

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

DIÁLOGOS DIVERGENTES; UMA PERSPECTIVA DA 33ª BIENAL DE SÃO PAULO

ORIENTANDA: DÉBORA VOLPINI RODRIGUES
ORIENTADOR: PROF. DR. CAUÊ ALVES

SÃO PAULO
2020

RESUMO

Este artigo revê as principais decisões institucionais da 33ª edição da Bienal de São Paulo (Afinidades afetivas) que têm como referências o texto “Afinidades Eletivas”, de Johann Wolfgang von Goethe, e “Da natureza afetiva da forma” do crítico de arte brasileiro Mário pedrosa. Iremos analisar fundamentalmente as decisões curatoriais da mostra e seus resultados concretizados no espaço expográfico

ABSTRACT

This article reviews the main decisions of 33rd São Paulo Biennial (Affective affinities), that uses the novel “Elective affinities”, by Johann Wolfgang von Goethe, and “Of the affective nature of form” written by the brazilian art critics Mário Pedrosa. We will analyze the fundamentals of curatorial decisions and it’s concrete outcomes in the exhibitions space.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria, Crítica de arte, Espaço, Bienal de São Paulo.

KEY-WORDS

Curatorship; Art-critics; Space; São Paulo Biennial.

1. INTRODUÇÃO.

Esse artigo tem como objetivo abordar a 33ª Bienal de São Paulo levantando questões que compuseram o cenário em que a mostra aconteceu, pensando em decisões feitas pela curadoria-geral bem como pela curadoria de núcleos escolhidos, e tomando essas questões como pontos de partida para uma investigação conceitual a respeito da crítica, recepção, espaço e obras expostas. Essa edição da Bienal teve como foco uma quebra de paradigmas em relação a curadoria de grandes exposições, trazendo artistas-curadores para montar seu próprio espaço

2. CRÍTICA.

Esta edição da Bienal tem como referência os textos “afinidades eletivas” de Goethe, e “Da natureza afetiva da forma” de Mário Pedrosa, ambos os textos têm como premissa a transformação radical moral que a afinidade provoca, seja pela forma da obra de arte, seguindo os estudos de Pedrosa sobre a Bauhaus e teorias da forma, ou pela presença inesperada de uma paixão como no romance de Goethe. Foi justamente esse embate que faltou na Bienal, levando em consideração a premissa dos textos norteadores da mostra. Pode-se argumentar que Gabriel Perez-Barreiro deixou a cargo do visitante a radicalização moral da afinidade, pois de fato não há como uma mostra ou mesmo uma obra de arte guiar uma experiência particular como essa, em seus pormenores. Essa atitude de dar liberdade para o visitante, focando no trabalho da mediação, é muito frutífera para o exercício expositivo, entretanto, não problematizar a liberdade e a afinidade na era pós-moderna é uma ingenuidade da curadoria, fazendo do evento um espaço para mercantilização daquilo que está exposto como reprodução de “gostos”, “afinidades” e “afetividades”, Nessa ótica a Bienal, fazendo escolhas convencionais, serviu como um termômetro de mercado, não pelo quê mas por como foi exposto. Um exemplo, na curadoria de Ballester, no térreo do pavilhão, foi escolhido obras de seu avô, José Moreno Cascales, (Antologia, 1949–1980), com a justificativa de fazer parte de seu repertório processual, ou seja, sua familiaridade, sua afetividade, foi um fator decisivo para a escolha, mas a relação dessas obras com a curadoria de Antonio Ballester Moreno é lacunar, a não ser pela afetividade de seu curador.

A começar pela falta de conexão entre as “mostras”, Maria Hirszman, aponta como a falta de coesão geral da mostra prejudica o aprofundamento nos trabalhos e nas curadorias:

“Mas a falta de uma maior tensão unificadora do conjunto acabou por levar a uma dispersão dessa relação direta entre o espectador e a obra de arte, exigindo que se recriasse a cada experiência um novo embate, a partir do zero, sem que uma experiência ajudasse a iluminar a seguinte”(HIRSZMAN, 2019)

A falta de conexão interna é um empecilho para a própria identificação afetiva e pessoal com as obras, e completa:

