

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-graduação em Arte, Cultura e Linguagem  
Mestrado em Arte, Cultura e Linguagem

Tálisson Melo de Souza

**18ª E 19ª BIENNAIS DE SÃO PAULO:  
Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil**

Juiz de Fora – MG

2015

Tálisson Melo de Souza

**18ª E 19ª BIENNAIS DE SÃO PAULO:  
Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Lúcia Bueno Ramos

Juiz de Fora - MG

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Melo de Souza, Tálisson .  
18ª e 19ª Bienais de São Paulo : Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil / Tálisson Melo de Souza. -- 2015.  
215 f. : il.

Orientadora: Maria Lúcia Bueno Ramos  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2015.

1. Bienal de São Paulo. 2. Curadoria de Exposições. 3. Crítica de Arte. 4. Sheila Leirner. 5. Sociologia da Arte. I. Bueno Ramos, Maria Lúcia, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Tálcison Melo de Souza

“18ª E 19ª BIENAS DE SÃO PAULO:  
CURADORIA ENTRE A PRÁTICA E O DEBATE NO BRASIL”

ProfªDrª Maria Lúcia Bueno Ramos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 05/03/2015

Banca Examinadora:

ProfªDrª Maria Lúcia Bueno Ramos

Orientador – Universidade Federal de Juiz de Fora

ProfªDrª Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora

ProfªDrª Maria Amélia Bulhões Garcia (UFRGS)

Membro externo - Instituição

Para a minha vó Maria  
e aquele céu que víamos do banquinho embaixo do abacateiro...

Muito obrigado a

minha mãe, meu pai  
maninhas e minha madrastra,  
tias Anita, Sil e Tetê.

meus amigos:

Mônica Veiga, Carol Cerqueira, Leonardo Bruno,  
Cassiana Lima, Isabela Bianchi, Daniel Carjaville,  
Elisiana Frizzoni, Danilo Lovisi, Mariana Bedoya,  
Felipe Corrêa, Rodrigo Azevedo, Henrique Reis,  
Fabrícia Jordão, Letícia Vitral, Pedro Atã, Kika,  
André Pitol, Clara Habib, Guilherme Marcondes,  
Lorraine Pinheiro, Marina Mazze, Elisa Rodrigues,  
Rafael Targino, Eduardo Borges, Camila Rezende,  
Samuel Vieira, Matias Allende, Nicole Iroumé  
mais um montão... (que bom!)  
e José Rodolfo.

minha orientadora  
Profª Drª Maria Lúcia Bueno,

os professores:

Profª Drª Elisabeth Murilho, Profº Dr João Álvaro Queroz,  
Profº Dr. Dmitri Fernandes, Profª Drª Maraliz Christo,  
Profª Drª Raquel Renno, Profª Drª Beatriz Helena Domingues,  
Profª Drª Rosane Preciosa, Profª Drª Patrícia Dalcanale,  
Profª Drª Raquel Quinet, Profª Drª Karla Holanda,  
Profª Drª Ilana Goldstein, Profª Drª Gláucia Villas Bôas,  
Prof. Dr. Pau Waelder, Nathalie Borges e Sylvia Renhe

Profª Drª Maria Amélia Bulhões e Profª Drª Renata Zago  
pela estimulante participação na banca de qualificação

UFJF pela bolsa de estágio docente e pró-reitoria de pós-graduação  
pelo auxílio para participação em eventos acadêmicos e publicações

todos os profissionais e colegas  
do PPG-ACL e Laboratório de História da Arte

Ana Paula Marques do arquivo da Fundação Bienal de São Paulo  
Maria Izabel Branco Ribeiro do Museu de Arte Brasileira da FAAP

e cada pessoa que de alguma forma colaborou com minha formação até aqui.

*Porque afinal cada começo  
é só continuação  
e o livro dos eventos  
está sempre aberto no meio.*

Wisława Szymborska,  
“Amor à primeira vista”

## **18ª e 19ª BIENAS DE SÃO PAULO:**

### **CURADORIA ENTRE A PRÁTICA E O DEBATE NO BRASIL**

#### **RESUMO:**

A partir do contexto de emergência e consolidação da atividade do curador de exposições de arte contemporânea na esfera artística internacional, esta análise direciona-se a duas edições da Bienal de São Paulo (as 18ª e 19ª, promovidas em 1985 e 1987, respectivamente) para compreender as condições e desdobramentos dessa profissão no Brasil. As curadorias da crítica de arte Sheila Leirner são estudadas aqui em sua singularidade e em relação com diversas exposições realizadas em instituições congêneres. Colocamos em perspectiva a historiografia já estabelecida acerca dessas duas propostas curatoriais (“*O Homem e a Vida*” e “*Utopia versus Realidade*”), e esquadramos o debate crítico suscitado por elas dentro e fora do país. Seleções de obras artísticas e artistas, expografia, discurso teórico e poder de legitimação são articulados com a trajetória crítica da curadora e as transformações nas políticas públicas para a cultura e no *status* das instituições culturais na década de 1980, em diálogo com os processos de globalização da arte e redemocratização política no Brasil.

**Palavras-chave:** Curadoria de Exposições; Crítica de Arte; Bienal de São Paulo; Arte Contemporânea; Políticas Públicas para Cultura.



## **18<sup>TH</sup> AND 19<sup>TH</sup> SAO PAULO ART BIENNIALS:**

### **CURATING BETWEEN PRACTICE AND DEBATE IN BRAZIL**

#### **ABSTRACT:**

From the context of emergency and consolidation of the curator's activity of organizing contemporary art exhibitions in the international artistic sphere, this analysis focuses on two editions of the Sao Paulo Art Biennial (the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> ones, promoted in 1985 and 1987, respectively) to understand the conditions and consequences of this profession in Brazil. Here we study the curatorial projects of the art critic Sheila Leirner in its uniqueness and in relation to other events held in similar institutions. Questioning the approach already established by the Brazilian historiography about these two curatorial proposals ("*Man and Life*" and "*Utopia vs. Reality*"), this research scrutinizes the critical debate raised by them within and outside the country. We also link selections of art works and artists, expography, theoretical discourse and legitimation power to Leirner's critic production and the transformations in public policy for culture and cultural institutions status during the 1980s, connecting them to the processes of globalization of art and political redemocratization in Brazil.

**Keywords:** Exhibition Curating; Art Criticism; Sao Paulo Art Biennial; Contemporary Art; Public Policy for Culture.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Figura 1 – Sala do CAYC (Argentina), 14ª BISP, 1977. AHWS - FBSP.	P.16
Figura 2 – Comissão Internacional 16ª BISP, 1981. AHWS - FBSP.	P.17.
Figura 3 – Sala Arte Postal Na 16ª BISP. FOTO: José Roberto Cecatto. AHWS – FBSP.	P.17.
Figura 4 – Sala Fluxus (Inauguração) 17ª BISP. FOTO: Marcos Santilli. AHWS – FBSP.	P.18.
Figura 5 – Vista Geral da 17ª BISP. AHWS – FBSP.	P.19.
Figura 6 – Retrato de Sheila Leirner por Flávio de Carvalho (In: LEIRNER, 2005-6).	P.28.
Figura 7 – Basquiat e Warhol com Sheila Leirner no Studio 54, Nova York, 1973.	P.30.
Figura 8 – Capa do Catálogo Geral da 18ª BISP, 1985.	P.38.
Figura 9 – Panorama Núcleo Histórico 18ª BISP. AHWS – FBSP.	P.39.
Figura 10 – Ao fundo paredes em alvenaria e telas do Núcleo Histórico. AHVS – FBSP.	P.40.
Figura 11 – Instalação “Chattering Men” de Jonathan Borofsky. AHVS – FBSP.	P.42.
Figura 12 – Instalação “Flying Man” de Jonathan Borofsky. AHVS – FBSP.	P.43.
Figura 13 – Realização da performance/pintura de Jorge Pizzani. AHVS – FBSP.	P.44.
Figura 14 – Abaixo: Um dos lados da rampa com as pinturas. AHWS – FBSP.	P.44.
Figura 15 – Corredor central da “Grande Tela”. AHWS – FBSP.	P.46.
Figura 16 – Instalação de Edward Mayer, “Cage, Cageot, Cachot”. AHWS – FBSP.	P.47.
Figura 17 – Público dentro da instalação de Vallauri. AHWS –FBSP.	P.48.
Figura 18 – Vista da sala especial “Entre Ciência e Ficção”. AHWS – FBSP.	P.49.
Figura 19 – Crianças em atividade no Ateliê do setor educativo. AHWS – FBSP.	P.50.
Figura 20 – Entrada para a Sala Especial de “Máscaras da Bolívia. AHWS – FBSP.	P.51.
Figura 21 – Vista da Sala Especial “O Turista Aprendiz”. AHWS – FBSP.	P.52.
Figura 22 – Vista da exposição “Expressionismo no Brasil”. AHWS – FBSP.	P.53.
Figura 23 – Outdoor eletrônico de divulgação da 18ª BISP. AHWS – FBSP.	P.55.
Figura 24 e 25 – “Meteorito”, Milton Becerra, da Venezuela, 18ª BISP. AHWS – FBSP.	P.52.
Figura 26 – Capa do Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo.	P.99.
Figura 27 e 28 – “Callaloo” de Peter Minshall (1941), na 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.101.
Figura 29 – Panorama da sala de “Em busca da essência”, 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.102.
Figura 30 – Panorama Marcel Duchamp na 19ª BISP. AHWS –FBSP.	P.103.
Figura 31 – Maria Martins “Imaginários Singulares”, da 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.104.
Figura 32 – Visão panorâmica vertical da “Grande Coleção”. 19ªa BISP. AHWS – FBSP.	P.105.
Figura 33 – Instalação de Robert Stackhouse. 19ªa BISP. AHWS – FBSP.	P.106.
Figura 34 – Panorâmica do vão a partir do segundo andar. 19ªa BISP. AHWS – FBSP.	P.107.
Figura 35 – Instalação de David Mach. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.108.
Figura 36 – Visão <i>contra-plongé</i> do segundo. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.109.
Figura 37 – Parede com obras de Jean-Michel Alberola. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.110.
Figura 38 – Ambiente com as esculturas de George Lappas. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.111.
Figura 39 – Instalação da artista Tolaas Sissel. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.112.
Figura 40 – Instalação de Artur Lescher. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.114.
Figura 41 – Projeção “Hollywood Suicide” de Quatre Taxis. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.114.
Figura 42 – Ambiente 40 esculturas de Cornelis Zitman. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.115.
Figura 43 – Ambiente segundo andar e as escadas rolantes. 19ª BISP. AHWS – FBSP.	P.115.
Figura A – Planta térreo e 1º andar. 18ª BISP (ANEXO).	P.A.
Figura B – Planta 2º andar. 19ª BISP (ANEXO).	P.B.
Figura C – Planta 3º andar. 18ª BISP (ANEXO).	P.C.
Figura D – Planta térreo e 1º andar. 19ª BISP (ANEXO).	P.D.
Figura E – Planta 2º andar. 19ª BISP (ANEXO).	P.E.
Figura F – Planta 3º andar. 19ª BISP (ANEXO).	P.F.

