

ARTE CONTEMPORÂNEA EXPOSTA NA BIENAL DE SÃO PAULO

GT32 – Sociologia da arte e da cultura

Resultado de pesquisa em andamento

Renata Almeida de Andrade
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo:

Este trabalho discute aspectos das transformações no panorama internacional das artes visuais a partir do surgimento, estruturação e proliferação das exposições bienais. Embora sejam pautados sobre tendências como a globalização e tentativas de democratização cultural, estes eventos não conseguem atender a todas as demandas que incidem sobre eles, gerando impasses que precisam ser debatidos. Através de uma pesquisa empírica realizada na 30ª Bienal de São Paulo, são enfatizadas as tensões e dissensos que caracterizam o campo artístico. Entrevistas realizadas com os diversos atores que compõem este espaço – artistas, mediadores e públicos – revelam a imensa diversidade de valores e práticas sociais, que, embora sejam pouco analisados pela sociologia, ajudam a compreender a atual configuração do cenário artístico contemporâneo.

Palavras chave: sociologia da arte, bienal, arte contemporânea.

Resumen:

Este trabajo discute los aspectos de los cambios en el panorama internacional de las artes visuales a partir del surgimiento, estructuración y proliferación de bienales. Aunque guiados por tendencias como la globalización y los intentos de democratización cultural, estos eventos no pueden cumplir con todas las exigencias que se les imponen, generando impasses que necesitan ser discutidos. A través de una investigación empírica llevada a cabo en la 30ª Bienal de São Paulo, se ponen de relieve las tensiones y desacuerdos que caracterizan el campo artístico. Las entrevistas con los diferentes actores en este espacio - artistas, mediadores y público - revelan la inmensa diversidad de los valores y prácticas sociales, que, aunque poco estudiado por la sociología, ayudan a comprender la configuración actual de la escena del arte contemporáneo.

Palabras clave: sociología del arte, bienal, arte contemporáneo.

Introdução

Inaugurada em 1895, a Bienal de Veneza representa um marco importante na história da arte e das exposições ao inaugurar um modelo expositivo que ainda exerce grande influência no cenário artístico internacional¹. Porém, por trás da imagem de sucesso que logo marca o evento, existem diversos interesses colocados em jogo, criando uma série de conflitos, disputas e dissensos que não recebem a atenção adequada. No caso da primeira edição, a iniciativa para realização da bienal veneziana está relacionada a razões políticas e patrióticas, considerando o contexto de unificação do país, além de

¹ Apesar da constante proximidade com o mercado de arte, este trabalho não se dedica à análise do comércio de obras, embora reconheça a influência dos interesses econômicos envolvidos na montagem de exposições.

motivos mercantis, turísticos e culturais (Meyric-Hughes, 2008), que acompanham com frequência o surgimento das bienais.

Embora a Bienal de Veneza inicie um capítulo da história das artes visuais que se estende até hoje, sua origem não pode ser limitada ao contexto nacional da época, uma vez que seu formato está conectado a diversos acontecimentos anteriores, tais como as exposições internacionais no século XIX e, antes disso, às feiras nacionais do século XVIII (Jones, 2010). Este breve resgate histórico serve para destacar o processo de mudança no qual está inserido este novo modelo de exposições internacionais de arte, e a participação dos mais diversos interesses, influenciando também as mudanças nos valores estéticos e práticas artísticas de cada momento.

Já em 1896, outra exposição se destaca pelo grande porte e caráter internacional. A Carnegie International é realizada apenas alguns meses após a mostra veneziana, demonstrando o que parecia ser o início de uma tendência mais específica no que diz respeito ao modo como as grandes exposições de artes visuais seriam organizadas, mesmo que o crescimento exponencial deste tipo de evento só fosse ocorrer algumas décadas mais tarde. A anterioridade destes dois eventos aponta para a centralidade que alguns países europeus e os Estados Unidos representam no campo artístico deste momento, o que também pode ser visto na nacionalidade dos trabalhos expostos, demonstrando quão limitada é a noção de internacionalização empregada neste período.

Enquanto as exposições em larga escala redefinem parâmetros institucionalizados do cenário artístico internacional, é importante ressaltar a série de questionamentos e tensões que se desenvolvem no âmbito das práticas sociais. O paradigma clássico – baseado na figuração e representação do real – é substituído aos poucos pela lógica descontínua da arte moderna. O debate deixa de ser em torno da qualidade estética das obras e ganha uma dimensão ontológica, ao questionar se os trabalhos pertencem ou não à produção artística (Heinich, 1999). Geração após geração, a arte moderna coloca em crise a representação coletiva do que vem a ser uma obra de arte, ao mesmo tempo em que as fronteiras do mundo artístico são continuamente expandidas para integrar as novas práticas.

