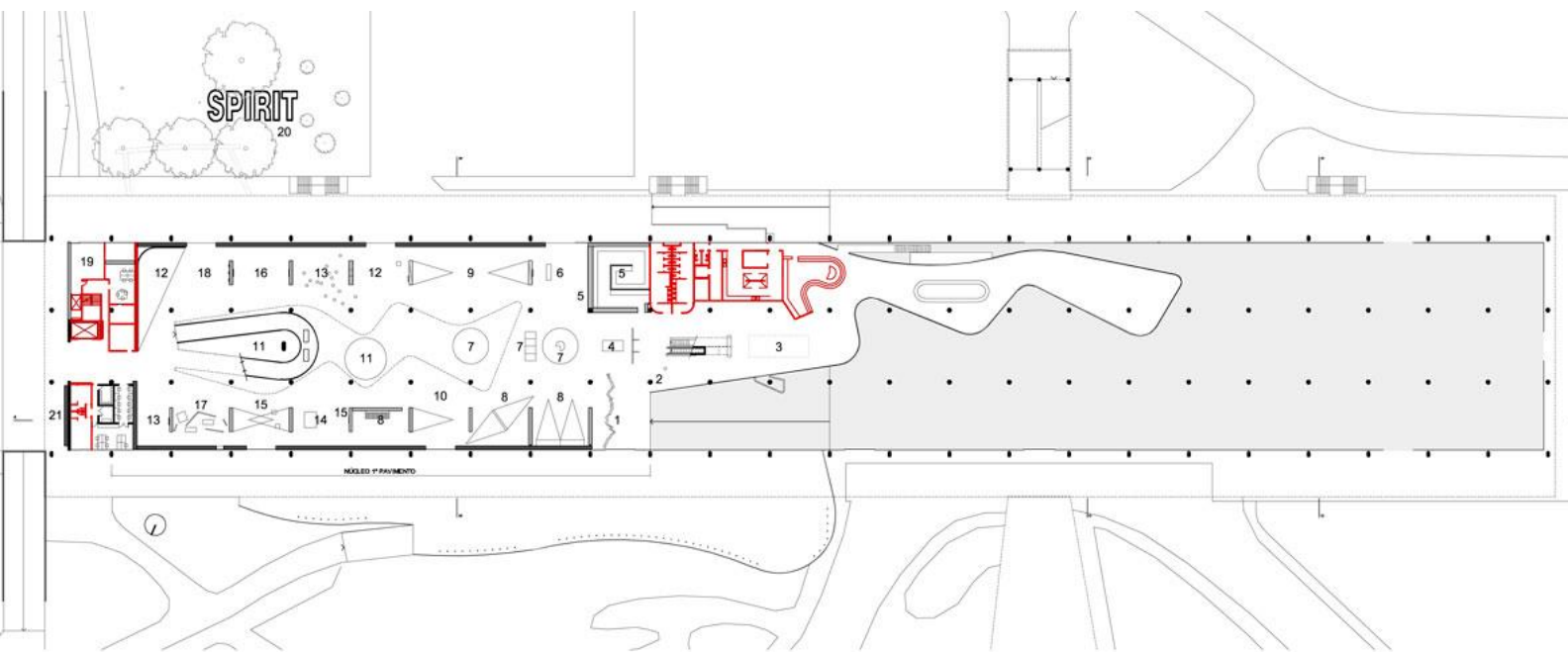




Legenda de Artistas

Primeiro Pavimento

- | | | |
|--------------------------------|----------------------|----------------------------|
| 1 - Lucia Koch / Hector Zamora | 9 - Adel Abdessemed | 17 - Eloisa Cartoneira |
| 2 - Zafos Xagoraris | 10 - Barbara Visser | 18 - Jane Alexander |
| 3 - Atelier Bow-Wow | 11 - Tomas Saraceno | 19 - Félix Gonzalez-Torres |
| 4 - Martinho Patrício | 12 - Minerva Cuevas | 20 - Damián Ortega |
| 5 - Wang Youshen | 13 - Servet Kocylgit | 21 - JAMAC |
| 6 - Paula Trope | 14 - Shaun Gladwell | |
| 7 - Didier Faustino | 15 - Lida Abdul | |
| 8 - Ann Lislegaard | 16 - Esra Ersen | |

