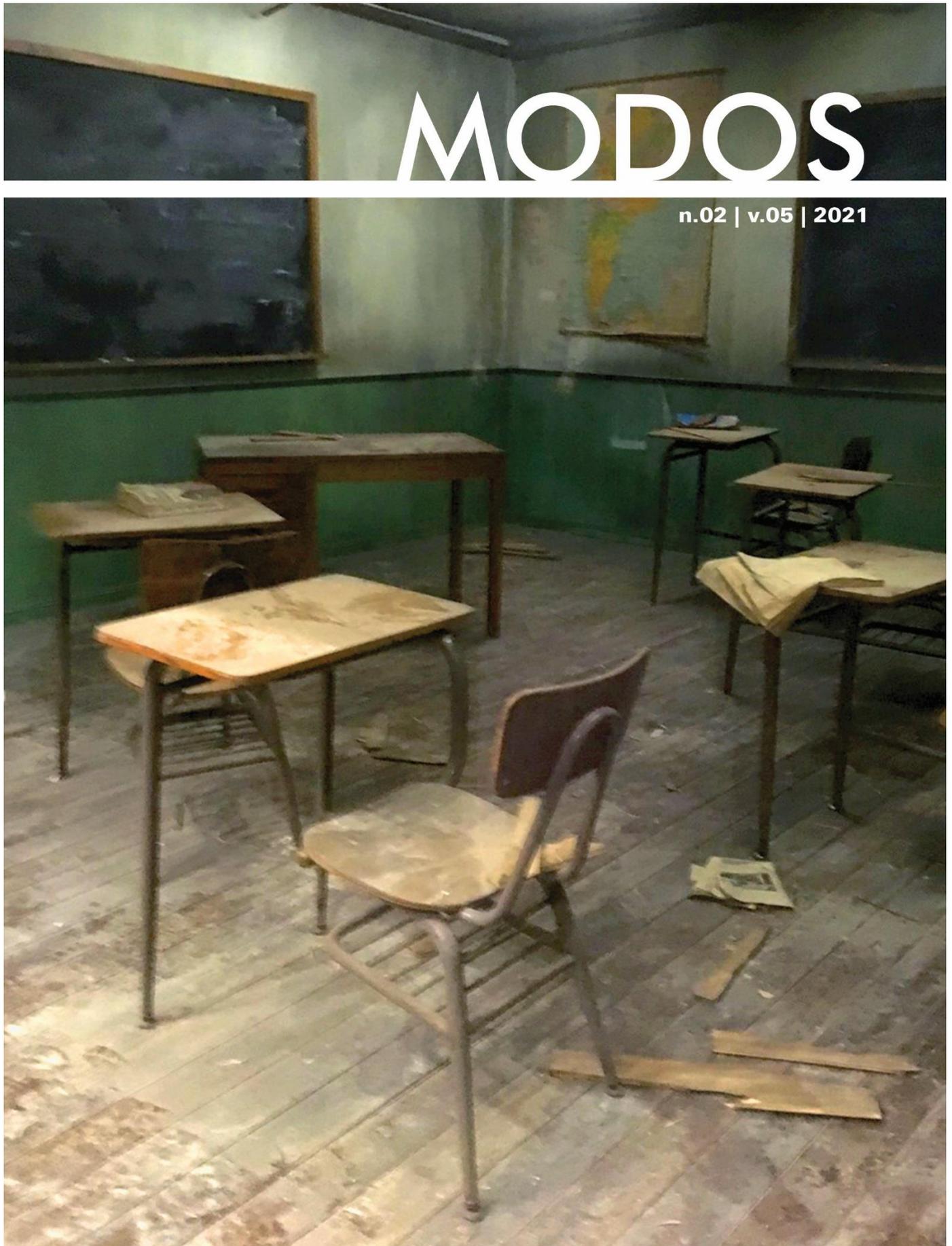


MODOS

n.02 | v.05 | 2021



MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exibir e compreender

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da Universidade de Brasília

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

University of Campinas

Dr. Antonio José de Almeida Meirelles
Reitor

Dr. Paulo Adriano Ronqui
Diretor do Instituto de Artes

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Coord. do PPG em Artes Visuais

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Federal University of Rio de Janeiro

Dra. Denise Pires de Carvalho
Reitora

Dra. Madalena Grimaldi
Diretora da Escola de Belas Artes

Dr. Carlos Azambuja Rodrigues
Coord. do PPG em Artes Visuais

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

University of Brasília

Dra. Márcia Abrahão Moura
Reitora

Dra. Fátima Aparecida dos Santos
Diretora do Instituto de Artes

Dr. Biagio D'Angelo
Coord. do PPG em Artes Visuais

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Federal University of Rio Grande do Sul

Dr. Carlos André Bulhões Mendes
Reitor

Dr. Raimundo José Barros Cruz
Diretor do Instituto de Artes

Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira
Coord. do PPG em Artes Visuais

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Federal University of Bahia

Dr. João Carlos Salles Pires da Silva
Reitor

Dra. Nanci Santos Novais
Diretora da Escola de Belas Artes

Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior
Coord. do PPG em Artes Visuais

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

State University of Rio de Janeiro

Dr. Ricardo Lodi Ribeiro
Reitor

Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão
Diretor do Instituto de Artes

Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
Coord. do PPG em Artes

**EQUIPE EDITORIAL/ GRUPO DE PESQUISA
MODOS - História da Arte: modos de ver, exibir e
compreender**

Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Federal University of Rio Grande do Sul

Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti

Federal University of Rio de Janeiro

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

University of Brasília

Dr. Luiz Alberto Freire

Federal University of Bahia

Dr. Luiz Cláudio da Costa

State University of Rio de Janeiro

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

University of Campinas

Dra. Marize Malta

Federal University of Rio de Janeiro

CONSELHO CIENTÍFICO

Dra. Anne Benichou

Université du Québec à Montréal

Dr. Bernard Guelton

Université Paris 1

Dra. Catherine Dossin

Purdue University

Dr. Jean-Marc Poinot

Université Rennes 2

Dr. Jesus Pedro Lorente Lorente

Universidad de Zaragoza

Dr. José Emilio Burucúa

Universidad de Buenos Aires

Dr. Jorge Coli

University of Campinas

Dr. Márcio Seligmann-Silva

University of Campinas

Dr. Paulo Knauss

Fluminense Federal University

Dra. Raquel Henriques da Silva

New University of Lisbon

Dra. Sonia Gomes Pereira

Federal University of Rio de Janeiro

Dra. Sônia Salzstein

University of São Paulo

Dr. Stéphane Huchet

Federal University of Minas Gerais

EDITOR-CHEFE

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

University of Campinas

EDITORES-ASSISTENTES

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

University of Brasília

Dra. Marize Malta

Federal University of Rio de Janeiro

PROJETO GRÁFICO/ EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Dra. Marize Malta

Federal University of Rio de Janeiro

Ivan Avelar

University of Campinas

CAPA

Dr. Pedro Ernesto Freitas Lima

University of Brasília

CAPA

El aula, 2017-2019, de Leandro Erlich, instalação. Exposição Liminal. MALBA, Buenos Aires, 5 jul. a 27 out. de 2019. Fotografia: Maria de Fátima M. Couto.

