

27ª Bienal de São Paulo: discursividade vs. experimentalismo

Jessica Seabra¹

Resumo: Este artigo analisa a curadoria da 27ª Bienal de São Paulo, especialmente as relações possíveis entre o uso de Hélio Oiticica como “paradigma conceitual” da mostra e a experiência sensível proposta pela exposição. Utiliza-se como ferramenta de análise a categoria do “livre jogo” em Rancière relacionada às proposições de Oiticica acerca do “suprassensorial” e “crelazer”.

Palavras-chave: 27ª Bienal de São Paulo, Hélio Oiticica, curadoria, discursividade

27th São Paulo Biennial: discursiveness vs. Experimentalism

Abstract: This article analyses the curatorship of the 27th São Paulo Biennial, especially the possible relations between the use of Hélio Oiticica as the “conceptual paradigm” of the exhibition and the sensitive experience proposed by the exhibition. The category of “free play” (livre jogo) in Rancière is used as a tool of analysis in relation to Oiticica’s propositions about “suprasensory” and “crelazer”.

Keywords: 27th São Paulo Biennial, Hélio Oiticica, curatorship, discursiveness

1. Doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP) - local onde também se formou arquiteta. Suas pesquisas acadêmicas vêm problematizando a relação entre arte contemporânea e seus agentes e as instituições, bem como os processos de mediação cultural e artística, em especial a curadoria contemporânea de arte. Universidade de São Paulo (IAU-USP). E-mail: jessica.seabra@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5890-5676>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/1485109054536917>. São Carlos, Brasi

As exposições de arte no modelo bienal são hoje bastante difundidas pelo mundo e se tornaram uma instituição em si mesmas e um dos principais veículos de comunicação da arte contemporânea. Apesar de institucionalmente diversas, elas se relacionam por meio de redes de agentes que nelas atuam, como os curadores. Nesse sentido, a partir dos anos 2000, algumas tendências começaram a se delinear globalmente. Um aparato discursivo foi desenvolvido pelas curadorias – que passaram a se compor como equipes colaborativas –, ampliando o espaço e a importância de seminários, conferências, simpósios, workshops, publicações e programas dispersos geograficamente, ocupando as cidades onde as bienais se inscrevem.

Nesse contexto, a 27ª edição da Bienal de São Paulo, em 2006, realizou importantes transformações que vêm reverberando nas estruturas dessas exposições até os dias de hoje. Com o trabalho colaborativo entre Lisette Lagnado – na figura de curadora geral –, os cocuradores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martinez, e o curador convidado Jochen Volz, a curadoria institucionalizou o fim das representações nacionais e concebeu a mostra como uma plataforma discursiva para além da exposição das obras artísticas no Pavilhão Bienal. Isto se deu por meio de dispositivos que ampliaram a mostra no tempo e no espaço e que são essencialmente dialógicos: seminários, quinzena de filmes, residências artísticas, publicações e o fortalecimento do setor educativo colocado em comunicação com a curadoria. Essas ferramentas estabeleceram relações entre diversos agentes como curadores, artistas, historiadores da arte, filósofos, psicanalistas e cientistas políticos, de modo a publicizar e instaurar um debate sobre as questões propostas pela curadoria.

O conceito curatorial da 27ª Bienal relacionava os artistas Hélio Oiticica e Marcel Broodthaers e tinha como pano de fundo a teoria de Roland Barthes em seu livro intitulado *Como viver junto*. O interesse na proximidade desses dois artistas abrangia um panorama de atuações que ampliaram as práticas artísticas e que podiam ser tomadas como porta de entrada para grande parte da produção contemporânea em suas mais variadas possibilidades. Entre estas atuações destacamos reimaginar as relações entre artista e público, repensar o papel dos museus (e, por extensão, das bienais) e realizar práticas colaborativas e que se imbricam na realidade da vida.

Nesse contexto, Hélio Oiticica tem especial importância para a reflexão que este artigo quer imprimir. Este artista brasileiro atuou entre o final da década de 1950 e os anos 1970 alterando a noção de objeto de arte como era até então definida pelas artes plásticas, em um diálogo com a Teoria do não objeto, de Ferreira Gullar. O espectador também foi redefinido por Oiticica, alçando o indivíduo à posição de participante, aberto a um novo compor-

tamento que o conduziu ao “exercício experimental da liberdade”¹, como articulado por Mário Pedrosa. Nesse sentido, o objeto foi uma passagem do entendimento de arte contemplativa para o de arte que afeta comportamentos, com uma dimensão social e política.

A obra de Oiticica tem um caráter plural, desde elaborações teórico-artísticas até experimentos que requerem a participação ativa do público. Na 27ª Bienal nenhuma obra de Oiticica foi exposta, mas o artista foi chamado a atuar como “propositor”. Nesse sentido, o catálogo da 27ª Bienal reúne 23 páginas de fac-símiles que mostram conceitos, fotos e desenhos do artista. Reunidos, estes demonstram o que Lagnado chama de “sua maior investida” (de Oiticica) e responde de forma objetiva à escolha de Oiticica para conceituar essa Bienal: “liquidar a representação para superar o modelo de exposições” (LAGNADO apud LAGNADO; PEDROSA, 2006, p. 57). O primeiro fac-símile do catálogo apresenta “posição e programa” do autor-artista, que inicia explicando o conceito de antiarte:

Antiarte - compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação - a criação como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”² (OITICICA apud LAGNADO; PEDROSA, 2006, p. 13).

Este conceito aponta para uma outra inscrição do estético que visa não à criação de um “mundo estético”, “pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano, nem simplesmente nele diluir as estruturas, mas transformar os participantes” (FAVARETTO, 2011, n.p.), “proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”, visando com isso “de-

1 Em meados dos anos 1960 o crítico Mário Pedrosa cunhou o termo “exercício experimental da liberdade” ao ver-se confrontado pelos problemas da arte que, cada vez mais, recusava a forma pura e tomava uma guinada conceitual. Pedrosa admite, então, a dissolução do projeto que se apresentava como uma sucessão de “ismos” e inicia uma abordagem que, em face da mercantilização do mundo e da dominância da técnica, vislumbra duas posições possíveis no mundo da arte: a adequação ao mundo do mercado e a incorporação acrítica da sociedade de massas, como fariam Warhol, Lichtenstein e a pop arte americana; ou a permanente crítica da arte e das instituições de arte, que se desdobraria numa eterna busca do novo, do experimental, uma busca por questionamentos. Apoiando a segunda posição, o crítico aderiu à experimentação de Hélio Oiticica e Lygia Clark, surgida nos desdobramentos mais radicais do movimento neoconcreto.

2 Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrable>. Acesso em: 12 dez. 2017.

