

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

RAIRA MERCE MATOS ROLISOLA

BIENAL INCERTEZA VIVA:
curadoria e crítica

RIO DE JANEIRO
2018

RAIRA MERCE MATOS ROLISOLA

**BIENAL INCERTEZA VIVA:
curadoria e crítica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

**RIO DE JANEIRO
2018**

RESUMO

ROLISOLA, Raira Merce Matos. **Bienal Incerteza Viva**: curadoria e crítica. Rio de Janeiro, 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

O presente trabalho é resultado de um estudo acerca da 32ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 2016. A proposta desta edição, intitulada como Incerteza Viva, foi colocada a partir de conceitos de “fim de mundo” e de crises sociais, políticas e econômicas. Diante disso, o objetivo do estudo foi compreender a inserção da Bienal enquanto centro de disputa hegemônica cultural no meio artístico internacional, através de uma pesquisa documental e bibliográfica. Ao se analisarem as abordagens da curadoria e das apresentações dos trabalhos de alguns artistas escolhidos, percebe-se a predominância de questões que relacionam a arte à pós-modernidade, à comunicação, à mídia e, sobretudo, à ideia de hegemonia cultural.

Palavras-chave: Bienal Internacional de São Paulo; Incerteza Viva; Arte; Curadoria.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível através de pessoas e da Ação Afirmativa presente nas universidades públicas, assim como também a existência da assistência estudantil que me proporcionou a permanência com a garantia da moradia estudantil e do auxílio financeiro durante toda a graduação do curso de História da Arte.

Agradeço a Universidade Federal do Rio de Janeiro por ter realizado o meu sonho de estudar na universidade pública, por ter exercido nos últimos anos o esforço de manter o ensino de qualidade, mesmo ameaçada com os cortes na área da educação, pelo apoio dado durante todo o período que necessitei de auxílio e de toda a experiência que pude alcançar.

O alcance e a conclusão só foram possíveis através da orientação da professora Patricia Corrêa. Obrigada pela paciência e pelo aprendizado que ainda é preciso melhorar cada vez mais. E agradeço especialmente as professoras Rogéria de Ipanema e Tatiana Martins por aceitaram fazer parte da banca e desse momento tão importante da minha vida.

A existência da universidade pública só é possível através de pessoas. Agradeço de coração aos professores que fizeram parte da minha formação. Esses professores despertaram ainda mais o interesse pela vida acadêmica e direcionaram de algum modo o meu caminho: Ana Cavalcanti, Ana Mannarino, Rubens de Andrade e Rosana de Freitas.

Agradeço pelo trabalho exercido e o apoio dos técnicos administrativos, e pela convivência durante o período em que estive na TIC. Sem o trabalho dos técnicos não teria sido possível a realização de processos de grandes conquistas além da graduação, questões relacionadas ao intercâmbio e no apoio ao projeto Memórias do Boto. Igualmente agradeço os sorrisos de "Bom dia" dos trabalhadores terceirizados da limpeza, que seguem na luta por direitos e dignidade.

Não posso deixar de agradecer as pessoas queridas que fizeram parte dando suporte fundamental para a minha permanência na universidade e que reconheceram o meu esforço para construir uma vida melhor. O eterno obrigada aos meus pais que me apoiaram mesmo com tristeza nos olhos devido à distância, mas que puderam me entender e ajudar a filha que tanto os ama. Ao meu irmão Luiz que, apesar das brigas, senti imensa falta da sua presença, mas esteve comigo o tempo todo.

A minha amiga Danúbia que pôde seguir todas as fases e dar apoio sempre, desde da saída do último emprego para estudar até a conclusão desse curso. Ao meu amigo Diogo obrigada por secar as minhas lágrimas quando pensei em desistir da universidade e que me fez ver que existia uma pessoa capaz dentro de mim. E agradeço a Adriene pelo imenso carinho e companheirismo de todos os momentos, sem as suas contribuições boa parte desse trabalho não existiria.

SUMÁRIO

1. Introdução	5
2. A Bienal de São Paulo: antecedentes e a proposta de 2016	8
3. A curadoria e o curador	11
3.1. Os co-curadores: alteridade e hegemonia cultural	16
4. Artistas, imagens e discursos: alguns trabalhos na 32ª Bienal	21
4.1. Bárbara Wagner: estilo de vida e consumo	21
4.2. Heather Phillipson: comunicação e corpo	24
4.3. Em'kal Eyongakpa: arte e ecologia	26
5. Críticas e incertezas: o debate sobre a 32ª Bienal	29
6. Conclusão	37
8. Referências bibliográficas	39

1. Introdução

Este estudo refere-se à exposição da 32ª Bienal Internacional de São Paulo, denominada Incerteza Viva e realizada em 2016. Trata-se de um esforço de entendimento desse evento dentro de seu contexto social, tendo como objetivo analisar sua inserção no meio artístico internacional, como centro de disputa hegemônica cultural.

Alguns dos conceitos presentes na 32ª Bienal foram concebidos e estimulados a partir do exercício de imaginação, atividade determinada pela curadoria, dentre os quais podemos perceber abordagens que remetem à eliminação de hierarquias de poder, à busca incessante por identidade, aos meios de comunicação como instrumento da cultura, ao direito conquistado através do consumo, ao império da globalização e suas consequências na destruição do meio ambiente, etc. Dessa forma, durante o processo em que se desenvolvia a compreensão dos temas propostos, se percebeu a questão da hegemonia sendo abordada por autores que escreveram sobre a 32ª Bienal e indicaram, por exemplo, a relação dual entre europeus/não europeus.

Um elemento que me chamou bastante atenção na exposição Incerteza Viva consistiu, portanto, na retomada de questões das décadas de 1960 e 1970 na 32ª edição. Quis entender o motivo dessa aproximação, no mesmo momento em que havia manifestações no Brasil solicitando a intervenção militar e, concomitantemente, o retorno dos tempos sombrios daqueles anos. É intrigante o número de trabalhos realizados no período da ditadura civil e militar brasileira (1964-1985) presente na exposição, referentes aos assuntos desenvolvidos no período.

A crítica também comparou a arte exposta na 32ª edição da Bienal com a arte dos anos 1960 e 1970. Ao passo em que esta pesquisa foi ganhando corpo a partir das questões postas, percebeu-se que não teria havido um retorno àqueles tempos sombrios da história brasileira, mas sim que se tratava do mesmo processo a se perpetuar.

Mas o trabalho ganhou outras direções, acarretando no interesse pela função exercida pela instituição e o seu projeto de internalização da arte contemporânea, haja vista a sua inserção local a partir da cidade de São Paulo, para divulgação nacional e inserção desta no contexto internacional. Além disso, a Bienal Incerteza Viva trouxe transformações significativas em relação às edições anteriores, contrastando desde sua composição laboratorial de pesquisa artística até a visitação expressiva do público nesta edição. Assim, verificou-se a necessidade

de se compreender a proposta que fez tanto sucesso entre o público, o que me levou a questionar: como a Bienal foi capaz de atrair quase 1 milhão de pessoas, em um momento de crise e instabilidade no país?

Para realizar esse estudo sobre a instabilidade presente na arte, dois procedimentos metodológicos foram necessários, visando construir este projeto sobre a Bienal Incerteza Viva: a pesquisa documental e a bibliográfica. A pesquisa documental foi fundamental porque levou ao estudo dos arquivos pertencentes à 32ª Bienal. Já a pesquisa bibliográfica serviu para dar consistência aos estudos empreendidos durante a análise dos documentos levantados. Nesse sentido, buscou-se estudar a proposta da Bienal de forma qualitativa, destacando-se pontos relevantes a serem discutidos nos três últimos capítulos, sobretudo no segundo capítulo.

O presente trabalho foi organizado em quatro capítulos. No primeiro capítulo, abordo rapidamente o surgimento da primeira Bienal no mundo para explicar como sucedeu a criação da segunda, que corresponde à Bienal Internacional de São Paulo. Menciono o objetivo do projeto Bienal, demonstrando a relação que esse evento pretendeu estabelecer em âmbito nacional e internacional. No mesmo capítulo, descrevo o contexto do segundo pós-guerra e o imperialismo norte-americano, momento de concretização da Bienal de São Paulo, e exponho como é mantida e por quem é sustentada atualmente. Concluo o capítulo falando da mudança da organização da Bienal nas últimas décadas, até chegar na descrição da composição artística da edição Incerteza Viva.

A questão da curadoria e sua proposta para a 32ª Bienal são abordadas no segundo capítulo, que foi subdividido entre o tema da curadoria com sua proposta e o tema dos co-curadores com os principais conceitos trabalhados por eles. Desse modo, partiu-se de um entendimento da internacionalização da arte para se chegar ao conceito de diversidade cultural, destacado pela proposta curatorial, na medida em que a descentralização da arte foi sugerida pelo curador-geral Jochen Volz como o interesse específico dessa Bienal. Houve também apelo à criação de novas narrativas, em que conceitos que configuraram a pós-modernidade estavam concatenados nas questões levantadas. Este é o momento em que se percebe o posicionamento político dos curadores, o que perpassa a discussão, na Bienal, entre os conceitos de global e local, amparada na visão de alguns autores a esse respeito. Assim também foi abordado o conceito de transculturação, para se compreender a troca entre culturas. Por fim, a percepção do artista como etnógrafo, os conceitos de alteridade e de hegemonia cultural, a respeito do qual identifico o resgate da discussão sobre hegemonia cultural por autores pós-colonialistas.

No terceiro capítulo, foi realizada uma pequena seleção entre os artistas que participaram da 32ª Bienal e foram escolhidos três, com o intuito de se analisarem obras que pudessem revelar a dimensão concreta dos conceitos expostos. Abordo três trabalhos que apresentaram propostas diferentes e que considere importantes para se compreender a cultura e a sociedade no momento atual. O primeiro trabalho é o da artista brasileira Bárbara Wagner, pois a sua pesquisa lida com o impacto da ostentação do consumo concernente à busca por um estilo de vida. A segunda artista escolhida é a inglesa Heather Phillipson, que abordou o poder abusivo da comunicação, destacando a questão de gênero através do uso da imagem do corpo feminino. O terceiro é o artista de Camarões Em'kal Eyongakpa, cujo trabalho estabelece uma relação entre arte e ecologia, ao mesmo tempo em que aproxima a relação entre cultura e natureza.

Essa complexa proposta da Bienal Incerteza Viva, que seria a de oferecer alternativas de sobrevivência diante das incertezas atuais, de se posicionar diretamente frente a diversos assuntos do cotidiano, causou repercussão na crítica, como foi abordado no quarto e último capítulo deste estudo. Procurou-se situar a função da crítica neste momento em que a atividade do crítico de arte parece se afastar dos pontos de vista da crítica precedente, após o surgimento da figura mais determinante do curador, que é um ponto importante para se entender como o curador e a crítica atuaram na 32ª Bienal Internacional de São Paulo.

Por fim, o trabalho pretende destacar a importância de se compreender o papel da Bienal em promover a arte contemporânea internacional, como esse processo se originou e como ele ainda se perpetua no cenário artístico, incorporando a arte local aos moldes da cultura global, ao mesmo tempo em que é exigida a diversidade presente nos trabalhos apresentados por cada artista, com histórias das tradições de “povos originários” ou narrativas que buscam alternativas para o chamado “fim do mundo.”