“Como viver junto”: 27ª Bienal de São Paulo e a questão nacional/internacional

“How to live together”: 27ª Bienal de São Paulo and the debate national versus international

Dra. Mirtes Marins de Oliveira

Como citar:

OLIVEIRA, M.M. “Como viver junto”: 27ª Bienal de São Paulo e a questão nacional/internacional. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v.2, n.3, p.179-188, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1863>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1863>.

Imagem: Planta do projeto expográfico da 27ª Bienal de São Paulo, 2006. Fonte: Site Oficial da Fundação Bienal de São Paulo. <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/27bienal>>.

“Como viver junto”: 27ª Bienal de São Paulo e a questão nacional/internacional

“How to live together”: 27ª Bienal de São Paulo and the debate national versus international

Dra. Mirtes Marins de Oliveira*

Resumo

O texto analisa elementos da 27ª edição da Bienal de São Paulo, em especial seu contexto institucional. Como categoria metodológica para a análise é operado o conceito de *display*, conforme elaborado pelo curador e crítico Pablo Lafuente, no qual considera-se não apenas a proposta curatorial de uma exposição e sua articulação arquitetônica, mas todos seus elementos conectados, tais como obras, textos (de parede e também das etiquetas, catálogos, folders, *audio-guides*, entre outros), a história e perspectiva institucional e a participação do visitante (pretendida e efetiva). Ainda que a análise não se pretenda exaustiva, busca desenhar possibilidades de operações no que diz respeito aos estudos expositivos. Como pano de fundo, enfoca-se a noção de nacional/internacional, que organiza as edições da Bienal de São Paulo desde o ano de sua fundação, em 1951, conforme o modelo propagado pelas Exposições Universais do século XIX e, em particular pela Bienal de Veneza (1895), referência para o evento brasileiro.

Palavras-chave

Estudos expositivos; 27ª Bienal de São Paulo; *display*; histórias das exposições.

Abstract

The text analyzes some elements of the 27th edition of Bienal de São Paulo, especially its institutional context. As a methodological category for the analysis we use the concept of *display*, as elaborated by curator and critic Pablo Lafuente, in which it is considered not only the curatorial proposal of an exhibition and its architectural articulation, but all its connected elements such as artworks, texts (wall texts and also labels, catalogs, folders, audio-guides, among others), history and institutional perspective and visitor participation (intended and effective). Although the analysis does not intend to be exhaustive, it seeks to design possibilities of operations on exhibitions studies. As background, it focuses on the notion of national/ versus international, which organizes the editions of the São Paulo Biennial since its founding, in 1951, according to the model propagated by the 19th century Universal Exhibitions and in particular by the Venice Biennial (1895), reference for the Brazilian event.

Keywords

Exhibition studies; 27th São Paulo Biennial; exhibition; exhibition histories.

Uma possibilidade para as narrativas históricas sobre exposições

Em 2008, no contexto das ações do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, Lisette Lagnado idealizou os Seminários Curatoriais, eventos que ocorriam semestralmente em formato de conferência dialogada, recebendo, a cada edição, um curador com um perfil e formação específicos. Naquele momento, verificava-se que instituições educacionais e culturais variadas na cidade de São Paulo promoviam encontros com o objetivo de fornecer ferramental para interessados em atuar profissionalmente como curadores. A intenção dos Seminários era pensar as diferentes práticas curatoriais no campo artístico, para depois, eventualmente, formular um percurso para a formação. Todas as conferências foram publicadas na revista *marcelina*, editada pelo próprio Mestrado. O último Seminário ocorreu em 2010 e nunca foi publicado. Nele, o conferencista convidado foi o editor, curador e pesquisador Pablo Lafuente, que apresentou todo o processo de investigação que geraria o livro *Exhibiting New Art: 'Op Losse Schroeven' and When Attitudes Become Form 1969*, editado por Christian Rattemeyer para a editora inglesa Afterall, e publicado naquele mesmo ano. O livro inaugurava a série *Exhibition Histories* e apresentava cronologias de constituição das duas exposições, fotografias, plantas, entrevistas com artistas. Nesse caso específico, o livro confrontava uma exposição amplamente estudada e documentada – *When Attitudes Become Form* –, com curadoria de um intelectual icônico da arte contemporânea – Harald Szeemann – e outra, elaborada e realizada concomitantemente, porém quase desconhecida: *'Op Losse Schroeven'*, curada por Wim Beeren, no mesmo ano, com os mesmos artistas.