HELIO OITICICA

JULHO 1966

Posição e programa

Anti-arte — compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação — a criação como tal se completa pela participação dinâmica do 'espectador', agora considerado 'participador'. Anti-arte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista : ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista — não há a proposição de um 'elevar o espectador a um nível de criação', a uma 'meta-realidade', ou de impor-lhe uma 'ideia' ou um 'padrão estético' correspondentes aqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele "ache" aí algo que queira realizar — e pois uma 'realização criativa' o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas — a anti-arte está isenta disto — é uma simples posição do homem pelo mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. O "não achar" é também uma participação importante pois define a oportunidade de 'escolha' daquele a que se propõe a participação — a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participador — este é o que lhe empresta os significados correspondentes — algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também. Não existe pois o problema de saber se arte é isto ou aquilo ou deixa de ser — não há definição do que seja arte . Na minha experiência tenho em programa e já iniciei o que chamo de "apropriações" : acho um 'objeto' ou conjunto objeto' formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é transformo-o em obra : uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos) : declaro-a obra, dela tomo posse : para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma — acho nele algo fixo, um significado que quero expor a participação ; esta obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral — essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar a mesma, premissas de diversas ordens : morais, estéticas, etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável : a própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar, se : propor uma atitude também criadora. Só isto basta para definir o propósito e justificar a razão de ser de tais proposições.

Programa ambiental

A posição com referência a uma 'ambientação' e a consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão : pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental, é, para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas : cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surtem na ansia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contacto com a obra. No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bóides e Parângoles, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso : é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição se poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo social e individualmente, está em oposição a ela — todas as formas fixas e

Figura 1
Representação de fac-símile de documento
de Hélio Oiticica **Fonte:** Catálogo da 27ª
Bienal de São Paulo (OITICICA apud LAG-
NADO; PEDROSA, 2006b, p. 22.

salienar o indivíduo” a fim de “torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social” (OITICICA, 1967 apud FIGUEIREDO et al, 1986, p. 103).

Oiticica é escolhido, portanto, como “paradigma conceitual” da mostra, seus manuscritos ganharam “estatuto de documentos teórico-práticos” (LAGNADO apud LAGNADO; PEDROSA, 2006, p. 55). Dessa forma, conceitos foram usados como operação crítica para moldar a estratégia curatorial da 27ª Bienal.

Tal articulação revolucionária foi inspirada na proposta curatorial da 24ª Bienal. Ocorrida em 1998, a curadoria desta bienal foi assumida por Paulo Herkenhoff em associação com Adriano Pedrosa. Juntos eles endossaram a “antropofagia” como estratégia, teoria e crítica cultural. Para isso o *Manifesto antropófago* (1928) do poeta modernista Oswald de Andrade foi escolhido como âncora histórica da mostra, o que foi interpretado por Lagnado (2015) como uma mudança de paradigma em relação ao nascimento do modernismo no Brasil. De acordo com a crítica de arte, essa reescritura dispensou a Semana de Arte Moderna, tornando o Manifesto fundamental para a arte brasileira.

A referência a uma “metodologia” da 24ª Bienal de São Paulo é explícita em uma passagem do catálogo da 27ª Bienal:

Oiticica foi escolhido como paradigma conceitual da 27ª Bienal com o objetivo de cumprir dois desafios: demonstrar que é possível ativar seu repertório sem passar pelo “artista” e sim pelo “propositor”; demonstrar que a experimentalidade brasileira pretendia ir além do horizonte “interativo”, fomentando as transformações visíveis na arte feita agora. Assim como o Manifesto antropófago de Oswald de Andrade de 1928 serviu de dispositivo para a 24ª Bienal, invertendo a mão das influências, os milhares de manuscritos de Oiticica ganham estatuto de documentos teórico-práticos, patamar de estranha atualidade para acompanhar os fenômenos da cultura, abrangendo poesia, teatro, música, dança, performance, cinema e televisão (LAGNADO; PEDROSA, 2006b, p. 55).

Vale notar também que a estratégia do tipo de texto selecionado para as 27ª e 24ª Bienais é semelhante. Tanto o *Manifesto antropófago* quanto os textos de Oiticica selecionados para o catálogo da Bienal (LAGNADO; PEDROSA, 2006) possuem o tom próprio do manifesto: caráter persuasivo, propondo-se declarar publicamente princípios específicos e chamar a atenção do público, incitando-o à ação no sentido da completa reorientação do campo cultural.

O gênero “Manifesto” passou a ser considerado uma das “formas textuais mais características da modernidade”, tendo se transformado em ferra-

menta no campo da literatura e das artes plásticas como um “instrumento de ação e de vivência estética” (BORTULUCCE, 2015, p. 7). Isso se deve ao fato de que

[...] na transição do século XIX para o XX o manifesto tornou-se parte integrante da poética de diversas escolas artísticas e literárias que surgiam, representando suas ideias e seus objetivos, destacando-as de outros grupos (BORTULUCCE, 2015, p. 7).

A modernidade presenciou a perda do status autônomo da arte, comparando-se a uma mercadoria. O artista perdeu seu lugar na sociedade como era definido, o que gerou uma crescente desarticulação entre ele, seu público e as instituições sociais. O manifesto devolveria este halo, promovendo a diferenciação da produção cultural de outros domínios sociais e legitimando sua autonomia ao mesmo tempo em que funciona como uma espécie de ponte entre o domínio criativo e os locais de mediação e recepção das obras artísticas.

[...] integração do termo militar “vanguarda” no campo da literatura e das artes levou à emergência do manifesto estético, que acabou por tornar-se a forma discursiva das vanguardas par excellence, pois ele vê a si próprio como a vanguarda do discurso, a inovação mais recente, a coragem do diferente, em suma, o novo (BORTULUCCE, 2015, p. 8).

Oswald de Andrade, Hélio Oiticica e, à sua maneira, Paulo Herkenhoff e Lisette Lagnado veem a si mesmos como a vanguarda – artística nos primeiros; curatorial nos segundos, ao se apropriar do discurso vanguardista destes artistas.

Um dos textos de Oiticica em que fica mais explícita a forma manifesto está presente no material de formação dos mediadores da 27ª Bienal, denominado *Programa de monitoria*. Trata-se de um texto de 1970 intitulado *Brasil diarreira*. Nele Hélio critica de forma contundente um processo de diluição do “caráter” brasileiro e exige que se assuma uma posição crítica. Ele diagnostica um “policiamento” cultural feito pelas instituições – a época é de ditadura militar – e verifica uma “urgência” em criar uma “linguagem-Brasil”. Tal como Oswald de Andrade, Hélio falava sobre a consolidação de uma identidade nacional, mas atento às condicionantes de seu tempo. Oiticica inicia declarando:

O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino de modernidade no Brasil, pede a criação de uma linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academicismo conservador, não o faça) essa lingua-

gem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao “sério” (OITICICA, 1970, n.p. apud Fundação Bienal, 2006, p.143)

A passagem “o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo” faz referência às teorias – políticas, sociológicas, etc. – e também à arte conceitual, que deveria estar imersa na vida, na realidade. O artista clama por “derrubar as defesas que nos impedem de ver ‘como’ é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente”. Com isso, para Hélio, “posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo-linguagem-comportamento” (OITICICA, 1970, n.p. apud Fundação Bienal, 2006, p.143).

