituição se habilitou

para a realização deste evento. Seguiu as mesmas determinações posteriormente apresentadas na nota introdutória da curadora, apresentada no catálogo.

A 18ª Bienal começou a ser organizada em fevereiro de 1984 com a aprovação, pela diretoria executiva, de projeto elaborado pela curadoria de arte e enriquecido por sugestões da Comissão de Arte e Cultura da Fundação. Iniciou-se, então, a gigantesca operação que envolve desde contatos permanentes no Exterior ao trabalho de uma Comissão Interdisciplinar de montagem integrada por especialistas de diversas áreas sob o comando da diretoria executiva. Para viabilizar um empreendimento de tal dimensão, a Fundação Bienal mobiliza todo seu corpo de funcionários, contrata profissionais especializados e ainda conta com a participação de colaboradores ligados a outras instituições culturais. (Fundação Bienal de São Paulo, 1985)

190 Naquela Bienal, para que se garantisse a proposta inicial quase em sua totalidade, foi preciso estabelecer uma estrutura e cronograma de trabalho que atendessem aos requisitos de uma “empresa” da cultura. Mesmo que a curadoria estivesse ainda mais individualizada na figura de Sheila Leirner, a sua marca só pode ser implementada pela existência de uma equipe considerável de profissionais especializados, diferentemente do grupo de profissionais que fizeram as Bienais de Zanini. A diferença não era apenas em relação ao número de assistentes, mas da própria segmentação dos vários departamentos de trabalho que passavam pelo planejamento expositivo, a monitoria, a comissão de montagem, dentre outros aspectos. Havia ainda uma curadoria diluída nas várias exposições satélites, onde equipes haviam executado exposições paralelas a grande mostra internacional. Entretanto, estavam forçosamente ligadas ao projeto curatorial de Sheila Leirner que dizia prestigiar uma ampla visão do pluralismo artístico daquela década de 1980. Assim como nas duas primeiras bienais da década, a produção contemporânea internacional e nacional se encontravam confrontadas nos espaços do pavilhão, sem, entretanto, mais reservas quanto as suas origens, num esforço em manter a percepção universalista da arte.

O grande núcleo contemporâneo era o foco de atenção maior do evento. Contudo, não se poderia deixar de atentar para a importância do núcleo histórico responsável por manter o caráter educativo e doutrinário da Instituição. O primeiro encontrava-se segmentado em dois grandes grupos: o “Contemporâneos 1” e o “Contemporâneos 2”. O fato de apontar para novos caminhos em termos de linguagem era o que os diferenciavam. Segundo a curadoria, no grupo “Contemporâneos 2”, mesmo que fossem utilizados meios tradicionais, havia uma preocupação em revelar novas formas de produção ligadas a um cenário internacional das artes. Não havia, no caso, uma preocupação em vetorizar os grupos em função dos meios utilizados como ocorrera nas bienais comandadas por Zanini.

Por outro lado, seguindo a tradição das Bienais anteriores, um núcleo histórico era estruturado com intenção de contribuir para a leitura crítica proposta, e manter ainda o caráter doutrinário da Instituição que, de certo modo, carregava notoriamente em seu bojo um discurso ideológico na tentativa de trazer versões críticas da história da arte, na tentativa de construir uma narrativa própria. A Bienal, segundo seus dirigentes, devia se propor a trazer para o grande público recortes historiográficos, funcionando assim como subsídio para a compreensão do contexto contemporâneo. A formação destes dois núcleos era parte das disposições do regulamento da XVIII Bienal:

Artigo 3º./A 18ª Bienal propõe-se organizar dois núcleos de exposições.

Núcleo I/ Este núcleo é destinado a confrontar aspectos importantes da arte na pluralidade dos media e linguagens que a caracterizam no presente. A apresentação das obras deste núcleo obedecerá ao critério de analogias de linguagem, ao invés da montagem por representações nacionais.

Núcleo II/ O núcleo II é dedicado à apresentação de artistas ou movimentos que trouxeram uma contribuição significativa ao desenvolvimento da arte contemporânea dentro do conceito proposto no artigo 1º. (Regulamento da 18ª Bienal Internacional de São Paulo)

Além destes dois segmentos principais, uma série de exposições especiais, algumas de olhar histórico, outras com interesse nas questões contemporâneas da arte, davam um caráter bem diverso à mostra. Havia ainda aquelas que representavam visões de variados elementos da cultura popular. São elas: “Movimento Cobra”, “O Expressionismo no Brasil: Herança e Afinidades”, “Entre a Ciência e a Ficção”, “Vídeo Arte: Uma Comunicação Criativa”, “o Turista Aprendiz”, “Máscaras da Bolívia”, “Gravuras Cabichuí”, “Xilogravuras Populares Contemporâneas” e “A Criança e o Jovem na Bienal”. Completando o espetáculo vinham os “Eventos Paralelos”, onde se destacavam as atividades musicais que contribuíam para a condição totalizante daquela megaexposição⁴.

A última exposição especial mencionada vai ao encontro de um dos anseios principais da Instituição, que a munia de uma responsabilidade didática muito forte, numa tentativa de aproximar um público em potencial para um evento de grande porte. A popularidade desta edição foi construída em grande parte pelo volume e fluxo de visitantes que estiveram presentes ao longo dos 73 dias de evento. As mídias publicitárias também foram utilizadas para viabilizar a mostra, fornecendo também uma presença em TV aberta o que levaria a uma visibilidade ainda maior.

⁴ Seria totalizante no sentido de que não se restringia as novas vanguardas artísticas, abrangendo diversos elementos da cultura popular. A produção contemporânea era também justificada pela presença de um núcleo histórico que contribuíam para uma leitura histórica do evento.

A Bienal em números era significativa, podendo o grande espetáculo ser constatado pelo gigantismo da exposição, pois foram 2400 obras representando 400 artistas de 46 países dos mais diversos continentes. Segue um trecho onde fica visível essa preocupação:

Uma das inovações da 18ª Bienal será o seu aspecto didático. Sem prejuízo da qualidade e da sua condição de acontecimento de vanguarda, a Bienal deste ano oferecerá ao grande público todas as inovações e facilidades, com o objetivo de tornar mais proveitosa e agradável sua permanência na exposição. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985)

Quando no discurso curatorial definiam-se as linhas gerais da montagem, voltava-se para os seus principais objetivos, dentre os quais se procurou imprimir um olhar bem particular sobre a realidade da produção cultural contemporânea. Nas palavras da curadora, seria “um olhar capaz de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira que os trabalhos foram apresentados” (LEIRNER, 1985, p. 14). Estas palavras não divergiram das proposições postas em documentação oficial da Fundação, alguns meses antes da abertura da exposição. Percebe-se, por exemplo, que o trabalho de planejamento foi levado a cabo, permitindo o gigantismo da mostra que se encontra registrado na história destas exposições. Portanto, dispõe-se aqui também de trecho de documento oficial em que notoriamente comprovavam-se as origens do discurso da curadora, que convergia com as seguintes proposições divulgadas pela Fundação:

192

O objetivo do projeto da montagem da 18ª Bienal Internacional de São Paulo é a criação de um espaço variado e dinâmico onde o espectador a cada momento seja conduzido a novas sensações. A arquitetura, neste projeto, é o elemento que dá forma aos conceitos desenvolvidos para a Bienal como um todo, seguindo a orientação de se reunirem os artistas por analogia de linguagem e não por países. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985)

Para a realização da expografia, dois arquitetos foram responsáveis pelo projeto: Haron Cohen e Felipe Crescenti. Luiz Loureiro, secretário geral executivo da Bienal, foi supervisor de montagem. Para coordenar os trabalhos de intenso diálogo entre a curadoria e arquitetura foi formada para esta Bienal em particular uma comissão de montagem, da qual faziam parte os arquitetos e o supervisor citados. Completando a comissão estavam presentes a Curadora-Geral da exposição Sheila Leirner e o museólogo alemão Jurgen Harten, diretor da Kunsthalle de Dusseldorf, ambos membros da Associação Internacional de críticos de Arte. Ainda como parte da comissão contava-se com a assistência de Gabriela Wilder, assessora de Planejamento e Execução de Eventos da Bienal e Afonso

Champi Jr., gerente de planejamento da Bienal⁵. Percebeu-se, de maneira bem definida, a reunião de um grupo de trabalho focado na expografia, cuja ferramenta maior provinha do exercício da arquitetura. Era uma atividade dependente da curadoria e consequência direta do diálogo aqui focado.



FIGURA 02 Equipe de montagem trabalhando em conjunto na realização da exposição. Da esquerda para direita, Felippe Crescenti, Haron Cohen e Luiz Loureiro. Foto: Jorge Meditsch. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 03 Visita de Oscar Niemeyer à Bienal em 26/09/1985. Em tal ocasião lhe foi apresentada a expografia para aquele evento. Como pode ser visto, estava acompanhado do arquiteto Haron Cohen. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Com o intuito de melhor entender o significado e a relevância da montagem, retorna-se as palavras da própria curadora. Ao interpretar as palavras de Leirner, encontra-se a lógica de que, por trás da necessidade da Bienal se fazer valer como o maior espaço de divulgação das artes visuais em território latino, pondo-se “em pé de igualdade” com as outras

⁵ Todas estas referencias foram extraídas do Catálogo Geral da exposição e de toda a documentação adquirida em campo frente à Fundação. As especificidades dos profissionais encontram-se descrita no quadro informativo disponibilizado anteriormente.

grandes exposições internacionais, havia um segundo anseio ainda maior, que perpassava o objetivo geral da exposição: a de imprimir uma marca indelével da Curadoria, tanto na escolha das obras a serem expostas como na maneira de expô-las, ou seja, a montagem assumia então maior relevância perante o artista e a obra de arte. Desta observação captura-se, neste raciocínio, o objetivo central da mostra:

fazer com que o evento não apenas refletisse desta vez, com toda a realidade possível, a situação contemporânea da arte, mas que ele fosse também considerado à luz do olhar crítico contemporâneo. Um olhar capaz de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira com que os trabalhos fossem apresentados (LEIRNER, 1985, p.13).

É preciso que fique explícito o fato de que a montagem por si só não seria a característica de maior relevância, mas sim, o seu resultado como legitimação espacial da leitura crítica imprimida pela Curadoria. E para fazer valer uma visão própria, capaz de capitanear a pluralidade da produção anteriormente mencionada, enxergava-se na montagem a alternativa possível para fazer valer os interesses por ora apresentados. A construção proposta para o evento nascia como uma grande narrativa crítica condicionada a uma realidade histórica temporária e adequada a uma visão particular da curadoria. Tratava-se da grande obra cultural contemporânea (na ótica de quem propunha), sintetizada em apenas "um lugar", onde se desdobravam os mais variados lugares de uma arte que em conjunto se apresentava caótica, diversa e multifacetada, mas, que organizada num espaço de exibição, imprimia uma visão crítica e, em última instância, política de um momento sócio - cultural.

194



FIGURA 04 Imagem da equipe de montagem em ação, organizando o espaço de chegada no primeiro pavimento. É perceptível a figura da curadora Sheila Leirner ao centro, e logo atrás o arquiteto Haron Cohen. Dupla de trabalho que se quer destacar. Foto: Rafael França. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Esta grande exposição, que ora se apresenta como grande festa de um internacionalismo cultural contemporâneo e num dado momento como um olhar histórico para a produção nas artes visuais, ao mesmo tempo em que aproxima realidades culturais distantes, só pode ser entendida como um lugar, segundo a própria curadora, de “abolição das fronteiras no tempo e no espaço” (LEIRNER, 1985, p. 15). E esta ruptura pode ainda ser transferida no âmbito da condição histórica da própria Bienal, por se tratar de um evento efêmero em sua duração, mas que almejava uma posição perene na história, o que de algum modo se aproximava de um caráter museológico que ela, na verdade, sempre deteve.

4.2.2

A estrutura expositiva: as segmentações e seus artistas

Com base nesta análise das características do evento, foi possível compreender a organização da mostra definida pelo complexo diálogo entre a curadoria e os responsáveis pela montagem. A proposta de organização segmentava a mostra em quatro partes fundamentais, cada uma com seu espaço físico de exposição e com seus possíveis desdobramentos: o núcleo histórico, o núcleo contemporâneo, as exposições especiais e os eventos paralelos. De certo modo, esta setorização se dispunha de maneira mais flexível estabelecendo diálogos mais constantes, a partir de interesses determinados por todo o grupo curatorial. Primava por uma pluralidade de manifestações com o uso de diversos meios de linguagem e abarcavam uma grande variedade de nomes e tendências.

Tendo em mente que a Bienal propunha-se a manter os objetivos apresentados em edições anteriores, ao propor a organização nesta edição em dois núcleos expositivos e um agrupamento de exposições especiais, a curadoria continuava a contemplar suas três funções básicas, que são aqui repetidas: a apresentação de um quadro da produção artística contemporânea que atendia a visão da curadoria, a estruturação de um núcleo histórico que seguia a tradição da Bienal em contribuir para formação de um público de arte e a adequação daquela exposição à realidade cultural latino-americana à margem da história ocidental da arte. Esta última função podia ser ampliada nesta edição, na medida em que a preocupação agora tinha um caráter internacionalista.

Por trabalhar com o processo de analogia de linguagem, o núcleo contemporâneo era segmentado de maneira semelhante à estabelecida nas bienais anteriores. Entretanto, deparava-se com a dificuldade em classificar a produção contemporânea em função dos meios, já que a pintura tornava-se suporte recorrente nas novas tendências artísticas e a escultura se confundia nas mais diversas composições de instalações. Parte desta

produção encontrava-se fragmentada em alguma das exposições especiais. Portanto, com evidente papel de destaque, diferentemente dos dois eventos anteriores, abria-se espaço para a nova pintura representante de um fenômeno mundial, além de uma maior infraestrutura para as instalações artísticas, devido ao aumento destas proposições. A ágora em destaque, cujas origens provinham do neoexpressionismo alemão e da transvanguarda italiana, ocupava três grandes corredores que configuravam a “Grande Tela”. Este espaço, segundo a curadora, seria “um bloco simbólico real, de grande impacto, que agrupa a produção atual da nova pintura e termina em si mesmo. Com aberturas prospectivas a novos caminhos” (LEIRNER, 1985, p. 15).

A estrutura da exposição

Descrevendo os dois núcleos principais:

Núcleo I

Dedicado à produção contemporânea e organizado por analogia de linguagem. Os trabalhos ali apresentados, a princípio, obedeciam à ordem temática proposta pela curadoria. Não distinguiam-se as produções por meios, valendo-se da idéia de que o pluralismo artístico se sobressaía dos particularismos estabelecidos, por exemplo, pelos meios utilizados. Dava uma atenção especial à **nova pintura** e as **instalações** onde se fazia uso das mais variadas técnicas.

196

Este núcleo encontrava-se segmentado em dois setores, que obedeciam as determinações da curadoria quanto à natureza da linguagem adotada: **Contemporâneos 1** e

Contemporâneos 2.

Observação 1: As exposições de Vídeo-Arte eram extensões deste núcleo expositivo.

Núcleo II

Dedicado aos artistas de valor histórico que contribuíram para o quadro da arte contemporânea a época. Dava uma consideração especial à pintura, mostrando algumas de suas tendências após a Segunda Guerra, com atenção especial a América Latina, o que não impedia a presença de artistas com matriz construtiva. Para reforçar aquele conjunto, podia-se incluir a exposição especial dedicada ao Grupo Cobra, principal extensão daquele núcleo.

Observação 2: Como conta o catálogo, a exposição de Litografias do Ateliê Vienense estava incorporada conceitualmente a este núcleo.

Observação 3: Poder-se-ia incluir neste grupo as exposições especiais “Movimento Cobra” e “Expressionismo no Brasil: Herança e Afinidades”.

Exposições Especiais

Foram aqui classificadas em quatro grupos:

De valor histórico

1 - Movimento Cobra

Trazia para a Bienal uma exposição especial e com curadoria própria que apresentava um generoso panorama histórico e estético das produções que determinaram a atuação do “Grupo Cobra”, mostrando inclusive valores individuais dentro da conjuntura internacional em que se configurava. Surgido no pós-guerra teve grande influência na Europa através de seu engajamento via aportes estéticos.

2 - Expressionismo no Brasil: Herança e Afinidades

Exposição que dedicava um espaço considerável para uma produção expressionista brasileira ainda ao longo da década de 1920, sob influência dos movimentos vanguardistas, mas com resultado de uma antropofagia cultural. Fazia-se, através do discurso de seus curadores Ivo Mesquita e Stella Teixeira de Barros, uma leitura histórica e crítica desta produção apresentando filiações nas gerações subseqüentes, especialmente naquela que viria a ter maior atenção na primeira metade da década de 1980. Criava-se uma narrativa histórica na busca por raízes que fizessem compreensível o retorno à pintura. Alguns artistas participantes: Lívio Abramo, Aguilar-Vigyan, Antônio Bandeira, Iberê Camargo, Flávio de Carvalho, Rubens Gerchman, Oswald Goeldi, Marcelo Grassmann, Jorge Guinle Filho, Wesley Duke Lee, Anita Malfatti, Nuno Ramos, Lasar Segall, Fabio Miguez.

Sobre alguns aspectos contemporâneos

3 – Vídeo-Arte: Uma Comunicação Criativa

Apresentava, sob curadoria de Jorge Glusberg, uma mostra considerável de vídeo-arte de quatro procedências distintas: norte-americana, britânica, latino-americana e francesa. Demonstrava a importância deste meio que, de certo modo, havia se tornado porta-voz da linguagem pós-moderna. Anexada a esta exposição especial vinha uma segunda mostra, Vídeo-Arte na **República Federal da Alemanha**, apresentando trabalhos de um período entre 1960 e 1982. Não se pode deixar de mencionar alguns nomes destas duas exposições como: Joan Jonas, Antoni Muntadas, Nam June Paik, Bill Viola, Marina Abramovic e Ulay, Joseph Beuys, Rebecca Horn, Wolf Vostell, dentre outros.

4- Entre a Ciência e a Ficção

Apresentava um grupo heterogêneo de artistas que produziram, a partir da década de 1960, trabalhos que, através de um viés artístico, investigavam a dubiedade entre o progresso científico e o mundo ficcional. Eram fortemente amparados pelo rápido

desenvolvimento tecnológico percebido já na década de 1950 com os mecanismos de comunicação de massa. Estava sob curadoria de Berta Sichel e Robert Atkins.

Sobre a cultura brasileira e latino-americana

5 - O Turista Aprendiz e Máscaras da Bolívia

Tratavam-se de duas exposições distintas que foram apresentadas na Bienal conjuntamente. A primeira, sob curadoria de Maureen Bisiliat, apresentava uma rica documentação iconográfica das viagens do intelectual Mario de Andrade na busca por compreender a cultura brasileira e no contato com as demais culturas latinas. A segunda, mostrava um conjunto de máscaras bolivianas, expressão de peso na cultura popular do país. Havia nesta exposição a necessidade de acentuar o caráter estético e plástico da produção.

6 - Gravuras Cabichuí do Paraguai

Exposição das gravuras produzidas como ilustração do periódico paraguaio “Cabichuí”, publicado no ano de 1867 à época da Guerra do Paraguai. Apresentavam uma certa unidade determinada em parte pela forma de emprego da técnica da xilogravura.

7 - Xilogravuras Populares Contemporâneas na Literatura de Cordel, 60/70

Exposição de xilogravuras de natureza popular presentes no nordeste do Brasil que apresentava um recorte bem específico dentro da literatura de cordel cearense, enfatizando a forte carga de cultura popular e de tradições locais ainda intactas.

O papel educativo e lúdico da Bienal

8 - A criança e o jovem na Bienal

Espaço dedicado às gerações mais novas, que tinha como intuito “ver, fazer e pensar a arte contemporânea”. Oferecia a oportunidade de desenvolver experiências de fruição e produção em Artes Plásticas. Fazia parte do amplo projeto de evento da Bienal de São Paulo, calcada na valorização do “visitante anônimo”.

Eventos Paralelos: Música e Outros eventos

Com relação à **música**, trouxe uma vasta programação que procurava atender a relação “Música e Vida”, adaptada aos interesses gerais da curadoria. Sob curadoria de Anna Maria Kieffer, apresentou um considerável número de artistas, dentre eles John Cage, fato louvável dentro de uma Bienal que não se dedicava com cuidado a outras produções que não fossem plásticas e visuais.

Dentro da noção de **outros eventos**, agrupavam-se atividades como cinema, debates e conferências. Estava sob orientação da Curadoria e do Conselho de Arte e Cultura,

oferecendo um leque de eventos paralelos caracterizados como um panorama intelectual do pensamento contemporâneo em relação às artes plásticas.

As particularidades do Núcleo I

Segmentado em dois grandes grupos:

Contemporâneos 1 – Agrupavam as produções que mantinham meios, técnicas e linguagens tradicionais que, no entender da curadoria, não revelavam aspectos inovadores dentro do contexto das novas produções.

Contemporâneos 2 – Agrupavam os artistas que enveredavam por novos caminhos da linguagem, no entender da curadoria.

Observação 4: Não havia uma distinção nestes grupos por intermédio da identificação do tipo de mídia utilizada. A nova pintura convivía com as novas proposições no campo das instalações.

Observação 5: Não havia um grupo de artistas “divergentes” como na XVI Bienal.

Observação 6: A forma de organização por analogia de linguagem era nesta Bienal mais complexa na medida em que não dependia de uma distinção por meio ou suporte utilizado naquelas produções. As distinções aconteciam em nível da proposta do projeto expográfico. A “Grande Tela” e suas adjacências distinguiam a “Grande Obra Contemporânea”, definida pela curadoria.

199

O número de artistas enviados pelas representações nacionais era realmente significativo, o que dificultava ainda mais a organização daquela heterogeneidade de trabalhos por intermédio de uma complexa segmentação expositiva. A adoção de uma visão universalista da arte era sinal de que não havia uma vontade de setorizar a exposição, o que poderia ocasionar uma fragmentação daquele caráter de totalidade que se queria implementar.

Uma das conquistas da curadoria estava no grupo de artistas convidados para aquela Bienal. Afora o envio por representações nacionais, nesta edição do evento o leque de convidados havia sido ampliado. A presença deste grupo de artistas contribuía para legitimar o discurso da curadoria fundado no entendimento de um pluralismo internacional nas artes visuais. O grupo era formado por: Marina Abramovic e Ulay, Carlos Aguirre, Alejandro Arango, Jonathan Borofsky, Manuel Alvarez Bravo, John Cage, Alberto Gironella, Bernd Koberling, Hirokazu Kosaka, Ellen Lampert, Helmut Middendorf, Ricardo Rocha, Osvaldo Romberg, Salomé, Duba Sambolec e Hella Santarossa.

Observando este leque de artistas, por mais heterogêneo que fosse, percebia-se uma vontade de privilegiar um olhar sobre a nova pintura com as suas formas figurativas.

De certo modo, construiu-se um caminho para a caracterização do espetáculo de 1985. Segundo a própria curadora, “o grande pensamento metafórico que revela desta vez o contemporâneo, por outro lado, não é literário como está tão em voga nas exposições internacionais européias. É simplesmente o espetáculo” (LEIRNER, 1985, p. 15). A construção de uma totalidade devia-se a necessidade de, através de sua estrutura, dar forma a um pensamento metafórico desenvolvido pela curadoria que culminava com a espetacularização.

4.2.3

Uma apresentação visual do projeto expográfico

Assim como no terceiro capítulo, dedica-se aqui espaço para a apresentação visual do projeto expográfico concebido para a XVIII edição em 1985. Esta apresentação se faz necessária para uma melhor compreensão da trajetória que se fará pelo espaço da mesma. Esta leitura crítica estará fundamentada pela caracterização realizada até o presente momento. O percurso acontece em torno de uma narrativa que alinhava valores do passado com os novos desdobramentos da arte na tentativa de estabelecer naquele espaço uma representação metafórica de um dado estado da arte. Nascia no pavimento térreo, apresentando referências históricas, e culminava na encenação teatral da “Grande Tela”.

200

A organização dos pavimentos

Térreo e primeiro pavimento

Serviços

Núcleo II - Histórico

Exposição Especial: “Movimento Cobra”

Núcleo I - Contemporâneos 1

Segundo pavimento

Núcleo I - Contemporâneos 1

Núcleo I - Contemporâneos 2

Terceiro pavimento

Exposições Especiais: “Expressionismo no Brasil: Herança e Afinidades”, “Entre a Ciência e a Ficção”, “O Turista Aprendiz”, “Máscaras da Bolívia”, “A Criança e o Jovem na Bienal”, “Video-Arte na República Federal da Alemanha”, “Video-Arte: Uma Comunicação Criativa”, “Gravuras do Cabichuí”, “Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel”, “Litografias do Ateliê Vienense”.

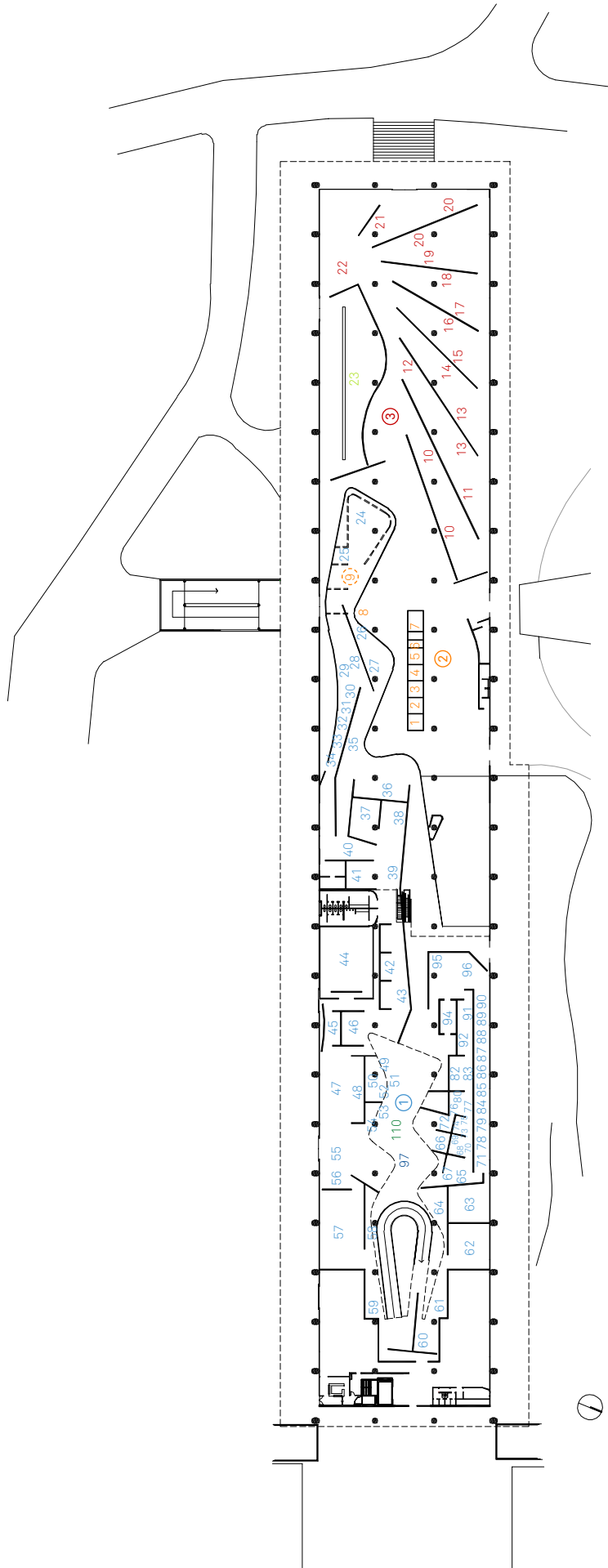
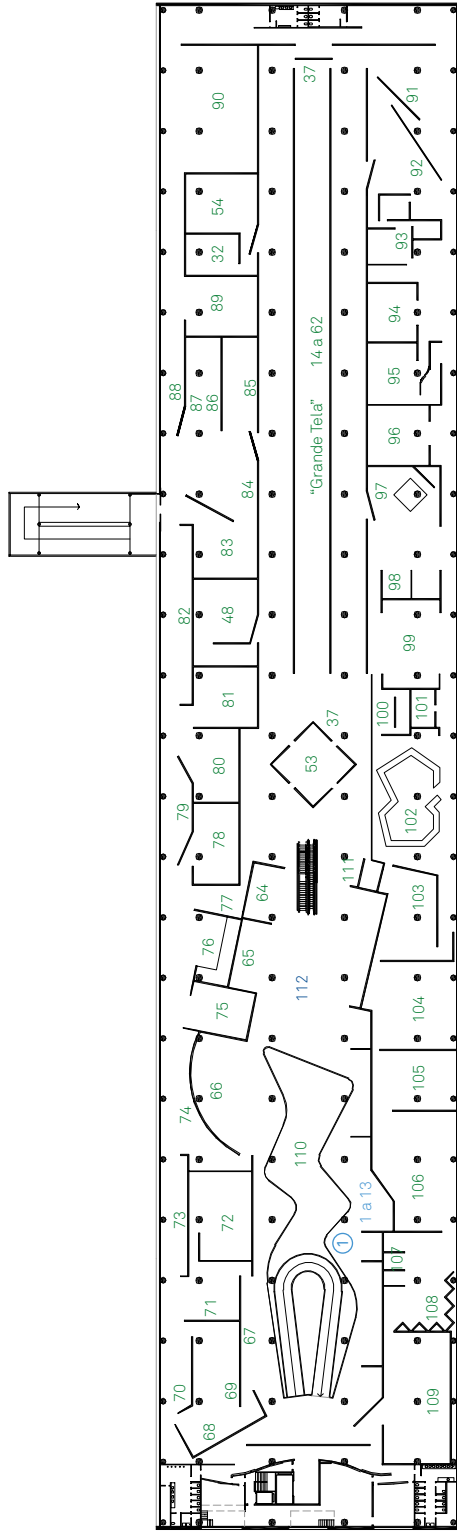


FIGURA 05 PLANTA DO PAVIMENTO TÉRREO E DO PRIMEIRO PAVIMENTO

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São paulo. Referências consultadas no catálogo da XVIII Bienal.

① Núcleo I Contemporâneos 1	38. VANEGAS, Leonel	70. HAMPEL, Angela	86. KAHN, M.S.	Cultura	13. DELAVEGA, Jorge
24. VITAL, Mátiás	39. AGUIRRE, Carlos	71. ALCÁNTARA, Pedro	87. DE GRACIA, Adonai Rivera	3. Ministério da Cultura / Funarte	14. NOE, Luis Felipe
25. EGENAU, Juan	40. RUEDA, Francisco	72. HEYN, Miguel	88. BLANCO, D.	4. Loja Bienal	15. MACCIÓ, Romulo
26. HOYOS, Ana Mercedes	41. MORSELLI, Margarida	73. STOEY, Borislav	89. MONTENEGRO, Carlos	5. Informações	16. DEIRA, Ernesto
27. RIVAS, Juan	42. PUENTE, Alejandro	74. TZANEV, Stoyan	90. VOGL, Hilda	6. BOVESPA / Graçiente - Eventos Musicais	17. VEDOVA, Emilio
28. KOKKINOU, Maria	43. OSIPOV, Paul	75. RESTREPO, Jaime R. M.	91. POMERO, Suzana	7. Comind / Vendas de Obras	18. OUBORG, Pieter
29. AZAZY, Abd El Fatah El	44. DICANCRO, Agueda	76. MONTILLA, Manuel	92. LOOCHKARTT, Angel	8. Secretaria de Estado da Cultura	19. DALAHAUT, Jo
30. NUNEZ, Elsa	45. STASSINOPOULOS, Aspa	77. BRAYKON, Pelar	93. PANG, Tan Oe	② Projeto Releitura	20. CAULIFLD, Patrick
31. TOSARI, Rene	46. RAMOS, Nelson	78. BICARD, Liery	94. MARTINS, Carlos	③ Núcleo II	21. BRAVO, Manuel Alvarez
32. SAISHINY, Natma El	47. STENDL, Teodoro e Ion	79. NEGRA ALVAREZ	95. VALDEZ, Wifredo Diaz	10. LAM, Wifredo	22. SAITO, Yoshishige
33. RIAD, Mohamed	48. SZIKORA, Tamas	80. STEPLING, Amable	96. NANTES, Guigo	11. BOTERO, Fernando	23. Exposição especial Movimento Cobra
34. PENA, Maria Arrenade de Vargas	49. SUP, Ham	81. MACIEL, Leonel	97. Praça	12. DACOSTA, Antonio	
35. SOBALVARO, Orlando	50. PARK, Kwang-Jean	82. DELA FUENTE, Manuel			
36. LORA, Silvano	51. CHON, Joon	83. GONGORA, Leonel	② Serviços		
37. CRUZ, Luiz Hernandez	52. CHANG, Hwa-Jin	84. SOLIMAN, Ahmed Nabil	1. Monitoria		
	53. LEE, Tae-Hyun	85. ARARGI, Fatma	2. Secretaria Municipal da		



5 10 20 30m

FIGURA 06 PLANTA DO SEGUNDO PAVILHÃO

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVIII Bienal.

① Núcleo I Contemporâneos 1

- 1. GIRONELLA, Alberto
- 2. ARANGO, Alejandro
- 3. BLOW, Ansuva
- 4. WATKINS, Dick
- 5. EGAN, Felim
- 6. POMAR, Júlio
- 7. FITZGERALD, Mary
- 8. ROCHA, Ricardo
- 9. SUJMI, Risto
- 10. SCHOLTE, Rob
- 11. HERNANDEZ, Sérgio
- 12. POMBO, Vasso
- 13. KYRIAKI, Vasso

① Núcleo I Contemporâneos 2

- "Grande Tela"
- 14. ZOLTAN, Adam

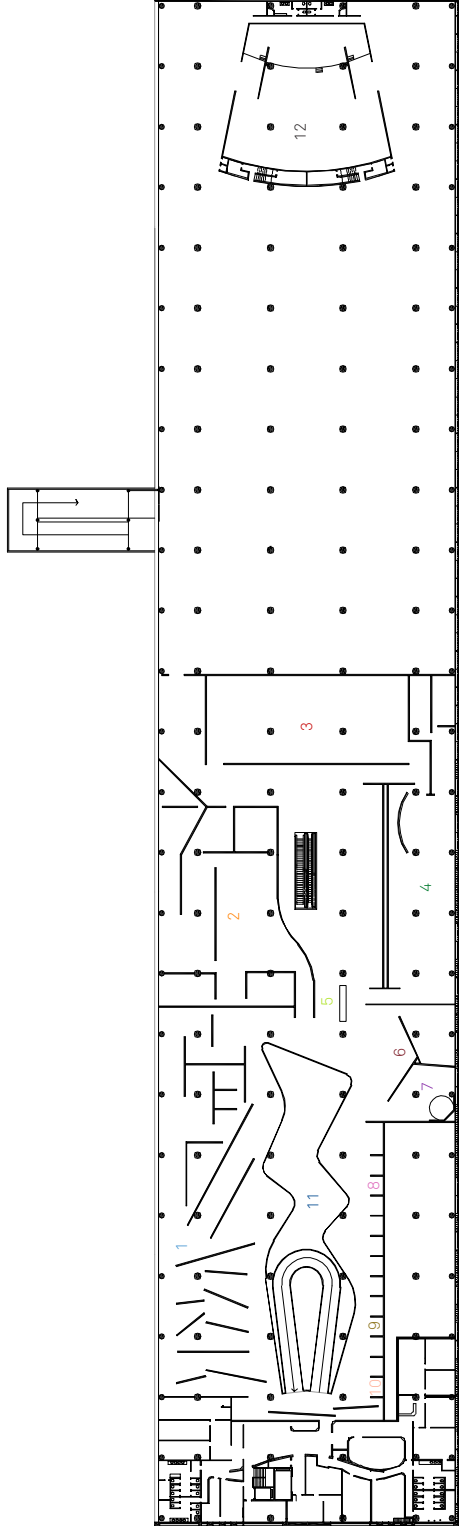
- 33. MIDDENDORF, Helmut
- 34. SCHEIBL, Hubert
- 35. MAZZAG, Istvan
- 36. DOKOUPILJiriGeorg
- 37. DAVIES, John
- 38. BULIAS, Jozsef
- 39. CAMBRE, JuanJosé
- 40. BALDEWEG, Juan Navarro
- 41. RENZI, JuanPablo
- 42. USLE, Juan
- 43. KJARTANSSON, Magnus
- 44. DUMAS, Martène
- 45. LAMAS, Menchu
- 46. YOSHIZAWA, Mika
- 47. RAMOS, Nuno
- 48. SPORRING, Ole
- 49. GIRLING, Oliver
- 50. POMBERG, Osvaldo

- 51. SUAREZ, Pablo
- 52. REGO, Paula
- 53. MONTEIRO, Paulo
- 54. BÖMMELTS, Peter
- 55. ANDRADE, Rodrigo de
- 56. MIRRI, Sabina
- 57. SALOME
- 58. SHIN, Seang-Hyi
- 59. PRADO, Sérgio
- 60. DI STASIO, Stefano
- 61. GEVA, Tsibi
- 62. DAVIDSSON, Kristijan
- Instalações
- 63. BUREN, Daniel
- 64. GORDILLO, Luis
- 65. DISLER, Martin
- 66. PIZZANI, Jorge

- 67. SANTAROSSA, Hella
- 68. WERY, Marthe
- 69. VERWEIREN, Didier
- 70. ALEXANDER, Shelagh
- 71. DAMMBECK, Lutz
- 72. FRANÇA, Rafael
- 73. GORLITZ, Will
- 74. KALKSMA, Gea
- 75. LAVIER, B.
- 76. SARKIS
- 77. CLARKSON, David
- 78. CHARLIER, Jacques
- 79. CATUNDA, Leda
- 80. YANO, Michiko
- 81. KREMER, Nair
- 82. BERTRAN D, Jean Pierre
- 83. SAMBOLEC, Duba
- 84. MARIE, Dyan

- 85. LEONILSON
- 86. O'CONNELL, Ellis
- 87. HUKKANEN, Reijo
- 88. ORAA, Flavio GarciaAndia de
- 89. DUARTE, Jorge
- 90. LAMPERT, Ellen
- 91. ZAIDLER, Waldemar
- 92. MATTUCK, Carlos
- 93. VALLAURI, Alex
- 94. LACAZ, Guto
- 95. BOLTANSKI, Christian
- 96. MORAES, José Eduardo Garcia de
- 97. GARCEZ, Paulo
- 98. KOSAKA, Hirokazu
- 99. ABRAMOVIC e ULAY
- 100. BRISLEY, Stuart
- 101. ALLEN, Terry

- 102. BJORLO, Per Inge
- 103. HIEN, Albert
- 104. MAYER, Edward
- 105. KARAVAN, Dani
- 106. LUPAS, Ana
- 107. TERAN, Pedro
- 108. LUCCHESI, Fernando
- 109. THEK, Paul
- 110. BOROFFSKY, Jonathan
- 111. Revoluções por minuto / Pisco Arte
- 112. Praça



5 10 20 30m

FIGURA 07 PLANTA DO TERCEIRO PAVILHÃO

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Biennial de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVIII Bienal.

Exposições Especiais e Grupos

- 1. *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*
- 2. *Entre a Ciência e a Ficção*
- 3. *O Turista Aprendiz / Máscaras da Bolívia*
- 4. *A Criança e o Jovem na Bienal*
- 5. *Video Arte na República Federal da Alemanha*
- 6. *Video Arte: Uma Comunicação Criativa*
- 7. *WakaTjopu*
- 8. *Gravuras do Cabichuf*
- 9. *Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel*
- 10. *Litografias do Ateliê Viennense*
- 11. *Praça*
- 12. *Auditório*

4.3

Um olhar crítico sobre o espaço expositivo, lugar do diálogo curador - arquiteto

4.3.1

A herança das edições anteriores

A XVIII edição da Bienal de São Paulo só pode ser entendida integralmente se forem observadas suas heranças das edições anteriores. É inegável seu vínculo, não apenas em termos administrativos, operacionais e organizacionais, mas também com relação à maneira como se concretiza materialmente. Como foi visto anteriormente, duas mudanças que permitiram a realização da XVI Bienal, a presença de um curador e adoção de uma organização via analogia de linguagem, alteraram de forma singular a natureza daquela exposição concebida anteriormente segundo moldes tradicionais de “uma grande feira das nações”.

Não se pode esquecer que tais condicionantes trabalhavam em função da arte ali exposta, que ao longo da primeira metade da década de 1980 se demonstrou bastante heterogênea, o que a caracterizava como uma produção pluralista, mas, de certo modo, distinta em sua ampla maioria, daquelas propostas processuais dos anos de 1970. A Bienal virava a década com intuito de avaliar toda uma produção nova tributária das transformações das duas décadas anteriores, bem como dos movimentos de reação ao hermetismo da produção conceitual.

Outro aspecto que não pode ser esquecido diz respeito aos rumos da instituição enquanto idealizadora e administradora de uma máquina produtiva que entrava em sintonia com a realidade do cenário mercadológico e cultural contemporâneo. Como pode ser percebido na análise anterior este novo viés administrativo contribuiria para feição espacial da Bienal, tanto das mudanças empreendidas por Luis Villares nas edições de 1981 e 1983, como nas realizações de Roberto Muylaert para a concretização da edição de 1985. A aproximação da instituição a um empreendimento privado trouxe uma dinâmica diferente às relações de trabalho entre ela própria, a curadoria e o arquiteto responsável.