“A dispersão excessiva e o caráter um tanto morno desses projetos individuais (como foram chamadas as mostras individuais de artistas escolhidos pelo próprio Pérez-Barreiro) só fizeram confirmar o diagnóstico geral de que a 33ª Bienal cumpriu seu papel de apresentar ao público distintas formas de sentir e pensar sobre arte, mas de modo cacofônico, sem aproveitar ao máximo a capacidade que um trabalho tem de transformar o outro. Qualquer tentativa de amarrar os vários laços que compuseram esta gigantesca mostra se revelaria infrutífera. Se, por um lado, a inexistência de um modelo dominador pode ser celebrada, abrindo espaço para diferentes formas de expressão num mesmo evento que se quer panorâmico; por outro lado, ficou uma sensação de desamparo, de impossibilidade de síntese, que desse conta do conjunto e um anseio por um nível de troca mais profundo e intenso” (HIRSZMAN, 2019)

Evidenciando como a liberdade, ou o distanciamento da curadoria geral, fez da mostra menos potente para despertar questões e embates no visitante.

Tadeu Chiarelli, em sua crítica para o jornal Folha de São Paulo, aponta para a intencionalidade da curadoria geral como “inovadora” e que a oportunidade de tirar proveito disto foi perdida “ de início se perdeu a oportunidade de tentar uma

conexão entre os sete artistas convidados”. E Luiz Camillo Osorio, chama de ousada a escolha de trazer artistas para a curadoria, e logo aponta o fracasso:

“Mas essa ousadia, como disse, desdobrou-se em isolá-los em ilhas expositivas sem nenhuma preocupação em produzir uma questão curatorial que atravessasse as ilhas e servisse para dar ritmo e pulsação à montagem” (OSORIO, 2019)

Pensar no artista-curador como uma figura inovadora é um equívoco, pois esse personagem existe há muitos séculos, na realidade o papel do curador já foi ocupado por diversos agentes o mundo da arte, foi só na segunda metade do século XX que esse posto ganhou importância e se especializou de fato em um posto profissional, como uma demanda dos artistas e instituições de conceber as exposições nas novas tendências de campo expandido. O que podemos pensar como inovador seria os modos de expor que uma nova colocação, ou um novo ponto de vista, sob a expografia própria, como aponta Elena Filipovic, as exposições curadas por artistas

“podem ou não ser consideradas uma obra de arte, ou mesmo uma exposição, mas [...] nos pedem para reconsiderar fundamentalmente o que uma obra de arte ou uma exposição são – ou poderiam ser”
(Filipovic, 2014, apud Dalcol, 2019).

Sob a ótica crítica da curadoria o artista-curador pode sim revelar muitas questões nebulosas, como a questão da autoria e do discurso subscrito em uma mostra de arte, mas o profissional especializado também pode, pois o que está em jogo na realidade é a capacidade de reinventar a exposição, de criar potências, de dialogar com o contexto, sem ofuscar as próprias particularidades poéticas de cada obra individual. Está aí uma resposta para “falha” da 33ª Bienal de São Paulo, e uma porta de entrada para nosso segundo tópico a respeito da crítica, a falta de mediação em si foi o maior problema para essa edição, pois não houve, dentro das propostas da curadoria-geral, uma conexão entre os artistas-curadores e as obras expostas por eles, retomando a fala de Clarissa Diniz,

“A aposta curatorial na relação entre sujeito e objeto de arte resultou em um projeto conservador, por não ter levado em conta a complexidade das construções históricas que constituem e circunscrevem tanto um quanto outro.” (Diniz, 2019. p 251).

Toda a “inovação” desta edição da Bienal resultou em uma mostra conservadora que não explora as potências de cada espaço interior, tanto quanto o evento como um todo, pois não há sentido em horizontalizar a curadoria ou delegar tarefas aos artistas se não houver de fato uma proposta conceitual que amarre essas questões. Apesar de ter uma propostas comum aos núcleos curatoriais, a curadoria-geral falhou em conceituar e exigir um maior rigor crítico a respeito de sua proposta teórica, o que saciaria parte da crítica que aponta a falta de uma posição política quando a conjuntura do país precisava.