O artista exige a reformulação dos problemas locais dentro de um contexto “universal”, onde a questão do consumo ocuparia um lugar “inalienável”: “consumir o consumo” seria parte da formulação de uma nova linguagem. Tangencia ainda com isso o problema da “cultura de exportação”, afirmando que não deveria “deixar-se levar por julgamentos moralistas e reacionários de que estamos sendo invadidos por culturas estrangeiras” (OITICICA, 1970, n.p. apud Fundação Bienal, 2006, p. 143). Isso se deve ao fato de que Hélio considera que “os processos são globais”, sendo impossível alienar-se de um contexto de globalização e de consumo.

Este discurso pode ser aplicado na própria posição da curadoria de Lisette e equipe naquele momento em que a Fundação Bienal clama por uma proposta que se insira em um cenário global. Responder a esse pedido implica, tal como Oiticica recomenda, em uma posição crítica com “inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, [...] já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades” (OITICICA, 1970, n.p. apud Fundação Bienal, 2006, p. 144).

A ambivalência, é certo, esteve presente na 27ª Bienal quando o discurso da curadoria afirma a necessidade de um experimentalismo que transforme o espectador em participante, mas ao buscar a liquidação da representação para superar o modelo de exposições, seleciona obras discursivas cujo caráter experimental é de outra ordem: está menos na participação presencial e sensorial do visitante, como em Oiticica, e mais na provocação de reflexões críticas. O resultado é uma exposição que inova no discurso, mas na soma dos trabalhos artísticos expostos é pouco fundada na experiência, ou ainda não explora propriamente o “exercício experimental da liberdade” no conjunto das obras. Isso ocorre desde a escolha por um Hélio Oiticica mais “comportado”, teórico, “paradigma conceitual”, e não de suas obras, de grande potência estético-experimental ainda hoje. Mesmo no campo discursivo a escolha é pelo Oiticica propositor de teorias

artísticas e menos de crítica social. Não está presente no catálogo, por exemplo, a “diarreia” que propõe Oiticica, de teor questionador a concepções modernas então cristalizadas.

Em seu texto *Brasil diarreia* (1970) Oiticica realiza a defesa da criação de uma linguagem artística brasileira, afirmando a necessidade de “assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa ‘cultura’” anulando a condição colonialista ao “assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem” (OITICICA, 1970, n.p. apud Fundação Bienal, 2006, p. 145). O uso do termo “deglutir” estabelece diálogo direto com a antropofagia modernista. Segundo Oiticica, a deglutição implicaria a digestão de nossa própria cultura e de uma cultura mundial, de maneira muito mais consciente do que aquela que o modernismo havia realizado. Na opinião do artista, não houve “deglutição”; o que ficou foi só diarreia: “A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarreica; quem quiser construir [...] tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda” (OITICICA, 1970, n.p., apud Fundação Bienal, 2006, p. 143). Apesar da escolha de Oiticica para conceituar a 27ª Bienal e da explícita referência à 24ª Bienal com o Manifesto antropófago, tal construção tão radical proposta por Oiticica não esteve presente no discurso da 27ª Bienal.

Para Lisette Lagnado, a exposição estava situada na intersecção de duas linhas de pensamento desenvolvidas por Hélio Oiticica: o sentido da “construção”, que está na base da experimentação neoconcreta, e o “adeus à estética” – que correspondem, na 27ª Bienal, aos dois blocos: “Projetos construtivos” e “Programas para a vida”.

Oiticica considera como construtivos artistas diversos no seu modo formal, mas ligados por um “liame de aspirações [...] geral e universal” (OITICICA, 1962, p. 7). Em seu texto *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* o artista relaciona os artistas construtivos às mudanças na arte advindas do cubismo e da arte abstrata, e chega até seus contemporâneos, citando Lygia Clark, entre outros. Dessa forma, Lagnado preocupa-se em frisar em seu anteprojeto para a curadoria da 27ª Bienal que o estilo construtivo não deve ser reduzido à geometria ou ao formalismo. A curadora diz que

[...] o construtor é um sujeito que discute “qualidade de vida”. Seu sonho é poder operar na dimensão social, questionar o papel do arquiteto e do urbanista, dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos (LAGNADO, 2005, p.7 apud SEABRA, 2018, Anexo I);

escrita que faz crer que, em última instância, o artista construtor é aquele que possui o desejo de interferir no contexto social.

Entretanto, no que concerne aos “Programas para vida”, Lagnado declarou os considerar como utopia datada, mas recorre a Rancière para recuperar o potencial crítico que o sentido de construção em Oiticica pode ativar.

O segundo bloco conceitual da Bienal se concentrará em torno da expressão de HO, “Programas para a vida”. **Utopia certamente datada**, embora Rancière nos conceda uma brecha possível: “Os projetos de vida que queriam substituir as obras de arte se tornaram obras de arte em si como outras onde simplesmente as técnicas mistas substituem os pigmentos de outrora”³. O raciocínio de Rancière segue fazendo uma crítica à autonomia da arte (uma “involução”, segundo ele) pregada por Clement Greenberg, deixando claro que essas superfícies precisam ser “reativadas”. E como podem ser reativadas? “Formulando uma arte identificada com a construção de um mundo novo” ou “economia única da construção das formas da vida moderna, sob modo da simultaneidade, construtivista [...]”⁴ (LAGNADO apud LAGNADO; PEDROSA, 2007, p. 98, grifo nosso).

Os projetos de arte que se ligariam aos “Programas para a vida” de Hélio Oiticica queriam se imiscuir com a vida, não pela adequação da arte à ordem existente – ao mundo ordenado pela racionalidade segundo os fins na dita sociedade burguesa – mas, ao contrário, pela projeção, a partir da arte, de uma nova ordem social. A intenção de superar a distância entre arte e vida malogrou e estes projetos foram absorvidos por um sistema, transformados novamente em objetos, renunciando ao seu poder de negatividade. A saída seria uma arte que, usando palavras de Rancière, alteraria a “partilha do sensível”.

O conceito de “partilha do sensível” significa “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Uma partilha do sensível é, portanto, uma distribuição, que supõe “um comum partilhado e partes exclusivas”, um modo de visibilidade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Neste contexto, de acordo com Rancière, “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”, redefinindo com isso a esfera da experiência política. Segundo o autor, “a experiência estética é eficaz na

3 RANCIÈRE, Jacques. L’espace dès mots [O espaço das palavras]. Conferência proferida no Musée dès Beaux-Arts de Nantes, em 9 jan. 2004, no âmbito da exposição “Marcel Broodthaers. Un jardin d’hiver...”, publicada em mai. 2005, p. 23.