Entretanto, antes de se realizar um percurso analítico sobre o espaço da XVIII Bienal em confluência com a produção ali presente, se faz necessário uma abordagem a cerca da XVII edição que antecedeu esta última e representou um trabalho seqüencial da XVI Bienal, aqui já analisada. Como mencionado anteriormente, Walter Zanini permaneceu como curador encarregado em fornecer um viés intelectual no que concerne a arte a ser exposta. Com a experiência da edição anterior, uma condição de tempo razoável para sua realização

e por intermédio de um trabalho curatorial cada vez mais autônomo, aquela edição se configurava como evento, em seu todo, mais bem acabado, inclusive no diálogo curador-arquiteto, que se refletia na sua estrutura espacial. O próprio curador relatava:

Há dois anos, a preparação da mostra fizera-se em prazo demasiadamente curto para o diálogo necessário com os responsáveis das numerosas delegações estrangeiras. Desta vez, à orientação explícita do regulamento juntaram-se com maior frequência recomendações particularizadas da curadoria, tendo em vista a lógica orgânica da exposição em seus Núcleos I e II. Este empenho crítico, que se estende ao convite direto a artistas, não deixou de trazer resultados. É evidente que se trata de processo ainda no patamar inicial e que deverá exigir muita criatividade e aplicação das futuras curadorias. (ZANINI, 1983, p. 5)

A realização de um evento do porte da Bienal demandava um tempo significativo para as mais diversas intermediações profissionais, inclusive na realização do projeto expositivo e sua materialização. É óbvio que a própria manutenção do corpo de curadores, assistentes, arquitetos e montadores contribuiria para que o trabalho realizado fosse mais bem acabado, evidenciando de forma clara os objetivos iniciais da curadoria ao propor uma consolidação de vontades passadas. A autonomia maior da curadoria permitia com que suas escolhas artísticas tivessem lugar garantido no espaço da bienal estabelecendo analogias mais precisas e definidoras de um percurso histórico-narrativo desejado. Tal situação facilitava o trabalho do arquiteto Jorge Carvajal, que já tendo trabalhado com o Zanini na edição anterior, trazia como solução espacial, uma leitura mais precisa do projeto curatorial. Relacionava, por exemplo, o núcleo I e II de forma a propor uma compreensão mais didática de uma arte herdeira de uma série de produções surgidas após a segunda guerra mundial. Portanto, dentro dos vários caminhos da produção artística da segunda metade do século XX, soube privilegiar o viés de maior interesse da curadoria.

Tal viés de abordagem que não assumiu “atitudes de restrição estética no universo dos relacionamentos entre a arte e as técnicas” (ZANINI, 1983, p. 5), nem delimitava seus interesses por uma seção temática, ia ao encontro do que havia sido proposto anteriormente ousando ainda mais na não limitação dos suportes escolhidos e que, de certo modo, influenciariam na organização espacial do evento. Tal situação ocorrera na Bienal de 1981, quando uma separação por meios se fez em âmbito geral na organização dos espaços. Claro que não se tratou de um total enrijecimento do espaço em função dos setores para cada forma de se trabalhar os suportes ou meios selecionados. Não seria a toa que em 1981, no segundo pavimento daquela exposição, houve uma confluência entre os diversos vetores da exposição.

Contudo, a própria curadoria não se demonstrava tão enfática quanto à segmentação da arte do seu núcleo contemporâneo (núcleo I) em função da técnica. Mantinha-se, todavia, a existência de dois vetores principais A e B que seguiam determinações semelhantes ao projeto da edição anterior, sem, no entanto, ter uma preocupação em definir sub-segmentações admitindo assim o entrelaçamento das mais diversas linguagens e o reconhecimento de um caráter híbrido na arte contemporânea. Tal segmentação se fazia coerente, pois como é sabido, houve um crescente alargamento das fronteiras artísticas através dos trabalhos realizados via “novos media”⁶, bem como de um retorno visível tanto da exploração da pintura como das realizações via escultura. O uso do vídeo, do vídeo texto, do computador, da TV à cabo, do livro e da fotografia estava bem representado naquela Bienal e, naquele momento, se incorporavam ao universo das artes visuais deixando de lado sua condição de novidade ou elemento estranho ao espectador. Estas linguagens já estavam muito bem reproduzidas nos meios de comunicação de massa, em que se poderia incluir a exposição de arte também como grande meio.

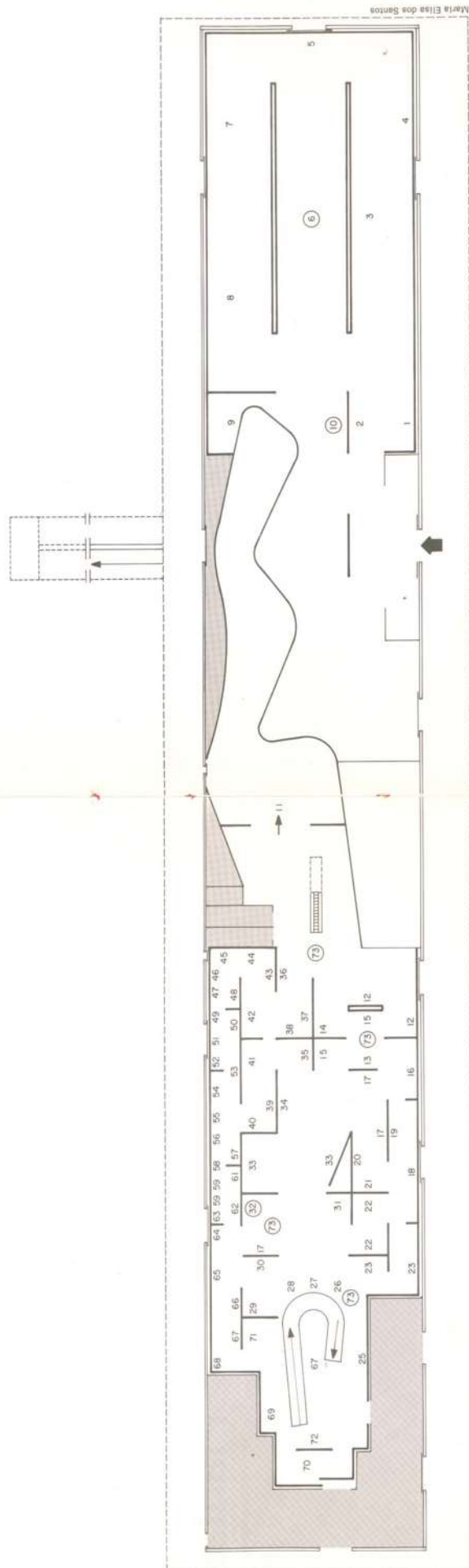
Não havia nesta edição, portanto, um caráter experimental tão evidente quanto na anterior, tanto em função do ali exposto como da maneira de se organizar uma exposição daquele porte. Entretanto, a necessidade de se manter um caráter prioritário aos novos meios, além de uma posição política da curadoria, provinha da gradativa importância das produções que insurgiram na década de 1980. Segundo Zanini:

Na parte das linguagens emergidas dos novos media, que a própria crítica mais conservadora começa enfim a reconhecer, os esforços foram redobrados para que a exposição contivesse elementos de uma produção válida. Trata-se da saga de um mundo movido pelas correntes informacionais, da mais alta significação para os destinos da arte (1983, p. 5).

Este interesse da curadoria se refletia especialmente nos três pavimentos do pavilhão onde se realizava a exposição. Para entender melhor como se rebatiam os interesses curatoriais no espaço proposto por Carvajal seria interessante realizar um percurso breve sobre aquele espaço, trazendo para a discussão algumas exemplificações de artistas presentes. Desta leitura estarão lançadas as bases hereditárias da edição que se quer dar atenção maior, a XVIII Bienal.

Observando a planta do pavimento térreo, assim como na XVI Bienal, do lado direito de quem chega, via marquise do Parque Ibirapuera, foi designado um espaço ao Núcleo II da exposição onde estavam os artistas de caráter histórico que, na visão da curadoria tinham

⁶ O termo “novos media” foi aqui adotado em referência ao discurso apresentado no catálogo geral da XVII edição.



37

PLANTA DO TERREO E 1.º ANDAR

Núcleo 2

1. VAN VELDE, Bram
2. MANZONI, Piero
3. ANDERSSON, Torsten
4. STUPICA, Gabrijel
5. WIIG HANSEN, Svend
6. FLUXUS INTERNATIONAL & CO.
7. MURTIC, Edo
8. KLEVA, Per
9. AMARAL, Jim
10. PANAMARENKO
11. CARVALHO, Flávio de

Núcleo 1 Vector B

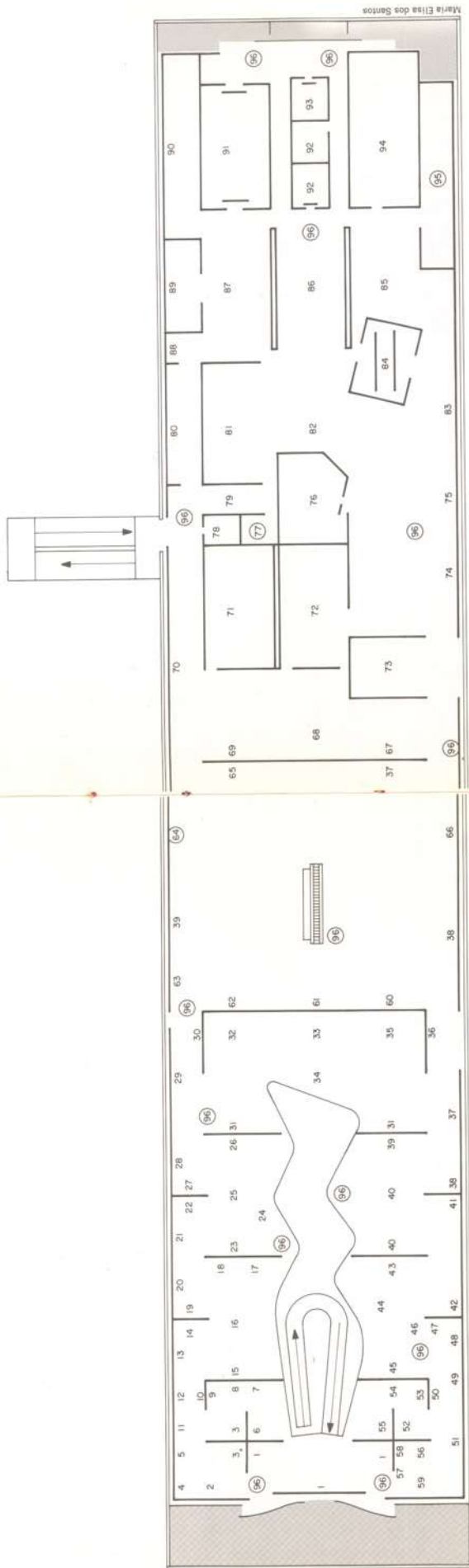
12. PATRASKIDIS, Triantafilos
13. GUSTOWSKA, Izabella

14. POLYMERIS, Manolis
15. QUERO, José
16. HELENYI, Tibor
17. MOLNAR, Sándor
18. BERYOETS, Fred
19. WOJCIECHOWSKI, Jan Stanislaw
20. SOBALVARRO
21. KIM, Kyung-In
22. VASSILIADIS, Pavlos
23. SEVERI, Aldo
24. PRUNELLI, Carlos
25. MEDICI, Hector
26. KANG, Dai-Chul
27. NOH, Jae-Seung
28. HWANG, Gyo-Young
29. KNUTH, Robert
30. HWANG, Hyo-Chang
31. APOSTEGUI REAL, Alejandro
32. SCHARF, Kenny

33. VON DANGEL, Miguel
34. VANEGAS, Leonel
35. ALITHINOS, Dimitri
36. ZENIL, Nahum B.
37. CARVALHO, Zulmiro de
38. NEVAREZ, Angel
39. LAZONGAS, Georges
40. LEE, Chong Hak
41. MORAIS, Graça
42. ALMEIDA, David de
43. ARNOLD, Ingo
44. RODRIGUEZ, Oscar E.
45. SAENZ, Leoncio
46. BANDALAC, Olimpiu
47. ALEXI, Nicolae
48. TRUJILLO, José
49. FLAMAND, Horea
50. OBERHUBER, Oswald
51. BULACU, Aurel
52. CIOBANU, Victor
53. MACKENSEN, Gerd

54. KAMENOV, Zahari
55. BOJKOV, Milko
56. NATCHEV, Alexi
57. GHETIE, Alexandrina
58. NICORESCU, Tiberiu
59. LETSCHEV, George
60. DUMITRACHE, Adrian
61. MONTESSORI, Elisa
62. COITA, Nistor
63. TZANEV, Stoyan
64. MITRANI, Ada
65. DRESS, Andreas
66. VASQUEZ, Isabel
67. RUBIO SEXTO, Pablo
68. PINDU, Jenaro
69. GONZALO
70. AYOROA, Rudy
71. SOARES, Julio
72. PAZOS
73. BUREN, Daniel

FIGURA 08 Planta do pavimento térreo: acesso, serviços e núcleo II. Planta do primeiro pavimento: núcleo I (vetor B). Mezzanino: núcleo II (Flávio de Carvalho). Observação: Listagem dos artistas presentes em cada um dos segmentos apresentados. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p. 400, 401.



PLANTA DO 2.º ANDAR

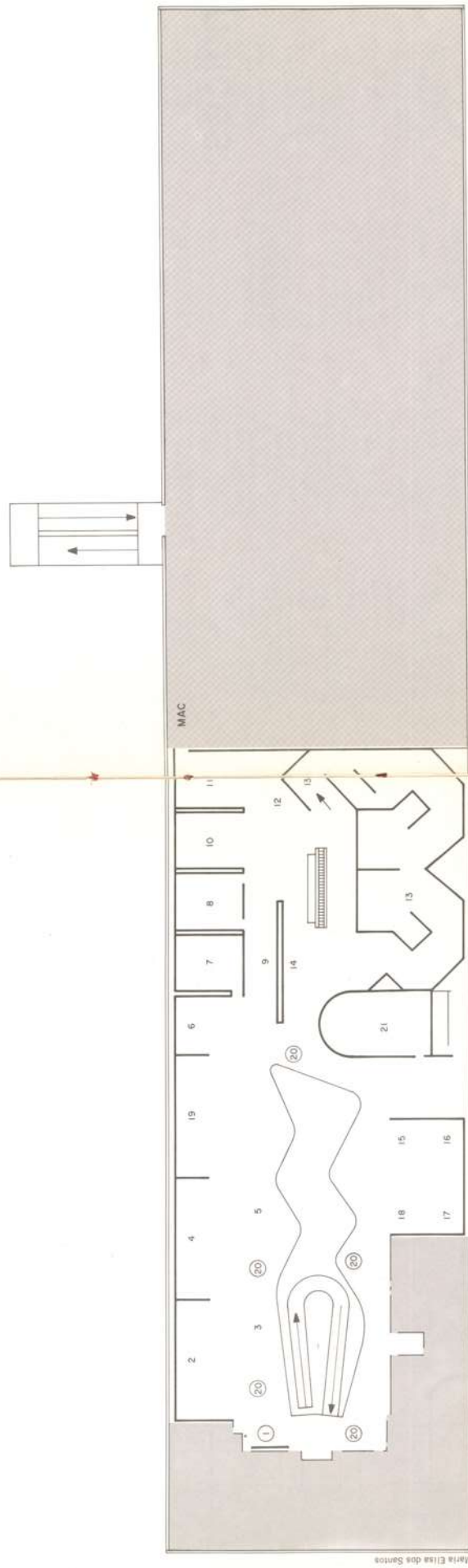
Núcleo 1 Vetores A e B

1. KELLER, Pierre
2. UBEDA, Angel
3. VASQUEZ BRITO
4. LEE Jong-Seon
5. HONG, Jong-Hee
6. VALENCIA, Luis Fernando
7. ONNE, Elia
8. CALVET, Nuno
9. ORTIZ, Jorge
10. YOO, In-Soo
11. PARK, Chul
12. LEE, Chung-Ji
13. PAPASPYROU, Rena
14. KANG, He-Jin
15. MIERES
16. TSUCHITANI, Takeshi
17. ABRAMISON, Larry
18. C. KAZAN
19. YOON, Bum
20. EURICO
21. EMERENCIANO
22. RHEE, Joo-Young
23. CARUNCHO
24. SCHWARTZ, Buky

50. GUILLÉN, Arnaldo
51. BASSO, José Esteban
52. MAYER, Becky
53. BONILLA, Patricia
54. SALCEDO, Bernardo
55. RYDET, Zofia
56. URBINA RIVAS, Luis
57. RODRIGUEZ, Oscar D. Ernesto
58. CUADRA SHULTZ, Ernesto
59. GRUPO GRAFICA ALTERNATIVA
60. CHIA, Sandro
61. ALPUY, Julio
62. BARREDA FABRES, Ernesto
63. ALAMON, Gustavo
64. HARING, Keith
65. SANCHEZ, Edgard
66. BARAVELLI, Luiz Paulo
67. STOCKMANS, Piet
68. VALLE, Enéas
69. RODRIGUEZ
70. FARGHALI
71. BARRIO, Artur
72. WITTENBORN, Rainer e BIEGERT, Claus

73. SOARES, Cenílson
74. DRITSCHEL, Mary C.
75. BERNI, Massimo
76. TOLEDO, Amélia
77. MIRALDA
78. OKUMURA, Lydia
79. ARS NATURA
80. KUSUNO, Tomoshige
81. SILVEIRA, Regina
82. SAYTOUR, Patrick
83. ZAPATA, Valentin
84. CALDAS JR, Waltercio
85. DUPONT, Vaele
86. ARTE E VIDEOTEXTO
87. PININSKA-BERES, Maria
88. VALCARCEL, Roberto
89. UGALDE, Gaston
90. RESENDE, José
91. MATUCK, Artur
92. NOVAS METAFORAS/ SEIS ALTERNATIVAS
93. ARTISTAS CANADENSES E TELIDON
94. BAGLIETTO, Mireya
95. MINUJIN, Marta
96. BUREN, Daniel

FIGURA 09 Planta do segundo pavimento: núcleo I (vetor A e vetor B). Observação: Listagem dos artistas presentes em cada um dos segmentos apresentados. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p. 402, 403.



PLANTA DO 3.º ANDAR

Núcleo I Vetores A e B
Exposições Satélites
 1. BROWN, James
 2. SOUZANETO, Manfredo de

3. BARRETO, Pedro
 4. CELSO RENATO
 5. KOSHIMIZU, Susumu
 6. KAPOOR, Anish
 7. RIO BRANCO
 8. CRAVO NETO
 9. JOYCE DE GUATEMALA

10. ALAMOS, Tatiana
 11. PINTURA ABORIGENE DA AUSTRALIA
 12. WOEI, Paul
 13. ARTE PLUMARIA DO BRASIL
 14. VAINSTEIN, Esther

15. WILDING, Alison
 16. WOODROW, Bill
 17. GORMLEY, Antony
 18. DEACON, Richard
 19. A.R. PENCK
 20. BUREN, Daniel
 21. CINEMA

FIGURA 10 Planta do terceiro pavimento: núcleo I (vetor A e vetor B) e exposições satélites (“Arte plumária do Brasil” e “Pintura aborígene da Austrália”). Observação: Listagem dos artistas presentes em cada um dos segmentos apresentados. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p. 404, 405.

muito a contribuir para a compreensão do Núcleo I. Configurava-se numa sala retangular de circulações generosas que se dispunha aberta para a área central do pavilhão. Atendendo as necessidades espaciais dos trabalhos que seriam ali apresentados, o arquiteto propôs um espaço mais amplo com três circulações principais. No centro dispôs um espaço para o grupo “Fluxus Internacional & Co.”. Tal escolha como destaque daquele setor tinha sua razão de ser, por se tratar de um dos coletivos mais importantes em termos de neovanguarda, sendo responsável, através das intervenções dos seus artistas, pela inserção dos novos meios no fazer artístico e, em termos estéticos, uma reapropriação do viés subversivo dos dados. Fica então evidente a importância de se apresentar um grupo que representava parte da pedra fundamental daquela produção que Walter Zanini tanto zelava desde seus anos no MAC USP. Juntamente com o italiano Piero Manzoni e o brasileiro Flávio de Carvalho compunham uma boa tríade para compreender a leitura que se queria empreender. Assim, diminuía-se a distancia temporal entre as produções mais recentes e aquela do núcleo histórico que não se limitava a estes artistas. Havia uma coesão naquele grupo selecionado o que refletia na sobriedade e simplicidade do espaço proposto, necessário para uma produção de cunho experimental.

210

Portanto, comungava-se no espaço daquela bienal uma concordância entre a proposta inicial do curador e as representações nacionais convidadas. Tanto é verdade, que não havia nesta exposição um espaço dedicado a uma produção dissidente e qualitativamente tida como irrelevante para as discussões a que se propunha. Na Bienal anterior foi preciso segmentar o núcleo contemporâneo, criando um lugar a parte da leitura que iria se concretizar. Este setor divergente era fruto da não compreensão de um projeto curatorial proposto e da baixa autonomia do profissional em realizar suas afirmações intelectuais. A ausência de um grupo destas características eliminava do projeto as subdivisões espaciais que prejudicavam a unicidade espacial da Bienal. É importante notar que o artista Flávio de Carvalho teria um espaço especial situado no mezzanino, e, cuja proximidade para com o vetor B, sugeria uma filiação entre a nova pintura figurativa e a liberdade artística daquele artista brasileiro, que muito influenciaria nas produções seguintes do cenário local.

Nota-se no primeiro pavimento o mesmo fechamento do setor expositivo para o exterior do edifício aproveitando uma quantidade significativa de metro linear de parede para expor a “nova pintura” de grandes proporções. No entanto, o espaço interno aquele conjunto era mais versátil permitindo uma visão mais ampla do lugar e uma ampla possibilidade de circulação pelo pavilhão. Por entre os coreanos, chineses, latinos, europeus e norte-americanos, o artista francês Daniel Buren realizava suas intervenções, o que perturbava a ortogonalidade e rigidez expositiva necessária em termos para a pintura.



FIGURA 11

Pavimento térreo da XVII Bienal. Montagem do núcleo II tendo em destaque a grande sala dedicada ao Grupo Fluxus. Sem autor. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Os dois acessos possíveis ao segundo piso eram mantidos pela montagem. É importante perceber que, na organização do espaço, a analogia de linguagem adotada ganhava maior autonomia quanto à interpretação dos trabalhos via suporte, o que permitia mesclar bem mais os artistas dos vetores A e B. Entretanto, o percurso narrativo em função da complexidade permanecia nesta Bienal permeando o fluxo da esquerda para direita, através do acesso via rampa. A chegada pela escada rolante trazia o espectador diretamente em confronto com aquela nova pintura de grandes dimensões. É curioso notar que há nesta Bienal uma tentativa de reduzir o número de paredes expositivas a fim de permitir a formação de áreas mais generosas de circulação e respiro.

211

Neste segundo pavimento foram distribuídos nomes consideráveis da produção contemporânea nacional como: Artur Barrio, Regina Silveira, Amélia Toledo, Waltercio Caldas, Artur Matuck, José Resende, Luiz Aquila, Aloisio Carvão, Genilson Soares e Jorge Guinle. Ao se confrontar este grupo com o selecionado para a edição anterior é possível perceber que Walter Zanini buscava completar inicialmente o panorama, por assim dizer, da produção mais prolífica do país ao longo da década de 1970. Contemplava, em sua maioria, artistas das cenas carioca e paulistana, mantendo-se atento, inclusive, com os rumos da retomada pictórica. Há aqui um caráter transitivo para a geração que viria a despontar na Bienal seguinte. Portanto, se tratava de uma exposição transitória sobre duas óticas diversas, a da arte ali selecionada e a forma como era exposta. Ao se observar a listagem dos nomes participantes, que se encontra nas três plantas apresentadas, percebe-se uma ligação em via de mão-dupla com o passado e o futuro.

Era evidente o poder das novas realizações no campo da escultura e da pintura. A nova escultura britânica vinha representada por Tony Cragg. O neo-expressionismo alemão marcava presença com A.R. Penck e Markus Lüpertz, dois expoentes de grande projeção internacional (ARCHER, 2001). E a transvanguarda italiana que se manifestava através da obra de Sandro Chia, artista pertencente ao grupo determinado por Oliva (1979). Não se

pode deixar de mencionar a participação do grafite, que vinha representado pelas figuras de Kenny Scharf e Keith Haring, agora muito bem acomodados no espaço expositivo. Tudo parecia confabular para o rompante espetacular da “Grande Tela” na bienal seguinte, objeto de maior interesse nesta análise.

Como foi visto anteriormente, a idéia de espetáculo foi aqui associado à noção de um produto econômico, que adivinha de uma maximização do consumo da produção cultural contemporânea. Diante de tal situação não seria por demais expor em que circunstâncias se colocava a curadoria, centrada na figura de Walter Zanini.

Walter Zanini, curador das edições de 81 e 83 da Bienal Internacional de São Paulo, assistia a chegadas das pinturas com grande desconfiança. Não era para menos, durante sua longa passagem à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MACUSP, 1963-1978, (...).Visitando junto comigo a exposição de 81, ainda em processo de montagem, Zanini, admirando-se das pinturas alemãs e italianas que estavam sendo desencaixotadas, todas elas de feitio dramático e grandes dimensões, segredava-me em tom alarmado: “Veja, Farias, as pinturas estão voltando! É o mercado!” (FARIAS, 2008, em fase de elaboração)⁷

212

Não seria a toa, que dentro destas novas condições, a Bienal, instituição que ao longo dos anos se via incorporada aos caminhos e descaminhos da arte, mais uma vez sob a força do mercado, abraçava a nova produção contemporânea assumindo a posição de mídia para divulgação da arte daquele tempo. Cabe, entretanto, relativizar o poder econômico, conquanto esta Bienal era marcada fundamentalmente pelas suas intenções curatoriais e também pelas suas estruturas que determinavam o envio de trabalhos ainda por meio representações nacionais. Tais condicionantes delineavam as feições espaciais que a exposição tomava, na medida em que era acertado o grupo de artistas participantes. Portanto, a organização espacial de uma bienal dependia em primeira instância da produção artística selecionada. O comprometimento de Zanini, por exemplo, para com a produção conceitual, era, naquele momento, confrontada com uma vontade externa aquela que objetivava seu plano de trabalho.

Paradoxalmente, a edição de 1983, em seu núcleo contemporâneo, via-se tomado pelas evidências do pós-moderno, sendo ali criticamente confrontadas no espaço expositivo proposto. Havia, na verdade, o interesse de confrontar as mais variadas posturas artísticas, sem que a curadoria ganhasse a atenção maior dos holofotes. Fato esse, como é sabido,

⁷ Este texto, realizado pelo professor orientador Agnaldo Farias, ainda não foi publicado e constará do Catálogo da exposição “80/90 modernos, pós-modernos, etc”. Teve curadoria do próprio Agnaldo Farias, e foi realizada no Instituto Tomie Ohtake, de 25 de maio a 15 de julho de 2007.



FIGURA 12 Segundo pavimento da XVII Bienal. Montagem do núcleo I tendo em destaque a escultura de Tony Cragg e as pinturas de A.R. Penck. Sem autor. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

que marcaria a edição de 1985. Haveria um deslocamento de relevância dos vários elementos que compõem uma exposição, o que provocaria uma nova perspectiva de espaço regida pelo processo criativo do curador e do arquiteto. A crítica internacional era recorrente no que diz respeito à validade de uma exposição de arte contemporânea em tão grandes proporções que, pela sua heterogeneidade, acabava por diluir as produções mais significativas, muitas delas entendidas dentro de uma visão eurocêntrica. Apesar de ter se reerguido no início da década de 1980, a Bienal acontecia em realidade cultural diversa, onde o popular e o “pitoresco” (numa visão eurocêntrica), conviviam em conflito no espaço arquitetônico. Também pela natureza daquela exposição que não possuía uma autonomia considerável, algumas tendências acabavam por ser privilegiadas atendendo a determinados interesses no circuito das artes, condição essa atestada pelo evento mais tradicional naqueles moldes, a Bienal de Veneza. Portanto, cabe trazer um pouco do posicionamento crítico eurocêntrico da época.

I wouldn't say that this 17th Biennial is so disastrous (in my opinion it's still better than several Venice Biennials), but it's certainly frightening to see this enormous space, undoubtedly the biggest in the world devoted to a contemporary art exhibition, and the kilometers of walls studded with paintings. And how many of these thousands of works were the least bit interesting for a sophisticated visitor. Perhaps ten, even five (POITI, 1984, p. 72).

Entretanto, um posicionamento crítico e subjetivo mais engajado levaria a negligência de um amplo espectro cultural, do qual uma Bienal latino-americana não poderia se abster. A questão quantitativa, em termos de produção, era diretamente rebatida naquele espaço. Outro aspecto que deve ser salientado provém da observação do terceiro pavimento da XVII Bienal. Além da continuação dos vetores A e B, o evento reforçava seu caráter de grande vitrine da cultura global, ao trazer, ao mesmo tempo, elementos da cultura popular latina e australiana, demonstrando algumas de suas particularidades. À medida que a instituição permanecia comprometida em dar voz à margem da cultura oficial, imbricava-se cada vez mais na lógica do multiculturalismo, idéia em formação em meados da década de 1980.

Portanto, analisados todos os aspectos que caracterizavam a XVIII edição, e após o relato da trajetória espacial da Bienal no início da década, parte-se para a leitura de seu espaço. Tem-se como pressuposto a realização de uma construção narrativa que irá explicitar o discurso curatorial descrito anteriormente.

4.3.2

A construção do espaço narrativo na XVIII Bienal

Antes de se adentrar no espaço ali proposto, efetuando assim uma narrativa contada pela curadoria, cabe comentar um pouco sobre algumas características que ficam evidenciadas logo quando são analisadas as plantas da exposição. Partindo do ponto de chegada no pavilhão através da marquise, duas passagens se anunciam, demarcando o acesso estabelecido pela exposição. Independentemente de qual dos dois acessos representavam a entrada e a saída, ficava evidente que, naquele átrio central, estariam definidas as principais indicações de fluxo e um princípio de hierarquia espacial. Em termos organizacionais, toda exposição do porte da Bienal precisava de um setor dedicado a operacionalizar o evento. Tratava-se, no mais das vezes, de uma forma de materializar as forças atuantes dentro de uma exposição, indicando suas mais variadas responsabilidades e interesses.

214

É nessas condições que entre as duas passagens e na área defronte se configuravam estes espaços. Na verdade, na entrada, havia um controle de acesso e saída, onde se realizava supostamente a logística de segurança daquele empreendimento. Poder-se-ia falar de uma recepção, que identificava um determinado poder instituído e delimitava de forma clara o que era externo do que era interno e, portanto, sob controle das várias instâncias que organizavam o evento. Assim como distinguia o espaço sob o poder crítico da curadoria, a arquitetura de exposição se fazia evidente na delimitação espacial. Como não há indicação em planta, supõe-se que naquele canto haveria este entreposto de controle, o que pôde ser confirmado em conversa com o arquiteto responsável⁸.

Defronte aquele espaço um núcleo de serviços se perfilava paralelamente ao eixo longitudinal dos pilares, o que oferecia um espaço para as mais diversas instâncias representativas daquela bienal. Seguindo a numeração da planta, da esquerda para direita, sete espaços retangulares se conformavam. Eram eles: a monitoria, a Secretária Municipal da Cultura, o Ministério da Cultura e a FUNARTE, a loja Bienal, um centro de Informações,

⁸ Em conversa concedida no dia 28/11/08, o arquiteto responsável pela expografia, Haron Cohen, expôs o papel marcante da expografia como elemento determinante na configuração daquele espaço, sendo a organização da chegada estratégica para cumprir as determinações da curadoria. Separava-se claramente dos espaços que não eram dedicados exclusivamente à produção artística.

um stand da Bovespa/ Gradiente eventos musicais e um espaço dedicado ao Comind com um local de venda de obras. Nota-se, portanto, a presença de todas as forças atuantes na materialização daquele espaço. Não é à toa que estavam alocados num ponto de maior visibilidade para o espectador e, conjuntamente com o setor de segurança, formavam um átrio central de passagem. Mais uma vez a arquitetura estabelecia parâmetros espaciais criando uma zona de transição entre o parque e a exposição propriamente dita.

Analisando melhor a existência de cada um daqueles espaços, pode-se distinguir quais eram as principais forças ali representadas, o que definiria a exposição como grande espetáculo, evento cultural encenado como mídia dos produtos da cultura. É importante que se diga que nas duas edições anteriores, XVI e XVII respectivamente, tais representações se faziam presentes, mas não com o mesmo foco de atenção e especificidade. Inclusive, o capital privado não era destaque no financiamento daquelas exposições. Seguindo a ordem natural daqueles expositores, a monitoria funcionava como canal comunicativo entre a curadoria e o público ali presente. O setor educativo estava intimamente ligado aos interesses críticos e investigativos da Fundação e da curadora da exposição. Havia um esboço muito bem elaborado de interpretação do percurso proposto para a exposição, ensejando o entendimento da construção histórico-narrativa ali realizada. Em segundo e terceiro lugar vinham representados os poderes públicos em suas instancias municipal e federal, o que denotava ainda o viés “público” da Bienal, como uma das mais importantes instituições culturais do País. O Governo do Estado de São Paulo vinha representado por sua “Secretária de Estado da Cultura”, entretanto, alocada num setor especial embaixo da marquise.

Ainda naquele núcleo retangular central estavam instaladas a loja da Bienal e, ao centro, um balcão de informações. A proximidade entre estes dois elementos fazia alertar para a questão da privatização da informação e da relevância do consumo cultural. Mesmo que a Instituição fornecesse um apoio informacional, a possibilidade de consumir determinados conhecimentos específicos só seria possível por meio do consumo dos catálogos daquela exposição. E, por sua condição mercadológica, o evento poderia se consumido através da compra de uma dada recordação ou legitimação da estada do espectador naquele lugar. Remete-se aos aspectos mercadológicos e publicitários como condição regente daquele lugar. Como visto anteriormente, a Bienal, em sua natureza pós-moderna, se realizava segundo determinantes de um sistema produtivo (KRAUSS, 1990), uma grande linha de produção da cultura. O espetáculo organizado tornava-se medida daquele empreendimento. Como fora visto, o próprio discurso do presidente da Fundação, Roberto Muylaert, defendia uma natureza empresarial da Bienal acomodada aos novos tempos. As grandes exposições de arte se apresentavam como elementos estratégicos de

uma indústria cultural, e tal conjuntura era rebatida espacialmente. Ainda compunham aquele setor dois bancos, o Banespa (Banco do Estado de São Paulo) e o Comind (Banco de Comércio e Indústria do Estado de São Paulo), que patrocinavam o evento. O primeiro associava-se a empresa de eletro-eletrônicos Gradiente, já o segundo estava vinculado ao setor de vendas de obras. Portanto, outra característica que se fazia notar advinha da associação imediata e visível com o mercado, na medida em que grande número dos trabalhos era negociável. Outro viés que é perceptível, diz respeito a sua aproximação da noção de feira ou salão de arte global, o qual Robert Storr (2006) se propôs a questionar.

O centro daquele grande negócio da cultura foi projetado a fim de permitir uma ampla visibilidade daquele espaço. A estrutura do edifício não se encontrava camuflada e o contato visual com o exterior era notável. Por de trás deste espaço de chegada e de baixo do mezanino foi montado um espaço especial da Secretaria de Estado da Cultura, que propunha o “Projeto Releitura”. Este projeto propunha a apresentação do legado artístico de alguns artistas brasileiros de gerações diversas. Ao seu lado descortinava-se o núcleo II da exposição.

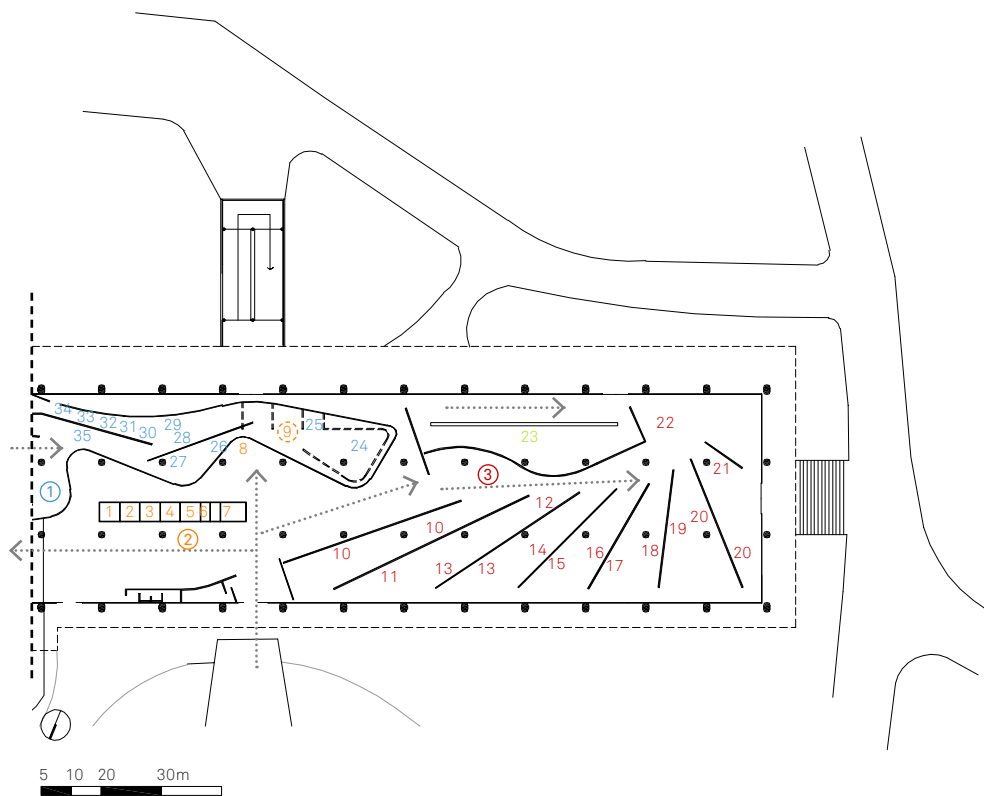
Antes de iniciar propriamente a análise do espaço expositivo é necessário retomar alguns aspectos do planejamento desta Bienal, que propunha diretrizes específicas para a montagem. O primeiro aspecto diz respeito à especialização do trabalho ali realizado, ao se propor uma comissão interdisciplinar de montagem comandada pelo curador. Segue um trecho do documento oficial, apresentado à época da concepção da Bienal.

A comissão Interdisciplinar será constituída de: arquiteto; cenógrafo; iluminador; e/ ou Diretor teatral que englobe estas duas últimas funções. Esta Comissão será presidida pelo Curador de Arte. Cabe à comissão: Estabelecer os critérios para a divisão e apropriação do espaço do Pavilhão; Distribuir os trabalhos segundo o sistema de analogias de linguagem; Acompanhar o planejamento e a montagem da exposição (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, sem datação)⁹.

Como mencionado anteriormente, uma comissão de montagem foi realmente organizada, e seu trabalho centrava-se no diálogo entre Sheila Leirner e o arquiteto Haron Cohen. O arquiteto Felipe Crescenti auxiliava na proposta de montagem fazendo às vezes de cenógrafo, papel na verdade dividido com o próprio arquiteto responsável¹⁰. Havia todo

⁹ Documento publicado pela Fundação Bienal de São Paulo, onde estava discriminado todo o planejamento daquela edição de 1985. Os trechos transcritos dizem respeito à montagem em si, objeto aqui analisado. Apesar de constar como diretriz para a organização do Núcleo I da exposição, as determinações são aplicadas de maneira geral na estruturação dos três pavimentos da Bienal.

¹⁰ Tais considerações a respeito das especificidades de cada profissional podem ser confirmadas em conversas com a Curadora Sheila Leirner e com o arquiteto Haron Cohen. Em seus depoimentos, respectivamente nos dias



① Núcleo I Contemporâneos 1

- 24. VITAL, Máias
- 25. EGENAU, Juan
- 26. HOYOS, Ana Mercedes
- 27. RIVAS, Juan
- 28. KOKKINOY, Maria
- 29. AZAZY, Abd El Fatah El
- 30. NUNEZ, Elsa
- 31. TOSARI, Rene
- 32. SAISHINY, Natma El
- 33. RIAD, Mohamed
- 34. PENNA, Marta Arrenade de Vargas
- 35. SOBALVARO, Orlando

② Serviços

- 1. Monitoria
- 2. Secretaria Municipal da Cultura
- 3. Ministério da Cultura / Funarte
- 4. Loja Bienal
- 5. Informações
- 6. BOVESPA / Gradiente - Eventos Musicais
- 7. Comind / Vendas de Obras
- 8. Secretaria de Estado da Cultura
- 9. Projeto Releitura

③ Núcleo II

- 10. LAM, Wifredo
- 11. BOTERO, Fernando
- 12. DACOSTA, Antonio
- 13. DELAVEGA, Jorge
- 14. NOE, Luis Felipe
- 15. MACCIÓ, Romulo
- 16. DEI RA, Ernesto
- 17. VEDOVA, Emilio
- 18. OUBORG, Pieter
- 19. DALAHAUT, Jo
- 20. CAULIFLD, Patrick
- 21. BRAVO, Manuel Alvrez
- 22. SAITO, Yoshishige

23. Exposição especial Movimento Cobra

FIGURA 13 PLANTA DO PAVIMENTO TÉRREO. Serviços, Núcleo 2/ Histórico, Exposição “Movimento Cobra”.

