



Quais são os fios?

Which are the threads?

Dr. Felipe Scovino

Como citar:

SCOVINO, F. Quais são os fios? *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.219-233, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4084>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4084>.

Imagem:

Lucia Nogueira, *Refrain*, 1991-1998. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Quais são os fios?

Which are the threads?

Dr. Felipe Scovino*

Resumo

O artigo desenvolve uma crítica à 33ª Bienal de São Paulo, sob curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro. Analisando a proposta curatorial de convidar artistas para organizarem núcleos curatoriais, sem que o curador abra mão de suas próprias escolhas individuais, o autor problematiza o que aponta ser um projeto fraturado e problemático. É de interesse do autor também refletir sobre o modelo Bienal na contemporaneidade: seus dilemas, debilidades, prospecções, assim como possíveis agenciamentos com o capital.

Palavras-chave

Bienal de São Paulo; curadoria; história das exposições.

Abstract

The paper criticizes the 33rd São Paulo Biennial, curated by Gabriel Pérez-Barreiro. Examining the curatorial proposal of inviting artists to organize curatorial cells, alongside the individual choices chose by Barreiro, the author problematizes what he claims to be a fractured and questionable project. Issues involving the Biennial model in contemporaneity are also analyzed, such as: its dilemmas, weaknesses, prospects as well as possible assemblies with capital.

Keywords

São Paulo Biennial; curatorship; history of exhibitions.

Muito se falou e ao menos duas críticas foram publicadas¹ sobre como a 33ª edição da Bienal de São Paulo se manteve afastada do caos político que o Brasil atravessa. À medida que a exposição era planejada, montada e finalmente aberta, institutos de pesquisa demonstravam a ascensão de Jair Bolsonaro, candidato à Presidência da República que vociferava um fervoroso discurso de direita, e o país se via, ou ainda se vê, melhor dizendo, clamando pela moralidade e pelos valores da família. Entendo essa qualidade de crítica que foi feita à Bienal. Realmente difícil percorrer o espaço da mostra e não perceber nem ao menos fagulhas problematizando essas intempéries. Há um clamor – e vou me ater ao Brasil – nas artes extremamente valoroso e oportuno sobre discussões envolvendo epistemicídio e uma crítica fortemente engajada no âmbito de uma revisão das práticas colonialistas e também identitárias. Um estudo de caso icônico sobre essa tomada de posição são os programas (exposições, seminários, palestras, obras comissionadas e ações educativas) desenvolvidos pelo MASP em anos recentes, que discutiram histórias da sexualidade, a produção artística dos afrodescendentes e uma revisão cuidadosa e meticulosa sobre as bordas do que se convencionou chamar de arte naif.

Todavia, e antes mesmo de assistir a esta edição da Bienal, não acreditava exatamente que esse poderia ser um problema de ordem maior. Ingenuamente ou não, a minha ligação com a arte se faz por acreditar que a obra de arte metaforicamente torna o olhar do indivíduo mais sensível e político, na linha de pensamento de Rancière, sobre o que acontece a nossa volta. Não necessariamente a obra é política ao tomar para si uma posição ideológica ou ainda exibir ou fazer menção a um evento que pode ser entendido como de ordem política ou social. Eis os clássicos exemplos das poéticas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape para não nos fazer esquecer que o sensível, a alteridade e a convivência por meio da compreensão da existência e acolhimento do Outro, isto é, que as diferenças existem, podem e devem ser não apaziguadas mas compreendidas, constituindo-se em um sistema de compartilhamento que fabrica um (novo) olhar (político) sobre o mundo.

Portanto, a minha posição crítica sobre a Bienal não se baseia sobre o fato de que falta “política” à mostra. Contudo, deixe-me fazer uma ressalva ainda sobre a questão política e a sua relação com a mostra. Mesmo que a seleção das obras não tenha tido uma relação direta ou simbólica com o momento atual do país e do mundo, isso tampouco aparece no que eu chamaria de “alma” ou vibração da exposição. As escolhas, proximidades e diálogos entre as obras refletem de maneira pouco sísmica o momento de tensão, apreensão, medo, angústia e violência que passamos. Seria esse um problema? Seria esse o grande demérito da exposição? Parece-me que não. Por um lado, é uma escolha ou estratégia da curadoria não seguir caminhos razoavelmente esperados, pois há sempre uma demanda de que as grandes exposições problematizem os grandes problemas da atualidade. Vejam o caso recente da documenta 14 (2017) e o processo de exotização dos refugiados e mesmo, em parte, dos artistas africanos que participaram da exposição. O diretor artístico, Adam Szymczyk, propôs o tema Aprender com Atenas, com o slogan “O sul como estado mental”, fazendo uma alusão direta à bancarrota da Grécia sob as regras da União Europeia e o papel estratégico, do ponto de vista