Catálogo na Fonte elaborada por Gildenir Carolino Santos – CRB- 8ª/5447

MODOS. Revista de História da Arte [recurso eletrônico]. v.5, n.2, (2021). -
Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2021 –

Periodicidade quadrimestral

e-ISSN: 2526-2963.

Disponível online

Título abreviado: MODOS: Rev.Hist.Arte

Preservada digitalmente na Rede de Serviços de Preservação Digital – Cariniana (Ibict).

1. Artes Visuais – Periódicos. 2. História da Arte – Periódicos. I. Universidade Estadual de Campinas.
Sistema de Bibliotecas. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/ Artes Visuais.

CDD:701.05

PP-20-048

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas
Rua Elis Regina,50. Cidade Universitária “Zeferino Vaz”. Barão Geraldo, Campinas-SP – CEP 13083-854

e-mail: revista.modos@gmail.com

Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista.

Pareceristas

Adele Nelson, University of Texas
Alberto Martin Chillón, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo
Ana Pato, Memorial da Resistência de São Paulo
Ana Gonçalves Magalhães, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Ana Maria Albani de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ana Maria Tavares Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo
Anne Benichou, Université du Québec à Montréal
Arthur Valle, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Bruna Fetter, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bruno Brulon, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Claire Farago, University of Colorado Boulder
Diego Souza de Paiva, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Elaine Dias, Universidade Federal de São Paulo
Catherine Dossin, Purdue University
Fabrcia Jordão, Universidade Federal do Paraná
Fernanda Pitta, Pinacoteca do Estado
Flavia Galli Tatsch, Universidade Federal de São Paulo
Francisco Dalcol, Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Gabriel Ferreira Zacarias, Universidade Estadual de Campinas
Gisele Barbosa Ribeiro, Universidade Federal do Espírito Santo
Guilherme Simões Gomes Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Jesus Pedro Lorente Lorente, Universidad de Zaragoza
Leonor de Oliveira, Universidade Nova de Lisboa
Luciana Benetti Marques Valio, Universidade Estadual de Campinas
Luciene Lehmkuhl, Universidade Federal da Paraíba
Luiz Alberto Freire, Universidade Federal da Bahia
Luiz Claudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Marcele Linhares Viana, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca
Marcilon Almeida de Melo, Universidade Federal de Goiás
Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Universidade Federal de Uberlândia
Maria de Fátima Costa, Universidade Federal do Mato Grosso
Maria do Carmo Couto da Silva, Universidade de Brasília
Maria Elizia Borges, Universidade Federal de Goiás
Maria Lúcia Bastos Kern, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Maria João Neto, Universidade de Lisboa
Mateus Rosada, Universidade Federal de Minas Gerais
Mauricius Martins Farina, Universidade Estadual de Campinas
Mirtes Marins de Oliveira, Universidade Anhembi-Morumbi
Mônica Hoff, Universidade do Estado de Santa Catarina
Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria
Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas
Niura Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Patricia Delayti Telles, Universidade de Évora

Patricia Franca-Huchet, Universidade Federal de Minas Gerais
Patricia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Paulo Knauss, Universidade Federal Fluminense
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná
Raquel Henriques da Silva, Universidade de Lisboa
Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista
Renata Gomes Cardoso, Universidade Federal do Espírito Santo
Roberto Casazza, Universidad de Buenos Aires
Roberto Conduru, Southern Methodist University
Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Vera Pugliese, Universidade de Brasília
Vinicius Pontes Spricigo, Universidade Federal de São Paulo

EDITORIAL

Agendas e agentes no mundo da arte: as bienais na sala de aula

Agendas and Agents in the Art World: Biennials in the Classroom

Emerson Dionísio Oliveira; Maria de Fátima Morethy Couto; Marize Malta

ARTIGOS

Modelos involuntarios. Víctor de Pol y los desafíos de la escultura de tema étnico en Argentina

Involuntary models. Víctor de Pol and the Challenges of Ethnic Sculpture in Argentina

Carolina Vanegas Carrasco

Centralizando Angelina Agostini no cânone: rumo a uma história da arte feminista

Centering Angelina Agostini in the Canon: towards a feminist art history

Cláudia de Oliveira

Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham

Traveling, observing and recording: collection and circulation of Maria Graham's visual production

Maria de Fátima Medeiros de Souza

Waldemar Cordeiro e a Arteônica: reescrituras da arte digital no Brasil e na América Latina

Waldemar Cordeiro and Arteônica: rewritings of digital art in Brazil and Latin América

Priscila Arantes

La institucionalización y el coleccionismo de performance en museos españoles

The institutionalization and collecting of performance art in Spanish museums

Bianca Andrade Tinoco; Juan Albarrán Diego

DOSSIÊ - Uma ocorrência recorrente: bienais e exposições periódicas de arte contemporânea

A recurring occurrence: biennials and perennial exhibitions of contemporary art

Apresentação/ Presentation

Gabriel Ferreira Zacarias; Vinicius Pontos Spricigo

Assembling and Disassembling. Biennials between boycott and counter-hegemony in the second decade of the twenty-first century

Montagem e desmontagem. Bienais entre boicote e contra-hegemonia na segunda década do século XXI

Nora Sternfeld

Paris' Biennale (1959-85): an impossible encounter between the French State and the avant-garde art scene

Bienal de Paris (1959-85): um encontro impossível entre o Estado francês e a cena artística de vanguarda

Jérôme Glicenstein

A origem das megaexposições internacionais e a arte do Brasil na Grã-Bretanha

The origin of large scale international exhibitions and the art from Brazil in Britain

Vinicius Spricigo

La Bienal de la Habana en el imaginario geopolítico de la revista *Third Text*

The Havana Biennial in the geopolitical imaginary of Third Text

Joaquin Barriandos

I Bienal de Havana e II Bienal de Johannesburgo: considerações para uma metodologia de pesquisa sobre bienais

1st Havana Biennial and 2nd Johannesburg Biennial: considerations for a biennial research methodology