Diante deste período de questionamento ao modelo de produção artística vigente, é evidente que a forma de expor os trabalhos, os espaços utilizados e, sobretudo, a escolha sobre o que é exibido ou descartado também acompanha tais mudanças. Desta forma, a lógica presente nos Salões do século XIX logo passa a ser insuficiente para corresponder às transformações que se seguem. Aos poucos, os espaços de regulação e institucionalização da arte passam a reconhecer e integrar os movimentos de vanguarda, apesar do inicial estranhamento. A institucionalização das transgressões acontece através das novas exposições, organizadas utilizando critérios como filiação a grupos ou correntes artísticas, e promovendo o trânsito internacional destes trabalhos, mesmo que ainda limitado aos grandes centros.

No Brasil, o início do século XX é marcado por movimentos modernistas, tendo na Semana de Arte Moderna de 1922 o seu ponto de maior destaque. Neste momento, é o contato com a pintura moderna que serve de ponto de partida para o enfrentamento do modelo artístico vigente, chocando a sociedade ao confrontar valores estéticos, técnicas e exposições regulares com a defesa de valores que proclamavam uma nova identidade nacional (Alambert & Canhete, 2004; Amaral, 1998). Esse contexto de intensa produção artística e cultural se desdobra nas décadas seguintes, relacionado ao projeto de modernização nacional que reorienta a relação entre estado e economia. Na esfera cultural, a produção local é privilegiada contra a importação de obras ou tendências estrangeiras, o que é reforçado com a criação de três importantes museus de arte² no final dos anos 1940 (Neves, 2012).

Este é o contexto nacional que antecede a criação da Bienal de São Paulo em 1951, com o objetivo de colocar a produção nacional em contato direto com a produção internacional e tentar inserir a capital paulista enquanto centro artístico mundial (Sobrinho, 1951). Mesmo sendo realizada de forma bastante semelhante ao modelo italiano – organizada em pavilhões nacionais, comercializando obras e

² Em 1947 é criado o Museu de Arte de São Paulo, em 1948 o Museu de Arte Moderna do São Paulo e em 1949 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

oferecendo prêmios – a bienal brasileira nunca esteve isenta de polêmicas ou discussões envolvendo artistas, críticos e outros profissionais da área, mobilizados através da imprensa. Entre outros fatores, este tipo de conflitos foi importante na trajetória da bienal por exigir sua constante adaptação ao cenário político, econômico e cultural brasileiro, destacando o papel crítico que estes eventos representam no mundo artístico.

Sobretudo a partir da década de 1960, dezenas de bienais internacionais de arte foram criadas em todos os continentes. Além de compartilharem a regularidade de sua realização – bienal, trienal, quadrienal, etc. – eles reforçam a tendência à internacionalização ou globalização da arte, tanto pelos trabalhos expostos quanto pela trajetória dos profissionais que se destacam neste meio. Como resultado, destaca-se a inserção de alguns países antes excluídos dos principais circuitos, mesmo que ainda ocorra de forma limitada e desigual. Estes novos eventos passam a enfrentar as dificuldades colocadas pelas correntes artísticas mais recentes, ao propor linguagens inclassificáveis de acordo com as categorias estéticas vigentes.

Inseridas num amplo contexto que parece se tornar cada vez mais complexo, estas exposições são renovadas a cada montagem, buscando formas de responder simultaneamente às questões colocadas pelo cenário internacional das artes visuais, as demandas impostas pelo contexto local e os diversos agentes reunidos no evento.

Bienal a bienal

Embora a Bienal de Veneza inaugure um modelo expositivo que serve de inspiração para as grandes mostras de artes visuais que a sucedem, o termo “bienal” é usado para designar as mais diversas exposições internacionais de arte contemporânea periodicamente realizadas (Filipovic, Hal & Øvstebo, 2010). Se hoje os principais eventos considerados dentro esta categoria são diversos entre as possibilidades que definem as artes visuais – para além das propostas de bienais locais, existem mostras dedicadas ao desenho gráfico, escultura, videoarte, *media art*, fotografia e arte no espaço público, entre outros exemplos – as primeiras exposições deste tipo ainda contavam com mostras paralelas³, diversificando ainda mais sua realização. A polissemia que caracteriza estes eventos ainda diz respeito às transformações sofridas pela mesma mostra nas suas sucessivas montagens, explorando sua capacidade de adaptação em função do contexto no qual se inserem. Diante de tamanha diversidade, Ana Letícia Fialho (2005) identifica mais de quarenta bienais até o final dos anos 1980 e lista oitenta e quatro bienais em 2005, mesmo reconhecendo a dificuldade de localizar todos os eventos do tipo devido à variedade e à sua constante proliferação pelo mundo. Outros autores (Filipovic, Hal & Øvstebo, 2010) também reconhecem esta dificuldade, chegando a falar em cerca de duzentas bienais em todo o mundo, entre ativas e extintas.