geopolítico, de ser porta de entrada dos refugiados do outro lado do Atlântico. Como pondera Marília Panitz, Atenas é a epítome dos problemas que a Europa vem atravessando:

De um lado, a crise econômica – aqui não é possível deixar de lembrar uma das fotos de divulgação da festa de abertura da mostra, na qual a argentina Marta Minujín aparece à frente de sua piscina de azeitonas chamada *Payment of Greek Debt to Germany with Olives and Art*, na companhia de uma encantada Angela Merkel, em sua função de abertura dos trabalhos. De outro, a questão dos refugiados sírios, magrebinos, somalis e tantos outros – e a imagem também repetidamente utilizada é de uma obra em mármore implantada em uma coluna com vista para aquela outra, das ruínas do Parthenon. A peça esculpida é uma barraca idêntica àquelas distribuídas nos campos de refugiados; a obra de Rebecca Belmore tem o nome de *From Inside*. (...) Porém, uma das imagens mais reproduzidas nos jornais, revistas e websites em torno da abertura da *documenta 14* não é de uma das obras, e sim um graffiti em uma parede das ruas de Atenas, com os seguintes dizeres: ‘Cara *documenta*, eu me recuso a me exotizar para engrandecer seu capital cultural’ (Panitz, 2017: 25-27).

Seguramente foi uma escolha da curadoria da 33ª Bienal não empreender grandes esforços em seguir por trilhas identitárias, geopolíticas e econômicas bem demarcadas. Nesse sentido, entendo que não foi um erro curatorial, mas uma estratégia pela via da poesia para empreender uma noção de mundo que tornasse – mais uma vez, já que este é o “compromisso” da arte – nossos olhos e mentes mais exigentes e atentos sobre o entorno. Contudo, no atual momento, essa escolha pode ser entendida como a criação de um efeito apaziguador sobre uma sociedade em ebulição, claramente dividida em aspectos ideológicos e morais como há muito tempo não se via. E como lidar com essa potência causadora de mal-estar? Não há uma resposta fácil, mas é preciso arriscar e criar fissuras em um meio de produção altamente lubrificado pelo capital e por expectativas (de lucro, apostas, dividendos) que tornam a obra mais próxima de uma *commodity* do que de um ato poético. Como vimos rapidamente, a última *documenta* em certa medida falhou na sua proposta. O Outro, o exótico, respondeu de forma clara e substancial ao fato de ser enquadrado como vítima ou objeto a ser estudado pelo mesmo sistema que o explora. Mas essa falha é reveladora de uma estrutura de poder em que a arte cada vez mais se embrenha e que, por isto mesmo, expõe as suas idiosincrasias enquanto produção de sentido crítico do mundo. Eis o imbróglio em que essa mostra se coloca, assim como a visibilidade do esgarçamento do “modelo Bienal”. Voltaremos a esse tema nesse artigo.

O curador-geral Gabriel Pérez-Barreiro escolheu 7 artistas para serem curadores, além de escolher 12 artistas que tiveram suas obras exibidas individualmente. Cada um dos 7 artistas-curadores teve a liberdade para escolher o tema de suas exposições. Como prerrogativa, em cada uma dessas curadorias deveria haver a inclusão de obras do artista-curador. A primeira condição que me chamou a atenção foi a heterogeneidade de poéticas: escolhas amplas, embaralhadas, genéricas e frágeis. E, em alguns casos, beirando o narcisismo, noção essa percebida no número exagerado de obras que determinados artistas-curadores incluíram de si mesmos. Efeito inverso ao do curador-geral. Sua

timidez e quase desaparecimento se fez notar nas poucas linhas que escreveu a respeito do próprio projeto curatorial, da sua rápida aparição crítica no catálogo² e finalmente no desalinhamento de suas 12 escolhas individuais de artistas. Cada exposição mais se pareceu como ilhas e nunca com um arquipélago, para não falar do conjunto geral das 7 exposições. As exceções foram *Stargazer II*, com curadoria de Mamma Andersson [fig.1], e *Aos nossos pais*, com curadoria de Alejandro Cesarco.