## **SUMÁRIO:**

Dedicatória .....	I
Agradecimentos .....	II
Epígrafe .....	III
Resumo .....	IV
Abstract .....	V
Lista de Ilustrações .....	VI
Sumário .....	VII
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O CAMPO DAS ARTES VISUAIS NO BRASIL E A BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO</b> .....	<b>8</b>
1.1 “Crises” em debate e as transformações da Bienal de São Paulo (1961 - 1979) .....	8
1.2 “Pós-modernismo” e a emergência das curadorias na Bienal de São Paulo (1977 - 1987) .....	15
1.3 Sheila Leirner – da crítica de arte à curadora de grandes exposições .....	28
<b>CAPÍTULO 2 – “O HOMEM E A VIDA” A 18ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1985)</b> .....	<b>38</b>
2.1. Descrição da expografia para a 19ª Bienal .....	38
2.2. Entre a “grande festa” e o “espetáculo crítico” .....	54
2.3. “ <i>O Homem e a Vida</i> ”: O Programa Curatorial da 18ª Bienal .....	62
2.4. A “ <i>Grande Tela</i> ” e o “ <i>Grande Curador</i> ”: a repercussão da 18ª Bienal .....	77
<b>CAPÍTULO 3 – “UTOPIA VERSUS REALIDADE” A 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1987)</b> .....	<b>99</b>
3.1. Descrição da expografia para a 19ª Bienal .....	99
3.2. Entre a empresa didática e a mediação conceitual .....	117
3.3. “ <i>Utopia versus Realidade</i> ”: o projeto curatorial da 19ª Bienal .....	124
3.4. A “ <i>Grande Obra contemporânea</i> ” numa “ <i>Grande Coleção</i> ”: a repercussão da 19ª Bienal .....	136
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>152</b>
Referências Bibliográficas .....	157
Anexos .....	170

## INTRODUÇÃO

Ao longo da segunda metade do século XX acirraram-se uma série de questões que emergiam dos paradoxos instaurados pela modernidade, em várias direções eram apontadas reflexões e lançados questionamentos de amplo alcance sobre, por exemplo, o papel dos museus de arte<sup>1</sup>, a unicidade e originalidade das obras artísticas<sup>2</sup>, a “genialidade” do artistas e o caráter “inovador” das vanguardas<sup>3</sup>. Articulados com uma nova sensibilidade instigada pela velocidade e abrangência de inúmeras transformações tecnológicas, políticas e culturais que, interligadas, rearranjaram as distâncias geográficas e as mediações sociais. Com uma intensa produção no campo intelectual sobre a noção de “autoria”<sup>4</sup> que circulava a partir do pós-estruturalismo francês, os textos, espaços, instituições e meios que suportavam o sistema moderno de autoria (a obra e o artista únicos), começaram a receber atenção de cientistas de diferentes áreas das ciências humanas, sociais e filosofia.

Conceitos como o de “campo artístico” de Pierre Bourdieu<sup>5</sup> e “mundos da arte” de Howard Becker<sup>6</sup>, entre outros, contemplam um entendimento da arte que busca olhar para além das obras e de seus criadores afim de compreender a dinâmica de relações e interações que conformam e suportam as esferas artísticas da produção à distribuição, passando pela mediação e circulação dos bens culturais. Nessa perspectiva, encontra-se contribuições muito ricas advindas de inúmeros autores, para tanto, não nos apoiamos exclusivamente sobre nenhuma delas.

---

<sup>1</sup> Cf. HUYSEN, Andreas. “Memórias do Modernismo”. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

<sup>2</sup> Cf. LIPPARD, Lucy. “Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries”. New York: Praeger, 1973. / KRAUS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. The AntiAesthetic: Essays on Postmodern Culture. Washington: Bay Press, 1984. / BUSKIRK, Martha. “The Contingent Object of Contemporary Art”. Cambridge MA/Londres, The MIT Press, 2005.

<sup>3</sup> BÜRGER, Peter. “Teoria da vanguarda”. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

<sup>4</sup> Apresentam-se como textos referenciais neste debate os ensaios “La mort de l’auteur” e “Qu’est-ce qu’un auteur?”, dos filósofos franceses Roland Barthes (publicado em 1967), e Michel Foucault (publicado em 1968), respectivamente.

<sup>5</sup> BOURDIEU, P. « Les règles de l’art: Genèse et structure du champ littéraire ». Paris: Éditions du Seuil, 1998. / \_\_\_\_\_. “Questões de Sociologia”. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983. / \_\_\_\_\_. “A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos”. Porto Alegre – RS: Zouk Editora, 2008.

<sup>6</sup> BECKER, Howard S. “Art Worlds”. Berkeley University of California Press, 1982.

A abordagem que norteia os caminhos desta pesquisa é perpassada principalmente por ambas noções: enquanto a metáfora do “campo” projeta um espaço de disputa entre os agentes que o ocupam, a de “mundos” propicia a percepção de consenso erigido a partir de um conjunto de ações coletivas. Destarte, esta dissertação considera a esfera da arte como espaço de interações e disputas, onde está em jogo o poder de legitimação de seus bens e o consenso que gira em torno deles.

Movendo-se pelo interesse de estudar as representações da arte a partir de sua exibição mediada por instituições e agentes, buscamos estabelecer um enquadramento para a análise que, depois de passar por algum período de balanço e especulação, fechou-se sobre a realização das edições da Bienal Internacional de São Paulo que tiveram lugar em 1985 e 1987 sob curadoria da crítica de arte Sheila Leirner (São Paulo, 1948-). O referido objeto pareceu-nos pertinente por encontrarmos nele a convergência de alguns elementos que nos possibilitaria compreender de maneira mais ampla e retrospectiva a consolidação da posição do curador de exposições de arte no Brasil, pois tais mostras, a 18ª e 19ª Bienais se inscrevem na conjuntura de remodelagem institucional do campo artístico em todo mundo, quando se vê tomar lugar de destaque “à frente” das exposições artísticas o curador<sup>7</sup>.

A entrada para a década de 1980 marcou o aumento sem precedentes do número e da escala das exposições de arte, seja da produção contemporânea ou histórica. Seja nos museus e centros culturais ou em eventos temporários, concretizou-se uma rede mundializada de referências<sup>8</sup> que conectava os nomes das mostras (das obras, artistas, movimentos, críticos, curadores e instituições) com estratégias de marketing desenvolvidas por grandes empresas, para promover exposições cujas proporções pareciam basear-se em produções cinematográficas hollywoodianas<sup>9</sup>.

Para situar a 18ª e a 19ª edições da Bienal de São Paulo nesse contexto, apoiamos-nos sobre a leitura de trabalhos acadêmicos que se dedicaram a compreendê-lo também em relação aos mundos da arte que nele conviviam. A maior parte das contribuições que

---

<sup>7</sup> Evidente na proposta de periodização da história da instituição estabelecida por Francisco Alambert e Polyana Canhête, que colocam as bienais realizadas a partir de 1980 na sessão intitulado “A era dos curadores. (ALAMBERT, F; CANHÊTE, P. “*Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*”. São Paulo: Boitempo Editora, 2004, p.158-230.)

<sup>8</sup> ORTIZ, Renato. “*Mundialização e Cultura*”. São Paulo: Brasiliense, 2003.

<sup>9</sup> HEINICH, N; POLLACK, M. « *Du conservateur de musée a l'auteur dd'exposition: l'invention d'une position singulière* », *Sociologie du Travail*, nº1, 1989.

tivemos em conta vem de sociólogos brasileiros e pesquisadores em artes e história da arte.

Através destas contribuições pudemos tecer um panorama que remonta, mais abertamente, à autonomização do campo artístico brasileiro no pós-guerras<sup>10</sup>, e mais rigorosamente às transformações que apresentou a partir de meados da década de 1960, quando impactado pelas mudanças sócio-políticas decorrentes do Golpe Militar em 1964, que incidiram diretamente sobre sua dinâmica, ao penetrar as principais instituições culturais, mantendo-se como seu censor e fomentador, simultaneamente<sup>11</sup>; e também as aproximações ao período específico que gira em torno da reabertura política experimentada na metade da década de 1980 e que relaciona-se intimamente com nosso objeto particular<sup>12</sup>.

Assim, no primeiro capítulo desta dissertação, contextualizamos as edições da Bienal que estudamos na trajetória histórica do campo artístico brasileiro e da própria instituição, observando principalmente as conexões entre elas, para então debruçar-nos sobre o período histórico de suas realizações e analisá-las verticalmente, bem como abrindo espaço para pontos singulares que vieram a se articular com cada caso.

Este capítulo também traz pontualmente os percursos da noção de curadoria no país, do período de sua emergência e conseguinte consolidação de um perfil autoral. O estudo da situação financeira e dinâmica institucional da Fundação Bienal naquela

---

<sup>10</sup> DURAND, J. C. “*Arte, privilégio e distinção*”. São Paulo: Perspectiva, 2009. / BUENO, M. L. “*Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)*”. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais / PUC-SP, São Paulo, 1990. / SANT’ANNA, P. P. “*Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*”. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2008.

<sup>11</sup> GARCIA, M. A. B. “*Participação e distinção: o sistema das artes plásticas no Brasil nos anos 60 e 70*”. Tese de Doutorado em História Social / USP, São Paulo, 1990. / SCHOREDER, C. S. “*X Bienal de São Paulo: sob as marcas da contestação*”. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011. / SCAPERLLI, C. D. B. “*Marcas da Clandestinidade: Memórias da Ditadura Militar Brasileira*”. Dissertação de Mestrado em Memória Social pelo Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. RJ, 2009. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. / ZAGO, R. C. M. “*As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*”. Tese de Doutorado em Artes Visuais - Unicamp, Campinas, 2013. / NASCIMENTO, J. R. “*I Bienal Latino-americana de São Paulo, ‘Mito e Magia’: em busca de identidade artístico cultural*”. Dissertação de mestrado no programa de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

<sup>12</sup> COSTA, M.C.C. “*Cenário Social da Década*”. In: Instituto Cultural Itaú. *BR/80 Pintura Brasil Década 80*. Catálogo de exposição. São Paulo: O Instituto, 1991. / CALABRE, L. “*Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*”. In: Anais do III *ENECULT* – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2007.

conjuntura levou-nos a compreender as limitações externas impostas à atividade do curador das mostras.