A presença de Lafuente proporcionou debates entre alunos e pesquisadores do Mestrado e estimulou e redirecionou um tipo de pesquisa que, de forma não sistemática, já acontecia naquela instituição, mas também na área de artes visuais de forma generalizada, voltada aos estudos de exposições históricas. Prática desdobrada e, por vezes, disseminada a partir da denominação histórias das exposições, certamente com a realização e lançamento pela Afterall, em 2015, do volume *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*, editado por Lisette Lagnado e Pablo Lafuente. Processo realizado à distancia, mas também com oportunidades de diálogos entre os envolvidos, em São Paulo e Londres.

Outros livros daquela série foram publicados e permitiram a observação de uma abordagem metodológica em vias de construção. Seu fundamento certamente está presente em um texto do mesmo Lafuente, "Introduction: From the outside in Magiciens de la Terre and Two histories of Exhibitions". Nessa introdução ao livro sobre a exposição *Magiciens de la Terre*, o autor formula a noção de *display*, que se apresentará como sugestão de guia não exaustivo dos elementos que constituem uma exposição:

(...) o aspecto essencial do meio – exposições – é o display. Por display, não me refiro ao exercício de seleção, nem à questão de quem tomou as decisões sobre aquela seleção e foi o autor do quadro conceitual, mas a articulação efetiva de um conjunto de específico de relações entre objetos, pessoas, ideias e estruturas dentro de um formato expositivo. *Display*, e os princípios que regem a sua articulação, propõe um discurso que está, por vezes, em desacordo com o discurso que cerca a exposição. Apenas abordando os dois conjuntamente é que podemos ter uma posição sobre a história da exposição a partir dessa luta de identidade (Steeds: 2012: 12).

Nessa definição fica clara a distância de um uso comum que utiliza a ideia de *display* conectada à de painéis ou mobília expositiva, ou mesmo da disposição desses elementos no espaço da mostra. A definição de Lafuente aponta para uma ampliação da noção de exposição, incluindo o programa institucional na qual está inserida e os discursos, quase sempre contraditórios, produzidos institucionalmente em confronto com as soluções arquitetônicas e obras. Parece claro, ainda observando o modelo de resultado de pesquisa apresentado por Afterall, que esse processo de investigação é trabalho de equipe, desde o levantamento documental, articulações até interpretações dos documentos. A partir desse campo ainda em desenho, outras produções locais têm tentado operar e discutir o próprio campo e suas conexões com outras disciplinas, como exemplo *Histórias das Exposições: Casos Exemplares* (Cypriano; Oliveira, 2016). Ainda que as iniciativas tenham, por vezes, um tom ensaístico, têm fomentado pesquisas em nível de mestrado e de doutorado. Claro está que esses estudos não se limitam ao produzido a partir da editora inglesa e vários outros autores e produções anteriores são estudados como constituintes dessa perspectiva. Como exemplo, os textos de Herbert Bayer no contexto de Bauhaus sobre design expositivo, que elabora narrativas históricas para sua proposta.

Nesse sentido e tendo a noção de *display* de Lafuente como uma premissa, novas investigações são fomentadas desde *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*, que contou com o privilégio de acesso ao Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal. Ali, é possível estudar, ao mesmo tempo, documentações processuais das edições daquele evento, mas também examinar sua forte articulação com a própria história institucional, marco político, artístico e cultural na produção brasileira.