Com o título geral de “Afinidades afetivas”, o que essa proposta genérica quis colocar? A minha saída para essa indagação foram certas poéticas individuais, conjuntos de obras que afetivamente demandavam questões pulsantes como as bordas entre a obra e o espaço em que estão instalados (caso de Lucia Nogueira), a relação extremamente instigante e contemporânea entre arte e crime trazida pelo conjunto de obras de Aníbal López, a proximidade entre obsessão, memória, escrita, ficção e realidade (Matt Mullican), a loucura e a documentação muito própria desse olhar sobre o mundo (a escolha curatorial de Mamma Andersson) e a relação entre o bizarro, o cômico e as potencialidades de estranhamento e convivência em *The Living Room*, de Roderick Hietbrink.



Fig. 1. *Stargazer II*, de Mamma Andersson. 33ª Bienal de São Paulo.
Fonte: Pedro Ivo Trasferetti, Fundação Bienal de São Paulo.

O modelo Bienal na contemporaneidade, e aqui insiro a Documenta também, em poucos casos não se situa à margem de uma possibilidade nova de pensamento curatorial, mas, ao contrário, está profundamente conectada aos interesses do capital e de uma máquina globalizante de se fazer e pensar curadoria. Não penso que convidar artistas para serem curadores tenha sido uma prática ou maneira

de se pensar de forma inventiva esse modelo, mas, se o foi, penso que foi um erro duplo. Primeiro, porque essa edição seguramente não alargou a questão (difícil de ser respondida, é verdade) sobre o fato de uma curadoria realizada por artista ser uma obra de arte. Discussão, aliás, que penso não ter resposta clara e ser “menor”. E, em segundo lugar, ou como consequência do primeiro ponto, a exposição em si se apresentou frágil, como é o caso da curadoria de Sofia Borges. Para além da qualidade simbólica e artística da produção dos internos do Hospital Psiquiátrico D. Pedro II, o que a exposição colocou? Por exemplo, quais foram as elucubrações, diálogos, potências e modos de ver e escrever que podem ser potencializados, para além de uma ligação frágil com o inconsciente, o sonho e a sexualidade, entre as obras de Tunga e Sarah Lucas? Dois artistas com poéticas distintas que podem ter a sexualidade como referente, ainda que esse campo não dê conta de suas poéticas, especialmente a de Tunga, um artista que teve entre seus interesses a literatura, a física e a alquimia.

A história da Bienal de São Paulo grosseiramente se divide em 3 fases. A primeira, que duraria até o boicote (1968-69), passa por uma aproximação das produções modernistas brasileiras e internacionais com o público – vide as exposições, quase retrospectivas, de Calder, Henry Moore, Picasso ou dos futuristas italianos –, assim como de obras recentes – produções do neoconcretismo, abstracionismo informal, expressionismo abstrato, pop –, no que eu chamaria de formação da visão. A segunda fase, com início por volta dos anos 1980, se caracteriza por uma revisão tensa entre o historicismo e a experimentação de linguagens e de propostas curatoriais, ocorrendo especialmente nas edições de 1998 (a chamada *Bienal da Antropofagia*, com curadoria-geral de Paulo Herkenhoff) e 2006 (com o tema “Como viver juntos”, proposto por Lisette Lagnado). Percebam que esse embate se dá com mais força com o fim das representações nacionais no começo deste século. E a terceira fase é marcada pela adequação da Bienal de São Paulo a um “modelo Bienal”, mais apaziguador e pouco provocador, numa relação próxima com o mercado. Isso pode ser visto na presença tanto de artistas consagrados quanto de artistas marginais ou historicamente periféricos em relação à historiografia eurocêntrica e anglo-saxã da arte, e que se tornaram objetos de desejo de galerias comerciais e museus justamente por terem esse rótulo. Claro que há distinções, como projetos que tensionam a relação entre arte e espaço, a exemplo do projeto *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, na 32ª edição (2016), quando o artista, através do estabelecimento de uma cozinha e restaurante, levantou questões acerca da construção dos hábitos alimentares e sua relação com o ambiente, a paisagem, o clima e a vida na terra. Ou ainda o projeto *Ônibus tarifa zero*, de Graziela Kunsch, realizado na 31ª edição (2014), conectado aos levantes de 2013 no Brasil e ao conceito de direito à cidade de David Harvey. Esse trabalho consistiu na proposta para a prefeitura de São Paulo de colocar um ônibus gratuito, sem destino conhecido, para circular pela cidade durante os meses daquela Bienal. Menna Barreto e Kunsch são dois exemplos de pensadores e ativistas, até onde esse termo possa ser usado em proveito próprio de suas ações e não como algo desviante e genérico, que, eu diria, tem uma relação pouco produtiva ou afeita ao mercado. Como discutir questões como economia, pobreza, deslocamento pela cidade, direitos civis, alimentação, paisagem e clima sem cair em um universo estéril e mercantil de compra, venda e reconhecimento