O rápido crescimento quantitativo já indicava uma nova forma de globalização no cenário artístico e cultural, mesmo que inicialmente não contasse com muitos países fora dos grandes centros. Este aumento crescente estimula as mudanças na estrutura do evento no sentido em que cada montagem se distancia um pouco do modelo original para se adequar ao contexto particular. Apesar das diferenças, as bienais convergem sobre alguns interesses, a exemplo do turismo e da abertura ao capital estrangeiro, demonstrando que seu surgimento nunca é gratuito, mas, pelo contrário, está inserido num projeto local ou nacional, agregando aspectos que superam o campo artístico.

Em particular, o modelo veneziano estava embasado na ideia de estado-nação, organizando os trabalhos de acordo com a nacionalidade dos artistas, selecionados a partir de comissões formadas pelos próprios países para decidir o que seria apresentado. Este modelo permanece por décadas expondo apenas as práticas e tendências já consagradas na esfera artística e deixando de lado os

³ Como aconteceu na Bienal de Veneza e de São Paulo, era comum encontrar eventos paralelos dedicadas à arquitetura, cinema, música ou literatura, entre outros.

movimentos de vanguarda que também caracterizam este período. Outro aspecto marcante deste momento inicial é a comercialização das obras expostas, estreitando ainda mais a relação entre mercado e o circuito de exposição.

Acompanhando o contínuo desenvolvimento do formato adotado pelas bienais, um exemplo que merece destaque pelo posicionamento crítico dentro do panorama artístico internacional é a Bienal de Havana, criada em 1984. Embora não seja a primeira sediada em locais considerados periféricos⁴, a bienal cubana é marcada pela sua natureza inovadora, organizando as obras a partir de critérios formais e promovendo um espaço de diálogo e crítica sobre as práticas artísticas vigentes através de conferências e debates entre diversos agentes do campo. Com isto, ela supera o modelo de exposição repetido até então, criando um espaço discursivo que reflete sobre as práticas vigentes e critica o modelo de modernidade em vigor, oferecendo espaço aos artistas emergentes e às práticas experimentais.

No geral, as bienais rompem com as práticas museais tradicionais, no sentido em que tentam realizar mais do que uma exposição coletiva internacional. A proposta é a de oferecer uma seleção de trabalhos que seja mais atual ou dinâmica do que os acervos dos museus costumavam oferecer. Além disso, a renovação a cada montagem confere o caráter de evento singular, posto que em nenhuma outra exposição o visitante teria acesso à mesma proposta. A incorporação das novas linguagens também contribuiu para transformar a vista numa experiência única. Historicamente, *happenings*, performances e instalações transformaram a exposição num espetáculo onde o visitante se relaciona de outra forma com o que é exposto, interagindo com estas novas formas artísticas.

Associado à cultura de massas e aos discursos de democratização da arte, as bienais também buscam sua consagração no número de visitantes, atraindo multidões para estas megaexposições. Tal abertura está de acordo com o objetivo de criar instituições dedicadas à utilidade e ao benefício público, o que justifica todo o montante de esforços mobilizados e financiamento estatal que é direcionado, sobretudo nas primeiras edições, até que o novo evento tenha condições para captar outras fontes de recursos. Esta proposta foi expressa desde a primeira Bienal de Veneza, embora seja difícil argumentar se foi de fato realizada por esta ou outra exposição, atendendo às expectativas ou interesses de todos os públicos que convida.