Como viver junto: anotações para um estudo de caso

Como viver junto foi o eixo curatorial em torno do qual a 27ª Bienal de São Paulo foi organizada a partir de projeto da curadora Lisette Lagnado, escolhido entre outros dois curadores convidados, pela primeira vez na história da mostra, por um comitê internacional formado por Aracy Amaral, João Fernandes (diretor do Museu Serralves, Porto), Lynn Zelevansky (curadora e chefe do departamento de arte moderna e contemporânea do Los Angeles County Museum of Art), Manuel Borja-Villel (diretor, naquela época, do Museu d'Art Contemporani de Barcelona) e Paulo Herkenhoff (curador-geral da 24ª Bienal de São Paulo).

A escolha desse eixo curatorial proporcionou uma dimensão política à mostra, que apresentava como pano de fundo a percepção de Lagnado de que a xenofobia era a ordem do dia nas relações internacionais (Lagnado; Pedrosa, 2006: 53). Assumindo como dadas as condições impostas pelo processo de globalização mundial que se desenvolveu a partir do final dos anos 1980, a plataforma curatorial da 27ª Bienal privilegiou uma produção artística que revelasse possibilidades críticas a partir das novas relações entre cultura e mercado.

Bastante coerente com este horizonte, a curadoria da 27ª Bienal de São Paulo estabeleceu o fim das representações nacionais e buscou outras formas de colaboração entre os agentes da mostra que não passassem pela categoria de acepção diplomática como forma de construir sua narrativa curatorial. Ainda que para algumas bienais e eventos similares em dimensão, inauguradas na contemporaneidade,

essa classificação nem ao menos faça sentido, a Bienal de São Paulo manteve durante décadas a prática das representações nacionais seguindo o modelo da Bienal de Veneza, que está em sua origem inspiradora.

A primeira versão da mostra da Bienal de São Paulo aconteceu em 1951 como uma extensão das ações do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que, por sua vez, havia sido idealizado e organizado em 1948 por Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho. Imigrante italiano enriquecido pela atividade familiar industrialista, Ciccillo sofria a marginalização – por parte da elite fazendeira – que atingia imigrantes emergentes durante os anos 1930/1940. Seu projeto de ascensão social e disseminação de uma imagem de empresário esclarecido incluiu o casamento com uma integrante das elites fazendeiras – Yolanda Penteado – e a liderança de inúmeras outras iniciativas que buscavam colocá-lo em outro patamar de influência na sociedade paulista. Assim, durante os anos 1940 fundou Teatro Brasileiro de Comédia – TBC (1948); o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948); a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949); e presidiu a Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954). Este último empreendimento teve como resultado a construção de um parque e conjunto de edifícios, no qual, nos dias de hoje, se localiza um complexo de museus – o Parque Ibirapuera. A Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo passa a ocupar o Pavilhão das Indústrias no Parque Ibirapuera a partir 1957, em sua IV edição (Sala: 2002).

A intensa influência de Ciccillo na cena artística paulistana e brasileira vai perdurar até os anos 1970. Em 1962, é convidado por Nelson Rockefeller para participar do Conselho Internacional do MoMA e anuncia a separação entre a Bienal de São Paulo, que se torna uma Fundação autônoma, e o MAM SP. Em 1975, em meio a problemas de saúde e dificuldades financeiras, Matarazzo anuncia seu afastamento da presidência da Fundação (*Idem*).