Juliana Caffé

Bienais e os giros epistemológicos: pandemia e decolonialidade

Biennials and epistemological turns: pandemic and decoloniality

Mirtes Marins de Oliveira

“Curatorship is about power”: arte e autoria negociada no inSite_05

“Curatorship is about power”: art and negotiated authorship at inSite_05

Luiz Sérgio de Oliveira

Southeast Asian Biennales: Local and Global interactions

Bienais do Sudoeste Asiático: interações local e global

Leonor Veiga

Cartografia imaginária e geopolítica das artes: as Bienais de São Paulo da década de 1950, Paris e as periferias do mundo artístico

Imaginary cartography and arts geopolitics: São Paulo Biennials in the 1950s, Paris and the artistic world peripheries

Marcos Pedro Magalhães Rosa

Melhor acender uma vela do que maldizer a escuridão: o boicote da representação estadunidense à X Bienal de São Paulo, entre dominantes e dominados

Better to light a candle than curse the darkness: the boycott of the American representation at the 10th São Paulo Biennial, between those dominant and dominated

German Alfonso Nunez

La Biennale di Venezia: perspectivas históricas y coyunturas recientes

The Biennale di Venezia: historical perspectives and recent conjectures

Angélica González Vásquez

O espaço social da arte contemporânea e os trabalhos *in situ* nas exposições periódicas: as indicações de Daniel Buren

The social space of contemporary art and the works in situ in periodic exhibitions: Daniel Buren's indications

Tiago Machado

Denegação da história, exportação do mito: a dOCUMENTA(13) entre Kassel e Cabul

Denying History, Exporting the Myth: dOCUMENTA(13) between Kassel and Kabul

Gabriel Ferreira Zacarias

d is for democracy? documenta and the Politics of Abstraction between Aryanization and Americanization

d de democracia? A documenta e a política da arte abstrata, entre arianização e americanização

Nanne Buurman

(EX)POSIÇÕES

Notas sobre a exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*

Notes on the exhibition Transbordar: transgressões do bordado na arte

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Dança e Ritmo em Oitica: sobre a ginga de Hélio

Dance and Rhythm in Oitica: on Hélio's swing

Rafael Marino



Agendas e agentes no mundo da arte: as bienais na sala de aula

Agendas and Agents in the Art World: Biennials in the Classroom

Emerson Dionisio Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Editores

Como citar:

OLIVEIRA, E. D. G. de; COUTO, M. de F. M.; MALTA, M. Agendas e agentes no mundo da arte : as bienais na sala de aula. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 01–15, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665820. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665820>.

Imagem: Detalhe da instalação interativa Classroom (2020), de Leandro Erlich. @Bangkok Art and Culture Centre (BACC). Fonte: <https://www.bkkartbiennale.com/artist/leandro-erlich>.

Na esteira dos estudos publicados por Charles Green e Anthony Gardner, cujos impacto e crítica os leitores desta edição poderão conferir nos artigos avaliados, Terry Smith (2016) observa que a proliferação de bienais e outras exposições periódicas (trienais, documentas, festivais etc.) nas últimas décadas ganharam escala global graças à sua estrutura, previsibilidade e organização. Tornaram-se, assim, vitais para a globalização da arte contemporânea. Parece-nos que tal “globalidade” promete não deixar qualquer grande região do mundo de fora, exigindo a energia do contínuo deslocamento de obras, artistas, jornalistas, curadores, colecionadores, gestores, investidores, pesquisadores, enfim dos agentes globais do sistema da arte. Uma peregrinação contínua atrás daquilo que Smith denominou de “contemporaneidade sintetizada a cada dois anos”:

É essa energia em trânsito que impulsiona grande parte da arte contemporânea hoje, em todo o mundo e na maioria dos centros tradicionais e modernos. Finalmente, as bienais também se tornaram estruturais para a própria contemporaneidade da arte contemporânea, refletindo suas formas preferidas na medida em que se tornaram *eventos distribuídos*, em suas localidades e pelo mundo. Como tal, elas também estão sujeitas às mudanças que afetam o intercâmbio comunicativo em todos os lugares, incluindo a midiatização do social pela cultura em rede (Smith, 2016)¹.

Certamente uma “contemporaneidade” que elegeu a democracia como ideologia predileta, o que não impediu outras governanças de adotarem o modelo bienal. Diferentes regimes tomam este modelo como possibilidade de construir intercâmbios entre as cidades ou regiões sedes e o abstrato ambiente “internacional” da cultura contemporânea. Ambiente que não dissimula suas propriedades publicitárias, nem seu desejo por uma cultura transnacional. As bienais nasceram com este propósito e, mesmo quando contra-hegemônicas, suas bases permanecem ideológicas, defendendo diferentes formas de cosmopolitismo e de interação artística e financeira. Do mesmo modo, em períodos distintos, estão associadas a orientações estéticas pontuais, mais ou menos vinculadas a correntes político-ideológicas reconhecíveis. Tema incontornável para a discussão da arte moderna e contemporânea, o desafio é colocar as bienais na sala de aula para que, com elas, possamos estudar sua idiossincrasias e impactos nas narrativas da história e crítica da arte.

Historiadores da arte e da cultura reconhecem o impacto de tal modelo expositivo na formação e na formatação de uma cultura artística em rede (Smith, 2016), capaz de nos oferecer temas e estratégias narrativas em temporalidades descontínuas. Além de conferir visibilidade a políticas culturais públicas, as bienais articularam-se ao mercado de arte, estimulando as galerias, a crítica especializada, a formação de profissionais especializados, entre outros. Desta forma, as bienais tornaram-se estruturas importantes no complexo expositivo das artes visuais, em especial por serem mais flexíveis do que as instituições museológicas convencionais e capazes de estabelecer conexões de conveniência com outros setores que gerenciam políticas culturais e urbanas. Aos estudá-las, historiadores e outros pesquisadores da arte podem investigar sua própria prática, pois tais eventos explicitam estratégias do processo de formação de histórias nacionais das artes e de suas constantes tensões com modelos narrativos transnacionais, já a partir de Veneza.

Desde os anos 1990, um conjunto de novas bienais e outros modelos de exposições periódicas se fizeram presentes em diferentes partes do planeta. A Ásia se tornou a nova fronteira do modelo bienal. O número de propostas é variável, mas, como nas congêneres de outros continentes há pontos comuns nesse fenômeno. Dentre eles, um forte apelo à visibilidade de espaços étnico-culturais e históricos e a constituição de uma infraestrutura institucional que (re)ative conexões transnacionais e regionais, especialmente no campo das novas ecologias urbanas. Há, contudo, evidentes diferenças que nos ajudam a compreender o modelo bienal para além de uma história da

arte moderna-contemporânea ocidental. Como nos ensina Clark (2014: 22), as bienais asiáticas “são o outro lugar que nos diz – se ainda precisamos saber – onde o Ocidente não é mais o Ocidente”; onde o “contemporâneo global” encontra a oposição de temporalidades dissonantes e onde ser “asiático” não pode ser definido pelos euro-americanos. “Compreender como essa contraposição permite um mapeamento diferencial de uma série genérica mais ampla de 'modernidades' requer maior esforço (...)” (*Ibidem*)². Assim, tomemos três exemplos para compreender o fenômeno bienal alhures.