Considerando o panorama artístico mundial, é fácil perceber que as bienais participam do processo de mudança que caracteriza a consolidação de um novo regime estético, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Esta nova configuração supostamente seria mais democrática e descentralizada, porém, vários autores discutem este tema (QUEMIN, 2002; MOULIN, 2007; FIALHO, 2012) e concordam sobre relevantes desigualdades que continuam presentes neste espaço. Se, num primeiro momento, as bienais privilegiavam obras e artistas vindos principalmente de alguns países europeus e dos Estados Unidos, a proliferação destes eventos na segunda metade do século XX proporcionou a inserção de outros países que não faziam parte destes circuitos, mas a participação deles talvez nunca tenha sido igualitária. É fácil observar que muitos dos artistas provenientes de países periféricos adotam outras cidades para desenvolver seu trabalho e assim obter maior visibilidade. Toda esta lógica de internacionalização recoloca a questão da localização para além da dicotomia entre centro e periferia, superando em parte as barreiras nacionais. Tanto a proposta destes eventos quanto a trajetória dos artistas, curadores e demais profissionais envolvidos apontam para outra lógica no que diz respeito ao posicionamento dentro do cenário artístico, onde as definições ganham um caráter relacional, contra um enquadramento mais fechado que prevalece em momentos anteriores.

⁴ Por exemplo, em 1968 surgem a Jakarta Biennale na Indonésia e a Triennale India em Nova Déli.

A Bienal de São Paulo: entre artistas, mediadores e públicos

Ao longo das trinta edições já realizadas, a Bienal de São Paulo se desenvolveu entre demandas internacionais do cenário das artes visuais e os problemas colocados pelo contexto nacional, que vão desde a captação de recursos públicos ou privados, até questões políticas, administrativas e econômicas. Em meio a diversos desentendimentos, a Bienal encontrou formas de superar os percalços da sua trajetória, apoiada sobre uma complexa estrutura que articula instituições e agentes com experiência internacional.

A trajetória da Bienal é analisada por atravessar o período de transição entre a arte moderna e contemporânea, situando a atual configuração do evento dentro de um processo maior. Mais do que um recorte cronológico, esta abordagem considera características estéticas e extra estéticas que definem a instituição e seu contexto, levando a analisar o cenário cultural e as relações mantidas para além do campo artístico. A leitura deste quadro geral é orientada por alguns dos trabalhos da socióloga francesa Nathalie Heinich (Heinich, 1998a, 1998b, 1999), destacando a interdependência entre as ações dos artistas, mediadores e público.

Sem perder de vista o contexto no qual a Bienal surgiu e se desenvolveu, a pesquisa realizada na última edição tem por objetivo explorar uma amostra das práticas, valores e relações que compõem este espaço. A coleta de dados foi planejada em torno da realização de entrevistas com os diferentes atores envolvidos na Bienal, além da pesquisa documental nos catálogos anteriores e demais publicações da Fundação Bienal e do Arquivo Histórico Wanda Svevo⁵. De forma complementar, a permanência no espaço expositivo, seja no intervalo entre entrevistas ou durante visitas espontâneas, também contribuiu enquanto observação das dinâmicas realizadas neste espaço.

Embora a análise do conjunto de dados coletado ainda não tenha sido finalizada, é possível destacar alguns aspectos que antecipam a direção adotada pelo presente debate, apresentados a seguir.

▪ Público

Apesar da instabilidade que marca este conceito (Esquenazi, 2006), é válido ressaltar a importância de estudar a relação entre públicos e arte, temática pouco explorada nas produções acadêmicas atuais. Embora este tópico devesse ser prioritário na análise sociológica, e em particular no debate sobre políticas culturais, a maior parte do questionamento acadêmico parece estar voltado para discussões sobre produção, distribuição e mercado de arte. Com o intuito de promover um esforço para equilibrar este quadro e conhecer um pouco melhor os visitantes deste tipo de exposição, a pesquisa realizada na Bienal de São Paulo interrogou uma amostra do público espontâneo⁶ para explorar valores, concepções e práticas relacionadas à prática artística e em particular à arte contemporânea.

Entre os meses de outubro e novembro de 2012, foram realizadas cem entrevistas estruturadas com os visitantes que aceitaram voluntariamente participar da pesquisa, cientes que teriam garantido o anonimato, privacidade e confidencialidade das informações fornecidas. Esta amostra foi aleatoriamente escolhida, contemplando os diferentes horários e dias de funcionamento, sempre abordando os visitantes no momento em que deixavam o Pavilhão da Bienal – prédio sede desde 1957 – no Parque Ibirapuera. Apesar da impossibilidade de elaborar uma amostra estatisticamente significativa, o número de entrevistas foi pensado com o objetivo de apresentar um recorte relevante da diversidade que define o público do evento, ao mesmo tempo em que o conjunto de dados atenda às limitações, sobretudo impostas pelo tempo, da pesquisa de dissertação. Com o consentimento dos

⁵ Os catálogos das exposições passadas, assim como outras publicações da Fundação Bienal, podem ser encontrados no endereço www.bienal.org.br.