Essa escolha do modelo da Bienal de Veneza como pauta para estabelecer a Bienal de São Paulo já apresenta uma contradição: escolher o exemplo disseminado a partir das exposições universais era o menos apropriado para uma proposta que pretendia superar a posição brasileira na periferia do mundo industrializado nos anos 1950 (Groos; Preuss, 2014: 54). Ao citar Lourival Gomes Machado – primeiro diretor da Bienal –, Spricigo reativa as altas expectativas em torno do empreendimento, demonstrando a crença, naquele período, de que a Bienal de São Paulo colocaria o Brasil em outro patamar de envolvimento com o mundo ocidental. Segundo Spricigo,

De acordo com sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas: colocar a arte moderna brasileira em vivo contato com o mundo, ao invés de mera justaposição, e, ao mesmo tempo, tornar São Paulo um novo centro de arte internacional (*apud* Groos; Preuss, 2014: 54)

Desde 1951, a Bienal foi, de fato, o centro propulsor de energia na cena artística brasileira, e um ponto privilegiado no circuito das grandes exposições internacionais nos quais, por algumas décadas, compartilhado apenas com a *documenta* e com a própria Bienal de Veneza. Até os anos 1980, a Bienal exercitou o modelo das representações internacionais à risca e incorporou seu papel diplomático cultural como representação nacional. Essa maneira de atuar gerou uma percepção de que a Bienal de

São Paulo teria uma representatividade governamental. Percepção tão forte que na 10ª edição da mostra, houve o boicote internacional – liderado por Pierre Restany na França e Gordon Matta-Clark nos EUA – como forma de protesto contra a violência da ditadura implantada no país desde 1964.

Durante as duas edições comandadas por Walter Zanini, a 16ª e 17ª (em 1981 e 1983, respectivamente), as representações nacionais como forma administrativa/diplomática de escolha e financiamento de artistas permaneceu, mas a disposição no espaço expositivo foi alterada, burlando, assim, preponderâncias geopolíticas. Alterou, dessa forma, um modelo de salas de países para um *display* organizado a partir da analogia de linguagens, desconstruindo na prática uma leitura que buscava realçar identidades reconhecíveis e representativas de grupos de nações.

Os processos de globalização econômica e cultural, acirrados desde o final da Guerra Fria, com a queda do Muro de Berlim, em 1989, trouxeram apostas nas promessas de um mundo conectado em rede, que ultrapassou as fronteiras comerciais e diplomáticas e potencializou uma possibilidade de intervenção política gerada a partir da ação.

O mesmo processo de globalização incrementou o crescimento das bienais (Spricigo, 2010) e gerou um novo modelo na tipologia das exposições oposto àquele das representações nacionais: aquelas que trabalham a partir de plataformas horizontais – híbrido de museu e espaço para debates – integrando comunidades e contextos locais, conjugando as esferas de produção e crítica no mesmo espaço (*Idem*:19), ampliando a exposição a partir das publicações e arquivos.

Em 2006, a curadora geral da 27ª edição suspendeu o sistema de comissários nacional responsáveis pela seleção de artistas de seus países. Em uma entrevista para Ulrike Groos, Lagnado disse:

São muitas as razões pelas quais interrompi as representações nacionais, mas o mais importante era dar aos países “periféricos” a mesma chance de tomar parte e parar de se colocar à serviço dos nomes famosos que os países hegemônicos apresentavam. (...) eu queria dar à Bienal a autonomia da escolha intelectual. Nenhum curador pode ignorar as migrações mundiais, ou o fato de que em um mundo de conflitos, muitos artistas não podem escolher onde eles vivem e trabalham (Groos; Preuss, 2014: 94).

Com isso, Lagnado deu ao visitante da exposição uma abordagem muito mais complexa para noções como nação, nacional e internacional, como no caso da presença alemã naquela edição.

Sete do total de 118 artistas convidados para São Paulo moravam e trabalhavam em Berlim, mas poucos deles nasceram na Alemanha. O cubano Django Hernández vivia em Dusseldorf, Ortega em Berlim e o argentino Tomás Saraceno em Frankfurt am Main. O artista japonês Shimabuku permaneceu em Berlim depois de chegar na cidade em 2004 graças a uma bolsa do German Academic Exchange Service (*Idem*).

