

## 33ª Bienal de São Paulo\*

Por GERMANO DUSHÁ

### White-label Bienal

No início de setembro abriu ao público a primeira edição da Bienal de São Paulo realizada após o golpe de Estado que culminou com o impeachment da então Presidenta da República Dilma Rousseff em agosto de 2016. Neste período o Brasil tem vivido o momento de maior turbulência política em sua história recente e, agora, vive os momentos finais antes da data marcada para suas próximas eleições — que será o pleito mais complexo, tenso e caótico desde a redemocratização. Debaixo de um governo golpista capaz de dismantelar quaisquer avanços das áreas sociais e culturais das últimas décadas, testemunhamos uma escalada da violência — geral, estatal e a grupos específicos — seguindo o aumento da miséria e da desigualdade. É um cenário marcado por uma assombrosa instabilidade, no qual alavancam-se discursos de ódio conectados a um fascismo descarado e a um projeto liberal simplista e falacioso que não deu certo em nenhum lugar do mundo.

É neste contexto que o Brasil tem produzido, semana a semana, suas imagens mais terríveis, cujos estilhaços estéticos se multiplicam nas difusões e edições feitas via mídias digitais — sendo a população deste país uma das mais conectadas à internet do mundo. O baile que invade os noticiários e as timelines nos conta sobre o assassinato a balas de Marielle Franco, vereadora, mulher, negra e reconhecida militante dos direitos humanos; sobre ataques conservadores articulados para coagir e silenciar atividades artísticas; sobre policiais massacrando dezenas de moradores de rua numa ação no Centro de São Paulo digna dos tempos medievais; sobre a queda de um avião com um Ministro da Suprema Corte; sobre o presidente — totalmente impopular e notório corrupto — armando para comprar o silêncio de um comparsa no cárcere; sobre inúmeros casos de feminicídio e de ataques brutais às travestis; sobre um ex-presidente sendo ovacionado pelo povo minutos antes de sua entrega à justiça após um questionável processo criminal; sobre as barbáries da guerra promovida por uma intervenção militar genocida nas favelas do Rio de Janeiro; sobre um candidato à Presidência sofrendo atentado com faca em meio a uma passeata; etc. São muitos e duros os sinais do tempo... fica difícil para arte lidar com tanta energia.

Os organizadores desta 33ª edição da Bienal não acreditam na necessidade de se engajar com a temperatura e as urgências correntes no lado de fora do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, onde se criou uma redoma de microclima próprio.

---

\* Texto publicado originalmente pela Terremoto em 22 de setembro de 2018. Acesso no link: <http://terremoto.mx/33a-bienal-de-sao-paulo-brasil/>

Sob a vontade de questionar certo automatismo que tomou conta dos processos de concepção das grandes mostras globais das últimas décadas, em que o papel do curador ganhou protagonismo ao eleger e articular questões, o projeto deste ano, comandado por Gabriel Pérez-Barreiro, se apresentou sem singularidade acentuada ou algum aspecto próprio que pudesse favorecer sua identificação. O argumento é que o *modus operandi* das últimas edições foi importante mas trouxe problemas graves, como a centralização de poder numa só figura, o que tolheria a diversidade de ideias e empurraria os artistas para um terreno nebuloso, de menor destaque e condicionado a ilustrar um conceito predefinido. Para responder a essa dita crise do modelo curatorial, a bienal se fundamenta em um discurso deliberadamente genérico. Sem vontades nem interesses específicos, optou por uma espécie de não-identidade.

Nomeada “Afinidades afetivas”, numa conjunção pleonástica que toma emprestado do título do romance *Afinidades eletivas* (1809) de Goethe e da tese *Da natureza afetiva da forma* (1949) de Mário Pedrosa, a mostra com cerca de 100 artistas não tem uma temática definida. No lugar de uma proposição autoral, buscou empregar sua energia nuclear para pensar sua própria organização, preocupada apenas com as possíveis experiências do público ao encontrar as obras e com os efeitos que podem se dar a partir daí. O foco estaria, então, conforme a leitura que se faz de Goethe e Pedrosa, nos fenômenos que regem nossas atenções e no potencial de atuação da arte na emancipação individual e nas transformações sociais, independentemente de escolhas formais e narrativas. Ou seja, vem quem quer, para ver, curtir e depois contar o que quiser.