Esquadrinhamos também os debates que envolviam os mundos da arte e mobilizavam seus atores: a crise das vanguardas históricas, a condição pós-moderna, o retorno à pintura e a manifesta pluralidade e segmentação da produção artística contemporânea. Desta forma, traçamos a trajetória de um ator específico, a crítica de arte Sheila Leirner, para identificarmos sua posição no debate e possíveis reflexos desta sobre sua proposta curatorial para as Bienais sobre as quais nos detemos. Ao lançar-nos sobre a leitura e interpretação dos dois textos curatoriais escritos por Sheila Leirner – que visavam, a princípio, introduzir os conceitos de suas propostas no regulamento enviado aos representantes estrangeiros e no catálogo geral das mostras –, tentamos reter em mente as indicações metodológicas do historiador Dominick LaCapra<sup>13</sup> para a leitura de “textos complexos”.

Um texto não possui um único “contexto”, porém evoca contextos, uma série de relações conjugadas; e LaCapra enumera seis deles: 1-) as relações entre a intenção do autor e o texto (um processo de indagação); 2-) a relação entre a vida do autor e o texto (relações práticas significantes do autor com os textos que escreve); 3-) a relação da sociedade com os textos (instituições e formas de discurso); 4-) a relação dos textos com a cultura (complexo mais imediato de supostos compartilhados ou considerações pertinentes que atuam, tácita ou explicitamente, configurando a ideia do escritor sobre as questões e modos de indagação significativos); 5-) relação de um texto com o *corpus* da obra de um escritor (sua unidade ou identidade); 6-) relação entre modos de discurso e textos (a maneira como esses textos lançam conceitos e relacionam-se com seus “adversários”). A partir destas relações contextuais apontadas por LaCapra, propusemos abordar o discurso de Leirner, mesmo que para identificar a ausência de algumas dessas relações, pois compreendemos que o corpo de sua obra não chega a conformar um “texto complexo” no sentido estrito trabalhado pelo historiador – trata-se de uma apropriação metodológica que nos permitiu trazer algumas questões.

Deste modo, outro aspecto da produção crítica de Sheila Leirner que enfocamos no capítulo reside em suas observações sobre os limites da própria atividade, como crítica

---

<sup>13</sup> LACAPRA, Dominick. “*Repensar la historia intelectual y leer textos*”. In: PALTÍ, Elías José. “*Giro Lingüístico’ e historia intelectual*”. Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p.237.

de arte, e as possibilidades desta fundir-se àquela do artista, como criador de obras artísticas.

Cada um dos dois capítulos seguintes foram dedicados a uma das duas Bienais que estudamos e estruturam-se de maneira semelhante: o segundo capítulo refere-se à 18ª edição e o terceiro capítulo à 19ª edição. Em ambos iniciamos com uma seção descritiva da expografia e disposição das obras de arte no espaço do Pavilhão Ciccillo Matarazzo (prédio principal que abriga as obras da exposição de artes visuais durante a Bienal), no Parque Ibirapuera. Tais descrições partiram de estudo das plantas dos projetos arquitetônicos (as definitivas disponibilizadas nos catálogos gerais e as mais detalhadas encontradas no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo), registros imagéticos através dos quais pudemos reconstituir, até certo alcance, o ambiente dessas exposições (imagens provenientes principalmente do Arquivo Wanda Svevo, de sites da Internet, jornais da época e algumas poucas dos catálogos). Também tivemos em conta alguns relatos captados de textos de cobertura na imprensa da época, ou, no caso da 19ª Bienal, do material organizado pela pesquisadora Cristina Freire<sup>14</sup> em sua dissertação de mestrado dedicada aos processos de monitoria de jovens, crianças e adultos na exposição (algumas imagens dispostas pela autora ao longo de seu trabalho também nos auxiliaram na identificação de obras e salas de exposições que no Arquivo não se encontram legendadas).

Nessas descrições, buscamos “remapear” as salas especiais e os núcleos centrais, apontando a quantidade de obras de arte de quantos artistas e tentamos ilustrar o aspecto do conjunto de sua disposição no ambiente. Cada sala específica conta com um anexo elencando os artistas participantes e seus curadores ou organizadores (algumas contam também com a identificação do suporte ou meio trabalhado por cada artista).

A segunda sessão dos dois últimos capítulos apresenta um panorama institucional da Fundação Bienal, identificando seus membros mais diretamente ligados à concepção das mostras (como os diretores, curadores, Comissão de Arte e Cultura, etc.). O orçamento de cada evento é apresentado a partir de dados que, por não serem precisos, havendo conflito entre fontes, tomamos mais como forma de acompanhar a relação da produção da mostra com seu suporte financeiro, não objetivando revelar o custo dos

---

<sup>14</sup> FREIRE, Maria Cristina. “*Olhar Passageiro* – percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo”. Dissertação de mestrado em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.



eventos, mas entendendo que os problemas na captação e administração dos recursos afetaram intimamente o resultado final.

Observamos sobremaneira as relações entre o escopo da proposta da diretoria administrativa e os contornos da programação curatorial desenvolvida posteriormente e no decorrer de sua efetivação. Estabelecemos algumas comparações com eventos anteriores – como as 16ª e 17ª edições, com curadoria geral de Walter Zanini (São Paulo, 1925-2013) –, para rastrear se há continuidades e inovações introduzidas na organização dessas empresas, e como se deram quando houve. Uma perspectiva que se mostrou necessária a depararmos com as fontes de análise foi a das relações com os comissários da delegações estrangeiras, pois a cada edição tornou-se patente a intenção da curadora de influenciar de maneira mais direta sobre os envios de obras artísticas dos outros países à Bienal, e promover um conjunto coerente com os conceitos que estabelecera.

Entendendo que os curadores de exposições, como novas personalidades do campo da arte, trabalhavam então no momento de consolidação de suas posições e em meio a um debate sobre os limites de sua prática e discurso, colocamos algumas perguntas básicas para guiar nosso estudo em questão: qual era exatamente a função do curador num contexto de emergência dessa atividade? Como as instituições, críticos de arte, artistas e o público recebiam o resultado dessa atividade? Em que lugar o curador se situava enquanto a instituição necessitava de um desempenho culturalmente consciente, burocraticamente eficiente e ainda atento à demanda por atrair maior quantidade de público possível? Uma produção científica recente foi consultada para estabelecer tais direcionamentos, destacamos colaborações da sociologia, como o trabalho de Nathalie Heinich<sup>15</sup>, Maria Lúcia Bueno<sup>16</sup>, Betina Rupp<sup>17</sup> e Guilherme Marcondes<sup>18</sup>; bem como da

---

<sup>15</sup> HEINICH, N. « *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain – Sociologie des Arts Plastiques* ». Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

<sup>16</sup> BUENO, Maria Lúcia. “*Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização*”. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1999.

<sup>17</sup> RUPP, B. “*Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*”. Dissertação Mestrado PPG-AV/UFRGS, Porto Alegre, 2010.

<sup>18</sup> MARCONDES, G. “*Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*”. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

história da arte, com Hans Ulrich Obrist<sup>19</sup>, Sarah Cook<sup>20</sup> Charlotte Bylder<sup>21</sup> e Lisbeth Rebollo Gonçalves<sup>22</sup>, bem como o debate entre críticos de arte, artistas e curadores<sup>23</sup>.

Não tentamos concluir tais questões, o que ocorreu foi a complexificação dessas diante de cada caso. Trabalhamos na terceira seção desses dois capítulos o discurso em torno das propostas curatoriais de Sheila Leirner, “*O Homem e a Vida*” para a 18ª edição e “*Utopia versus Realidade*” para a 19ª. Como mencionamos sobre nossas preocupações direcionadas ao corpo de sua obra, aqui obtiveram relevâncias suas considerações sobre propostas curatoriais recentes realizadas em grandes instituições, como a Bienal de Veneza, a Documenta de Kassel e a própria Bienal de São Paulo. Outros textos – direcionados ao debate em circulação no momento e à cultura contemporânea são colocados em paralelo ao longo dessas análises para, por exemplo, entender as relações desse processo de consolidação do curador no Brasil, no âmbito das Bienais, e instituições internacionais congêneres.

A última seção dos capítulos voltou-se à recepção e repercussão das duas Bienais abordadas. Analisamos a cobertura da imprensa brasileira e alguns recortes que levantamos na imprensa internacional especializada a fim de identificar o conjunto de problemáticas que suscitava a reorganização que o campo artístico brasileiro operava naquele momento, além das posições de vários críticos de arte diante da produção artística apresentada e da maneira como foi concebida sua apresentação, ou em relação à própria visão de arte contemporânea defendida por Sheila Leirner em sua trajetória pregressa como crítica de arte e sua atuação como curadora.

---

<sup>19</sup> OBRIST, H. U. “*Uma breve história da curadoria*”. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

<sup>20</sup> COOK, S; GRAHAM, B. “*Rethinking curating: Art after New Media*”. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.

<sup>21</sup> BYLDER, C. “*Global Art Worlds, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*”. Upsala, Suécia: Universidade de Upsala Press, série Figura Nova, 2004.

<sup>22</sup> GONÇALVES, L. R. “*Entre cenografias: o museu e a instituição de arte no século XX*”. São Paulo: Edusp, 2004.

<sup>23</sup> GROYS, B. “Multiple Authorship”, In: FILIPOVIC, E. (eds.) “*The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*”. Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, p. 93–99. / BISHOP, Claire. What Is a Curator? The rise (and fall?) of the auteur curator. Revista *IDEA artă+societate*, Romênia, nº 26, 2007. Disponível em: <<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>>. Acessado em 14 de agosto de 2014.