⁶ Aqueles que não visitaram a Bienal através de visitas guiadas. Na última bienal as visitas espontâneas foram de 308 mil, face aos 212 mil estudantes atendidos pelo Educativo (30ª Bienal, 2012).

respondentes, as entrevistas foram registradas em áudio e transcritas para preservar o contexto no qual cada fala estava inserida e facilitar a posterior análise destes dados, realizada de acordo com a análise de conteúdo (Bardin, 2011). O registro em áudio permitiu que fossem analisados enunciados emitidos pelos respondentes mesmo ao responder questões objetivas ou de múltipla escolha, enriquecendo ainda mais a coleta de dados.

Além de informações pessoais como idade, residência, profissão, escolaridade, renda, entre outras, os visitantes também foram questionados sobre suas práticas artísticas, com quais modalidades tem maior contato em termos de produção ou consumo; quais hábitos culturais possuem, considerando frequência em eventos do tipo ou preferências; e opinião sobre o valor artístico na arte em geral e na atualidade – temporalidade, contexto, especificidade do artista, papel da crítica, entre outras questões.

A análise dos resultados obtidos apenas confirma a proposição inicial de que não existe um “grande público” ou algo que se aproxime desta ideia de unidade. Ao contrário, o modo como cada indivíduo se relaciona com a arte e com o que foi apresentado na bienal é mais influenciado pela carreira estética (Tota, 2000) construída através da frequência em que visita exposições, preferências e avaliações que faz dos trabalhos e o gosto por outras expressões culturais. Mesmo indivíduos com trajetórias e posições sociais semelhantes podem divergir inteiramente sobre o modo como cada um concebe o valor artístico e atribui significado às obras expostas. Esta categoria permite desviar o debate do estruturalismo baseado no conceito de classes ou posições sociais defendido por Bourdieu (2007, 2011). Embora alguns indicadores sociais possam estar relacionados à maior ou menor familiaridade com a arte contemporânea, não é possível aplicar esta correlação a todos os dados trabalhados, sendo inviável definir um modelo de explicação a partir dela. As informações pessoais serviram para identificar o perfil socioeconômico dos respondentes, mas não foram suficientes para gerar consensos ou concordância no que diz respeito às demais questões.

Desta forma, a diversidade de posicionamentos não pode ser reduzida em categorias como classe, origem ou posição social, nem mesmo de acordo com profissão, idade, renda ou escolaridade. Se for possível esboçar uma organização dos diferentes tipos de público presentes num evento como a Bienal, será necessária a utilização de parâmetros mais flexíveis, capazes de se adequarem à realidade destes eventos. Neste sentido, é proposta uma abordagem que utilize as perguntas sobre práticas artística – considerando produção profissional ou amadora, e consumo de bens culturais – para traçar diferentes níveis de familiaridade em relação à arte contemporânea, organizando o público de acordo com aspectos das carreiras estéticas apresentadas. Esta abordagem destaca a existência de grupos com maiores semelhanças entre si, e, mesmo que ainda não seja possível falar em consensos, os discursos de cada grupo estão localizados bem mais próximos uns dos outros do que na diferenciação por classe social.

Assim, seria possível distinguir alguns perfis a partir da amostra trabalhada, desde um primeiro grupo de visitantes especializados ou especialistas na arte contemporânea, que são profissionais envolvidos no campo das artes visuais, pesquisadores e estudantes da área, ou ainda público com experiência em outras bienais; passando pelos intermediários, que seria o público familiarizado em maior ou menor grau, portanto, aqueles que têm o hábito de visitar exposições, museus ou centros culturais com alguma frequência, além de buscar informações sobre o tema; enquanto que o último grupo representa os visitantes com menor familiaridade em relação à arte, que, embora não possua interesse no tema ou hábito de visitar estes espaços, também visitou a Bienal motivado muitas vezes pela localização ou gratuidade do acesso. Aqui, não se trata apenas do conhecimento que eles detêm sobre arte, o que mais importa é a forma como cada visitante se relaciona com a exposição e o modo como enxerga e reage à arte contemporânea. Explorando tais diferenças é possível alcançar uma compreensão mais precisa sobre a composição dos públicos e preparar o evento para receber todos os seus visitantes.