Na prática, o comando da edição deste ano tomou duas decisões fundantes: partir de uma programação visual tábuca rasa e optar por um modelo operacional fragmentado. O primeiro ponto se revela numa comunicação que facilmente se confunde com a identidade institucional da própria Fundação Bienal. Ao fazer o uso simples, em caixa baixa, da fonte *Helvetica* — empregada exaustivamente em todo canto desde a metade do século XX —, o objetivo foi ter a mínima interferência possível no conteúdo; fazer algo que serve para tudo, sem a princípio indicar nada. Dessa forma se foca mais no numeral 33 do que em seu próprio título. O segundo ponto se manifesta numa estrutura com doze projetos individuais escolhidos por Pérez-Barreiro, o “curador-geral”, e sete exposições coletivas organizadas por artistas convidados — chamados “artistas-curadores” —, que deveriam incluir aí também obras suas. Tratou-se, portanto, de estabelecer poucas e isoladas escolhas, e outorgar boa parte da constituição da mostra a alguns artistas, para cada um trabalhar com total autonomia. Sendo assim, naturalmente não existe um único caminho para percorrer ou entender a mostra; nessa fragmentação, cada momento surge com toda liberdade e, claro, devidamente encapsulado.

É como se a curadoria geral quisesse ficar responsável apenas pelas faculdades dadas aos artistas. Faz lembrar, de certa forma, a atividade de empresas *white label* que desenvolvem produtos ou serviços para serem rotulados e revendidos de muitas

maneiras diferentes por outras pessoas, sem o compromisso de se envolver diretamente com o resultado final.

### **Os projetos individuais**

O grupo de doze mostras é composto por oito projetos comissionados, um projeto histórico e três exposições póstumas de artistas latino-americanos atuantes nos anos noventa que morreram prematuramente e que, apesar de sua importância, ainda são pouco conhecidos. Fora isso, o que guardam em comum é a temporalidade que compartilham em relação às preferências do curador-geral.

Espalhados cada qual para um lado, temos desde uma exibição sem graça e espremida da série de pinturas de Siron Franco (1947) relacionadas com a catástrofe radioativa decorrente do vazamento de césio-137, ocorrida na cidade de Goiânia no ano de 1987, até uma proposição de Luiza Crosman (1987), que reúne mobiliários *post-internet* — com clara influência norte-americana e europeia —, intervenções no prédio e no áudio-guia da mostra e diálogos com a Fundação Bienal para discutir e tentar modelar aspectos do sistema de atuação da instituição. Vontade crítica parecida está presente em outros dois projetos comissionados: o astucioso filme de Tamar Guimarães (1967), sobre o ensaio de uma adaptação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, ocorrendo nas esferas físicas e organizacionais da Bienal, e a rede de ações de Bruno Moreschi (1982), que pretende criar um arquivo paralelo para pensar criticamente e intervir na produção, difusão e análise dos registros (dados, documentos, acervos, postagens, etc.) gerados pela 33ª edição. Ainda que nada faça vibrar o ânimo, são iniciativas consideráveis que pensam os problemas institucionais desde seu interior.

Na parte das homenagens, está uma pequena retrospectiva de Lucia Nogueira (1950-1998), brasileira que se radicou em Londres. Suas obras tratam de intensas e insólitas relações materiais-psicológicas entre objetos, espaços e situações. É um trabalho consciente da volatilidade das formas, signos e estados mentais, especialmente orientado por uma psique brasileira, o que o faz capaz de oferecer boas provocações para estes dias. É de se lamentar que está exposto num aparato expográfico — misto de passarela, mostruário de feira de arte e unidade prisional — que impede o público de se relacionar com as obras com o devido jogo de corpo, algo primordial para a artista.

### **As exposições coletivas**

Tanto na expografia das mostras quanto em seus eixos curatoriais, se faz explícita a nula conversa entre os “artistas-curadores” durante seus processos de concepção. Cada um fez como quis em seu espaço delimitado.

O térreo, por exemplo, é praticamente todo ocupado pela mostra “sentido/comum” do espanhol Antonio Ballester Moreno (1977), que junta artistas de diferentes

gerações, obras de seu avô e outras referências para revisar muito superficialmente as relações entre ecologia e cultura, pondo em cheque pensamentos dualistas como natureza vs. modernismo, intuição vs. ciência, estética vs. função, arte popular vs. erudição. É um bom cartão de visita para uma bienal que nasce apaixonada por gestos amenos e não pela intensidade do risco, pela sugestão geral e não pelo discurso complexo. Logo acima está a exposição organizada pela brasileira Sofia Borges (1984), com muitas obras suas, de amigos e referências, como Tunga (1952-2016) e Sarah Lucas (1962), e algumas de artistas ligados ao Museu do Imaginário Inconsciente de Nise da Silveira, como Adelina Gomes (1916-1984). Com um labiríntico campo expositivo, feito com paredes espessas e pesadas cortinas de veludo, nos apresenta incontáveis fotos, pinturas e esculturas, parecendo mais uma imensa instalação-dissertação da própria artista sobre suas ideias acerca dos limites da cultura, da linguagem e da representação.