## CAPÍTULO 1

### O CAMPO DAS ARTES VISUAIS NO BRASIL E

### A BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

#### 1.1. “Crises” em debate e as transformações da Bienal de São Paulo (1961 - 1979):

A década de 1950 foi marcada pelo processo de transição do nacionalismo de Getúlio Vargas (1882 - 1954) para o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek (1902 - 1976), ao longo do qual deu-se a implantação definitiva de uma sociedade urbana modernizada no Brasil. Esta nova condição que transformava o universo social das cidades grandes brasileiras impregnava o imaginário coletivo daquelas gerações, suscitando uma nova sensibilidade artística<sup>24</sup>: o Concretismo, nas artes plásticas, assinalou o início de uma tradição moderna nas artes plásticas<sup>25</sup>. O movimento traduzia a afinidade de jovens artistas com a atmosfera tensa do meio industrial e com as tendências estéticas hegemônicas nos Estados Unidos e na Europa<sup>26</sup>. Ainda que sendo recebidos com forte resistência contrária vinda do meio artístico tradicional já estabelecido<sup>27</sup>. A querela fora mesmo antes, ainda em 1949, apresentada em forma de exposição: “*Do Figurativismo ao Abstracionismo*” organizada pelo crítico belga Léon Degand, que então dirigia o Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma das novas instituições criadas no país e orientadas para a promoção das linguagens plásticas modernas.

---

<sup>24</sup> “No decorrer dos grandes períodos históricos, com relação ao meio de vida das comunidades humanas, via-se, igualmente, modificar-se o seu modo de sentir e de perceber. A forma orgânica que é adotada pela sensibilidade humana – o meio na qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da história.” (BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. *Apud* BUENO, Maria Lucia. 1990, p. 236).

<sup>25</sup> Cf. BUENO, M. L. 1990. P. 222-238.

<sup>26</sup> A arte que despontava na década de 1950, como vanguarda, “[...] em vez de fazer a crítica do moderno, se movia ao lado do museu e em direção a ele. Em última instância, a narrativa da modernização incorporava tanto instituições da modernidade como sua crítica” (SANT’ANNA, 2012, p.65).

<sup>27</sup> Bueno, M. L. *Idem*.

Desta conjuntura de consolidação do sistema capitalista brasileiro, desde o pós-guerra<sup>28</sup>, constituiu-se também uma infraestrutura para o campo artístico no país, que vivia uma fase de prosperidade econômica e ativação do setor industrial. Concentrada nas cidades de São Paulo, onde financiada integralmente pela burguesia local, e do Rio de Janeiro, onde o Estado também articulou-se com o empreendimento: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), por iniciativa de Assis Chateaubriand (1892 - 1968, proprietário dos *Diários Associados*, Rádio e TV *Tupi*), em 1947; o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) fundado pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 - 1977), quem também promoveu a 1ª Bienal de São Paulo, em 1951 (quando também ocorreu o 1º Salão Paulista de Arte Moderna); o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), por uma agremiação de membros em torno da jornalista e empresária Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1916 - 2003, então esposa do dono do jornal *Correio da Manhã*, Paulo Bittencourt) e do industrial Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894 - 1968), em 1949<sup>29</sup>; e o 1º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1952, de organização da Comissão Nacional de Belas Artes do Ministério da Educação e Cultura. Esta rede de museus, salões e bienais representou o momento de autonomização do campo artístico com suas primeiras instâncias de consagração e fontes de informação e formação propriamente modernas, além de mais democráticas do que o cenário aristocratizado das instituições artísticas anteriores.

Entendemos que nesse período se dava o começo de toda uma reformulação muito significativa do sistema artístico brasileiro, que nos permitiu compreender uma série de questões implicadas no objeto específico desta pesquisa, a Bienal Internacional de São Paulo, mesmo que em suas edições realizadas mais de três décadas depois. O desenvolvimento da rede de instituições voltadas para a arte moderna e os desdobramentos acompanhados pelo processo de constituição da primeira estrutura de

---

<sup>28</sup> “O ano de 1945 marcou o fim da guerra e coincidiu com a política de expansão norte-americana e com o desenvolvimentismo no Brasil. Esferas públicas e privadas davam concretude a esses programas, e foi nesse momento que o MAM e o MoMA começaram a tomar suas atuais dimensões. Contudo, se a elite brasileira dos anos 1950 encontrou nos Estados Unidos a utopia que deveria perseguir, cabe refletir sobre o modo como se deu de fato a relação entre as duas instituições. Vale dizer que a euforia inicial com o aceno de uma instituição do porte do MoMA nova-iorquino logo seria frustrada pela ajuda não tão generosa quanto se esperava.” (SANT’ANNA, 2012, p.61)

<sup>29</sup> Cf. SANT’ANNA, Sabrina P. “Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2008, p.28.

mercado da arte no país ao longo da década de 1960<sup>30</sup> são de suma importância para a contextualização do que pautamos, no entanto, já foram trabalhados com profundidade nos trabalhos de outros pesquisadores, entre os quais destacamos José Carlos Durand<sup>31</sup>, Maria Lúcia Bueno<sup>32</sup> e Patrícia Sant’Anna<sup>33</sup>.

O projeto inicial da Bienal de São Paulo objetivava ser uma espécie de articulador dos processos pedagógico e civilizatório que se empreendia com a conformação de um ambiente urbano modernizado<sup>34</sup>. Inaugurada no primeiro ano da década, a I Bienal, concebida nos mesmos moldes da de Veneza (existente desde 1885, ao ser reinaugurada após a Segunda Guerra Mundial, em 1948, consolida-se como uma das principais instâncias de legitimação da arte moderna), e tendo à frente um júri internacional, veio “*romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano. Ela proporcionou aos artistas e ao público brasileiros o contato direto com o que se fazia de mais ‘novo’ e de mais audacioso no mundo*”<sup>35</sup>. Exponentes da arte internacional, principalmente europeia, sempre estiveram presentes, estimulando o desenvolvimento entre os artistas daqui de uma pintura abstrata de caráter informal e em torno da expressão gestual. A primeira edição foi motivo de protestos de diversos setores da sociedade brasileira<sup>36</sup>, mas a instituição persistiu e traçou,

---

<sup>30</sup> Quando se experimentou um deslocamento da atenção direcionado à pintura moderna, “*como as galerias São Luís, de Fiocca, e a Tenreiro, do pintor e designer Joaquim Tenreiro*” (DURAND, 2009, p.191), inseridas geograficamente no centro de comércio de artigos de luxo e alcançando os leilões beneficentes concorridos na cidade: “*Estruturando-se como um comércio de bens de luxo, em torno de artigos raros e por isso caros, o mercado de arte brasileiro orientou-se para uma estratégia de leilões, o caminho natural para o escoamento desse tipo de produção. / Em meados da década de 1970, a maior parte das obras dos modernos brasileiros, assim como a dos acadêmicos, estava fora do alcance do público, na casa de colecionadores particulares. O sistema de leilões entrou então em declínio e as pequenas galerias voltaram a dar o tom no mercado.*” (BUENO, 2012, p.92)

<sup>31</sup> DURAND, J. C. “*Arte, privilégio e distinção*”. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>32</sup> BUENO, M. L. “*Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)*”. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais / PUC-SP, São Paulo, 1990.

<sup>33</sup> SANT’ANNA, P. P. “*Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*”. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2008.

<sup>34</sup> Ver Estatuto da Criação da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fundo Histórico Ciccillo Matarazzo, Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>35</sup> PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá”. In: PEDROSA, M. “*Mundo, homem, arte em crise*”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.254.

<sup>36</sup> “[...] episódios amplamente descritos por críticos, historiadores e pesquisadores, como a provável conexão entre o MAM de Ciccillo Matarazzo e o MoMA de Nelson Rockefeller, comumente provocavam protestos e divergências entre a comunidade artística brasileira e a Fundação Bienal, antes mesmo de ser sediada pelo MAM. O dia da abertura da I Bienal, em 1951, foi marcado por protestos. A vinculação do MAM com o MoMA, como foi visto, não agradou uma parte da comunidade artística brasileira e o grupo ligado ao Partido Comunista protestou do lado de fora do edifício no Trianon, “*contra aquilo que chamavam de manobra imperialista e verdadeira farra de tubarões. O MAM e a Bienal foram acusados de*

de dois em dois anos, os contornos do debate que apresentava a autonomização gradual do campo brasileiro de produtores plásticos, que passavam a se orientar por critérios puramente estéticos, lançando as bases para a constituição do concretismo<sup>37</sup>, “*matriz sobre a qual se desenvolveu toda a tradição plástica Moderna brasileira*”<sup>38</sup>.

A dinâmica do mundo da arte brasileira na década de 1960 e 70, marcada pelo processo de transformação política precedente e decorrente do golpe militar de 1964 e as conexões dessa conjuntura com a Bienal de São Paulo, especificamente, também foram abordados mais amplamente em outras estudos, tendo especial relevância nesta dissertação as colaborações de Maria Amélia Bulhões Garcia<sup>39</sup>, Caroline Saut Schoroeder<sup>40</sup>, Carolina Dellamore Batista Scaperlli<sup>41</sup>, Renata Cristina de Oliveira Maia Zago<sup>42</sup> e João Ribamar do Nascimento<sup>43</sup>.

Dez anos mais tarde, em 1961, “*era quase unânime a opinião dos críticos e estudiosos: o evento cumpriu seu papel de colocar os artistas e o público brasileiro em contato com a arte mais atual produzida em todo mundo*”<sup>44</sup>. No entanto, em meio às mudanças sócio-políticas e econômicas, nessa sua sexta edição, organizada pelo crítico de arte e literatura Mário Pedrosa (1900 - 1981), a instituição começava a apresentar certo arrefecimento de suas forças, ainda que seu impacto sobre o campo da arte no Brasil continuasse sendo o de maior proporção que se observava; e a partir do final da década de 1960, a Fundação Bienal, criada em 1962, passava por um momento de crise institucional: “*Essa crise institucional pode ser analisada a partir de dois principais*

---

*promover expansão ideológica americana que contagiava a arte brasileira, enquanto dentro do Pavilhão, Cicillo e Yolanda recepcionavam convidados da elite política, econômica e cultural do país.*” (ZAGO, R. 2013, p.50).

<sup>37</sup> BRITO, Ronaldo de. “*Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*”. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985. *Apud* BUENO, M. L. 1990, p.252.

<sup>38</sup> BUENO, M. L. *Op. Cit.* P.254.

<sup>39</sup> GARCIA, M. A. B. “*Participação e distinção: o sistema das artes plásticas no Brasil nos anos 60 e 70*”. Tese de Doutorado em História Social / USP, São Paulo, 1990.

<sup>40</sup> SCHOREDER, C. S. “*X Bienal de São Paulo: sob as marcas da contestação*”. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.