institucional e legitimador que a Bienal, em particular, e a arte, em geral, se colocam parece ser o grande paradigma do chamado “modelo Bienal”.



Fig. 2. Siron Franco, *Primeira vítima; Segunda vítima; Terceira vítima*, 1987. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

O problema maior não é exatamente o fato desta Bienal não ter sido “política”, mas sobre o que essa exposição discursou e de que forma. Em meio a um emaranhado de fios soltos que pouco se conectavam, surgia a sala de Aníbal López, organizada por Gabriela Silva. Antes de eu falar desse artista, gostaria de exemplificar o emaranhado de fios que não se conectavam, ou que ao menos tive muita dificuldade em fazê-lo. No último andar estavam próximas, como numa triangulação, as obras ou salas de Denise Milan, Feliciano Centurión e Siron Franco [fig.2]. Três poéticas bem distintas, e eu diria que Siron, a despeito de sua qualidade pictórica, é um desses artistas periféricos em relação à historiografia hegemônica que citei há pouco. O resgate de um artista, esquecido ou desconhecido pelas grandes instituições e publicações internacionais, passou a ser venerado como uma das qualidades da curadoria no contemporâneo. Essa “arqueologia” é bravamente defendida e celebrada pelo mercado. Na mesma vibração, a “descoberta” do jovem artista também é motivo de festejos. Pessoalmente, penso que a obra de Franco precisa ser mais vista e pesquisada, mas a forma como a série *Césio* ou *Rua 57* – numa relação estreita e direta com o mais sério acidente radioativo da história do Brasil ocorrido em 1987 – foi exposta na Bienal, numa ilha longe de qualquer tipo de aproximação conceitual ou mesmo formal, transformou-se em uma oportunidade pouca proveitosa do ponto de vista curatorial e mesmo crítico. Por outro lado, a delicadeza e suavidade da costura e dos bordados de Centurión, associados ao conflito que essa prática gera entre o artesanal e o técnico, à valorização das tarefas domésticas e

“às nostalgias de um mundo de pequenos saberes em extinção” (Escobar, 2018: 4), transformaram esse triângulo em uma figura desequilibrada. A obra de Milan fechava esse circuito de forma magistral ou trágica, dependendo do ponto de vista. Em uma larga área do andar, a artista dispôs pedras, que segundo ela:

Fui olhando as pedras cada vez mais como seres humanos, porque elas tinham formas humanas. E quanto mais fui olhando para isso, para sua narrativa, mais elas foram me contando. Fui encontrando testemunhos da analogia entre o ser humano e a pedra, e do quanto, no fundo, a gente foi imaginado pela Terra. Temos uma ilusão tão grande de ser um objeto separado. Acho que é o que entristece o ser humano: ele esqueceu que foi imaginado, que faz parte da imaginação da Terra (Milan, 2018).