“Fato de ter evitado deliberadamente uma intervenção curatorial. Essa retirada buscava liberar as obras do aprisionamento temático. Todavia, equacionar projeto curatorial forte com tematização da arte é uma forma de simplificar uma questão bem mais complexa. No caso desta Bienal, entretanto, menos curadoria implicou menos exposição, menos arte, menos política, menos vida”. (OSORIO, 2019)

Pensar o tema geral, se é que podemos chamar assim, “afinidades afetivas” sob uma premissa política e estética do “gosto”, como em “Partilha do sensível de Jacques Rancière, poderia ter sido uma resposta a mão pesada da curadoria, horizontalizando o processo e ao mesmo tempo que se faz a crítica dos processos de escolhas e afinidades, enviesando o discurso da Bienal para um oportuno discurso político e de libertação que o Brasil necessitava em um momento de crescente repressão das formas artísticas.

O reducionismo cacofônico que foi a 33ª Bienal, acabou por descentralizar o diálogo que ela mesmo propôs para o público, o que restou dessa empreitada foi um *display* de exemplares diversos da arte contemporânea, muitos até desconhecidos pelo público brasileiro, que serviram para aquecer a máquina do mercado da arte,

"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"
(SCOVINO, 2019)

2.1. RECEPÇÃO

A 33ª Bienal de São Paulo se inseriu em um momento conflituoso da história do Brasil. Desde de vários conflitos políticos, como o impeachment da ex presidente Dilma Rousseff e o início da era Temer até a facada do presidente Jair Bolsonaro em meio sua campanha política, além do incêndio do Museu Nacional que evidenciou a grande deficiência das brasileiras no setor cultural.

Em meio a esse estado de caos, esperava-se da Bienal uma resposta mais política e subversiva, o que não aconteceu.

Uma abordagem menos direta a respeito dessas questões não representa nenhuma perda no engajamento em si, mas a proposta conceitual de Pérez-Barreiro, baseada na tese de Mário Pedrosa, "Da natureza afetiva da obra de arte", e o romance de Johann Wolfgang von Goethe, "Afinidades eletivas", sugere que a afinidade e a afetividade sejam entes de mudança e evolução do espírito, além de evidenciarem exatamente o poder transformador do conflito e da alteridade.

"a aposta curatorial na relação entre sujeito e objeto de arte resultou em um projeto conservador, por não ter levado em conta a complexidade das construções históricas que constituem e circunscrevem tanto um quanto outro." (Diniz, 2019. p 251).

O projeto da curadoria geral tomou para si um papel menos impositivo, tanto em relação com a curadoria que foi delegada como em a interpretação dos textos referenciais de Pedrosa e Goethe. A 33ª edição da Bienal serviu como um instrumento mercantil, de valorização e glamourização do artista e seu mundo, seu

processo e seu olhar, sem levantar grandes debates a respeito da arte. Felipe Scovino, argumenta em seu artigo também para a revista “Modos”.

“O modelo Bienal na contemporaneidade, e aqui insiro a Documenta [14] 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”
(Scovino, 2019. p 223)

A abordagem livre e horizontal da curadoria geral tinha como propósito se desvencilhar desse grande modelo de exposições como as bienais, documenta e grandes museus glamourizados, todavia como aponta Scovino os resultados foram outros. O que é curioso entretanto, é que a 33ª bienal de arte de São Paulo, foi capaz de revelar algumas contradições com a escolha de artistas-curadores, o que Olu Oguibe (2004) aponta como uma saída para as extravagâncias da arte contemporânea,

“Por fim, os artistas curadores podem possuir a chave para desativar o fardo e o ônus curatorial que aflige neste momento a arte contemporânea. Indubitavelmente uma vez que os artistas sejam capazes de desafiar as tendências curatoriais predominantes e, o mais importante, reafirmar sua independência e seu senso de iniciativa, um novo vigor e exuberância irão emergir na prática da curadoria e na arte contemporânea como um todo”.

Oguibe encara o artista-curador como uma figura inovadora capaz de recriar o cenário, importante lembrar que a curadoria ganha grande força nos anos 1970 e 1980 pois as tendências de campo expandido e land art obrigavam os museus e galerias a pensar em maneiras de ocupação de seu espaço, uma vez que as obras expostas já não se limitavam às molduras, pedestais e até mesmo às paredes da galeria. Além de não ser uma solução de tudo nova, relembro aqui a

exposição de Gustave Courbet de 1855, como foi apresentado pela curadoria geral, sua recepção foi bem reveladora no cenário da crítica.