A Bienal de São Paulo, enquanto evento público de acesso gratuito, em teoria, convida todos os tipos de público para participar. Considerando os públicos especializados ou familiarizados, é mais

fácil que a Bienal atenda às expectativas e interesses, sendo recorrente a qualificação do evento enquanto bem sucedido. Porém, a relação com o público menos familiarizado se constitui de forma mais problemática. Mesmo que existam mecanismos que promovam a aproximação – a exemplo das visitas guiadas ou audioguia – estes visitantes em sua maioria não tem conhecimento sobre tais recursos, e acabam passeando pela exposição sem compreender, interpretar ou atribuir significado à grande parte do que veem. Embora seja comum que este público apresente algum estranhamento ou distância relativa à arte contemporânea, isto acaba sendo corroborado na exposição, fazendo com que o visitante deixe a Bienal com as mesmas incertezas que os trouxe até ela, sem saber ao certo do que se trata a arte contemporânea e qual a diferença entre um objeto da exposição e outro semelhante que decora a sua própria casa.

A importância de reconhecer todas estas diferenças reside na necessidade do evento receber adequadamente todos os espectadores, oferecendo os elementos necessários para que cada grupo possa apropriar-se de alguma forma do que é apresentado. Apesar de expressões como “grande público” ou “público em geral”, ser associada com frequência a eventos de grande visitação, esta lacuna entre o público que as bienais convidam e aquele que elas atendem parece caracterizar estes eventos. É necessário reconhecer que a dimensão das bienais, pelo tamanho do espaço expositivo e quantidade de trabalhos expostos, permitem inúmeras possibilidades de trajeto e as mais diversas experiências, que cada visitante explora a partir do seu interesse particular, conhecimento ou familiaridade com o meio artístico e até mesmo pelo tempo disponível em cada visita. Mas para que esta experiência seja bem sucedida deve haver alguma comunicação, onde ambas as partes saibam com o que estão lidando e utilizem este encontro para aprimorar a mostra, por parte da instituição, e enriquecer sua carreira estética, por parte do público. Sem este entendimento mínimo, as bienais desviam de seus objetivos iniciais, tornando-se vitrines caras e limitadas da arte contemporânea.

▪ Mediadores

Inúmeras possibilidades podem ser pensadas para colocar o público em contato com a produção artística e para institucionalizar as transgressões produzidas na arte contemporânea. Aqui, esta conexão será discutida com foco em algumas formas de ação particularmente implicadas nas bienais. Em primeiro lugar, são destacados os responsáveis pelas diferentes tomadas de decisão que organizam cada montagem. Aqui, estão colocadas a curadoria, direção, administração, produção, montagem, expografia, arquitetura, comunicação, design e editorial, entre outras funções. No caso da Bienal de São Paulo todas estas atividades estão reunidas sob responsabilidade da Fundação Bienal desde que a exposição se separou do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1961. Sobretudo diante da crise que marca a Bienal nos anos 2000, a institucionalização da mostra foi cada vez mais destacada, sendo fixadas algumas equipes de atuação permanente, ao invés de selecionar novos funcionários para cada edição. Moacir dos Anjos, um dos curadores da 29ª edição da Bienal, comentou este fato ao afirmar que passa a existir “uma estrutura própria, um corpo, uma memória, e facilita muito a equipe curatorial que chega porque já tem isso estabelecido” (M. Anjos, entrevista pessoal, 20/09/2012), sendo um dos fatores que contribuem para a reestruturação da Bienal nas suas duas últimas edições (Cypriano, 2010).

Para além da exposição, as bienais desempenham um importante papel na produção e conhecimento e formação de profissionais, criando espaços de diálogo e crítica das práticas passadas ou vigentes, e contribuindo para a institucionalização de novas tendências. A Bienal de São Paulo realiza diversos simpósios e seminários no período da exposição, além de contribuir para a formação e aperfeiçoamento de professores com projetos itinerantes além do período de realização da mostra. Outro destaque é o Arquivo Histórico Wanda Svevo, fundado em 1955 seguindo os moldes do arquivo venezianos, representa hoje um dos principais arquivos dedicados ao tema, registrando todo o

desenvolvimento da Bienal ao longo de décadas, através de um banco de dados acessível à pesquisa em diversas áreas, além da revitalização, digitalização e divulgação de várias matérias através do site⁷.

A Fundação Bienal ainda conta com outro importante setor recentemente institucionalizado através de uma equipe e curadoria próprias. O Educativo reúne todos os esforços educacionais e de formação do público, presente desde a segunda edição da Bienal, onde representa um espaço de inovação dentro do modelo geral das bienais por oferecer diversas possibilidades de atendimento – a portadores de necessidade especiais, idosos ou grupos oriundos de sindicatos, empresas e demais instituições. Nas últimas duas edições os atendimentos realizados pelo Educativo aproximam-se da metade do número total de visitantes (30ª Bienal, 2012), demonstrando a força e importância deste projeto para o evento como um todo. Este trabalho tem em vista a formação de público a longo prazo, despertando o interesse dos alunos em idade escolar com o intuito de que essa curiosidade seja perpetuada ao longo da vida. Porém, esta proposta encontra um impasse se confrontada à imagem predominante sobre o público de arte no Brasil, que não teria o hábito de frequentar museus ou exposições. O fluxo constante de ônibus escolares no Parque Ibirapuera e grupos de estudantes no espaço expositivo deixa clara a direção que este projeto assume, o que talvez pudesse ser repensado de forma a oferecer maiores possibilidades ao público espontâneo que deseja ser orientado ao longo da visita.