Voltando a Aníbal López – artista guatemalteco falecido em 2014, aos 50 anos –, temos uma força desproporcional nesta Bienal. Em tempos de discussão sobre a moral no Brasil, López problematizou de forma rica, valorosa e atual a relação entre espaço de arte e espaço público; crime e prática artística; bem e mal; ficção e realidade; violência e formas de vida. Em *The Beautiful People* (2003), em referência a uma música de Marilyn Manson, e realizada no espaço Contexto, na Cidade da Guatemala, o artista planeja o seguinte ato: os seguranças da galeria foram orientados pelo artista a deixar entrar somente as pessoas que eles considerassem belas. Como “obra” havia apenas um letreiro na parede branca da galeria, onde lia-se a frase “The Beautiful People”. Como escreve Silva (2018: 3), “pouco a pouco, as pessoas começam a perceber que estão em uma abertura-performance e que os convidados que entraram não sabiam que fariam parte da obra”. Mesmo López foi proibido de entrar. Não passou pelo crivo dos seguranças. Já *Testimonio (Sicario)*, 2013, foi realizada em um auditório, em meio à Documenta 13. O convidado, um assassino com larga ficha, é entrevistado pelo público, que fica incrédulo com suas respostas ao longo de mais de 40 minutos de conversa. Não fica bem claro para o público se o homem, ou a sua penumbra – já que em nenhum momento seu rosto é revelado, pois apenas se ouve a sua voz e a sombra projetada de seu corpo –, é realmente o que o título da obra diz que ele é. O jogo de perguntas (do público) e respostas (do homem) lembra um programa de auditório, algo que fica situado entre a invenção, a verdade, o jogo midiático e o espetáculo. Se para o público presente no auditório ou para aquela pessoa que eventualmente assiste ao vídeo para a dúvida sobre a idoneidade das respostas do homem, Gabriela Silva é categórica:

Foi um problema sério conseguir alguém que fosse idôneo, mas, ainda assim, assassino. Na primeira tentativa, Aníbal negociou com um sujeito que começou a persegui-lo e à sua família. Ele percebeu isso pela primeira vez na saída da escola dos filhos. Em seguida, o sujeito começou a aparecer na porta de sua casa exigindo pagamento antecipado. (...) A família teve de se mudar e o trato foi desfeito (Silva, 2018: 16-17).

O conceito de afinidade no título da mostra me pareceu excluir algo que pode ser potente para o pensamento curatorial, que é o confronto. Como uma possibilidade de pensar a exposição pela sua oposição, uma contra-exposição portanto, o confronto não deixaria de constituir um diálogo entre as obras, mas agora pela via do dissenso, do embate. É claro que essa potência do dissenso surge a partir de um conceito que se prolifera ou se faz como um evento por meio de forças rizomáticas, isto é, no sentido da constituição de um agrupamento ou rede de forças intrínsecas que gerariam uma força própria ou, ainda, uma conexão que faz com que essas obras estejam reunidas naquele espaço justamente pela capacidade de gerarem essa fricção.



Fig. 3. Lucia Nogueira, *Mischief*, 1995; *Anchor*, 1992. 33ª Bienal de São Paulo.
Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Outro ponto alto da exposição foi a presença da sala de Lucia Nogueira (1950-1998), artista nascida em Goiânia, mas que viveu boa parte da sua vida no Reino Unido. Quase uma desconhecida no Brasil, seu corpo de obras é impressionante. Apesar da matriz conceitual e pós-minimalista, não é exatamente fácil encaixar o seu trabalho. Diria que a palavra que surge por meio do título das obras cria uma fissura com o que se vê, objetualmente falando. Em *Anchor* (1992), por exemplo, um armário de metal está num canto, aparentemente abandonado e esquecido [fig.3]. É importante dizer que suas obras possuem