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVIII Bienal.

um cuidado inicial em planejar a exposição, mesmo que ainda dependesse do envio das representações nacionais. Tais considerações são necessárias pois definem a natureza da expografia proposta, divergente do trabalho realizado pelo curador Zanini e o arquiteto Jorge Caravajal. O perfil de trabalho realizado era muito bem definido pelos atores responsáveis, o que, no caso da XVIII Bienal, distinguia-se em um caráter autoral nas propostas espaciais.

03/11/08 e 28/11/08, ambos alertaram para a questão do reconhecimento da autoria particular de cada um e da importância da formação de uma comissão de montagem. Felipe Crescenti, em conversa concedida no dia 12/11/08, admitiu que a atribuição profissional que lhe cabia seria a de um cenógrafo assistente do Haron Cohen, mas que em sua atuação se confundia com a condição de arquiteto que vinha contribuir para as definições do arquiteto principal. Pode-se concluir que na realização daquela Bienal, a arquitetura e cenografia se confundiam na concepção daquele espaço teatralizado.

Para dar início a leitura dos mais diversos setores se tem como ponto de partida alguns objetivos iniciais da montagem. Estas diretrizes acabaram por definir parte da organização espacial proposta. Segue mais um trecho do mesmo documento referido anteriormente.

Objetivo da montagem:

Promover uma encenação épica e dinâmica, operística, com todos os elementos articulados em função do efeito, nitidez e compreensão tranqüila do grande espetáculo. A sinalização ostensiva, a orientação para o percurso, na ênfase no nome dos países e artistas, são prerrogativas básicas para o perfeito entendimento do evento.

De acordo com este objetivo, a construção de um anfiteatro em área central do Pavilhão tem duas conotações na montagem geral da exposição:

Conotação conceitual: O anfiteatro substitui a “Piazza” ou o “Pulmão”, como era chamada a área central da 17ª BISP (que conglomerava as diversas tendências pictóricas contemporâneas internacionais) por um centro polarizador de “ação”, que simboliza o caráter do “espetáculo” do evento, a teatralidade de grande parte das manifestações contemporâneas e a interdisciplinariedade que as caracteriza neste momento.

Conotação prática: O Anfiteatro é um ponto de convergência e referência espacial, e uma necessidade básica para se acolher desde as manifestações contemporâneas de arte, até conferências, debates, simpósio, projeção de filmes, slides, etc. (...). (Fundação Bienal de São Paulo, sem datação).

218

Mais uma vez, percebe-se a importância de associar a exposição à idéia de espetáculo. Para tanto seria preciso propor um espaço dinâmico, sem deixar de articular suas partes e deixando visível a condição de lugar propício a encenação da conjuntura cultural contemporânea. Em segundo lugar, aprimorando aspectos dos eventos anteriores, propunha-se um espaço entendido como “praça”, que recebia determinadas manifestações de cunho artístico. Era necessário um espaço de aglomeração em forma de platéia. Distribuíam-se os circuitos possíveis dentro de uma estrutura principal fundada na leitura crítica da curadoria, configurados em cada um dos três pavimentos. Estas praças se responsabilizariam por receber a pluralidade artística daqueles tempos, muitas delas fundadas no caráter do espetáculo.

Com intuito de promover o dinamismo proposto e articular a leitura histórico-crítica da curadoria seria necessário orientar eficazmente o espectador. Tal recurso corroborava com a idéia de que, diferentemente das duas edições anteriores, a narrativa deveria aparecer de forma mais evidente, limitando assim o próprio percurso do visitante na exposição. A própria escolha de uma seção temática, “O Homem e a Vida” contribuía para esta realização. Não seria por demais verificar que a própria amplitude do espaço denotava a necessidade de se falar em um todo complexo mesmo com a exacerbação cada vez maior do pluralismo nas artes.

Da mesma forma que Carvajal projetara o espaço das duas Bienais anteriores, Haron Cohen também propôs uma organização espacial que partia de configurações mais simples para as relações mais complexas nas artes. No pavimento térreo, à direita, estava organizado o núcleo II da exposição com toda uma produção de caráter histórico. À esquerda, abria-se caminho para o núcleo contemporâneo. Na medida em que se percorria o núcleo I as analogias tornavam-se mais complexas e passavam a lidar com uma produção preocupada com questões da ordem do dia, ou seja, a exploração dos recursos das instalações artísticas e a explosão da nova pintura figurativa e expressionista. Neste caso, a montagem tomava uma importância que antes não era lhe atribuída, o que elevava seu patamar de relevância frente a produção artística ali presente. O discurso da curadoria, com intuito de fornecer uma resposta objetiva para uma dada problemática no universo das artes, instrumentaliza a arte e a utiliza como legitimadora de um pressuposto crítico. A complexidade das novas poéticas visuais, independentemente do meio ou mídia utilizada, eram enquadradas no espaço do segundo pavimento do pavilhão da Bienal. Paradoxalmente, a emergência de um cenário de farto apelo crítico e de confrontações artísticas no seio do pluralismo eram reinterpretadas de forma simplificada e redutível, seja nas naves laterais dedicadas às instalações ou nos corredores da “Grande Tela”. Portanto, a curadoria ganhava maior importância e a montagem se sobressaía a fim de simplificar e enquadrar a produção artística.

219

A tônica geral do projeto, ou melhor, a configuração espacial da exposição ia ao encontro do que Krauss (1996) definiu como “a museum without walls”, discutido anteriormente. Greenberg (1996, p. 362) retoma as definições de Rosalind Krauss com o intuito de descrever espacialmente o espaço do novo museu. Tal descrição cabe perfeitamente para caracterizar o que acontece naquele espaço da Bienal, onde num grande pavilhão, uma nova arquitetura em seu interior, simula a feição, grosso modo, de um museu, no caso, temporário.

Unlike most art museums, these “rooms” vary tremendously in shape and size. Corners are chopped or rounded. Walls are curved and opened up. The arrangement of spaces is eccentric with galleries aligned on their corner axes or placed on different levels. Often, areas flow into each other in an open, almost organic pattern that permits views into spaces to come or spaces just passed through (GREENBERG, R., 1996, p. 362).

Esta variação espacial onde se mesclavam as mais diversas soluções formais era evidente na proposta de Haron Cohen. As mais diversas salas se abriam de forma a convidar o espectador colocando-o num fluxo contínuo de vivência naquele espaço. Para tanto, abandonava soluções espaciais que engessariam o lugar e recursos expositivos que

reduzissem o contato com a ambiência do parque. Propôs, no mais das vezes, livrar as fachadas envidraçadas do edifício na medida do possível. Com a quantidade de trabalhos de natureza pictórica havia uma necessidade ampla de obter área útil para o suporte desta produção, o que de certo modo limitava esta intenção inicial. Como bem frisou Cohen¹¹, manter a estrutura do edifício aparente e livre de toda sorte de recursos expositivos foi prerrogativa básica na concepção daquela exposição. Por mais que se constituísse de uma arquitetura criada sob os condicionantes de um edifício já existente, a aparência majestosa e plástica daquele prédio moderno deveria ser incorporada ao espetáculo proposto. Mantinha-se a integridade visual do edifício, especialmente nos seus pontos de atração, a rampa e a escada rolante.

Destes dois elementos de circulação vertical, através da observação das plantas, anunciavam um eixo central, que era apenas interrompido pelas próprias circulações ou alterações de nível. Pelo menos em termos visuais, um eixo longitudinal era perceptível no módulo central entre as pilastras. Esta centralidade permitia um caminhar menos disperso de onde partiam as mais diversas aberturas os diversos espaços individuais ou não de exposição. A rampa sinuosa permanecia descortinada, o que acentuava seu caráter simbólico, e o vazio por ela estabelecido a partir dos rasgos nas lajes, determinava um dos pontos de convergência para os inúmeros eventos desta edição. A própria rampa de acesso ao primeiro piso também possuía um valor simbólico ao estabelecer uma zona de transição entre o passado e o presente, entre a história como memória e uma “nova história” sendo construída criticamente.

220

Daquela átrio central da chegada, dois caminhos principais eram perceptíveis. Um se direcionava para o núcleo II da exposição e o segundo encaminhava o espectador para o núcleo I dos contemporâneos avançando em direção ao primeiro piso. Como é sabido, o núcleo II comportava, no espaço do pavimento térreo a ele dedicado, um número significativo de treze artistas e um grupo específico que, dentro de suas peculiaridades, contribuíram para os desdobramentos da linguagem contemporânea apresentada no núcleo I. Este, por sua vez, era estruturado em dois grandes grupos principais, contemporâneos 1 e 2, que, respectivamente, representavam os artistas que mantinham meios, técnicas e linguagens tradicionais e os que partiam para outras soluções. Destes dois núcleos principais e da segmentação do núcleo 1 partiam as principais divisões espaciais.

¹¹ Na sua conversa concedida no dia 28/11/08, Haron Cohen relatou um pouco de alguns aspectos gerais do projeto, tirando o foco de atenção da “Grande Tela”. Tais considerações, como mencionadas no texto, corroboravam para a idéia de espetáculo que se quis apresentar. Estas soluções de âmbito geral conferem, num espaço arquitetônico tão heterogêneo, uma coerência projetual que se mantém ao longo de todos os pavimentos.

O núcleo poderia ainda ser ampliado, segundo determinações da curadora Sheila Leirner (1985, p. 16), pela presença do artista norte-americano John Cage e pela seção de litografias do Ateliê Vienense. O trabalho de Cage foi o carro-chefe do setor musical daquela Bienal e a exposição fechada de litografias mereceu uma sala especial. Cabe também salientar a importância da exposição especial “Expressionismo no Brasil: Herança e Afinidades” que, de certo modo, configurava a contribuição brasileira para o núcleo histórico. Todas estas três expressões serão melhor analisadas posteriormente.

O acesso ao setor do núcleo histórico era bem generoso, não havendo uma segregação espacial mais ostensiva como havia no espaço projetado para a XVI Bienal. Inclusive, a área externa se fazia visualmente presente. A chegada era anunciada por um pequeno desvio no corredor estabelecido pelo eixo central. Através de um percurso sinuoso, não linear e orgânico determinado pela parede sinuosa da sala especial do Grupo Cobra e das extremidades das paredes oblíquas e convergentes que compunham o espaço dos treze artistas selecionados, o espectador alcançava o extremo do pavilhão e, ao girar o corpo, de uma perspectiva angular percebia os espaços entre paredes que configuravam zonas de confronto e diálogo entre trabalhos. Observando em planta o desenho daquele espaço é possível perceber que das arestas daquelas paredes seria possível traçar um segmento curvo e sinuoso que desenhava com a parede oposta a circulação central.

221

Do lado direito de quem caminhava por aquele corredor central o trabalho de doze artistas eram descortinados tendo ao fundo a visão do Parque do Ibirapuera e sua marquise. Nos sete interstícios entre as paredes foram distribuídos os trabalhos destes artistas. Estas paredes convergiam todas para um ponto de intersecção onde estavam alocadas as esculturas do artista japonês Yoshishige Saito. Ao se percorrer todo o corredor chegava-se ao espaço dedicado a este artista. Daquele grupo de artistas era o único a trabalhar o suporte da escultura, o que singularizava já de partida seu trabalho naquele contexto específico. Tinha-se então o ponto de partida para avaliar a solução espacial escolhida.

Como tomada de partido arquitetônico, segundo o próprio Haron Cohen, a configuração deste espaço partia de uma idéia concebida a partir das analogias determinadas pela curadoria. Entretanto, antes mesmo das aproximações de linguagem entre os pintores presentes, a distinção pelo suporte condicionou a organização do espaço¹². A partir das

¹² As soluções espaciais eram efetivamente realizadas pelo grupo de arquitetos centrado na figura de Haron Cohen. A própria curadora, Sheila Leirner, em conversa concedida no dia 03/11/08, reconhecia a autonomia do trabalho autoral do arquiteto. A solução dada tanto para o núcleo histórico como para a sala dedicada ao “Grupo Cobra” era assumida pelo próprio Haron Cohen em conversa do dia 28/11/08 e nas demais visitas ao seu escritório, onde alguns aspectos projetuais foram esclarecidos. Visualmente as observações aqui realizadas puderam ser confirmadas através de dois filmes documentais realizados à época. No primeiro filme, produzido

esculturas, o leque de abertura formado pelas oito paredes convergentes conduzia o olhar do espectador para a paisagem do parque. Ainda segundo o arquiteto responsável, a posição estratégica da escultura de Saito estabelecia um ponto “cego” onde todas as arestas pareciam formar um único segmento de reta. Na medida em que se retornava aquela circulação central sinuosa, os sete interstícios reapareciam com os demais trabalhos apresentados.

A apresentação destas esculturas denominadas de “Fukugo-tai”, corpos complexos e compostos, há uma explícita preocupação em lidar com o movimento por intermédio de sua disposição no espaço expositivo, opondo as placas e pedaços de pau em madeira, todos na cor preta. A forma plástica do objeto diz muito da sua necessidade em exercer uma liberdade espacial estabelecendo relações com seu entorno. Tal consideração seria precedente para que, naquele núcleo histórico, fosse recebido um foco de atenção gerando o movimento do olhar em direção aos espaços entre paredes. Caminhando em sentido horário a partir do trabalho de Saito, caminho inverso ao de entrada no espaço, pode-se verificar a disposição de alguns artistas nos sete interstícios. Entre as duas primeiras paredes convergentes foram alojados os trabalhos do artista mexicano Manuel Alvares Bravo. Fazia parte do grupo de artistas convidados pela Fundação, independentemente de suas representações nacionais. Como é de consenso, este artista foi um dos maiores fotógrafos latino-americanos, responsável, através de sua poética visual, por traçar uma percepção política da vida mexicana. Fica perceptível o motivo pelo qual foi escolhido um espaço em separado para o seu trabalho. Era o único que se utilizava do suporte fotográfico trazendo para a Bienal uma imagética forte da identidade latino-americana. As imagens registradas aproximavam-se de um realismo figurativo na pintura, o que singularizava o trabalho.

Na parede oposta estavam dispostas as pinturas do britânico Patrick Caulfield, que também ocupavam a outra face da parede. Registrava a sua maneira cenas da vida urbana calcadas em suas experiências particulares. Trazia de forma viva figurações coloridas e precisas da vida boemia. Suas escolhas temáticas contrastavam com o abstracionismo de influências construtivas do artista belga Jo Delahaut. Colocados um de frente para outro criavam uma tensão conflitante que, de certo modo, caracterizaria a amplitude de linguagens da nova pintura tributária desta nova geração de artistas. Na sala seguinte, dois artistas herdeiros da produção vanguardista do começo do século eram confrontados.

pela TV Nacional, o projeto expográfico encontra-se em destaque permitindo um rico panorama das soluções concebidas. O segundo filme, produzido pela TV Cultura e intitulado “A Grande Tela”, novas imagens encadeadas pela leitura curatorial daquela exposição permitiu compreender melhor como ocorreu o trabalho entre a curadoria e a arquitetura. Os dois filmes mencionados estão devidamente registrados nos anexos apresentados ao final.

Primeiro o holandês Pieter Ouborg e na seqüência o italiano Emilio Vedova. Tanto um como o outro traziam um pouco de uma pintura afiliada a tradição expressionista européia e, pelo momento em que tiveram uma produção profícua, existe uma aproximação possível com o expressionismo abstrato. A obra do holandês Pieter Ouborg parece ter um apelo figurativo, o que o colocava mais próximo da produção expressionista latino-americana no contexto daquele núcleo histórico.

No quarto interstício as duas faces de paredes eram ocupadas por trabalhos de artistas argentinos. Ao todo, no núcleo histórico, eram dispostos quatro artistas argentinos. Os dois primeiros que conviviam no mesmo espaço eram Ernesto Deira e Romulo Macció. Em seguida eram confrontados os trabalhos de Luis Felipe Noé e Jorge de La Vega. Este grupo foi escolhido pelo comissário argentino Jorge Glusberg como antecessores da “Nova Imagem”, representando o que chamava de “Nova Figuração”. Segundo ele, “estes artistas se agruparam na década de 1960 em torno da postura teórica de Noé, que escreveu o livro ‘Antiéstética’, síntese de sua ruptura revolucionária” (GLUSBERG, 1985, p. 214). Ao compor a representação argentina, procurou estabelecer uma leitura histórica e crítica da produção pictórica e construiu uma aparente unidade que se filiava às transformações no contexto internacional. É importante notar que o curador argentino tentou montar uma exposição própria dentro da Bienal, o que ia ao encontro dos mesmos interesses na montagem da exposição especial “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”. Havia naquele momento um claro anseio de reconhecer, grosso modo, um “transvanguardismo” latino-americano calcado em subjetividades locais profundamente influenciadas pelo meio. Entretanto, o poder da curadoria-geral se sobressaiu e fragmentou aquela representação, distribuindo seus artistas nos dois núcleos principais. Reconhecia o caráter universalista da arte¹³.

Na penúltima sala, entre paredes, três artistas foram dispostos: novamente o argentino Jorge de La Vega, o colombiano Fernando Botero e o português Antonio da Costa. Nestes três pintores, que tendem para o figurativismo, há em comum o interesse em depurar a forma especialmente da figura humana como sujeito de uma dada realidade cultural interpretada

13 Mesmo com as divergências com relação a forma de expor, havia uma aproximação em termos intelectuais entre aqueles que organizaram a Bienal e o comissário argentino. Observando o discurso de Glusberg, percebe-se uma reafirmação do caráter universalista explorado pela curadoria de Sheila Leirner, o que foi comentado anteriormente. Para tal constatação, segue um trecho do texto de Glusberg: “Na Europa, essa nova subjetividade e afirma sobre a tradição expressionista; em todo o mundo, por um efeito que poderíamos chamar de magia artística contaminadora, seguindo a terminologia de Fraser, surgem os fluxos da maré do transvanguardismo. Ela invade o universo, é, sem dúvida, maioria quantitativa em todas as manifestações atuais (na Documenta de Kassel, na Bienal de Veneza, na Bienal de Sydney e no Museu Municipal de Amsterdam). E não há razão de estar ausente na América Latina, já que não é mais do que uma consequência da linguagem da arte, que é, indiscutivelmente internacional” (1985, p. 214).

subjetivamente. Muito da produção de origem latina se funda sob fortes referências de temas políticos, muito em voga, por exemplo, na geração anterior de artistas muralistas e nos seus sucessores mais próximos. Não era possível ignorar no pós-guerra as conseqüências da geopolítica internacional, outro problema a ser enfrentado no espaço da Bienal.

Finalizando este grupo de artistas, merece destaque a presença do artista cubano Wifredo Lam. Além de se considerar relevante o fato de que a representação cubana retornava a Bienal, em termos artísticos, Lam era apresentado numa generosa amostragem de sua produção em termos quantitativos e qualitativos nunca antes vistos. Assim como no Brasil, a cultura cubana era realização de uma síntese entre o secular europeu e as raízes de origem africanas, o que foi amplamente representado por este artista ao longo de sua carreira e agora muito bem representado naquela sala. Num total de quarenta trabalhos foi apresentado um panorama rico onde perfilavam as mais diversas influências do artista, como a sua inevitável aproximação com o cubismo de Picasso. Para Nelson Herrera Ysla, conservador do centro Wifredo Lam, há uma importância significativa na obra do artista em contexto internacional.

Wifredo Lam é a expressão fiel de um caminho de buscas e descobertas, aberto às profundas conquistas da arte contemporânea e à seiva nutritiva que todo verdadeiro artista encontra na completa e mutante realidade de seu tempo. Somente assim, dotado de tais qualidades no artístico e no humano, Lam descobre uma original visão do mundo em que vive. Raras vezes uma vontade tão grande de síntese e unidade conseguiram criar algo realmente próximo das cosmogonias fundamentais que regem nosso ser (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p. 225).

224

Ao mesmo tempo em que a pintura cresceu amplamente no cenário latino do pós-guerra, na Europa, implicações também se fizeram sentir, surgindo diversas manifestações artísticas que trouxeram para as novas gerações uma série de implicações manifestas inclusive em suas produções. Portanto, a presença de uma exposição do “Grupo Cobra” veio a calhar, representando, como extensão do núcleo histórico parte significativa de uma contribuição européia. Tratava-se do primeiro movimento artístico internacional a aparecer na Europa no pós-guerra. Para melhor entender do que se tratava cabe distinguir uma definição apresentada pelo crítico Sylvain Lecombe. Grupo Cobra “é a designação de uma corrente artística que continuou a se desenvolver e a exercer uma influência bem depois da dispersão do movimento, no fim de 1951, pela força e coerência com as quais alguns de seus artistas mantiveram, na sua obra, as orientações estéticas e temáticas dela originadas” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p. 122). O termo provém da junção das iniciais dos três principais centros difusores: Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. Estendia seu raio de influência por sobre a Escandinávia, e se fazia repercutir no grande

centro parisiense onde ganhou maior visibilidade. Seus primórdios e raízes remontam ainda aos anos anteriores da segunda guerra, mas desponta num internacionalismo intencional no pós-guerra, estabelecendo uma rede de comunicação entre os artistas atuantes. Assumia assim um caráter politizado que procurava resgatar elementos do primitivo, do anônimo e do popular, ou seja, daquilo que se tinha como marginal.

Nesta exposição especial era representado por um grupo significativo de artistas dos quais se podem destacar: os dinamarqueses Asger Jorn e Henry Heerup; o alemão Karl Otto Götz; os belgas Corneille, Pol Bury e Pierre Alechinsky; os holandeses Karel Appel e Constant; dentre outros. Não cabe aqui descrever a produção de cada um destes artistas, mas entender como dadas particularidades daquele grupo se aproximavam do discurso curatorial e, conseqüentemente, interferiam na solução espacial da sala.

Como mencionado anteriormente, no grupo primava-se pelo internacionalismo permitindo o contato entre os artistas que criavam uma farta rede de trocas. A questão do coletivo em vários momentos se sobressaía em detrimento aos valores individuais. Buscava na arte uma leitura do local, lidando, ao mesmo tempo, com as heranças populares e as da arte moderna. O interesse pelo primitivo e popular fundamentava sua prática na espontaneidade. “Expressão preferida à do automatismo, terá esta clara consciência de que, no ato de pintar, o corpo inteiro está implicado e é uma via de direção deste primitivismo almejado” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p. 123). Representava desta forma uma pintura violenta e espontânea aberta ao bestiário vivo. Observava-se ainda uma aproximação com a arte abstrata lírica que possuía convergências com o surrealismo. Procuravam exercer uma prática de liberdade e multiforme que, apesar de sua aproximação com o materialismo, propunha uma interpretação na arte em seu plano plástico divergente da postura do realismo socialista.

É através destas suas características que se pode contextualizar o Grupo Cobra dentro da estrutura da exposição. Ao considerar a sua condição de exposição especial, fazia com que, naturalmente, se configurasse um espaço próprio para aquele grupo artístico. Em função de suas especificidades e por considerações de seus realizadores foi-lhe concedida uma área mais hermética. A exposição organizada segundo parâmetros específicos acontecia por trás daquela parede sinuosa, mas o seu acesso acontecia no outro extremo, em área lindeira a fachada do edifício. O acesso acontecia por dois caminhos distintos, o que criava uma circulação natural em volta da parede central da sala expositiva. Um dos acessos se dava por debaixo da marquise do mezanino, o que representava uma bifurcação no percurso natural em direção ao núcleo histórico. Já o segundo acesso ocorria nas proximidades das esculturas de Saito. Os trabalhos estavam dispostos em sua maioria nas duas faces

da parede central da sala. Dois grandes painéis lineares de pintura eram formados, o que se opunha a curva sinuosa da parede externa. Talvez fosse possível associar a vontade libertária daquela produção distanciada da rigidez construtiva com a solução espacial concebida para sua sala expositiva. Mesmo com a realização estrangeira daquela mostra, a criação de um cenário propício ficou a cargo do arquiteto Haron Cohen e de sua equipe¹⁴.

Findo o percurso pelo núcleo II, estavam expostos alguns referenciais históricos arregimentados para legitimar a produção contemporânea que tomaria conta da ampla maioria do espaço daquela Bienal. Um fato que se deve acrescentar é a não existência de um setor que abrigasse os trabalhos “divergentes” da proposta curatorial e que estivessem em desacordo com o regulamento proposto. A curadoria, em seu próprio discurso, abria espaço para as mais diversas manifestações, legitimando o pluralismo como característica identitária de uma realidade cultural contemporânea. A escolha de uma área temática generalista como “O Homem e a Vida” trazia para o núcleo I da exposição uma variedade infindável de referências, o que não criava objeções explícitas a dadas produções. Ao se iniciar a leitura do núcleo contemporâneo é importante notar que algumas tendências foram privilegiadas, muito em função do espaço escolhido para dados segmentos expositivos. Seguem as palavras do próprio arquiteto:

226

Localizamos o núcleo histórico no térreo. Localizamos o núcleo 1, que são contemporâneos que usam uma linguagem mais tradicional no primeiro andar e colocamos no segundo andar o grande núcleo 2 que são os contemporâneos que usam linguagens contemporâneas da década de 80. E finalmente no terceiro andar a gente deixou para as salas especiais, a criança e o jovem na bienal, a exposição “entre a ciência e a ficção e toda a área de TV, vídeos artísticos.”¹⁵

Com o é sabido, o núcleo I era segmentado em dois grandes grupos principais. O “Contemporâneos 1” agrupava as produções que mantinham meios, técnicas e linguagens tradicionais. Para tal grupo foi destinado o espaço do primeiro pavimento e do mezanino, se estendendo também para a chegada do segundo pavimento. Já o “Contemporâneos 2” agrupava os artistas que enveredavam por novos caminhos, segundo a interpretação curatorial. Não havia a separação por meio, valendo-se do uso também de meios tradicionais. Esta distinção estrutural da exposição se fez valer em sua organização

¹⁴ É importante lembrar que tais considerações acerca do projeto só foram possíveis com o diálogo estabelecido pelo arquiteto responsável. O próprio Haron Cohen mencionava constantemente a sua conversa para com os demais curadores das exposições especiais. Este diálogo permitia com que propusesse, por exemplo, uma sala de feições bem particulares para o “Grupo Cobra”. A aproximação para com os artistas também era excessiva na realização do Núcleo I.

¹⁵ Esta fala do arquiteto Haron Cohen, que foi aqui transcrita, consta do filme produzido pela TV Nacional, que se encontra integralmente nos anexos.

espacial, o que atestava para a prioridade dada ao segundo grande grupo, situado no segundo pavimento. Portanto, dentro de um percurso espacial pelas Bienais, a função estratégica do segundo piso permanecia inalterada. E o percurso histórico, permanecia como prerrogativa para entender o grande percurso narrado daquele evento.

Assim como na XVI edição, o primeiro pavimento era destinado às manifestações que, de certo modo, teriam menos a contribuir, em termos de ruptura, para os novos rumos da produção contemporânea mesmo que representassem realizações alinhadas ao seu tempo. Portanto, é possível realizar aproximações entre o vetor B e o grupo “Contemporâneos 1”, especialmente no que diz respeito ao uso de suportes tradicionais como a pintura e a escultura. Ainda ousa-se dizer que a condição de “divergente” estaria ali diluída e sobrepujada pela leitura subjetiva e crítica da curadoria. Por mais que a autonomia curatorial estivesse mais perceptível, não havia controle efetivo sobre as escolhas das representações nacionais. É dentro desta ótica que os espaços do núcleo I seriam definidos.

O primeiro pavimento se anuncia pelo seu acesso através de uma rampa que transpõe a diferença de nível existente no pavilhão. Simbolicamente separava o passado da produção artística do presente, representando uma imersão maior do espectador no contexto da Bienal. Este pavimento era prolongado pelo mezanino que se projetava por parte do pavimento térreo. Toda a sua extensão era ocupada pelos trabalhos do setor “Contemporâneos 1”. Na chegada, havia um desvio de percurso intencionalmente proposto, o que punha o visitante de volta ao eixo central daquele espaço. A conformação do espaço expositivo induzia o caminhar do espectador. Inclusive, aquela circulação central, entendida aqui como uma possível zona de respiro, se mantinha distante das interferências dos trabalhos apresentados. O espaço expositivo, num primeiro momento, se voltava de costas para o espectador e o conduzia em duas direções principais. A primeira ia para o mezanino e segunda o levava à praça central, situada no vazio do pavilhão e cujo perímetro era definido pela projeção do recorte da laje superior. Neste ponto, a rampa de circulação vertical ganhava destaque, não sendo mascarado o seu caráter escultural. Na primeira direção determinada, o visitante se defrontava com a possibilidade de acessar o segundo pavimento via escada rolante, ou poderia seguir por todo o prolongamento do mezanino.

Havia nesse projeto expográfico uma nítida preocupação em estabelecer uma transição entre o espaço de circulação e convívio do espaço expositivo em que o foco de atenção seria o trabalho artístico. Existiam, portanto, escalas gradativas dentro do espaço expositivo. Conferia-lhe maior complexidade do que o espaço projetado por Carvajal

nas Bienais anteriores. Os mais diversos artistas alojados naquele espaço seguiam uma organização que se baseava, além das analogias de linguagem, por uma ordem de complexidade e natureza física do trabalho. Tais condições condicionaram a organização espacial do primeiro e do segundo pavimento.

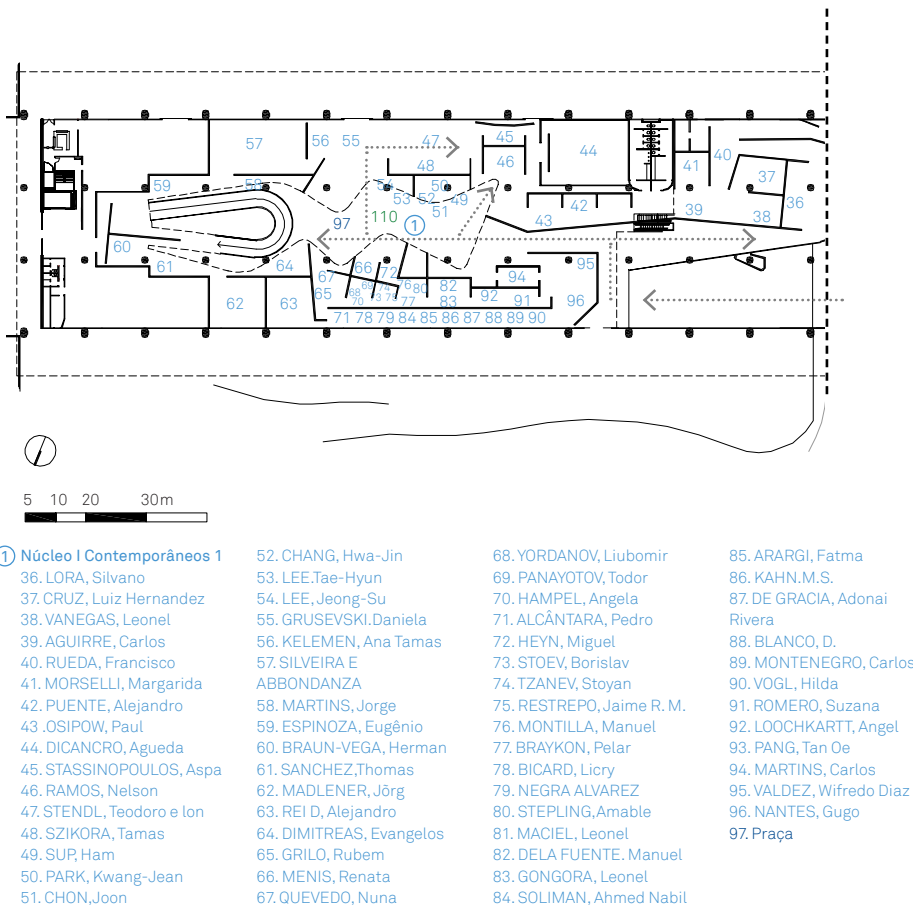


FIGURA 14 PLANTA DO PRIMEIRO PAVIMENTO. Núcleo 1/ Contemporâneos 1.

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVIII Bienal.

Para efeito de fins didáticos e com o intuito de evidenciar melhor as intenções curatoriais, distinguem-se, no primeiro pavimento, quatro setores expositivos principais. Seguindo as definições das plantas apresentadas no catálogo geral da exposição e tendo por base as disposições gerais da curadoria, será feita uma leitura que parte da faixa mais estreita do mezanino em direção ao setor mais generoso organizado em função da “praça”¹⁶.

¹⁶ Não se teve acesso a todas as plantas em suas várias versões de estudo. Em pesquisa realizada no Arquivo Histórico Wanda Svevo, encontravam-se apenas as versões em anteprojeto que sofreram alterações ao serem espacializadas. Ao conversar com o arquiteto responsável foi confirmado que as plantas apresentadas no catálogo geral seriam as que mais se aproximariam com fidelidade ao resultado final. Em todo caso, foi feito um estudo comparativo entre as duas versões consultadas, optando-se por trabalhar com as versões do catálogo que não apresentavam rasuras e possuíam uma disposição mais completa dos artistas. Entretanto, não se ignorou a questão da escala, sendo as plantas aqui apresentadas uma versão adequada ao levantamento arquitetônico recente do pavilhão, do qual se teve acesso.

A primeira parte segmentada corresponde ao trecho de menor área útil do mezanino, comportando em torno de quinze artistas. Já a segunda parte fazia a transição do trecho anterior para com a área do primeiro pavimento propriamente dita. Os dois outros setores eram definidos pelas duas metades determinadas pelo eixo central do pavilhão, pela projeção do recorte da laje superior e pelo contorno da rampa escultural. A diferença de pé-direito distinguia estas áreas expositivas do espaço livre criado. O acesso principal a estas duas partes se dava pelo átrio central ou praça, onde se chegava através daquela segunda direção principal mencionada anteriormente. Estes dois últimos setores se prolongavam ao redor da rampa principal e se encontravam justamente no principal ponto de acesso ao segundo pavimento. Neste mesmo lugar, após um afunilamento do espaço expositivo em função das áreas de trabalho da Bienal, encontrava-se o acesso de serviço interligado com a zona de carga e descarga do pavilhão. Naquele ponto criava-se uma zona de respiro que induzia o percurso do visitante para uma segunda etapa do núcleo I. Assim como a praça, estes pontos podiam ser entendidos como lugares de passagem, descanso do olhar, percepção espacial, lugar de encontro ou espaço para trabalhos efêmeros e performáticos.

O agrupamento dos artistas nestes setores revelava muito da natureza de suas produções que compartilhavam de suas poéticas visuais nos espaços a elas dedicadas. O primeiro setor comportava em seu extremo dois artistas, os chilenos Matias Vial e Juan Egenau, que trabalhavam a escultura-objeto distinguindo-se dos demais trabalhos ali apresentados na forma de pintura¹⁷. Em seguida eram dispostas duas paredes oblíquas que acompanhavam o perfil do mezanino segmentando-o em duas partes. Na primeira, estavam de um lado as pinturas figurativas e de natureza morta da colombiana Ana Mercedes Hoyos e do nicaragüense Juan Rivas. Na face oposta eram apresentadas as abstrações gestualistas da grega Maria Kokkinou. Em seguida estavam as esculturas do egípcio Abd El Fatah El Azazy que conduziam o espectador para a segunda parede. Numa fase estavam dispostas as produções pictóricas de Elza Nunes, de Tese Tosari, dos egípcios Natma El Saishiny e Mohamed Riad e da paraguaia Marta Arrenade Peña. Em âmbito geral havia uma representação mística e particular das origens de cada um. Já na face oposta estavam as abstrações do nicaragüense Orlando Sobalvarro. Neste ponto, duas possibilidades

¹⁷ Neste setor do mezanino foi identificado um erro quanto ao lugar destinado ao artista venezuelano Ernesto Leon. Na planta publicada no catálogo expositivo este artista aparece como pertencente ao núcleo "Contemporâneos 1", mas na listagem do catálogo encontra-se incluído no núcleo "Contemporâneos 2". Situação inversa acontece com o também venezuelano Milton Becerra, que se encontra na listagem do catálogo, mas não está situado nas plantas. O mesmo pode se dizer dos seguintes artistas: a israelense Menashe Kadishman; o grupo Waka Tjopu do Suriname e o boliviano Roberto Valcarel. Já os espanhóis Luis Gordillo e Juan Navarro Baldeweg encontram-se na listagem do grupo "Contemporâneos 1", mas alocados em planta do segundo pavimento no núcleo "Contemporâneos 2", estando o primeiro na "Grande Tela" e o segundo em nicho ao lado da escada rolante. E por fim, o grupo Waka Tjopu havia sido deslocado para o terceiro pavimento. Como é sabido, não havia um controle total prévio no projeto expositivo. Algumas mudanças ocorreram no próprio espaço, o que é difícil de avaliar pela falta de registros documentais.

de percurso apareciam. A primeira conduzia diretamente ao espaço dedicado às telas abstratas de aplicação mista do artista dominicano Silvano Lora e retornava o visitante à circulação central. Na segunda opção, que levava ao setor de transição, o visitante visualizava as pinturas do nicaraguense Francisco Rueda. Deste ponto era possível se confrontar com os trabalhos, em sentido horário, dos artistas latino-americanos, Luiz Hernandez Cruz, Leonel Vanegas, Carlos Aguirre e Margarida Morselli, cada um com seu espaço próprio. Merece destacar a figura do mexicano Carlos Aguirre, artista convidado especialmente para este evento. Apresentava a composição mista denominada “Lineas Paralelas”, pondo-se a discutir o próprio suporte, desviando assim das discussões regionalistas, tônica comum da produção artística latina.

No segundo setor identificado, o visitante se deparava com um corredor com os trabalhos do finlandês Paul Osipow e, em frente, do argentino Alejandro Puente. Eram ali confrontadas as abstrações geométricas destes dois artistas, formalmente semelhantes. Mantendo-se à direita podiam ser apreciados os trabalhos dos uruguaios Nelson Ramos e Agueda Dicancro. O primeiro, utilizando-se de técnica mista, apresentava peças geométricas em madeira e papel que se projetavam da parede. O segundo realizava esculturas em vidro, alocadas numa sala própria. Em seguida, na transição para o terceiro setor, estava o trabalho de Aspa Stassinopolous. Há neste momento uma dicotomia entre o racional e o orgânico. Ao geometrizar elementos em suas “tarascas”, Ramos conduzia a apropriação de elementos da natureza. Por outro lado, Dicancro usando a forma geométrica e plana do vidro compunha através do uso do fogo, a formação de peças orgânicas que se moldam por cima de objetos selecionados pelo artista. Há aqui uma busca por depurar o uso do material, ponto de partida de suas poéticas visuais.

Os dois últimos setores se configuram a partir da chegada na praça central. O terceiro setor situa-se à direita de quem chega e o quarto à esquerda. Estes dois agrupamentos, apesar de soluções formais distintas para os espaços dos mais diversos trabalhos, apresentavam duas formas de circular, uma interna e outra externa. A primeira corria próxima as fachadas do edifício e a segunda fazia o contorno por estes espaços pondo-se em contato com toda área de convivência daquele pavimento. Todas as duas formas, de cada setor, se encontravam em um dado momento na medida em que passavam a circunscrever a rampa principal.

O terceiro setor, formado por aqueles dois caminhos, tinha, no primeiro, uma seqüência natural do percurso do segundo setor. Abria-se para o parque através de uma grande sala ocupada inicialmente pela dupla romena Teodoro e Ion Stendl com suas peças têxteis dispostas no chão. A técnica artesanal da tapeçaria comparecia em suas inúmeras

variantes. Em seguida estavam instaladas as caixas do húngaro Tamas Szikora realizadas em papel, que conviviam com a instalação da romena Daniela Grusevski, onde também era apurada a técnica da tapeçaria ao propor diálogos com o espaço através de superfícies trabalhadas. Ainda da Romênia vinha a artista Anna Tamás Kelemen, mais uma que se dedicava à tapeçaria. Daquela grande sala, acessava-se uma sala menor dedicada a dupla uruguaia Silveira e Abbondanza, em que o trabalho com a cerâmica imperava. Realizavam composições de diversas peças, muitas delas desprovidas de uma funcionalidade, mas de alta carga simbólica ao se remeter aos mais diversos rituais coletivos (Fundação Bienal de São Paulo, 1985, p. 246). Da sala dos uruguaios, uma passagem encaminha o visitante para fora da área interna e o direciona ao espaço do venezuelano Eugenio Espinoza, lugar de encontro dos dois caminhos. Percebe-se que a organização espacial proposta punha em contato as produções do leste europeu de caráter artesanal deslocando-se posteriormente aos latinos com fortes raízes em suas culturas locais.