2. A Bienal de São Paulo: antecedentes e a proposta de 2016

A criação da Bienal remete à história de grandes exposições que ocorreram na Europa, tendo sido inspirada no modelo das Exposições Universais que se realizaram em cidades como Paris e Londres no século XIX, como mostras sobre ciência, indústria e arte que expunham o desenvolvimento da modernidade europeia. A primeira exposição a receber o nome de Bienal foi a realizada em Veneza em 1895, segundo Cypriano (2007).

Este tipo de evento artístico assemelhava-se a uma feira de arte, onde havia no mesmo espaço da exposição a comercialização das obras de arte e de outros produtos. No entanto, hoje as bienais diferem das feiras por não mais terem finalidade comercial, como se fossem galerias, se aproximando mais das funções dos museus. Porém, ao mesmo tempo a Bienal se coloca como evento artístico peculiar por apresentar a cada dois anos edições que fomentam e assentam a arte contemporânea ao nível internacional.

Quando foi criada, a Bienal Internacional de Veneza tinha como objetivo realizar uma espécie de arquivo da arte contemporânea, e até hoje ela exerce um papel de centro de pesquisa, dando continuidade a seu caráter arquivista além da importante exposição de arte internacional a cada dois anos. Esse ponto é crucial por nos permitir perceber como a Bienal atua também na função de centro de disputa por hegemonia cultural e internacionalização da arte contemporânea.

A segunda Bienal internacional a se colocar no cenário das artes foi a de São Paulo, criada em 1951 por iniciativa privada, pelo industrialista Francisco Matarazzo Sobrinho¹. Sua primeira exposição aconteceu no antigo Belvedere Trianon, no centro da capital paulista, demolido em 1953 para dar lugar ao atual Museu de Arte de São Paulo (MASP). Em seguida, a exposição se fixou no Parque do Ibirapuera, em um pavilhão projetado através das linhas do arquiteto Oscar Niemeyer, inaugurado em 1954.

A Bienal de São Paulo possui também um arquivo histórico, responsável pela conservação de seus documentos para pesquisa, além da exposição que é apresentada a cada

¹ Francisco Matarazzo Sobrinho entrou em contato com a arte através do crítico de arte Sérgio Milliet e, sob o intermédio do político norte americano Nelson Rockefeller, teve a ideia de construir o Museu de Arte Moderna de São Paulo, inspirado no MOMA que foi criado em 1929 pela família de políticos e banqueiros Rockefeller. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16545/ciccillo-matarazzo>>. Acesso em 18 out. 2018.

dois anos em edições com temas específicos, propostos pelo curador geral, depois deste ter sido escolhido pela fundação que administra o evento. Cabe ao curador a escolha de co-curadores e dos artistas que participam de cada edição.

Para se manterem o acervo de documentação histórica e o espaço expositivo que a compõem, são necessários patrocínios do tipo público-privado. Na altura da realização da 32ª Bienal de São Paulo, participavam do consórcio financiador: Itaú Unibanco, Companhia de Transmissão de Energia Elétrica Paulista (CTEEP), Bloomberg Philanthropies, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e Serviço Social do Comércio (SESC). Os parceiros atuais, para a edição de 2018, são: FAAP, SABESP, Alupar, Banco ABC Brasil, Klabin, Aché, Instituto Votorantim, Verde Asset Management, Credit Suisse, Rodobens, Adecoagro Iochpe Maxion e Banco Paulista. Além de contar com o apoio de órgãos públicos como a Prefeitura de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, o Governo Federal/MinC (Pronac – Lei de Incentivo à cultura) e outras leis de incentivo à cultura, como a lei Rouanet do Ministério da Cultura, ProAC/ICMS da Secretaria Estadual de Cultura e Pro-Mac da Secretaria Municipal de Cultura².

A cada edição, a Bienal de São Paulo também oferece serviços, *stands* e lojas que compõem em conjunto o evento. De acordo com a socióloga Rita Alves Oliveira (2001), esses espaços e serviços comercializam produtos que geralmente estão expostos no evento. Rita Oliveira enfatiza o projeto pedagógico por trás desse fomento de produtos comercializáveis, por meio de palestras, cursos e monitores de exposição que auxiliam na consolidação da arte moderna e contemporânea, sendo de grande importância para as artes visuais no Brasil, sobretudo por articular a produção nacional com a produção internacional. Logo, a institucionalização do evento da Bienal contribui com o projeto de internacionalização da arte, desde o contexto do segundo pós-guerra até hoje.

A partir do final da década de 1940, o imperialismo cultural já iniciava o projeto globalizante da mais recente arte norte-americana na capital paulista. De acordo com a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral (1987), os EUA possuíam “interesses econômico-políticos”, na implantação e no controle da esfera cultural, onde fora significativa a introdução da arte moderna americana no Brasil e em outros países, como na Bienal de Veneza.

² Informações retiradas da página da Bienal. Disponível em: < <http://www.Bienal.org.br/apoie> >. Acesso em 21 nov. 2018.

Após a Segunda Guerra Mundial, a polarização da Guerra Fria intensificou a disputa de modelos de sociedade e o imperialismo norte-americano perseguiu e interveio em diversos países para ampliar o conjunto das relações do capital, tratado por alguns autores, como Virginia Fontes (2010) e Ellen Wood (2014), como capital imperialista. Essas relações capitalistas socioeconômicas compreenderam, portanto, a esfera da cultura. Um exemplo em que este movimento aparece de modo nítido se vê na cultura de massa a partir da metade dos anos 1960, perceptível em mudanças na música brasileira, com no Movimento Tropicália, por exemplo.

De acordo com Rita Oliveira, a Bienal de São Paulo só se efetivou nesta cidade devido a sua importância econômica e da intenção das elites locais em inserir a arte brasileira no cenário internacional. Conforme a autora,

Naquele momento, realizar uma bienal significava colocar a cidade de São Paulo no patamar das práticas sociais vividas pelas nações modernas. A bienal nasce, portanto, como um produto cultural construído a partir das relações entre determinados produtores culturais, instituídos a partir de relações sociais. Essas práticas sociais envolvem a vida econômica, o cotidiano da metrópole, a formação de uma nação tipicamente moderna e a intenção de acompanhar as práticas metropolitanas internacionais (OLIVEIRA, 2001, p.19).

Para organizar esse centro de arte contemporânea em São Paulo, a Bienal é composta por membros artísticos, administrativos e executivos. A curadoria faz parte do cenário artístico e expositivo a partir dos anos 1980. Na Bienal, a figura do curador foi introduzida com o historiador e crítico de arte Walter Zanini, nas edições de 1981 e 1983. Sabe-se que anteriormente a exposição era organizada por uma direção executiva e um conselho administrativo, que integrava a direção artística (BALDINI, 2018).

Desde 1980, a seleção é constituída por uma equipe de curadores, onde há destaque para a figura do curador geral. Este atribui o tema à Bienal e define outros curadores para compor a proposta, que será seguida por esses curadores escolhidos. A 32ª Bienal contou com a curadoria do alemão Jochen Volz, que escolheu os seguintes co-curadores: a sul-africana Gabi Ngcobo, a brasileira Júlia Rebouças, o dinamarquês Lars Bang Larsen e a mexicana Sofía Olascoaga, que juntos apresentaram a exposição que ocorreu entre os dias 07 de setembro e 11 de dezembro de 2016.

3. A curadoria e o curador

Uma Bienal de arte, conforme colocado acima, é expressão de uma proposta de internacionalização da arte. Hoje, o seu papel configura uma promoção da arte contemporânea, papel em que se situa a exposição *Incerteza Viva*, que não difere de outras bienais neste sentido, mas carrega complexidades que precisam ser apreendidas.

Chama-se atenção para o que se poderia identificar, por ora, como um aparente paradoxo entre o projeto de internacionalização e o tema da 32ª Bienal de São Paulo. Ocorre que a Bienal de 2016 colocou em cena a importância da descentralização do meio artístico e a questão da diversidade cultural. Essa diversidade cultural será percebida na proposta da curadoria geral. O escolhido em 2016 pela comissão da Fundação Bienal foi o curador Jochen Volz, atual diretor geral da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ex-diretor da Serpentine Gallery em Londres e ex-diretor artístico de Inhotim.

A curadoria da 32ª Bienal caracterizou-se como uma comunidade complexa e ampla, destacando-se por sua diversidade cultural. Abordou diversas questões relacionadas a catástrofes ambientais, crise política, busca por identidade, memória, violência, desigualdade social e territorial, tomando como base uma bibliografia que trouxe temas a respeito de um possível “fim do mundo”.

A proposta da curadoria de Jochen Volz utilizou a alienação do personagem Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, em uma comparação com a condição do mundo atual. Nessa comparação, o personagem corresponderia aos artistas, que ao divagarem pelo mundo em busca de outras realidades com o intuito de se afastarem do atual momento, seriam aconselhados a criarem através da imaginação outros modos de se enfrentar a realidade ou suas incertezas. A proposta era criar, a partir da incerteza, imaginações sobre um possível presente ou futuro.

O que se percebe nessa descrição da proposta não é apenas uma descrença no futuro, é também um pessimismo quanto ao presente. Seria o presente que se iniciou no final 2014, indo até o ano da exposição, 2016, ano em que se tomaram as ruas para se retirar a ex-presidente Dilma Rousseff, intensificando-se assim a crise política do Brasil, que logo se caracterizaria como a crise do “Lulismo”, ou o ódio ao PT (Partido dos Trabalhadores).

Entretanto, apesar dos eventos ocorridos ao longo do ano da 32ª Bienal, a exposição se destacou ao desafiar os parâmetros anteriores, ao apresentar pela primeira vez um grande número de experiências que constituíram mais de setenta por cento das obras comissionadas

para essa edição. Essas experiências foram realizadas entre os 81 artistas de 33 países participantes, chamados a pensar coletivamente alternativas de vivência para um cotidiano que se encontra(va) em crise, seja econômica ou ambiental, política ou social. Disso resultaram mais de 300 trabalhos realizados em uma espécie de laboratório, onde os artistas puderam partir da experimentação que culminou em “Dias de Estudo”, cujo objetivo era a realização de práticas em houvesse trocas “de escutar, aprender e viver juntos”, segundo o curador geral (VOLZ, 2016, p.25). A ideia almejava uma descentralização da arte proveniente de centros artísticos já consolidados, alargando para outras regiões menos visíveis, o que também tomava como princípio a construção de diversas narrativas para a exposição.

Para Jochen Volz, a arte possui um papel decisivo mesmo diante das incertezas. Para ele, é bastante comum a arte se contextualizar diante das questões referenciadas na Bienal. O curador geral enfatizou esse aspecto da arte do seguinte modo:

As artes sempre trabalharam com o desconhecido. Historicamente, a arte insistiu em um vocabulário que levasse em conta a ficção e que qualificasse a incerteza. A informação se perde e a dúvida persiste, mas a arte pode moderar esses paradoxos ao operar fora dos sistemas padrão, escalas e normas, pela introdução de modelos e medidas alternativos. [...]. O mais importante: a arte pode fazer isso porque junta pensar e fazer, reflexão e ação. A arte está fundada na imaginação, e somente através da imaginação seremos capazes de conceber outras narrativas para nosso passado e novos caminhos para o futuro. (VOLZ, 2016, p.23).