Ainda, existe um grupo de agentes que no geral passam despercebidos pela maior parte dos visitantes e profissionais que visitam a Bienal. Um evento deste porte exige a participação de diversos setores de atividade, desde o transporte e montagem, atividades necessárias antes e depois da exposição, até a segurança e limpeza constantes durante o evento. Becker (2007) se refere a esta participação enquanto um suporte dos mundos artísticos, o que também pode ser estendido aos fornecedores dos materiais utilizados nas obras e diversas outras funções. No caso da Bienal, a falta de atenção a estes profissionais por parte do público não é compartilhada pela organização do evento, que demonstrou interesse em realizar visitas guiadas ou encontrar uma forma de capacitação específica ao evento, embora a rotatividade praticada pelas empresas terceirizadas contratadas para algumas destas atividades inviabilizasse este projeto. De qualquer forma, uma parcela dos visitantes entrevistados destacou a presença e participação destes agentes, o que foi afirmado tanto de maneira positiva, ao apontar para aspectos da obra ou artista que o visitante não havia percebido, quanto de maneira negativa, por espectadores que se sentiram incomodados pela intervenção do funcionário.

Na 30ª Bienal, alguns brigadistas e funcionários da segurança também foram entrevistados utilizando um roteiro semelhante ao empregado com o público, para conhecer melhor a visão que estes agentes apresentam sobre o evento. Em sua maioria, os funcionários deste grupo deixam de ser visitantes com pouco ou nenhum interesse em arte contemporânea, e passam a exercer também o papel de mediadores, informando o público sobre aspectos precisos da obra ou artista localizados na área em que ele atua. Mesmo que esta transição seja limitada ao tempo de realização da mostra, é suficiente para fazer com que eles passem a enxergar a arte de outra forma, levando esta experiência para o ambiente familiar ou outra ocupação.

- Artistas

Uma vez que o público e a mediação foram analisados enfatizando a complexidade que os define, a produção artística não pode ser tratada de outra forma. Cerca de 3 mil obras de 111 artistas (30ª Bienal, 2012) compuseram a última edição da Bienal e comprovam tal afirmação no sentido em que reúnem uma acervo relevante dentro do recente contexto internacional das artes visuais.

As transgressões realizadas na arte moderna transformaram o mundo artístico de tal forma que o estatuto do artista também foi redefinido (Heinich, 2005). A atenção antes dedicada à obra de forma isolada, agora está voltada ao artista enquanto indivíduo, independente da filiação a grupos. Mas esta

⁷ Disponível em www.bienal.org.br.

nova condição não deixa de questionar os limites do fazer artístico, pelo contrário, as novas linguagens são trabalhadas enquanto práticas discursivas que questionam seus próprios fundamentos e o contexto no qual estão inseridas, colocando em constante tensão a sua existência e seus limites.

Em destaque, o artista mais citado pelo público entrevistado e provavelmente o mais aclamado pela mídia na última Bienal foi o Arthur Bispo do Rosário, cuja produção está dividida entre realidade e delírio de um homem que passou grande parte de sua vida recluso sob o diagnóstico de esquizofrenia. Seus trabalhos foram produzidos sem qualquer pretensão à consagração artística, embora seja reconhecido como uma das principais referências da arte contemporânea brasileira.

A atual definição do valor artístico está baseada num debate que rompe com os limites da avaliação estética, de estilo ou conteúdo das obras, lidando também com o contexto geral no qual ela está inserida e diversas trajetórias a ela relacionadas. Este exemplo destaca a influência de outros agentes – curadores, críticos, etc. – no processo de legitimação e consagração, utilizando possibilidades de caminhos inaugurados também por este regime de singularidade.

Considerações finais

Mais do que exposições periódicas, as bienais representam espaços de diálogo e crítica sobre valores e práticas vigentes, acompanhando a consolidação da arte contemporânea através da recorrência, ruptura ou inovação que cada edição promove.