O segundo caminho do terceiro setor perpassava a produção coreana e depois, do mesmo modo que no anterior, desviava-se para os latinos. Foram alocados inicialmente o trabalho de seis coreanos: Ham Sup, Kwang-Jean Park, Joon Chon, Hwa-Jin Chang, Tae-Hyun Lee e Jeong-Su Lee. Dentre as esculturas e as pinturas apresentadas havia uma clara necessidade da curadoria de particularizar aquela produção. Havia em seguida um espaço de respiro, onde acontecia uma interseção espacial para com a sala dos artistas europeus do leste. Em seguida vinham as gravuras do português Jorge Martins e, por fim, as pinturas abstrato-geométricas do venezuelano Eugenio Espinoza. Na organização daquele espaço havia outras possibilidades de circulação, o que permitia uma maior fluidez no espaço, pondo o espectador em contato com uma produção heterogênea e multicultural. Era visível uma preocupação constante da curadoria em trazer para o público uma certa leitura particular de produções artísticas mais distantes dos grandes centros do mundo ocidental e que, portanto, traziam em seu trabalho uma carga maior da cultura local.

O quarto setor e último daquele pavimento, situado à esquerda, podia ser caracterizado pelos seus dois caminhos principais. O primeiro e mais complexo nascia de um acesso lateral contornando à esquerda, logo na chegada. Era marcado por uma longa parede linear que segmentava o circuito em dois percursos menores. O primeiro, linear, corria ao lado da fachada do edifício e o segundo percorria a outra face da parede e estabelecia contato com nichos de artistas dispostos de forma mais irregular. Enquanto no primeiro o grande painel dividia a atenção do espectador com a paisagem do parque, no segundo dividia com os nichos de artistas postos no lado oposto.

O primeiro caminho principal se iniciava com a apresentação do uruguaio Wifredo Diaz Valdez e com o acesso a sala do brasileiro Carlos Martins. A partir das dez esculturas em madeira do uruguaio, aquele percurso se bifurcava. O primeiro percurso menor seguia com o espaço do também uruguaio Hugo Nantes com suas esculturas em sucata. Daquele ponto seguia-se por um corredor linear com os artistas Hilda Vogl, Carlos Montenegro, D. Blanco, Adonai Rivera de Garcia, M.S. Kahn, Fatma Arargi, Ahaned Nabil Soliman, Negra Alvarez, Licry Bocard e Pedro Alcantara. A exceção dos egípcios Arargi e Soliman, todos os demais eram de procedência latino-americana e traziam uma pintura figurativa que revelavam cenas da vida cotidiana da qual faziam parte. A abordagem temática passava do geral ao particular na medida em que no final eram apresentadas algumas naturezas mortas. Ao final do corredor tinha-se acesso a sala do chileno Alejandro Reid ou ao nicho expositivo dedicado ao artista brasileiro Rubem Grilo. Neste ponto, os dois caminhos que haviam se segmentado com a parede linear voltavam a se encontrar.

O segundo percurso menor iniciava-se com os trabalhos da paraguaia Suzana Romero, que tinha na sua frente o artista colombiano Angel Loochkartt. Com o olhar ora para a esquerda e ora para a direita, o espectador percorre aquele espaço de maneira não linear e vai percorrendo os trabalhos, na seqüência, de Leonel Gongora, Manuel De La Fuente, Petar Braykov, Amable Sterling, Manuel Montilla, Jaime R. M. Restrepo, Stoyan Tzanev, Borislav Stoev, Angela Hampel, Todor Panayotov, Liubomir Yordanov e Nuria Quevedo. Por fim chegava-se ao trabalho de Rubem Grilo, o qual já direcionava o espectador para a praça central. É importante notar que todas estas gravuras e pinturas apresentadas, inclusive o trabalho de Rubem Grilo, traziam a representação da figura humana com fortes linhas expressivas trabalhadas pelas mais variadas técnicas de desenho ou gravura. O trabalho de Grilo reflete a tradição da xilogravura brasileira que vem desde Oswald Goeldi e carrega, além da imagem do cotidiano brasileiro, um compromisso social, o que o aproximava de grande parte da produção latino-americana daquele setor.

O compromisso, na obra gráfica de R. Grilo, não se restringe às questões de linguagem plástica – embora estas sejam objeto de explícita atenção – estendendo-se à preocupação ética. A ética, aqui, resgata o compromisso com o humano, com a dor. É este compromisso que estabelece a base político-social de um trabalho que, em momento algum, deve ser tomado como panfletário, a despeito de seu acentuado caráter crítico: a crítica do cotidiano (KORNIS, 1985, p. 221).

O trato com a questão ética é recorrente no grupo de artistas presente neste pavimento da exposição que, em sua maioria, retratavam aspectos de suas vidas profundamente enraizadas nos seus lugares de origem, por meio da representação da gravura. É recorrente

nos textos de apresentação dos artistas latino-americanos uma justificativa pautada num compromisso ético vinculado às questões sociais que permeavam a realidade da América latina. A produção em gravura era ricamente apresentada através de variadas técnicas. Este também foi o meio escolhido por Carlos Martins para realizar seu trabalho, o segundo artista brasileiro que aqui aparece. Como explicitado anteriormente, este grupo de artistas brasileiros da XVIII Bienal era bem heterogêneo, e trazia uma gama generosa da produção pluralista daquele tempo.

O segundo caminho que configurava aquele quarto setor começava justamente na sala de Carlos Martins e que, ao seu lado, tinha o artista Tan Oe Pang procedente de Cingapura. Seguindo a linha imaginária determinado pelo recorte na laje superior, o visitante ia se deparando com alguns trabalhos. Na seqüência, estava o mexicano Leonel Maciel e o paraguaio Miguel Heyn. Depois, formava-se o nicho da artista grega Renata Menis. Eram todos, em sua maioria, pintores figurativos. Ao se passar por uma zona de respiro semelhante a do setor três, mais quatro artistas eram apresentados em torno da rampa de acesso aos demais pisos. São eles: o grego Évangelos Dimitreas, o belga Jörg Madlener, o cubano Thomas Sanches e o peruano Herman Braun-Vega. Naquele momento chegava-se ao acesso do segundo piso, ponto de confluência do terceiro e quarto setores aqui distinguidos para análise. A complexidade do circuito tornava-se naquele ponto menos evidente, ao passo em que aqueles espaços escalonados definiam um caminhar gradativo que isolavam aqueles poucos artistas que circunscreviam a rampa. O próprio percurso poderia ter sido realizado em sentido inverso fazendo-se a ligação entre os setores três e quatro no espaço dedicado às circulações e na área das telas de Braun-Vega.

Ao se finalizar este percurso pelo primeiro pavimento ficava evidente a força da pintura nesta Bienal, que não alimentava apenas a “Grande Tela”, mas se manifestava de forma a abarcar um leque de tendências que se renovavam no mundo todo. Inclusive, parte desta produção recebeu destaque na mídia impressa local, especialmente os latino-americanos a exemplo do peruano Braun-Vega e suas metáforas críticas. Recurso bastante explorado naquelas produções gráficas que apareciam em condição hegemônica no espaço. Segundo Amarante:

Nem só de neo-expressionismo se sustentou a 18ª Bienal. Foi justamente fora da Grande Tela que a pintura obteve sucesso de público, com as telas do peruano Braun-Vega. Bem-humorado e irônico, apropriava-se de quadros de artistas famosos, como Manet, e introduzia novas personagens. Em *Déjeuner sur L'Herbe*, do impressionista francês, colocou Picasso acompanhado de Velasquez. Com a lição de anatomia, de Rembrandt, seu discurso assumiu inusitada conotação política (1989, p. 333).

Mesmo com discurso crítico que se fazia valer perante toda aquela produção pictórica, em muitos casos vinculada ao mercado ou embutidas de uma postura política conservadora, havia uma força naquele núcleo “Contemporâneos 1” em que a pintura estava envolvida social e politicamente ultrapassando as questões estéticas apresentadas em suas telas. Mesmo não apresentando um novo caminho para a arte contemporânea, segundo critérios da curadoria, aquela produção ali exposta trazia um pouco da realidade cultural contemporânea. Havia, naquele momento, espaço para a apresentação de outras linhas de produção que se diferenciavam daquelas “tendências da moda” perfeitamente instituídas no circuito oficial. A pintura e a escultura, mais uma vez, se faziam valer no cenário artístico internacional ocupando todos os espaços daquela XVIII Bienal.

Findo o percurso pelo primeiro piso, o núcleo “Contemporâneos 1” viria ainda a se manifestar através de um grupo de treze artistas, realizando assim, uma transição para o núcleo “Contemporâneos 2”. O principal acesso ao segundo piso se dava através da rampa projetada por Oscar Niemeyer. A promenade em direção ao pavimento seguinte revelava a estrutura hierárquica da exposição, que privilegiava em seu centro, a encenação, como diria Leirner (1982), da “Grande Obra Contemporânea”.

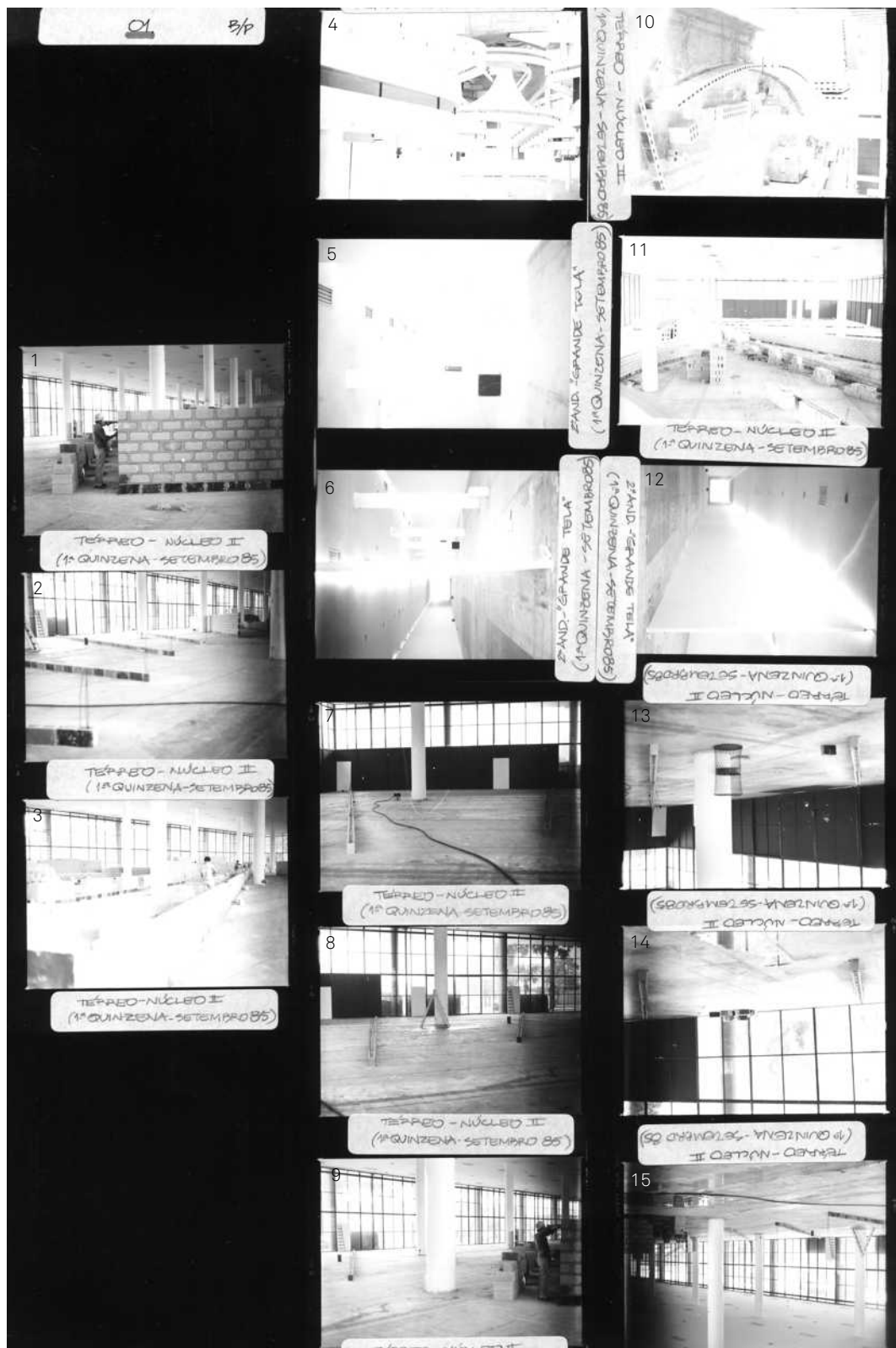


FIGURA 15 Trata-se de um primeiro contato reproduzido, que ilustra o começo do percurso pelo pavilhão traçado nesta leitura. Podem ser vistos momentos diversos da montagem na primeira quinzena de setembro de 1985. Tem em destaque o processo de montagem do Núcleo II, situado no pavimento térreo. 1, 2, 3 – Vistas da montagem do núcleo II/ histórico. 4 – Vista geral da montagem. 5, 6 – Vistas do espaço da “Grande Tela”. 7, 8, 9, 10, 11 - Vistas das montagens das alvenarias do núcleo II. 12 – Vista da montagem da “Grande Tela” no segundo andar. 13, 14, 15 – Mais três vistas da montagem do núcleo II. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 16 Trata-se da reprodução de um segundo contato, onde são apresentados diferentes momentos da exposição. Todos os registros estão datados do dia 26/09/85, o que permitia um controle mais produtivo da estrutura de trabalho. 1 – Vista do térreo com montagem da entrada. 2, 3 – Vista do segundo pavimento com montagem do núcleo 1/ Contemporâneos 1. 4 – Vista da “Grande Tela” parcialmente montada. 5 – Montagem das instalações do núcleo 1/Contemporâneos 2. 6 – Montagem da exposição especial “Expressionismo no Brasil”. 7 – Panorama geral da montagem do núcleo 1/ Contemporâneos 1. 8 – Montagem do setor Contemporâneos 2. 9 – Montagem da instalação de Edward Mayer. 10 – Montagem da exposição “Expressionismo no Brasil”, no terceiro pavimento. 11 – Contemporâneos 1 no segundo pavimento. 12 – Contemporâneos 2 no segundo pavimento. 13, 14, 15 – Evolução da montagem do núcleo II. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

4.3.3

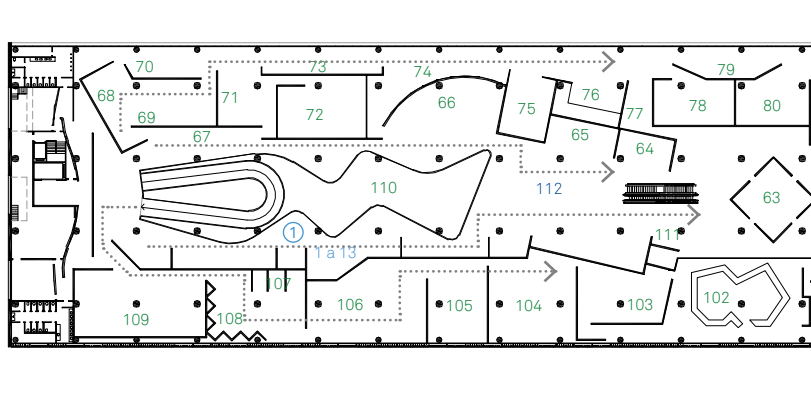
O segundo pavimento: a encenação do “espetáculo”

A chegada ao segundo pavimento acontecia de duas formas. O primeiro acesso, mencionado anteriormente, conduzia o visitante para o ponto de partida da exposição proposta. A leitura que será realizada parte da esquerda para a direita, obedecendo a uma suposta ordem de complexidade. Saía-se do peso da tradição presente no primeiro pavimento para os caminhos e descaminhos da pós-modernidade. Naquele percurso pela rampa, vislumbravam-se os três pavimentos do edifício, podendo-se compreender algumas soluções projetuais da equipe de arquitetos. Por exemplo, ao visualizar em perspectiva o eixo central dos pavimentos o vazio das “praças” aparecia com evidência. A própria visão do exterior do edifício era resultado da solução expositiva que tinha seus espaços abertos para a fachada criando maiores condições de contemplação.

O segundo acesso acontecia através da escada rolante que acabava por demarcar o espaço da Bienal, sendo elemento delineador da exposição. A chegada por esta escada acontecia no centro do pavimento funcionando como elemento físico de passagem de um setor para outro. Ao acessar o segundo piso pela escada rolante, o visitante chegava diretamente na zona de turbulência do pavimento, podendo contorná-la e alcançar a praça que congregava as atividades efêmeras e funcionava como grande área de distribuição das circulações. Para quem acessava a exposição via escada rolante, deparava-se diretamente com a síntese crítica proposta pela curadoria e arquitetura, materializada pelo conjunto das instalações e da “Grande Tela”.

Retornando a chegada pela rampa, o visitante era levado por dois percursos principais e distintos, que aconteciam nas laterais do pavilhão e se estendiam em sentido longitudinal. Estas naves laterais determinavam uma área central linear que ocupava pouco mais de um módulo transversal da estrutura. Num extremo era ocupado pela rampa que criava uma área de contorno, definindo assim dois percursos transitórios entre o módulo central e o segmento das instalações laterais. Ao seguir em sentido anti-horário um grande painel expositivo se voltava para a área central, apresentando um grupo de treze artistas do núcleo “Contemporâneos 1”. Acontecia naquele espaço uma transição para as áreas de instalações que percorriam as laterais do edifício.

Em seqüência estabelecida pela curadoria, o grupo era formado pelos seguintes artistas: os mexicanos Alberto Gironella e Alejandro Arango; o holandês Ansuya Blom; o australiano Dick Watkins; o irlandês Felim Egan; o português Julio Pomar; a irlandesa Mary Fitzgerald; o mexicano Ricardo Rocha; o finlandês Risto Suomi; o holandês Rob Scholte; o mexicano



5 10 20 30m

① Núcleo I

Contemporâneos 1

1. GIRONELLA, Alberto
2. ARANGO, Alejandro
3. BLOM, Ansuya
4. WATKINS, Dick
5. EGAN, Felím
6. POMAR, Júlio
7. FITZGERALD, Mary
8. ROCHA, Ricardo
9. SUOMI, Risto

② Núcleo I

Contemporâneos 2

Instalações

- | | | | |
|-----------------------|------------------------|-------------------------|---|
| 10. SCHOLTE, Rob | 67. SANTAROSSA, Hella | 78. CHARLIER, Jacques | 110. BORÓFSKY, Jonathan |
| 11. HERNANDEZ, Sérgio | 68. WERY, Marthe | 79. CATUNDA, Leda | 111. Revoluções por minuto / Pisco Arte |
| 12. POMBO, Vasso | 69. VERMEIREN, Didier | 80. YANO, Michiko | 112. Praça |
| 13. KYRIAKI, Vasso | 70. ALEXANDER, Shelagh | 102. BJORLO, Per Inge | |
| | 71. DAMMBECK, Lutz | 103. HIEN, Albert | |
| | 72. FRANÇA, Rafael | 104. MAYER, Edward | |
| | 73. GÖRLITZ, Will | 105. KARAVAN, Dani | |
| | 74. KALKSMA, Gea | 106. LUPAS, Ana | |
| | 75. LAVIER, B. | 107. TERAN, Pedro | |
| | 76. SARKIS | 108. LUCCHESI, Fernando | |
| | 77. CLARKSON, David | 109. THEK, Paul | |

FIGURA 17 Primeiro trecho PLANTA DO SEGUNDO PAVIMENTO

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVIII Bienal.

238

Sério Hernandez; o português Sérgio Pombo e o grego Vasso Kyriaki. Grande parte destas produções de força expressiva tinha como pesquisa questões antropomórficas, onde a natureza humana aparecia de várias maneiras. Entretanto, o artista australiano Dick Watkins seguia uma tradição abstrato-expressionista, em que o ponto de partida na realização da pintura partia da intuição, sem projeto pré-definido. Um amplo espectro da pintura contemporânea era apresentado, revisitando referências diversas da tradição pictórica secular ocidental. Criava-se um espaço de circulação intermediária, o que permitia definir um lugar para a produção não pertencente ao grupo “Contemporâneos 2”.



FIGURA 18 Processo de montagem dos trabalhos do Núcleo I – Contemporâneos 1, tendo ao fundo as telas do grego Vasso Kyriaki e, em primeiro plano, o desempacotamento dos demais artistas situados naquele trecho do segundo pavimento. Percebe-se como ocorria a organização dos trabalhos via analogia de linguagem. Foto: Rafael França. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Este percurso circulante se reduzia a uma circulação linear iniciada no extremo da laje recortada. O eixo central permanecia como elemento estruturador, o que criava as duas metades daquele setor da XVIII Bienal. Então, dos dois lados do pavilhão, ao voltar-se para as fachadas do edifício o espectador se deparava com dois blocos distintos de nichos e instalações expositivas que configuravam os espaços de um grande número de artistas do núcleo “Contemporâneos 2”. Os demais pertencentes a este grande grupo ocupavam os corredores da “Grande Tela”. Estas “naves laterais”, denominação dada pela curadoria para identificar os espaços adjacentes a área central do pavimento, percorriam toda a extensão do pavilhão. Ao final, se encontravam por intermédio de uma circulação transversal que conduzia o visitante para o eixo central do bloco linear da “Grande Tela”. Este espaço será melhor analisado posteriormente, por enquanto, dedica-se a compreensão do primeiro trecho do segundo piso.



FIGURA 19 Vista da parede expositiva que abrigavam os artistas do Núcleo I – Contemporâneos 1, situados no segundo pavimento. Em destaque, o trabalho do artista holandês Rob Scholte com a tela “Gemeos Refletidos”. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Os blocos laterais estabeleciam dois circuitos principais, não-lineares, mas onde se relacionavam as produções dos artistas selecionados e agrupados. O primeiro circuito ficava à esquerda de quem chegava pela rampa e podia ser percorrido em sentido anti-horário, revelando uma seqüência heterogênea de realizações. O segundo circuito ficava à direita de quem chegava pela rampa e, por sua vez, podia ser percorrido em sentido horário, revelando mais uma seqüência de produções organizadas pelo critério de analogia de linguagem. Neste segundo circuito, algumas instalações e paredes expositivas tinham seus acessos e implantações voltadas para a circulação sinuosa estabelecida pelo guarda-corpo em torno do vazio interno daquele edifício. Convidavam o espectador a penetrar nos espaços internos que definiam o segundo circuito determinado.

Ainda neste bloco expositivo, vários acessos intermediários eram estabelecidos, tornando a circulação mais flexível, o que contribuía para um melhor diálogo entre os trabalhos apresentados. Um percurso linear acontecia na faixa lateral acompanhando a fachada

e os vinte e cinco módulos formados pelos pilares, que compunham a estrutura racional do edifício. O espectador, no caso, poderia interromper o percurso e avançar em direção ao átrio central conduzido a escada rolante ou a uma promenade que percorria o grande palco, síntese das realizações artísticas daquele tempo. De início, neste circuito, se identificava um trecho que chegava à área do artista canadense David Clarkson, e na face oposta, às pinturas do espanhol Luis Gordillo.

No primeiro circuito, situado do outro lado do vazio e da rampa, o bloco expositivo se configurava de forma mais hermética, sendo caracterizado por um circuito fechado que percorria paulatinamente os espaços propostos. Observando o projeto cuidadosamente, notabiliza-se uma necessidade de separar fisicamente as instalações situadas naquele circuito das produções dos “Contemporâneos 1”, dispostas no grande painel formado pelas paredes externas daquele bloco. Num primeiro momento, identifica-se um grupo de artistas que culminavam na instalação do norueguês Pier Inge Bjorlo.

Na verdade, eram dois circuitos ininterruptos, mas que aqui são interpretados por segmentos, facilitando a compreensão espacial do setor expositivo. Na própria chegada pela rampa, o espectador se deparava com um grande painel frontal, que resguardava os acessos de serviço do pavimento e induzia a dois caminhos distintos. É importante observar que não se sabe ao certo se haveria naquela chegada a disposição de trabalho de algum artista¹⁸. De certo modo, poderia representar um ponto de união simbólica entre os circuitos apresentados. Tanto na fala da curadora Sheila Leirner como na do arquiteto Haron Cohen, havia uma clara vontade de comungar uma dada percepção crítica de um encadeamento histórico e formal das produções artísticas rebatendo-a espacialmente, o que levava a determinação de um circuito em que as produções trabalhavam em função da atividade criativa destes dois profissionais¹⁹.

Ao seguir pelo primeiro circuito paulatinamente eram reveladas as salas generosas daquele grupo de artistas. O circuito se iniciava com a sala do norte-americano Paul Thek, com a instalação “*Peace Procession*”, realizada com areia, velas e banco de jardim,

18 Na planta do segundo pavimento presente no catálogo da exposição, supostamente o artista norte-americano Jonathan Borofsky estaria alojado na parede situada em frente a chegada da rampa. Mas, ao se consultar material iconográfico daquela Bienal, percebeu-se que seu trabalho foi instalado no grande vazio determinado pelos recortes nas lajes. Não foi encontrada uma documentação prévia onde estivesse planejada a adequação espacial dos seus dois trabalhos, “*Seven Chattering Men*” e “*Flying Figure*”.

19 Nas produções em vídeo mencionadas anteriormente, a questão da autoria sempre era reincidente quando da leitura deste evento pelos seus dois principais realizadores, Sheila Leirner e Haron Cohen. Nas conversas realizadas, respectivamente nos dias 03/11/08 e 28/11/08, os dois enfatizaram as relações de trabalho que possibilitaram as analogias de linguagem ao longo das “naves laterais” propostas para aquele pavimento, ocupado pela produção contemporânea mais relevante.

era carregada de uma teatralidade determinada pela natureza compositiva do trabalho, já revelada no seu próprio título. Este rito de passagem levava o espectador à sala do brasileiro Fernando Lucchesi, terceiro artista da representação nacional que surge nesta leitura. Mantinha o caráter ritualístico deste setor expositivo apresentando uma série de composições realizadas a partir da interpretação de elementos característicos da cultura popular brasileira, calcada nos seus mais diversos ritos religiosos. Em seguida, à esquerda de quem caminhava naquele espaço, eram apresentadas as composições do venezuelano Pedro Teran que também trazia uma forte carga simbólica, remetendo-se às crenças primitivas. Seguindo o fluxo das passagens, vinham as tapeçarias da romena Ana Lupas, seguida da instalação “Desenhando na Areia” do artista Dani Karayan. Após seguir por instalações que ocupavam grande parte dos pisos onde estavam situadas, novas instalações passavam a ocupar também verticalmente seus espaços. Em primeiro lugar estava a escultura do americano Edward Meyer, seguido pelas peças do alemão Albert Hien e, por último, a instalação do norueguês Pier Inge Björlo. Um caráter apocalíptico identificava aquelas produções que iam de Paul Thek à Björlo. Para Kuspit, “*Thek and Björlo may be the most explicit springboards for the postapocalyptic humanism Leirner desires, for their works are horrendously apocalyptic*” (1985, p. 35).

Evocava-se nestas instalações a força dos materiais utilizados, tanto em relação ao seu aspecto construtivo como pelo seu caráter simbólico. A construção de espaços fechados por intermédio da investigação dos aspectos construtivos da madeira caracterizava a estrutura proposta por Meyer. Em seguida estavam as estruturas gigantes do alemão Hien que antecipavam o ambiente criado por Björlo. “A sala, a forma como ela é utilizada por Per Inger Björlo, é o meio adequado para expressar multiplicidade e complexidade. Restos industriais, recolhidos de minas e de construções, ferramentas simples e rudimentares e equipamento tecnológico primitivo, são utilizados na montagem da instalação” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p. 240).

Retornando a chegada daquele pavimento, podia-se visualizar de imediato o trajeto externo daquele bloco, que convidava o espectador através da parede dedicada à artista alemã Hella Santarossa. Hella pertencia ao grupo de artistas convidados pela curadoria, independentemente de suas representações nacionais. Vinha como representante do grupo chamado “jovens-selavagens” de Berlim. Trazia naquele ponto da bienal, uma representação inequívoca da postura dos jovens artistas que despontavam naquela década. A presença de Santarossa, naquele ponto da exposição, era o convite para vivenciar o espetáculo, já presente na força expressiva daquela pintura. Esta nova geração começava a perfilar a partir daquele ponto, ocupando toda a extensão do pavimento.

A geração mais jovem encontrou os seus próprios meios de expressão, na medida em que, nesta pintura, foi recuperada a gestualidade desregrada do informal na representação expressiva do ser humano e dos objetos, gestualidade esta tão denegrida pelos “realistas críticos”, conseguindo-se desta forma a reconciliação de duas tendências estilísticas que pareciam excluir-se mutuamente pelas suas contradições (MEKRERT, 1985, p. 210).

A artista alemã apresentava suas telas de grande dimensão carregadas por uma força expressiva alinhada a representação da vida de forma livre e informal. O grande mural montado com suas pinturas indicava o caminho para que se acesassem os espaços dos artistas belgas, Marthe Wery e Didier Vermeiren, preenchidos, respectivamente, por suas pinturas e esculturas. Naquele ponto partia-se para o segundo bloco de artistas que definiam um circuito ao longo deste lado do pavilhão. Mantendo-se ainda na área externa, o visitante poderia percorrer o corredor configurado pela linha de pilares que alcançava a parede curva disponibilizada para pintura performática do venezuelano Jorge Pizzani. Propunha numa pintura de gesto feroz para interferir espacialmente, incorporando elementos arquitetônicos do lugar onde realizava a performance. Na Bienal, a presença do pilar e o uso do piso ajudavam a compor o trabalho por ele concretizado, dependente também das circunstâncias do tempo em que foi concebido.

242

Ao continuar o percurso, que agora era desviado para o centro do edifício, duas salas dedicadas aos pintores Disler Martin e Luis Gordillo surgiam como prenúncio do que viria adiante. Chegava-se naquele momento ao centro do pavilhão demarcado pela escada rolante. Do outro lado desta circulação, adjacente ao primeiro bloco das instalações, havia um espaço dedicado a música, onde se oferecia um álbum de discos denominado de “Revoluções por minuto (o disco de arte)” com as mais variadas peças sonoras de diversos artistas, produzido por Jef Gordon²⁰.

Retornando ao espaço de Santarossa, ao passar pela sala dos dois artistas belgas mencionados, alcançava-se, à esquerda, a sala da canadense Shelagh Alexander com suas ampliações fotográficas. À direita seguia-se a sala do alemão Lutz Dammbeck, passagem para a sala do brasileiro Rafael França. Entretanto, o visitante poderia prosseguir pelo corredor lateral visualizando o trabalho do canadense Will Gorlitz e, logo adiante, as produções da Holandesa Gea Kalksma. É interessante notar que a partir das pinturas de Santarossa, cria-se um pequeno percurso pelas mais diversas realizações

²⁰ Continua nomes como: Vincenzo Agnitti, Leonor Antin, Ida Applebroog, Conrad Atkinson, Joseph Beuys, Chris Burden, Douglas Davis, Jud File, Terry Fox, R. Buckminster Fuller, Margaret Harrinson, Helen and Newton Harrinson, Komar and Melamid, Pioter Kowalski and William Burroughs, Les Levine, Edwin Schloss Berg, Thomas Shannon, Todd Siler, Site, David Smyth e Hannah Wilke.

pós-modernas, que utilizam a fotografia como suporte manipulável e retrabalhado com o uso de outras técnicas. Ao se observar o catálogo da exposição, percebia-se que esta seqüência de trabalhos tratava de uma leitura heterogênea da construção de uma imagem contemporânea da época, preocupada em construir uma espécie de “fantasia consciente” de uma realidade simulada. A fotografia aparece nas manipulações de Alexander, nas composições mistas de Dambeck, no caráter retratista de Gorkitz e nos painéis de técnica mista de Kalksma. Reverberava, naquele momento da exposição, a consolidação de uma imagem pós-moderna, fundamentada em capítulo anterior. Pode ser compreendida dentro de uma leitura pós-estruturalista, como descreve Foster (1996) no texto o “Retorno do Real”, há aqui uma evocação do real via ilusionismo²¹.

Ao continuar o percurso, que agora se projetava em diagonal para o centro do pavilhão, três salas contíguas apareciam. A primeira era ocupada pelo francês Bertrand Lavier, a segunda pelo também francês Zabunyan Sarkis e a terceira pelo canadense David Clarkson. Daquele ponto, o espectador aproximava-se da instalação do também francês Daniel Buren, revelando uma determinada concisão do grupo de quatro franceses selecionados, que não se enquadravam, segundo o comissário, num maneirismo minimalista e nem mesmo numa profusão pictórica percebida no eixo ítalo-germânico ou no contexto norte-americano (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p. 230).

No trecho central do pavilhão ainda se poderia destacar algumas instalações laterais, como as das brasileiras, Leda Catunda e Nair Kremer, de um lado, e o norte-americano Terry Allen e o britânico Stuart Brisley, do outro. Leda Catunda apresentava três trabalhos: “Cachoeira”, “Cortinas” e “Lagoa Preta”. Apesar do destaque midiático e espetacular da “Grande Tela”, as instalações eram parte essencial daquela exposição, merecendo repercussão tanto no entender do crítico Donald Kuspit (1986, p. 31)²², como nas palavras da crítica Annelie Pholen:

Beyond the “Grande Tela” installation, the rest of the exhibition did in fact do justice to individual artists, partly by allowing generous space, in most cases, for each body of work, and partly by a juxtaposition of works by artists from different regions and countries. High points of this well-orchestrated dialogue included the gallery of monumental paintings by Peter Bömmels, one of the West Germany’s “Neue Wilden”; the installation by British artist Stuart Brisley; the “mixed-media collages” by French artist

²¹ Para melhor compreender este novo modo de percepção do real, que trás as questões discutidas pelo pop de forma resignificada, seria apropriado consultar: FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

²² *The physical and conceptual center of the show, however, was the “great canvas” section, curated by Leirner on the second floor; here, the supposedly major contemporary were exhibited, although there were clearly important examples elsewhere* (KUSPIT, 1986, p. 31).

Christian Boltanski; the assemblage by the Brazilian Leonilson; and the installation of freestanding figural sculptures by American artist Jonathan Borofsky (1986, p. 112).

Algumas instalações destacadas por Pholén circunscriviam os três corredores de pintura, completando a visão estética que queria se oferecer naquela grande exposição. Portanto, a existência dos circuitos laterais tinha relevância proeminente nas definições do espaço, assim como a transição espacial que se fazia para chegada dos corredores da “Grande Tela”.



FIGURA 20 Vista da instalação da artista Leda Catunda. À direita e em primeiro plano visualiza-se o trabalho “Cachoeira” de 1985. Do lado esquerdo em perspectiva todo o corredor lateral de instalações que permitia acessar o parque visualmente. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

244

Na chegada ao centro do pavimento era formada uma área de transição, onde se dispunha a instalação de Daniel Buren, rodeada por outras instalações pertencentes aos dois circuitos mencionados anteriormente. É naquele momento que a curadoria viria a privilegiar uma dada leitura do contemporâneo ao anunciar a composição da “Grande Tela” e de suas naves laterais, que completavam o espetáculo proposto ao final do núcleo contemporâneo.

Aquela área central, ocupada pelo trabalho de Buren, denominado “*A Room in a Room*”, possuía conotação simbólica ao resguardar e, ao mesmo tempo, preparar o espectador para o fechamento de uma leitura crítica empreendida pela curadoria. A instalação foi estrategicamente colocada, o que a distinguiu como um rito de passagem. O próprio título, já sugeria a disposição de uma sala dentro de uma sala maior, que poderia ser entendida talvez como o espaço expositivo projetado para aquela Bienal. O trabalho de Buren sempre esteve próximo a uma necessidade de questionar o espaço expositivo como lugar de legitimação da produção artística. Na Bienal anterior, em 1983, quando interveio estrategicamente em vários setores do pavilhão interferindo na narrativa proposta, segundo ele, estava contando um fragmento da história que estava ali sendo feita. Para ele:

A história que ainda está por ser feita deve considerar o local (a arquitetura) no qual uma obra acaba sendo exposta (acontece) como parte integral da obra em questão

e também todas as conseqüências que tal pertença implica. Não se trata de ornar (enfear ou embelezar) o local (arquitetura) no qual o trabalho está inscrito, mas indicar com toda precisão possível a pertença do trabalho ao local e, inversamente, o próprio instante em que o trabalho “se estampa” no local.²³

Portanto, revela-se claramente o problema de espaço, sob o qual interfere o trabalho autoral da curadoria. Ao se propor determinada expografia, identificando-se uma forma de contar uma história, proposta a partir do diálogo entre o curador e o arquiteto. O espaço arquitetônico pensado para abrigar os trabalhos artísticos seria a tradução de um discurso pré-estabelecido, como se verá na “Grande Tela” e em suas cercanias.

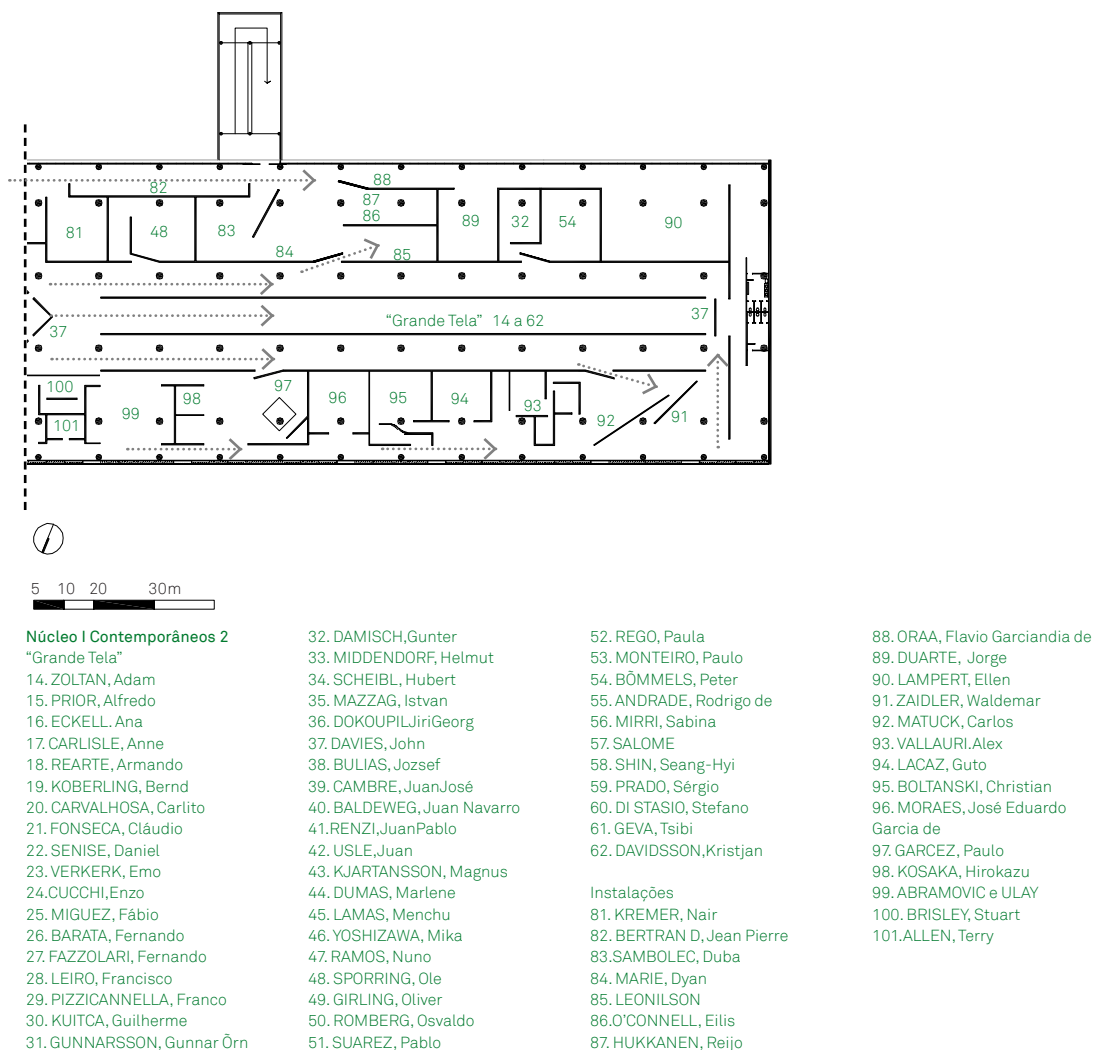


FIGURA 21 Segundo trecho PLANTA DO SEGUNDO PAVIMENTO

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São paulo. Referências consultadas no catálogo da XVIII Bienal.

²³ Este texto transcrito encontra-se no catálogo geral da XVII Bienal. Foi extraído originalmente da publicação "Points de Vue" do próprio Daniel Buren.