“A potencialidade do artista-curador reside nas ações, gestos e proposições que repensam as formas tradicionais de criação de exposições, abrindo mão de formatos e estruturas a partir de exibições não convencionais que desafiavam as regras da criação de exposições. Com a chance de conceber estratégias de curadoria que questionam o status quo curatorial, as curadorias de artistas abrem-se também à possibilidade de que o espectador experimente o espaço do museu ou da galeria de uma maneira diferente. Como argumenta Elena Filipovic, as exposições curadas por artistas “podem ou não ser consideradas uma obra de arte, ou mesmo uma exposição, mas [...] nos pedem para reconsiderar fundamentalmente o que uma obra de arte ou uma exposição são – ou poderiam ser” (Filipovic, 2014, apud Dalcol, 2019). É nesse sentido que exposições com curadorias de artistas podem dissecar e desestabilizar tradições curatoriais estabelecidas, repensando o fazer curatorial enquanto atitude crítica. O que não significa que todos artistas-curadores invistam nesse empenho. (DALCOL, 2019)

A curadoria de Sofia Borges, por exemplo, que foi quase que como uma grande cenografia para sua própria produção, deixando bem claro sua imposição no espaço, algumas obras não foram bem apresentadas e por vezes sufocadas pelas gigantescas cortinas de veludo que cobriam a parede. Apesar da imensa extravagância de Borges, a crítica viu com muito bons olhos essa composição em uma mostra um tanto sem personalidade. Essa boa avaliação não aconteceria se fosse uma concepção da própria curadoria-geral ao invés de um artista-curador, pois se trata de uma clara dominação conceitual no espaço que as curadorias de maneira geral, vêm tentando evitar ao longo dos anos, a realidade é que as decisões evasivas e liberais de Gabriel Pérez-Barreiro evidenciou um ponto crucial, deixando claro que as soluções para os problemas da curadoria não podem ser resolvidos sem que se pense a tomada de decisão intrínseca a

posição. Se a curadoria-geral delega a maioria de suas funções, e se coloca externamente a exposição, para a crítica um grande espaço vazio foi deixado - no caso da 33ª a ser preenchido por espetaculares extravagâncias como a de Sofia Borges. O que realmente representa uma revolução na maneira de apresentar ou relacionar uma obra de arte, centrá-la sob si mesma como processo ou estabelecer com ela possibilidades em um universo de pensamentos? Talvez esse modelo de mostra sem comunicação seja um reflexo de um mundo sem alteridade contudo heterogêneo, e com discursos cada vez mais restritos e conservadores. Essa discussão a respeito da “autoria” de uma exposição, ou de seu caráter “cenográfico” como denomina Lisbeth Rebollo Gonçalves, está envolta por um sentimento de autopromoção bem característico, o que Lipovetsky chama de “Hiper-reconhecimento” (2004, p.95), o autor aponta,

“O impulso das reivindicações particularistas nos leva a corrigir o que podem ter de demasiado unilaterais as leituras que reduzem a um frenesi de paixões consumistas e competitivas o hiperindividualismo. Embora este não possa ser dissociado da consagração tantos dos gozos privados quanto do mérito individual, é forçoso constatar que, ao mesmo tempo, ele se faz acompanhar de uma multiplicação das exigências de reconhecimento público, de reivindicação de igual respeito às diferenças culturais”.

e completa *“Trata-se de sermos reconhecidos pelo que somos em nossa diferença comunitária e histórica, pelo que nos distingue dos outros grupos.”*

Embora Gilles Lipovetsky esteja descrevendo um processo histórico e comunitário de autovalorização, em relação a identidade cultural, podemos facilmente expandir esse fenômeno para as esferas profissionais e particularizadas, especialmente da arte pós-vanguardistas. Parte dessa sintomática, segundo o autor é devido a falta de grandes pilares sociais:

“No universo incerto, caótico, atomizado da hipermodernidade, cresce também a necessidade de unidade e de sentido, de segurança e de identidade comunitária” (Lipovetsky 2004)

A mudança da figura central na curadoria - seja um artista-curador, um curador ou um artista que assume a exposição só como curador - não altera a fundo os grandes vícios da posição. O fato é que a curadoria é uma mediação, dependendo inteiramente das escolhas que são feitas entre espaço, artista, obra e público. Carregando o grande fardo de ter que selecionar entre as infinidades de cada obra compondo massa coesa - O esforço empreendido nesse debate talvez fosse mais proveitoso se fosse levado em consideração o que mais atrairia público para esse espaço.