<sup>41</sup> SCAPERLLI, C. D. B. “*Marcas da Clandestinidade: Memórias da Ditadura Militar Brasileira*”. Dissertação de Mestrado em Memória Social pelo Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. RJ, 2009. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

<sup>42</sup> ZAGO, R. C. M. “*As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*”. Tese de Doutorado em Artes Visuais / Unicamp, Campinas, 2013.

<sup>43</sup> NASCIMENTO, J. R. “*I Bienal Latino-americana de São Paulo, ‘Mito e Magia’: em busca de identidade artístico-cultural*”. Dissertação de mestrado no programa de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

<sup>44</sup> ZAGO, R. *Op. Cit.* P.50.

*pontos: divergências entre a comunidade artística e a Fundação Bienal; e críticas à organização do evento*”<sup>45</sup>, que afetaram diretamente as mostras seguintes<sup>46</sup>. Ainda que capazes de apresentar as tendências em voga no campo da arte internacional, como a arte *pop*, a arte cinética, a Nova Figuração, performances, instalações e vídeo arte, entre suas edições realizadas de 1965 a 1979, observa-se o recrudescimento da repressão no interior da instituição, principalmente no que diz respeito às representações brasileiras.

A representação nacional na Bienal, como mostrou Zago, era uma problemática constante no decorrer da década, havendo plano do presidente da Fundação, Ciccillo Matarazzo, de promover uma Bienal Nacional em 1968. Plano esse adiado, então, para o ano de 1970, após a décima edição da Bienal de São Paulo, alvo de um ‘boicote’<sup>47</sup> internacional que mobilizou artistas e críticos de arte que denunciavam as arbitrariedades da interferência do regime militar na esfera cultural. Sucessivos atos de repressão e censura à produção artística que chegavam a incidir no interior da Fundação Bienal e outras instâncias de promoção das manifestações culturais no país, como a II Bienal da Bahia, de 1968, que só pôde realizar-se no dia de abertura, pois fora fechada logo em seguida com a justificativa de que exibia obras subversivas; o III Salão de Ouro Preto, 1969, onde algumas obras inscritas foram retiradas antes mesmo de chegar às mãos do júri; ou a interrupção da mostra de artistas selecionados para a representação brasileira na VI Bienal de Paris, realizada no MAM-RJ, impedindo ainda sua presença na França<sup>48</sup>.

Como mostra Maria Amélia Bulhões em sua tese, enquanto na década de 1970 se evidenciavam as contradições sociais e regionais decorrentes do crescimento econômico

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> A VII demonstrava perda de controle de seu crescimento, com 5.000 obras de artistas de 55 países. Uma disposição de difícil visualização onde acumulavam-se as obras (NASCIMENTO, J. R. 2011, p.30). Num ambiente de claro predomínio da tendência norte-americana do Expressionismo Abstrato, como também se notava nas Bienais de Veneza à época.

<sup>47</sup> “*Desta forma, mesmo contrariando a nossa hipótese inicial, constatamos que a Bienal não surgiu em consequência do “Boicote” realizado em 1969, consideramos ainda que este foi um grande impulso para a concretização da primeira bienal dos artistas brasileiros. [...] Como decorrência, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na mostra. A representação brasileira foi a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burtel Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto “Non à Biennale”, assinado por representantes dos seguintes países: França, Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália e apoiado por Mário Pedrosa [...]. Artistas brasileiros exilados especialmente na França e nos Estados Unidos reforçaram o grupo que protestava contra a repressão na cena cultural. [...] Listas com adesões de artistas são enviadas anonimamente a vários países. Além disso, artistas brasileiros, em especial aqueles ligados ao Neoconcretismo e à Nova Figuração, agruparam-se para planejar um protesto na abertura da X Bienal.* (ZAGO, R. 2012, p.50)

<sup>48</sup> Para citar somente alguns exemplos do meio das artes plásticas, retirados do texto de Zago.

concentrado que ocorrera nas últimas décadas, se enraizou uma forte tendência aparentemente despolitizada nos meios artísticos brasileiros, em consequência da rigidez do sistema de repressão e censura que era estimulado pelas elites monopolistas em frente aos avanços populares conquistados nos anos de 1960<sup>49</sup>. Implementa-se um segmento da produção de obras artísticas menos direcionadas às problemáticas políticas e sociais, contribuindo para o reconhecimento da lógica do consumo como categoria básica no setor cultural (ampliação do mercado de arte e da indústria cultural). Mais para o fim da década, o sistema das artes plásticas se apresentava, progressivamente, controlado pelos setores empresariais do grande capital; e uma tendência caracterizada pela expressão “Arte pela Arte”, endossada como a mais autêntica expressão artística passou a ocupar o lugar central entre as referências desse sistema. Esta vertente “despolitizada” das artes visuais, conforme Maria Amélia Bulhões explicita, mascarava sua utilidade propriamente política na manutenção das desigualdades estabelecidas<sup>50</sup>.

Em suma, quando observamos o panorama sociopolítico brasileiro durante os anos de governo ditatorial, especialmente entre os anos de 1968 e 1974, e buscamos situar as condições de produção, distribuição e recepção de manifestações artísticas, o que encontramos é um endurecimento de limites no mundo da arte institucional. Ou seja, no decorrer deste período, os artistas que visavam usar deste circuito dependiam de se adaptar a ele, e aqueles que, movidos pela gravidade do cerceamento das liberdades expressivas, queriam dirigir uma crítica ou denúncia, eram marginalizados. No entanto, sob esse mesmo governo, vemos o investimento na rede de telecomunicações e ampliação da malha rodoviária interligar diferentes pontos do Brasil, que, então, se via como grande potência diante do “milagre econômico” gerado pela abertura de mercado, entrada das multinacionais e grandes obras de infraestrutura urbana. Essa nova dinâmica econômica revela em médio prazo o caráter “mítico” do “milagre”, quando os vastos empréstimos

---

<sup>49</sup> “Será portanto num ambiente social marcado pela supremacia do princípio autoritário, pela ausência de referências críticas, pelo desrespeito aos direitos individuais e pelo pensamento mágico que um jovem de 16 ou 18 anos fará em 68 sua entrada neste universo herdado dos adultos e que ele percebe como repressivo, confuso e dominado por uma longínqua e onipotente gerontocracia marcial. Em síntese numa situação na qual prevalece uma 'cultura autoritária' que, difusa mas penetrante, limita e ao mesmo tempo desorganiza comportamentos em três domínios fundamentais da interação do indivíduo com o mundo: o da sua liberdade, o da sua consciência crítica, o da sua ação política. Será nestes três domínios violados pelo autoritarismo que vão surgir pautas específicas de comportamento que serão vividas como uma 'contracultura'.” (MARTINS, Luciano. “Geração AI-5”. Apud GARCIA, 1990, p.222)

<sup>50</sup> GARCIA, M. A. B. *Op. Cit.* p.221-9.



mergulharam o país em uma inflação desenfreada que veio a caracterizar, a partir de 1985, o governo de José Sarney (1930-)<sup>51</sup>.

Frente às crises do poder autoritário, em decorrência das pressões sociais de amplos setores prejudicados pelo poder concentrador<sup>52</sup>, a década de 1970 apresentou, paralelamente, segmentos da elite que propuseram, no interior do campo artístico brasileiro, atividades que abriam questionamentos ou, ao menos, tentavam articular formas diversificadas de reflexão sobre as artes. Nesse sentido, podemos apontar no âmbito da Bienal de São Paulo, as propostas de “pré-Bienais” (ou “Bienais Nacionais”), realizadas em 1974 e 1976, e mesmo a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada apenas em 1978.

Como descrito por Renata Zago, desde sua primeira edição, em 1970, as “Bienais Nacionais” se orientavam a avaliar a produção plástica de cada Estado (contando com a adesão de seus governos à empreitada), e lançar no Pavilhão da Bienal um panorama que englobasse desde a arte popular até as linguagens contemporâneas, elegendo para organizadores das mostras mediadores do campo artístico, como críticos de arte. Ainda que tendo lugar em meio ao cenário político de repressão e censura que descrevemos, essa fórmula das “Bienais Nacionais” acabou projetando tentáculos do evento a um maior raio de abrangência regional, menos limitado ao eixo São Paulo-Rio de Janeiro, que podia integrar todo o país; e dentro da qual a representação da arte brasileira não saía do topo das pautas de discussão entre críticos de arte, intelectuais, artistas e outros agentes do campo, como *marchands* e colecionadores. Há ainda a hipótese de que, após a visibilidade do “boicote”, grandes nomes das artes plásticas no Brasil se recusaram a participar do evento, quando a produção de gerações de artistas mais jovem passava a encontrar mais espaços de exibição no interior da instituição<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> COSTA, M.C.C. “Cenário Social da Década”. In: Instituto Cultural Itaú. *BR/80 Pintura Brasil Década 80*. Catálogo de exposição. São Paulo: O Instituto, 1991.

<sup>52</sup> “A extrema violência com que o Estado esmagou o desafio armado lançou as bases para o período de ‘política formal’ posterior a 1964. Este período foi marcado pela remobilização política e pelas atividades oposicionistas cada vez mais vigorosas de setores de elite que atuavam através de organizações [...]” (ALVES, Maria Helena. “Estado e oposição no Brasil, pós-64”. Petrópolis: Editora Vozes, 1985, p.317. *Apud* GARCIA, M. A. B. *Op. Cit.* p.223.)

<sup>53</sup> NASCIMENTO, J. R. *Op. Cit.*, p.74.

## 1.2. “Pós-modernismo” e a emergência das curadorias na Bienal de São Paulo (1977 - 1987):

Outro debate que se acirrava, concomitantemente àquele que girava em torno da representação nacional, era mais amplo e buscava refletir sobre a representação da arte do continente (ou da região latino-americana), interceptado ainda por um movimento contrário às “narrativas eurocêntricas” e voltado à integração desses países através de sua produção cultural. Somando-se então a uma abertura para regiões menos centrais do Brasil, uma articulação mais sistemática com o entorno, países que compartilhavam de diversos pontos convergentes em sua história e formação identitária. A primeira (e única) Bienal Latino-americana de São Paulo, organizada para 1978, vinculava-se também ao processo de transição de um sistema internacionalista para um sistema globalizado. Reforçando um novo caráter ensaiado no ano anterior durante a realização da XIV Bienal Internacional de São Paulo<sup>54</sup>, o crítico de arte Alberto Beuttenmüller (1935-), assumia uma direção artística da mostra que excluía a participação do Itamaraty da função de selecionar representações oficiais dos representantes estrangeiros na mostra. Lançando a proposta intitulada “*Mitos e Magia*”, ele delegou à própria Fundação Bienal o papel de emitir convites aos artistas, além de dar grande importância à apreciação de documentos que pudessem esclarecer as proposições artísticas<sup>55</sup>.