4.3.4

O caso da “Grande Tela”

Chegava-se, por fim, no espaço expositivo de maior destaque desta Bienal. A representação de uma “Grande Obra Contemporânea” manifestava-se efetivamente naquilo que se chamou de “Grande Tela”, abrangendo também as suas adjacências. A “Grande Tela” em si consistia num espaço configurado em três extensos corredores com cerca de cem metros cada, onde foram distribuídos os trabalhos em pintura de cinquenta artistas, segundo consta no catálogo geral da exposição. O percurso central culminava com este espaço, um grande bloco simbólico identificado pela curadora como uma grande “zona de turbulência”. Todos os trabalhos colocados lado a lado, afastados por apenas trinta centímetros, ou face a face, fazia com que o caráter coletivo do conjunto ganhasse maior relevância do que todos os particularismos presentes em cada uma das telas dispostas.

Na Grande Tela, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a Grande Tela revela sobre tudo o atrito, choque e antagonismos característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia e filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea (LEIRNER, 1985, p. 15).

246

Os artistas ali representados pertenciam ao núcleo “Contemporâneos 2” que tinham como suporte a pintura, expressando as mais diversas tendências que haviam surgidos em meados da década de 1970 e se consagrado na primeira metade dos anos de 1980. Esta nova figuração era posta em destaque revelando toda a heterogeneidade de um aparente internacionalismo. Era o lugar onde as fronteiras nacionais se rompiam em nome de um bloco único e representativo da produção artística mundial.

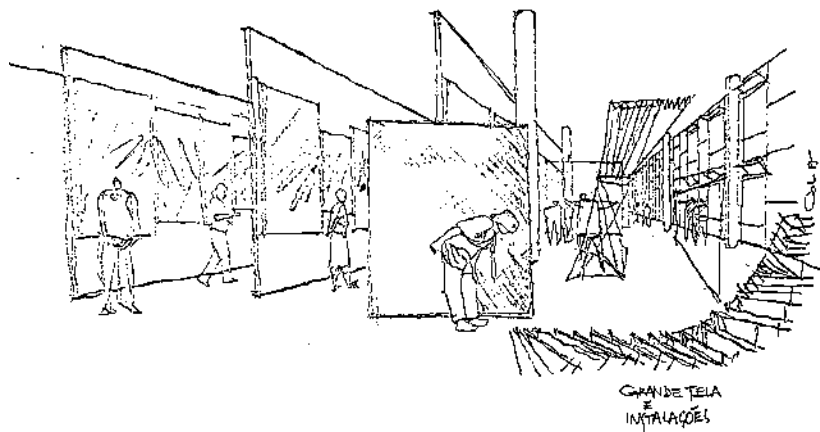


FIGURA 22 Crôqui da “Grande Tela” proposto pelo arquiteto Haron Cohen. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 23 Processo de montagem do corredor central da “Grande Tela”. De um lado a montagem já efetivada e do outro os trabalhos ainda escorados na parede, dispostos e arranjados segundo um grande jogo de peças, ordenadas através das analogias estabelecidas. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Para citar alguns dos artistas, podiam ser vistos os consagrados Enzo Cucchi, Jiri Dokoupil, Helmut Middendorf, Martin Disler, os inexperientes brasileiros do grupo Casa 7 (Paulo Monteiro, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez e Rodrigo Andrade) e o carioca Daniel Senise. Realizou-se, nas palavras de Chaimovich, um tradicional painel comparativo da produção brasileira com a estrangeira, definindo internacionalmente e homogeneizando um movimento designado de neo-expressionismo, “apontando a impossibilidade de traçar fronteiras nacionais do estilo contemporâneo” (CHAIMOVICH, 2003, p. 11). Não se tratava apenas de uma ode “neoexpressionista”, na medida em que apresentava um leque abrangente dos movimentos da pintura vivenciados com o próprio neo-expressionismo alemão, a transvanguarda italiana e as tendências norte-americanas. As diferenças não se acentuavam apenas com relação a um dado movimento a ser seguido, mas pelo próprio embaralhamento de artistas de gerações distintas e subjetividades bem diversas. Para reforçar esta compreensão, vale destacar as palavras de Farias:

No caso em questão o desejo de Leirner era transpor para a arquitetura um comentário sobre a profusão de pinturas que estavam chegando ao prédio da Bienal, obras que confirmavam o que ela já suspeitava: que a cena artística mundial estava tomada pela síndrome de uma modalidade muito particular de pintura; que em todos os lugares, acompanhando a vaga do neo-expressionismo alemão e da transvanguarda alemã, produzia-se coisa muito semelhante: pinturas de grandes dimensões, de

tônica fortemente expressiva, “selvagem” ou “violenta”, como eram denominados seus protagonistas alemães, ou ainda aquelas, como a da escola italiana, que efetuavam releituras de pinturas das vanguardas modernas. (2001, p. 208)

Através de um diálogo entre curador e arquiteto, subvertia-se o poder expressivo dos próprios trabalhos propondo-se um bloco de poder expressivo superior, encenando um comentário crítico empreendido pela curadoria²⁴. A “mão” do curador aparecia com grande força, destruindo todas as barreiras de um espaço neutro dedicado às artes, exaltando agora, uma leitura particular baseada numa índole criativa, inédita nas Bienais. Tanto a questão do retorno da pintura expressa nos corredores lineares da “Grande Tela”, como o papel do curador-autor foram postos em maior evidência. Segundo Alambert (2004), a Bienal de 1985 seria o exemplo maior do que convencionou chamar de “A Era dos Curadores”, ou seja, a exacerbação maior do papel do curador. “Ambas as problemáticas, tanto o ‘retorno da pintura’ quanto o papel do curador como autor foram decisivas no período. E em virtude delas, a XVIII Bienal será lembrada como uma das mais significativas e polêmicas de todas as mostras” (ALAMBERT, 2004, p. 176).

248



FIGURA 24 Uma vista geral de um dos corredores da “Grande Tela” em fase final de montagem.
Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

24 Pode-se ainda, trazer a luz da discussão, as palavras da própria curadora Sheila Leirner, que corroboravam com a leitura crítica de Agnaldo Farias. Leirner falava enfaticamente sobre o significado e a representatividade da “Grande Tela”: “Em 1985, como se sabe, a pintura renasceu de todas as maneiras. E não vamos rememorar-las aqui. Mas os seus filhotes cresciam como cogumelos, chegavam às centenas e se acumulavam de uma forma assustadora no Pavilhão da Bienal. Muitos deles com a tinta fresca. Tal fenômeno de multiplicação de imagens impedia quase a visão individual e propunha uma abordagem radicalmente coletiva. O que era tanto possível quanto maior fosse a noção de que um verdadeiro crítico pode (e deve) ser também um artista e de que uma Bienal não é um museu. De que uma Bienal é a plataforma de mais absoluta liberdade crítica e do mais íntegro e categórico compromisso com o público” (LEIRNER, p. 45).

Neste espetáculo da pintura gestualista, cinquenta artistas, dentre eles oito brasileiros, compunham aquele bloco simbólico. São eles: Adam Zoltan, Alfredo Prior, Ana Eckell, Anne Carlisle, Armando Rearte, Bernd Koberling, Carlito Carvalhosa (Brasil), Claudio Fonseca (Brasil), Daniel Senise (Brasil), Emo Verkerk, Enzo Cucchi, Fabio Miguez (Brasil), Fernando Barata (Brasil), Fernando Fazzolari, Francisco Leiro, Franco Pizzicanella, Guilherme Kuitca, Gunnar Örn Gunnarsson, Gunter Damisch, Helmut Middendorf, Hubert Scheibl, Istvan Mazzag, Jiri Georg Dokoupil, John Davies, Jozsef Bullas, Juan José Cambre, Juan Navarro Baldeweg, Juan Pablo Renzi, Juan Usle, Magnus Kjartansson, Marlene Dumas, Menchu Lamas, Mika Yoshizawa, Nuno Ramos (Brasil), Ole Sparring, Oliver Girling, Osvaldo Romberg, Paulo Suarez, Paula Rego, Paulo Monteiro (Brasil), Peter Bömmels, Rodrigo de Andrade (Brasil), Sabina Mirri, Salomé, Seang-Hyi Shin, Sérgio Prado (Brasil), Stefano Di Stasio, Tsibi Geva, Kristjan Davidsson.



FIGURA 25 Perfil do corredor lateral da “Grande Tela”, onde estavam perfilados uma grande heterogeneidade de trabalhos. Percebe-se, do lado esquerdo da imagem, um dos acessos laterais às instalações. A estrutura do edifício era mantida em sua integridade, colaborando para a indicação de percurso do visitante pelo pavilhão. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

249

Não interessa aqui, pormenorizar o trabalho deste número significativo de artistas, mas chamar a atenção para o fato de que, mesmo com o aparente nivelamento destes trabalhos em termos de hierarquia espacial não era eliminada a heterogeneidade em termos qualitativos dos trabalhos. O fluxo ininterrupto nas três “promenades” propostas não conseguia sobrepujar determinados valores estéticos expressos pelas mais diversas individualidades. Para Kuspit:

This flow, however, did not in my view really undermine individuality: the integrity of the works and artists seemed strengthened rather than weakened by association; the shared expressionistic identity was reinforced. Leirner’s installation was a relatively successful demonstration of an intricate unity achieved achieved by an intensification of diversity (1986, p. 33).

Entretanto, mesmo com a possibilidade de se mapear determinados trabalhos de qualidade, Farias (2008) alertava para “uma cacofonia visual”, que dificultava a apreensão das individualidades, prejudicando assim a percepção do espectador comum, ou “visitante anônimo” como descrevera Muylaert. Tal situação levou a retirada das obras por parte de alguns artistas alemães, atitude corroborada pelo curador e conservador de museus Jurgen Hatem, membro da comissão responsável pela organização da montagem em função da analogia de linguagem.

Mantendo-se irreduzível, a curadoria era fiel aos seus propósitos universalistas, descritos anteriormente, em que a “Grande Tela” seria análoga aquela situação contemporânea observada. Conclamava também o retorno da arte ao Homem e a Vida, temática generalista do evento. Este pressuposto abria precedente para a realização daquele “imenso patchwork”, que acabou por deflagrar “as mais iradas reações” (AMARANTE, 1989, p. 324). A polêmica gerada foi muito bem alimentada pela mídia, o que trazia um retorno publicitário para o evento, inclusive potencializava sua relevância frente ao próprio contexto daquela edição da Bienal e ao circuito artístico internacional. Talvez, mesmo que houvesse sinais visíveis de um universo artístico culturalmente globalizado, ou o mesmo em vias de formação, as diferenças culturais ganhavam evidência, estando claramente apresentadas nos confrontos e aproximações possíveis. *“This section fully demonstrated the antagonisms as well as affinities among contemporary painters – again, primarily Latin American and European, most with an expressionist bent”* (KUSPIT, 1986, p. 33).

250



FIGURA 26 Acima, reprodução de uma das quatro pinturas apresentadas por Daniel Senise na “Grande Tela”. Fonte: FARIAS, 2001, p.209.

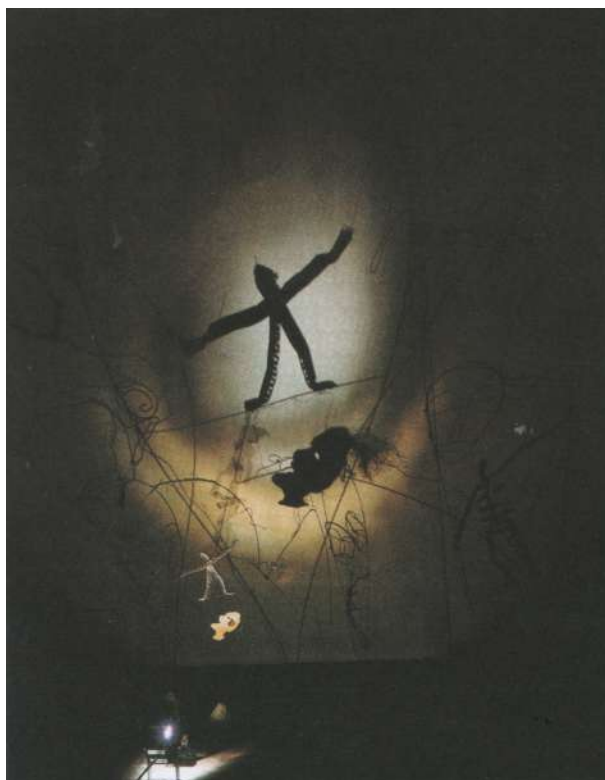


FIGURA 27 Ao lado, registro de uma determinada parte da instalação “Les Ombres” do francês Christian Boltanski. Fonte: FARIAS, 2001, p. 215.

Aqueles corredores lineares abrigavam grande parte dos artistas convidados num esforço da curadoria em trazer referências significantes daquilo que mais se adequava ao projeto curatorial, eram eles: Marina Abramovic e Ulay, Bernd Koberling, Hirokazu Kosaka, Ellen Lampertz, Helmut Middendorf, Osvaldo Romberg, Salomé e Duba Sambolec. Todos estavam arranjados espacialmente na “Grande Tela” e em suas adjacências participando do cenário ali criado. Dentro de tal encenação é preciso notabilizar o diálogo a se desvendar entre curador e arquiteto. Havia um claro projeto de construção narrativa que precisava ser materializado. Segundo Leirner:

Olhei a avenida que percorria e imaginei grande tecido esticado em chassi cujas imagens vistas em alta velocidade animavam-se em sua extensão. Esta instalação imaginária praticamente nomeou-se por si mesma: Grande Tela. Em seguida, veio a visão do anel de Moebius que Lacan chamava de Oito Interior e que nos mostra uma superfície para a qual as noções de lado direito e avesso não existem. Um anel infinito... A Grande Tela seria um anel infinito! (2003, p. 44).

A partir da metáfora estabelecida pela curadora, a idéia de “Grande Tela” ganhava forma com a ação projetual do arquiteto ao concebê-la como três corredores lineares, onde a arte selecionada seria sua medida. Como afirmou a própria curadora²⁵, Haron Cohen propôs aquele espaço, na medida em que não seria possível executar o anel de Moebius. A autoria de uma exposição como essa flutuava, portanto, no processo intelectual e criativo das duas instâncias: curador e arquiteto. Devido a própria grandiosidade da exposição determinada pela temática generalista, pelo volume de trabalhos a serem expostos e as dimensões grandiosas daquele espaço, isto foi determinante para a solução espacial encontrada.

As três promenades da “Grande Tela” possuíam, como área de escape, saídas laterais em direção às adjacências, onde se dispunham trabalhos artísticos que mesmo não se utilizando da pintura como meio de expressão trabalhavam em diálogo direto com a leitura que se quis dar na sucessiva repetição de pinturas. Aquele arranjo espacial funcionava como uma procissão ritualística.

Há também os espaços que circundam a Grande Tela e que foram chamados de “Naves Laterais”, como se – simbolicamente – o grande conjunto de pinturas representasse também a nave central de um templo, construído para o culto litúrgico de celebração da Arte, do Homem e Vida. Nestas naves irregulares estão às instalações que mantêm estreita relação com a “nova pintura” ou com o caráter da Grande Tela (LEIRNER, 1985, p. 15).

²⁵ Este diálogo entre a curadora e o arquiteto foi reafirmado e enfatizado em conversa concedida pelos dois, nas situações que mencionamos anteriormente. Tanto um como outro estavam bem conscientes de seus papéis profissionais na realização daquele evento, que propunha, como foi visto anteriormente, o espetáculo.

Aquele caminhar pelos corredores direcionava o espectador para a escultura de John Davies ao final e ao centro do bloco linear. As figuras humanas de feições bem realistas por ele realizadas representavam, naquele contexto, a celebração do homem como elemento central e idealizador daquela celebração cultural. O espectador podia circular também pelas “naves laterais”, proporcionando um amplo painel da arte daquele tempo. Estavam agregadas, nos corredores laterais, as instalações que se segmentavam em dois corredores laterais, mencionados no item anterior. O primeiro seguia com os trabalhos da dupla iugoslava Marina Abramovic e Ulay, nomes dos mais proeminentes e seminais da arte performática que ganhou notoriedade nos anos de 1970. Realizaram nesta Bienal a performance épica “*Nightsea Crossing*”, onde os dois permaneciam sentados, numa mesa, um defronte ao outro, por sete horas diárias. Era um trabalho em processo iniciados ainda numa sessão em Sydney, no ano de 1981. Tal condição revelava um caráter diametralmente oposto à atividade da pintura, foco de atenção principal da Bienal, onde o próprio corpo tornava-se o principal instrumento de trabalho.

252

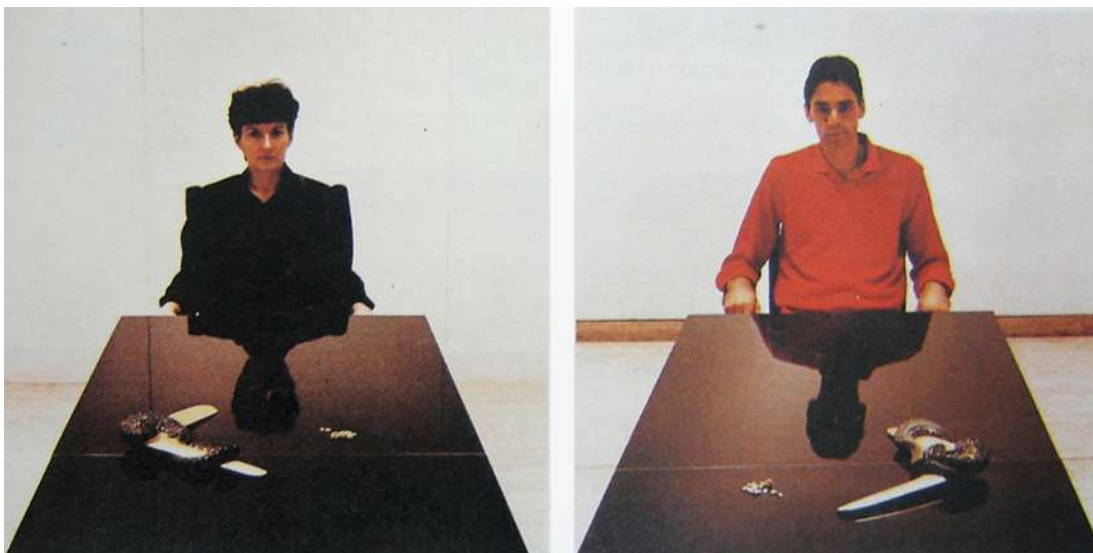


FIGURA 28 Registro da performance “*Nightsea Crossing*” da dupla iugoslava Marina Abramovic e Ulay. Fonte: AMARANTE, 1989.

Em seqüência vinham as salas de dois artistas brasileiros, Paulo Garcez e José Eduardo Garcia de Moraes. Através de outros meios de realização, mantinham o interesse pela coreografia que aludia a questão corporal. O primeiro se apropriava da partitura musical e o segundo do registro gráfico da performance. Logo ao lado estava a instalação do francês Christian Boltanski com suas figuras em miniatura projetadas na parede dentro de um jogo de luz e sombra. Mais quatro brasileiros completavam aquele percurso de instalações. Guto Lacaz apresentava sua “*Eletro Performance*”, a qual ele mesmo descrevia como um “espetáculo multimídia, constituído de 14 quadros, cada um tendo por base um aparelho elétrico, uma idéia e um clima determinado”(FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p. 219). Ao lado vinha a instalação de Alex Vallauri denominada de “*Festa na*

casa da rainha do frango assado”. Num espetáculo que misturava performance, pintura, grafismos e elementos da cultura popular brasileira, registrava de modo irônico o excesso de referências do cotidiano urbano. Trazia para o espaço da Bienal os signos da cidade. Completando este percurso vinham os painéis dedicados aos artistas Carlos Matuck e Waldemar Zaidler. Naquele momento estabelecia-se contato físico e visual com a “Grande Tela”.

Do outro lado, dava-se seqüência ao segundo circuito de instalações. Merece destacar a artista iugoslava Duba Sambolec, convidada a participar do evento. Foi nome constantemente mencionado na imprensa nacional e internacional, assim como o brasileiro Leonilson, cuja sala se seguia a partir de um dos acessos laterais ao circuito. Apresentou um dos trabalhos de maior destaque da representação nacional com seus “assemblages” e desenhos nos quais aproximava a palavra escrita. Ao lado estavam dispostas as instalações do brasileiro Jorge Duarte, a sala do alemão Peter Bömmels e a grande sala da norte-americana Ellen Lampert. A sala de Bömmels se configurava como extensão de um dos corredores de pintura. Apresentava um conjunto de quadros de forte entonação expressionista que exacerbava ainda mais os aspectos estéticos ressaltados pela curadoria. Ao final, estava a instalação “*Go! Action! Nightmare in the dream factory*”, na qual Lampert questionava o papel da mídia como grande forma de poder sobre o espetáculo contemporâneo. Propunha, portanto, uma grande encenação teatral formada pelas peças escultóricas, pelo grafismo nas paredes e pelos efeitos de luz propostos. “Utilizando o espetáculo como forma de arte, Lampert expressa preocupação acerca do atrito urbano, da violência pessoal, e da habilidade da mídia em ditar absolutos eletrônicos” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, p. 209).

Estes dois percursos laterais corroboravam para a idéia de que, apesar do destaque dado a “Grande Tela”, sua percepção, dentro dos objetivos curatoriais, seria mais precisa ao se entender aquele cenário como um todo indivisível da mesma encenação teatral.

Aracy Amaral (2006), em seu posicionamento crítico perante aquela solução de forte peso autoritário determinado por um trabalho autoral e subjetivo, enxergava de forma otimista a relevância daqueles trabalhos apresentados ao redor do fenômeno das três grandes paredes de pintura. O espetáculo da Bienal, por sua diversidade, fatalmente deveria proporcionar uma convivência no espaço de um espectro de produções que iam de realizações notáveis, inclusive em termos reveladores, ao mesmo tempo em que reproduzia um vasto conjunto medíocre de meras cópias de um formalismo repetido a exaustão. A presença das instalações funcionava como um contrapeso a uma monotonia temática.

Mas longe de afirmar que esta Bienal se constitui em apenas esses três sombrios corredores que não propiciaram a leitura adequada das obras expostas. À força desse espaço impositivo, e por isso mesmo tão antipático em seu autoritarismo, se contrapôs, sem qualquer dúvida, a diversidade das contribuições das ambientações nas instalações de artistas de procedências as mais diversas (AMARAL, 2006, p. 22).

Os dois percursos laterais corroboravam para a idéia de que, apesar do destaque dado a “Grande Tela”, sua percepção, dentro dos objetivos curatoriais, seria mais precisa ao se compreendido aquele cenário como um todo indivisível, uma mesma encenação teatral. Era de se supor que aquele bloco de pintura apontava para uma apoteose ou até mesmo a morte do neo-expressionismo. Entretanto, salienta-se a vontade de se comentar, via apropriação espacial, a tradução da existência definitiva de uma única cultura de base para a produção dos artistas. Era, por fim, a consagração do espetáculo, elemento de medida da cultura pós-moderna. E como foi demonstrado através de Debord (1997, p. 13), tudo o que antes era vivido diretamente fatalmente viraria representação.



FIGURA 29 Trata-se de um terceiro contato reproduzido aqui fidedignamente, onde são apresentados diferentes momentos da exposição ao longo do dia 27/09/85. Põe em destaque a montagem no segundo pavimento do Núcleo I/ Contemporâneos. 2. 1 – Montagem da instalação Nair Kromer. 2 – Montagem do espaço de Leda Catunda. 3 – Panorama geral do térreo e do mezanino. 4 – Montagem dos trabalhos de Leonilson. 5 – Montagem da “Grande Tela”. 6 – Montagem da Instalação de Albert Hien. 7 – Montagem da instalação Per Inge Bjorlo. 8 – Montagem do trabalho de Jorge Duarte. 9 – Uma segunda vista da montagem da “Grande Tela”. 10 – Montagem da Instalação de Edward Mayer. 11 – Montagem da instalação de Alex Vallauri. 12 – Evolução da montagem da Instalação de Edward Mayer. 13 – Evolução da montagem da instalação Per Inge Bjorlo. 14 – Instalação de Alex Vallauri. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

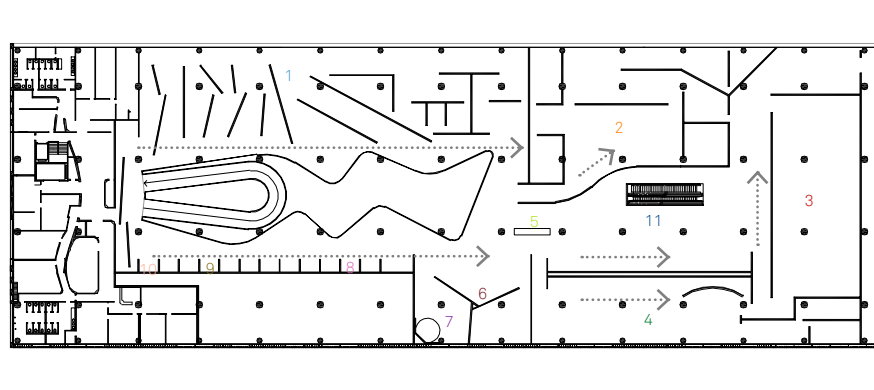
4.3.5

O terceiro pavimento: a bienal como megaexposição

Ao chegar ao terceiro pavimento, da mesma forma que na XVI Bienal, mas com maior amplitude, o evento ampliava sua vocação ao trazer para seu espaço, além da produção artística contemporânea, um cabedal de referências culturais na tentativa de transpor para aquele ambiente uma visão plural, anti-elitista e internacionalizante das realizações humanas. O comprometimento com aspectos da cultura local e do contexto latino-americano ainda apareciam na agenda da instituição. O espetáculo em sua forma mais avançada, como definiu Debord (1997) era a forma derradeira de inserção da cultura na mercadoria, não havendo distinção entre as mais diversas tradições culturais.

Encontrava-se uma justificativa plausível para a realização de uma “megaexposição”, que assim como as grandes feiras mercadológicas, as grandes exposições tecnológicas, dentre outras, eram apresentadas com um propósito implícito de retorno midiático, o que levaria a futuros retornos financeiros. E como estratégia do empreendimento, trazer atrativos periféricos a nem sempre inteligível arte contemporânea. De certo modo, as exposições especiais cumpriam este papel contribuindo para o gigantismo da mostra. Segundo a curadora, formavam “uma ponte de ligação entre o presente e o passado histórico, o futuro e o arcaico e primitivo” (LEIRNER, 1985, p. 16).

257



5 10 20 30m

Exposições Especiais e Grupos

1. Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades
2. Entre a Ciência e a Ficção
3. O Turista Aprendiz / Máscaras da Bolívia
4. A Criança e o Jovem na Bienal
5. Vídeo Arte na República Federal da Alemanha
6. Vídeo Arte: Uma Comunicação Criativa
7. WakaTjopu
8. Gravuras do Cabichuí
9. Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel
10. Litografias do Ateliê Vienense
11. Praça

FIGURA 31 PLANTA DO TERCEIRO PAVIMENTO. Exposições especiais.

Fonte: Desenho do autor tendo como base a planta do pavilhão, gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo. Referências consultadas no catálogo da XVIII Bienal.

Das dez exposições especiais, nove ocorriam no terceiro pavimento. A natureza daquelas exposições determinava as suas disposições espaciais e cenográficas, inseridas na grande narrativa proposta. A cenografia entrava com instrumento de distinção contribuindo para encenar propostas das mais heterogêneas. Ainda segundo Leirner, “eram dez exposições especiais, estanques na sua disposição física, mas absolutamente entrelaçadas com o resto da mostra” (LEIRNER, 1985, p. 16).

Haron Cohen mantinha naquele espaço duas premissas básicas de seu projeto: manter a arquitetura do edifício visível e aproximar a exposição do parque, livrando as fachadas envidraçadas do pavilhão. Mas no que diz respeito a cada uma das exposições, propunha um espaço expositivo bem menos flexível, respondendo primordialmente aos interesses de cada uma das sub-curadorias existentes. Isto não o eximia da responsabilidade de manter o objetivo inicial de fazer valer o entendimento de um “novo humanismo”, como propunha Sheila Leirner.

In general, the exhibition had a return-to-roots, taking-stock air. Its pluralism, which has anti-elitist connotations, was not merely a reportorial celebration of the current internationalism in art; it also seemed intended to consolidate – no doubt in a partly artificial and forced way – past and present 20th-century art in order to point art towards (in Leirner’s words) “a new humanism”. It is as though pluralism were used here as a pressure cooker in an attempt to generate, out of the great variety of historical and contemporary styles, a new unit of artistic propose (KUSPIT, 1986, p. 33).

258

A vontade de uma unidade expositiva vinha refletida também ao longo do espaço do terceiro pavimento. Em termos de projeto, a criação de uma praça central, ao lado da escada rolante, permanecia com sua função de permitir o encontro, a acessibilidade e a articulação das várias exposições especiais. À esquerda de quem chegava pela rampa, em sentido anti-horário, um grande corredor linear se formava para abrigar três exposições: “Litografias do Ateliê Vienense”, “Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel” e “Gravuras do Cabichuí”. A primeira, juntamente com a exposição do “Grupo Cobra”, ampliavam o núcleo histórico da Bienal. As duas seguintes traziam, por meio do mesmo suporte, as expressões distintas da cultura latino-americana.

Já em sentido horário, à direita de quem chegava pela rampa, era apresentada a exposição “Expressionismo no Brasil: Herança e Afinidades”. Dentro do discurso dos seus curadores, Ivo Mesquita e Stella Teixeira de Barros, o seu objetivo principal era entender o expressionismo como parte de um novo estado de espírito nacional, modelador do modernismo brasileiro. Na distinção entre duas vertentes, uma expressionista e outra construtiva, a exposição pretendia identificar, a partir da primeira, “a marca decisiva

dele na formação e no desenvolvimento das artes plásticas contemporâneas no Brasil” (BARROS; MESQUITA, 1985, p. 13). Havia uma clara tentativa, dentro do revival da pintura, encontrar dentro de uma perspectiva histórica nacional, parâmetros para avaliar a produção contemporânea. Criava-se na Bienal uma narrativa própria fazendo, sob uma dada ótica, uma leitura histórica do Expressionismo no Brasil.

Para entender melhor o leque de abrangência se faz necessário mencionar alguns dos artistas participantes de gerações e tendências distintas. Podem ser mencionados: Lívio Abramo; Aguilar-Vigyan; Antônio Bandeira; Iberê Camargo; Flávio de Carvalho; Emiliano Di Cavalcanti; Rubens Gerchman; Oswald Goeldi; Marcelo Grassmann; Jorge Guinle Filho; Wesley Duke Lee; Anita Malfatti; Cândido Portinari; Nuno Ramos; Lasar Segall; Fabio Miguez; Ivan Serpa.

As devidas analogias entre artistas iam sendo apresentadas ao longo do espaço expográfico, chegando-se ao que foi denominada de “grau zero da pintura”, a pós-modernidade. Em acordo com o discurso da Curadora-Geral Sheila Leirner, apresentado ainda no segundo capítulo, os dois sub-curadores definiam:

A pós-modernidade pode ser entendida como uma série de sintomas que, diversos do período anterior, indicam uma produção outra, distante de um projeto de transformação do mundo através da arte. Deste modo, a pintura enreda-se hoje na malha da cor, e trabalha a superfície transpondo para o espaço pictórico o caos circundante. Cria obras onde não há ponto de repouso para o olhar, pois obriga-o a percorrer a tela incessantemente, qual redemoinho, devolvendo ao observador sua situação: propõe o grau zero da pintura (BARROS; MESQUITA, 1985, p. 13).

Este grau zero já havia sido representado na “Grande Tela”, e aqui, era particularizado dentro do contexto brasileiro, interesse semelhante apresentado pelo curador e comissário argentino Jorge Glusberg. Na construção do espaço do terceiro pavimento, a arquitetura e a cenografia trabalhavam em conjunto, no intuito de prevalecerem as disposições curatoriais, e num processo de convencimento de um dado posicionamento crítico para quem freqüentaria o espaço.

Ao seguir por aquele lado da exposição, o espectador alcançava a exibição especial “Entre a Ciência e a Ficção”, onde se procuravam discutir as relações possíveis entre a produção artística e a tecnologia como fruto de investigação científica. O espaço era adequado ao leque de artistas que foram selecionados pela curadoria de Berta Sichel e Robert Atkins. Faziam-se presentes nomes de extração diversa como Jo Babcock, Hans Haacke, Man Ray, Robert Smithson, Juan S. Behr, Harriet Casdin-Silver, dentre outros. Esta exposição

apresentava ainda uma segunda sala menor ao lado do setor dedicado ao grupo Waka Tjopu e da mostra de vídeo-arte intitulada “Vídeo-Arte: Uma Comunicação Criativa”. Havia ainda, no centro do pavilhão mais um espaço dedicado ao vídeo, que trazia um panorama da produção realizada na Alemanha Ocidental. Estas duas mostras satélites podiam ser consideradas como extensão do núcleo contemporâneo. Em meados dos anos oitenta, o vídeo já havia se tornado uma ampla ferramenta de trabalho no meio artístico, o que fazia com que merecesse a distinção de um suporte legítimo, responsável por fomentar a produção de uma imagem pós-moderna, discutida no segundo capítulo.

A exposição era finalizada ainda por duas exposições especiais, “O Turista Aprendiz e Máscaras da Bolívia” numa sala e “A Criança e o Jovem na Bienal”. A primeira completava a atenção dada a cultura popular, especialmente latino-americana. Já a segunda trabalhava em conjunto com o educativo da Bienal, dispondo de um amplo espaço lúdico aberto a participação do espectador em formação escolar. Como o próprio Muylaert, presidente da Fundação, apontava, tratava-se uma tentativa de instaurar na agenda do evento, uma dedicação maior as gerações futuras que contribuiriam para o desenvolvimento do circuito das artes no País, finalidade última da instituição.



FIGURA 32 O quinto contato de imagens apresenta a montagem já avançada no mesmo dia, 28/09/85, demonstrado no contato anterior. Ilustra a montagem do Núcleo I – Contemporâneos 1, da “Grande Tela”, da instalação do norte-americano Edward Meyer e da praça central do primeiro pavimento. 1,2,3,4 – Processo de montagem do núcleo 1/Contemporâneos 1 no segundo pavimento. 5 – Montagem da Grande Tela. 6 – Instalação de Edward Meyer. 7 – Instalação de Jonathan Borofsky. 8 – Montagem do setor Contemporâneos 1. 9 – Montagem da “Grande Tela”. 10, 11 – Jonathan Borofsky. 12 – Montagem das Instalações da “Grande Tela”. 13 – Finalização da instalação de Edward Meyer. 14 – Jonathan Borofsky. 15 – Panorama geral do pavimento térreo. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

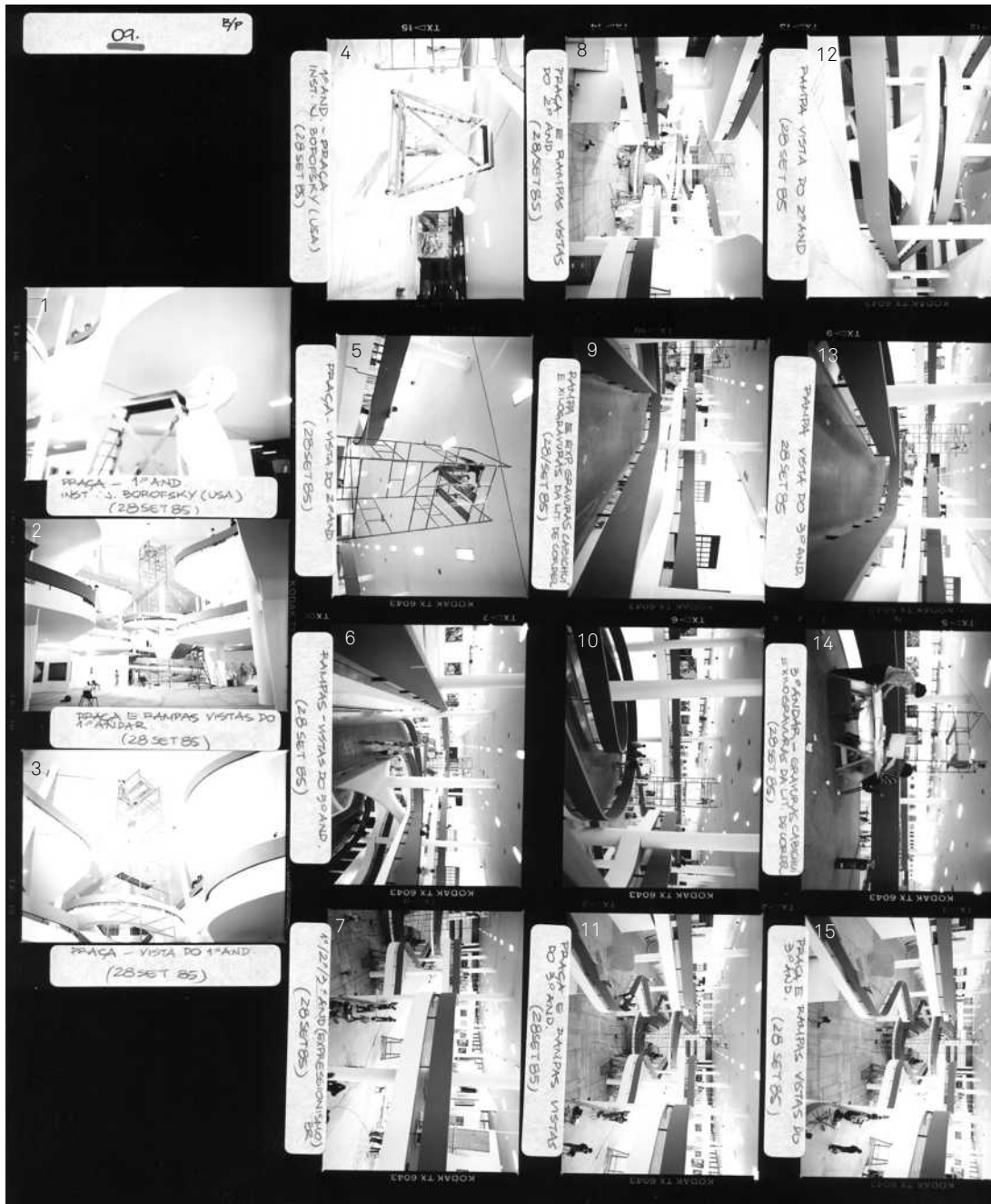


FIGURA 33 O sexto e último contato de imagens traz um conjunto de vistas mais gerais, onde são perceptíveis os mais diversos espaços daquela edição. Tem-se uma atenção especial para com o terceiro pavimento, onde estavam situadas as exposições especiais. Também reproduzia imagens do dia 28/09/85. 1,2,3,4,5 – Vistas diversas da montagem da instalação de Jonathan Borofsky. 6 – Vista geral a partir do terceiro pavimento. 7 – Panorama parcial dos três pavimentos. 8 – Vista geral da rampa contemplando os três pavimentos. 9 – Vista da montagem das exposições “Gravuras do Cabichuí” e “Xilogravuras da literatura de cordel”. 10 – Vista parcial da montagem a partir do terceiro pavimento. 11 – Praça central e rampa vistas do terceiro pavimento. 12 – Rampa vista do segundo pavimento. 13 – Na chegada da rampa, vista do terceiro pavimento. 14 – Trabalho de montagem das exposições “Gravuras do Cabichuí” e “Xilogravuras da literatura de cordel”. 15 – Panorama geral visto do terceiro pavimento com a rampa ao fundo. Fonte: Cortesia Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

4.4

Do espaço da Bienal à cultura pós-moderna: o espetáculo como medida

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo.

DEBORD, 1997, p. 30

Ao analisar o processo histórico pelo qual passou a Bienal de São Paulo na primeira metade da década de 1980, verificava-se que havia como avaliar as transformações ocorridas por intermédio da percepção de como se contemplava a cultura contemporânea através da mídia expositiva. Partindo de um raciocínio que nasce da percepção de um novo contexto através da leitura do evento de 1981, constata-se que, dentro de um viés pós-moderno, havia ali uma abertura para a deflagração de um espetáculo, que aqui se pressupõe como medida da nova lógica cultural.

Portanto, permeando a história do evento na primeira metade da década de 1980, enxergava-se a formação de bases materiais para a encenação deste espetáculo da cultura. Tal encenação ganhou espaço integralmente na concepção da XVIII Bienal, em 1985. Desde os primeiros sinais de uma hegemonia do espaço como imagem é necessária uma determinada visão de conjunto, embasada num discurso histórico específico, que se fez valer ainda na edição de 1981. Entretanto, a exacerbação de determinadas características internas do evento, como a legitimação da figura do curador e adoção da analogia de linguagem, aliado a um desvio para empreendedorismo privado, fruto da adequação do evento a nova lógica do capital, levava aqui a crer que a noção de espetáculo proposta no discurso curatorial, e mais ainda em seu rebatimento espacial, na expografia daquela edição, levava a crer que estavam armadas as condições para que o “espetáculo em si”, se tornasse elemento de maior destaque, como parte da própria natureza da exposição.