O curador enfatiza a criação de novas narrativas para o passado. Isso só foi possível através do filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998), quem pensou a crítica à metanarrativa, ou seja, o questionamento da verdade absoluta das grandes narrativas. Mas há consequências que podem vir com as diversas verdades, o que carrega consigo a relativização das narrativas, colocando-as no mesmo patamar de igualdade. Isso é notável na 32ª Bienal, quando diversas narrativas misturam ficção e realidade, por exemplo, ou quando versões de uma história são consideradas possuidoras de mesmo valor de outras, o que implica na própria ideia de verdade, porque esta perde o caráter de validação e da distinção dos fatos. Embora, no caso da Bienal, talvez isso tenha tido como objetivo causar a sensação de incerteza.

Desse modo, observa-se ao longo dos textos do catálogo da Bienal, e na exposição em si, a preocupação com questões de diferentes perspectivas culturais transpassando noções de estética e filosofia da arte contemporânea. Pode se compreender a proposta da Incerteza Viva como uma forma de encontrar recursos alternativos de permanência das relações sociais em meio aos problemas atuais, tendo como objetivo oferecer narrativas cosmológicas para abraçar

as incertezas. Ou seja, as propostas dos curadores corresponderam a alternativas diante das questões levantadas e é possível dizer que consistiram em adaptações ao caos.

Assim, segundo o curador geral Volz, a incerteza provoca um impulso criativo diante dos problemas questionados, visando proporcionar nesse caso uma adequação às contradições existentes. “A arte se alimenta de incerteza, do acaso, da improvisação, da especulação e do acontecimento” (VOLZ, 2016, p.24). Todavia, a Bienal não apresentou apenas formas de adaptação, mas apresentou também manifestações diretas, quando, na abertura da exposição, alguns artistas expressaram, através de um ato político, sua reprovação contra as medidas e repressões do atual presidente Michel Temer (MARTÍ, 2016; MOLINA, 2016).

Nesta edição, a construção textual do catálogo da Bienal teve a participação do professor da Universidade de Coimbra, Boaventura de Sousa Santos. O sociólogo autodenominado pós-moderno delinea a esperança e o medo como possíveis consequências da incerteza, ou melhor, como efeitos da transformação do tempo histórico que não são distribuídos igualmente entre os grupos sociais (SANTOS, 2016). O autor estabelece argumentos relativos aos temas propostos pela curadoria, destacando as incertezas do conhecimento, da democracia, da natureza e da dignidade. Alguns desses temas parecem pertencer também ao texto *Reinventar a emancipação social* de Boaventura (2002, apud MELO, 2010, p.300). Este artigo aponta o antimarxismo presente na obra do sociólogo português, onde é declarada direta ou indiretamente a recusa de uma teoria central, isto é, a rejeição do conhecimento totalizador e das metanarrativas. Essa visão descentralizada dos problemas levantados pela Bienal, que foram abordados com criações novas de outras possíveis narrativas, faz parte da desconstrução de pensamentos totalizantes, iniciada nos anos 1970 e que predomina até hoje com a concepção de micropolítica, alternativa pós-moderna de combate às relações de poder.

Todavia, o que é mais citado nas reflexões sobre a criação da Bienal é a persistente relação entre europeus/não europeus, como se o “eles” e o “nós” contemplassem toda a complexidade de relação entre os países em todo o mundo. É necessário levar em consideração que as fronteiras são mais amplas do que os pares antitéticos entre o hemisfério norte e o sul, inclusive o Brasil também exerce diferenciações dentro do próprio território e com os seus países vizinhos no continente sul americano, evidenciando que a realidade está para muito além da dualidade entre dois extremos.

O filósofo Paulo Arantes, em seu trabalho *Sentimento da Dialética*, enfoca essa alternância de pares de opostos que se complementam definindo certa harmonia na formação

literária brasileira, em que a dialética está presente ao passo que a cultura local se molda a partir da cultura global, nivelando-se em um processo dual³. Ao ampliarmos seu argumento para o campo da cultura de forma geral, sobretudo a respeito da proposta da 32ª Bienal quanto às consequências da globalização, Paulo Arantes explica uma boa parte da contradição ainda atuante na arte, que incorpora os elementos dominantes da cultura global, mas que ao mesmo tempo necessita possuir algum elemento local próprio para se distinguir.

Para o crítico Moacir dos Anjos (2005), a relação global/local não explica a complexidade da transformação da identidade cultural de uma sociedade, pois a relação apenas enfatiza os poderes entre *centro* e *periferia*. Interessa mais compreender que a identidade cultural é movente no tempo e no espaço, ao passo que permite trocas mútuas entre culturas.

Da mesma forma, para o sociólogo Octávio Ianni a globalização é um processo de intercâmbio, de permutação entre culturas, onde há reconstrução permanente. Para o autor, a melhor definição é a da transculturação, visto que este conceito “[...] expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta” (IANNI, 1996, p.153). A transculturação explica, de certa maneira, a relação entre identidade e alteridade abordada na 32ª Bienal. Apesar de referenciar seu trabalho nos últimos anos da década de 1990, Ianni traz em sua observação pensamentos válidos para o tempo atual, ao menos com relação à exposição *Incerteza Viva*. Todavia, outra observação importante para se entender a Bienal de 2016 é a concepção das diversas narrativas, que podem adquirir diferentes significados:

Há momentos, principalmente quando ocorrem rupturas históricas de amplas proporções, que abrem horizontes surpreendentes para o conhecimento e a fabulação. É o que parece estar ocorrendo no fim do século vinte. Esta pode ser uma ocasião em que desafios que se abrem com a globalização do mundo permitem rebuscar o passado, no empenho de conhecer melhor o presente e imaginar o futuro (IANNI, 1996, p.147)

Nos textos do catálogo da Bienal, o desejo de rompimento com as ideias formuladas no “mundo moderno” não parece condizer com uma mudança, mas sim com um apagamento da

³ Sobre a observação de uma contínua contraposição entre Europa (“centro”) e Brasil (“periferia”), é necessário explicar o processo dialético: “No caso da cultura brasileira, marcada pela tensão própria da dupla fidelidade ao dado local e ao molde europeu, um processo dual, portanto de integração e diferenciação, de incorporação do geral para se alcançar a expressão do particular. Uma integração que também ocorre em plano local, na forma de uma acumulação de resultados estéticos que dá continuidade e unidade a esse processo de constituição de um sistema articulado de obras e de autores”. (ARANTES, 1992, p.17).

história. Solicita-se a derrubada das hierarquias de poderes, mas não se diz como, apenas se enfatiza a necessidade de imaginação para se construir “O Mundo”:

Uma configuração d’O Mundo alimentada pela imaginação nos inspiraria a repensar a socialização sem as mutabilidades abstratas produzidas pelo Entendimento e a violência parcial e total que elas autorizam – contra os “Outros” culturais (não brancos/não europeus) e físicos (mais que humanos). (DA SILVA, 2016, p.58)

Assim, o discurso de poder é bastante citado no catálogo da 32ª Bienal, com a presença notável do filósofo francês Michel Foucault, citado de forma indireta ao que concerne a essa crítica sobre a hierarquização dos poderes e a supremacia do discurso. Para o autor, os poderes não estão centralizados num único propulsor como, por exemplo, nos aparelhos do Estado. Conforme a autora Brena Costa de Almeida (2012, p.180), Foucault enfatiza o conjunto de relações de poder como algo que está além do sentido de repressão ou da força negativa deste, mas também como estratégia do convívio social.

A crítica dos poderes transpassa a questão da descentralização na Bienal, através de abordagens sobre diferença e alteridade em alguns dos trabalhos expostos. O dilema de fundo é que não basta apenas falar ou demonstrar questões sociais por meio da arte, pois cabe lembrar que a Bienal está inserida nas relações sociais, culturais e econômicas de um dado momento histórico. Representar uma população diferente do artista pode constituir também um problema de método, uma vez que ocorre uma relativização e apropriação do discurso, e pode constituir também um problema ético, equivalente a uma estetização da vida (FOSTER, 2017, p.172).

O historiador da arte norte americano Hal Foster é um dos mais conhecidos autores a discutir a problemática da representação de caráter antropológico através da arte, especificamente em seu texto *O artista como etnógrafo*. O autor destaca a transformação da compreensão do que é o espectador a partir dos anos 1970, quando a fenomenologia deixa de ser o meio único de se explorar a percepção da arte ou de interação com o espectador. Assim, o aprofundamento nos estudos culturais, pós-coloniais, a introdução da psicanálise, das críticas do feminismo, etc., deslocaram a compreensão do espectador como sujeito social, direcionando o meio artístico para o campo da cultura (FOSTER, 2017, p.174). Esses enquadramentos da arte possibilitaram uma nova abordagem sociológica ou antropológica no meio artístico. Além do mais, a crítica sociológica ou antropológica pode ser encomendada pelas próprias instituições como os museus e bienais. A 32ª edição da Bienal de São Paulo, por exemplo, encomendou 70% dos trabalhos de arte para a exposição.

Foster menciona, ainda que brevemente, a questão mercadológica por trás do discurso institucional, destacando as relações de interesse através da complexidade da diferença exercida entre antropologia e arte. Na 32ª Bienal, alguns artistas trabalharam abertamente a partir dessa relação entre arte e antropologia. Foster destaca a possibilidade de um redescobrimto narcisista de si mesmo nessa atitude. Conforme o autor, “a autoalterização pode cair na autoabsorção, na qual o projeto de uma ‘automodelagem etnográfica’ se converte na prática de uma autorrestauração narcisista” (FOSTER, 2017, p.168).

É interessante observar que boa parte dos trabalhos expostos que não foram encomendados para a edição Incerteza Viva foram realizados por volta dos anos 1960 e/ou 1970. Observa-se aqui a retomada de trabalhos artísticos que deram início às questões abordadas na 32ª edição. Talvez esse resgate sugira uma comparação entre o momento da crise socioeconômica vivida nos anos da ditadura civil e militar brasileira (1964-1985) e o ciclo de crise iniciado em 2008, percebido a partir de 2013 no Brasil. Interessante notar que em ambos os momentos há uma evidente tentativa de aproximação entre arte e vida. Em suma, a Bienal de 2016 trouxe questões atuais, que demonstram aproximação com períodos anteriores, ou melhor, sugerem uma continuação das ideias iniciadas na década de 1960, sobretudo em seus anos finais. As abordagens sobre a descentralização da cultura, o revisionismo histórico e o questionamento de poderes permanecem demandando soluções para as “incertezas vivas” que permeiam as relações humanas.

Portanto, a 32ª edição faz aparecer um paradoxo à medida em que a base do projeto da Bienal, em seu sentido amplo, é propor a internacionalização da arte. Porém, a exposição Incerteza Viva trouxe o confronto entre local e global, deixando evidente em alguns trabalhos questões sobre o impacto da globalização na sociedade e destacando, além disso, a relação dual entre europeus e não europeus, entre arte popular e arte erudita, ainda que estas relações se configurem de um modo muito mais complexo do que esses pares de conceitos apresentam.

3.1. Os co-curadores: alteridade e hegemonia cultural

A Bienal de São Paulo ultrapassa os limites de um evento de arte, colocando-se como importante instituição de arte no Brasil. A cada edição são definidos temas diferenciados em sintonia com propostas artísticas, que podem parecer contrárias à proposta inicial do que seria o objetivo de uma Bienal, haja visto a proposta da edição Incerteza Viva a respeito da defesa do localismo na discussão da descentralização. Ao mesmo tempo em que se pretende a

internacionalização, há tentativas de se escapar de um modo universalizante, uma vez que a 32ª edição, em específico, se caracteriza por trazer elementos contrários à ideia de universalização.