A realidade é que se trata de um perenidade inexorável ao ato de expor, enquanto escrevo essas palavras, às vésperas de uma nova Bienal, o frenesi da novidade que movia a crítica já se desvaneceu e existem somente algumas asserções a serem feitas a respeito de uma mostra já bem enterrada pelo tempo.

Pensar no conservadorismo travestido de “ousadia”, na descentralização, na mercantilização, no distanciamento político - ou não, pois essa atitude já determina uma posição-, no individualismo exacerbado de “gostos” e “afinidade” dos núcleos curatoriais, é pensar a 33ª como um evento chave para entender as Pós-modernidade e suas contradições.

3. ESPAÇO

Para esta parte faremos uso da tese de David Harvey, “Espaço como Palavra-chave”¹. Que aponta como na pós-modernidade o homem se relaciona no espaço, determinando-o ou sendo determinado por suas características absolutas, relativas e relacionais.

O espaço segundo Harvey pode ser classificado por três categorias, espaço absoluto, espaço relativo e espaço relacional. Essas categorias abordam como o

¹Original: Harvey, D. Space as a keyword. In: CASTREE, N.; GREGORY, D. (org.). David Harvey: a critical reader. Malden e Oxford: Blackwell. Retirado de Gianella. Texto publicado no v.14, edição de no28 (2012) da revista GEOgraphia (do Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade Federal Fluminense) e cedido para esta edição da Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea.

homem-se desenvolve no espaço, levando em consideração os avanços dos meios de comunicação, da ciência e do capitalismo financeiro.

O Espaço Absoluto é o espaço das entidades delimitadas e individuais são características físicas ou delimitações de intervenção direta no espaço físico, segundo David Harvey esse espaço “ possui, então, uma estrutura que podemos usar para classificar ou distinguir fenômenos”(1973, p.13 ,apud Harvey, 2015, p. 128). O espaço Relativo refere-se ao espaço que adquire uma delimitação por considerações particularizadas, é o “Espaço-Temporalidade” de Einstein ou das particularidades do mercado financeiro, apesar dessa alteração do espaço particular é apontado que *“toda essa relativização, é importante notar, não reduz ou elimina a capacidade de cálculo ou controle, mas indica que regras e leis especiais são necessárias para fenômenos particulares e processos em consideração”*. Na Bienal, essa consideração relativa do espaço é referente às decisões curatoriais em detrimento ao espaço de cada núcleo, se em “sentido/comum” Ballester cria um espaço amplo e vazado, em “stargazer II” Mamma Andersson explora uma introspecção determinada pelo espaço “institucionalizado” , contido entre quatro paredes - ao modo “cubo branco”- Essas necessidades particulares que determinam a experimentação do espaço físico é o que delimita o espaço relativo, esse é um caráter especialmente interessante para a comparação entre as ilhas e a experiência que se tem ao caminhar pelo pavilhão, ocupado de formas tão particulares.

A última maneira de notar o espaço é pelo Espaço Relacional, que diz respeito à interpretação do espaço e a maneira como “influências externas são internalizadas em processos ou coisas específicos através do tempo”, é, portanto, o espaço da cultura.