No meio, como parte da exposição curada por Wura-Natasha Ogunji (1970), estadunidense radicada na Nigéria, destacam as "Aparições", rituais lava-pés da sul-africana Lhola Amira (1984) — uma ação impostergável de produção de conhecimento em cura com os povos originários e oprimidos de uma terra ferida como o Brasil —, e as esculturas *site-specific* da libanesa Youmna Chlala (1974), que dialogam com as propriedades físicas e conceituais das colunas de Oscar Niemeyer. De maneira similar, uma grande escultura da boliviana Elba Bairon (1947) comenta diretamente o edifício moderno em que está a exposição "O passáro lento", da argentina Claudia Fontes (1964). Por fim, irradia a fachada da exposição do uruguaio Alejandro Cesarco (1975), com obras da brilhante Sturtevant, umas das mais atuais de toda a Bienal, não obstante a artista ter falecido em 2014, aos 89 anos.

No andar mais alto, se encontram lado a lado as mostras da sueca Mamma Anderson (1962) e do cânone brasileiro Waltercio Caldas (1946), fechadas cada uma em cubos brancos bastante tradicionais. A primeira exhibe várias pinturas da artista-curadora, única mulher da mostra, junto a obras de importantes artistas para sua formação, como o polonês Ladislav Starevich (1882-1965) com a pioneira animação *A vingança do cinegrafista* — feita em 1912 com cadáveres de insetos —, ícones russos e pinturas de Henry Darger (1904-1973) e de sete de seus conterrâneos. Já a segunda, acarpitada, cheia de paredes brancas e abarrotada de obras — sendo a maioria do próprio Waltercio —, remete imediatamente aos excessos e a hipóxia dos salões de arte do século passado ou da ala das feiras de arte destinadas ao mercado secundário, que amontoam um sem-número de objetos e pinturas modernistas. Dela participam uma mulher, a venezuelana de origem alemã Gego (1912), em contraste com outros dezoito homens. Aqui nada se entendeu sobre a importância de visibilizar uma história da arte um pouco além do cânone masculino. Em comum, todos se fazem presente por meio de exercícios formais-espirituais que passeiam num espectro de aproximação com os interesses estéticos, e com a obra é claro, do "artista-curador".

## **Afetos e Efeitos**

À revelia da visão afetiva desta bienal, é difícil não estarmos incitados pelo cataclismo que nos cerca, desejando encontrar apenas o que está à altura do espírito do tempo. Mais complicado ainda é tentarmos simplesmente suspender a influência, para o bem e para o mal, que as mídias sociais exercem em nossas vidas, como também aponta a curadoria sem se adentrar no tema. É simbólico que a exposição tenha aberto suas portas na semana seguinte a um domingo de máxima tragédia, em que o país assistiu atônito ao incêndio do Museu Nacional. As imagens das chamas lambendo sua sede dificilmente sairão da retina dos brasileiros nos próximos anos, e a ideia de que boa parte de seu acervo, cuja importância era incalculável, virou cinzas, deixará para sempre marcas angustiantes em nosso imaginário social.

Uma bienal neste Brasil da segunda década do século XXI só pode se fazer valer na urgência e no tesão com que é concebida; e se entendida como oportunidade de ventilar fortes imaginações e realizar projetos de rara envergadura, que só ali podem vir à tona. Na hora mais alarmante, ao vestir uma espécie de capa translúcida, o projeto desta bienal nem afirma sua existência nem experimenta apagá-la. Por um lado deixa o jogo tão aberto quanto obtuso, por outro insiste no que estamos cansados de ver: está basicamente confinada ao campo expositivo do pavilhão, se embasa em seleções personalistas, apresenta um conceito sustentado em referências bibliográficas e fala um palavrorio meta-discursivo que só interessa aos especialistas.

Apesar de burocraticamente competente, não toma riscos e posições, e por isso não revisa nem radicaliza nada. Só entrega o que poderia estar nas dependências de qualquer museu ou galeria de qualquer escala, em qualquer lugar do mundo. Nesse sentido, se afasta do potencial de atuação pública que a instituição encerra. No fim, mesmo que acertadamente refute a gestão automática da totalidade para que nada esteja por cima das experiências singulares de cada fragmento, toca muito pouco no enigma vital que rege os afetos, do qual Goethe nos fala, e menos ainda na possibilidade de sermos tomados pelo poder transformador e revolucionário da experiência artística, como propôs Pedrosa.

***Germano Dushá** (Serra dos Carajás. 1989) é escritor, crítico, curador e gestor cultural. Formado pela Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas - Direito SP, e pós-graduado em Arte: Crítica e Curadoria pela PUC-SP, trabalha principalmente com projetos de arte independentes e experimentações curatoriais, e tem contribuído com diversas publicações. É co-fundador dos projetos Fora; Coletor; Observatório; um trabalho um texto e BANAL BANAL.*