경계를 넘어 ³

A Bienal de Gwangju foi criada em 1994 e sua primeira edição ocorreu no ano seguinte. Paradigmática para as bienais que se seguiram nos anos posteriores na Ásia⁴, o evento sul-coreano nasceu no contexto da democratização e luta pelos direitos humanos na Coreia do Sul. Considerada um dos mais importantes centros culturais do Extremo Oriente, a cidade de Gwangju acolheu o evento internacional dentro da prerrogativa da “arte da cura”, uma ideologia recorrente na apresentação do evento. Conectou-o ao movimento pela democracia e a seu evento trágico mais famoso: o massacre de ativistas contrários à ditadura de Chun Doo-hwan, ocorrido em maio de 1980 na cidade (Lee, 2013).

Os apelos por uma virada cultural, curativa e artística, por meio da internacionalização da arte coreana foram bem-sucedidos⁵, ao menos no que concerne à curiosidade do público (1,63 milhão de pessoas visitaram a mostra). Lee (2013: 90) defende que a bienal de Gwangju nasceu muito mais da necessidade de uma vitrine pública que ativasse e reunisse agentes políticos e culturais em prol de uma rede social de ações democráticas, do que necessariamente de uma reflexão voltada à circulação e à história da arte contemporânea da península.

Ao analisar os diferentes padrões de bienais no mundo, o ex-diretor da bienal de Sydney, René Block (2013: 33-34) tomou Gwangju como modelo de uma nova configuração para as exposições periódicas: mais centralizada e menos dependente de recursos externos; com autonomia para definir temas e posições políticas; conferindo certa independência aos artistas em relação aos curadores. Características, ainda segundo Block, que o evento de Gwangju compartilhava com as congêneres de Berlim e de Sharjah. Ele contrapõe a bienal sul-coreana a outros dois padrões: o pioneiro, criado por Veneza e seguido de perto pela bienal de São Paulo, com pavilhões e representações nacionais (assumidas ou dissimuladas), dependente de recursos estatais de difícil gestão, cujos curadores têm cada vez mais dificuldade de conciliar temas e obras; e o segundo, praticado por bienais como Sydney, compostas por exposições menores, descentralizadas e com curadorias próprias e, portanto, dependentes das oscilações das agendas culturais e financeiras de distintos agentes.

Em sua classificação, Block privilegiou o conflituoso processo de equilibrar as decisões artístico-curatoriais com os limites e as arbitrariedades do financiamento cultural. Mas, o curador não subtraiu da equação a proximidade que cada evento possui com a comunidade artística de sua região ou país, bem como embora tenha salientado que as bienais asiáticas pós-1990 tornaram-se espaços de criação e não necessariamente de exposição.

Este último aspecto é tomado por Gardner e Green (2021: 144) como diferencial da bienal Gwangju em relação a outras grandes bienais asiáticas. Além disso, os autores enfatizam que a primeira bienal, sob direção de Lee Yongwoon, organizou os artistas de acordo com o continente de

nascimento, o que era raro em qualquer mostra desta escala. Outro ponto importante foi a descentralização do processo curatorial, que em edições posteriores contou com a participação do público. Característica que exigiu certo grau de ativismo cultural, que necessita de uma pedagogia habilidosa em relação a como a arte busca relacionar-se com grupos e estruturas democráticas.

Site Imaginaries⁶

Os curadores da primeira Bienal de Kochi-Muziris, os artistas Bose Krishnamachari e Riyas Komu, defenderam um sentido distinto de cosmopolitismo, conectando movimentos migratórios, comércio ultramarino, escravidão e colonialismo mercantil tanto do passado arqueológico de Muziris, quanto da cidade que a sucedeu em importância econômica, Kochi. Como outras bienais ambiciosas do sul global, o evento indiano investiu nas histórias das modernidades coproduzidas e em seus impactos sobre as populações locais. Neste caso, uma população marcada pelo intercâmbio transoceânico com a Península Arábica, o Mediterrâneo Europeu, o Extremo Oriente e o continente africano desde ao menos o século II a.C..

Cientes do impacto do fenômeno “bienal” e de seu uso laudatório em favor de culturas marginais, a curadoria da primeira edição desta bienal, realizada em 2012, investiu na visibilidade de um cosmopolitismo contra-hegemônico. Um sentido que ressaltava a escravidão e o colonialismo (especialmente o domínio luso-holandês), ao invés de diferentes ciclos de crescimento econômicos não contextualizados. Longe de ignorar a força de um comércio transcontinental, a bienal não deixou de enfatizar que dentre as mercadorias estavam, por exemplo, os *kappiri* (pessoas negras): escravos africanos trazidos por portugueses a partir do século XVI, cujas marcas religiosas são visíveis ainda hoje nas costas de Kochi e Thrissur. Saía de cena uma história da migração das elites comerciais e financeiras e entrava a dos imigrantes pauperizados ou das populações escravizadas que chegaram ao estado de Querala, na Índia. “O cosmopolitismo de Kochi tem sido usado por gerações em Querala como um dispositivo de honra, embora tenha gerado uma série de lutas, muitas vezes despertando uma curiosidade sobre as realidades atuais, uma curiosidade complexa” (Krishnamachari; Komu, 2012)⁷. Nada mais consonante com as desigualdades contemporâneas que marcam a economia indiana, que transita da extrema pobreza à adoção de tecnologias emergentes vinculadas ao capitalismo financeiro internacional.

É nesse ponto que a história da cidade de Muziris interessa aos criadores da bienal, como uma forma de pensar lugares imaginários. As narrativas que envolvem a antiga cidade portuária da costa de Malabar são um misto de especulações e promessas arqueológicas. Em hipótese, o auge do comércio ultramarino em Muziris deu-se entre o século III a.C. e IV d.C, influenciando sobre toda a economia e a cultura do sul da Índia. Segundo Cherian (2016), o porto possuía conexão com outras cidades portuárias entre Gilbratar e o sul da China, num amplo espectro de trocas e intercâmbios, responsáveis por uma sociedade diversa e multireligiosa. Atualmente, acredita-se que sua localização situava-se entre Pattanam e Kodungallur. No século XIV, mudanças climáticas marcadas por inundações soterraram o que restava de um porto antigo, na época, já decadente. Koschi surgiria em seguida como a principal cidade portuária da região, responsável pelo intenso comércio de especiarias entre os séculos XV e XVII (Kapur, 2021). Mais que uma curiosidade histórica ou uma fantasia arqueológica, Muziris reforça ou “reinventa” para a região um passado globalizado⁸.