Pensando agora na expografia da Bienal e sua recepção. Antônio Gonçalves Filho diz em sua crítica para o jornal Estado de São Paulo *“O próprio caráter insular da mostra parece contradizer a vontade de se construir uma mostras radical, continental, que replicasse as polaridades de Goethe”*. O que vemos aqui é uma relação entre o espaço absoluto, descrito como “insular”, e o espaço relacional, descrito como “não radical”. Daniela Nami faz uma crítica parecida, diz *“De um modo geral, obras e exposições foram pensados como núcleos ensimesmados”*, relacionando o espaço absoluto, “núcleos”, e o espaço relativo, “ensimesmados”. Analisando os aspectos espaciais levantados pela crítica, a 33ª Bienal tem como

características o espaço absoluto insular e nuclear, que podemos entender por segregado e organizado, o espaço relativo é “não radical”, não apresenta nenhuma relação de radicalização com o espaço de exposição ou com a coisa exposta, e o relacional é “ensimesmados”, individual e egocêntrico. Segundo a publicação oficial de apresentação do projeto expográfico da Fundação Bienal (2018. p. 4)

“A autonomia dos projetos expositivos integrantes da 33ª Bienal se estende ao desenho expográfico, que varia entre as diferentes exposições. Elas compartilham, no entanto, um interesse por criar experiências que dêem forma às expectativas de visitaço do Pavilhão da Bienal. A expografia da 33ª Bienal, concebida pelo arquiteto Álvaro Razuk, prevê a criação de áreas livres para descanso e reflexão entre as diferentes proposições expositivas, em consonância com a proposta de Pérez-Barreiro de criação de espaços favoráveis a desacelerar, observar e compartilhar experiências.”.

O que podemos notar nessa declaração institucional é que a individualidade e a segregação espacial estão de fato previstas na proposta conceitual da mostra, pela “autonomia” expográfica e espaços vazios, de “descanso”.

De um ponto de vista expográfico, e de maneira geral, a 33ª Bienal de arte de São Paulo, não apresenta nenhuma proposta espacial inovadora. Mas de que maneira essa posição conservadora pode evidenciar aspectos de tempos pós-modernos? David Harvey responde a essa questão em “A condição pós-moderna” de 1992, “o retorno do interesse sobre instituições básicas (como família e comunidade) e a busca de raízes históricas são indícios da procura de hábitos mais seguros e valores mais duradouros em um mundo cambiante” (David Harvey, 1992). E essa parece ser justamente a abordagem espacial e conceitual para a mostra, criando espaços para a reflexão e evidenciando a necessidade de desacelerar para chegar a algum lugar.

Essas delimitações espaciais de Harvey servem como uma matriz, um parâmetro para analisarmos as relações políticas. Assim podemos pensar nos espaço expositivos como Heterotopias, como Foucault as define, com sua própria

construção maleável, seu próprio tempo e sua própria fruição, e como essa edição da bienal pode diversificar o espaço do pavilhão e criar grandes digressões para cada núcleo de visitação.

As Heterotopias de Michel Foucault são fundamentalmente espaços relativos como Harvey descreve. Essas relações normativas se estabelecem na realidade física do espaço/tempo relativístico e são determinadas no “espaço absoluto” interferindo no “espaço relativo” individual.

Ao levantar a relevância do espaço dentro da bienal, especialmente dos espaços internos ao espaço da exposição, podemos ter uma clareza das decisões e definições que foram feitas para cada núcleo, mostrando a materialização da curadoria espaço expositivo, como veremos a seguir.

2.2 O ESPAÇO INTRA-EXPOSITIVO.

“Com efeito, analisar a operacionalidade simbólica de uma exposição requer abordar não só a exposição em si, mas também a exposição em sua constituição espacial e social: espaço e tempo social em que é escrito” (JEAN DAVALLON, 1999)

Dentro dos núcleos expositivos curados pelos artistas/curadores Antonio Ballester Moreno e Mamma Andersson. Analisaremos as configurações espaciais da expografia e sua relevância como proposta conceitual, uma vez que a configuração espacial dedicada a cada espaço expositivo varia de acordo com as especificidades de cada núcleo.

“A autonomia dos projetos expositivos integrantes da 33ª Bienal se estende ao desenho expográfico, que varia entre as diferentes exposições”. (Fundação Bienal, 2018, p. 4)

Quando analisamos a planta do pavilhão Ciccillo Matarazzo, podemos notar como as características espaciais de caráter absoluto diferem entre essas exposições, de maneira tão antagônica que a exposição “Stargazer II” está oposta a “Sentido/Comum”, dentro do pavilhão. À primeira vista isto parece irrelevante, alguma decisão técnica ou logística justificaria essa disposição, entretanto, Ballester parece se preocupar profundamente com o espaço físico que comporta

sua exposição, a exemplo da disposição de “Árboles” e “Amarillos” em frente às janelas panorâmicas e grandes entradas criam uma composição de certa simetria e um segundo fundo com a paisagem exterior, que não poderia ser exposto em outro ambiente. A expografia cria uma coesão espacial com grandes respiros que emolduram os diversos momentos da exposição, bustos de cerâmicas, figuras construtivistas, gabinetes de aquarelas e esculturas naïf feita por crianças parecem não discutir por espaço e convivem com certa alteridade.