uma atmosfera essencialmente teatralizada. Foram construídas salas ou espaços individualizados dentro da grande sala que sua obra ocupou na Bienal. Nesse sentido, desde o assoalho de madeira à incidência da luz, passando pelas paredes ou espaços seccionados, tudo remeteu a um espaço cênico. É interessante como sua obra, portanto, também inspeciona o caráter de borda nas artes visuais. Ou seja, confundem-se os limites sobre onde começam e terminam os espaços constituídos do prédio da Bienal e sobre onde começam e terminam o espaço de “aparecimento” da obra. Voltando à *Anchor*, ou âncora em inglês, percebe-se que a porta do armário está fechada, mas preso nela, saindo em direção ao exterior, há um tufo de pelos pretos. E é exatamente essa fricção, fissura ou como quiserem nomear, que torna a obra um enigma: vislumbramos o acontecimento, mas não conseguimos decifrá-lo totalmente. O armário rapidamente se transforma em esconderijo, prisão ou algo aterrorizante. Os pelos transmitem àquele acontecimento uma sensação de morte, pavor e, por outro lado, de humanidade ao objeto de ferro. Tudo é ambíguo e pouco claro, permitindo que a imaginação flua de modo incessante. Outro exemplo desse mecanismo literário e objetual é *Full Stop* (1993), ou parada final em inglês. Eis uma escultura formada por um carretel industrial de madeira e um poste de ferro, de secção quadrada. Há um ritmo descontínuo entre o título – a expressão que nomeia a coisa – e o que o objeto representa enquanto função, já que o carretel é empregado em ações de enrolamento, e a barra impede a sua funcionalidade. É a antítese do que se espera do objeto ordinário tão comumente associado a uma função. É o mesmo caso da *Roda de bicicleta* (1913), de Duchamp, na qual o banco anula o uso mais comum e genérico daquele objeto (a roda), que é o movimento. Contudo, seja em Duchamp ou em Nogueira, o movimento nunca deixa de existir, mesmo que hipoteticamente em nossa imaginação. A tensão entre o que o nomeia e como o objeto se apresenta ao mundo revela o caráter irônico de suas peças (Visconti, 2018: 9-10). A obra é o resultado da negociação, via contradição ou ambiguidade, entre o título e o objeto.

Gostaria de comentar brevemente duas curadorias que me chamaram a atenção pela qualidade das propostas. A primeira é *Aos nossos pais*. Como afirma o artista e curador Alejandro Cesarco, a proposta desse recorte era ser:

Uma dedicatória, uma oferenda, uma forma de tratamento, uma definição de público. É o reconhecimento do passado, e de sua contínua presença no presente. Dedicar a exposição a uma relação primordial (biológica ou adotiva, literal ou metafórica) é um modo de construir uma genealogia e de tentar se aproximar do cerne de nossos entendimentos, métodos, inibições, possibilidades, expectativas etc.

Algumas das perguntas postas pela exposição são como o passado (nossa história) ao mesmo tempo permite e frustra possibilidades, como reescrevemos o passado com nosso trabalho e como a diferença é produzida na repetição. De modo geral, a exposição chama a atenção para as estruturas que permitem certas narrativas e silenciam outras (Cesarco, 2018).

Três obras em especial merecem destaque dentro desse recorte. A primeira é a série de Peter Dreher intitulada *Tag um Tag guter Tag* (1972-), na qual o artista pinta diariamente – repetindo até onde for

possível a mesma perspectiva, luz e escala – o mesmo copo, contando com um acervo de 5.000 pinturas até hoje. Obsessão, mimese e arquivo se misturam numa prática que assimila sistematicamente repetição e diferença. Pintura e fotografia, realidade e ficção, obsessão e êxtase se misturam de tal forma que é impossível separar formalmente essas barreiras. Já nas pinturas de natureza-morta de Jennifer Packer, somos atraídos pela beleza natural das flores e o seu ornamento em forma de buquês. O que não nos é dito é que a flora em questão deriva de cortejos fúnebres. Misturando a tradição da história da pintura e as demandas e tempo do mundo real, a artista realiza associações ambíguas como beleza e morte, deleite e finitude, que são ao mesmo tempo encobertas por uma névoa de silenciamento e mistério. Em *Untitled (Birth to Death List)*, 1973, Matt Mullican expõe uma longa lista de curtas sentenças que relatam desde o nascimento até a morte de uma mulher desconhecida [fig.4]. A vida inteira de uma pessoa é construída por meio de sentenças como: “abraçando o pai”, “sangrando ao ralar o joelho”, “entrando na faculdade, saindo de casa”, “mudando-se para outra casa”, “a família de seu marido”, “pensando na própria morte” até “sua morte”. É impressionante como ficção e realidade – ou empatia talvez seja uma palavra melhor para definir a leitura das frases – se embaralham e criam uma atmosfera de nostalgia, tristeza e alegria. A reunião dessas obras sob curadoria de Cesarco não é fúnebre como parece anunciar, mas o contrário: são obras que celebram a vida, pequenos gestos, nada espetaculosos, que parecem alargar ou moldar o tempo de uma forma não cronológica, mas fenomenológica. Há um interesse em metaforizar através do texto, do copo ou da flor uma expectativa de corpo e passagem. E isso ocorre não pelo viés traumático da morte, mas pelos duradouros e variados e variados eventos/acontecimentos que marcaram a vida até o seu fim.