Mas o que poderia parecer um paradoxo se mostra uma lógica de disputa pelo poder. Pelo poder de definir a estética dos trabalhos de arte e os discursos políticos que os envolvem, ou seja, trata-se de uma disputa de narrativas. Entretanto, a própria exposição ilustra as dificuldades da internacionalização da arte quando simultaneamente se exigem manifestações de identidades e representatividades diversas. Este fenômeno presente nesta edição da Bienal, no entanto, traz consigo elementos que permitem compreendê-la para além da diversidade dos jogos narrativos que se colocaram naquele espaço.

É este o movimento que se pretende realizar neste momento do texto, buscando apreender o significado das propostas curatoriais através dos fundamentos de alguns co-curadores que participaram desta edição. A 32ª Bienal mantém, em seu sentido amplo, o caráter de internacionalização da arte, e, mais que isso, ela contribui com a manutenção da hegemonia cultural de um paradigma europeu na arte, pois se coloca em diálogo com interlocutores cujas “narrativas” não apresentam alternativas concretas às questões levantadas.

Um exemplo disso se percebe quando questões relacionadas às causas sociais, políticas ou econômicas são trazidas para a exposição. Julia Rebouças, a co-curadora brasileira, menciona em seu texto no catálogo alguns acontecimentos entre 2015 e 2016 e retorna a alguns fatos ocorridos durante a ditadura civil e militar iniciada em 1964. A curadora retoma a Bienal de 1969, cuja exposição não ocorreu em função do protesto realizado pelos artistas contra o governo coercitivo daqueles anos, relacionando-o com eventos de anos mais recentes.

Em contrapartida, a exposição de 2016 respondeu de outro modo às causas sociais, políticas ou econômicas, oferecendo alternativas compostas de diversas narrativas. Todavia, Júlia Rebouças apenas narrou mais do mesmo a respeito dos acontecimentos que mais chamaram a atenção por sua gravidade, e não demonstrou seu argumento de forma clara ou mais objetiva a respeito de sua afirmação da “arte porque sim”. Para a curadora, “Realizar a Bienal de São Paulo que se assenta em 2016 compreende o exercício de pensar, sempre e mais uma vez, no que pode a arte. Ou para que arte, ou para quem?” (REBOUÇAS, 2016, p.33).

Já para o co-curador dinamarquês Lars Bang Larsen, a arte é um pensamento sem lar e que, portanto, se espera que a arte não ofereça uma certeza:

Deixando as certezas mortas para trás diante de um presente inapreensível, dificilmente se pode falar em mudança de paradigma ou início de uma nova era. O experimento artístico sintonizado com o mix cosmológico de acontecimentos e encontros grandes e pequenos, cujos arranjos mutáveis perturbam os conceitos com os quais entendemos o mundo, prospera na perturbação e na incerteza (LARSEN, 2016, p.73).

O co-curador chama a atenção para a sobrevivência do humano na condição de precariedade, que para ele tem o significado próprio de incerteza, visto que a precariedade remete à ausência de estabilidade. O central no argumento de Larsen é que a instabilidade mantém o ser vivo, pois ela favorece a observação diante da possibilidade de trabalhar com o que está disponível. Em seguida, ele aponta quais são as causas que provocam a precariedade: a desestabilização do ambiente natural; reciclagem dos governos; a anulação do conhecimento e a atomização do trabalho.

Porém, o mais interessante no co-curador dinamarquês é a defesa de uma lógica holística, que ele descreve em seu texto curatorial incluído no catálogo. Segundo o co-curador, o holismo consiste em uma “consciência planetária” onde todos os seres estão inter-relacionados numa rede de reciprocidade, cujo destino será o mesmo para todos. Larsen aponta o sentido crítico do movimento holístico como “a rejeição de uma dialética da alteridade” e, na mesma página, explica a importância, de certa forma, do holismo para a 32ª Bienal de São Paulo:

Na medida em que não era incomum no pensamento holístico do passado trabalhar com intuições sobre a relatividade da **agência humana** em relação a forças maiores, **além-do-humano**, o holismo possui interesses comuns com teorias contemporâneas que falam em ecologias no plural e tratam da vida e da **ação humanas** em conjunto com a matéria e as coisas (LARSEN, 2016, p. 71, grifo nosso).

O propósito de Larsen é demonstrar a crítica que se faz ao humanismo e aos sistemas totalitários que se originaram na modernidade, argumento emprestado da filósofa feminista italiana Rosi Braidotti, cujo principal objeto de análise é o pós-humano⁴. Esta questão de uma

⁴ Há uma frequência do radical *human* no catálogo da 32ª Bienal. Encontrou-se em diferentes contextos, nos quais aparecem das seguintes formas: humano (30), humanidade (16), seres humanos (13), direitos humanos (11), não humano (8), existência humana (4), humanizar (4), além do humano (3), vida humana (3), experiência humana (3), grupos humanos (3), condições humanas (3), mais que humanos (3), fezes humanas (2), intervenção humana (2), mente humana (2), liberdade humana (2), corpos humanos (2), diferença humana (2), comunidades humanas (2), agência humana (2), atividades humanas (2), Human (2), imaturidade humana (1), sofrimento humano (1), lágrima humana (1), coletividades humanas (1), descritores humanos (1), entidades humanas (1), raça humana (1), Homem humanista (1), post-human (1), ação humana (1), classes humanas (1), agente humano (1), espécie humana (1), sociedade humana (1), regiões humanas (1), cativo humano (1), neurológico humano (1), ciências humanas (1), necessidades humanas (1), pulmões humanos (1), respiratórios humanos (1), atualizações humanas (1), implicação humana (1), sem humanidade (1), alma humana (1), sentidos humanos (1), sensorial humano (1), energia humana (1), consciência humana (1), percepção humana (1), figuras humanas (1), construções humanas (1), instituição humanas (1), instituição humanitária (1), ajuda humanitária (1), anatomia humana (1), membros humanos (1), tração humana (1), máscara humana (1), animais humanos (1), perspectiva humana (1), cotidiano humano (1), presença humana (1) e história humana (1).

lógica holística na arte, que Larsen explora em seu texto, é central na Bienal, tanto que as palavras “humano/humanidade” aparecem 178 vezes ao longo dos textos curatoriais.

A questão do totalitarismo está vinculada também à pesquisa sobre a colonização. A curadora sul-africana Gabi Ngcobo, por sua vez, traz a importância da memória e da história no contexto de sua colaboração na Bienal. Em seu texto no catálogo, a curadora reflete sobre uma história local, na qual a narrativa diz respeito ao esquecimento. Essa história configura sua proposta curatorial, que parte do princípio de sua pesquisa principal acerca do “pós-colonial”.

Ngcobo enfatiza a necessidade de se reescrever a história, que para ela é a história conhecida unicamente por um ponto de vista, apenas do ponto de vista das grandes narrativas. No decorrer de seu texto, discorre sobre estátuas de colonizadores ou intelectuais estrangeiros, cujo aspecto de representação é contestado pelos sul-africanos, o que implica o caráter político de uma reivindicação a respeito da recontextualização histórica ou do aniquilamento de fatos históricos predominantes. Todavia, seu maior interesse condiz com a introdução de narrativas concernentes a realidades do próprio sujeito que foi colonizado. Desse modo, é importante apontar um trecho em que Ngcobo comenta a presença de estátuas no espaço público que se referem de alguma maneira ao período colonial:

Como sepulturas abertas, elas funcionam como figuração de traumas que continuam sendo infligidos mediante sistemáticas exclusões históricas. Elas contaminam o espaço público assim como o estado de espírito daqueles que as encontram diariamente, sobretudo aqueles que não sentem nenhuma afinidade com o que essas estátuas representaram e, ainda mais crucial, aquilo que elas representam no presente. (NGCOBO, 2016, p. 50).

A crítica autointitulada pós-colonial teve início entre os anos 1970 e 1980, a qual implica na análise da hegemonia cultural europeia e da subalternização dos demais países, sobretudo dos países asiáticos, já que a maioria de seus autores vêm dessa região. Entre os autores pós-colonialistas, o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2016) escreveu sobre diferença e alteridade, o que viria a ser chamado de espetáculo do “Outro”, principalmente em relação à ampliação do uso de imagens pela propaganda. O que é questionável é o caráter de representação dessas imagens como estereotipagem difundida popularmente. Esse aspecto é percebido no trabalho da artista Bárbara Wagner, tratado no próximo capítulo. Hall alerta para as diversas interpretações possíveis da imagem, inclusive com significados opostos. A partir do estudo de Roland Barthes, o sociólogo jamaicano alude à função do texto como auxílio para apreensão do significado de uma imagem: esta pode conter o sentido denotativo e conotativo, ou seja,

literal e figurado. No primeiro, os elementos estão visíveis e explícitos, no segundo, os elementos denotam outro significado que estão implícitos ou não, dependendo da intenção da mensagem a ser transmitida. A acumulação de significados, de relações com textos e outras imagens interferem no contexto da leitura, o que se denomina de intertextualidade (HALL, 2016, p.150).

Para Raymond Williams (2011), a explicação através da linguagem é simplificada – transmissor, mensagem, receptor –, acarreta na abstração do sujeito e ignora o sentido da comunicação como meio de produção social. Na tese de doutorado de Fábio Palácio de Azevedo a respeito da relação entre cultura e comunicação a partir das obras de Raymond Williams, há uma passagem importante para se compreender a relação que se pretende aqui sobre a 32ª Bienal:

[...] comunicação e cultura são partes destacadas das atividades econômicas em ramos como a indústria, o comércio e os serviços. Mas a indústria cultural tem para a ordem socioeconômica importância bastante distinta daquela da indústria de sapatos. Isso porque se relaciona à transmissão, manutenção e renovação dos hábitos, valores e significados que informam e dão sentido às práticas sociais, permitindo a própria reprodução do sistema social. (AZEVEDO, 2014, p.199).

O trecho transcrito acima define o meio cultural como parte indispensável da economia, haja vista a perpetuação e a transmissão da ideologia dominante através da comunicação e da cultura hegemônica, questão primordial para se entender como funciona a conservação do poder. Na 32ª Bienal, tanto co-curadores e autores, como Júlia Rebouças e Boaventura de Sousa Santos, quanto diferentes artistas abordaram e destacaram em seus trabalhos a dimensão problemática das narrativas hegemônicas.

A ideia de hegemonia cultural se estabeleceu segundo a obra do filósofo italiano Antônio Gramsci (2001) produzida nos anos de 1920 e 1930. Seus *Cadernos do Cárcere*⁵ são relevantes para se compreender o projeto ideológico do bloco dominante à época. É importante observar que a concepção de hegemonia cultural não remete a um único período ou apenas a um país, porque é intrínseca às mudanças do tempo histórico e assim às transformações das relações sociais, culturais e econômicas, sendo válida no contexto expositivo da Bienal Incerteza Viva.

⁵ Ver especialmente o Caderno 12: Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais.

4. Artistas, imagens e discursos: alguns trabalhos na 32ª Bienal

Este capítulo é resultado do estudo de alguns trabalhos que participaram da Bienal de 2016. Cabe destacar, de antemão, que a intenção aqui não é considerar o conjunto total exposto na Bienal, visto que foram 81 artistas e 300 trabalhos, o que demandaria um tempo que foge às condições objetivas deste estudo. Porém, entende-se que os trabalhos considerados podem evidenciar questões adotadas pela curadoria do evento. Dentre os que participaram da Bienal, foram considerados os trabalhos de três artistas: Bárbara Wagner, Heather Phillipson e Em'kal Eyongakpa.