Ao explorar tal passado arqueológico, a bienal enfatizou os sítios das mostras como locais históricos de forte carga semântica, conectando-os às principais discussões contemporâneas sobre meio ambiente, história das migrações e questões políticas locais e mundiais. Segundo Geeta Kapur

(2021), os artistas convidados foram selecionados para pensar suas obras em conexão com os atravessamentos históricos e os problemas globais que esta região da Índia enfrenta há muitos séculos⁹. Um elenco misto de artistas internacionais, entre eles o brasileiro Ernesto Neto, e artistas indianos apresentaram obras com distintos diálogos com o passado-presente de Kochi e seus arredores.

É neste pano de fundo de uma investigação séria que propomos fazer de Kochi o repositório de ideias e ideologias emergentes, uma ocasião para explorar um mecanismo para processar, refletir e reescrever a história, histórias diferentes, locais, individuais e coletivas que confluíram para Kochi. A Bienal Kochi-Muziris se propõe a abrir um novo discurso, que explore uma nova e até então desconhecida linguagem de narração (Krishnamachari; Komu, 2012).

Ao mesmo tempo, a bienal não se furtou de investir na institucionalização da narrativa de uma história da arte “contemporânea” local, justamente pelo seu oposto: artistas anarquistas radicais da região que atuaram nos anos de 1980, como Jyothi Basu, K. Prabhakaran, Anita Dube, entre outros.

コミュニケーション～希望への回路¹⁰

O investimento na história da arte regional foi o foco inicial para a criação da trienal de Arte Asiática de Fukuoka, no Japão, em 1999¹¹. A operação de criação da trienal também se ancorou nas ambições políticas dos gestores locais. Contudo, a trienal buscou se constituir numa plataforma sobre o que significa a arte moderna e contemporânea asiáticas, especialmente aquela realizada no ambiente geopolítico do Pacífico.

Como muitos eventos periódicos do gênero, a trienal é um projeto de uma instituição museológica, o Museu de Arte Asiática de Fukuoka (MAAF). Ao mesmo tempo, a primeira edição do evento surgiu na esteira de seu antecessor, *The Asian Art Show*. Uma exposição quinquenal, cuja primeira edição data de 1979. Não é raro encontrar a trienal sendo apresentada como a quinta edição do AAS, que teve o mérito de encontrar um nicho não explorado por outras exposições internacionais asiáticas no final do século passado: a visibilidade de artistas de países pobres¹², emergentes e com pouca tradição no circuito da arte global. Assim, na primeira edição de 1999, além de artistas contemporâneos japoneses, chineses, taiwaneses, sul-coreanos e indianos, o evento apresentou artistas do Paquistão, Sri Lanka, Butão, Malásia, Tailândia, Nepal, Filipinas, Mianmar, Bangladesh, Laos, Camboja, Indonésia, Vietnã e Brunei¹³. Desta forma, a trienal rapidamente se converteu numa exposição que explorava alternativas do contemporâneo, que não eram observadas pelo conceito global de arte ocidental, cujas tendências homogeneizadoras foram denunciadas pelo curador Ushiroshōji Masahiro (*apud* Turner, 2017: 102).

Justamente num evento que selecionou artistas preocupados em criar, por via da arte, canais de comunicação entre pessoas dentro e fora de um mesmo país, a variedade de culturas e olhares ajudou a colapsar o sentido mesmo de ser “asiático”. O historiador da arte Chaitanya Sambrani (2014) lembra-nos que foram nas AAS/trienais que nasceram as primeiras iniciativas de se “inventar” uma história da arte asiática pela ótica das práticas curatoriais. Até então, aponta Sambrani (*Ibidem*: 94), a história da arte era uma disciplina restrita às fronteiras nacionais, com diferentes tradições de abordar arte moderna e contemporânea. Ou seja, a conexão de variadas histórias das artes em prol do rótulo “arte asiática” coincide com a forte internacionalização das produções contemporâneas de países como China, Índia, Indonésia entre outros, partilhando o protagonismo, tradicionalmente ocupado por artistas sul-coreanos e japoneses desde anos 1960.

Em texto de 2006, J. Clark avaliou que os êxitos da trienal foram relativos em suas três primeiras edições. Embora sedimentada por uma instituição estável e com forte investimentos das elites locais, a ampliação do que muitas culturas asiáticas consideram tradicionalmente como arte, com a exposição de expressões visuais cotidianas, “decorativas”, tradicionalmente rotuladas como folclóricas, não conseguiu abarcar mudanças de posicionamento no estatuto artístico. Um outro ponto importante que não pode ser desconsiderado foi a tentativa da trienal de apresentar um conceito de “Ásia”, na intenção de superar o tradicional isolacionismo japonês no continente. Vinda de uma instituição japonesa que frequentemente expõe obras da primeira metade do século XX, uma tentativa de moldar ou debater a cultura asiática encontrou desconfianças, dentro e fora do Japão. Alguns fantasmas da Segunda Guerra, na esteira da política imperial expansionista japonesa, ajudaram a restringir os impactos do evento na região (Turner, 2021: 101-106).

De certo, as edições posteriores das bienais de Kuchi e Gwangju e da trienal de Fukuoka apresentam configurações, problemas e desafios que não estão expressos nesse breve texto¹⁴. Entretanto, os três exemplos explicitam algumas inquietudes partilhadas por muitas outras bienais, no momento de seu surgimento. São projetos que ofereceram oportunidades de intercâmbios para artistas, curadores e para os diferentes públicos, tendo impacto significativo em suas comunidades no âmbito artístico e cultural. E, especialmente, o que nos interessa particularmente nessa publicação, elas ajudaram a redesenhar histórias das artes em esferas locais e internacionais. Dito isso, é preciso ter cuidado com os discursos eufóricos em favor das bienais de arte, seja na Ásia ou em outras geografias não tradicionais. Ao contrário de filiações automáticas ao modelo veneziano, Ranjit Hoskote nos lembra que muitos desses eventos asiáticos estão associados às exposições coloniais organizadas para percorrer regiões da Índia e da Austrália desde meados dos anos 1850. Evocando Peter H. Hoffenberg (e particularmente a Exposição Internacional de Calcutá de 1883), Hoskote (2021: 81) nos adverte que essas mostras e a Bienal de Veneza possuem uma ancestralidade comum, que visava fortalecer o modelo de comunidade e identidade europeus, utilizando a arte e a ciência. Tal modelo pressupunha uma harmonia preexistente entre aquilo que está exposto e o público “ávido” pelo consumo, o que continua sendo fortemente perigoso nas disputas pela hegemonia de “uma” história da arte global. Este é um perigo que deve nos assombrar constantemente, como forma de não esquecermos a produção artística anterior aos modelos ocidentais, seja qual for a geografia.