Enquanto as janelas do pavilhão parecem criar um ótimo ambiente para a pinturas bidimensionais de grande proporção, todo o resto da mostra Sentido/Comum parece deveras desconexo, em partes por conta da vastidão do espaço, mas em maior proporção pelos diálogos em paralelo, que vez ou outra se cruzam.

De maneira geral o que temos em Sentido/Comum, de Antonio Ballester Moreno, é uma exposição em um emaranhado de canais distintos, falando de Gestalt, tradição, infância, dentro, fora e opostos e de uma espécie de comunhão transcendental, que engloba todos os anteriores.

Indo em uma direção oposta a essa, a exposição Stargazer II, Mamma Andersson, aparece de maneira bem mais sólida. Com a expografia à maneira do cubo branco, a planta baixa é em forma de retângulo, dividido por uma parede central e duas salas diametralmente opostas. Levantando novamente a questão da disposição antagônica dentro da Bienal, de Sentido/Comum e Stargazer II, podemos apontar que a indiferença espacial de Andersson é reveladora. A mostra poderia ser montada em qualquer espaço do pavilhão desde que dispusesse de quatro paredes, isso explica o porquê de ter sido tão afastada e isolada, tornando uma decisão logística aceitável.

Para esclarecer, quando levantamos esse fato como algo que estabelece uma clara diferença entre as exposições, não é afirmativo que Stargazer II não tenha suas demandas espaciais bem atendidas, pelo contrário, a mostra esbanja uma grande solidez e coesão interna, permitindo que seja transposta para qualquer local do pavilhão. O que é completamente condizente com a proposta poética apresentada. O espaço de Andersson trata da introspecção, uma solidão intrínseca e melancólica, na obra humdrum day, 2013, (dia monótono), da própria curadora, vemos uma mesa posta com garrafas de bebida, uma panela, uma xícara e um prato que não parece ter sido usado enquanto todo o resto foi revirado e amontoado na toalha embolada. A vertiginosa crueza dos objetos na cena se

arrastam no tempo e criam sua própria dimensão psicológica, as garrafas esvaziadas e o prato que não foi usado revelam o conflito interno de alguém que não aparece. Pouco a pouco as imagens vão se revelando e interagindo silenciosamente com o visitante, que é transportado para dentro de si mesmo. O ambiente interno a grande estrela aqui, as obras psicológicas e surrealistas flutuam em uma dimensão própria, em que o cenário pouco importa, não existe nada a ser exibido de fundo além de paredes brancas, a anamorfose espacial fica a cargo da imaginação do espectador. Podemos entender o espaço de *Stargazer II* como uma heterotopia temporal, um espaço entre divisas, as pinturas contemporâneas estão congeladas na mesma dimensão de ícones russos e obras vanguardistas, não só por que as exposições já tenham em si essa característica, mas pela permeação psicológica de cada obra, que joga o espectador para dentro de si e para dentro da imagem, criando um “entre espaços” muito particular, uma heterotopia regida por suas próprias regras.

Voltando a David Harvey, conseguimos salientar algumas características de mais evidência nas respectivas exposições, Mamma Andersson produz um espaço em que o Relacional dá o tom, e Ballester Moreno tendência ao Relativo. Com a análise feita nos parágrafos anteriores podemos ver como cada fator Absoluto do espaço influencia nessa conclusão.



Humdrum day, 2013. Mamma Andersson.
Fundação Bienal de São Paulo



Leo Eloy / Estúdio Garagem /

Ao fazer a articulação entre objetos utilitário da exposição, objetos expositivos, espaço e espaço expositivo - aqui seguindo os conceitos de Jean Davallon em “L'exposition a l'ŒUVRE: Stratégies de communication et médiation symbolique”- podemos compreender como a expografia das obras de arte constituem uma dimensão simbólica e significativa dentro do espaço que circunda o visitante, o que Davallon (1999) chama de operacionalidade simbólica². Esta articulação é o que constitui o trabalho de curadoria de uma exposição, e é a chave para mediar a relação entre obras e público.