Essa abordagem, implementada institucionalmente, não sem um trabalho incisivo por parte da curadora chefe e de seus co-curadores, demonstrou a complexidade da atribuição de uma categoria identificadora à produção artística baseada na definição de nacionalidade, mas também a impropriedade da manutenção das representações nacionais como índice representativo de uma

identidade que defina a produção artística de determinado contexto. A questão se torna particularmente controversa quando situada em uma instituição que historicamente promoveu seu papel como mediadora entre a produção nacional e internacional e a manutenção dessa dicotomia em certa medida reforça seu simbolismo como emblema de uma modernidade específica que se pretende compartilhada por uma vasta população.

A história da noção de nação e sua representatividade como porta voz ou símbolo de indivíduos mostra reviravoltas nas formas que diferentes grupos dela se apropriam e a utilizam. A ideia de nação como coletividade popular é um produto das revoluções francesa e americana (Anderson, 2005: 17), que ativou a categoria patriotismo como forma de amalgamar as diferenças de classes e religiosas. Esse patriotismo iluminista caracterizou-se pelo universalismo circunscrito entre nações civilizadas, excluindo-se aquelas não civilizadas, em luta contra a superstição e tirania (*Idem*: 18). Com o desenvolvimento do imperialismo que caracterizou o século XX, o nacionalismo das potências europeias começa a propor a hostilidade a outras nações e povos. Para Perry Anderson:

O chauvinismo da *Belle Époque* era um discurso imperialista de superioridade. Sua função era dupla: por um lado, servia para mobilizar a população de cada país a fim de intensificar a competição interimperialista da época e para atuar nas tarefas de conquista colonial. Por outro lado, servia para integrar as massas na estrutura política da ordem capitalista, num momento em que o sufrágio começava a se estender a setores da classe trabalhadora (Anderson: 2005: 23).

As propostas socialistas do início do século – que trabalharam a partir de uma percepção do projeto expansionista do capital – abordaram a questão nacional/internacional de forma flexibilizada tentando compreender os termos em sentido tático e estratégico, guardando seus contextos locais em solidariedade com uma causa utópica futura (a união dos explorados). Mas no período pós-guerra, com a franca hegemonia norte-americana e/ou europeia, o nacionalismo passa a ser – ainda na expressão de Anderson (2005) – “uma causa popular, das massas exploradas e destituídas, em uma revolta intercontinental contra o colonialismo ocidental e o imperialismo”. Essas reviravoltas mostram que as noções de nacional/internacional estiveram sempre em mutação e só servem como categorias e chaves-interpretativas se devidamente recolocadas em seu contexto histórico social.

Com o final da Guerra Fria, abrem-se em realidade todas as portas fechadas que impediam um livre trânsito comercial e cultural entre os polos capitalistas e comunistas, e o internacionalismo passa a ser palavra de ordem, agora sob a capa da globalização.

É nesse movimento que a 27ª BSP questiona em sua plataforma curatorial a noção de pertencimento que supostamente a categoria de nacionalidade abrange. Em algumas linhas do catálogo da mostra é possível captar a incapacidade dessa categoria, mas também uma outra dificuldade: ao deslocar o conceito de nacionalidade (suposta identidade), qual outro conceito poderia dar conta do nomadismo do artista na contemporaneidade?

Parafraseando Barthes, autor do livro que inspirou a denominação da mostra – *Como viver junto* –, pergunta-se Lagnado:

De quem sou contemporâneo? Com quem estou vivendo?” A essas duas perguntas formuladas na apresentação de seu curso, Barthes, após uma tentativa de definir o viver-junto por meio de uma temporalidade comum, vai nos preparando para dizer que “o calendário não responde muito bem”. Quem leu esse trecho não o esquece mais: “Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos”. Se nem o espaço, nem a concomitância, podem desenhar uma vida comum, qual o elo capaz de agrupar sujeitos? (Lagnado; Pedrosa, 2006: 54)

Em algumas vozes discordantes, a pergunta de Lagnado foi ignorada em detrimento dos aspectos financeiros e de poder que envolveram a iniciativa. Ainda nos textos do catálogo essa questão era explicitada, evidenciando o quanto a decisão fora estudada e calculada, e não um simples alinhamento local com uma tendência na organização de bienais. Segundo Pedrosa,