Não se pode perder de vista que as bienais se multiplicaram e desapareceram produzindo narrativas alternativas, ao mesmo tempo em que reforçavam um modelo ironicamente datado e ultrapassado. Da mesma forma, não se pode subestimar a profícua aliança entre o fenômeno da bienalização e a arte contemporânea. Juntas, elas são capazes de produzir lugares, obras e narrativas a partir de diferentes culturas, regimes políticos, lógicas operacionais ao redor do mundo.

Faz escuro mas eu canto

Alguns aspectos tratados acima nos lembram da história da Bienal de São Paulo, que nos oferece um paradigma histórico intransponível na América do Sul. Como no caso de Fukuoka, a bienal brasileira nasceu de um projeto museológico anterior (MAM SP). Do mesmo modo que ocorreria posteriormente em Kuchi e Gwangju, na primeira década da instituição brasileira, o modelo bienal investiu numa infraestrutura cultural que reverberou em uma localidade carente de instituições consolidadas dedicadas às artes (museus, centros culturais, mercado organizado de arte, etc.). Ao mesmo tempo, tal modelo ofereceu a possibilidade de inserção num circuito internacional,

constituindo um ponto de profissionalização de agentes culturais envolvidos com a produção artística. Em todos os casos, tal como proposta no moderno-contemporâneo, essas bienais veicularam não apenas arte, artistas, cidades e lugares, mas, também, modos de ver e de significar arte.

Assim, se o contexto das bienais asiáticas nos instiga por oferecer novas posições dentro do cenário da produção e circulação da arte atual, não podemos negar o poder da história da Bienal Internacional de São Paulo para a circulação internacional da produção artística, especialmente na segunda metade do século XX. O evento completa 70 anos neste ano e é paradigmático para a cultura institucional do sistema da arte no Brasil, incluindo a historiografia da arte brasileira. MODOS explicita essa posição privilegiada da Bienal de São Paulo, evento que é citado em 32% dos 207 textos inéditos publicados até janeiro de 2021. Na maioria dos textos a Bienal de São Paulo não é a protagonista principal, o que não diminui sua relevância. Em outros, a mostra se faz protagonista, como nos artigos de: Marina Cerchiaro, sobre a distribuição geográfica das premiações das delegações estrangeiras das primeiras bienais (mai. 2020); Caroline Schroeder, sobre o boicote coletivo e internacional à Bienal de São Paulo em 1969 (set. 2019); Mirtes Oliveira, sobre a 27ª Bienal de São Paulo (set. 2018); Milan Puh e André Pitol, que trata da delegação iugoslava nas bienais entre 1953-1961 (set. 2018); Guilherme Santos, sobre a Minimal Art na bienal de 1965 (jan. 2020); Renata Rocco sobre o "pintor do tipo bienal" Danilo Di Prete (set. 2018); Marcelo Mari, que aborda a participação de Sophie Taeuber-Arp na terceira edição da bienal (mai. 2020); e Heloisa Espada, sobre a participação suíça na primeira bienal paulistana. Incluindo o dossiê organizado por Francisco Dalcol (jan. 2019) para debater a 33ª Bienal de São Paulo, com participação de Luiz Camillo Osório, Juliana Gontijo, Clarissa Diniz, Felipe Scovino e Maria Hirzman, além do próprio Dalcol. Juntam-se a esta lista os artigos de German Nunez (2021) e Marcos Rosa (2021), publicados neste número da revista¹⁵.

Como um canto no escuro, centro poético da proposta da 34ª Bienal de São Paulo, o dossiê organizado por Gabriel Zacarias e Vinicius Spricigo (2021) oferece aos leitores de MODOS um conjunto de "cantos" possíveis, em plena pandemia da COVID-19 e com todas as adversidades que ela e outros desgovernos proporcionaram. Diante da excelência das abordagens ofertadas por especialistas, pesquisadoras e pesquisadores, que se dedicam a compreender e revelar diferentes dinâmicas das exposições periódicas, a editoria da Revista agradece o empenho dos organizadores do dossiê e aos autores.

Por fim, na Sala de Aula

Além do dossiê, MODOS publica cinco pesquisas importantes para o escopo da revista, voltadas para a circulação de obras, ideias e modelos artísticos; coleções e acervos; historiografia e crítica da arte, etc. Carolina Vanegas Carrasco apresenta-nos sua pesquisa sobre a escultura étnica de Víctor de Pol, que, no final do século XIX, era reconhecido por suas produções escultóricas ornamentais e comemorativas. Carrasco oferta-nos uma investigação original que nos ajuda a compreender o delicado equilíbrio entre a tradição artística europeia e os impactos dos incipientes estudos da arqueologia e da antropologia, que pautavam a questão étnica, em diferentes dinâmicas artísticas na América Latina do entre séculos. Já Maria de Fátima Medeiros de Souza trata da construção da carreira da artista viajante britânica Maria Graham, evidenciando a circulação de suas obras entre continentes e áreas do saber (artes visuais e ciências naturais) graças às coleções públicas e particulares formadas por cadernos de viagem, notações de campo, ilustrações científicas, livros de referência, entre outros arquivos. Coleções que nos ajudam a compreender a

circulação de modelos de representação das paisagens, dos costumes e da flora brasileira no contexto europeu-americano. Outra artista mulher é tema do artigo de Cláudia de Oliveira (2021), que parte da ausência de fortuna crítica sobre Angelina Agostini e suas obras. Oliveira propõe centralizar a artista no cânone artístico brasileiro, e para tanto ela toma a “virada cultural” dos anos de 1970 para destacar as metodologias de uma história social feminista.

A arteônica de Waldemar Cordeiro é abordada por Priscila Arantes em seu artigo. Seu pioneirismo, segundo a pesquisadora, exige o deslocamento da cartografia e da história da arte convencional em favor da arte tecnológica do sul global. O artigo discute o entendimento das questões colocadas pelo artista ao analisar suas obras no contexto da arteônica, com a intenção de destacar as características de sua produção e sua relação com o contexto artístico brasileiro. Já a Espanha é o cenário da pesquisa de Bianca Tinoco e Juan Albarrán Diego, que investem na compreensão da institucionalização das coleções de performance em museus daquele país. Para os autores, a Espanha consolidou uma agenda de festivais e exposições dedicadas a este gênero artístico desde os anos de 1990, o que resultou na crescente aquisição de obras performáticas por museus espanhóis, incluindo a compra de ações ativáveis. Por fim, Renata Rocco e Rafael Marino resenham duas exposições realizadas em São Paulo. Marino explora a exposição *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, no MASP, parte integrante do projeto-exposição *Histórias da Dança*. E Rocco analisa a mostra *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, no Sesc Pinheiros, com curadoria de Ana Paula Simioni, que selecionou mais de 100 obras realizadas por 39 artistas de diferentes nacionalidades e gerações, que ativam a prática do bordar pelas perspectivas de gênero e de hierarquias artísticas.