Ressaltamos que como parte da programação da mostra de 1978, a Fundação Bienal promoveu um Simpósio com a presença de críticos de arte, artistas, historiadores, jornalistas e diretores de museus e outras instituições culturais latino-americanas, no qual tomou corpo uma discussão que levantava questionamentos sobre o modelo de funcionamento das bienais, que à época proliferavam em diversos pontos do globo<sup>56</sup>. Um dos mediadores deste encontro, destacado por sua atividade como diretor do Museu de Arte Contemporânea<sup>57</sup> (MAC-USP), o historiador, professor e crítico de arte Walter

---

<sup>54</sup> Na XIV Bienal Internacional de São Paulo, de 1977, houve uma primeira movimentação dentro da instituição em direção a um rompimento com as representações diplomáticas que se limitavam a critérios geopolíticos, tomando uma proposta temática como critério norteador das seleções. (VEJA FIGURA 1)

<sup>55</sup> Cf. NASCIMENTO, J.R. Op.Cit.

<sup>56</sup> Cf. SHEIK, Simon. “*Marks of Distinction, Vectors of Possibility: questions for the Biennial*”. Open, Nº 16: “The Art Biennial as a Global Phenomenon”, 2009. Cf. MELO, Tálisson. “Produção e Distribuição por uma Comunicabilidade: Bienais Internacionais de Arte Contemporânea”. In: *Anais do II Colóquio Internacional de história da Arte e da Cultura*, Juiz de Fora: 2012, p.472.

<sup>57</sup> RUPP, B. “*Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*”. Dissertação Mestrado PPG-AV/UFRGS, Porto Alegre, 2010.

Zanini (1925 - 2013), foi escalado para “direção artística/curadoria” da 16ª edição da mostra em 1981 – que começava a ser planejada quando do encerramento da 15ª Bienal, em 1979, que promovera uma verdadeira retrospectiva das bienais anteriores através das obras que compunham os acervos dos museus ao serem adquiridas em premiações.



Figura 1 - Sala do CAYC (Argentina), na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, 1977. AHWS – FBSP.

Em 1980, Luís Diederichsen Villares, então presidente da Fundação, lançava a proposta temática intitulada “*Utopia*”, a partir da qual Zanini desenvolveu sua programação curatorial. Primeiramente conseguiu compor uma comissão de representantes estrangeiros (representantes do Chile, dos Estados Unidos, da Itália, do Japão e do México), e aboliu o critério de nacionalidades para nortear a disposição das obras em exposição, empregando a noção de “analogia entre linguagens” para organizar os “núcleos” expositivos que se realizaram.



Figura 2 – Comissão Internacional da 16ª Bienal: Bruno Mantura, Donald Goodall, Helen Escobedo, Milan Ivelic e Walter Zanini.

AHWS – FBSP.

Também à frente da curadoria geral da 17ª edição, em 1983, Zanini pôde dar continuidade a esses procedimentos, convertendo como marca de suas duas bienais um primeiro rompimento de fronteiras, tanto entre as das nacionalidades, quanto aquelas impostas sobre a arte contemporânea quando de seus envios oficiais mediados por diplomatas. Sem deixar de apresentar as tendências correntes dos meios tradicionais como a pintura e a escultura, deu ênfase a uma produção artística que, desde final dos anos de 1960, se integrava às novas tecnologias de comunicação, como arte postal, holopoesia e vídeo arte, mas eram a miúdo excluídas de espaços de caráter legitimador como a Bienal. Também foram concebidas salas especiais: uma com as obras de “*arte incomum*” e uma seção de arte plumária de tribos indígenas brasileiras emprestadas de vários museus. Através destas duas exposições organizadas por Zanini pode-se ver mais concretamente a emergência da curadoria na Bienal, num sentido mais próximo do empregado ao termo via Harald Szeemann (Suíça, 1933 - 2005).



Figura 3 - Sala Arte Postal Na 16ª Bienal Internacional de São Paulo. FOTO: José Roberto Cecatto.  
AHWS – FBSP



Figura 4 - Sala Fluxus (Inauguração) Na 17ª Bienal Internacional de São Paulo. FOTO: Marcos Santilli.

AHWS – FBSP.

Esse percurso de transformações políticas e econômicas que afetaram a instituição, coadunava-se ainda com a discussão de dimensão projetual – erigida em meados dos anos de 1970 e internacionalmente difundida a partir da virada para a década de 1980 – acerca da noção de *Zeitgeist* do contemporâneo<sup>58</sup>. Após proclamadas a “morte da pintura”, o “fim da história da arte”<sup>59</sup> ou da própria arte<sup>60</sup>, e a “demolição do modernismo” tendo sido marcada no calendário<sup>61</sup>, e o “enterro das vanguardas”<sup>62</sup>, a profusão de discursos críticos que então passavam a circular fazia saltar aos olhos neologismos como “pós-modernismo”, “pós-modernidade”, “pós-moderno”, “transvanguarda” e “neoexpressionismo”. Uma série de conceitos caracterizadores, como

<sup>58</sup> “A origem do termo *Zeitgeist* remontaria ao filósofo alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), que em 1769, ao escrever uma crítica ao trabalho *Genius seculi* do filólogo Christian Adolph Klotz (1738-1771), introduziu a palavra na língua alemã (do latim *genius* – ‘espírito guardião’ e *seculi* – ‘do século’). Entretanto, é a partir da obra *Filosofia da História* [1837] de G. W. F. Hegel (1770-1831) que o conceito passou a ter maior repercussão, compreendendo o clima e o ambiente geral (cultural, intelectual, ético, espiritual, social, político, etc.) de uma época, em decorrência do conjunto de todo conhecimento humano acumulado naquele momento específico da história. Além de “espírito da época”, o termo é também eventualmente traduzido como ‘espírito do tempo’.” (REINALDIM, REINALDIM, I. J. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. 2012. Tese de Doutorado, PPGAV/EBA, UFRJ, 2012.)

<sup>59</sup> Cf. BELTING, H. “*L’Histoire de l’artest-elle finie?*”. Paris: Ed. Gallimard, 2007.

<sup>60</sup> Cf. DANTO, A. “*Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*”. São Paulo: Edusp, 2006.

<sup>61</sup> O designer e arquiteto Charles Jenks (Estados Unidos, 1939-), liderou um ato paralelo à implosão de um conjunto arquitetônico decadente, *Pruitt-Igoe Housing*, no Missouri, em 15 de julho de 1972, às 15h32, escolhendo esse momento exato como o da morte oficial do modernismo. Seus textos publicados durante a segunda metade da década foram fundamentais para a difusão do termo “pós-modernismo”: “*The Language of Post-Modern Architecture*” de 1977.

<sup>62</sup> Cf. BÜRGER, P. “*Teoria da vanguarda*”. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

“pluralismo”, “subjetivismo”, “fragmentação”, “multiculturalismo” e “anti-historicismo” penetravam a literatura dos meios eruditos e as notícias de jornais e revistas de vasta distribuição. Do inglês, francês e alemão, rapidamente ressoavam também em italiano, russo e japonês, bem como em espanhol e português, sendo “contaminados” pelas noções de “hibridismo”, “multimídia”, “interdisciplinaridade” e muitas outras que foram se congregando ao longo dessa década e da seguinte – sem deixar de lado preocupações com o passado, o legado imagético da história e história da arte.



Figura 5 - Vista Geral da 17ª Bienal Internacional de São Paulo. AHWS – FBSP

É bastante importante, nessa perspectiva, o texto do filósofo Andreas Huyssen, “*Mapeando o pós-moderno*”<sup>63</sup>, de 1982, pois projeta uma visão da discussão que parte de dentro dela, buscando distanciamento de análise, e fomentando os discursos envolvidos e seus desdobramentos<sup>64</sup>. Sobre este ponto especificamente, identificamos o trabalho desenvolvido pelos pesquisadores Maria Lúcia Bueno<sup>65</sup> e Ivair Reinaldim Júnior<sup>66</sup>, que analisam detalhadamente, a partir de diferentes abordagens, este debate, contemplando

<sup>63</sup> HUYSEN, A. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLANDA, H. B. “*Pós-modernismo e política*”. Rio de Janeiro: Rocco, 1991; e HUYSEN, A. “A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70” (1980). Tradução de Iná Camargo Costa. In: *Arte em Revista*, n. 7, Caderno especial ‘Modernismo, Pós-modernismo ou Anti-modernismo?’, ano 5, n. 7, pp. 92-94, agosto 1983.

<sup>64</sup> Este texto, por analisar a produção em artes visuais em diálogo com tal debate, será recorrentemente retomado nos próximos capítulos desta dissertação.

<sup>65</sup> BUENO, ML. “*Artes plásticas no século XX – modernidade e globalização*”. Campinas: Editora UNICAMP/IMESP/FAPESP, 2001.

<sup>66</sup> REINALDIM, I. J. *Op. Cit.*

suas reverberações tanto fora quanto dentro do Brasil. Na tese de Reinaldim, que está focada na década de 1980, encontramos grande referencial de contextualização deste debate crítico.

A década de 1980 produziu uma ampliação da geografia da arte contemporânea e o raio de representação cultural global, que antecede diretamente a esfera de interações transnacionais que se desenvolvem ao longo da década de 1990 e a primeira década deste novo milênio. O período é marcado por transformações nas esferas política, econômica e social, enquanto o campo da arte apresenta-se cada vez mais desterritorializado, fenômeno visível a partir do início dos anos de 1980<sup>67</sup>. A produção artística articulava-se de diversas maneiras, estabelecendo uma espécie de “solo comum” composto por referências canônicas da história da arte ocidental, matrizes de visibilidade recentemente projetada em diferentes lugares do mundo e por comunidades marginalizadas (a arte das mulheres, dos homossexuais, dos guetos que habitavam as grandes cidades, dos afrodescendentes das Américas, de artistas da África, de primitivos a modernos e contemporâneos, como os da Ásia, Oceania e América Latina), agora inseridas num sistema de armazenamento e circulação de imagens e textos que também as fazia confrontar, dialogar, se apropriar e ser apropriadas pelos meios de comunicação de massas de um campo cultural permeado pela alta tecnologia, onde mídias tradicionais e novas conviviam.