² Tradução livre da autora, do original “L’operativité symbolique”, Jean Davallon.

REFERÊNCIAS:

HIRSZMAN, M. Uma Bienal sem coesão interna. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.209-217, jan. 2019. Disponível em:

<<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4085>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4085>.

OSORIO, L.C. Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 1, p.235-249, jan. 2019. Disponível em:

<<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4087>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4087>.

DAVALLON, J. L'EXPOSITION A L'ŒUVRE: Stratégies de communication et médiation symbolique. Paris, 1999.

DINIZ, C. Questionar para reafirmar – reflexões sobre o “rolezinho” curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.250-265, jan. 2019. Disponível em:

<<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4088>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4088>.

OSORIO, L.C. Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 1, p.235-249, jan. 2019. Disponível em:

<<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4087>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4087>.

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.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4084>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4084>.

HARVEY, D. Space as a keyword. In: CASTREE, N.; GREGORY, D. (org.). David Harvey: a critical reader. Malden e Oxford: Blackwell

TERAO, S. “A bienal da coletividade” Revista Esquinas: laboratório digital da faculdade Cásper Líbero, 2019. Disponível em:

<<https://revistaesquinas.casperlibero.edu.br/arte-e-cultura/exposicoes/a-bienal-da-coletividade/>> acesso em 25.08.2019

PEDROSA, M. Forma e percepção estética: Textos escolhidos de Mário Pedrosa 2. São Paulo: ed. Edusp, 1996

PÉREZ-BARREIRO, G. Sobre a 33ª Bienal: afinidades afetivas. Disponível em: <<http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao>>. Acesso em: 12.08.2019.

RANCIERÈ, J. A Partilha do Sensível: Estética e política. 2ª edição. São Paulo: ed. 34, 2009.

GOETHE, J. W. Afinidades Eletivas. 1ª edição. São Paulo: ed. Companhia das letras, 2014. **HARVEY, D.** A condição Pós-Moderna. 17ª edição. São Paulo: ed. Loyola, maio 2008.

LYOTARD, J. F. O Pós-Moderno. 3ª edição. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1988.

MORENO, A. B. 33ª Bienal (artistas curadores) Antonio Ballester Moreno. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sf4j4NlvEyY>>. Acesso em: 12.08.2019.

NAME, D. “Crítica: Uma Bienal de São Paulo congelada no silêncio das formas: A 33ª edição do evento perdeu a oportunidade de ser o espelho de um Brasil ferido”. O globo: cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/critica-uma-bienal-de-sao-paulo-congelada-no-silencio-das-formas-23073292>> Acesso em: 25.08.2019.

DANTO, A. Após o fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da história. 1ª edição. São Paulo: ed. Edusp, 2006

FILHO, A. G. “Uma Bienal que não grita, mas suspira: A 33ª edição da mostra internacional, organizada sem tema e com a ajuda de sete artistas-curadores, não é estridente, mas vale uma visita” O Estado de S. Paulo, 15 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,uma-bienal-que-nao-grita-mas-suspira,70002502774>> Acesso em: 25.08.2019

FONSECA, L. Revisão curatorial: o que esperar da 33ª Bienal de São Paulo. Revista Desvio, 6.09.18. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2018/09/06/revisao-curatorial-o-que-esperar-da-33a-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 25.08.2019

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo, 33ª Bienal de São Paulo: Afinidades afetivas. São Paulo: ed Fundação Bienal, 2018.

MORICONI, I. (2005). The PostModern Debate: Brazilian Force Fields – An introductory overview (working paper). *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14(3), 355–370.

ANDERSSON, M. 33ª Bienal (artistas curadores) Mamma Andersson. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=W_cM2t0uAcw>. Acesso em: 12.08.2019.

BAUMAN, Z. Mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro. ed Zahar, 1998

BECHELANY, C. C. “33rd Bienal De São Paulo: Affective Affinities (English).” *Ocula Magazine*, 2018.