4 RANCIÈRE, Jacques. Op. Cit., p. 24

medida em que é a experiência daquele indivíduo” (RANCIÈRE, 2009, p. 3), embasando uma contínua emancipação deste.

O foco no indivíduo na teoria de Rancière pode ser comparado com o tipo de abordagem que as práticas artísticas de Hélio Oiticica estabeleciam. Em Oiticica, “experimentação e participação agenciam uma outra ordem do simbólico” (FAVARETTO, 2000, p. 151): o comportamento, dado que a estratégia de oposição de Hélio Oiticica à arte tradicional e às sociedades burguesas não se inscreve na tradição libertário-messiânica de teor marxista⁵ de grande penetração na América Latina do período, mas na oposição anarcorromântica e na tradição libertina, voltadas para a revolução comportamental individual. Com isso o artista visava instaurar a “vontade de um novo mito”, a arte como atividade em que não se distinguem os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas. Dessa forma, a transmutação da arte – proposta que implicava a transmutação da vida –, transformouse em imperativo; explicitada em projetos diversos, produziu interpretações da “realidade brasileira”, atitudes de contestação e de revolta. Ao considerar como proposta datada, Lisette anula a revolta, diminui o potencial de transformação social, desvincula significativamente o “inconformismo estético” do “inconformismo social” (FAVARETTO, 2007) de que trata Oiticica.

“Inconformismo estético” e “inconformismo social” foram unidos na marginalidade de Oiticica vivida no Morro da Mangueira, comunidade que frequentava e onde tinha muitos amigos – tais como Cara de Cavalo, bandido morto pela polícia, que se tornou, para Hélio, símbolo de revolta, homenageado no bólido “Homenagem a Cara de Cavalo”, de 1966 –, e onde tornou-se passista da escola de samba, sua experiência de “desintelectualização”. Esse deslocamento social vivido transformou as propostas construtivistas do artista, aliando, na “estrutura-ambiental” ou “Parangolé”, experimentação e participação social.

5 Entre os vários intelectuais de origem judia que exprimem estas afinidades entre o messianismo judaico e as utopias libertárias, Michael Löwy destaca as figuras de Martin Buber, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem, Leo Löwenthal, Franz Kafka, Walter Benjamin, Gustav Landauer, Ernst Bloch, György Lukács e Erich Fromm, além de outros nomes. Segundo Löwy, o que define esses intelectuais como um grupo “é o fato de que suas obras contêm, sobre um fundo cultural neorromântico e uma relação de afinidade eletiva, uma dimensão messiânica judia e uma dimensão utópico-libertária” (LÖWY, Michael. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: EdUSP & Perspectiva, 1990. p. 142).

Vale lembrar que para Oiticica, a arte tem sempre função política, desde que isso não seja um “objetivo” da prática artística, mas “um elemento”, pois, “se a atividade é não repressiva será política automaticamente” (OITICICA, 1970, p. 166). Ao chamar Rancière ao diálogo com Oiticica, Lagnado mantém o conceito da exposição fiel à ideia de uma micropolítica comportamental, mas considera que tamanha integração entre arte e vida não é possível, buscando por fim uma inserção social da arte destituída da revolta e do caráter de heterotopia presente em Oiticica.

O “jogo” em Oiticica

Continuando a trilha do pensamento de Rancière, é interessante notar que este autor vai buscar em Schiller⁶ o embasamento para a reconfiguração da partilha do sensível, reportando-se ao conceito de “livre jogo”. “O jogo é a atividade que não tem nenhum fim além dela mesma, não impõe domínio real sobre as coisas ou sobre as pessoas” (GADAMER, 1985, apud CECCHINATO, 2015, p.160), pois é baseado em uma sensibilidade que não é sujeita a nenhum constrangimento, “nem impõe em troca nenhum objeto de desejo” (RANCIÈRE, 2011, p. 170).

Essa ocupação aparentemente sem maiores consequências e encerrada em si mesma, pode abrir, para Schiller, grandes perspectivas não só para a compreensão da estética, mas também para a própria realização do homem em sua plenitude, em última instância atribuindo papel político às manifestações estéticas. “Essa concepção de jogo provém da análise kantiana do juízo de gosto e refere-se ao estado peculiar da mente de quem faz uma experiência singular de um objeto julgando-o belo” (KANT, 1993 apud CECCHINATO, 2015, p.160).). Trata-se, portanto, “da harmonia entre a parte racional (o entendimento) e a parte sensível (a imaginação) do ânimo humano” (KANT, 1993 apud CECCHINATO, 2015, p.160).

O livre jogo, em um duplo movimento dialético de determinação recíproca, permitiria o abandono do poder de entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva, sensibilizando o impulso racional e racionalizando o sensível. Esta dualidade presente em Schiller define, segundo Rancière, um sen-

6 Rancière parte da décima quinta carta de Schiller, de 1795, da obra *Cartas para a educação estética do homem* (SCHILLER, Friedrich. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris: Aubier, 1943. p. 205).

*itorium*⁷ específico. Este *sensorium*, presente timidamente na 27ª Bienal, pode ser a resposta para uma radicalidade que não se consumou, mas que, lembremos, não foi escolhida desde o princípio, mesmo discursivamente, pela curadoria da 27ª Bienal.

Para Rancière, portanto, a arte que poderia se opor à culturalização da arte e à estetização da vida sob a égide da mercadoria e dos seus fetiches seria uma prática artística desenvolvida a partir do jogo,

[...] onde os objetos das nossas representações não são nem objetos de saber, submetendo os dados sensíveis à lei do entendimento, nem objetos de desejo, impondo à razão a anarquia da sensibilidade (RANCIÈRE, 2011, p. 170-171).

O jogo é uma questão presente na obra de Oiticica a partir da discussão sobre o lazer. Para o artista, a cobrança por produtividade sufocava a criatividade do artista e imprimia uma competição ditada pelo mercado de arte. O crítico Mário Pedrosa, em 1966, alertou para os desafios do artista em sociedades onde predominava a produção e consumo de produtos em massa. Em sua opinião, o trabalho artístico teria ganhado nessas sociedades a ambiguidade de ser ao mesmo tempo improdutivo e produtivo (PEDROSA, 1975, p. 111). Uma arte como “exercício da liberdade” seria aquela que se contraporía às demandas do mercado.