4.1. Bárbara Wagner: estilo de vida e consumo

O primeiro trabalho a ser abordado é o da artista brasileira Bárbara Wagner. A artista explora os jogos de luzes artificiais para compor grande parte das cenas que são realizadas pelo diretor alemão Benjamin de Burca, com quem ela possui parceria desde 2013. Ou seja, o suporte da dupla é o vídeo e a fotografia. Os vídeos apresentados para a Bienal de 2016 foram *Está vendo coisas* e *Mestre de Cerimônias*, ambos produzidos no mesmo ano da exposição.

Está vendo coisas apresenta dois sujeitos que almejam a fama através da música brega funk das periferias de Pernambuco, cujo ritmo musical com estética peculiar existe desde os anos 1980. Bárbara Wagner enfatiza a problemática do sucesso midiático e do desejo de vida ostentada pelo dinheiro. Intensifica a emulação de uma vida acobertada pelo dinheiro e pela fama. Além disso, a proposta da artista está na apreensão do corpo que não é almejado pelos meios circulantes da comunicação dominante. São corpos que lutam por uma representatividade através do consumo, o que o vídeo explora por meio de efeitos de palco. Elementos como a luz artificial e a composição dos corpos são propositalmente encenados para demonstrar a espetacularização da vida.

Apesar de sua estética se aproximar das músicas norte americanas – especialmente do gênero pop, onde a ostentação de bens materiais e de corpos opulentos são destaques nas letras e nos vídeos que a compõem as músicas –, verifica-se nos trabalhos de Bárbara o apelo ao direito ao consumo, não explicitamente, mas quando se refere à exclusão do direito de cidadania na economia vigente (MORAES, 2017).

O posicionamento da desconstrução de discursos hierarquizantes e homogeneizantes é enfatizado como crítica à desigualdade econômica, ao mesmo tempo em que os trabalhos artísticos demonstram a ostentação de forma caricata. Essa emulação é intencionalmente representada de maneira que o espectador é envolvido pela “atmosfera” entre o fictício e a realidade, onde o luxo divaga na precariedade e na desigualdade social.

O que está implícito é a intenção de demonstrar que apesar da ostentação simular uma realidade economicamente exclusiva do grupo hegemônico, o corpo externaliza sua origem e seu lugar social, mesmo revestidos do status da cultura dominante. Isso é visto na série de 20 fotografias relativas ao segundo trabalho de Bárbara exposto na Bienal, que inclui os MCs do funk de ostentação de São Paulo e do brega funk de Pernambuco. A representação dos *Mestres de Cerimônias (MC)* desse tipo específico do gênero musical denota a construção suntuosa da carreira artística, que Barbara Wagner transforma no argumento da submissão a um desejo ofertado pelo capitalismo atuante. Trata-se aqui da evidenciação do desejo de ascensão através do poder de consumo, mediatizado pela dimensão socioeconômica. Todavia, a artista não está se referindo ao estilo de vida norte americano branco e rico, porque a identidade do brega funk não é simplesmente se aproximar materialmente daqueles que realmente detêm o luxo, mas é o meio alternativo de fazer parte da sociedade capitalista de consumo.

É importante salientar que essas pessoas apresentadas por Bárbara não estão excluídas, como são comumente referenciadas, porque as classes mais pobres estão incluídas dentro de um processo reconhecidamente “aceito”, mais conhecido economicamente por divisão social do trabalho. Há uma divisão social, sobretudo intelectual como diria Gramsci, onde cada classe social é organizada através de especializações, que são fundamentadas pelo grupo dominante (GRAMSCI, 2001, p.21), inserindo todos os indivíduos sociais. Mas o autor destaca a possibilidade de preconceitos que podem ser levantados com essa distinção através de qualificações, que não são intrínsecos nem determinados, apenas controlados.

O trabalho de Bárbara Wagner revela uma questão marcante em toda a Bienal, a questão da diferença, sobretudo no tocante à cor racial, o que não deixa de implicar na diferenciação social e econômica. Assim, o sociólogo Stuart Hall, ao mencionar a representação da luta racial através da imagem, acentua a necessidade de cautela para não se cair no estereótipo. Este uso implica na identificação de pessoas, como se fosse natural definir alguém de forma simples ou depreciativa, cuja definições são exageradas. Dessa forma, essa redução configura a diferença que permeia entre o “normal e aceitável” e o “anormal e inaceitável” (HALL, 2016, p.192).

Devido os estudos dos “pós” – modernos, coloniais, estruturalistas, etc. –, a busca pela identidade é a fragmentação do sujeito através do discurso da globalização. Frédéric Jameson (1996) evidencia a lógica do capital cultural nas últimas décadas, sob o ponto de vista histórico e não estilístico, o que significa que o pós-modernismo é um período do atual capitalismo.

A identidade pós-moderna defendida por Stuart Hall e sua ideia de diferenciação na suposta ruptura do sujeito moderno, poderia sofrer variações em decorrência do tempo, da moda. Contudo a crítica que se faz a essa suposição da fragmentação do sujeito é que, ainda na contemporaneidade, prevalece o modo de produção hegemônico (KANTORSKI; FABRES; GARCIA, 2014). Esses autores, analisam a adaptação do capital em proveito dos meios de comunicação e cultura para eliminar as fronteiras entre países, ao mesmo tempo em que a valorização de certa forma do local e do singular são convidadas a se manifestar. Desse modo a estética será um dos fatores políticos do capital atual para a amplitude da hegemonia cultural europeia e do imperialismo norte americano.

Falar a respeito dessas questões que emergiram a partir dos anos 1960 e foram se consolidando na década de 1980, faz parte do mesmo processo da cultura atual. É importante salientar que estes não são períodos que constituem alguma cisão ou ruptura, mas sim a contínua readaptação do bloco hegemônico. Essa necessidade de construção interminável da identidade, que agora é usufruída pela mídia, é planejada socialmente por meio de símbolos que se distinguem das demais identidades, sendo este um processo que não é natural, mas sim socialmente estruturado.

Assim, a luta pelo reconhecimento da diferença é a busca pela identidade, por uma visibilidade concernente ao valor que é enfatizado pelos padrões de consumo inerentes ao estilo de vida, que destaca a individualidade e conseqüentemente sua distinção social. Para o professor João Freire Filho⁶ da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o estilo de vida é cultural uma vez que está subjugado à mídia e a representações de signos. Segundo o autor, o estilo de vida carrega o discurso da possibilidade de ser ou parecer ser, desde que se tenha acesso aos bens materiais e simbólicos de uma determinada classe (FILHO, 2003, p. 74). Portanto, não é por acaso que o ritmo brega funk surgiu nos anos 1980, quando o

⁶ Por mais que o artigo do professor use o termo pós-moderno que atualmente se encontra em desuso, o argumento do João Freire Filho a respeito do consumo vinculado a um estilo de vida é destacável para compreender a mudança de elementos sociais e econômicos nos finais do século XX que ainda permanecem visíveis nos dias atuais.

neoliberalismo⁷ se inicia como novo projeto global, onde o estilo de vida estará associado ao poder aquisitivo de compra e de privilégios de consumos de serviços, claramente em detrimento do poder de acesso a direitos individuais, políticos e sociais.

4.2. Heather Phillipson: comunicação e corpo

A artista londrina Heather Phillipson apresentou um trabalho realizado para a 32ª edição da Bienal denominado *True to size* (Fiel ao tamanho). A instalação de Phillipson remete ao ambiente virtual transportado para o espaço físico, convertendo *slogans* e elementos publicitários para uma crítica à atual sociedade, ao mesmo tempo em que aborda outros assuntos relacionados a sexualidade, política, gênero e estética. É uma instalação desordenada, caótica, que implica aparelhos eletrônicos, brinquedos, *emojis* e ícones de papelão.

Heather Phillipson transpõe clara influência do artista sueco Claes Oldenburg e sua companheira, também artista, Coosje Van Bruggen. Phillipson recupera nesta dupla as esculturas que fazem referência a alimentos comestíveis ou objetos banais destinados em grande maioria ao espaço público. Em seu trabalho na Bienal, Phillipson engrandece elementos da sociedade midiaticizada.

Ao expor na 32ª Bienal o trabalho de instalação *True to size*, Phillipson critica o sentido da ampla intervenção e da repercussão que os elementos gráficos midiáticos realizam no cotidiano, onde o real e o virtual se fundem a todo tempo. Porém, o real que Phillipson apresenta é distópico a partir do momento em que ela aborda essa fusão entre o espaço físico e o virtual, compondo um cenário propositalmente fictício, de modo que não haja dúvida sobre a realidade e o que é virtual.

Assim, ela discute o poder midiático sobre a questão do gênero. A composição da instalação consiste na apropriação de um urso de pelúcia com vestido rosa. Aparelhos eletrônicos revestem o bicho de pelúcia, com caixas de som suspensas em suas “mãos” e uma TV implantada em seu traseiro, cuja imagem estática remete a uma parte do corpo feminino amplamente sexualizado. O restante do arranjo traz elementos que remetem a fogo, fumaça, cigarro e um vulcão entrando em erupção, todos eles imagens impressas em papelão. “Nessa

⁷ A historiadora e professora da Universidade Federal Fluminense, Virgínia Fontes, salienta em seu texto sobre o *Capital-imperialismo* que neoliberalismo é um termo controverso para designar a nova expansão do capital, pois junto a outros conceitos como globalização, nova ordem mundial ou mundialização, foi utilizado para neutralizar e “dissolver o conceito de imperialismo”, p.153-155.

composição, de humor ao mesmo tempo amargo e doce, ela reflete de forma quase apocalíptica sobre um possível processo de descorporificação ou desobjetivação do sujeito contemporâneo a partir de uma lógica de consumo” (MENDONÇA, 2016, p.184).

Observa-se que Heather Phillipson também esboça a crítica a respeito do uso do corpo pela mídia. Assim como a Bárbara Wagner, a artista londrina explora na 32ª Bienal a utilização do corpo que visa ao consumo de prazeres e desejos, embora Phillipson esteja mais atenta à crítica de gênero, apresentando o corpo feminino sexualizado.

Mônica Zielinsky, professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, analisa o impacto da comunicação na sociedade. Para ela, “os meios de comunicação não são apenas elementos transmissores de informações e de conteúdos simbólicos, mas sim, propiciadores de novas formas de articulação dos indivíduos no mundo” (ZIELINSKY, 1999, p. 96). Ou seja, Heather Phillipson apresenta essa relação demonstrando a finalidade de uma determinada comunicação para um público majoritariamente masculino.

O pesquisador e professor de comunicação da Universidade Federal Fluminense, Dênis de Moraes, possui uma vasta bibliografia crítica a respeito da mídia inserida na cultura. Seu trabalho contribui para a reflexão desta pesquisa sobre a 32ª Bienal, uma vez que a exposição cuidou em expor grande parte dos trabalhos artísticos utilizando diversas mídias. Ao esclarecerem os objetivos de seus trabalhos, os artistas participantes da exposição *Incerteza Viva* frequentemente mencionaram a relação econômica e social como aspecto de extrema relevância para compreendê-los.

Integrada, como as demais áreas produtivas, ao consumismo, a esfera cultural vem se tornando componente essencial na lubrificação dos sistemas econômico e midiático. A conversão da cultura em economia e da economia em cultura sobressai como um dos alicerces do capitalismo atual. Já foram praticamente extintas as antigas fronteiras entre a produção econômica e a vida cultural, porque os interesses comerciais costumam prevalecer tanto sobre valores estéticos e artísticos quanto sobre o significado ético social (MORAES, 2017, paginação irregular).