Sendo assim, entender a Bienal dentro da conjuntura do capitalismo tardio, como evento cultural que agrega as características de um empreendimento ou mercadoria, o espetáculo, tornava-se sua forma expressiva. Antepunha-se a uma condição autônoma da cultura, na medida em que criava condições para que o espaço da diferença fosse eliminado, dando lugar a um todo, o qual a curadora descrevia como:

O espetáculo (a expressão) é uma das muitas formas, afinal, que se colocam, na maior parte das vezes, frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética característicos da década de 70, e que exigiam o rigor e a neutralidade da “caixa branca” como espaço de galeria, museu ou bienal, para poder se desenvolver (LEIRNER, 1985, p. 14).

Esta forma de expressão vinha atrelada, portanto, a um dado posicionamento político, aqui observado pela arte que se mobilizava para a constituição da exposição, e pela maneira como se dispunha a demonstrar esta produção. Portanto, assume-se como pressuposto que o espaço da bienal se revelava como lugar de legitimação da cultura pós-moderna, onde a idéia de espetáculo da cultura é imagem reflexiva dos condicionantes sócio-econômicos contemporâneos.

264 Antes de se propor uma interpretação econômica, é preciso retomar a filiação política para a qual a Bienal havia sido conduzida. Ao assumir uma postura “contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética”, a curadoria deixava de lado um movimento de resistência da arte, abria precedente para a instauração daquilo que Foster (1996) descrevia criticamente como o pluralismo. Acontecia agora uma inversão de valor, a neutralidade que em um dado momento era espacial, tornava-se neutra no âmbito do campo artístico. Estabeleciam-se deste modo parâmetros para a transgressão, que se via agora condicionada a Instituição de arte e que, por meio da arquitetura, se manifestava ativamente. Tendo em mente a proposição de uma onda neoconsercadora, como apresentada no segundo capítulo, o que se fazia anteriormente na arte pela diferença e singularidade por ora se homogeneizava. É neste ponto que se percebe uma mudança do espaço moderno à afirmação de um lugar pós-moderno. O marginal se reinstitucionalizava. Para melhor compreender este raciocínio, são utilizadas as observações de Foster ao propor uma compreensão de como se deu esta reinstitucionalização.

Quando o museu moderno se afastou da prática contemporânea, transferiu em grande escala sua função para os espaços alternativos – isto é, a própria função contra a qual esses espaços se estabeleceram. Hoje em dia, as obras de arte efêmeras são comuns, assim como os grupos e movimentos ad hoc. Todos procuram a marginalidade, embora ela não possa ser preservada (daí o pathos do empreendimento). Certamente, a marginalidade agora não é mais dada como crítica, pois com efeito o centro invadiu a periferia e vice-versa. Aqui surge um estranho nó duplo. Por exemplo, uma instituição antes marginal propõe o espetáculo de um grupo marginal: o museu faz assim para re (adquirir) pelo menos a aura de marginalidade, e o grupo marginal concorda... apenas para perder sua marginalidade (FOSTER, 1986, p. 48).

De certa maneira, a Bienal de 1981, tratou de levar para seu espaço aquilo que se fazia marginal, a arte postal, por exemplo. À medida que se absorviam essas manifestações, a Bienal assumia a tarefa de domesticá-las, o que abria precedente para a plena aceitação futura de um pluralismo, onde estas manifestações se homogeneizariam. No entanto, houve na edição de 1985 uma clara alteração de posicionamento político que vinha atrelado ao favorecimento de determinadas manifestações artísticas e ao favorecimento de um caráter empreendedor pelas suas instâncias diretivas, como foi explicitado. Neste raciocínio, ainda segundo Foster (1996, p. 45), o pluralismo funcionaria como “biombo econômico”.

Dentro de uma visão materialista, Foster retomava Adorno ao definir que a cultura não era apenas superestrutura. Assumia a condição de estrutura, ao se revelar através de uma indústria cultural. Portanto, a cultura - por exemplo, na feição de uma Bienal de São Paulo - tornava-se mercadoria qualquer, sendo a arte exposta absorvida como bem de consumo mais seletivo. A antecipação visionária da condição da cultura como mercadoria, naquilo que se convencionou chamar de lógica cultural do capitalismo tardio, já estava no discurso de Debord acerca da “sociedade do espetáculo”. A cultura, agora completamente contaminada pela mercadoria, estava suscetível ao espetáculo.

No espaço da XVIII Bienal a encenação do espetáculo cria uma realidade simulada sob o controle de variados efeitos, a exemplo da “Grande Tela”, o que escamoteava uma heterogeneidade cultural em prol de um falso e pretense universalismo cuja imagem ficava reconhecível naquele espaço arquitetônico proposto. Mais uma vez reiterava-se a condição do pluralismo como biombo econômico. No entanto, para que esta situação fosse materializada no espaço da Bienal é preciso investigar qual seria a natureza da indústria das exposições.

Ao se observar atentamente as relações de trabalho estabelecidas na Bienal ao longo da década de 1980, é notada a formação de uma especialização profissional que aludia a criação de uma linha produtiva semelhante a uma empresa responsável pela criação de determinados produtos. Fazendo a devida analogia, a exposição de arte constituía-se como um produto, resultado de um processo de trabalho. Estava embutida dentro da lógica da indústria da arte que, na década de 1980, demonstrava sinais de plena inserção no ciclo do capital.

Now from what we know from other industrializations, we can say that to produce this “product” efficiently will require not only the break-up of older productive units – as the curator no longer operates as combined researcher, writer, director, and producer of an exhibition but will be increasingly specialized into filling only one of these functions –

but will entail the increased technologization (through computer-based data systems) and centralization of operations at every level (KRAUSS, 1990, p. 15).

Não seria demais repetir que a presença de um curador com funções nítidas dentro do processo produtivo acarretaria a formação de uma ampla cadeia de relação de trabalho na qual entraria a participação do arquiteto; participação que ganhava notoriedade na definição de um espaço pós-moderno. Assim como na arte, especialmente no caso do minimalismo, que havia promovido sua inserção na lógica produtiva da indústria, a mídia expositiva também tinha se tornado produto de sua indústria. Ainda segundo Krauss:

And it also does not stretch the imagination too much to realize that this industrialized museum will have much more in common with other industrialized areas of leisure – Disneyland say – than it will with the older, preindustrial museum. Thus it will be dealing with mass markets, rather than art markets, and with simulacral experience rather than aesthetic immediacy (KRAUSS, 1990, p.16).

É desta forma que a XVIII Bienal era entendida como uma grande festa. O caráter lúdico era acentuado em detrimento de uma abertura compreensiva das variadas articulações políticas que o campo da arte conseguisse sugerir, o que não excluía a escolha de um viés político identificado pelo comentário crítico da curadoria²⁶. Devotava-se a construção de uma imagem “irreal”, mas vendável. “Esse mundo simulado de mercadorias e espetáculos chega até mesmo a desafiar a representação, pois a representação está baseada num princípio de equivalência entre os signos e o real, enquanto na simulação os signos precedem, posicionam o real” (FOSTER, 1996, p. 128).

O espaço daquela Bienal, especialmente do segundo pavimento da exposição, oferecia uma simulação cristalizada no tempo de uma da visão da arte, deslocando-a de um vasto campo crítico da história. Portanto, o espetáculo contribuía para uma reificação da arte, sendo a “Grande Tela” o análogo desse processo no espaço expositivo.

As formulações de Krauss partiam da discussão e entendimento da Instituição museológica. Entretanto, como se lida aqui com um formato de Bienal, as suas funções primordiais permaneciam a mesma: exibir objetos culturalmente reconhecíveis, no caso uma produção artística contemporânea. Vê-se então a necessidade de aproximar as definições do “museu pós-moderno” a uma instituição como a Bienal de São Paulo. Esta aproximação acontecia com relação ao entendimento de seus espaços expositivos,

²⁶ Segundo Ivan Karp (1996, p. 260), “the process of making, appreciating, and exhibiting art, particularly in the kind of institutions we call museums, is itself an intensely political process.”

segundo a definição de O’Doherty, já apresentada no segundo capítulo, na qual em suas paredes os valores estéticos e comerciais eram permutados, não havendo mais distinção entre estes valores. A arquitetura, tanto do edifício como da exposição, passava a representar o que Krauss (1996, p. 347) denominou de “*Museum without walls*”, a representação do museu pós-moderno. O projeto expográfico de Cohen para a XVIII Bienal, por exemplo, mesmo acontecendo dentro de um edifício de fortes traços modernos, representa a construção de um espaço heterogêneo e contínuo dentro de uma caixa e configurava a proposta de um espaço expositivo de um todo que interligava seus espaços e suas soluções cenográficas, permitindo a percepção de um bloco simbólico e coletivo, ao invés de um olhar individual por sobre cada uma das produções artísticas.

A conformação deste espaço convidava a participação do público, contribuindo para construção daquele espetáculo. Assim, “*in all its manifestations, this postmodern viewing experience is linked to a museum architecture based on a spectacle where not just the art is on view but those who view the art as well*” (GREENBERG, R., 1996, p. 362). No entanto, a imagem que se quer prevalecer provém de um dado discurso simulado espacialmente. É o que acontecia na zona de turbulência da “Grande Tela”, que era plenamente realizada com a presença de um público. Doravante esta situação, como procura esclarecer Salcedo (2008), há uma possível analogia da exposição para com a caixa preta cênica do teatro em detrimento ao antigo cubo branco. Do complexo expositivo chegava-se a um raso patamar de equivalências estéticas quando da supressão das mais diversas particularidades culturais.

Neste estágio, “a cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular” (DEBORD, 1997, p. 126). Portanto, no que diz respeito ao espaço proposto na Bienal de São Paulo, concretizado em meados da década de 1980, sugere-se o espetáculo como medida da pós-modernidade, dentro dos parâmetros apresentados ao longo da discussão aqui evidenciada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de entrar nos méritos a respeito das duas edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo analisadas, é necessário retomar a forma como foi estruturado o trabalho. Deste modo, justifica-se a maneira escolhida para que se contemplasse o entendimento da temática e que, através do recorte escolhido – as duas bienais da década de 1980, fosse possível contemplar de forma apropriada a idéia de que as exposições de arte contemporânea se configuram a partir do diálogo entre o curador e o arquiteto. Foram selecionadas então a XVI Bienal de 1981 e a XVIII Bienal de 1985, trazendo para a discussão dois exemplos significantes, no contexto brasileiro, onde se reconhece de maneira diversa a configuração deste diálogo. Este reconhecimento só foi possível através da leitura espacial daquelas exposições, fundamentado no discurso da curadoria.

Entretanto, a observação deste diálogo em suas expografias se mostrou ferramenta importante para caracterização destas Bienais trazendo à tona aspectos da cultura que fogem ao universo restrito das exposições de arte. Ao mesmo tempo, demonstram que forças regem o contexto social revelando a condição do espaço como lugar de exercício do poder, afirmativa empreendida por Foucault (1984). Esta condição faz da exposição um lugar político por excelência, anunciado, em última instância, pela arte ali presente.

Para se ter esta percepção das exposições de arte contemporânea foi preciso percorrer uma trajetória investigativa como a que foi empreendida ao longo da dissertação. Foram de

início apresentados alguns aspectos que definem o caráter da exposição, essencialmente como mídia da própria arte e narrativa contada a partir de sua organização espacial. Assim, foram estabelecidos dois parâmetros conceituais utilizados para analisar as Bienais selecionadas. É preciso deixar claro que este entendimento só é cabível dentro da observação de um momento histórico, cuja natureza é derivativa das próprias transformações da arte. Portanto, as considerações tecidas ao longo do primeiro capítulo serviram de suporte para a leitura das duas Bienais.

Após a definição do que se quis dispor como exposição de arte, seguindo o recorte histórico estabelecido, foi contada um pouco da história das transformações vivenciadas pela arte a partir de meados dos anos de 1950. Estas transformações passaram a exigir outros parâmetros expositivos alinhados com as novas formas da arte. Na medida em que eram rompidas categorias tradicionais como a pintura e escultura em nome de formatos híbridos e múltiplos a maneira de se fazer arte adaptava-se a novas tecnologias e, conseqüentemente, a novas formas de se expor. É visível também uma aproximação deste contexto com a cultura de massa, capaz de absorver o popular e o erudito sem distinção. A título de exemplo, foi usado o minimalismo como cerne das transformações da relação entre o trabalho de arte e o ambiente que o cerca, trazendo conseqüências significativas na forma de pensar o espaço expositivo (FOSTER, 1996).

270

Mesmo que muito da produção contemporânea tenha sido tributária desta tendência, seria um anacronismo considerá-la como único caminho investigativo. Ao mesmo tempo e paulatinamente, o campo da pintura passava por consideráveis transformações e a arte pop alterava a idéia de objeto de arte. Ao final da década de 1960, a explosão da arte processual e o progressivo processo de desmaterialização do objeto de arte levavam a produção artística para longe de suas instituições. No Brasil não era diferente, onde uma produção herdeira de uma tradição construtiva se revelava na dianteira da produção contemporânea internacional.

Dentro de um quadro pluralista que se configurou em meados da década de 1970, abriu-se precedente para a formação de uma conjuntura reacionária a liberdade dos anos anteriores, o que trouxe uma produção que não só retornava aos suportes tradicionais como cultivava uma tradição cultural do ocidente. No ambiente brasileiro, as novas gerações também não ficaram imunes a este movimento internacional na arte.

Por conseguinte, as instituições como galerias, museus e centros culturais, foram ao encontro do discurso ideológico que fomentava esta produção. Entretanto, o espaço expositivo também se adaptava a outra produção oposta a este caminho reativo,

traduzindo ao espectador o amplo campo de atuação das novas produções. A exposição tornava-se cenário capaz de incorporar e diluir esta diversidade produtiva, acentuando seu caráter midiático. Na confluência com o cenário internacional, a Bienal de São Paulo também faria jus a sua condição de vitrine da arte contemporânea, situação que viria a se tornar mais agravante.

As duas edições, cada uma ao seu modo, exerceram seus papéis de mídia expositiva. Ao fazer uma leitura histórica da produção artística, aqui definida dentro do amplo espectro da pós-modernidade, foi possível realizar uma clara aproximação das duas tendências no âmbito das Bienais analisadas. Na verdade, a compreensão desta história recente da arte foi pensada como instrumento investigativo da própria produção encontrada nas duas mostras. Portanto, a arte ali apresentada serviu de exemplo para compreender melhor estas transformações e por consequência, daria feição a estas Bienais.

A XVI Bienal procurou em seu espaço contemplar toda uma produção herdeira do processo de desmaterialização do objeto de arte e, em sua grande maioria, realizada com o suporte de novos meios. Como contraponto, mas dentro do amplo espectro do pós-modernismo, a XVIII Bienal revelou-se lugar apropriado para que um movimento reacionário – em grande parte historicista – tomasse conta do espaço expositivo. A mostra, de certa maneira, se configurava como uma exposição derivativa de uma realidade internacional.

271

A Bienal de Zanini, em 1981, não estava alheia ao contexto das grandes exposições internacionais que, ao longo da década de 1970, se apropriaram dos experimentalismos da arte conceitual e processual. Já a edição sob curadoria de Leirner, em 1985, foi influenciada pelas exposições do começo da década de 1980 que afirmavam o retorno ao campo pictórico na construção da imagem pós-moderna. Deste modo, os espaços construídos pelos seus curadores e arquitetos se fizeram espelho do cenário artístico de seu tempo revelando inegavelmente o posicionamento político das instâncias diretivas e da própria curadoria. A arte selecionada era o ponto de partida para a definição espacial da exposição.

Esta produção artística acabava por definir, a princípio, o partido arquitetônico adotado, o que já diferenciaria espacialmente as duas Bienais. Na primeira, a XVI edição, em função das escolhas curatoriais, os espaços se configuravam de forma heterogênea, operando condições para a apreciação das realizações através de novos meios. Foi em função das necessidades artísticas e por intermédio da analogia de linguagem que o espaço era organizado. É nessas condições que foi analisada esta Bienal, apresentada no terceiro capítulo, utilizando-se como instrumento investigativo os trabalhos de curadoria e arquitetura.

Nota-se, no percurso que se fazia a partir do pavimento térreo, uma gradativa ampliação da complexidade expositiva, na medida em que se chegava aos locais onde se apresentavam as instalações e os trabalhos híbridos, que usufruíam das mais diversas mídias e resignificavam o objeto de arte. Os trabalhos ao serem arranjados espacialmente foram, em sua maioria, aproximados pelo suporte que utilizavam. Não havia uma temática que unificasse toda aquela produção e nem mesmo uma pretensão em torná-la artefato cenográfico de um espetáculo. No entanto, a curadoria se fazia ouvir através da intertextualidade promovida pela expografia. Deste modo, o diálogo entre o curador Zanini e o arquiteto Carvajal promovia uma tradução daquela produção para o público, legitimando determinadas tendências. Visualizava-se uma relação de dependência entre a arte e a instituição que a promovia.

Logo, abria-se precedente para a promoção de um mercado simbólico do qual a Bienal não poderia se eximir. Sob a responsabilidade dos mesmos profissionais atuantes na edição de 1981, configurou-se o evento de 1983, que funcionou como abre alas à edição de 1985. Não seria a toa que a Instituição mudaria seu viés ideológico, com a organização de uma nova curadoria sob o comando de Leirner. Portanto, no quarto capítulo foi analisada a XVIII Bienal, evento entendido sob a lógica de um empreendimento privado onde foram exacerbadas as características de um espetáculo.

272

Estas características não são exclusivas da Bienal, mas de todas as instituições culturais que têm como produto principal a exposição de arte. Para contemplar melhor este entendimento podem-se estender à Bienal as observações de Belting (2006), Krauss (1990) e Greenberg (1996) sobre o museu contemporâneo, já que nas duas instituições, a formação de um empreendimento privado na área da cultura tem como finalidade maior promover determinada produção que tragam-lhes algum tipo de retorno material e simbólico. Vale contemplar as considerações de Belting:

No entanto o museu de hoje não se tornou uma loja de departamentos, embora mobilize todas as técnicas de advertising para por sob os holofotes uma arte há muito tempo controversa. A encenação original tornou-se a tarefa central de uma instituição que cada vez mais se equipara ao teatro com sua diversificada programação de espetáculos. Encontramos aqui, para empregar outra comparação, uma “zona livre de comércio” para gêneros das mais variadas procedências em que se pratica um comércio simbólico pelo reconhecimento no cenário artístico. Muitas vezes entra em questão se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma arte nova. Sem o museu, a arte atual estaria não apenas sem pátria, mas sem voz e mesmo invisível (2006, p. 136).

Da mesma forma que nos museus, mesmo não sendo uma grande loja de departamentos, a Bienal de 1985 exemplificava claramente o uso das técnicas publicitárias em prol de um evento que punha a vista do público uma produção artística, alavancando assim um comércio simbólico. Ampliava-se a co-dependência entre a arte e o espaço expositivo como ferramenta representativa de uma instituição.

Neste evento o diálogo desenvolvido entre a curadora Sheila Leirner e o arquiteto Haron Cohen tornou-se voz representativa da nova produção artística ao encenar o espetáculo como principal mídia de divulgação destas manifestações. A Bienal ao espelhar em seu espaço um dado recorte da arte contemporânea, recorte esse que privilegiava no tema “Homem e a vida” as manifestações conhecidas como pós-modernas, apresentava um espaço expositivo diverso daquele vivenciado em 1981. A explosão pictórica daquela época era precedente para que se distinguisse um espaço que privilegiasse vários metros lineares de paredes. Havia um amplo espaço aberto às proposições arquitetônicas, fazendo com que as determinações espaciais se sobressaíssem.

Contudo, só foram possíveis em função das definições curatoriais que primavam pela consagração do espetáculo através de uma tradução mais homogênea da produção apresentada. Havia uma necessidade de impor uma visão a respeito de um dado momento nas artes plásticas. A execução da “Grande Tela” foi a forma encontrada para que se aliassem a vontade da curadoria em falar de uma “Grande Obra Contemporânea” e o interesse de se contemplar um amplo espectro da pintura. Mesmo com a heterogeneidade de artistas e a afirmação do pluralismo cultural, o que se via compreendia um grande painel homogêneo que contemplava aparentemente pinturas de linguagens semelhantes. Na verdade, a mão forte da curadoria, como explicitado no quarto capítulo, não foi exclusiva na realização da “Grande Tela”, mas atuante em todo encadeamento da exposição.

O processo criativo da curadora e do arquiteto se sobrepunha aos particularismos dos trabalhos de arte apresentados. Estes eram instrumentos necessários a legitimação de uma proposta intelectual que coordenava a encenação apresentada. Pode-se sugerir, portanto, que o evento passava a ocupar o lugar da obra de arte (BELTING, 2006, p. 141). Tal consideração coadunava com a formatação do espetáculo, configurado pela caixa cênica definida por Salcedo (2008). Neste ponto, ou seja, na formulação do espetáculo, reside a principal diferença entre as duas Bienais estudadas, mas que só se configura como diferença em função, a princípio, da produção artística ali exposta.

Nestas edições, embora fosse encontrada a mesma finalidade de traduzir determinados trabalhos artísticos dentro de um contexto privilegiado, a escolha das produções era

distinta e a maneira de apresentá-las era diversa, mesmo se tratando de um contexto histórico que inevitavelmente as interligavam. O diálogo entre curador e arquiteto, revelou-se então instrumento valioso na percepção da diferença, esclarecendo a própria dicotomia entre as duas.

Ademais, a compreensão espacial, por mais truncada e codificada que possa parecer é aqui entendida, como lugar por excelência da cultura material e, como Cildo Meireles apropriadamente definiu em “Inserções em circuitos ideológicos”, é fundamentada pela política. Deste modo cabe salientar enfaticamente as palavras de Foucault (1984), ponto de partida que justifica a importância do problema do espaço. Para ele, “*space is fundamental in any form of communal life; space is fundamental in any exercise of power*”.

No final deste estudo se faz necessário tecer alguns comentários acerca da 28ª edição da Bienal, realizada ao final do ano de 2008. Após 23 anos da realização da XVIII edição, a Instituição parece passar um momento de crise, como divulgado pela imprensa local e pelos profissionais da área, o qual é indissociável dos demais momentos transitórios vivenciados ao longo dos seus 58 anos de história. Associada a uma crise institucional permeada por graves problemas financeiros, a Bienal vivencia talvez uma crise também de seu modelo expositivo, modelo esse formulado na primeira metade da década de 1980.

274

É conveniente colocar que este formato estabelecido ao longo das edições da primeira metade da década de oitenta, em que se incluíria a XVI e a XVIII Bienais, tenha alcançado um ponto de saturamento enquanto lugar capaz de tornar visível o complexo universo da arte contemporânea. Não há como contemplar naquele pavilhão um olhar que agregue valor simbólico de maneira totalizante a tão ampla e plural produção atual.

A 28ª edição, ao dar voz ao posicionamento de sua curadoria, trouxe em sua programação um olhar sobre a revisão do seu modelo, o que contemplava a discussão de suas mais diversas edições, dentre elas, as duas aqui apresentadas. Todavia, curiosamente, as discussões acerca de seus espaços foram colocadas em segundo plano, o que aqui se tem como elemento principal de investigação. Talvez fosse um sinal da dificuldade em por em prática uma atividade crítica que questionasse a sua estrutura e, portanto, limasse a legitimidade do poder político já previamente estabelecido.

O destaque dado as Bienais de 1981 e 1985 nos seminários promovidos nesta última edição é mais uma prova da urgência de se discuti-las como peças-chave na compreensão, no cenário brasileiro, da importância dos espaços expositivos, cuja função social reside na identificação e legitimação de uma cultura contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS

A CONSTRUÇÃO. Bienal: a construção do espaço em função da arte. *Revista A Construção*, n. 1763, São Paulo, 23 de nov. 1981, p. 13.

275

ABRAMO, Radha. Bienais – Uma arte internacionalizada. *Novos Estudos Cebrap*, v. 1, 2, São Paulo, abr. 1982.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*, (1951 - 2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 – 2005)/ Vol.2: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 - 2005)/ Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 à 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANJOS, Moacir dos. *Local/ Global: Arte em Trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *Babel*: Cildo Meireles. Rio de Janeiro: ARTVIVA; São Paulo: Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006

ARANTES, Otilia. De opinião-65 à 18ª Bienal. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 15, jul. 1986.

_____. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1997.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa/ Imprensa Universitária, 1992, n. 90.

ARGAN, Gulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARTIS. Bienal: Arte Convencional. *ARTIS Revista mensal de arte e cultura*, n. 6, Porto Alegre, Incomum Editora e Comércio, 1983.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução à uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BARROS, Stella Teixeira de; MESQUITA, Ivo. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal internacional de São Paulo - 1985/ Catálogo Expressionismo no Brasil: Herança e Afinidades*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

BATTCKOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 1968.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BELLUZZO, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas v. 1: Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 7^a ed., 1994.

BERKOWITZ, Marc. São Paulo: Miles of Paintings, Miles of Sculptures. *Art News*, n. 83, New York Iorque, mar. 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido, Desmancha no Ar*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BERTENS, Hans. *The Idea of the Post Modern: A History*. London: Routledge, 1995.

BONOMI, Maria. Bienal Sempre. *Revista USP*, n. 52, Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo, dez, jan, fev. 2001-2002.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 6^aed., 2005.

BUSKIRK, Martha. *The Contigent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BUREN, Daniel. Advertência. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos; conflitos culturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CARRIÓN, Ulises. A Arte Postal e o grande monstro. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16^a Bienal internacional de São Paulo - 1981/ Catálogo Geral, Volume Arte Postal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon Press, 1999.

CASTILHO, Sonia Marta de Carvalho Salcedo Del. *Cenário da arquitetura da arte*. Montagens e espaços de exposições. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002 (tese de doutorado).

CHAIMOVICH, Felipe. Introdução. In: SANT'ANNA, Margarida; CINTRÃO, Rejane (orgs.). *2080*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2ª ed., 1999.

CONNOR, Steve. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*, São Paulo: Edições Loyola, 1993.

COSTA, Marcos da Lontra. A festa acabou? A festa continua? In: SANT'ANNA, Margarida; CINTRÃO, Rejane (orgs.). *2080*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. *Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 2005 (tese de doutorado).

_____. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Anna Blume, 2006.

D'ALAMBERT, Clara C.; MONTEIRO, Marina G. *Exposição: materiais e técnicas de montagem*. São Paulo: Secretária de Estado da Cultura, 1990.

DAVIES, Stuart. *Museologia Roteiros Práticos: Plano Diretor, v.1*. São Paulo: EDUSP/ Fundação Vitae, 2001.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1989.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos – 1951/ 2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. Cildo Meireles: Babel. *Artecontexto: Arte, Cultura, Nuevos Medios*, Madrid, Artehoj, n. 13, 2007/01, 2006.

_____. *80/90 Modernos, Pós-Modernos etc.* Catálogo de exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FERNIE, Eric (org.). *Art history and its methods: a critical anthology*. London: Phaidon Press, 1999.

FERREIRA, Glória. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

FERGUSON, Bruce W. Exhibitions Rhetorics: Material speech and utter sense. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (orgs.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Bienal 50 anos*. Folha de São Paulo. Caderno Especial, 20 de mai. 2001.

FOSTER, Hal (org.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985.

_____. *Recodificação - Arte, Espetáculo e Política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

_____; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, v.1 – 1900 to 1944*. New York: Thames & Hudson, 2004.

_____; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, v.2 – 1945 to the present*. New York: Thames & Hudson, 2004.

FOUCAULT, Michel. Space, Knowledge and Power. In: RABINOW, Paul (org.). *The Foucault Reader*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1984.

FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan. *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: The Open University/ Phaidon, 1999.

FREIRE, Maria Cristina Machado. *Olhar Passageiro – percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo*. São Paulo: Pós-graduação Psicologia da USP, 1990 (dissertação de mestrado).

_____. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

280

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *7ª Bienal de São Paulo - 1963/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

_____. *12ª Bienal de São Paulo - 1973/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

_____. *13ª Bienal de São Paulo - 1975/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

_____. *14ª Bienal internacional de São Paulo - 1977/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.

_____. *15ª Bienal internacional de São Paulo - 1979/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1979.

_____. *16ª Bienal internacional de São Paulo - 1981/ Catálogo Geral, Volume 1*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

_____. *16ª Bienal internacional de São Paulo - 1981/ Catálogo Geral, Volume Arte Incomum*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

_____. *16ª Bienal internacional de São Paulo - 1981/ Catálogo Geral, Volume Arte Postal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

_____. *17ª Bienal internacional de São Paulo - 1983/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

_____. *18ª Bienal internacional de São Paulo - 1985/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

_____. *18ª Bienal internacional de São Paulo - 1985/ Catálogo Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

_____. *Bienal 50 anos – 1951/ 2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

GABLIK, Suzi. *Has modernism failed?* London: Thames and Hudson, 1995.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GLUSBERG, Jorge. Da nova figuração a nova imagem. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal internacional de São Paulo - 1985/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2004.

_____. A exposição de arte: conceituação e estratégias. In: *Anais do XXV Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.

GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

_____. A nova escultura. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (orgs.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

GREENBERG, Reesa. The exhibited Redistributed: A case for reassessing space. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (orgs.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

GREGORI, Márcia Sandoval. *Bienais: tempo e imagem*. São Paulo: FAU/ USP, 2002 (dissertação de mestrado).

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000.

GUINLE, Jorge. Expressionismo vs. Neo-expressionismo. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

GUIMARAENS, Ceça, et. al. (org.). *Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de museus*. Anais. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 2005.

282

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory – 1900/2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HIGGINS, Dick. Declarações sobre a intermídia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: - a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização de Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

JUDD, Donald. Objetos Específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

KARP, Ivan; LAVINE, Steven. *Exhibiting cultures*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

KARP, Ivan; WILSON, Fred. Constructing the spectacle of culture in museums. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (orgs.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and Enviromental Art*. London: Phaidon Press, 2006.

KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina. *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

KORNIS, George E. Paixão e fé, faca amolada: a obra xilográfica de Rubem Grilo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal internacional de São Paulo - 1985/Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro, PUC/RJ, n. 1, 1986.

_____. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, Cambridge, MIT Press, v. 54, Autumn 1990, pp. 3-17, 1990.

_____. Postmodernism's museum without walls. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (orgs.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

_____. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1997.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KUSPIT, Donald B. A New Brasil, A New Bienal. *Art in America*, New York, Brant Art Publications, n. 74, mar. 1986.

JENCKS, Charles. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.

LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. XVI Bienal: Uma Bienal de transição? *Revista Módulo*, n. 66, Rio de Janeiro, 1983.

_____. 18ª Bienal. *Revista AR'TE*, n. 12, São Paulo, Editora Max Limonad, 1985.

_____. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal internacional de São Paulo - 1985/Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

_____. A Bienal faz 50 anos – onde fica a arte? *Revista USP*, n. 52, Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo, dez, jan, fev. 2001-2002.

_____. Uma Grande Tela para hoje. In: SANT'ANNA, Margarida; CINTRÃO, Rejane (orgs.). *2080*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

LEMOS, Fernando. Carta da Bienal de São Paulo. *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 63, 1982.

_____. Carta de São Paulo - 18ª Bienal: o homem e a vida. *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 67, 1985.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

284

LIPPARD, Lucy R. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. London: Studio Vista, 1973.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP: 1999.

_____. *Operários da modernidade*. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP, 1995.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MACHADO, Milton. O choque inevitável entre duas tendências. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

MACLEOD, Suzanne. *Reshaping museum space*. London: Routledge, 2005.

MALRAUX, Andre. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARINCOLA, Paula. *Curating now: imaginative practice / Public responsibility*. Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2001.

MARTÍN, Isabel Tejada. *El Montaje Expositivo como Traducción: Fidelidades, Traiciones y Hallazgos en el Arte Contemporâneo desde los años 70*. Madrid: Fundación Arte y Derecho/ Trama Editorial, 2006.

MARX, Karl. A mercadoria, In: *Capital: crítica da economia política*, v.1. São Paulo: Editora Abril, Coleção Pensadores, 1983.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

MEKRERT, R. Joern. Hella Santarrosa – Sobre o artista e o seu trabalho. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal internacional de São Paulo - 1985/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

MEYER, James (org.). *Minimalism*. London: Phaidon Press, 2005.

MIGUEZ, Stella Regina. *Arquitetura em exposição: uma prática interdisciplinar, caracterização das bienais de arquitetura de São Paulo*. São Paulo: FAU/ USP, 2004 (tese de doutorado).

MILLIET, Maria Alice. Bienal: Percursos e Percalços. *Revista USP*, n. 52, Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo, dez, jan, fev. 2001-2002.

MONTANER, Josep Maria. *Museus para el nuevo siglo*. Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A., 1995.

_____. *Modernidade Superada*. Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A., 2003.

_____. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A., 2003.

MORAIS, Frederico. Audiovisuais. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. Panorama confirma novas tendências da pintura. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

MORRIS, Robert. O tempo presente no espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Poéticas Visuais/ Catálogo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *As Bienais no acervo do MAC*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAC USP, 1987.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *3ª Bienal de São Paulo - 1955/ Catálogo Geral*. São Paulo: Ediam, 1955.

_____. *4ª Bienal de São Paulo - 1957/ Catálogo Geral*. São Paulo: MAM, 1957.

_____. *6ª Bienal de São Paulo - 1961/ Catálogo Geral*. São Paulo: MAM, 1961.

MUSEUMS AND GALLERIES COMISSION. *Roteiros Práticos: Planejamento de Exposições*. v.2. São Paulo: EDUSP; Fundação Vitae, 2001.

MUYLAERT, Roberto. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal internacional de São Paulo - 1985/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

286

_____. Bienal: o grande acontecimento. *Casa Vogue*, n. 5, São Paulo, Carta Editorial, 1985.

NAVES, Rodrigo. *O moinho e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NITSCHKE, Maria do Carmo Gross. *Projeto para a construção de um céu: Apresentação*. São Paulo: USP, 1981.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVA, Achille Bonito. *La Trans-vanguradia*. Buenos Aires: Rosenberg-Rita, 1982.

PALLAMIN, Vera M. (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PAPADAKI, Stamo. *Le Corbusier: architect, painter, writer*. New York: The Macmillan Company, 1948.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

_____. *Política das Artes: Textos escolhidos I*. Organização Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Modernidade cá e lá: Textos escolhidos II*. Organização Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. Organização Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PERREAULT, John. Report from São Paulo. Crossed Signals: The 16th Bienal. *Art in America*, New York, Brant Art Publications, mai. 1982.

PLAZA, Julio (org.). *Poéticas Visuais/ Catálogo de exposição*. São Paulo: MAC USP, 1977.

_____. Mail Art: Arte em sincronia. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal internacional de São Paulo - 1981/ Catálogo Geral, Volume Arte Postal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

_____. Poéticas Visuais. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

POHLEN, Annelie. Art Forum Reviews: Eighteenth Internacional São Paulo Bienal. *Artforum Internacional Magazine*, New York, n. 24, fev. 1986.

POINSOT, Jean-Marc. Large exhibitions: a sketch of typology. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (orgs.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

POITI, Giancarlo. The São Paulo Biennial. *Flash art*, Milão, Giancarlo Poiti Editore, n. 116, jan. 1984.

POLO, Maria Violeta. *Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2006 (dissertação de mestrado).

POZZETTI, Ana Maria Basic. *Bienais de São Paulo: ação curatorial e educativa*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 2003 (dissertação de mestrado).

RAMÍREZ, Mari Carmen. *Helio Oiticica: The body of colour*. London: Tate Modern; Houston: The Museum of Fine Arts, 2007.

RAVELLI, Louise. *Museum texts*. London: Routledge, 2006.

RESENDE, Ricardo. *MAM, o Museu Romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2002 (dissertação de mestrado).

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

REVISTA USP n. 52: Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo. São Paulo, Dez, jan, fev. 2001-2002.

RICO, Juan Carlos. *Museos. Arquitectura. Arte. Los espacios expositivos*. Madrid: Sílex, 1994.

ROBILLARD, David A. *Public space design in museums*. Milwaukee: Center for Architecture and Urban Planning, University of Wisconsin, 1982.

288

SALCEDO, Sônia. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins, 2008.

SANT'ANNA, Margarida; CINTRÃO, Rejane (orgs.). *2080*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril*. São Paulo: FAU/USP, 2000 (dissertação de mestrado).

SCHUBERT, Karsten. *The curator's egg*. London: One-Off Press, 2002.

SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Arte e arquitetura: novas afinidades*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: No loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHERMAN, Daniel J. (ed.). *Museum Culture: history, discourses and spectacles*. London: Routledge, 1994.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display, a history of exhibitions Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge (us), London (England): MIT Press, 1998.

STEINBERG, Leo. *Other Criteria: Confrontations with twentieth-century art*. New York: Oxford University Press, 1972.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkley/ Los Angeles: University of California Press, 1996.

STORR, Robert. *Las Bienales, Foro para el arte o salón global?* Madrid: Fundación ICO, 2007.

SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. Entre o passado e o futuro. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

VILLARES, Luiz Diederichsen. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal internacional de São Paulo - 1981/ Catálogo Geral, Volume 1*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

_____. Depoimento. In: FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos - 1951/ 2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

WALLACH, Alan. *Exhibition, contradiction*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1998.

ZANINI, Walter (org.). *Prospectiva 74/ Catálogo de exposição*. São Paulo: MAC USP, 1974.

_____. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal internacional de São Paulo - 1981/ Catálogo Geral, Volume 1*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

_____. A Arte Postal na XVI Bienal. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal internacional de São Paulo - 1981/ Catálogo Geral, Volume Arte Postal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

_____. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *17ª Bienal internacional de São Paulo - 1983/ Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

_____. *História Geral da Arte no Brasil*, v. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____. Bienal Bienais. *Revista AR'TE*, n. 9, São Paulo, Editora Max Limonad, 1984.

_____. A Bienal de cá pra lá. *Revista Galeria*, n. 25, v.5, São Paulo, Galeria Editorial, mai/jun. 1991.

_____. Arte e mudanças sócio-políticas no Brasil. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 50, São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, jan/dez. 1992.

_____. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. Depoimento. In: FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos – 1951/ 2001*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. Vídeoarte: Uma poética aberta, 1978. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

ANEXOS

A

Sobre a XVI Bienal:

A1 Regulamento oficial da XVI Bienal

A2 Carta-convite para a exposição de Arte Postal

A3 Relação dos artistas participantes

A4 Transcrição de um filme sobre a XVI Bienal (produção da IDART)

B

Sobre a XVIII Bienal:

B1 Regulamento oficial da XVIII Bienal

B2 Relação dos artistas participantes

B3 Transcrição de um filme sobre a XVIII Bienal (produção da TV Nacional)

Regulamento oficial da XVI Bienal

REGULAMENTO DA XVI BIENAL DE SÃO PAULO

Capítulo I — Das Manifestações

Artigo 1.º — A XVI Bienal terá como objetivo fundamental apresentar de maneira sistemática aspectos importantes da produção artística e visual da atualidade, assim como exposições de vários enfoques e de grande valor histórico para a arte contemporânea internacional e de modo particular para a América Latina, visando a melhor informação para o público e a máxima participação para os artistas.

Artigo 2.º — A XVI Bienal de São Paulo será realizada no período de 16 de outubro a 20 de dezembro de 1981, em sua sede no Parque Ibirapuera bem como em outros espaços da cidade de São Paulo.

Artigo 3.º — A XVI Bienal propõe-se a organizar três núcleos de exposições:

Núcleo I

Será este o setor de maior amplitude da XVI Bienal, com a apresentação confrontada de dois vetores que caracterizam significativamente o processo da arte ao inaugurar-se a década 80. O primeiro deles refere-se à criatividade que configura os sistemas de expressão e comunicação a partir da utilização dos novos media. Por sua vez, o segundo relaciona-se à recuperação crítica das modalidades operativas tradicionais da arte, através de códigos de representação da realidade ou que procuram redimensionar os valores de pura visualidade. Este núcleo conterá, pois, duplo roteiro de apresentações:

a) referente à produção artística que empregue meios de comunicação e processos de **intermedia** (e.g., arte realizada com vídeo, **laser**, computador, livros-de-artista, fotografia, realização de performance etc.);

b) referente a trabalhos que revelem investigações novas na área dos veículos tradicionais da arte (escultura, pintura etc.).

Para este núcleo será adotado o critério da organização e apresentação das peças através de analogias de linguagem ao invés da montagem por representações nacionais.

Para melhor orientação da mostra, as obras serão agrupadas em função de suas poéticas subjacentes: 1) obra como projeto; 2) obra como processo e 3) obra como objeto.

Uma comissão presidida pelo curador geral da XVI Bienal e da qual participarão, entre outros, membros de um comitê assessor latino-americano, será incumbida de organizar a exposição em espaços e tempos adequados.

Núcleo II

Destina-se a exposições de vários enfoques e de valor histórico para a arte contemporânea internacional.

Núcleo III

Destina-se a exposições que acentuem aspectos da cultura artística e visual dos países latino-americanos.

Artigo 4.º — A XVI Bienal poderá incluir, entre outras, manifestações de arquitetura, música, teatro, cinema e dança.

Artigo 5.º — Durante a XVI Bienal serão realizadas conferências, seminários e outros eventos a cargo de especialistas convidados, com a participação de artistas, historiadores de arte, críticos de arte e outros estudiosos.