Fig. 4. Matt Mullican, *Untitled (Birth to Death List)*, 1973. 33ª Bienal de São Paulo.
Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Concluo o texto com a curadoria de Mamma Andersson que cria um elo conceitual com a mostra de Cesarco. Esse diálogo se apresenta pela via da melancolia, como a artista-curadora ressalta: “Estou interessada em artistas que trabalham com a melancolia e a introspecção como um modo de vida e uma forma de sobrevivência” (Andersson, 2018). Foi uma seleção de obras que, para além do diálogo conceitual coeso, expressava uma emoção, pouca percebida, enquanto projeto coletivo, no restante da Bienal. Como Andersson afirma, ela se interessou sobretudo pelos “artistas solitários, que encontram sua voz em uma expressão única e própria. Esses artistas são, muitas vezes, marginais natos, embora alguns tenham se tornado marginais com o tempo” (Andersson, 2018).

Miroslav Tychý é um desses artistas. Entre os anos 1960 e 80 produziu, em Kyjov, atual República Tcheca, milhares de fotos de mulheres, sem elas perceberem que estavam sendo fotografadas. Utilizando câmeras caseiras feitas de tubo de papelão, latas e outros materiais, suas fotos possuíam imperfeições, em parte por conta das limitações técnicas, em parte por conta do ato fugidio e rápido. Com uma “câmera ruim” – e ele se orgulhava disso –, produziu imagens assustadoramente belas e emocionantes do corpo feminino. Alterando constantemente as posições de voyeur e documentarista, Tychý alargou as potencialidades da fotografia e da beleza na Tchecoslováquia comunista.

Já Ladislav Starewitch conseguiu ser ao mesmo tempo precursor e inventor da linguagem do cinema. Em *La Revanche du Ciné-opérateur* (1912), um filme realizado com técnica *stop motion*, assistimos aos “atores”, na realidade insetos mortos, em uma narrativa sobre ciúme, amor, sexo e infidelidade envolvendo besouros, moscas e a disputa por uma herança inusitada. Por sua vez, Carl Fredrik Hill foi um pintor sueco ligado à Escola de Barbizon até 1877, quando sofre um surto psicótico e é hospitalizado, sendo diagnosticado como paranoico. É o momento que surge uma segunda fase em seu trabalho. Deixando de lado a pintura de paisagem sob influência pré-impressionista, Hill avança sobre um território de sonho, imaginação e memória. Algumas das obras apresentadas na Bienal foram feitas com giz de cera sobre papel, revelando paisagens construídas com um traço que alinhava melancolia, solidão e simultaneamente luz e entusiasmo sobre aquelas camadas de árvores, cascatas, rochas e montanhas.

Já as pinturas de Andersson variavam entre as ações ordinárias de uma mulher de costas vestindo sutiã e colocando ou retirando sua saia *Underthings* (2015), e o estranhamento de uma fissura não esperada em *Crib* (2014) ou *Glömd [Esquecido]* (2016). Em *Underthings*, não sabemos ao certo se a mulher está se despiando ou vestindo a saia. A pintura é recortada em dois planos verticais: à esquerda, o plano da mulher; e à direita, uma cortina listrada. Tudo é banal. Nenhum acontecimento, a não ser a trivialidade. O estranho aspecto do ordinário. Ao mesmo tempo, a perspectiva é teatral e fílmica. Daí imagino a presença do strip-tease em *Take off* (1972), de Gunvor Nelson e o seu discurso satírico sobre essa qualidade de performance. O vídeo mostra um *strip tease* de Ellion Ness, uma *stripper* profissional que estava prestes a se aposentar quando foi filmada. A ação ultrapassa o seu esperado clímax. Quando Ness está completamente nua, o *strip* prossegue e ela passa a retirar membros de seu corpo.

O desejo voyeurístico pelo corpo do Outro é substituído pela frustração e o *non-sense*. Já *Crib* e *Glömd* acentuam esse caráter de mistério e estranhamento. São pinturas que têm a fissura como protagonistas. Quem está sendo embalado senão uma figura que não tem cabeça e nem ao menos podemos considerar que tem corpo? Ou ainda a entrada de uma caverna que se revela enquanto evento exatamente pelo seu grau de incerteza, já que é impossível prever o que há lá dentro, seus caminhos e desvios. Esse tom de lateralidade frente a uma história e historiografia da arte que construíram uma leitura limitada da produção é um dos caminhos da curadoria de Andersson. Os loucos, os inventores marginais, a produção que passa despercebida pelo circuito oficial e legitimador.