Em tempo, para abrir esta edição, selecionamos a reprodução da obra do artista argentino Leandro Erlich, que converge muitos dos assuntos aqui tratados:

Para o BAB 2020, Erlich apresenta um novo trabalho, *Class Room* (2020), uma instalação interativa complexa de uma sala de aula na escuridão que olha para a sala adjacente através do espelho de dois lados. Os espectadores veem seus próprios reflexos momentaneamente capturados em sua imagem no espelho. Erlich brinca com a ilusão que desencadeia memórias e distorções da época da juventude e da adolescência. Passando a soleira, os espectadores se aventuram na sala de aula abandonada que contém escrivaninhas decrépitas, cadeiras e um quadro-negro. Retrocedendo no tempo, a sala de aula é revertida ao passado ou prevista para o futuro. De qualquer forma, sair da sala de aula de Erlich nos leva de volta à dura realidade. Apropriadamente, esta facilidade nos lembra do mundo conturbado que as crianças e os pais viviam nos dias de COVID-19¹⁶.

A descrição acima apresenta, simultaneamente, a obra de Erlich (e, há muitas maneiras de fazê-lo) e o MODO como os curadores da Bienal de Arte de Bangkok (2020, online) decidiram apresentá-la. Criada antes da Pandemia da COVID 19, as versões de *Sala de aula* mostram-nos como as obras coexistem no lugar de sua produção-recepção. Em Bangkok, a obra com suas carteiras vazias torna-se uma metáfora do fechamento das escolas no mundo inteiro, cujo impacto a longo prazo não temos condições de mensurar. Se as salas de aula podem se diferir pelo mundo, se as condições de acesso à educação também divergem, apresentando as assimetrias de um mundo desafiado pela globalização, a proposta de Erlich nos conduz a uma mesma sensação: desolação – um sentimento que perpassa a humanidade.

É nesse momento de forte adversidade e desmoronamento de muitas instituições públicas, que, mesmo desolados por tantas perdas, celebramos a sobrevivência de nossas universidades, de museus, espaços e eventos culturais, e ainda mais a persistência de algumas revistas da área de artes. Com isso, desejamos expressar nossa gratidão aos colegas pesquisadores, pareceristas e revisores que prontamente se juntaram à publicação, demonstrando generosidade e competência, além de enfrentar esse momento de imensa pressão sobre o trabalho intelectual e científico. Nesse ensejo, aproveitamos para dedicar essa edição à Revista *Sala Preta* (PPGAC/USP), que publicou seu último número em abril de 2021, depois de 20 anos dedicados à difusão e ao debate de pesquisas no campo das artes cênicas.

Ao nos projetarmos na sala de aula fantasmagórica de Leandro Erlich, resgatamos o passado e suas memórias, que de modo recente tem nos causado tantas perdas e produzido inúmeros fantasmas. Mas se essa obra é uma montagem ilusória, ela nos instiga a nos projetarmos para o futuro, guiando ações na realidade presente que garantam a sobrevivência da liberdade de expressão e de libertação pela arte, e com salas de aula cheias de vida e espaços artísticos cheios de poéticas que iluminam e afastam a escuridão da intolerância, ignorância e do autoritarismo.

Referências

- BANGKOK ART BIENNALE. *Leandro Erlich. BAB 2020: scape routes*. Site Oficial. Disponível em: <https://www.bkkartbiennale.com/artist/leandro-erlich>. Acesso em: maio de 2021.
- BLOCK, R. We Hop On, We Hop Off: The Ever-faster Spinning Carousel of Biennials, *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*. Special Issue: World Biennial Forum, vol. 12, n. 3, p.26-36, May/June 2013.
- CHERIAN, P. J. The Pattanam Story. Interview, Sahapedia Encyclopedic, 22 April, 2016. Disponível em: <https://www.sahapedia.org/interview-pj-cherian>. Acesso em: abril de 2021.
- CLARK, J. Contemporary Asian Art at Biennales and Triennales: The 2005 Venice Biennale and Fukuoka Asian Triennale, the Sigg Collection, and the Yokohama and Guangzhou Triennales. *CAA Reviews*, New York, United States of America: College Art Association, 2006, p. 1-20. Disponível em: <http://www.caareviews.org/reviews/884#colla-pseListGroup1>. Acesso em: maio de 2021.
- CLARK, J. Asian Biennials: History, Practices, and Literature. *Yishu: Journal of Chinese Contemporary Art* 13, n. 2, p. 20–31, March-April 2014. Disponível em: http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2014_v13_02_clark_j_p020.pdf. Acesso em: maio de 2021.
- GARDNER, A.; GREEN, C. Las megaexposiciones, los nuevos públicos y las bienales de arte asiáticas. In: OJEDA, D.; NUEZ, R. (eds.). *Trazos discontinuos. Antología crítica sobre las bienales de arte en Asia Pacífico*. Leiden, NL: Almenara; Singapur: NTU, 2021, p.138-154.
- HOSKOTE, R. Bienales de la Resistencia. In: OJEDA, D.; NUEZ, R. (eds.). *Trazos discontinuos. Antología crítica sobre las bienales de arte en Asia Pacífico*. Leiden, NL: Almenara; Singapur: NTU, 2021, p.80-94.
- KAPUR, G. Los lugares imaginarios de La Bienal de Kochi-Muziris. In: OJEDA, D.; NUEZ, R. (eds.). *Trazos discontinuos. Antología crítica sobre las bienales de arte en Asia Pacífico*. Leiden, NL: Almenara; Singapur: NTU, 2021, p. 57-94.
- KRISHNAMACHARI, B.; KOMU, R. Curatorial Note. Kochi-Muziris Biennale. Kochi Biennale Foundation, 2012, on-line. Disponível em: <https://kochimuzirisbiennale.org/>. Acesso em: abril de 2021.
- LEE, Yongwoo. Case Studies: South Korea, Gwangju Biennale, *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*. Special Issue: World Biennial Forum, vol. 12, n.3, p.88-90, May/June 2013.
- NUNEZ, G. A. Melhor acender uma vela do que maldizer a escuridão: o boicote da

representação estadunidense à X Bienal de São Paulo, entre dominantes e dominados. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 272–291, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664199.

ROSA, M. P. M. Cartografia imaginária e geopolítica das artes: as Bienais de São Paulo da década de 1950, Paris e as periferias do mundo artístico. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 253–270, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664153.