O objetivo primordial destes eventos, que é apresentar a produção local ao mesmo tempo em recebe o que é produzido nos outros locais e participa do cenário internacional, acaba motivando uma forma de globalização construída de forma local, visto que cada bienal possui uma identidade própria, tão importante quanto o acervo que apresenta ao público. Considerando o mundo artístico de forma mais ampla, o atual número de bienais e a importância que elas detêm justificam a relevância desta discussão e a necessidade de sua continuidade, explorando estas novas lógicas de posicionamento e participação.

Em particular, a Bienal de São Paulo se destaca pela sua trajetória e desenvolvimento do campo artístico e cultural brasileiro. Com a análise detalhada sobre seu funcionamento e a participação dos vários agentes envolvidos, espera-se contribuir para que a arte contemporânea seja compreendida enquanto regime diversificado e complexo, sem abandonar as tensões que o definem, oferecendo elementos relevantes para debates mais precisos sobre uma sociologia da arte contemporânea, políticas culturais e formação de público.

Bibliografia

30ª Bienal de São Paulo chega ao fim com aumento na visitação espontânea. [online] Notícia publicada em 18/12/2012. Disponível em www.bienal.org.br/FBSP/pt/Blog/post.aspx?post=24. Arquivo recuperado em 01/02/2013.

Alambert, F. e Canhete, P. (2004). *Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial.

Amaral, A. A. (1998). *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34.

Bardin, L. (2011). *Análise de Conteúdo*. (L. A. Reto, A. Pinheiro Trans.) São Paulo: Edições 70. (Trabalho original publicado em 1977)..

Becker, H. S. (2008). *Art Worlds 25th Anniversary Edition*, University of California Press, Berkeley. (Trabalho original publicado em 1984).

- Bourdieu, P. (2007). *Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. (G. J. F. Teixeira Trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk. (Trabalho original publicado em 1969).
- Bourdieu, P. (2011). *A Distinção: crítica social do julgamento*. (D. Kern Trad.). Porto Alegre, Editora Zouk. (Trabalho original Publicado em 1979).
- Cypriano, F. (2010). Após uma década de crise, Bienal recupera prestígio nacional e internacional [online] *Folha de São Paulo*, São Paulo 21/09/2010. Recuperado em capturado em 25/10/2011.
- Esquenazi, J. P. (2006). *Sociologia dos públicos*. (J. Fidalgo & M. Pinto Trads.) Porto: Porto Editora. (Trabalho original publicado em 2003).
- Fialho, A. L. (2005). “Are Biennials redefining the art world map?”. Trabalho apresentado no *Annual meeting of the American Sociological Association*, San Antonio, 2005, e publicado em 2007. Disponível em http://www.allacademic.com/meta/p183593_index.html. Recuperado em 20/09/11.
- Fialho, A. L. (2012). “O Brasil no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes”. In: Bueno, Maria Lucia (Org. e introdução). *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp. 141-160). São Paulo: Editora Senac.
- Filipovic, E., Hal, M., Øvstebo, S. (ed.). (2010). *The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.
- Heinich, N. (1998a). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (1998b). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Heinich, N. (1999) “Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain”, In : *Le Débat*, 1999/2 n° 104, (p. 106-115).
- Heinich, N. (2005). “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”. *Porto Alegre : revista de artes visuais*. Vol. 13, n. 22 (maio/2005), (pp. 137-147). Disponível em <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910>. Recuperado em 15/04/2013.
- Jones, C. A. (2010). “The Historical Origins of the Biennial”. In: E. FILIPOVIC; M. HAL; S. ØVSTEBØ (ed.). *The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (pp. 66-87). Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.
- Meyric-Hughes, H. (2008). “A história e a importância da Bienal como instrumento da globalização”. In: Bertoli, Mariza e Stigger, Veronica (org.). *Arte, crítica e mundialização* (pp.19-44). São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado.
- Moulin, R. (2007). *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. (D. Kern Trad). Porto Alegre: Editora Zouk. (Trabalho original publicado em 2003).
- Neves, J. (2012). “Campo da cultura e mecenato artístico na cidade de São Paulo: a imprensa e os museus de arte no segundo pós-guerra”. In: BUENO, Maria Lucia [Org. e introdução]. *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp. 39-56). São Paulo, Editora Senac.
- Quemin, A. (2002). “L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays ‘périphériques’ à l'ère de la globalisation et du métissage”. *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, p. 15-40.
- Sobrinho, F. M. (org). (1951). *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: 1951. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes>
- Tota, A. L. (2000). *A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimídia*. (I. T. Santos Trad.) Lisboa: Editora Estampa. (Trabalho original publicado em 1999).