*Com a globalização, as fronteiras do mundo da arte se expandiram e desde então, como observa o filósofo norte-americano Arthur Danto, mergulharam num processo de reorganização permanente. Embora recorram a uma pluralidade de expressões, a nova geração foi identificada inicialmente com a pintura e a figuração. Mas sua marca característica, além do caráter globalizado, é a espontaneidade, a liberdade com que trabalham com as referências, consolidando a atitude de desprezo às regras, de autonomização do olhar, de institucionalização da anomia que se encontra na origem do projeto da modernidade nas artes visuais.*<sup>68</sup>

“*Transavantgarde International*” foi o título de um dos artigos publicados na revista *Flash Art*, em 1981, pelo historiador e crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva (1939-) – um dos agentes de maior influência no campo artístico à época –, que seguia a realização da exposição de sua curadoria para a Bienal de Veneza, “*Aperto 80*”. O texto revela internacionalmente a arte de uma nova geração, que já nascia consagrada por espaços de legitimação cultural elevada, e ao mesmo tempo sendo totalmente absorvida

---

<sup>67</sup> BUENO, Maria Lucia. “*Artes plásticas no Brasil: globalização e revitalização*”. Paper ANPOCS, 1998.

<sup>68</sup> *Idem*.

pelo mercado. A estratégia de Oliva, conjuntamente com outros críticos europeus, como Germano Celant (Itália, 1940-) e Jean Clair (França, 1940-), buscava inicialmente elaborar uma teorização “guarda-chuva” para compreender a diversidade emergente entre os jovens artistas italianos que se redirecionavam à pintura, traçando ainda uma espécie de “genealogia” plasmada em exposições retrospectivas<sup>69</sup>. No referido texto, o crítico extrapolava as fronteiras de seu país lançando um conjunto de questões que implicava a reflexão sobre a produção artística de vários países.

*Ao considerar a obra uma espécie de pensamento encarnado – o que em si ressaltaria algumas aproximações com a abordagem de dois outros filósofos/historiadores da arte, o norte-americano Arthur C. Danto (1924-) [70] e o francês Georges Didi-Huberman (1953-) [71] –, Achille Bonito Oliva reforçaria a ideia de que a atividade artística estabelece-se mediante a sincronicidade entre o componente mental e a forma plástica, sem que um elemento exclua o outro, agregando à importância já conquistada pela “obra” na teoria da transvanguarda igualmente o realce à apreensão do “artista” enquanto sujeito criador. Esses dois aspectos – obra e artista – viriam a indicar, por fim, uma dupla oposição frente a posições e abordagens teóricas que, no contexto da arte produzida nas décadas de 1960 e 1970, encontrariam enorme representatividade na esfera da crítica de arte: seja a partir da excessiva ênfase dada ao aspecto mental, sobretudo na arte conceitual de origem anglo-saxônica, e ao decorrente processo de “desmaterialização” da obra de arte, proclamado, em particular, na célebre tese da crítica norte-americana Lucy Lippard (1937-) [72], seja em relação à impessoalidade constatada em grande parte da arte produzida naquelas décadas, ou mesmo à noção de “morte do autor” evidenciada na teoria francesa, especialmente em textos dos filósofos Roland Barthes (1915-1980) e Michel Foucault (1926-1984).<sup>73</sup>*

Do “mito de origem” esquadrihado por Oliva, fica patente também a contraposição desse “novo movimento”, que opera além das fronteiras estéticas do campo artístico, com a vanguarda institucionalizada da primeira metade do século, principalmente a sua vertente conceitualista dominante nas décadas de 1960 e 1970. Esta mesma polarização entre a matriz conceitual e a neoexpressionista repontava entre os críticos brasileiros, que se posicionavam claramente no debate, em defesa dos artistas conceituais – para eles, os últimos a referendar uma importante contribuição ao desenvolvimento das linguagens artísticas –, ou em defesa da nova geração, que veio a

---

<sup>69</sup> Cf. VIVA, Denis. « *Postmodernisme et antimodernisme dans l'historiographie de l'art italien du XXe siècle (1973-1983)* ». In. : « *Le postmoderne : un paradigme pertinent dans le champs artistique ?* », INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 de maio de 2008.

<sup>70</sup> Cf. DANTO, A. “*Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*”. São Paulo: Edusp, 2006.

<sup>71</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. « *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* ». Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

<sup>72</sup> Cf. LIPPARD, Lucy. *Op. Cit.*

<sup>73</sup> REINALDIM, I. 2012, p.111.



ser apresentada e sintetizada por uma série de exposições curadas por alguns críticos que passavam a atuar diretamente nas instituições culturais do país.

A transformação que se evidenciava na esfera da produção artística colocou em questão o *status* da obra única que se exibia no espaço “ideologicamente neutro” de apresentação das obras artísticas que se configurou ao longo das exposições da arte moderna – o cubo branco<sup>74</sup>. Interligados, os novos objetos e instalações propostas pelos artistas e as cenografias elaboradas pelos curadores de exposições despontavam em um contexto caracterizado pela contingência. Tanto as obras quanto os eventos de sua exibição, passavam a se lançar sobre o questionamento de premissas concretizadas pelas vanguardas históricas: consolidava-se um panorama bastante segmentado de bases para as operações artísticas, uma multiplicidade enorme de maneiras de se inserir no campo passava a ter lugar, complexificando o mundo da arte de tal maneira, que a rotulação em “ismos” ou movimentos era, no mínimo, desafiadora. Como colocado pela historiadora da arte Martha Buskirk<sup>75</sup>, essa trajetória da arte a partir dos anos de 1960, na virada para os anos de 1980, revela-se paradoxal diante processo de musealização que acomoda tais rupturas com a própria lógica dos museus modernos:

*“Como um segmento da arte que incorpora o questionamento da autoridade, unicidade, longevidade, talento e toque do artista, ou mesmo da materialidade, tem sido envolvido em um sistema de colecionismo e valorização fundado sobre essas mesmas qualidades? Enquanto a noção de uma ruptura pós-moderna com as práticas anteriores é sedutora como meio de descrever o afastamento da unidade do meio e da forma associada ao modernismo, isso não explica a absorção da arte contemporânea pelas instituições colecionadoras focadas na salvaguarda e preservação de obras de arte únicas.”*

Essa mudança de caráter, foi apontada no referido texto de Huysen:

*“[...] a rejeição da validade de questões como ‘quem escreve?’ ou ‘quem fala?’ já não representa uma posição radical em 1984. Ela meramente duplica, no nível da estética e da teoria, o que o capitalismo como um sistema de relações de troca produz tendencialmente na vida cotidiana: a negação da subjetividade no próprio processo de sua construção. O pós-estruturalismo ataca, assim, a aparência da cultura capitalista – o selo do individualismo –, mas não atinge sua essência; como o modernismo, ele está também mais em sincronia do que em oposição aos processos reais de modernização. / Os pós-modernos têm reconhecido esse dilema. Eles se contrapõem à ladainha modernista da morte do sujeito trabalhando em direção a novas teorias e práticas de sujeitos da fala, da escrita e da ação. A questão da constituição da subjetividade por códigos, textos,*

---

<sup>74</sup> Cf. O'DOHERTY, B. *“Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space”*. São Francisco: The Lapis Press, 1986.

<sup>75</sup> BUSKIRK, M. *“The Contingent Object of Contemporary Art”*. Cambridge MA/Londres, The MIT Press, 2005.

*imagens e outros artefatos culturais vem sendo cada vez mais levantada como uma questão histórica.*”<sup>76</sup>

Das novas instituições culturais ou das antigas reformuladas que constituem o mundo da arte da década de 1980, os curadores de exposições surgiam com sua função reformulada, passando a desempenhar o papel anteriormente atribuído aos acadêmicos e críticos de arte<sup>77</sup>, e colaboraram com o processo de adaptação e acomodação do museu a sua velha posição de autoridade cultural. Os grandes eventos que esses curadores encenavam, exibindo obras de arte em um ambiente teatral, estimulante aos sentidos do visitante, buscava a refletir a característica “pluralidade” do momento, manifestando-se através de visões evidentemente subjetivas, direcionadas às noções de “novidade” e “originalidade”<sup>78</sup>. Estes agentes encarnavam as leituras que faziam do campo artístico ou de certos segmentos dele em dimensões físicas.

Sobre a questão específica da emergência das curadorias de exposição de arte contemporânea, esta dissertação apoiou-se em outras fontes, além das já mencionadas: a compilação de entrevistas com diversos curadores, organizadas pelo historiador e crítico da arte, Hans Ulrich Obrist, “*Uma breve história da curadoria*”<sup>79</sup>; o panorama descrito em “*Entre cenografias*” por Lisbeth Rebollo Gonçalves<sup>80</sup>, e em “Curadorias na arte

---

<sup>76</sup> HUYSSSEN, 1991, p.68-9.

<sup>77</sup> “*Essa autonomização da função, que não é submetida ao julgamento único dos pares, assinala correlativamente uma dupla abertura do horizonte de referência: ao mesmo tempo geográfico, pela internacionalização desses grandes acontecimentos culturais e turísticos que se transformam em certas exposições para um público informado, e social, pelo deslocamento das articulações para um campo cultural ampliado. Uma tal abertura é acompanhada, além disso, por uma possibilidade, quase inexistente anteriormente nas instituições, a de ter acesso a essa função sem ser conservador: universitários, filósofos, críticos, historiadores, mesmo encarregados de relações públicas, diretores artísticos ou cenógrafos, podem, de ora em diante, encontrar a oportunidade - ou o desejo - de exercer a função de comissários de exposições. Uma tal evolução leva, inevitavelmente, a uma grande mudança das normas no que diz respeito ao conteúdo (citamos, por exemplo, a expo ‘Les Immateriaux’, organizada em 1985 no Centro Pompidou sob a responsabilidade do filósofo Jean-François Lyotard), como na execução, ou seja, nas regras em matéria de empréstimo e segurança das obras.*” (HEINICH, N; POLLACK, M. « *Du conservateur de musée a l’auteur dd’exposition: l’invention d’une position singulière* », *Sociologie du Travail*, nº1, 1989. *Apud* BUENO, M. L. 2001. P.281.) Sugerimos também: OGUIBE, Olu. “O fardo da curadoria”. Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Uerj, n. 6, Rio de Janeiro, 2004. / MARCONDES, G. “*Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*”. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

<sup>78</sup> BUENO, M. L. 2001, p.280.