SAMBRANI, C. An Experiment in Connectivity: From the ‘West Heavens’ to the ‘Middle Kingdom’. In: ANTOINETTE, M.; TURNER, C. (eds.). *Contemporary Asian Art and Exhibitions Connectivities and World-making*. Canberra: The Australian National University, 2014.

SANDHU, A. Kochi-Muziris Biennale, *Frieze*, n. 153, March 2013. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/kochi-muziris-biennale>. Acesso em: maio de 2021.

SMITH, T. Biennials: Four Fundamentals, Many Variations, *Biennial Foundation* [online], December 6, 2016. Disponível em:

www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/. Acesso em: maio de 2021.

TURNER, C. Transformaciones Culturales en la región Asia-Pacífico. Una Comparación entre la Trienal Asia-Pacífico y la Trienal de Fukuoka. In: OJEDA, D.; NUEZ, R. (eds.). *Trazos discontinuos. Antología crítica sobre las bienales de arte en Asia Pacífico*. Leiden, NL: Almenara; Singapur: NTU, 2021, p.95-116.

VEIGA, L. Southeast Asian biennales: local and global interactions. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 239–251, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665187.

ZACARIAS, G. F.; SPRICIGO, V. Apresentação. Uma ocorrência recorrente: Bienais e exposições periódicas de arte contemporânea. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 119–131, maio/ago. 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665717.

Notas

¹ Tradução do original: “It is this in-transit energy that “drives much contemporary art today, throughout the world and in most of the traditional and modern centers. Finally, biennials have also become structural to contemporary art’s very contemporaneity, reflecting its preferred forms in that they have become *distributed events*, in their localities and across the world. As such, they too are subject to the larger changes effecting communicative exchange everywhere, including network culture’s mediatization of the social”.

² Tradução livre do original: (...) they are another site that tells us—if “we” still need telling—where the West is no longer the West anymore (...). How this counterposition allows a differential mapping of a broader generic series of “modernities” requires some effort to understand”.

³ Tradução livre do coreano: “Além das Fronteiras”, tema a primeira bienal de Gwangju.

⁴ A bienal coreana, não raro, é chamada da mais antiga bienal asiática, fundada no mesmo ano que Veneza comemorava 100 anos. Mas, como Lee (2013) e Kapur (2021) nos lembram que Índia e Bangladesh tiveram suas iniciativas iniciais em 1968 e 1981, respectivamente. E naquela mesma década iniciativas surgiram em Taipei (1994), Shangai (1996) e Fukuoka (1999).

⁵ De fato, a internacionalização da arte coreana é bem anterior quando o assunto são as bienais. Artistas coreanos já participaram das bienais de Paris e São Paulo, respectivamente, em 1962 e 1963 (Lee, 2013)

⁶ Locais imaginários foi o nome dado ao simpósio de abertura da bienal de Kochi (Sandhu, 2013).

⁷ Tradução do original: “Kochi’s cosmopolitanism is one that has been worn by generations in Kerala as a badge of honour even as it has led to a series of struggles, time and again, generating a curiosity about current realities, a complex one” (*Ibidem*).

⁸ Pattanam se tornou o centro de tais escavações, graças a achados de moedas e fragmentos de ânforas romanas, além de tijolos, na década de 1990. As escavações foram realizadas pelo The Kerala Council for Historical Research, sob direção de P.J. Cherian (2016). Suas descobertas continuam marcadas por polêmicas com a comunidade arqueológica. Tais polêmicas excedem as ambições deste texto, bem como nossas competências para avaliá-las.

⁹ As obras estavam espalhadas por 14 locais nas áreas históricas de Fort Kochi e Mattancherry, e Ernakulam na cidade de Kochi (Sandhu, 2013).

¹⁰ Tradução livre do japonês: “Comunicação: Canais de Esperança”, título da primeira trienal de Fukuoka, Japão.

¹¹ A opção pela produção asiática em detrimento de uma visão mais “global” acentuou-se com a concorrência da Trienal de Yokohama, criada em 2002. Yokohama optou por um diálogo mais direto com o mundo da arte euro-americano, reverberando a tensão nacional-internacional comum a muitos outros eventos (Clark, 2006).

¹² Turner enfatiza a importância da Trienal e seus programas de residências, que trouxeram para o evento artistas que nunca tinham exposto fora de suas aldeias e cidades natais (Turner, 2021: 104).

¹³ A ausência de artistas do chamado “Oriente Médio” já explicita uma visão de Ásia voltada para o Pacífico. Apenas em sua terceira edição, a Trienal expandiu a distribuição geográfica para o oeste para incluir o Paquistão (Clark, 2006).

¹⁴ Recomendamos a leitura do texto publicado por Leonor Veiga (2021).

¹⁵ A Bienal de Veneza é a segunda bienal mais citada na revista. 23 textos abordam a mostra italiana. A escala das discussões é variável. Vale ressaltar o artigo de Catherine Dossin (jan. 2017) sobre Roy Lichtenstein e a circulação de sua produção na Europa dos anos 1960. Outras exposições periódicas são citadas com maior ou menos ênfase: Bienal de Lion, Trienal de Milão, Bienal da Bahia, Bienal de Paris, Bienal de Medellín, Bienal de Artes Gráficas de Ljubljana, Bienal de Arte Eletrônica Emoção Articial, Bienal de Lálín Galicia, Bienal de Yakutsk, Documenta de Kassel, Bienal do Mercosul, Bienal de Curitiba, Bienal de Berlim, Bienal de Pintura de Barcelona, Whitney Bienal, Bienal de Havana, Bienal de Fotografia da Cidade do México, BienalSur, Bienal SESC/Videobrasil, Bienal de Design (RJ), Festival Mundial das Artes e das Culturas Negras, Manifesta, Bienal do Gabão, Trienal de Monza, Trienal Frestas, Bienal Ibero-Americana de Pintura do México, Bienal Americana de Arte de Córdoba, Bienal Nais do SESC, entre outras tantas exposições periódicas.

¹⁶ Tradução do original: “For BAB 2020, Erlich presents a new work, Class Room (2020), a complex interactive installation of a classroom in the gloom that looks at the adjacent room through the two-sided mirror. Viewers see their own reflections momentarily caught in their mirror image. Erlich plays with the illusion that triggers memories and distortions of the time of youth and adolescence. Passing the threshold, spectators venture into the abandoned classroom that contains decrepit desks, chairs and a blackboard. Going backwards in time, the classroom is reverted to the past or predicted for the future. Anyway, leaving Erlich’s classroom takes us back to the harsh reality. Fittingly, this facility reminds us of the troubled world that children and parents are experiencing in the days of COVID-19”. Bienal de Arte de Bangkok (2020).