Além da crítica que perpassa a questão de gênero, a artista londrina também articula arte e tecnologia, para demarcar o “estímulo excessivo” dos aparelhos eletrônicos, principalmente aqueles que envolvem a reprodução de imagens e sons, que possuem a capacidade de promover desejos e/ou reproduzir o poder.

Outros artistas na exposição *Incerteza Viva* também trabalharam com suportes digitais relacionando-os a elementos orgânicos, contrapondo cultura e natureza, oferecendo para o

público visitante outras perspectivas sobre o envolvimento da arte com a biologia, por exemplo, divergindo de algumas exposições em museus de história natural que pretendem a preservação da cultura e da ciência, de forma a garantir o conhecimento.

4.3. Em'kal Eyongakpa: arte e ecologia

O ano de 2016 foi considerado por cientistas o ápice de uma teoria denominada antropoceno. O termo remete ao homem como o causador das grandes transformações geológicas do planeta, em comparação com todas as mudanças já ocorridas. Alguns jornais do mesmo ano da Bienal Incerteza Viva escreveram matérias acerca da “Era do Antropoceno” ou da “Era do Homem”. Esse termo foi usado por Eugene Stoermer, biólogo e ecologista norte americano, em 1980. Embora haja divergências entre cientistas sobre a suposta mudança climática e geológica provocada pela ação humana na natureza, existem evidências notáveis da alteração ocasionada pela intervenção no planeta. Por exemplo, o acúmulo de materiais produzidos a partir do petróleo, isto é, do uso intensivo do plástico em larga escala que se aglomera nos oceanos⁸.

Do ponto de vista dos curadores e convidados que compuseram o catálogo, esta é, aparentemente, a mais importante questão da proposta da Bienal de 2016. O curador Jochen Volz ressalta “a ascensão do termo ‘antropoceno’, empregado para descrever a época que começou quando as atividades humanas produziram um impacto global significativo sobre os ecossistemas do planeta” (VOLZ, 2016, p. 22).

Houve um artista cujo trabalho se relacionou diretamente com a questão do antropoceno. O camaronês Em'kal Eyongakpa, formado em botânica e ecologia, estabelece conexões entre biologia e arte. A instalação apresentada por ele foi *Rustle 2.0* (Farfalho 2.0), criada especialmente para essa edição da Bienal. Eyongakpa gravou sons de florestas na África que estão sofrendo com desmatamentos para compor a instalação que se assemelha a um pulmão. O artista compara o formato dos brônquios a dois continentes: o africano e o sul americano, e em volta desse pulmão estão materiais que remetem a micélios, cujo objetivo é apresentar a interconexão de redes cibernéticas, pois ele “sugere a ideia de algo orgânico na sobrevivência e na manutenção dos diversos sistemas – digitais, ecológicos, políticos –, revelando uma estranha familiaridade entre eles” (Em'kal Eyongakpa).

⁸ No mesmo ano estreou o documentário *A plastic Ocean*, com direção de Craig Leeson.

O artista camaronês revela a partir do *Rustle 2.0* a transformação da natureza devido à ação destruidora do desmatamento, que ele relaciona com tradições de cantos da população que vive na beira dos rios da Bacia do Congo. Os pares destacados de sons urbanos e sons da floresta convergem e se complementam, consistindo em uma harmonização através dos ritmos.

A 32ª Bienal demonstrou a preocupação pelo meio ambiente, desde sua temática até as escolhas dos autores e de alguns artistas, como o caso de Em'kal Eyongakpa, para compor a edição de 2016, relacionando arte e biodiversidade. Uma autora convidada e que esboçou interessante visão sobre o antropoceno no catálogo da Bienal foi a norte americana Elizabeth Povinelli, que é cineasta e professora de antropologia e estudos de gênero. Ela contribuiu com o texto intitulado *Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo*, no qual esboça o que compreende sobre o antropoceno:

Por exemplo, muitas discussões geológicas sobre o Antropoceno contrastam, via de regra, o agente humano com outros agentes biológicos, meteorológicos e geológicos. O humano surge como uma abstração, de um lado, e o mundo não humano, de outro. E a pergunta passa a ser: quando os humanos se tornaram a força dominante no mundo? (POVINELLI, 2016, p.78).

Mas Povinelli critica o conceito de antropoceno, pois este coloca o indivíduo na abstração, em contraste com elementos geológicos, no que tange à acusação de destruição. Para ela, é o conceito de *mudança climática antropogênica* que responde melhor à forma da sociedade atual. “Afim, não foram os humanos que criaram a incerteza radical que todo mundo hoje enfrenta. Antes, quem fez isso foi um modo específico de sociedade humana, ou melhor, classes e raças e regiões humanas específicas” (POVINELLI, 2016, p. 79). Talvez a intenção da autora esteja na crítica à generalização, como se coloca pelo conceito de antropoceno, mas se referir a classes e raças como se não fizessem parte do humano é ignorar a ambição e a ganância da disputa de poder.

Assim, a exposição *Incerteza Viva* mostrou seu posicionamento político através das escolhas de curadores, artistas e autores. Preferiu as causas ambientais e as consequências da devastação das florestas ou a poluição nos rios; a tradição dos povos “originários” e narrativas não hegemônicas; as lutas por reconhecimento de identidade e uma recusa clara do período que denominou de intensa disputa política que demarcou o pós-guerra. Essa recusa e crítica trouxeram pontos relevantes para se pensar o que significam regimes totalitários e para apontar a necessidade de se alargarem algumas convenções enraizadas. Porém, a relativização, o conceito de “pós-verdade” e a descrença em instituições geraram crise e incerteza.

5. Críticas e incertezas: o debate sobre a 32ª Bienal

É certo que a crítica de arte passou por transformações em seu papel desde seu advento, na França do século XVIII, em Salões de arte com Denis Diderot, onde o sensualismo foi empregado para auxiliar na seleção de obras no recente mercado de arte. O crítico estava capacitado para aprovar e recusar os trabalhos, ou seja, era um juiz para o artista e para o público era um guia que orientava as preferências da clientela.

No início do século XX, com a vanguarda artística europeia, a arte passou a fazer sua própria crítica, limitando-se a um público específico e restrito, ademais inseriu novas diferenças sociais, diferenciações artificiais, em sua maioria, conforme o filósofo alemão Boris Groys observou. Este autor explica que a crítica social na arte emerge da contestação das ideias vanguardistas e exerce o modo “paradoxal de julgar a arte em nome do público enquanto se critica a sociedade em nome da arte, abrindo uma brecha profunda no discurso crítico contemporâneo” (GROYS, 2015, p.143).

Porém hoje, com um aspecto corporativista, mercado de arte e *marketing* cultural empenham-se na divulgação midiática através da comunicação com a curadoria das exposições contemporâneas. Mas, segundo Mônica Zielinsky, a crítica de arte não desapareceu: “De crítico passa-se a curador, um trabalho que se confunde em diversos aspectos com o de animador cultural.” Seguindo na mesma página, a autora argumenta sobre a situação da arte inserida nos diversos espaços artísticos:

Do mesmo modo, a arte aparece através das exposições, em eventos efêmeros que trazem em si uma concepção específica e um cunho político. Basta observarmos as diversas bienais, a Documenta de Kassel, as grandes retrospectivas de artistas, as exposições temáticas nos vastos espaços museológicos contemporâneos para nos darmos conta de que o produto artístico submete-se, não somente às exigências e ao perfil das estruturas institucionais, como também às formas de organização da cultura e da comunicação (ZIELINSKY, 1999, p.97).

Para Zielinsky a intermediação das exposições efêmeras revela o modo como a cultura está vinculada às instituições, como estas desejam apresentar arte e a compreensão de mundo. A 32ª Bienal mostrou a sua posição política. Para concretizar seus espaços artísticos, ainda é necessária a crítica de arte, o profissional que saiba mediar entre a instituição e o público. Na Bienal Incerteza Viva, foi o curador que realizou a mediação, embora a crítica tenha estado presente em outros espaços.

As críticas à 32ª Bienal publicadas nos meios de comunicação, em revistas e jornais, mostraram-se quase unívocas ao considerarem uma ausência de arte, ou quando mencionaram a sobreposição do discurso em detrimento da forma. Ou seja, os críticos identificaram a relação de alguns trabalhos expostos na edição de 2016 com elementos que remetem às décadas de 1960 a 1970, sobretudo ao que se refere à arte conceitual.

Os críticos que escreveram sobre a 32ª Bienal abordados neste capítulo pertencem a diferentes gerações, mas todos publicaram seus textos no mesmo tipo de veículo de informação, jornais e revistas on-line. Logo, verificou-se uma limitação de acesso público, em detrimento de outros meios de informação, ligada à restrição da navegação nas páginas da Internet.

Embora o artigo de opinião esteja sob responsabilidade do escritor, não se pode descartar a opinião conjunta do jornal, nesse caso do Jornal Estadão, cujo acesso é limitado. Críticas de Aracy Amaral, de Rodrigo Naves e de Antônio Gonçalves Filho são exemplos claros do que se espera da crítica madura e convincente, por se tratarem de pessoas importantes para o meio artístico no Brasil. Além deles, outros críticos entram na composição deste capítulo para atenuar o significado da construção da crítica contemporânea.

A primeira crítica que se pretende abordar dialoga com o questionamento de Aracy Amaral (1987) acerca do significado da arte: arte para quê e arte para quem? No livro *Arte para quê?* Amaral questiona o sentido da crítica ao elaborar juízos críticos a respeito dos trabalhos artísticos destinados a uma pequena parcela da população da América Latina, onde a autora situa problemas sérios de desigualdades socioculturais e crises econômicas. Na opinião de Amaral, a crítica de arte deveria se responsabilizar socialmente e o crítico promulgar e estimular a reflexão sobre a produção artística, promovendo assim diálogos que alcançassem para além do público artístico.

Ao fazer sua crítica da Bienal de 2016, que foi bastante mencionada e reconhecida pelo modo de expor problemas ambientais e sociais, por exemplo, Aracy Amaral enfatizou negativamente o perfil do público que frequentou a exposição *Incerteza Viva*, em grande parte estudantes do ensino médio.

Dois pontos precisam ser destacados ao compararmos os escritos de Aracy Amaral em *Arte para quê?* e sua reação ao público da Bienal. Em primeiro lugar, nota-se a contradição da relação da crítica com o público que ela mesma havia almejado anos antes, recusando a outras parcelas da sociedade a possibilidade de ver a exposição. Em segundo lugar, nota-se uma mudança em relação à função do crítico, que ao invés de associar questões atuais com a

experiência estética das obras de arte, agora diminui a exposição indagando a legitimação e a caracterização da arte na 32ª Bienal. Apesar das críticas negativas sobre essa edição, a Bienal da Incerteza Viva recebeu mais de 900 mil pessoas, ficando atrás apenas da edição de 2004.

Mas Aracy Amaral não criticou a presença em si dos estudantes. A crítica demonstrou preocupação com a formação anterior para lidar com a arte exposta na Bienal. Conforme a autora, a monitoria e o projeto educativo do museu eram insuficientes para lidar com questões complexas. Além disso, ela desaprovou o público do meio artístico, que se habituou a ver arte internacional apenas a cada dois anos. Ou seja, sua crítica é uma crítica à hegemonia cultural⁹ instalada no espaço da Bienal de São Paulo.