Fig. 5. Ladislav Starewitch, *La Revanche du Ciné-opérateur*, 1912. 33ª Bienal de São Paulo.
Fonte: Pedro Ivo Trasferetti, Fundação Bienal de São Paulo.

Com muitos fios soltos, apesar de, como apontado no texto, algumas poéticas individuais potentes estarem presentes, a 33ª Bienal apostou, no fim das contas, em um modelo confortável de se fazer curadoria. É de se ressaltar, contudo, que a tônica dos discursos do curador-geral nunca foi a da invenção de modelos transgressores para esta Bienal. Todavia, a tomada de decisão de delegar aos

artistas as suas escolhas curatoriais teve como saldo uma atmosfera apaziguante, com efeitos rizomáticos pouco conciliadores. Restou a expectativa pela trepidação, fosse ela qual fosse. Mas ela não veio.

Referências

"33ª Bienal une doze projetos individuais a sete mostras coletivas organizadas por artistas-curadores". Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/5097>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

CESARCO, Alejandro. "Aos nossos pais". Disponível em: <<http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5218>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ESCOBAR, Ticio. "Ornamento extremo". Feliciano Centurión: 33 Bienal/SP [caderno do artista]. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). *Afinidades afetivas: 33ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2017, p. 1-29.

MILAN, Denise. [Depoimento]. Disponível em: <<http://bienal.org.br/texto/5228>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

PANITZ, Marília. "Afinal, o que é curadoria?". In: ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela (org.). *Curadoria em artes visuais: um panorama*

histórico e prospectivo. São Paulo: Santander Cultural, 2017, p. 23-46.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. "33". In: _____ (org.). *Afinidades afetivas: 33ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2017, s/p.

SILVA, Gabriela. "Aníbal Juárez López [A-1 53167] 472 D.O. – 522 D.O." [caderno do artista]. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). *Afinidades afetivas: 33ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2017, p. 1-29.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. "As palavras e as coisas". Lucia Nogueira: 33 Bienal/SP [caderno do artista]. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). *Afinidades afetivas: 33ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2017, p. 1-31.

Notas

* Felipe Scovino é professor adjunto e coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escreveu ensaios e resenhas para revistas nacionais e internacionais, tais como *Artforum*, *Art Review* e *Arte & Ensaios*, sobre a produção contemporânea brasileira. Também atua como curador, destacando-se as exposições *Lygia Clark: uma retrospectiva* (Itaú Cultural, 2012, São Paulo) em parceria com Paulo Sergio Duarte, e *Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura* (CCBB, Brasília, 2013; MON, Curitiba, 2014; MAM, São Paulo, 2014; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2015; CCBB, Rio de Janeiro, 2017), em parceria com Pieter Tjabbes. E-mail: pos@eba.ufrj.br.

¹ Refiro-me às críticas de Daniela Name, intitulada "Uma Bienal de São Paulo congelada no silêncio das formas", publicada no jornal *O Globo* em 16 de setembro de 2018 (Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/critica-uma-bienal-de-sao-paulo>>

[congelada-no-silencio-das-formas-23073292](#)>. Acesso em: 6 dez. 2018); e de Silas Martí, intitulada "Paraísos artificiais" e publicada na *Folha de São Paulo* em 4 de setembro de 2018 (Disponível em: <<https://temas.folha.uol.com.br/33-bienal-de-sao-paulo/introducao/paraisos-artificiais.shtml>>. Acesso em: 6 dez. 2018).

² O catálogo foi substituído por uma série de 19 cadernos – que variaram entre serem catálogos, livros de artista ou cartazes –, sendo cada um deles pensado por um artista ou artista-curador ou ainda críticos convidados. No texto de um dos cadernos, Pérez-Barreiro alerta que “pouco depois da abertura da Bienal, outro livro será publicado registrando a exposição em si, incluindo entrevistas com os artistas participantes, fotografias do projeto expográfico e das obras *in situ*, assim como um ensaio visual encomendado ao artista Mauro Restiffe” (Pérez-Barreiro, 2018: s/p).

Texto recebido em novembro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.