7 De acordo com Rancière, “é pelo pertencimento a este *sensorium* que os objetos de arte são definidos como tais no regime estético da arte – diferentemente dos critérios poéticos, dos critérios de fabricação adequada que definiam as imitações da arte no regime representativo” (RANCIÈRE, 2011, p. 170). Rancière elege três regimes da arte: o ético, o poético/representativo e o estético. No **regime ético** das imagens a arte não é identificada a uma instância autônoma, individualizada. Não existe propriamente a arte, mas imagens em uma relação formadora com o *éthos* de uma comunidade. As imagens são, portanto, associadas a sua verdade intrínseca e a seus usos e efeitos produzidos sobre a maneira de ser dos indivíduos e da coletividade, cumprindo assim um destino social e político. A este regime ético o autor associa, por exemplo, as imagens da divindade e da lei, além da distinção platônica entre as artes verdadeiras e os simulacros que imitam as aparências. Já no **regime poético/representativo** as artes individualizam-se num campo próprio – as belas artes – à medida que define critérios para as maneiras de fazer, apreciar e julgar a arte, o que, por sua vez, possibilita a sua identificação e apreciação através de um princípio representativo, a *mimesis*. Com a *mimesis* promove-se uma avaliação da boa ou má arte, por meio de suas qualidades que devem preservar uma concordância aristotélica entre as regras da produção das artes (*poiesis*) e as leis da sensibilidade humana (*aisthesis*). O **regime estético**, por sua vez, recebe este nome porque nele não se opera mais a identificação do que é arte por meio do reconhecimento de critérios de avaliação usados para julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte.

Em carta enviada para Lygia Clark, Oiticica conta que leu o livro *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse. Inspirado nas ideias de “trabalho lúdico” desse autor, Oiticica desenvolveu um pensamento em torno do lazer. O ideal de trabalho pensado por Marcuse deveria gerar prazer no próprio corpo daquele que trabalhasse, numa alternativa oposta ao trabalho concebido pelo “princípio de desempenho”, em que o indivíduo ao trabalhar não satisfaz seus próprios impulsos, mas apenas desempenha funções preestabelecidas. O lazer, por outro lado, seria “o oposto do trabalho”, mas também uma atividade administrada – pela política e pela economia – e que corrobora com o trabalho alienado ao estabelecer o lazer (prazer) como uma gratificação posterior ao trabalho (pena), não podendo ser considerada uma atividade “livre”.

Em oposição, Oiticica inventa o Crelazer, um “neologismo que combina criação, crescimento, lazer, prazer e, talvez, crioulo” (BRETT, 2005, p. 46). O Crelazer é:

[...] lazer criativo (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo [...]). Os “estados de repouso” seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em xeque a “dispersão do repouso”, que seria transformado em “alimento” criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer, ou a lazer-fazer não interessado (OITICICA, 1986, p. 120).

O Crelazer constitui-se em seu conjunto como um campus ou *mid-settlement*, como Oiticica o chamava. Propunha vácuos abertos para serem penetrados e habitados. Seu ambiente trabalhava com uma sensação rítmica que permitia a “exploração da relação entre o subjetivismo e o social” (BRETT, 2005, p. 46).

Já em 1966, durante a exposição *Opinião 66*, realizada no MAM do Rio de Janeiro, uma tentativa de abordar o jogo enquanto participação foi apresentada por Hélio Oiticica com a proposta *Jogo de Sinuca*. “A proposta consistia na disponibilização de uma mesa de sinuca para quem quisesse jogar, nas dependências do museu.” (DONADEL, 2010, p.105). Por meio dessa investida “o artista teria chegado à descoberta da participação como jogo: a participação livre no prazer” (DONADEL, 2010, p.105) “em lugar de estruturas-obra para que sejam participadas” (OITICICA, 1966, apud DONADEL, 2010, p.105).

Logo a seguir, em 1967, a ideia de Crelazer começa a tomar forma “com a ‘Cama-Bólide’, uma cabine onde as pessoas se deitam, experimentam sensações e recobram modos de viver, de ‘estar no mundo’” (FAVARETTO,

2000, p. 185). Esta empreitada chega até o *Éden*, em 1969, um projeto montado na Whitechapel Gallery, em Londres, no qual “Oiticica reúne todas as experiências desde o neoconcretismo – e propõe o *Barracão*” (FAVARETTO, 2000, p. 185), que ele denominou “ambiente total comunitário do Crelazer” (OITICICA, 1986, p. 117).

Estas práticas artísticas de Oiticica são obras para serem **vividas**. Na contramão destas proposições, diversas obras da 27ª Bienal trabalham na chave do espetáculo. Nas palavras de Bishop:

A maior parte do piso térreo é espetáculo vazio: a instalação com guarda-chuvas de Marepe e o trabalho de Nikos Charalambidis assim como o mercado de Meschac Gaba em um piso superior são fracos conceitualmente. Há muita fotografia documental que funciona como espaço reservado para problemas políticos em países específicos, em vez de serem escolhidas como fotografias narrativa ou visualmente complexas. Muitos dos trabalhos comissionados são decepcionantes: Vladimir Arkipov e Antoni Miralda, em particular, parecem resultado de uma fórmula (2006, n.p.).

Guy Debord define como “espetáculo” qualquer informação que é dada pronta e cuja enorme positividade torna-se algo indiscutível e inacessível. Dessa forma, “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Para Debord, o sensível deve ser vivenciado e não apreendido por mediação espetacular.

De forma semelhante à crença de Debord sobre o sensível, Oiticica busca o suprassensorial, que é “o investimento em uma experimentação direta dos participantes no mundo-ambiente, o incentivo ao descondicionamento dos sentidos e à expansão perceptiva” (DONADEL, 2010, p. 116-117), de forma que haja uma transformação do espectador em participante, que agora é também um elaborador de sentidos da prática artística. Indo mais além, a ideia do Suprassensorial foi absorvida pela proposição do Crelazer, incorporando-a

*[...] numa concepção de arte-vida; atividade não-repressiva em que arte e mesmo antiarte nada significam. [...] O novo, diz Oiticica, é o viver sempre, e se essa atividade é não repressiva, ela é, automaticamente, política, pois se opõe a todas as formas de dessublimação programada*⁸ (FAVARETTO, 2000, p. 18).

Para que esta transformação da arte imbuída do “livre jogo” ocorra, é ne-

8 Favaretto cita passagem da entrevista de Hélio Oiticica (AYALA, 1970, p. 163-166).

cessário, de acordo com Oiticica (1969, p. 4), uma mudança na lógica do que se entende por exposição, a ideia de uma “representação objetal”⁹. Para o artista, de nada adianta existir “participação” se não houver uma mudança completa na relação objetal. A chave para essa mudança, segundo Oiticica, era “ver a possibilidade de um processo em vez de uma estrutura objeto impondo relações metafóricas” (OITICICA, 1969, p. 4).

Como imprimir a lógica do processo em uma exposição? O investimento nos dispositivos dialógicos da 27ª Bienal que ampliaram a mostra no tempo e no espaço, tais como os seminários, a quinzena de filmes, as residências artísticas, as publicações e a ampliação do setor educativo são certamente uma resposta a esta questão. Estas ferramentas tinham como função básica fomentar um debate público a partir de dados extraídos de uma realidade social e artística (LAGNADO, 2005 apud SEABRA, 2018, Anexo I). A ideia de debate público corrobora o sentido educacional que a Fundação deseja que seja impresso à Bienal, bem como é parte da elaboração de mecanismos que a proposta de curadoria propõe para “somar clareza conceitual à mostra” (LAGNADO, 2005 apud SEABRA, 2018, Anexo I). Mecanismos estes tais como levar um número reduzido de artistas, mas bem representados e com informações históricas de sua produção, de forma que o visitante tenha a oportunidade de compreender cada prática artística ao “percorrer um recorte farto e consistente dentro de uma trajetória” de cada artista (LAGNADO, 2005 apud SEABRA, 2018, Anexo I).