Além de crítica de arte, Aracy Amaral é professora de história da arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo. Como crítica e curadora, ela tem anos de experiência, sobretudo envolvida com questões acerca da relação entre arte e sociedade. A Bienal de 2016 não lhe agradou na proposta e em seu envolvimento político, diante do contexto de crises que, naquele momento, a exposição insistia em atenuar:

E pouco vejo que faça alusão aos fatos que mobilizam multidões no país desde 2013, da crise econômica, da tragédia de Mariana, da situação de porção considerável do país, dos indígenas (...) Se esta edição objetivou uma forma de diálogo com o meio ambiente, podemos perceber a dificuldade de uma poética ou do contato com a realidade atual através da arte (...) A verdade é que tampouco vimos na Bienal sinal de que melhores momentos venham a surgir (AMARAL, 2016).

O afastamento da realidade fez parte do projeto da Incerteza Viva. O curador geral Jochen Volz relacionou a exposição à figura do Dom Quixote para dar consistência à construção da proposta. A exposição Incerteza Viva não foi criada no sentido de combater as incertezas, mas sim de criar alternativas para se conviver junto com as mesmas.

O crítico de arte Rodrigo Naves também escreveu sua crítica à Bienal no mesmo jornal em que Aracy Amaral publicou a sua. Naves é autor do livro *A forma difícil*, em que empreende uma análise de alguns trabalhos de diversos artistas que contribuíram de algum modo para a arte no Brasil. Porém, o livro sugere um estudo interpretativo e menos histórico. Assim, conforme Rodrigo Naves, há formas de arte brasileira que revelam timidez ao resistirem às estruturas modernas, já outras formas têm intensidades, mas carregam a resistência de sua precedente. Com relação à 32ª Bienal, as formas artísticas não corresponderam ao foco

⁹ Isso remete à ideia de consenso discutida por Antonio Gramsci.

primordial de seu interesse crítico, pois o destaque foi dado à proposta curatorial da busca por alternativas por uma sociedade mais igualitária. No que concerne ao fator representativo, ou seja, dos sujeitos que foram mencionados em algumas obras, o crítico aparentou ficar incomodado com as menções à “minoria”:

As diversas minorias também aparecem frequentemente como possíveis impulsionadores de uma nova sociedade. Elas têm inegavelmente contribuído para mudanças pontuais em leis e costumes, embora sua pouca vocação para o poder – talvez para nossa sorte – não as coloque como alternativa de governo. (NAVES, 2016)

É problemático exaltar a repulsa a uma dita minoria, principalmente relativa a sujeitos que fogem do arquetípico do eixo Rio/São Paulo, sobretudo quando se considera o que é pertinente à capital paulistana, constituída não só por descendentes de imigrantes italianos ou japoneses, ou ainda por empresários bem-sucedidos, mas também provenientes de outras tantas regiões e nacionalidades, com outros costumes que enriquecem a cultura local. Além disso, a Bienal não apenas recebe visitantes locais, pois sendo um evento não itinerante, ela intensifica deslocamentos do público interessado de diversas regiões.

Ao assinalar o desejo manifesto de construção de uma sociedade igualitária na proposta curatorial, o crítico considerou também a vontade dos artistas presentes na mostra da Bienal Incerteza Viva. Em relação ao conceito de arte nos trabalhos expostos, ele não sentiu o mesmo: “Faltou arte, que é onde realmente nossas certezas são postas em xeque. Ideologias são tigres de papel” (NAVES, 2016). Para Naves, houve mais ideologias do que arte na exposição da 32ª Bienal de São Paulo, na medida em que a proposta elaborou aproximações com temas atuais. Assim, a crítica mais convencional tende a não reconhecer ou não considerar uma arte que esteja vinculada a esses assuntos, ou envolvida diretamente com questões sociais, conforme esclareceu Antônio Gonçalves Filho (2016) ao cobrar “a articulação de um conceito artístico”. Embora a arte seja sempre política, independentemente de seu posicionamento explícito.

O jornalista e crítico de arte Antônio Gonçalves Filho escreveu dois artigos sobre a Bienal Incerteza Viva, destacando a tentativa de mudança desses eventos expositivos em relação aos salões do século XIX. O autor destaca a impossibilidade de trabalhos subversivos nas bienais, porque existe um potencial significativo de repercussão internacional nesse espaço.

O primeiro artigo, ele destaca duas questões: o experimentalismo e a figura do curador-autor. O ponto do experimentalismo é sobre a continuidade do experimental das vanguardas do século XX, presentes na Bienal, o que justifica o apelo para o espetáculo a fim de “atrair um

público pouco familiarizado com a arte”. Já a inserção do curador-autor trata da mudança da mediação nos eventos, o que também configura certa limitação no posicionamento político da exposição. No segundo artigo, Antônio Gonçalves Filho fez menção à predominância do conceito em detrimento do objeto artístico, além dos contos de distopia contra realizações rudimentares e a nostalgia do mundo agrário. O crítico informa ao leitor que a 32ª Bienal não pode ser criticada a partir de modelos convencionais, uma vez que a maioria dos trabalhos apresentados foi comissionada para aquela exposição. Sobre arte conceitual, refere-se ao resgate de produtos da década de 1970 e das atribuições desses produtos de consumo para fazer a crítica à lógica do mercado. “A articulação de um conceito artístico nunca foi garantia de boas obras. Ao contrário. Muitas vezes, o aspecto autorreferencial redundava em trabalhos conceituais militantes e datados”. E alguns trabalhos, o crítico identificou uma “nostalgia do mundo agrário”, aludindo à distopia ao passo que a ecologia, a cosmologia indígena e as tradições culturais foram levantadas como alternativas para se sobreviver nas incertezas discutidas pela 32ª Bienal.

Voltando a um assunto abordado por Antonio Gonçalves Filho, o crítico de arte Francisco Dalcol também questionou o modelo da Bienal, no que concerne ao modo de expor ao mesmo tempo uma atualização do contemporâneo e uma revalorização do passado. Contudo, Dalcol ressaltou a importância da Bienal ao extrapolar o protocolo: “Ir além, que fique bem entendido, não significa despreço ou renúncia, mas um avançar no sentido de desconstrução dos modelos e ampliação das possibilidades” (DALCOL, 2016). Sua crítica enfatizou o desafio que a própria realidade impõe à arte, quando esta tenta responder ao contexto das diversas crises pelas quais passava a sociedade naquele momento, sobretudo a crise política que culminou no impeachment de Dilma Rousseff.

Ainda quanto ao mesmo ponto sobre o modelo da Bienal, o crítico expõe o motivo da emergência dessa necessidade de transformação dos eventos de arte, para se responder ao avanço acelerado da sociedade atual:

Nesse andar paradoxal de um formato que está em descrédito ao mesmo tempo em que também se amplia, entram em colisão as visões sedimentadas de um passado recente e as tentativas de reinvenção que buscam maior pertinência das bienais face à complexidade de um presente que está em plena transformação (DALCOL, 2016).

Ao falar da necessidade de mudança do modelo já consolidado, Dalcol parece elogiar a exposição Incerteza Viva ao passo que essa promoveu um alargamento na compreensão “do que pode uma Bienal hoje”. Conforme o autor, a Bienal pode mudar “apresentando-se como

um tipo de plataforma de compartilhamento de pesquisas e experimentos, que encontram nos processos artísticos um meio privilegiado de operar com o sensível de modo a questionar nossas certezas e convicções” (DALCOL, 2016). Isso lembra o fato de que na 32ª Bienal havia um laboratório para os artistas realizarem experimentações.

Dessas experimentações a Bienal Incerteza Viva apresentou diversos vídeos. Grande parte desses trabalhos dependiam da permanência muito maior do público. Por exemplo, o vídeo comissionado para a exposição de 2016, *Os humores artificiais*, do artista Gabriel Abrantes, tinha 30 minutos de duração e possivelmente acarretou na necessidade de se selecionar os trabalhos a serem visitados. A crítica Aracy Amaral também apontou preocupações com a quantidade de vídeos expostos nesta edição, salientando a necessidade da apreensão do tempo de exposição para cada vídeo. Conforme a autora, o tempo poderia ter sido estimado em no máximo de três minutos de reprodução para cada vídeo, assim todos os visitantes poderiam percorrer toda a exposição num único dia.

Essa crítica é compreensível porque o tempo era insuficiente para dar conta de mais de 300 obras em uma única visita, ainda mais quando se tratava de curta-metragem de 30 minutos, como no caso de Gabriel Abrantes.

Por outro lado, conforme evidenciou a professora da Universidade Federal do ABC, Paula Braga (2016), a exposição não deveria ser equiparada à visitação que visa ao consumo, como acontece nas feiras de arte que são exclusivas para os interesses do mercado. Apesar desta autora não considerar o espaço da Bienal também como parte desse mercado, ela relata a importância da crítica em promover discussões e reflexões sobre a arte contemporânea e queixa-se da postura de críticos ao incitarem a não visitação da Bienal Incerteza Viva, conforme fizeram Aracy Amaral e Rodrigo Naves.

Uma exposição que recebe um grande número de vídeos como obras de arte exige, como já foi dito, mais apreensão do espectador. Assim, ao elaborar sua concepção acerca da complexidade do tempo da obra versus o tempo de contemplação do visitante, Boris Groys faz uma observação bastante instigante, levando em conta a subversão das expectativas no espaço expositivo, acentuando a mudança de percepção de movimento pelo espectador:

Assim, o valor estético de uma instalação de vídeo consiste em, principalmente, abordar de forma explícita a latente invisibilidade da imagem e a falta de controle do espectador sobre a duração de sua atenção ao espaço de exposição, local onde anteriormente prevalecia a ilusão de completa visibilidade (GROYS, 2015, p.114).

A exigência do tempo altera não somente o modo de visitação do espectador, mas também a certeza de determinada apreensão anterior de um vídeo que será revisto, “o que significa que, em cada vez, o trabalho é diferente e, ao mesmo tempo, ilude o olhar do espectador, faz-se invisível” (GROYS, 2015, p.115).

Então será que Jochen Volz apostou também nessa incerteza da apreensão da totalidade dos trabalhos de arte? É a incerteza da invisibilidade de algo que está posto, distanciando-o da apresenta o do real. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais a crítica de arte tenha perdido sua visibilidade, devido   sua potencialidade para gerar discussões sobre o que pode a arte dentro dos valores  ticos, est ticos e políticos.

Desta forma, é importante compreender como a crítica de arte está inserida nesse momento. O primeiro passo é entender que a crítica de arte no Brasil revela divergências entre teóricos e artistas. Um dos artistas que recusa diretamente a crítica   Ricardo Basbaum (2001), um defensor da “cria o antropofágica de textos”, algo que   perceptível em seus ensaios por meio de conceitos difundidos nos anos 1960 e 1970 sobre arte experimental, constru o, deslocamentos, morte do autor e a questão de alteridade, assunto discutido nesta pesquisa sobre a 32  Bienal Internacional de São Paulo.

Em *Cica & sede de crítica*, Ricardo Basbaum salienta as rela es e os papéis exercidos no espaço artístico, que têm se articulado cada vez mais. Assim, com a participa o do espectador na obra de arte possibilitada através do conceito da *morte do autor*, desenvolve conjuntamente seu “aprimoramento crítico”. Portanto, a figura do crítico torna-se obsoleta diante das mudanças de perspectiva da fun o da crítica, de acordo com a nova capacidade de troca no ambiente artístico.