Capítulo II — Das participações

Artigo 6.º — Para a realização do Núcleo I serão efetuados convites a nível nacional e internacional.

A escolha dos artistas brasileiros ficará a cargo do Conselho de Arte e Cultura que ouvirá críticos e instituições. Será incumbência do Conselho de Arte e Cultura indicar o número de artistas e o número de obras. A escolha dos artistas estrangeiros ficará sob a inteira responsabilidade dos países que comparecerem à manifestação. Para assegurar a presença de participações importantes na organização deste Núcleo, a Bienal reserva-se, entretanto, o direito de eventualmente fazer convites individuais.

Artigo 7.º — Cada país convidado indicará um representante, que será responsável único junto à Bienal, competindo-lhe:

a) remeter até o dia 31 de maio de 1981 as fichas de participação, a relação das obras com os dados técnicos completos e fotos das obras; refaçar os conjuntos de obras ou delegar a tarefa a um crítico por ele escolhido e remeter os dados biográficos fundamentais dos artistas destinados ao aproveitamento no catálogo geral e à divulgação;

b) informar com precisão necessidades técnicas de apresentação das obras, destacando, específica e graficamente, as de força e luz (sistema

elétrico do Brasil: 110/220 volts e V.T. HIGH-BAND, PAL-M 60 ciclos — 525 linhas);

c) colocar na guia de exportação, como destino, além de São Paulo, outra ou outras cidades brasileiras, nas quais a mostra vier a ser eventualmente apresentada, além da cidade do Exterior para onde as obras serão devolvidas após o encerramento da exposição;

d) os trabalhos deverão ser endereçados à XVI Bienal de São Paulo — Parque Ibirapuera, Portão 3 — São Paulo — Brasil, via porto de Santos, quando remetidos por mar, ou aeroporto de Viracopos ou Congonhas, se o transporte for aéreo.

Artigo 8.º — Todas as obras estrangeiras deverão ser acompanhadas de processo alfandegário mesmo no caso de transporte gratuito. Aos conhecimentos de embarque deverão ser anexadas as relações de obras em três vias, delas constando:

- nome do artista;
- título da obra;
- técnica;
- dimensões;
- valor/preço da obra.

Artigo 9.º — Os trabalhos dos artistas, quer nacionais quer internacionais, deverão ser entregues impreterivelmente até o dia 31 de julho de 1981.

Artigo 10.º — Correm por conta da Fundação Bienal de São Paulo:

a) no caso das participações estrangeiras, as despesas de transporte no Brasil (do local de desembarque à sede da Bienal e desta ao local de embarque), desembalagem, montagem e reembalagem das obras;

b) no caso das participações nacionais, as despesas de seguro, desembalagem, montagem e reembalagem.

Para os artistas residentes fora do município de São Paulo, mediante prévia autorização, a Fundação responderá também pelas despesas de frete, o que somente ocorrerá, em caráter excepcional, para artistas residentes na capital de São Paulo.

Artigo 11.º — Para os participantes brasileiros residentes na capital de São Paulo, o prazo de retirada das obras será de 90 dias a partir do encerramento da mostra.

Esgotado o prazo, as obras serão consideradas abandonadas e a Fundação Bienal de São Paulo lhes dará o destino que julgar mais conveniente, por conta e risco dos proprietários.

Artigo 12.º — No caso de montagens especiais, as despesas deverão correr por conta do expositor ou de seus responsáveis.

Artigo 13.º — Segundo as exigências alfandegárias, as obras vindas do exterior não poderão permanecer no País por prazo superior a 180 dias, a contar da data de entrada.

Capítulo III — Das vendas

Artigo 14.º — A venda das obras expostas na XVI Bienal será feita exclusivamente através da Seção de Vendas da Fundação Bienal de São Paulo.

Artigo 15.º — A ficha de participação deve indicar necessariamente o preço das obras que estiverem à venda. O preço das obras estrangeiras deverá ser declarado em dólares americanos na ficha de participação e no processo alfandegário, não sendo permitidas alterações posteriores.

Artigo 16.º — A Fundação Bienal de São Paulo será destinada a parcela de 15% do preço de venda determinado pelo expositor.

Artigo 17.º — Serão de responsabilidade do comprador as despesas de nacionalização das obras estrangeiras vendidas. A taxa correspondente a essas despesas será indicada na lista de preços da venda.

Artigo 18.º — As obras vendidas serão entregues aos compradores depois de encerrada a mostra e pago o respectivo preço. No caso de obras estrangeiras, será exigida ainda a efetivação da nacionalização.

Artigo 19.º — No pagamento ao expositor serão deduzidos do preço por ele fixado os tributos incidentes sobre a operação de venda, bem como os respectivos custos bancários.

Artigo 20.º — No caso de doação de obras, o beneficiário destinará 15% do valor de mercado da obra à Fundação Bienal de São Paulo, responsabilizando-se pelos eventuais tributos incidentes e despesas de nacionalização, se for o caso.

§ único — Quando o beneficiário da doação for entidade governamental, esta ficará isenta da parcela destinada à Fundação Bienal de São Paulo,

respondendo apenas pelos eventuais tributos ou despesas da nacionalização.

Artigo 21.º — O pagamento da totalidade do preço de venda será feito pelo comprador em cruzeiros. No caso de obra estrangeira, o valor pago em cruzeiros será aplicado em Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional ou título público equivalente, e a remessa do valor ao expositor será feita pelo montante em dólares correspondente ao resgate do referido título.

Capítulo IV — Das disposições gerais

Artigo 22.º — Embora tomando as cautelas necessárias, a Bienal não se responsabiliza por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados; caberá ao expositor ou às representações estrangeiras, se assim o desejarem, segurar as obras contra todos os riscos.

Artigo 23.º — Não será permitida a retirada de trabalhos expostos antes do encerramento da XVI Bienal Internacional de São Paulo.

Artigo 24.º — Se houver divergência de grafia nos nomes dos artistas ou no valor e nos demais dados referentes às obras, prevalecerão sempre as informações constantes na ficha de participação.

Artigo 25.º — A Fundação Bienal de São Paulo solicita às Missões Diplomáticas e Consulares no Brasil a designação de um funcionário devidamente credenciado a fim de acompanhar a abertura dos volumes, con-

ferir as obras com as guias de exportação e assinar a ata de ocorrência. Tais atos serão realizados na chegada e na devolução das obras.

Artigo 26.º — A Fundação Bienal de São Paulo se exime de eventual omissão do inscrito na exposição ou no catálogo geral se não forem respeitados os prazos para a entrega das obras e da documentação completa.

Artigo 27.º — A assinatura da ficha de participação implica a aceitação deste regulamento.

Artigo 28.º — Os casos omissos serão resolvidos pela Direção da Fundação Bienal de São Paulo, que poderá ouvir o Conselho de Arte e Cultura.

São Paulo, dezembro de 1980.

Walter Zanini — Presidente do Conselho de Arte e Cultura
Luiz Diederichsen Villares — Presidente da Fundação Bienal
Casimiro Xavier de Mendonça — Secretário
Ulpiano Bezerra de Menezes
Esther Emílio Carlos
Donato Ferrari

Membros do Conselho de Arte e Cultura da XVI Bienal Internacional de São Paulo

A2

Carta-convite para a exposição de Arte Postal

ARTE POSTAL

CONVITE



São Paulo, 8 de abril de 1981

A XVI Bienal de São Paulo (16 de outubro a 20 de dezembro de 1981) apresentará em seu Núcleo I a produção artística configurada nos sistemas de expressão e comunicação que utilizam os novos media.

Nesse contexto será incluída a arte postal, o que permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a essa atividade em contínua expansão no mundo de hoje.

É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas.

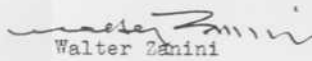
Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, video-K7, fotografias, etc.). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho, ou de seus arquivos.

O endereço é: "NUCLEO I - ARTE POSTAL"
XVI Bienal de São Paulo
Caixa Postal 7832
01000 - São Paulo / SP. - Brasil
(remeter pela via postal simples)

Prazo de envio : 15 de julho de 1981.

A exposição será documentada através de uma publicação.

Solicito o favor de difundir este projeto e agradeço muito a atenção.


Walter Zanini
Curador Geral
XVI Bienal de São Paulo

WZ/vlc.

FUNDAÇÃO
BIENAL DE SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 7832 - SÃO PAULO - BRASIL

295

ANEXOS

A3

Relação dos artistas participantes

VOLUME I

Artistas do Núcleo I - Vetor A1

Abramovic/Ulay
Ars Natura
Bagnoli, Marco
Balcells/Bonet
Bufill, Juan
Damnjan
Gadé, Júlia
Galeta, Ivan Ladislav
Huerger, Manuel
Ivekovic, Sanja
Pariipovic, Nessa
Pujol, Carles
Trbuljak, Goran
Todosijevic, Rasa
Zulueta, Ivan

Artistas do Núcleo I - Vetor A2

Ackling, Roger
Alexanco
Barcelo, Miguel
Bitan, Lion
Breakwell, Ian
Bustamante, Maris
Chaimowicz, Marc Camille
Coen, Lavista, Serrano
Crumplin, Colin
Ehrenberg, Felipe
Estrada, Enrique
Finlay, Ian Hamilton
Fulton, Hamish
Gette, Paul-Armand
Guerrero, Mauricio
Hamilton, Richard
Hellion/Hendrix
Hilliard, John
Ismael
Kurtycz, Marcos
Krasnianski, Bernardo
Lara, Magali
Le Gac
Long, Richard
Macotela, Gabriel
Marin, Manuel
McKeever, Ian
Nash, David
Nicolson, Annabel
Nissen, Brian
O'Donnell, Michael
Onwin, Glen
Peyote y La Compañía
Phillips, Tom
Posada, António
Riestra, Adolfo
Santiago
Taller de Experimentación Gráfica
Tremlett, David
Valência, Ruben
Wakely, Shelagh
Zavala, Manuel
Zervou, Christina
Zush

Artistas do Núcleo I - Vetor A3

Bouteas, Yannis
Broniatowski
Castles, John
Freitas, Yole de
Geiger, Anna Bella
Gilbert & George
Guerrero, Myrna
Hernandez, Gilda
Machado, Ivens
Martinis, Dalibor
Meireles, Cildo
Modiano, Sara
Muntadas
Plaza, Júlio
Rojas, Miguel Angel
Siña, Alejandro
Stone, William
Tunga
Uribe, Alberto

Artistas do Núcleo I - Vetor B1

Barbâtre, François
Barelíer, André
Barthélémy, Gerard
Bassan, Nessim
Boero, Renata
Ceccobelli, Bruno
Cho, Sung-Mook
Choi, Sang-Chul
Cobo, Chema
De María, Nicola
De Marziani, Hugo
Dessi, Gianni
Dias, Antonio
Dorrego, Rolando
Farfan, Jaime
Fortuna, Pietro
Franco, Carlos
Fukuoka, Michio
Galliani, Ornar
Granato, Ivald
Gross, Carmela
Guimarães, José de
Han, Man-Young
Han, Un-Sung
Jurkiewicz
Kang, Kuk-Jin
Longobardi, Nino
Mainolfi, Luigi
Mazzei, Ana Maria
M. C. Van Scherpenfaerg-Katie
Migliorisi, Ricardo
Murakami, Tomoharu
Pascual, José Luiz
Perez Villalta, Guillermo
Piffero, Luca Maria
Pinheiro, Jorge
Piruca, Franco
Salvo
Sapija, Andrezy
Schendel, Mira
Schieferdecker, Jurgen
Schoofs, Rudolf

Sena, António
Sued, Eduardo
Szewczyk
Testoni
Urkom, Gera
Vargas, Patrícia
Zerpa, Carlos

Artistas do Núcleo I - Vetor B2

Bijelic, Milivoj
Fajardo, Carlos
Suga, Kishio

Artistas divergentes

Aguillar Ponce
Barrios, César
Barrios, Moisés
Baik, Kum-Nam
Batista, Domingo
Bidó, Cândido
Biscardi, Campos
Brunovsky, Albín
Cabrera, Vítico
Casterán, Jorge
Cepeda, Ender
Choi, Boong-Hyun
Choi, Wook-Kyung
Chon, Joon
Court, Francisco Javier
Dabova
Dobkowski, Jan
Dueñas, Olga
Caldos Rivas, Enrique
Ghenea, Silvia
González, Júlio
Guillermo, Erwin
Halas
Herrebarria, Adriano
Hloznik, Vincent
Javier Cabrera, Raul
Jávor, Piroška
Kim, Chung-Jung
Kim, Joung-Soo
Kim, Sang-Ku
Krebs, Ella
Lara, Clever
Lechev
Martincek, Martin
Martino, Federico
Morel, Marcel
Mytaras, Dimitris
Niño, C.
Panayotov
Panayotova
Park, Ki-Ok
Peña, A.
Piscocya, Herman
Quiñones, Azalea
Quintero, José Antonio
Ri, Nam-Kyu
Rivas, Pacheco
Römer, Margot
Sin, Hak-Chul
Sorogas, Sotiris
Stefaniai, Edit

Stoiev Stoilov
Stoyanov, Stoyan
Suarez, Pablo
Susnik, Tugo
Toral, Tabo
Torres, Emílio
Tzanev, Stoyan
Valbuena R., Lilia
Vassiiev, Atanas
Viteri, Alicia
Xicarà, Ixquiac
Wong, José Huerto
Yanev
Zabaleta, Wladimir

Artistas convidados

Bec, Louis
Carrión, Ulises
Fischer, Hervé
Padín, Clemente

Artistas do Núcleo II

Burri, Alberto
Delvaux, Paul
Guccione, Piero
Grupo Gorgona
Grupo Oho
Guston, Philip
Guttuso, Renato
Kounellis, Janis
Mariani, Carlo M.
Pfahler, Georg K.
Svoboda, Josef
Turcato, Giulio

VOLUME II

Artistas de Arte Postal

Abad, Francesc
Adolgo, Armando
Albrechet/D,
Albuquerque Mendes
Alex Torrid Zone Iglou
Allen, Gary
Alvess, Manuel
Anderson, Frank J.
Andrade, Antônio Luís M.
Andrade, Paulo
Anna Banana
Anônimo
Anselmo
Anthroart
Araújo, A. de
Arias-Mission, Alain
Arlandi, Gian Franco
Arnold Jr., Charles A.
Arruda, Mário da Piedade M.
Art Design Rehfeldt
Art Foot 81
Art Hopkins
Arte fora do eixo Rio-São Paulo
Arthur, Gustave
Artoni, Liliana
Ateliê Bonanova
Ateliê Rabascall
Auzerger, Pidder
Avau, Metallic
Azevedo, Armando
Baccelli, Vittorio
Baccino, Enrico
Bakhchanyan, Vagrigh
Barbosa, Manoel

Barboza, Diego
Baroni, Vittore
Barrio, Artur
Barros, Antônio
Barros, Renata
Becciani, Gianni
Behr, Nicolas
Below, Peter
Bentivoglio, Mirella
Bentivoglio, Mirella
Savoi, Alba;
Esposito, Anna;
Oberto, Anna;
Paci, Anna;
Alloati, Annalisa;
Danon, Betty;
Diamantini, Chiara;
Kubisch, Christina;
Gut, Elisabeta;
Cataldi, Francesca;
Sandri, Giovanna;
Meo, Gisella;
Schödl, Greta;
Blank, Irma;
Marcussi, Lúcia;
Gussago, Maria Ferrero;
Lal, Maria;
Izzo, Marilede;
Montalcini, Paola Levi;
Meija, Silvia;
Weller, Si mona;
Lanza, Sveva;
Binga, Tomaso;
Melandri, Valéria;
Bento, Kátia
Bergman, Phil
Berry, Carolyn
Bianchi, Annibale C.
Biscotto, Laura
Blaine, Julien
Bleus, Guy
Blittersdorff, Tassilo
Boabald, Daisy
Boden, J.
Bonari, Adriano
Borba Fº, Gabriel
Borillo, Mário
Branco, Joaquim
Braunstein, Jacques
Bruno, Chiarlone
Bruscky, Paulo
Buarque, Irene
Bucci, Nicola
Bureau de La Poésie
Burmester, Gerardo
Bushmiller, Edgard Allen
Bustamante, Maris
Butler, Russell
Calapez, Pedro
Caminati, Aurélio
Caraballo, Jorge
Cardoso, Gilmar E.
Cardoso, Luiz C.
Carioca
Carreta, Anna
Carvalho, A.C.
Casimiro, Manuel
Castro, Lourdes
Catriel, Luis

Cavellini, Guglielmo Achille
Cechová, Zdenka
Chiarantini, Andrea
Chiaromonte, John
Chlanda, Marek
Christie, J.
Chuck Stake Enterprises
Ciani, Piermario
Ciullini, Daniele
Cláudia
Cole, David A.
Conti, Viana
Cook, Geoffrey
Copie, Groupe
Córdula Filho, Raul
Corduva, Ralf
Corfou, Michel
Covelli, Nivio
Craag
Cristóbal, Ricardo
Crozier, Robin
Cummins, Karla
Cuomo, Raffaele
Daley, Emil
Daligand
Damnjan, Radomir
Danowski, Míriam
Dantas, Chico
Deisler, Guillermo
Denis, Poniz
Diamantini, Chiara
Dias, Cristina
Dios, Remy
Diotallevi, Marcello
Dixo, João
Domingues, Diana Galicchio
Donasci, Otávio
Dorn, Gordon J.
Drabik Jacek
Drei, Lia
Dressler-Verfremder, Otto
Drltschel, Mary
Drummond-Milne, David
Duarte, Carlos
Duch, Leonhard Frank
Durland, Steven
Duro, Gianfranco
Edwards, Richard
Egyedi
Ehrenberg, Felipe
Elizabeth y Santiago
Emerenciano
Ermini, Flavio
Espaço No
Evans, John
Faim
Faria, Luiz Façanha
Fawcett, John Stephan
Feather, B.
Fedj, Fernanda
Fekner, John
Ferlauto, Cláudio A. Q.
Filla, Bettina de
Fiorentino, Alfio
Fish, Pat
Fisher, John
Flemming, Alex
Fletcher, Leland
Fonseca, Alben Nísio

Fontana, Giovanni
 Fontanezi, Sônia
 Fonteles, Bene
 Ford, Merrily
 Forest, Fred
 Forgione, Louis T.
 Fortuna, Manuela
 Foto III
 França, Rafael
 Franceschi, Kiki
 Frangione, Nicola
 Frank, Peter
 Franzoni, Rag. Roberto
 Fricéer, Dietrich
 Furrer, Rita
 Caetano, Fiore
 Galligani, Alberto
 Gaona, Enrique
 Garage 103
 Garcia, José Wagner
 Gasowski Prod.
 Gasowski, Pat
 Gasser-Harun, Martin
 Gelue, Johan van
 Gerson Filho
 Gianni, Tonoli
 Gibbs, Michael
 Gifreu
 Gillingwater, Denis C.
 Gini, Gino
 Giuseppe, Mestrangelo
 Glasmeier, Rolf
 Glaz, Kazimir
 Gleiser, Luís;
 Vilhena, Bernardo;
 Chacal;
 Charles;
 Mandaro, Guilherme;
 Santos, Ronaldo;
 Golkowska, Wanda &
 Chwalczyk, Jan
 Gomes, Cláudio
 Goulart, Cláudio
 Goulart, Guido
 Laércio Costa
 Gray, Lynn A.
 Greenberger, David B.
 Grobet, Lourdes
 Groh, Klaus
 Gruber, Hermann
 Grupa Junis
 Grupo História
 Grupo Texto Poético
 Gualtieri, Massino
 Guardia Neto, Luis
 Guderna, Lad.
 Guerini, Giampaolo
 Guido, Capuano
 Gustafson, Lorraine
 Hahn, Horst
 Hale, William Bruce
 Hältleová, Helena
 Harley
 Harrigan, Alberto
 Hay, Garry D.
 Hayakawa, Katsumi
 Hemmerdinger, W.
 Higgins III, E.F.
 Horiike, Tohei
 Horn, Stuart
 House, Belca
 Houser, Ivan
 Hubaut, Joel
 Huber, Joseph W.
 Hubert, Pierre-Alain
 Hudinllson Jr.
 Iagulli, Sérgio
 Ickx, Híkaro
 Identidade Zero
 Ivan Maurício
 Jankovic
 Jaramillo, Beatriz
 Joan of Art
 Jones, C. Hart
 Jonge, Ko de
 Jupiter-Larsen
 Kallsen. T. J.
 Kalman, Peter
 Karliková, Olga
 Kawakami, Rikigo
 Kent, Eleanor
 Keppler, Roberto
 Keulers, Hanny
 Kid, Cracker Jack
 Kim, Ku-Lim
 Kimura, Masaaki
 Klammer, Dislokate
 Klimes, Svatoopluk
 Klivar, Miloslav
 Knopp, Axel
 Kopse, Mirjam
 Kostelanetz, Richards
 Kramule, Ak. Ma!. K.
 Kratschmer, Renate e
 Schwarzenberger, Jorg
 Kushner, Robert
 Kutera, Anna e Romuald
 Lara, Magali
 Larter, Pat
 Laskin, Gary
 Laufrová, Alena
 Le Chippey, Jean Marc
 Leon, Ana
 Leon, Hernando
 Lete, Hélio
 Lipman, Joel
 Lisboa, Unhandeijara
 Llano, Rafael de
 Llys Dana Star Club
 Loebach, Bernd
 Lomholt Formular Press
 Lonidier, Fred
 Luis
 Lusignoli, Guglielmo
 Machado, Edson
 Machado, Marcelo R.;
 Meireles, Fernando;
 Marcondes, Ney;
 Mourelli, Paulo;
 Priori, Paulo;
 Jungle.Ted;
 Blackberry, Walt
 Madam X Unlimited
 Maekawa, Masaaki
 Magalhães, Gastão
 Magalhães, Odair
 Maggi, Ruggero
 Magni, Maria A.
 Malloy, Judy
 Mamablanca
 Mancini, Enzo
 Marcus do Rio
 Marin, Jonier
 Marin, Manuel
 Marques de Oliveira, Fernando
 Marroquin, Raul
 Martini, Silvano
 Martinou, Sofia
 Marx, Graciela G.
 Matsuzawa, Yutaka
 Matuck, Arthur
 Maurizio, Camerani
 McAlpine, Bruce R.
 McKee, Sandra
 Medeiros, Aderson T.
 Medeiros, J.
 Meggison, Douglas C.
 Mehrl, C./ Bennett, John M.
 Melis, Juraj
 Melo e Castro, E. M. de
 Miccini, Eugênio
 Mignani, Rolando
 Miller, Gerry
 Minatelli, Enzo
 Minkoff, G.
 Miranda, Paulo e
 Fontanezi, Sônia
 Mitchell, Bill
 Moenster, B. Jub
 Mohammed. Plínio Mesciulam
 Mollet, Michael
 Monteiro, Lauro
 Moraes Neto, J. Benedicto de
 Moreira, Rita e
 Leal, Maria Luiza
 Motl, Ladislav
 Murakami, Akira
 Nannucci, Massimo
 Nannucci, Maurizio
 Nardini, Galeazzo
 Nebeker, Royal
 Nechvatal, Joseph
 Ner, Dov Or
 Neri, Eugênio
 Newz, Short
 Nicholson, Paul
 Nicod-Urban, Jacqueline
 No-Grupo
 Norero, Francisco Copello
 Novak, Vratislav
 Novic-Tourmin, Dean Joka
 Nyst, Jacques Louis
 Off Centre Centre
 Ogaz, Damaso
 Oisteneau, Valery
 Ojda, Fredo
 Olbrich.J.O.
 Oliveira, Edson
 Opal Louis Nations
 Orfrão, Rui
 Ori, Luciano
 Orni, Vivian
 Orworks
 Pack, Tom
 Padin, Clemente
 Parente, Letícia
 Partenheimer, Jürgen

Patela, Luca
Patrick, T.
Paulo Klein/Assessorat
Pazos, Carlos
Pedro Osmar/ Paulo Ró
Peixoto, Miriam
Peli, Romano & Versaria,
Michaela
Pelieu-Washburn, Claude;
Beach-Pelieu Mary
Pereira, Maria Teresa
Pereira, Ramón
Perfetti, Michel
Pessoa, Vânia Lucila Valerio B.
Petasz, Pawel
Peticov, Antonio
Pillar, A.M.
Pinheiro, Olímpio
Pittore, Carlo
Pividori, Maria Rosa
Plotnicka, Anna
Potratz, Wayne E.
Poznanovic, Bogdanka
Prado, Gilberto
Pretolani, Angelo
Primoz, Nerima
Proteti, João
QOTBI
Radio, Roy
Ramiro, Mário & Moraes, Nina
Rebolledo A., Santiago
Reichel, Lorna
Reis, Pedro Cabrita
Restany, Pierre
Rew, R.
Ribeiro, Maria Irene
Ribeiro, Pedro J. Branco
Richard, C.
Rimma & Gerlovin, Valery
Riz, Marisada
Robsession
Rocha, Adonai
Romero, J. C.
Ronchi, Demos
Ropiecki, Waclaw
Rosa, Salvatore de
Rosamilia, Enzo
Rosamilia, Nahdo
Rosamilia, Peppe
Rosenthal, Barbara
Rossi, Sever
Rudolf, Pavel
Rypson, Piotr
Saltes, Leila
Salt Lick Press
Sandoval, Roberto
Santo Leonardo Studio
Santos, Abílio José
Santos, João Batista dos
Santos, Rosa Maria
Sarmiento, José Antonio
Saudan, Olivier
Sauer, Michel
Saunders, R.
Saville, Ken
Schloss, Arleen
Schmiedekampf, Jürgen
Schraenen, Guy
Schroeck, R. D.

Schwarz, Martin
Schwerer, Andreas
Scott, Michel
Sedláček, Z.
Severová, J. e Severa, J.
Shoemaker, Peter
Shoji, Satoru
Silva, Falves
Silva Jr., Francisco Pereira da
Silva, José de Santiago
Silva, Orlando P. D.
Silveira, Regina
Simkevicius, Anita
Simoni, Piero
Stepicka, Jos
Smith
Smith, Joel
Soares da Silva, Genilson
Soares, Janete
Sobral, Maynand
Solondz, Lorí
Sorensen, William Louis
Sou, Vera Bonnema
Souza, Al
Souza, Luiz Antônio Loes de
Spatola, Adriano
Spiegelman, Lou
Splettstösser, Peter Jörg
Spray, John
Staeck, Klaus
Staeck, Rolf
Stagnaro, Umberto
Stein, Robyn L.
Stiff, Elena
Stolnitz, Dia
Strach, Andreas
Strakowski, Pat
Studio Leclair
Studio 79
Suei, Lucien
Sumi, Yasuo
Summers, Rod
Sur Rodnek (Sur) Artworks
Svendsen, Fred
Talpo, Bruno
Tane, Kllmorlie Cray
Terry, Alice
The Mailbox Is A Museum
Thenot, Jean-Paul
Tillier, Thierry
Todorovic, Mirosljub
Tomasso, Ray
Tonacci, Andrea
Tora, Gianni de
Töt, Endre
Toth, Gabor
3Nose
Tress, Horst
Ulrichs, Tim
Urbach, José
Urban, Janos
Valesco, Francês
Vallauri, Alex
Varela, Cybèle
Varney, Edwin
Vater, Regina
Veloni, Vagner Dartte
Veloze, Eliane
Vigo, E. Antonio

Vivell, Judith
Wagner, Joachim
Wanderman, Richard
Weichert, Peter
Whitson
Wielgosz, Andrzej
William, Xerra
Wimmer, Max
Winiarski
Wirth, Franz Milan
Wittels, Anne F.
Wolf-Rehfeldt, Ruth
Yamamoto, Kelgo
Yamamoto, Tasuo
Yost, Allan R.
Yves, Kropf
Xavier, Alice
Xifra, Jaume
Zacariades, Marcus
Zanatta, Eduardo
Zanini, Gerson
Zanotto, Luigi
Zeller, Ludwig
Zolper Jr., Heinz
Zoubek, Olbram

VOLUME III

Artistas de Arte Incomum

Adelina
Albino
Aloise
Antônio Poteiro
Antônio Sérgio
Aurora
Carles-Tolrá, Ignacio
Carlos
Emygdio
Facteur Cheval
Farid
Fernando
Gill, Madge
G.T.O.
Hauser, Johann
Heil. Eli
Isaac
Jaime
Müller, Heinrich Anton
Octávio Ignacio
Periphimous, A. G.
Raphael
Santos, Gabriel dos
Schärer, Hans
Sebastião
Tatin, Robert
Tschirtner, Oswald
Volanhuk, Jakim
Walla, August
Wilson, Scottie
Wölfli, Adolf
Zemánková, Anna

A4

Transcrição de um filme sobre a XVI Bienal (produção da IDART)

Informações preliminares

Tema **16ª Bienal Internacional de São Paulo - 1981. Entrevista com o curador da XVI Bienal Internacional de São Paulo, Prof. Walter Zanini**

Realização **IDART**

Direção **Alberto Roger Hensi**

Roteiro **Alberto Roger Hensi e José Carlos Ferreira**

Elenco/Personagens **Entrevista com o curador da XVI Bienal, prof. Walter Zanini.**

Depoimentos de artistas plásticos brasileiros

Ano **1982**

Duração aproximada **19min 16seg**

Arquivo **Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo**

Pesquisadores **Marcelo Nitsche supervisor, José Carlos Ferreira e Albert Roger Hensi**

Data **10 de Junho de 1983**

Referência catalogação **P0667/AP – FL1080K (K7), FL0133 (8mm), FL0133/A (com som)**

Sinopse fornecida **Documentário sobre os diversos núcleos da XVI Bienal, organizada pelo critério de analogia de linguagem**

Observação **Filme produzido posteriormente à realização do evento**

Transcrição

Abertura – Trilha Sonora

Texto narrado:

A XVI Bienal de São Paulo realizou-se de 16 de outubro a 20 de dezembro de 1981 e foi visitada por mais de 120 mil pessoas. Esta importante exposição de arte que se realiza em São Paulo desde 1951 mostrou obras de artistas de 59 países. Neste ano a Bienal adotou o critério de apresentação das obras por analogia de linguagem não dividindo o espaço por representações nacionais. Os trabalhos foram dispostos em três núcleos seguindo a determinação de um comitê internacional.

O núcleo 1, o maior e o mais importante de todos, foi dividido em seis vetores: novos mídias, multimídia (incluindo uma exposição de arte postal), instalações, trabalhos que revelam novas investigações usando linguagens tradicionais, trabalhos que questionam as linguagens tradicionais e trabalhos considerados divergentes das normas do regulamento.

O núcleo 2 foi dedicado a exposição de valor histórico para a arte contemporânea internacional. E o núcleo 3, reservado para exposições que acentuem aspectos da cultura artística e visual dos países latino-americanos, mostrou a exposição “música e dança do antigo Peru”. Paralelamente esta bienal apresentou uma exposição de Arte Incomum.

Trilha Sonora. Texto Narrado:

Entre os artistas apresentados no núcleo histórico, destaca-se a obra do artista belga Paul Delavoux – pintor, aquarelista, gravador e desenhista.

Trilha Sonora. Texto Narrado:

As obras do norte-americano Philip Guston, realizadas na década de 60 e desaprovadas por quase toda a crítica da época, vieram com o passar do tempo a se tornarem importantes principalmente para os jovens pintores.

Trilha Sonora. Texto Narrado:

Andar térreo e mezzanino: núcleo 1, núcleo 2, divergentes. Segundo andar: núcleo 1, vídeo-arte, arte postal e livros de artista. Terceiro andar: núcleo 1, exposição “música e dança do antigo Peru”, cinema e exposição Arte Incomum.

Trilha Sonora. Texto Narrado:

Entre os artistas brasileiros encontramos o trabalho de Ivald Granato, onde o suporte é submetido é uma série de violações.

Trilha Sonora. Texto Narrado:

Mira Schendel apresenta 12 hexagramas baseados no livro das mutações, interpretados livremente.

Com relação ao seu trabalho Carlos Fajardo afirma “Eu não estou interessado na discussão de problemas de composição, de cor, de espaço e de forma. Estão me interessando as imposições do trabalho.”

301

Eduardo Sued mostra-se determinado na busca do vazio fenomenológico. “Construir o nada é um trabalho, um esforço laborioso”, ele afirma.

Trilha Sonora. Texto Narrado:

A instalação de Julio Plaza é uma investigação sobre a linguagem, onde a semelhança e a diferença criam um jogo de tensões.

“La Bruja” de Cildo Meireles, uma vassoura da qual partiriam uma infinidade de fios estendidos pelo edifício da mostra.

A tensão permeia a obra de Ivens Machado. O artista não representa, constrói tensamente. A obra vive em tensão, só existe se tensa.

A instalação de Ana Bella Geiger “fuso, musa e vídeos macios” recorre a vários suportes.

Carmela Gross apresenta 36 desenhos, representações do céu com registros gráficos, textualidade e soluções puramente conceituais.

Falas de alguns personagens:

“(?) Bienal não compreendo nada, o que está acontecendo?”

“Por favor, me diga! Porque não espera pelo agora?”

“Eu não sei! Eu quero é recobrar a consciência. Eu quero é sair daqui.”

Trilha Sonora.

Falas de alguns personagens:

“Ai tô cansada. Vou dar uma olhadinha na janela.”

Trilha Sonora. (Ruído Automotor)

Fala Walter Zanini:

(?) Diz o comitê internacional que eles estavam fora, são divergentes em relação ao que o regulamento previa. Então há um número relativamente considerável de artistas que foram colocados naquele espaço e considerados pelo comitê como não tendo seguido as regras do jogo estabelecido.

Trilha Sonora (Supõe um passeio pela exposição de Arte Postal).

Fala Walter Zanini:

Eu acho que a arte postal só vai se entender daqui a 20 anos do jeito como as coisas vão. É um material carregadíssimo de conteúdos de uma inventividade tremenda dentro deste conjunto heterodoxo de proposições, que você não consegue identificar pequenos envelopes, selos, documentos, carimbos, cartazes, pequenos textos, imagens. É a imagem do que está havendo no mundo de hoje.

Trilha Sonora.

Fala Walter Zanini:

Vocês viram, por exemplo, aquela seção de livros de artistas. Um dos grandes momentos da década de 70.

302

Sobre a Arte Incomum.

Fala do narrador interpretando fala de personagem:

“Eu não queria ser Antonio Poteiro e fiquei com o nome de Poteiro, quer dizer, para mim tudo foi o contrário. Queria ser antonio porta, antonio cantor, antonio aviador. Acabei sendo Antonio Poteiro, mas seu fosse, por exemplo, antonio cozinheiro ou antonio cisterneiro seria pior.”

“Eu queria ser um avião ou uma visão secreta para apanhar no ar o fantasma que me cerca. O fantasma é um anjo, brilha como brilha um avião. Os dois vivem no ar e eu sustentando um mundo no chão. O avião me ajudaria a carregar o fantasma lindo das aviações que são as entranhas das nuvens recompondo nas minhas orações. Avião avião leva e traz aquela esperança. Quero colocar meu mundo na balança para saber que preço alcança, o preço do amor, o preço da loucura ou o preço da alma pura que o mundo de hoje censura.”

Fala do narrador:

“Ferdinand Cheval, funcionário dos correios na França, em sonho viu-se construir um palácio ideal. 15 anos mais tarde iniciou o trabalho de construção do seu palácio de acordo com a imagem sonhada. A imagem havia permanecido presente como vivida realidade e serviu-lhe de modelo por mais de 30 anos.”

Exposição “Música e Dança do Antigo Peru” (Trilha temática de fundo).

Créditos.

Agradecemos a Fundação Bienal de São Paulo. Fotografias de José Augusto Varela e José Roberto Secato. Locução de Marcos Favaretto. Ano: 1982.

Regulamento oficial da XVIII Bienal

REGULAMENTO

Regulamento da
18.ª Bienal Internacional de São PauloCapítulo I
Das manifestações

Artigo 1.º

A 18.ª Bienal de São Paulo terá como objetivo fundamental a apresentação das tendências significativas da arte atual que envolvam reflexão sobre o Homem e a Vida. Terá também como objetivo apresentar manifestações que se distinguiram por uma especial contribuição ao desenvolvimento da arte contemporânea.

Artigo 2.º

A 18.ª Bienal de São Paulo será realizada no período de 4 de outubro a 15 de dezembro de 1985 em sua sede, no Parque Ibirapuera, bem como em outros espaços da cidade de São Paulo.

Artigo 3.º

A 18.ª Bienal propõe-se organizar dois núcleos de exposições.

Núcleo I

Este núcleo é destinado a confrontar aspectos importantes da arte na pluralidade dos **media** e linguagens que a caracterizam no presente. A apresentação das obras deste núcleo obedecerá ao critério de analogias de linguagem, ao invés da montagem por representações nacionais.

Uma comissão interdisciplinar de atividades artísticas, com colaboração internacional, presidida pelo Curador de Arte, será incumbida de organizar a exposição em espaços e tempos adequados, de acordo com os critérios de analogias que adotar.

Núcleo II

O núcleo II é destinado à apresentação de exposições de artistas ou movimentos que trouxeram uma contribuição significativa ao desenvolvimento da arte contemporânea, dentro do conceito proposto no artigo 1.º

Artigo 4.º

A Fundação Bienal de São Paulo poderá eventualmente patrocinar um encontro entre artistas brasileiros e estrangeiros para a realização de um projeto artístico comum.

Artigo 5.º

A 18.ª Bienal poderá incluir ainda outras exposições-satélite, mostras especiais e manifestações de arquitetura, música, dança, teatro e cinema.

Artigo 6.º

Durante a 18.ª Bienal serão realizados seminários, conferências e outros eventos a cargo de especialistas do Brasil e do Exterior convidados, com a participação de artistas, historiadores e críticos de arte, e outros estudiosos.

Capítulo II
Das Participações

Artigo 7.º

Para a realização do Núcleo I, serão feitos convites a participantes nacionais e estrangeiros.

§ 1.º - A escolha dos artistas brasileiros ficará sob a responsabilidade da Comissão de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo. Será incumbência dessa Comissão indicar o número de artistas e o número de obras dos expositores convidados.

§ 2.º - A escolha dos artistas estrangeiros ficará sob a responsabilidade dos países participantes. Sugere a Fundação Bienal de São Paulo, através de sua Curadoria de Arte, que as representações tenham no máximo 5 artistas, com um número de trabalhos que permita a compreensão de sua obra dentro do espaço previsto no artigo 8.º.

§ 3.º - Para assegurar o desenvolvimento de projetos específicos na organização do Núcleo I, a Bienal reserva-se o direito de fazer convites individuais também a artistas estrangeiros.

Artigo 8.º

Cada país convidado indicará um representante que será responsável único, junto à Bienal, competindo-lhe:

a) - Remeter **impreterivelmente até o dia 15 de maio de 1985** as fichas de participação, além de fotos e/ou projetos das obras e apresentação crítica, material esse que também servirá para confecção do catálogo. O representante deverá prefaciá-lo conjunto das obras ou delegar a tarefa, bem como remeter os dados biográficos fundamentais dos artistas, para aproveitamento no catálogo geral e na divulgação. **O atraso no envio do material relacionado implica na não participação no catálogo;**

b) - Informar qual o espaço necessário à apresentação das obras, dentro do limite de 300 m² ou de 120 metros lineares por país participante;

c) - Informar com precisão as necessidades técnicas de apresentação das obras, destacando, especificamente, as de força e luz (sistema elétrico do Brasil: 110/220 volts - 60 ciclos) e de VT, HIGH BAND, PALM (60 ciclos - 525 linhas) ou NTSC;

d) - Colocar na guia de exportação, como destino, além de São Paulo, as cidades brasileiras onde eventualmente a mostra vier a ser apresentada, além da cidade do Exterior para onde as obras serão devolvidas, após o encerramento da exposição;

e) - Estar presente ou representado por pessoa oficialmente credenciada, para acom-

panhar na alfândega a abertura dos volumes, conferir as obras com as guias de exportação e assinar a ata de ocorrência, bem como acompanhar os atos correspondentes na sua devolução;

f) - Esclarecer expressamente a possibilidade ou não de comercialização das obras inscritas.

g) - As obras de suportes tradicionais deverão trazer coladas no verso etiquetas de identificação fornecidas pela Fundação Bienal de São Paulo;

h) - Endereçar os trabalhos à 18.ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo - Parque Ibirapuera, Portão 3 - São Paulo - Brasil.

• Via Porto de Santos (quando remetidos por mar)

• Via aeroporto de Viracopos ou Congonhas (se o transporte for aéreo)

Artigo 9.º

Todas as obras estrangeiras deverão ser acompanhadas de processo alfândegário, mesmo no caso de transporte gratuito. Aos conhecimentos de embarque deverão ser anexadas as relações de obras em três vias, delas constando:

- Nome do artista
- Título da obra
- Técnica
- Dimensões
- Via de prego da obra

Artigo 10

Os trabalhos dos artistas, quer nacionais quer internacionais deverão ser entregues impreterivelmente até o dia 3.º de julho de 1985.