A outra maneira de imprimir a lógica do processo à exposição seria a inclusão de obras que trabalham com o jogo, com a possibilidade da livre vivência com as obras, em experiências que propõem a contínua elaboração de sentidos.

Nesse sentido, nos perguntamos, por fim, qual é a experiência sensível proposta pela 27ª Bienal? Seria esta uma exposição cuja originalidade se mantém em sua discursividade inovadora, muito relacionada aos seminários? Nesse sentido, das obras presentes na 27ª Bienal que se incluem em propostas participativas, quais são mera interação? Quais obras propõem o “livre jogo”? Por outro lado, quais obras são essencialmente discursivas? E destas últimas, quais se resolvem esteticamente de maneira satisfatória, refletindo sobre sua apresentação, recepção e circulação dentro do domínio da arte contemporânea?

9 Do original: “*The exhibition room refers always to an old idea of “displaying objects”, to an “objetal representation”.*”

A busca pelo “livre jogo” no espaço da 27ª Bienal de São Paulo

Para refletir brevemente sobre as questões lançadas acima, propomos o debate em torno de dois artistas: Antal Lakner e Marjetica Potrč; não havendo, entretanto, intenção de esgotar a discussão, que é ampla e complexa.

Os artistas escolhidos aqui, Lakner e Potrč, tiveram obras expostas no terceiro andar do Pavilhão da 27ª Bienal, local este em que Lagnado (2006)¹⁰ considera abrigar a “utopia” do “como viver junto”, o “ápice”, portanto, das questões sociais discutidas na exposição.

O terceiro andar seria, portanto, o andar com as propostas artísticas mais radicais, o local em que supostamente estariam localizadas as propostas que mais se aproximariam da “diarreia” clamada por Oiticica, as práticas que poderiam expor problemas sociais, e, até mesmo, através do “livre jogo” sugerir mudanças sociais.

Tais mudanças podem ser observadas no trabalho de Antal Lakner, um artista húngaro que trabalha com fronteiras entre realidade e humor, fazendo comentários críticos sobre a imposição de uma disciplina ao corpo na sociedade contemporânea. Uma de suas obras exposta na 27ª Bienal de São Paulo é *INERS: Training for moving space*. Nela, de forma irônica, o artista subverte os meios de transporte urbanos, como o elevador e o metrô, transformando-os em academias temporárias de ginástica, de modo a “evitar o sedentarismo” imposto pelos modos de vida contemporâneos.

Em outra parte da série *INERS* o artista trabalha com uma sobreposição de atividades de trabalho e lazer. Com isso, objetos semelhantes a máquinas de condicionamento físico são colocados no espaço expositivo – espaço este, até certa medida, de lazer e entretenimento. Após o primeiro conta-

10 Questionada sobre como se deu a implantação das obras no espaço, a curadora Lisette Lagnado respondeu: “A localização das obras acabou sendo definida a partir do Projeto Construtivo e dos Programas para a Vida. Você entra na Bienal e vê claramente projetos de arquitetura, maquetes relacionadas ao habitat. Mais para frente, temos a questão do comportamento dentro da arquitetura, as questões sociais que surgem, as questões políticas. No terceiro andar, é mais ‘como viver junto’ porque seria a coisa mais ‘Éden’ do Hélio Oiticica. [...] o primeiro piso eu diria que discute mais o habitat, a moradia, a fronteira, a arquitetura; as questões sociais e políticas vão crescendo no segundo andar, até a utopia do terceiro andar, do ‘como viver junto’. E eu te digo: poucos artistas acreditam nisso” (LAGNADO, 2006, n.p.).

to – de estranhamento causado pelo conflito entre espaços e usos –, ao aproximar-se destes objetos, o visitante é convidado à prática de movimentos de trabalhos manuais, tais como o movimento de pintar uma parede ou empurrar um carrinho de mão. Há ainda equipamentos baseados nos novos modos de comportamento e padrões de movimento, gerados pelas ferramentas digitais e pela internet, como o *Handypress*, um celular pesado feito de ferro. Por meio desses objetos, ferramentas interativas, Lakner explora os rituais da vida cotidiana, bem como a transformação radical de nosso espaço de vida.

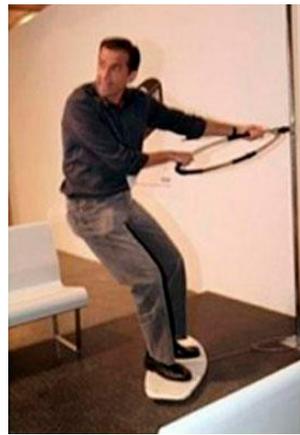
Essas obras ressemantizam os bólides e os penetráveis de Hélio Oiticica, passando a servir

[...] não como instrumentos de crítica institucional ou promotores de inauditas experiências vivenciais, mas como crítica irônica e resfriada de como tudo termina por transformar-se em meios disciplinadores e conformadores do “bem viver” (GENIOLI; LOPES, 2006, n.p.).

Essa reflexão trazida pela obra de Lakner está de acordo com o formulado por Lisette em seu anteprojeto para a Bienal, uma vez que ela afirma que em um diagnóstico da cena artística contemporânea identificou muitos artistas que estavam trabalhando com a “vontade de ‘ativação’ do espectador” e que os conceitos de “suprassensorial” e de “crelazer”, formulados por Hélio Oiticica, são fundamentais no entendimento desse tipo de ação. No entanto, ela alerta, “não se trata de ilustrar o que o artista escreveu nos anos 1960-70, pela simples constatação que cerca de 35 anos nos separam daquelas experiências” (LAGNADO, 2005 apud SEABRA, 2018, Anexo I).

Se retomarmos Oiticica, lembraremos que, apesar de o artista considerar importante todas as formas de participação do público – tais como participações incentivadas por meio de manipulação semântica ou mecânica de partes do objeto ou participação sensorial-corporal –, este artista apontou, com o desenvolvimento de sua prática artística, para o sentido da “participação criativa”. Deste modo, a arte deveria agir como disparador da criatividade do participante. Antal Lakner ao trabalhar com objetos administrados pelo artista e um “participador” que apenas desempenha funções preestabelecidas confronta diretamente as teorias sobre participação de meados das décadas de 1960 e 1970. Talvez esta seja a maneira contemporânea de causar estranhamento, provocar a reflexão do público sobre temas sociais e desestabilizar pré-concepções. O pensamento é hoje o verdadeiro elemento processual em uma exposição. Dessa forma, *INERS: Training for moving space* não é certamente uma obra de grande radicali-

Figura 2
 Instalação INERS:
 Training for moving
 space, de Antal Lakner,
 na 27ª Bienal de São
 Paulo. Fonte: Acax.
 Disponível em: acax.eu/index.php?searchengineUrl=hirek%-2Fsao_paulo_biennale_2006.160.html&language=hu&language=en.
 Acesso em: 26 fev.
 2018.



dade ou experimentalismo, mas possui uma lógica estética que é íntegra em relação à especificidade do projeto curatorial.