Esse ambiente artístico onde as fun es de crítico, curador e artista estão cada vez mais incorporadas em uma única pessoa, dificulta a identifica o do momento da crítica no contexto em que tudo pode ser texto curatorial, crítica ou teoria. João Spinelli aborda a complexa rela o de flexibilidade que transformou também o trabalho artístico. O autor empresta a fala do curador Daniel Birnbaum, para quem a figura do crítico “foi marginalizado pelo curador, que por sua vez, foi posto de lado pelo consultor, pelo administrador e – mais importante – pelo colecionador e pelo negociante de arte [...] e as bienais foram eclipsadas pelas feiras de arte” (SPINELLI, 2017).

João Spinelli não fez crítica à 32ª edição da Bienal, mas sua contribuição aqui se faz necessária porque o autor aborda um ponto interessante: a mediação entre o crítico e o público ainda é questionada, como se viu também na opinião do artista Ricardo Basbaum:

Porém, não podemos esquecer que, segundo Hans Ulrich Obrist a função do curador já aparece introduzida “em profissões preexistentes relacionadas à arte, tais como diretor de museu ou centro cultural”, culminando com a presença de pesquisadores, críticos e ou historiadores de arte egressos de cursos de artes visuais e de história da arte implantados nas últimas décadas nas principais universidades e formam profissionais habilitados, que se decidem pela função curatorial, pela crítica ou historiografia da arte (SPINELLI, 2017).

Portanto, a mediação está imersa nos textos curatoriais da 32ª Bienal. No segundo capítulo observaram-se diversas opiniões sobre arte e assuntos relacionados à crise ambiental ou a lutas por identidades. O curador-autor, assim denominado por Antonio Gonçalves Filho, se apresenta como mediador entre instituição e público/leitor interessado. Desse modo: “A crítica e as exposições representam a celebração mercadológica que sempre foram, mas agora nutrem-se das características de expansão global” (ZIELINSKY, 1999, p.98). Conforme Zielinsky, os conceitos artísticos não são homogêneos, sustentam-se pelas diversas políticas culturais, onde o crítico, seguindo as suas pretensões políticas, atua como provedor da mediação entre a instituição e seus interesses próprios para com o público e com a exposição.

6. Conclusão

A Bienal da Incerteza Viva desafiou parâmetros de suas precedentes, tanto na redução do número de artistas participantes, quanto na criação de um laboratório experimental, orientando os artistas a realizarem trabalhos correspondentes à proposta. Os artistas foram estimulados a lidar com assuntos concernentes à cultura, economia e política, envolvendo diversas questões complexas como a desigualdade na luta por identidade, e se fez necessário compreender o conceito de hegemonia cultural.

Partindo-se do pressuposto da hegemonia cultural, foi possível entender a reivindicação por uma cultura descentralizada, a luta pelo reconhecimento da diferença e a crítica às metanarrativas. Não por acaso, os autores “pós-colonialistas” trabalharam com assuntos relacionados ao poder hierárquico do bloco hegemônico, o qual impõe a sua predominância na sociedade como algo “natural”.

A alteridade e a diferença são questões complexas para se tratar em um Trabalho de Conclusão de Curso de graduação. Fiquei com receio de escrever a esse respeito por causa do conflito que envolve também o conceito de identidade, conceito mais difícil de posicionar de forma crítica, por não saber se a interpretação estava sendo correta ou injusta. Espero que minhas observações não tenham sido mais um monólogo, mas sim um apontamento do assunto tão presente na Bienal da Incerteza Viva.

Quis destacar também a ênfase na diferença, presente na 32ª Bienal, porque é um desafio falar sobre diferença neste momento, pois existe uma crescente força da aniquilação e de repressão contra as “minorias”, considerando-se que a frente liderada pelo deputado federal Jair Bolsonaro¹⁰ foi eleita para os anos que se seguem. A escolha desse candidato à presidência, particularmente, muda drasticamente o cenário artístico, tendo em vista o silenciamento e a negação sobre propostas na área da cultura e, sobretudo há um grande risco à diversidade, que já está sob ameaça, uma vez que ele direciona sua proposta a uma suposta “maioria”.

Nessa conjuntura de repressão contra as chamadas “minorias”, a proposta de construir outras narrativas de sobrevivência, tal como fez a Bienal de 2016, não parece encontrar condições culturais, políticas ou socioeconômicas favoráveis para se realizar. Por isso, considero importante demonstrar como o posicionamento político esteve presente em cada palavra dos idealizadores da 32ª Bienal. Assim, este trabalho teve a preocupação de apresentar

¹⁰ O futuro presidente Jair Messias Bolsonaro, cujo discurso de ódio contra o PT ganhou fama a partir de sua saudação ao coronel, chefe do DOI-CODI, Carlos Alberto Brilhante Ustra, durante o processo de Impeachment de Dilma Rousseff em 2016.

as propostas dos curadores e de alguns escritores convidados para compor o catálogo, relacionando-os ao mesmo tempo com a situação política do Brasil que teve início em 2013.

Este trabalho exigiu uma compreensão que ainda não havia. Eu não possuía, até então, a dimensão do que significou a 32ª Bienal no momento em que a visitei; do impacto que uma Bienal representa para a cultura do Brasil; da imensidade de informações que podem ser interpretadas a partir do texto curatorial e da compreensão do papel da crítica atualmente e como ela se estabelece nos espaços artísticos. Todas essas questões foram extremamente importantes para amadurecer o conhecimento recebido durante a minha formação, o que só foi possível nesse estudo.

8. Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Qual arte contemporânea?* Jornal Estadão.27.set.2016. Disponível em: < <https://goo.gl/Q7Qir7> >. Acesso em: abr. 2018.

ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antônio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

AZEVEDO, Fábio Palácio de. *Marxismo, comunicação e cultura - Raymond Williams e o materialismo cultural*. 2014. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-20102014-100427. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-20102014-100427/pt-br.php> >. Acesso em: 19 out. 2018.

BALDINI, Isis et al. *Walter Zanini e a formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil*. Estud. av., São Paulo, v. 32, n. 93, p. 307-329, ago. 2018. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000200307&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 23 out. 2018.

Bárbara Wagner. < <https://barbarawagner.com.br/BARBARA-WAGNER> >. Acesso em 16 out. 2018.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

BRAGA, Paula. *A crítica da crítica: Uma reflexão sobre as críticas da 32ª Bienal de São Paulo publicadas pelos jornais de grande circulação*. Revista Select [online], 15 dez. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/aagwmi>>. Acesso em: abr. 2018.

BURIL, Bárbara. *Portfólio. Bárbara Wagner & Benjamin Burca: O movimento da economia*. Revista Continente. Publicado em 01 set 2018. Disponível em:< <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/213/barbara-wagner---benjamin-de-burca> >. Acesso em: 16 out 2018.

CYPRIANO, Fábio. *Criada em 1895, Veneza é a mais antiga bienal*. Folha de São Paulo. Ilustrada. 26 de fevereiro de 2007. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2602200709.htm> >. Acesso em: 18 out. 2018.

DALCOL, Francisco. *Sobre o que pode a arte e uma bienal*. Arte e Crítica, abca jornal online. n 40, ano XIV, dezembro de 2016. Disponível em: < <https://goo.gl/EqNHZ4> >. Acesso em: abr. 2018.

DA SILVA, Denise Ferreira. *Sobre diferença sem separabilidade*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

DE ALMEIDA, Brena Costa. *Poder e verdade a partir de Michel Foucault*. Ítaca, [S.l.], n. 21, p. 175 - 196, out. 2012. ISSN 1679-6799. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/240>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

Em'kal Eyongakpa. Disponível em: <<http://www.32Bienal.org.br/pt/participants/o/2548>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

FILHO, Antônio Gonçalves. *Bienal da experimentação opta pela correção e não surpreende*. Jornal Estadão [online]. 22. abr.2016. Disponível em: <<https://goo.gl/Y4yMDu>> Acesso em: abr. 2018.

_____. *Laboratório social: experimentalismo é a ordem das bienais, que desbancam o curador-autor*. Jornal Estadão [online]. 06.set.2016. Disponível em:<<https://goo.gl/xcYUBF>> Acesso em: abr. 2018.

FILHO, João Freire. Disponível em: *Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade*. Revistas UFRJ. Eco-Pos, 2003<https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1144/1085>. Acesso em: 16 out. 2018.

FONTES, Virgínia. *O Brasil e o capital-imperialismo: teoria e história*. Rio de Janeiro: EPSJV/Editora UFRJ, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*, V.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2016.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

IANNI, Octávio. *Globalização e transculturação*. Revista de Ciências Humanas. Florianópolis. V.14, n.20, p.139-170, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/download/23492/21159>>. Acesso em: 24 out.2018.

IPHAN. *Mais três monumentos projetados por Niemeyer são tombados pelo Iphan*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3573>>. Acesso em: 18 out. 2018.

KANTORSKI, Leonardo Prado; FABRES, Ricardo Rojas; GARCIA, Bruno de Souza. *A crítica marxista ao conceito de identidade perante a concepção pós-moderna*. In: *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, XVII, n. 121, fev 2014. Disponível em: <<http://ambito->

juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=14465>. Acesso em: 23 nov. 2018.

LARSEN, Lars Bang. *Nunca houve um todo: alinhando as precariedades*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MARTÍ, Silas. *Artistas da Bienal protestam contra Temer na abertura*. Folha de São Paulo, São Paulo, 07 set. 2016. Folha Ilustrada. Disponível em: <
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1811006-artistas-da-Bienal-de-sao-paulo-protestam-contratemer-na-abertura.shtml> >. Acesso em: 23 out. 2018.

MENDONÇA, Bruno. *Heather Phillipson*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MOLINA, Camila. *Grupo protesta contra Temer na Bienal de São Paulo*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 06 set. 2016. Estadão Cultura. Disponível em: <
<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,grupo-protesta-contratemer-na-Bienal-de-sao-paulo,10000074396> >. Acesso em: 23 out. 2018.

MORAES, Denis de (org.). *Mídia, poder e contrapoder: da concentração monopólica à democratização da comunicação*. São Paulo: Boitempo, 2017. (Ebook)

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Incertezas vivas*. Jornal Estadão [online]. 20. set. 2016. Disponível em: <
<https://goo.gl/z6FZyy> >. Acesso em: abr. 2018.

NGCOBO, Gabi. *Uma questão de poder: We don't need another hero*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Rita Alves. *Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira*. São Paulo Perspect. São Paulo, v. 15, n. 3, p. 18 a 28 de julho de 2001. Disponível em <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 nov. 2018.

POLETTI, Luma. *Após protestos, Temer recria o Ministério da Cultura*. UOL. 21 mai. 2016. Disponível em: < <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/temer-volta-atras-e-recria-ministerio-da-cultura/> >. Acesso em: 22 out. 2018.

POVINELLI, Elizabeth. *Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

REBOUÇAS, Júlia. *Arte porque sim*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A incerteza entre o medo e a esperança*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

SPINELLI, João. *Impasses e saídas: arte, crítica e curadoria de artes visuais*. Arte e Crítica, abca jornal online. n 44, ano XV, dezembro de 2017. Disponível em: < <https://goo.gl/7JG62i> > Acesso em: mai. 2018.

Storia dell'archivio storico delle arti contemporanee. Disponível em < <https://www.labiennale.org/it/asac/storia-dellasac> >. Acesso em: 18 out. 2018.

VOLZ, Jochen. *Jornadas espirais: INCERTEZA VIVA*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WOOD, Ellen. *O império do capital*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZIELINSKY, Mônica. *A arte e sua mediação na cultura contemporânea*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, Ano 09, Vol. 10, nº 19, 1999.