Artigo 11

Correm por conta da Fundação Bienal de São Paulo:

a) - No caso das participações estrangeiras, as despesas de transporte no Brasil (do local de desembarque à sede da Bienal e desta ao local de reembarque), desembarque, montagem e reembalagem das obras;

b) - No caso das participações brasileiras, as despesas de seguro, transporte, desembarque, montagem e reembalagem, além de um pró-labore fixo para cada artista.

Artigo 12

No caso de montagens especiais, as despesas deverão correr por conta de seus responsáveis ou do expositor.

Artigo 13

As obras vindas do Exterior não poderão permanecer no País por prazo superior a 60 dias, depois da data de encerramento da Bienal, na forma das exigências alfândegárias

Capítulo III Das vendas

Artigo 14

A venda das obras da 18.^a Bienal será feita exclusivamente por meio da Seção de Vendas da Fundação Bienal de São Paulo.

Artigo 15

A Ficha de Venda assinada deve indicar necessariamente o preço das obras que estiverem à venda. O preço das obras estrangeiras deverá ser declarado em dólares norte-americanos tanto na Ficha de Venda como no processo alfandegário, não sendo permitidas alterações posteriores.

Artigo 16

À Fundação Bienal de São Paulo será destinada a parcela de 15% do preço de venda.

Artigo 17

Serão de responsabilidade do comprador as despesas de nacionalização das obras estrangeiras vendidas. A taxa correspondente a essas despesas será indicada na lista de preços de venda.

Artigo 18

As obras vendidas serão entregues aos compradores após o encerramento da mostra e pago o respectivo preço. No caso de obras estrangeiras se exigirá ainda a comprovação da nacionalização.

Artigo 19

No pagamento ao expositor serão deduzidos do preço fixado os tributos incidentes sobre a operação de venda, bem como os respectivos custos bancários.

Artigo 20

No caso de doação, o beneficiário destinará 15% do valor de mercado da obra à Fundação Bienal de São Paulo, responsabilizando-se pelos eventuais tributos incidentes e despesas de nacionalização.

§ Único - Quando o beneficiário da doação for entidade governamental brasileira, esta ficará isenta da parcela destinada à Fundação Bienal de São Paulo, respondendo apenas pelos eventuais tributos ou despesas de nacionalização.

Artigo 21

O pagamento da totalidade do preço de venda será feito pelo comprador em cruzeiros. No caso de obra estrangeira, o montante pago em cruzeiros será correspondente ao câmbio do dólar na data do pagamento, valor esse que será aplicado em Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional, ou título público equivalente, pela Fundação Bienal de São Paulo. A remessa do valor da obra ao vendedor será feita em dólares norte-americanos, no montante que possa ser adquirido com o resgate das Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional, ou título público correspondente, respeitado o índice de correção cambial e até o limite do valor da obra em dólares.

Capítulo IV Das disposições gerais

Artigo 22

Caberá às delegações de cada País, se assim o desejarem, segurar as obras contra todos os riscos, não se responsabilizando a Fundação Bienal de São Paulo por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados.

Artigo 23

Não será permitida a retirada de trabalhos expostos antes do encerramento da 18.^a Bienal de São Paulo.

Artigo 24

Se houver divergências de grafia nos nomes dos artistas ou no valor e nos demais dados referentes às obras, prevalecerão sempre as informações constantes da ficha de participação.

Artigo 25

A Fundação Bienal de São Paulo se exime de eventual omissão do inscrito na exposição, se não forem respeitados os prazos para a entrega das obras e da documentação completa.

Artigo 26

A assinatura da ficha de participação implica na aceitação deste Regulamento.

Artigo 27

Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, ouvida a Comissão de Arte e Cultura no âmbito de sua competência.

São Paulo, maio de 1984.



18.^a Bienal Internacional de São Paulo

*Regulamento distribuído
aos países participantes
em Abril de 1984.*

B2

Relação dos artistas participantes

NÚCLEO 1

Contemporâneos 1

AGUIRRE, Carlos 22
ALCÂNTARA, Pedro 22
ARANGO, Alejandro 23
ARARGI, Fatma 23
AZAZY, Abd El Fatah El 24
BALDEWEG, Juan Navarro 61
BECERRA, Millon 24
BICARD, Licry 25
BLANCO, D. 25
BLOM, Ansuya 26
BRAUN-VEGA, Herman 26
BRAYKOV, Péter 27
CHANG, Hwa-Jin 27
CHANG, Sik 28
CHON, Joon 28
CRUZ, Luís Hernández 29
DE LA FUENTE, Manuel 61
DEGRACIA, Adonai Rivera 29
DICANCRO, Agueda 30
DIMITREAS, V. 30
DHAGOESCU, Serbana 30
EGAN, Felim 31
EGENAU, Juan 31
EL-SAISHINY, Natma 32
ESPIÑOZA, Eugênio 32
FITZGERALD, Mary 32
GIRONELLA, Alberto 33
GÓNGORA, Leonel 33
GORDILLO, Luis 62
GRILO, Rubem 34
GRUSEVSKI, Daniela 34
HAMPEL, Angela 35
HERNÁN DEZ, Sergio 35
HEYN, Miguel 36
HOYOS, Ana Mercedes 36
IORDANOV, Liubomir 37
KADISHMAN, Menashe 37
KAHN, Maria de 37
KOKKINO, Maria 38
KYRIAKI, Vasso 38
LEE, Jeong-Su 38
LEE, Tae-Hyun 39
LOOCHKARTT, Ángel 39
LORA, Silvano 40
MACIEL, Leonel 40
MADLENER, Jorg 41
MARTINÊZ, Margarita Alvarez de (Negra Alvarez) 41
MARTINS, Carlos 42
MARTINS, Jorge 42
MENIS, Renata 42
MONTENEGRO, Carlos 43
MONTILLA, Manuel E. 43
MORSELLI, Margarita 44
NANTES, Hugo 62
NUNEZ, Elza 44
OSIPOW, Paul 45
PANAYOTOV, Todor 45
PANG, Tan Oe 46
PARK, Kwang-Jean 46
PEÑA, Marta Arrenade de Vargas

47

POMAR, Júlio 47
POMBO, Sérgio 48
PUENTE, Alejandro 48
QUEVEDO, Nuria 49
RAMOS, Nelson 49
REID, Aiejandro 50
RESTREPO, Jaime Moreno 50
RIAD, Mohamed 50
RIVAS, Juan 50
ROCHA, Ricardo 51
ROMBERG, Oswaldo 51
ROMERO, Susana 51
RUEDA, Francisco 52
SÁNCHEZ, Thomas 52
SCHOLTE, Rob 52
SILVEIRA, Henrique / ABONDANZA, Jorge 53
SOBALVARRO, Orlando 53
SOLIMAN, Ahmed Nabil 53
STASSINOPOULOS, Aspa 54
STENDL, Teodora e Ion 54
STERLING, Amable 54
STOEV, Borislav 55
SUOMI, Risto 55
SUP, Ham 56
SZIKORA, Tamas 56
TAMAS, Anna 57
TOSARI, Rene Darimin 57
TZANEV, Stoyan 57
VALCARCEL, Roberto 58
VALDEZ, Wilfredo Diaz 58
VANEGAS, Leonel 59
VIAL, Matias 59
VOGL, Hilda 60
WAKA TJOPU, (grupo) 62
WATKINS, Dick 60

NÚCLEO 1

Contemporâneos 2

ABRAMOVIC, Marina / ULAY 64
ADAM, Zoltám 64
ALEXANDER, Shelagh 64
ALLEN, Terry 65
ANDRADE, Rodrigo de 65
BARATA, Fernando 66
BERTRAND, Jean Pierre 66
BJORLO, Per Inge 67
BOLTANSKI, Christian 67
BÖMMELS, Peter 68
BOROFISKY, Jonathan 66
BRISLEY, Stuart 69
BULLÁS, József 69
BUREN, Daniel 70
CAMBRE, Juan José 70
CARLISLE, Anne 74
CARVALHOSA, Carlito 71
CASTRO, Lourdes de (colaboração de Manuel Zimbro) 72
CATUNDA, Leda 73
CHARLIER, Jacques 72
CLARKSON, Davidson 73
CUCCHI, Enzo 74

DAMISCH, Gunther 74
DAMMBECK, Lutz 75
DAVIDSSON, Kristjan 76
DAVIES, Jorin 75
DI STASIO, Stetano 76
DISLER, Martin 77
DOKOUPIL, George Jiri 77
DUARTE, Jorge 77
DUMAS, Marlene 78
DYAN, Marie 78
ECKELL, Anna 79
FAZZOLARI, Jorge Fernando 79
FONSECA, Cláudio 80
FRANÇA, Rafael 80
GARCEZ, Paulo Gomes 81
GEVA, Tsibi 81
GIRLING, Oliver 81
GORLITZ, Will 82
GUNNARSSON, Gunnar Örn 82
HIEN, Albert 82
HUKKANEM, Reijo 83
KALKSMA, Gea 83
KARAVAN, Dani 84
KJARTANSSON, Magnus 84
KOBBERLING, Bernd 85
KOSAKA, Hirohazu 36
KREMER, Nair 85
KUITCA, Guillermo 86
LACAZ, Guto 87
LAMAS, Menchu 87
LAMPERT, Ellen 88
LAVIER, Bertland 88
LEIRO, Francisco 89
LEON, Ernesto 89
LEONILSON, 90
LUCCHESI, Fernando 90
LUPAS, Anna 91
MATUCK, Carlos 91
MAYER, Edward 92
MAZZAG, István 92
MIDDENDORF, Helmut 93
MIGUEZ, Fábio 93
MIRRI, Sabina 94
MONTEIRO, Paulo 94
MORAES, José Eduardo Garcia de 95
O'CONNELL, Eilis 95
ORAA, Flavio Garciandia de 96
PIZZANI, Jorge 96
PIZZI CANNELLA, Franco 97
PRADO, Sérgio 97
PRIOR, Alfredo 98
RAMOS, Nuno 98
REARTE, Armando 99
REGO, Paula 99
RENZI, Juan Pablo 100
ROMBERG, Oswaldo 100
SALOMÉ, 101
SANTAROSSA, Helia 101
SAMBOLEC, 102
SARKIS, Zabunyan 102
SCHEIBL, Hubert 102
SENISE, Daniel 103

SHIN, Seang-Hyi 103
SPORRING, Ole Hofman 103
SUAREZ, Pablo 104
TERAN, Pedro 104
THEK, Paul 105
USLÉ, Juan 105
VALLAURI, Alex 106
VERKERK, Emo 106
VERMEIREN, Didier 106
WERY, Mharte 107
YANO, Michiko 107
YOKOO, Tadanori 108
YOSHIAWA, Mika 108
ZAIDLER, Waldemar 109
REVOLUÇÕES POR MINUTO 109

NÚCLEO II

BOTERO, Fernando 112
BRAVO, Manuel Alvarez 113
CAULFIELD, Patrick 113
DACOSTA, António 114
DE LA VEGA, Jorge 114
DEIRA, Ernesto 115
DELAHAUT, Jo 115
LAM, Wifredo 116
MACCIÓ, Rómulo 117
NOÉ, Luiz Felipe 117
OUBORG, Pieter 118
SAITO, Yosnishiga 119
VEDOVA, Emilio 119
ATELIÉ VIENENSE, Litografias 110

EXPOSIÇÃO ESPECIAL

MOVIMENTO COBRA
ALECHINSKY, Pierre 132
APPEL, Karel 132
ATLAN, Jean Michel 133
BALLE, Mogens 133
BILLE, Ejler 133
BRANDS, Eugène 134
BURY, Pol 134
CONSTANT, 134
CORNEILLE, 135
DOTREMONT, Christian 135
DOUCET, Jacques 136
FERLOV, Sônia 136
GEAR, William 137
GILBERT, Stephen 137
GÜTZ, Karl-Otto 137
GUDNASON, Svavar 137
HEERUP, Henry 138
HULTÉN, Carl-Otto 138
JACOBSEN, Egill 138
JORN, Asger 139
KEMENY, Madeleine Szemere 139
KEMENY, Zoltan 140
LUCBERT, 140
ORTVAD, Erik 140
ÖSTERLIN, Andere 140
PEDEHSEN, Carl-Henning 140
REINHOUD, 141
ROOSKENS, Anton 141
TAJIRI, Shinkishi 141
UBAC, Raoul 142
VANDERCAM, Serge 142
WOLVECAMP, Theo 142

EXPOSIÇÃO ESPECIAL

EXPRESSIONISMO NO BRASIL:

HERANÇAS E AFINIDADES (146)

ABRAMO, Lívio
AGUILAR, José Roberto
AMARAL, António Henrique
ÁQUILA, Luiz
BABINSKI, Maciej
BAKUN, Miguel
BANDEIRA, Antonio
BARRIO, Arthur Alípio
BIANCHETT, Glênio
BOI
BRANNIGAN, Sheila
BRENNAND, Francisco
CABRAL, António Hélio
CALASANS NETO
CÂMARA FILHO, João
CAMARGO, Iberê
CARAM, Marina
CARVALHO, Flávio de Resende
CASTRO, Sônia
CAVALCANTI, Newton
CRAVO JÚNIOR, Mário
CUNHA, Francisco
DAREL, Valença Lins
DE FIORI, Ernesto
DI CAVALCANTI, Emiliano
FONSECA, Cláudio
FRANCO, Siron
GERCHMAN, Rubens
GOELDI, Oswaldo
GONÇALVES, Danúbio
GRACIANO, Clóvis
GRANATO, Filho, Ivald
GRASSMANN, Marcelo
GRILLO, Rubens
GRUBER, Mário
GUINLE FILHO, Jorge
GUTLICH, Johann Keszy
HANSEN - BAHIA
HORA, Abelardo da
KATZ, Renina
KUTKA NETO, Vicente
LAMBRECHT, Karin
LEE, Wesley Duke,
LESKOSCHEK, Axi
LIMA, Jorge de
MAGLIANI, Maria Lidia
MALFATTI, Anita
MARCIER, Emeric
MARTINS, Manoel
MIGUEZ, Fábio
MOHALYI, Yolanda
MOUSSIA, Pinto Alves
NÉRI, Wega 146
NÉRY, Ismael
ODRIOZOLA, Fernando
OESTROEM, Rubens
PINHEIRO, Luciano
P1ZARRO, Luiz António Ferreira
PORTINARI, Cândido
POTY, 146
PRADO, Carlos
PRADO, Vasco
RAMOS, Nuno
RODRIGUES, Augusto
SCALDAFERRI, Sante
SEGALL, Lasar
SENISE, Daniel
SERPA, Ivan

SILVA, José Cláudio da
STOCKINGER, Xico
SHIRÓ, Flávio
VERGARA, Carlos
VIARO, Guido
VIRGOLINO, Wellington
WEISS, Louise

EXPOSIÇÃO ESPECIAL VÍDEO ARTE

UMA COMUNICAÇÃO CRIATIVA

VÍDEO ARTE ESTADOS UNIDOS

ALPERT, Jon 162
ATCHLEY, Dana / DARLING, Lowell 162
CAMPUS, Peter 163
D'AGOSTINO, Peter 163
DOWNEY, Juan 163
EMSHWILLER, Ed 163
FITZGERALD, Kit / SANBORN, John 163
HALL, Doug 163
JONAS, Joan 163
LORD, Chip 163
METCALFE, Eric / BULL, Hank 163
MUNTADAS, Antonio 163
OURSLER, Tony 163
PAIK, Nam June 163
REEVES, Dan 163
SANBRON, John
WINKLER, Dean 163
SANDIN, Dan 163
SMITH, Michael 163
TANAKA, Janice 163
VANDERBECK, Stan 163
VASULKA, Steina 163
VELEZ, Edin 163
VIOLA, Bill 163
WEGMAN, William 163
YONEMOTO, Norman & BRUCE, 163

VÍDEO ARTE GRÃ-BRETANHA

BARBER, George 163
DUVET, Brothers 163
FLITCROFT, Kim 163
GOLDBACHER, Sandra 163
HINTON, Jeffrey 163
MAYBURY, John 163
SCARLETT-DAVIS, John 163
SANKOFA / JULIAN, Isaac 163

VÍDEO ARTE AMÉRICA LATINA

CAMIRUAGA, Gloria 163
DITTBORN, Ernesto 163
GEIGER, Anna Bella 163
ORENSANZ, Mane 163
PAKSA, Margarita 163

VÍDEO ARTE - FRANÇA

CAHEN, Robert / LONGUET, Alam 163
FARGIER, Jean Paul 163
GAUTREAU, Jean-Michael 163
MAILET, Eric 163

VÍDEO ARTE NA REPÚBLICA

FEDERAL DA ALEM ANHA

ABRAMOVIC, Marina / ULAY, 164
BEUYS, Joseph 164
FROESE, Diretor 164

HORN, Rebecca 164
KAGE, Manfred 164
KNOEBEL, W.164
ODENBACH, Marcel 164
PAIK, Nam June 164
PEZOLD, Friederike 164
ROSENBACK, Ulrike 164
RUTHENBECK, Reiner 164
VOSTELL, Wolf 164
WENTSCHER, Herbert 164

EXPOSIÇÃO ESPECIAL ENTRE A CIÊNCIA E A FICÇÃO

ADAMS, Yura 168
ALMY, Max 168
AYCOCK, Alice 169
BABCOCK, Jo 169
BAILEY, Clayton 170
BARR, Perry Katherine 170
BEHR, Juan S.171
BELL, Bill 171
BERGER, Paul 172
BOYCE, Roger 172
BRIDGES, Marilyn 172
BURDEN, Chris 172
BURSON, Nancy 173
CASDIN-SILVER, Harriet / EYLATH,
Dov 173
EDGERTON, Harold 174
ELLSWORTH, Robert 174
EMSCHWILLER, Ed 175
FERGUSON, 175
FISCHER, R.M. 175
GARCIA, José Wagner 176
GREY, Alex 176
HAACKE, Hans 176
HALLEY, Peter 177
HOBERMAN, Perry 177
INSLEY, Will 178
JAAR, Alfredo 178
JENSEN, Alfred 179
KALIL, Michael 179
KEPES, Gyorgy 180
KESSLER, Jon 180
KLIER, Michael 181
KLORANIDES, Carole Anne / OWEN,
Michael 181
KOMAR & MELAMID 181
LAFFOLEY, Paul 181
LEBER, Titus 182
LISS, Carla 182
MAGALHÃES, Henrique Bernardo
183
MARROQUIM, Raul 184
MAYER, Helen / HARRISON, Newton
183
McADAMS, Dona Ann 184
MUYBHIDGE, Eadweard 184
MYERS, Rita 195
NELSON, Barry 185
PAUL, H.O. 186
PAULINE, Mark 186
PIENE, Otto / EARLES, Paul 187
PIERRE, Duilio 187
PRADA, José Miguel 187
PRATCHENKO, Paul 187
RAMIRO, Mário 190
RAMMELLZEE, 188
RANKUS, Edward 188

RAY, Man 186
ROBERTS, Kent 189
ROGERS, Bryan 189
ROSENBERG, Terry 190
SHANNON, Thomas 190
SILER, Todd 190
SIMMONS, Laurie 191
SMITHSON, Robert 191
STELARC, 192
STURGEON, John 192
SUZUKI, Taro 192
TROTTI, Guilherme 193
VICTORIA, Ted 193
WODICZKO, Krzysztof 193
WORTHINGTON, Nancy 193

Índice dos Artistas Participantes por País

AUSTRÁLIA
CAMBRE, Juan José 70
DEIRA, Ernesto 115
DE LA VEGA, Jorge 114
ECKELL, Anna 79
FAZZOLARI, Fernando 79
KUITCA, Guillerno 86
MACCIÓ, Rómulo 117
NOÉ, Luiz Felipe 117
PRIOR, Alfredo 98
PUENTE, Alejandro 48
REARTE, Armando 99
RENZI, Juan Pablo 100
SUÁREZ, Pablo 104
WATKINS, Dick 60
ÁUSTRIA
DAMISCH, Gunter 74
SCHEIBL, Huber 102
ATELIÉ VIENENSE, Litografias 110
DIVEKY, Josef
HOFFMANN, Josef
HOPRE, Emil
JANKE, Urban
JUNG, Moriz
JUNGNICKEL, Ludwig Heinrich
KALMSTEINER, Hans
KALVACH, Rudolf
KOEHLER, Mela
KOKOSCHKA, Oskar
KRENEK, Carl
LEBISCH, Franz
LÖFFLER, Berthold
LIKARZ, Maria
ORLIK, Emil
SCHEILE, Egon
SCHWETZ, Karl
SINGER, Susi
ZEYMEH, Fritz
BÉLGICA
CHARLIER, Jacques 72
DELAHAUT, Jo 115
MADLENER, Jorg 41
VERMEIREN, Didier 106
WERY, Marthe 107
BRASIL
BARATA, Fernando 66
CATUNDA, Leda 73
DUARTE, Jorge 77
FONSECA, Claudio 80
FRANÇA, Rafael 80
GARCEZ, Paulo 81

GRILLO, Rubem 34
GRUPO CASA 7
ANDRADE, Rodrigo de 65
CARVALHOSA, Carlito 71
MIGUEZ, Fábio 93
MONTEIRO, Paulo 94
RAMOS, Nuno 98
LACAZ, Guto 87
LEONILSON, 90
LUCCHESI, Fernando 90
MARTINS, Carlos 42
MATUCK, Carlos 91
MORAES, José Eduardo Garcia de
95
PRADO, Sérgio 97
SENISE, Daniel 103
VALLAURI, Alex 106
ZAIDLER, Waldemar 109
BOLÍVIA
VAHCARCEL, Roberto 58
BULGÁRIA
BRAYKOV, Pétar 27
IORDANOV, Liubomir 37
PANAYOTOV, Todor 45
STOEV, Borislav 55
TZANEV, Stoyan 57
CANADÁ
ALEXANDER, Shelagh 64
CLARKSON, David 73
DYAN, Mane 78
GIRLING, Oliver 81
GORLITZ, Will 82
CHILE
EGENAU, Juan 31
REID, Alejandro 50
VIAL, Matías 59
CINGAPURA
PANG, Tan Oe 46
COLÔMBIA
ALCÁNTARA, Pedro 22
BOTERO, Fernando 112
GÓNGORA, Leonel 33
HOYOS, Ana Mercedes 36
LOOCHKARTT, Ángel 39
CORÉIA DO SUL
CHANG, Hwa-Jin 27
CHANG, Ski 28
CHON, Joon 28
LEE, Jeong-Su 38
LEE, Tae Hyun 39
PARK, Kwang-Jean 46
SHIN, Seang-Hyi 103
SUP, Ham 56
CUBA
LAM, Wifredo 116
ORAA, Flavio Garciandia de 96
SANCHEZ, Thomas 52
DINAMARCA
SPORRING, Ole 103
EGITO
ARARGI, Fatma 23
AZAZY, Abd El Fatah El 24
ELSAASHINY, Nalma32
RIAD, Mohamed 50
SOLIMAN, Ahmed Nabil 53
EL SALVADOR
BICARD, Licry 25
KAHN, Maria S. 37
MARTÍNEZ, Margarila Alvarez de

(Negra Alvarez) 41

ESPAÑA

BALDEWEG, Juan Navarro 61

GORDILLO, Luis 62

LAMAS, Menchu 87

LEIRO, Francisco 89

USLÉ, Juan 105

ESTADOS UNIDOS

ALLEN, Terry 65

MAYER, Edward 92

THEK, Paul 105

FINLÂNDIA

HUKKANEN, Reijo 83

OSIPOW, Paul 45

SUOMI, Risto 55

FRANÇA

BERTRAND, Jean Pierre 66

BOLTANSKI, Christian 67

BUREN, Daniel 70

LAVIER, Bertrand 86

SARKIS, Zabunyan 102

GRÃ-BRETANHA

BRISLEY, Stuart 69

CAULFIELD, Patrick 113

DAVIES, John 75

REGO, Paula 99

GRÉCIA

DIMITREAS, V. 30

KOKKINOU, Maria 38

KYRIAKI, Vasso 38

MENIS, Renata 42

STASSINOPOULOS, Aspa 54

HOLANDA

BLOM, Ansuya 26

DUMAS, Marlene 78

KALKSMA, Gea 83

OUBORG, Pieter 118

SCHOLTE, Rob 52

VERKERK., Emo 106

HUNGRIA

ÁDÁM, Zoltán 64

BULLÁS, József 69

MAZZAG, Istvan 92

SZIKORA, Tamás 56

IRLANDA DO NORTE

CARLISLE, Anne 71

EGAN, Felim 31

FITZGERALD, Mary 32

O'CONNELL, Eilis 95

ISLÂNDIA

DAVÍDSSON, Kristján 76

GUNNARSSON, Gunnar Örn 82

KJARTANSSON, Magnús 84

ISRAEL

GEVA, Tsibi 81

KADISHMAN, Menashe 37

KARAVAN, Dani 84

KREMER, Nair 85

ITÁLIA

CUCCHI, Enzo 74

DI STASIO, Stetano 76

MIRRI, Sabina 94

PIZZI CANNELLA, Franco 97

VEDOVA, Emílio 119

IUGOSLÁVIA

JAPÃO

SAITO, Yoshinaga 119

YANO, Michiko 107

YOKOO, Tadanori 108

YOSHIZAWA, Mika 108

MÉXICO

HERNÁNDEZ, Sérgio 35

MACIEL, Leonel 40

NICARÁGUA

MONTENEGRO, Carlos 43

RIVAS, Juan 50

RUEDA, Francisco 52

SOBALVARRO, Orlando 53

VANEGAS, Leonel 59

VOGL, Hilda 60

NORUEGA

BJORLO, Per Inge 67

PANAMÁ

DEGRACIA, Adonai Rivera 29

MONTILLA, Manuel E. 43

RESTREPO, Jaime R. Moreno 50

PARAGUAI

HEYN, Miguel 36

MORSELLI, Margarita 44

PENA, Marta Arreñade de Vargas

47

ROMERO, Susana 51

PERU

BRAUN-VEGA, Herman 26

PORTO RICO

CRUZ, Luis Hernández 29

PORTUGAL

CASTRO, Lourdes de (colaboração

de Manuel Zimbro) 72

DACOSTA, Antonio 114

MARTINS, Jorge 42

POMAR, Júlio 47

POMBO, Sérgio 48

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DA

ALEMANHA

DAMMBECK, Lutz 75

HAMPEL, Angela 35

QUEVEDO, Nuria 49

REPÚBLICA DOMINICANA

BLANCO, D. 25

LORA, Silvano 40

NUÑEZ, Elsa 44

STERLING, Amable 54

REPÚBLICA FEDERAL DA

ALEMANHA

BÖMMELS, Peter 68

DOKOUPIL, Jiri Georg 77

HIEN, Albert 82

ROMÊNIA

DRAGOESCU, Serbana 30

GHUSEVSKI, Daniela 34

LUPAS, Ana 91

STENDL, Teodora e Ion 54

TAMAS, Anna 57

SUIÇA

DISLER, Martin 77

SURINAME

WAKA TJOPU (grupo 62)

TOSRI, Rene Darimin 57

URUGUAI

DICANCRO, Agueda 30

NANTES, Hugo 62

RAMOS, Nelson 45

SILVEIRA, Henrique / ABONDANZA

Jorge 53

VALDEZ, Widredo Diaz 56

VENEZUELA

BECERRA, Milton 24

DE LA FUENTE, Manuel 61

ESPINOZA, Eugênio 32

LEON, Ernesto 89

PIZZANI, Jorge 96

TERAN, Pedro 104

ARTISTAS CONVIDADOS PELA

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

ABRAMOVIC, Marina / ULAY 6

AGUIRRE, Carlos 22

ARANGO, Alejandro 23

BOROFOSKY, Jonalhan 66

BRAVO, Manuela Alvarez 113

CAGE, John

GIRONELLA, Alberto 33

KOBERLING, Bernd 85

KOSAKA, Hirokazu 86

LAMPERT, Ellen 88

MIODENDORF, Helmut 93

ROCHA, Ricardo 51

ROMBERG, Osvaldo 51

SALOMÉ 101

SAMBOLEC, Duba 102

SANTAROSSA, Hella 101

B3

Transcrição de um filme sobre a XVIII Bienal (produção da TV Nacional)

Informações preliminares

Tema **18ª Bienal Internacional de São Paulo - 1985. Entrevista com a curadora Sheila Leirner e o arquiteto Haron Cohen.**

Realização **TV Nacional de Brasília**

Direção **não especificado**

Elenco/Personagens **Pietro Maria Bardi, Roberto Muylaert, Sheila Leirner, Haron Cohen e alguns artistas**

Ano **1985**

Arquivo **Arquivo pessoal do arquiteto Haron Cohen, gentilmente cedido por ele**

Sinopse **Documentário realizado pela TV Nacional que apresenta e registra, por pouco mais de 50 minutos, um pouco da edição da bienal realizada em 1985. Explica, por intermédio do discurso de seus personagens principais, como foi concebida e montada. Apresenta um passeio por todos os pavimentos do edifício por onde estava disposta a exposição atentando para os seus principais atrativos, tanto dos aspectos expográficos como da produção contemporânea ali apresentada**

309

Transcrição

1ª PARTE

Início (fundo musical e imagens editadas).

Fala Pietro Maria Bardi:

“Espetáculo sem dúvida é porque quando eu entrei e numa certa altura eu vi uma enorme parede toda cheia de pichações qualquer e no chão idem continuava a ver as pichações, isso aqui não era arte, isso aqui é espetáculo, é fato teatral.”

“Gastaram lá cerca de um bilhão de cruzeiros em São Paulo, e pela arte brasileira se pode fazer muita coisa muito mais importante do que uma bienal. Por outro lado, gastam aqui as verbas. A preferência é sempre dada a palhaçada, ao invés da coisa séria, entende?”

Seqüência de imagens do evento.

Primeira fala Sheila Leirner:

“Bom, eu fico muito contente em ouvir que a bienal se parece com um parque de diversões, por que ela tem que parecer um parque de diversões também. Ela tem que ter todos os tipos de conotação. Ela tem que ser entendida de todas as maneiras. Então, um parque de diversões é uma delas. E se a gente olhar para as pessoas em volta a gente vai ver que elas estão com um sorriso nos lábios. Isso é uma coisa muito boa, inclusive porque eu acho que isso é bem característico do espírito da nossa época. Nossa época é marcada por um entusiasmo com relação a arte. Nós estamos mostrando arte que o público entende, quer dizer, nada do que está sendo mostrado é um absurdo pra eles. Então, eu tenho a impressão de que a Bienal ser um parque de diversões, no bom sentido, é uma coisa muito boa”.

Seqüência de imagens do evento.

Primeira fala Roberto Muylaert:

“O Brasil é um país que tem problemas sociais agudos então o investimento na área de artes plásticas é considerado com justa razão uma coisa quase supérflua em termos de Brasil. Então, no momento em que levantamos 85% da verba junto a entidades privadas e ficamos com 15% apenas da área pública, nós temos esta outra satisfação de não honerar os cofres públicos em demasia.”

Seqüência de imagens do evento. Destaque para o trabalho do artista norte-americano Jonathan Borofsky.

Participação do público interagindo com o trabalho “Five Hammering Men”. Sobre este trabalho o narrador pergunta para alguns visitantes: o que você acha que ele está falando? Em seguida, seguem as mais diversas respostas de espectadores.

Perspectivas da cidade de São Paulo e o contexto do Parque do Ibirapuera filmados, onde se cria um percurso visual para apresentar o espaço expositivo em função da fala do arquiteto Haron Cohen, responsável pela expografia daquela Bienal.

Primeira fala Haron Cohen:

310 “Veja, conforme os artistas iam chegando, eu já tinha um projeto básico e eu conversava praticamente com todos os artistas e a gente foi acertando esse espaço. Então, para mim, esse relacionamento humano com os artistas foi talvez a melhor coisa dessa Bienal, mais do que o projeto propriamente dito. E eu acho que por parte deles isso também aconteceu. Muitos deles vieram falar comigo de que talvez a melhor coisa que eles tivessem conhecido aqui na Bienal tivesse sido eu no caso. O relacionamento humano foi uma coisa muito interessante. Eu particularmente nunca tinha tido, do ponto de vista de projeto, uma relação tão humana e tão próxima entre projeto e relacionamento com as pessoas. Foi muito rico neste ponto de vista.”

Seqüência de imagens com destaque para a montagem, apresentando os artistas, curriers, montadores, etc. Imagens da performance do artista Jorge Pizzani.

Continuação fala Haron Cohen:

“Localizamos o núcleo histórico no térreo. Localizamos o núcleo 1, que são contemporâneos que usam uma linguagem mais tradicional no primeiro andar e colocamos no segundo andar o grande núcleo 2 que são os contemporâneos que usam linguagens contemporâneas da década de 80. E finalmente no terceiro andar a gente deixou para as salas especiais, a criança e o jovem na bienal, a exposição “entre a ciência e a ficção e toda a área de TV, vídeos artísticos.”

“O ponto principal do projeto, evidentemente, é o segundo andar. É onde tem mais discussões, tudo converge para mostrar o que é arte ou qual é o tipo de arte que se faz hoje no mundo todo e é onde nós temos aproximadamente 60 instalações e temos no centro deste andar a “Grande Tela” que é o ponto mais discutível desta Bienal. Eu particularmente acho que o ponto mais discutível devessem ser as instalações, que eu acho que o grande corredor não é o corredor da grande tela, mas é o grande corredor das instalações.”

Seqüência de imagens do evento com a apresentação de diversos trabalhos, dentre eles “A Casa da Rainha do Frango Assado” de Alex Vallauri.

Fala Alex Vallauri:

“Bom, pra mim foi fantástico ter feito este trabalho porque começou tudo na rua com pichações, com máscaras e spray. E assim, aos poucos comecei a fazer espaços interiores em casas de amigos ou clubes, lojas. E com essa chance da Bienal de ter dois meses para trabalhar 300m2 deu para realizar essa instalação né, *A Casa da Rainha do Frango Assado*.”

INTERVALO

2ª PARTE

Seqüência de imagens do evento.

Segunda fala Roberto Muylaert:

“Essa Bienal tem essa grande importância, dificilmente alguém passa pela Bienal sem ter ficado uma sementinha, seja para que visite outras exposições, seja para que se interesse pela arte. E finalmente, o objetivo que atinge menos gente, mas o mais nobre de todos é a revelação de vocações. Para você ter uma idéia, 50% das pessoas que vieram para essa Bienal internacional nunca tinham ido a uma bienal antes, uma renovação fantástica de público. E 97% do público disse na pesquisa que pretende voltar na próxima Bienal.

Seqüência de imagens com destaque para a Grande Tela e o trabalho do monitores.

Segunda fala Sheila Leirner:

“O público quando anda por essa exposição ele tem duas possibilidades. Ele tem duas possibilidades de aproximação. A primeira fase é com o evento, quer dizer, o primeiro nível de leitura é do evento. O evento chama o público. O evento, ele tem uma característica de atração para depois esse mesmo público se aprofundar e entrar dentro da arte. Ai a leitura é outra. Uma coisa é o evento, uma outra é a arte que ele apresenta.”

“Se a gente quiser entender bem o que significa a palavra pós-moderno na arte eu acho que nós vamos chegar as seguintes conclusões. Nós estamos diante de uma enorme fragmentação; de um enorme desequilíbrio; de uma enorme instabilidade; de uma enorme insegurança e ao mesmo tempo a gente está diante de uma coisa que eu chamaria de renascimento. Eu acho que nossa época é caracterizada por tudo isso, por toda essa crise que nós estamos vivendo no mundo com esse holocausto nuclear que está aqui na nossa frente, mas ao mesmo tempo, ela é marcada por um entusiasmo e por uma força vital que projeta toda essa energia para frente.”

“Essa analogia que estamos fazendo entre artistas e entre obras, ela permite que se configure essa visão universal, porque afinal o artista é o mesmo, um ser humano em todas as partes do mundo. Ele às vezes mostra as mesmas preocupações e as vezes ele usa as mesmas linguagens e discute as vezes as mesmas questões. Ele pode tá em Berlim, ele pode tá em Tóquio, ele pode tá em Belo Horizonte, Brasília. E na verdade o que a Bienal tá querendo mostrar com esse universalismo é isso. E essa é uma visão inclusive poética da arte, e eu acho que a Bienal tá deixando isso muito claro.”

Apresentação dos corredores da Grande Tela com a escultura de John Davies ao final.

Segunda fala Haron Cohen:

“A gente percebeu que o John Davies, o único artista que está com a obra separada e ao mesmo tempo não está, que ele está num espaço único e ele liga praticamente o espaço da grande tela. A gente achou que ele era um símbolo do tema da Bienal, “o homem e a vida”, pela representabilidade, pelo símbolo que ele representa na época atual, essa coisa quase melancólica do mundo

contemporâneo, do sofrimento e das coisas. Então eu acho que ele veio, ele está colocado numa posição porque de fato ele fala sobre o homem e a vida. Ele fez essa ligação toda do segundo andar principalmente.”

“O espaço da Grande Tela foi fundamentalmente para se criar uma analogia de linguagem entre os diversos artistas ali representados. A gente tentou fazer uma leitura da obra contemporânea de hoje coletivamente. Eu acho que existe capacidade humana para se ver individualmente cada obra assim como existe uma nova leitura que eu acho que numa exposição de arte como a bienal, que é a leitura coletiva das obras. Então, por essa analogia de linguagem que elas continham a gente colocar nesse espaço todos os neo-expressionismos representados na Bienal. E como a linguagem tinha uma proximidade muito grande, resolvemos quase colar as telas umas as outras sem distinguir qual artista do outro artista. Os artistas nessa Bienal de São Paulo não aceitaram muito esse processo de se mostrar o que se faz na década de 80 através de uma exposição de leitura coletiva. Alguns artistas resolveram tirar algumas obras de arte. Na verdade, o que eles estavam pretendendo é de que eles queriam o espaço particular deles. Que a representação da obra deles estivesse num display diferenciado ou separado dos outros artistas. Eu acho que existe o problema do artista não querer competir com o outro, tá certo? E existe uma forma também do artista achar que a obra dele é muito mais valorizada do que a obra do outro artista. O Goberling retira a obra de perto do Middendorf para não competir com Middendorf. Do outro lado ele retira a obra pra não competir mercadologicamente com o outro artista, tá certo? Porque a obra do Nuno tem um valor relativamente baixo hoje, porque é um artista jovem. E o Goberling a obra gira em torno de 10/12 mil dólares cada obra. E a do Nuno deve valer no máximo 10/15 milhões de cruzeiros uma obra. Ao menos antes da Bienal estava sendo vendido a esse preço. Talvez o grande problema da Grande Tela, a crítica que se fez muito a ela, é que ela tenta romper esse problema de mercado. O grande artista está colocado numa melhor posição do que o pequeno artista, o artista que ainda não se fez, não se consolidou e não se consagrou. A Grande Tela não tem esse problema. A Grande Tela coloca o grande artista com o artista em formação praticamente. E isso causou algumas polêmicas fortes principalmente por parte dos artistas. Agora a intenção da curadoria, da equipe que faz a Bienal foi de fato transformar esse neoexpressionismo numa coisa quase de enjôo. De fato, pessoas que fizessem o caminho da Grande Tela inteirinho chegariam no fim enjoadas e querendo ir embora praticamente da Bienal, tá certo? Do ponto de vista de ver que é tudo praticamente igual, aparentemente parecem todas do mesmo artista.”

312

Seqüência de imagens da Bienal e o interlocutor entrevistando espectadores.

INTERVALO

3ª PARTE

Imagens da movimentação dos monitores pela Bienal. Entrevista com os monitores pelo interlocutor estrangeiro.

Entrevista com um operário da Bienal (mesmo interlocutor).

Terceira fala Haron Cohen:

“Dizer o que a Bienal fala sobre o futuro? Eu acho que a Bienal fala do futuro do ponto de vista de tentar uma transformação na linguagem da arte.”

Terceira fala Sheila Leirner:

“A Bienal está sendo chamada de uma Bienal expressionista né? Isso é um grande erro. Essa Bienal não é uma Bienal expressionista só. Ela tem, ela é formada por partes importantíssimas, partes que

com o desenrolar da história, o desenrolar do tempo nós vamos poder verificar. E ela pontua algumas coisas que só o futuro mesmo vai poder dizer.”

Artista Guto Lacaz:

(?) “Ela vê que os artistas estão produzindo para o futuro. Eu não sei se os artistas não estão mostrando isso ou esses artistas que vieram não são artistas com a mente voltada para o futuro.”

Artista Alex Vallauri:

“Eu acho que essa coisa das instalações está realmente tendo uma grande saída. E as pessoas estão todas gostando desse tipo de trabalho onde não é só a contemplação, se não é a própria participação e a coisa vai aos poucos sendo desvendada né, num ambiente né. Eu acho que realmente pode ter um futuro legal.”

Quarta fala Haron Cohen:

“Por isso que eu quis colocar o problema da instalação. Ele mexe com uma outra coisa para o futuro que é o espaço. Não é só o espaço bidimensional que é o caso da pintura. Não é o campo bidimensional, mas o tridimensional. Eu acho que isso veria a arte inclusive a se dissociar da elite, tá certo? O próprio espaço urbano já começa a ser trabalhado como um espaço cultural, quase que artístico culturalmente eu acho.”

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)