Figura 3
 +Instalação INERS:
 Training for moving
 space, de Antal Lakner,
 na 27ª Bienal de São
 Paulo. Fonte: Ludwig
 Múzeum. Disponível
 em: <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/antal-lakner-workstation>. Aces-
 so em: 11 jul. 2018.



Por outro lado, a 27ª Bienal trouxe algumas obras cujas práticas artísticas trabalham com uma expansão dos limites espaciais e temporais da galeria. São obras que têm a forma de projetos engajados socialmente, transdisciplinares, em geral em colaborações com não artistas ou outros especialistas, como comunidades, arquitetos, geógrafos, ativistas. Um bom exemplo foi a artista eslovena Marjetica Potrč e sua recriação de uma escola rural de madeira sobre palafitas, uma referência ao que ela viu durante sua residência na cidade de Xapuri, no Acre.

Essa obra bastante interdisciplinar de Potr , que se transformou no projeto intitulado *A luta por justiça espacial*, abrange tanto um projeto participativo baseado em uma comunidade acreana, quanto a instalação, no espaço expositivo da bienal, de uma condição arquitetônica que ela observou naquela comunidade. Em outros momentos de sua carreira, a artista aplicou a mesma metodologia à observação de assentamentos informais em Caracas e a unidades habitacionais experimentais em Jerusalém. Essas instalações, às quais Potr se refere como “estudos de caso”, representam respostas locais a necessidades materiais e sociais universais, tais como abrigo, energia e comunicação.

Figura 4
Instalação de Marjetic Potr na 27ª Bienal de São Paulo. Fonte: Revista FAAP. Disponível em: Disponível em: <http://revista.faap.br/respirando-arte-residencia-artistica-faap-vestibular/>. Acesso em: 11 jul. 2018.

Assim, quando vemos a obra de Marjetica não estamos vendo todo o trabalho, mas parte de um projeto – como diria Robert Smithson, um *non-site* que existe em relação dialética com o *site* (BISHOP, 2006, n.p.). Com isso, o trabalho ancora-se entre o domínio da arte contemporânea e a realidade da vida. Para que este tipo de arte não considere apenas as justificativas morais ou políticas de sua existência, é preciso pensar em sua apresentação, recepção e circulação dentro do domínio da arte contemporânea (BISHOP, 2006, n.p.).



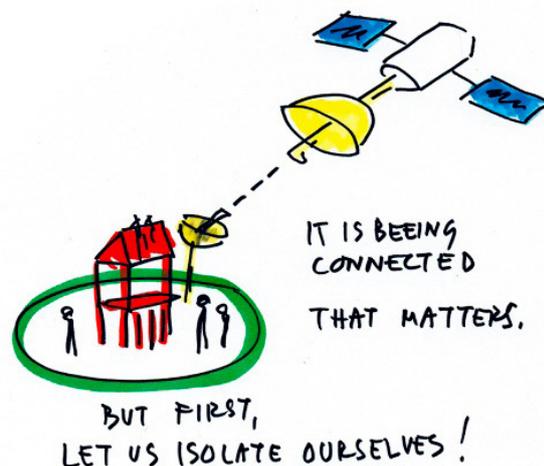
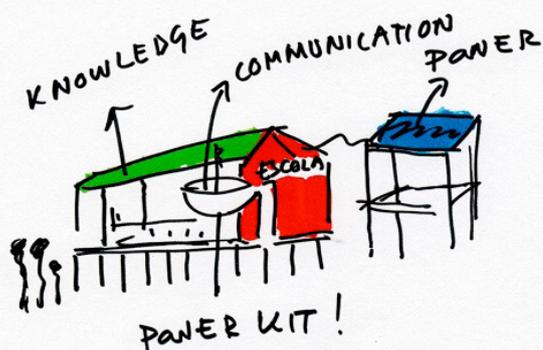


Figura 4
Desenhos de Marjetica Potrć para o projeto A luta por justiça espacial, para a 27ª Bienal de São Paulo. Fonte: Website do Pérez Art Museum Miami. Disponível em: <https://www.pamm.org/theschooloftheforest>. Acesso em: 28 mar. 2020.

Na instalação *Xapuri: Rural School*, Marjetica Potrć incluiu desenhos esquemáticos, vídeos, objetos e “frases de ordem”, não se eximindo de seu pensamento estético. O resultado estético, entretanto, é muito distante da potência discursiva da obra.

Isto se deve ao fato de, esteticamente, o resultado da obra não despertar imediatamente o *páthos*. Dado que a obra é essencialmente discursiva, para ter êxito em sua recepção pelo público, ela deve seguir alguns princípios de um discurso bem estruturado. Para que um discurso tenha êxito em seu convencimento ele precisa articular três elementos: o *éthos*, associado ao caráter do orador; o *páthos*, o sentimento causado na audiência; e o *lógos*, a própria argumentação, a verdade ou veracidade do discurso. Se nos determos no último elemento, percebe-se que a argumentação da obra é brilhante, mas de difícil acesso. Entender a obra demanda uma outra experiência e um esforço sensorial que passa essencialmente pelo intelecto. Ao buscarmos material na internet sobre a produção da artista, compreendemos que a discussão que ela propõe passa por questões como as condições de vida ao redor do mundo e a expansão urbana contemporânea, especialmente no que concerne à tensão entre o desenvolvimento urbano e as crises sociais – como o aumento da pobreza e os problemas ecológicos como reflexo dos conflitos geopolíticos em tempos de globalização. As “soluções” mostradas pela artista abordam o conflito entre isolamento social e conectividade.

Dessa forma, a escola da comunidade acreana reproduzida na exposição é um **símbolo** das práticas sociais das pessoas que lá vivem. A construção da escola na exposição é uma **representação** dos pilares daquela comunidade: a capacitação de seu povo, ensinando como a educação e a extração sustentável de recursos naturais podem desenvolver uma economia de pequena escala como ferramenta para a sobrevivência de suas comunidades.

Desse modo, a artista dá visibilidade a comunidades que, como aquela, têm tido sucesso em colocar seus produtos no mercado global, promovendo conectividade, sem que com isso deixem de estar isoladas, e preservando suas identidades culturais.

Mesmo a relação com a propriedade da terra daquela comunidade acreana estudada por Potr é particular. A artista testemunha:

[...] a ênfase não está no indivíduo que possui a terra e extrai recursos dela apenas para seu próprio benefício, mas sobre a propriedade coletiva e o manejo sustentável dos recursos naturais em benefício de toda a comunidade. Aqui, a existência de um indivíduo é entendida essencialmente como coexistência. Estar sempre significa “estar com” e “eu” não tem precedência sobre “Nós” (POTR, 2008, n.p.).