A cautela, por parte da Fundação Bienal, em adotar essa atitude [n.a: terminar as representações nacionais] deve-se também a um fator financeiro. No modelo das representações nacionais, os países, em geral por meio de suas agências de fomento artístico ou ministérios de relações exteriores, responsabilizaram-se pelo custeio completo de seus envios – da produção, transporte e instalação das obras aos catálogos. Contudo, isso gerava com frequência um desequilíbrio indesejado na mostra. Em São Paulo, todos os países expunham seus envios dentro do mesmo pavilhão, e a Bienal muitas vezes custeava a participação dos mais pobres nesse segmento. Porém, países mais ricos disponibilizavam recursos muito maiores, o que se refletia de forma evidente e perversa no pavilhão (Lagnado; Pedrosa, 2006: 83).

A decisão, portanto, alterou a forma de trabalho dos curadores. Para Pedrosa,

Apesar de ter retirado dos países a decisão final sobre os envios a São Paulo, a curadoria da 27ª Bienal estabeleceu diálogos com todos eles e pôde contar com apoio quase que unânime das diversas agências de fomento estrangeiras, que em muitos casos financiou viagens de pesquisa dos curadores. Nessa nova etapa, a curadoria tomou para si a responsabilidade de tentar realizar um número de viagens de pesquisa para encontrar com artistas, curadores e intelectuais, visitando museus, galerias e ateliês (*Idem*).

O resultado dessa reorganização institucional proporcionada pelo partido da 27ª BSP configurou-se em uma mostra que privilegiou a produção artística e crítica, reforçando as assertivas de Rosa Martinez – uma das co-curadoras – que define a Bienal como lugar no qual artistas de diferentes gerações e contextos praticam um,

(...) exílio voluntário, em um movimento de desterritorialização que tolera pactos temporais, mas não efêmeros. Uma vez feito o intercâmbio de energias e compartilhados seus pensamentos, partem em direção a novos destinos enriquecidos por essas transferências. Mostram como o envolvimento mútuo se constrói melhor a partir de atitudes de menor escala, a partir das individualidades reconquistadas e associadas. (*Ibidem*: 165).

A questão da desterritorialização mereceria um estudo específico a partir da 27ª Bienal. Está presente na escolha do Programa Ambiental de Hélio Oiticica como eixo conceitual, mesmo sem apresentar nenhuma obra no sentido mais tradicional do termo e em trabalhos de outros artistas. Como exemplo final, vale relembrar a série de fotografias de Ahlam Shibli (1970), *Eastern LGBT* e os comentários sobre

sua escolha, publicados por Lisette Lagnado, em *Universes in Universe*, no texto "Home and Homeland". Nesse texto Lagnado conta seu encontro na primeira semana de abril de 2006 com a artista, ao mesmo tempo que uma outra série – *Trackers* – era exibida no Herzliya Contemporary Art Museum. Descreve Lagnado:

Cara a cara em uma mesa de café, Ahlam e eu começamos um relacionamento delicado, pronto para desmoronar na primeira palavra equivocada: eu havia abolido as representações nacionais para a Bienal de São Paulo e o desejo da artista era se apresentar como nascida em Haifa/Palestina. Ao comentar sobre a diferença entre "casa" e "lar", ela não podia prever a ressonância dessas duas palavras criadas em um interlocutor tão próximo e distante: como a filha dos judeus sírios, eu nasci e cresci na República Democrática do Congo e minha família teve que se mudar para o Brasil por motivos políticos (Lagnado, 2007).