Em resumo, os territórios estudados pela artista sugerem formas de convivência que vão além das práticas do neoliberalismo, da democracia liberal e do capitalismo de mercado. Compreender tantas colocações – e um trabalho que mais se aproxima ao de uma antropóloga do que de uma artista – depende, no entanto, de um esforço que se mostra como o primeiro obstáculo para atingir o *páthos*, a paixão que proporciona uma empatia para leitura, compreensão e assimilação.

Considerações finais

Quando comparamos as duas obras abordadas neste artigo, de Antal Lakner e Marjetica Potrč, percebe-se que ambas estão aportadas em alto teor discursivo, mas a “participação” do visitante-leitor em relação a elas, bem como seu caráter experimental, é de ordens diferentes. Na primeira, a participação acontece na exposição por meio de uma pequena dose de interatividade com os objetos; na segunda, o experimentalismo e a participação estão localizados fora do ambiente artístico, inseridos no mundo da vida.

A partir destes dois exemplos de obras presentes na 27ª Bienal de São Paulo pode-se iniciar uma discussão que demonstra que o resultado da curadoria desta exposição é de uma enorme inovação no discurso. No entanto, é possível observar que a soma dos trabalhos artísticos expostos é pouco fundamentada na experiência; ou, ainda, que a seleção de obras não explora propriamente o “exercício experimental da liberdade”. Isto ocorre desde a escolha por um Hélio Oiticica mais “comportado”, teórico, “paradigma conceitual”, e não de suas obras, de grande potência estético-experimental ainda hoje; corrobora com a escolha pelo Oiticica propositor de teorias artísticas e menos de crítica social.

Dessa forma, a curadoria da 27ª Bienal de São Paulo é discursivamente rica e se posiciona no campo da história da arte e, na totalidade do gesto, é precisa na construção de seus sentidos. Ao mesmo tempo, é uma exposição que não passa da superfície quando se trata de propostas participativas nos moldes da teoria e da obra de Oiticica, demonstrando que as ambivalências assumidas pela curadoria indicam limites institucionais que foram tensionados, mas permanecem.

Referências

- BISHOP, Claire. Altos e baixos da Bienal. [Entrevista cedida a] Juliana Monachesi. *Folha de São Paulo*, 10 dez. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>. Acesso em: 9 jul. 2018.
- BORTULUCCE, V. B. O Manifesto como poética da modernidade. *Literatura e Sociedade*, v. 20, n. 21, p. 5-17, 20 dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i21p5-17>. Acesso em: 07 jul. 2020.
- BRETT, G. Hélio Oiticica. In: MACIEL, Katia (org.). *Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p. 32-83.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DONADEL, Beatriz D'Agostin. *Hélio Oiticica e o sentido da participação do público na arte brasileira dos anos 60: da "Obra Aberta" ao "Exercício Experimental da Liberdade"*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2010.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 jul 2020.
- GADAMER, H.G.. A atualidade do belo: A arte como símbolo, jogo, festa. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985 apud CECCHINATO, Giorgia. O impulso lúdico e o espaço político em F. Schiller. In: *Ipseitas Revista da Pós-Graduação em Filosofia da Ufscar*. v.1

n.1, São Carlos, 2015. Disponível em: <<http://www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/view/40>> Acesso em: 10 jun. de 2020.

GENIOLI, A. A.; LOPES, R. S. Como ser útil se reconhecendo inútil? - Uma oportunidade de refletir sobre os trabalhos da 27ª Bienal de São Paulo. *Canal Contemporâneo*, 11 dez. 2006. Disponível em: <http://www.canal-contemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001063.html>. Acesso em: 26 fev. 2018.

KANT, I. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valério Rohden, Antônio Marques. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993 apud CECCHINATO, Giorgia. O impulso lúdico e o espaço político em F. Schiller. In: *Ipseitas* Revista da Pós-Graduação em Filosofia da Ufscar. v.1 n.1, São Carlos, 2015. Disponível em: <<http://www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/view/40>> Acesso em: 10 jun. de 2020.

LAGNADO, Lisette. Anteprojeto para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo. 2005. In: SEABRA, J. *Práticas curatoriais na 27ª Bienal de São Paulo: crítica institucional, participação e discursividade*. Dissertação (Mestrado) – São Carlos: Universidade de São Paulo IAU-USP. Anexo I. 2018.

LAGNADO, Lisette. *Lisette Lagnado: Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo*. [Entrevista cedida a] UOL. *UOL*, 2006. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult-4026u6.jhtm>. Acesso em: 07 jul. 2020.

LAGNADO, L. Anthropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo. In: LAGNADO, L. et al. *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*. Exhibition Histories Volume 4 (Afterall Exhibition Histories). Londres: Afterall Books em associação com o Center for Curatorial Studies, Bard College, out. 2015. p. 58-64.

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

LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (org.). *Como viver junto: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2007.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. Rio de Janeiro, 5 ago. 1962. p. 6-7. [datação atribuída por Lisette Lagnado mediante leitura dos Notebooks do artista para a constituição de seu arquivo]. Disponível em: <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=24&tipo=2>. Acesso em: 07 jul. 2020.

OITICICA, Hélio. A participação no jogo. 04 set. 1966. *Programa Hélio Oiticica 0251/66*. Disponível em: <https://legacy-ssl.icnetworks.org/ex>

tranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0251.66%20-%20233.JPG. Acesso em: 07 jul. 2020.

OITICICA, Hélio. “Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira” (1967); “Crelazer”; “A obra, seu caráter objetual, o comportamento” In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 102 -105; 113-117; 118-122.

OITICICA, Hélio. *The senses pointing toward a new transformation*. Londres, 1825 jun. 1969. PHO 0486/69. p. 4. [tradução livre]. [Segundo informações disponíveis no site do Programa Hélio Oiticica, este texto foi escrito provavelmente para o simpósio “Touch Art”, do qual H. O. participou com Lygia Clark na Universidade da Califórnia (712 jul. 1969)].

OITICICA, Hélio. Entrevista. In: AYALA, Waldir (org.). *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. 1970. In: Fundação Bienal de São Paulo. *Projeto Educativo da 27ª Bienal de São Paulo*. Material de apoio para o Curso de Formação de Monitores, 2006.

PEDROSA, Mário. O “bicho-da-seda” na produção em massa. In: PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 109-113.

POTR, Marjetica. New Territories in Acre and Why They Matter. *E-flux*, Journal #00, nov. 2008. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/00/68461/new-territories-in-acre-and-why-they-matter/>. Acesso em: 28 mar. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A comunidade estética*. Revista Poiesis, n. 17, p. 169-187, jul. 2011. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_TRAD_Comunidade.pdf. Acesso em: 28 mar. 2020.

Recebido em 28 de março de 2020 e aceito em 13 de julho de 2020.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