Trackers, explica Lagnado, era sobre cidadãos israelenses de ascendência palestina que servem no Exército de Israel. A contradição aparente também atendia um outro desejo da curadora, o de evitar o clichê sobre os territórios ocupados por meio da lente da "vítima". Já *Eastern LGBT* mostra indivíduos de origem árabe que deixam seus locais de origem para viver, mesmo que por um fim de semana, suas opções sexuais e modos de vida. Continua Lagnado:

Em *Eastern LGBT*, a casa é o corpo. Cada um tem seu próprio corpo e é livre para fazer dele o que quiser. (...) Este corpo, no entanto, em oposição ao que aprendemos com os filósofos, não nos pertence. Seja qual for a religião, estamos aqui apenas para a vontade de um "mestre do universo". Qualquer decisão de agir sobre esse corpo se choca com vários tabus, alguns deles baseados em higiene e comida, a maioria deles contendo preceitos sobre práticas sexuais. O corpo é social, mas é em primeiro lugar e acima de tudo divino – assim, tanto Deus quanto a sociedade que prega seus ensinamentos determinam os limites do que podemos fazer com nós mesmos. A ética do homem tem leis para todos os casos. Para dizer apenas das três principais religiões monoteístas, a homossexualidade em suas diversas manifestações é proibida e deve ser punida. Como estrangeiro, alheio ao seu próprio desejo e culpado, o corpo sofre com a impossibilidade de chegar à sua comunhão ("lar") com o encontro com um parceiro do mesmo sexo: é uma casa "inquieta" para se viver. A escolha individual é reforçada, e o debate agrega valores que perturbam a noção de "lar" e, pior ainda, de "pátria". Contra uma sociedade repressiva, surge outra noção, a da "comunidade". É preciso deixar a casa da família para formar uma comunidade com pessoas que compartilham as mesmas escolhas (Lagnado, 2007).

Para Shibli, segundo Lagnado, *Trackers* e *Eastern LGBT* têm a mesma explicação, "o preço a ser pago por uma minoria à maioria, talvez para ser aceito, talvez para mudar sua identidade, talvez para sobreviver ou talvez para conseguir tudo isso e muito mais" (Lagnado: 2007). Segundo a artista, todos nós precisamos de um vínculo com uma comunidade – embora essa comunidade deva ser encontrada em outros países. Para Lagnado, é:

quase uma idéia de "exílio voluntário" que ajuda uma casa chamada "o corpo" a realizar seu desejo. À medida que enfrentamos os problemas da legalização da Palestina, o artista amarra mais um nó na difícil tarefa de entender uma pátria. Por que Ahlam Shibli menciona não a pátria, mas uma palavra "lar", sinônimo que, ao mesmo tempo, a deixa à distância? (Lagnado, 2006)

Buscou-se, com o presente artigo, apontar para apenas uma dimensão, entre o institucional e o conceito curatorial, que exposições de arte e design podem apresentar e merecem uma abordagem investigativa. A 27ª Bienal de São Paulo, assim como outras edições da Bienal, ainda necessita de estudo mais aprofundado e sistemático em suas várias dimensões.

Referências

ANDERSON, P. Internacionalismo: um breviário. *Anos 90*. Porto Alegre, v.12, n. 21/22, jan/dez, 2005, p.13-42.

CYPRIANO, F.; OLIVEIRA, M. (orgs). *História das exposições. Casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2016.

GROOS, U.; PREUSS, S. (orgs). *German art in São Paulo: German art at the Biennial 1951-2012*. Ostfildern (Germany): Hatje Cantz Publ, 2014.

LAGNADO, L. Home and Homeland. About Ahlam Shibli's photo series Eastern LGBT. Contemporary Art from the Islamic World. *Revista Trópico*. Disponível em: <http://universes-in-universe.org/eng/islamic_world/>. Acesso em 30 abr. 2018.

LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (orgs). *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

SALA, D. *Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo*, Brasil, n. 52, feb. 2002, p. 122-147. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33172/35910>>. Acesso em 30 abr. 2018.

SPRICIGO, V. P. *Retato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural*. 2010. Tese (Doutorado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010. Acesso em 30 abr.2018.

STEEDS, L., et al. *Making art global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*. Londres: Afterall Books (Exhibition Histories), 2012.

Nota

* Docente e pesquisadora do PPGDesign na Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. E-mail: mirtescmoliveira@gmail.com.

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em junho de 2018.