<sup>79</sup> OBRIST, H. U. “*Uma breve história da curadoria*”. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

<sup>80</sup> GONÇALVES, L. R. “*Entre cenografias: o museu e a instituição de arte no século XX*”. São Paulo: Edusp, 2004.

contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico”, de Betina Rupp<sup>81</sup>.

O museu se integra ao mundo cotidiano, deixando a esfera exclusiva da alta cultura. As grandes exposições retrospectivas ou coletivas de artistas contemporâneos equiparavam-se em certa medida ao custo e impacto midiático das produções cinematográficas de grande porte, e, como aponta Maria Lucia Bueno, “*a intimidade até então camuflada entre cultura e capital torna-se cada vez mais transparente*”<sup>82</sup>.

No Brasil, o ano de 1984 marcou os caminhos da mobilização política com início da emblemática campanha das “Diretas já!”, embalada pela insatisfação popular, desgaste do governo com a igreja católica e a organização entre partidos políticos opositores que se uniram contra o governo militar, somaram-se as forças em pressão política que teve efeito sobre as ações governamentais. O efeito já era claro no mandato do General Ernesto Geisel (1907 - 1996), de 1974 a 1979, e com a evidente decadência do governo do General João Figueiredo (1918 - 1999), de 1979 a 1985, levando à eleição, ainda indireta porém com grande apoio da população, de um candidato civil, Tancredo Neves (1910 – 1985), do PMDB, e seu vice, José Sarney (1930-), quem, devido à morte do titular, de fato assumiu a presidência até 1990. Este ano também foi crucial para a consolidação da promoção de um *Zeitgeist* nacional para a história da arte brasileira. Com a realização da exposição “*Como vai você, geração 80?*”, deu-se ampla visibilidade à produção de jovens artistas, emergentes naquele momento, que mostraram seus trabalhos numa atmosfera festiva, espalhando suas pinturas, esculturas, instalações e performances pelo espaço aberto do Parque Lage, no Rio de Janeiro<sup>83</sup>.

Com curadoria de Marcus de Lontra Costa (1954-), Paulo Roberto Leal (1946-1991) e Sandra Mager (1956-), essa exposição pode ser relacionada a outras realizadas nos três anos anteriores no Brasil, como elencado por Reinaldim em sua tese: “*Entre a Mancha e a Figura*”, no MAM-RJ, em 1982, curada pelo crítico de arte Frederico Moraes

---

<sup>81</sup> RUPP, Betina. “*Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e campo artístico*”. Dissertação de mestrado PPGAV-IA-UFRGS, Porto Alegre, 2010.

<sup>82</sup> BUENO, M. L. 2001, p.258.

<sup>83</sup> “*A princípio, não se tratava de uma exposição de ou sobre pintura, e de fato o conjunto de trabalhos expostos era bastante heterogêneo, abrangendo instalações, esculturas, performances, vídeos, etc. Mas a evidência de que a maior parte desse conjunto estivesse abrangida na categoria ‘pintura’, a partir de uma livre escolha dos artistas, contribuiu para que essa exposição fosse considerada um manifesto público da volta da pintura no Brasil, tanto por parte da crítica de arte, quanto pelo jornalismo cultural e pelos meios de comunicação de massa.*” (REINALDIM, I. Op. Cot. P.76)

(1936-); “À Flor da Pele – Pintura e Prazer”, curada também por Lontra, em 1983, no Centro Empresarial Rio; do mesmo ano, “Pintura Como Meio”, no MAC-USP, curada pelo artista Sérgio Romagnolo (1957-); “3 x 4. Grandes Formatos”, no Centro Empresarial Rio, curada por Rubens Gerchman (1942 - 2008); “Pintura Brasil”, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, também curada por Morais, “Pintura! Pintura!”, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, com curadoria de Marcio Doctors (1952-). Estas ainda se somaram com algumas mostras posteriores, como a “Grande Tela”, curada pela crítica de arte Sheila Leirner (1948-) dentro do programa da 18ª Bienal de São Paulo, em 1985 [e que abordaremos mais profundamente no próximo capítulo desta dissertação]; e “Tranvanguarda e Culturas Nacionais”, de curadoria de Bonito Oliva, no MAM-RJ. As duas últimas, em meio à polarização crítica acalorada da época, eram recebidas ao mesmo tempo como “celebração máxima da nova geração” e “velório do neoexpressionismo”.

A conjuntura econômica e política, aliada a essa revolução no processo da comunicação cultural, teve influência de maneira significativa sobre a produção artística do período, que participa como importante elemento da manifestação de sua “pluralidade”: a existência de grupos de artistas identificados com propostas estéticas, aglutinando expressões de diversas naturezas, sem nenhum manifesto ou forma de institucionalização, não se restringindo a um Estado ou região, passava a dar o tom na produção emergente, no exterior e no Brasil, onde surgia variada modalidade também de grupos políticos que se movimentavam independentes de sindicatos e associações, em meio a uma massa urbana desengajada e muito mais mediada por programas do Estado<sup>84</sup>.

Diante de um cenário econômico delicado, com alarmante taxa de desemprego e enfraquecimento do poder reivindicatório dos sindicatos e associações, as perspectivas eram renovadas com os sinais de uma possível abertura à democracia de fato. O que deu ensejo a uma série de manifestações que exacerbavam uma atmosfera de revitalização, esperança, espontaneidade e liberdade, muito pautadas pela proliferação do consumo doméstico dos meios de comunicação de massas (via TV, rádio, CDs, videocassetes, microcomputadores...), veiculando a produção de uma indústria cultural em constante desenvolvimento. A produção cultural passava a exigir grande massa de consumidores, aqueles que frequentassem os grandes eventos de música, literatura e artes visuais, em

---

<sup>84</sup> COSTA, M.C.C. “Cenário Social da Década”. In: *BR/80 Pintura Brasil Década 80*. Catálogo de exposição. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

seus festivais e bienais. As tiragens de revistas aumentaram e a cultura norte-americana invadia as casas brasileiras como nunca antes (através de produtos diversos e da propaganda).

A abrangência da ideologia neoliberal alcança as políticas públicas para a cultura em vasta extensão da rede institucional, estabelecendo uma ligação cada vez mais intensa entre o setor cultural e as empresas privadas. Esse fenômeno, consolidado de modo bastante evidente nos cenários estadunidense e britânico, como bem mostra o trabalho da pesquisadora Chin-Tao Wu<sup>85</sup>, também pode ser esboçado em certa medida (resguardadas as proporções e especificidades dos diferentes contextos), para compreender o caso brasileiro, sendo a Bienal de São Paulo, especialmente durante o processo de reabertura política (entre o fim da ditadura e a redação da Constituição em 1988), um importante objeto de análise. Com a sucessiva abertura econômica ainda em meados da década de 1980, “o Brasil absorve imediatamente os sintomas neoliberais que recaem nos assuntos das políticas públicas para a cultura”<sup>86</sup>, institucionalizando-se através de leis de incentivos fiscais à cultura aprovadas pelo Estado, quando se dinamiza a parceria entre o público e o privado.

Como evidenciado no texto de apresentação do catálogo do evento de 1985, nas palavras do então presidente da Fundação, Roberto Muylaert (1935-), 85% dos recursos utilizados provêm da área privada<sup>87</sup>. Em 1984, enquanto a Fundação exibia “*Tradição e Ruptura*”<sup>88</sup>, exposição de caráter histórico da arte brasileira (da arte pré-colonial à produção da década de 1960), os membros do Conselho Administrativo, Diretoria Executiva e Comissão de Arte e Cultura debruçaram-se sobre o projeto de realização da 18ª edição do evento, a realizar-se no ano seguinte, sob a definição inicial “*A Bienal é*

---

<sup>85</sup> “‘Com os governos dando menos para as artes e educação, alguém tem de dar mais. E esse alguém são as corporações norte-americanas’ (Chase Manhattan Bank, s.d.) / Declarações como essa, que apresenta à consciência pública o mundo dos negócios como um patrono esclarecido das artes, foram uma característica comum nos governos Reagan. São parte de um fenômeno maior que também caracterizou os anos 1980, durante os sucessivos governos Reagan e Thatcher: a intervenção das empresas na cultura contemporânea. Tal intervenção não teve precedentes pois nunca antes o setor corporativo, tanto nos Estados Unidos, quanto no Reino Unido, mobilizou seus recursos com tanta energia para ampliar sua esfera de influência e realizar sua entree no mundo da cultura.” (WU, Chin-Tao. “Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80”. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.)

<sup>86</sup> ROSA, Nei V. “Estruturas Emergentes do Sistema da Arte: instituição bancárias, produtores culturais e curadores”. Dissertação Mestrado PPG-AV/UFRGS, Porto Alegre, 2008.

<sup>87</sup> “[...] não como mecenato, mas como investimento com retorno institucional para as empresas.” MUYLAERT, R. Apresentação. In: *18ª Bienal Internacional de São Paulo – Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

<sup>88</sup> ANEXO 28, p.198.

*uma Festa*”<sup>89</sup>. Para curadoria geral foi nomeada a crítica de arte Sheila Leirner, cuja carreira como crítica em jornais de circulação nacional desde 1975 e membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte começava a cruzar-se com a de curadora (desde sua cobertura crítica de montagens de exposições para *O Estado de São Paulo*, participação em 1983 com texto para o catálogo para a exposição “3x4 grandes formatos” no Rio de Janeiro, e a sua relação com a 17ª edição da Bienal, dirigida por Zanini).

No primeiro ano de governo de Sarney, 1985, foi implantado o Ministério da Cultura com nomeação de José Aparecido de Oliveira (1928 - 2007), rapidamente substituído, ainda em maio do mesmo ano, por Aluísio Pimenta (1923-), quem por sua vez passou o cargo a Celso Furtado (1920 - 2004), em 1986 (mantido até 1988). Ainda que em meio à séria instabilidade diante de seguidas substituições dos ministros e intenso debate sobre as instituições públicas de cultura no país gerado na conjuntura, foi promulgada a primeira lei de incentivos fiscais para a cultura (“*Lei Federal de Incentivo à Cultura*”), na tentativa de criar novas fontes de recursos para impulsionar o campo de produção artístico-cultural: a Lei nº 7.505, aprovada em 03 de outubro de 1986, que ficou conhecida como “*Lei Sarney*”, objetivava superar as dificuldades financeiras que a administração pública federal da cultura sempre enfrentou<sup>90</sup>. No entanto, seu orçamento ficava em grande parte comprometido com a administração do Ministério e de seus órgãos vinculados. Com isso, sua criação acabou por significar um menor aporte de recursos financeiros para a área. Diferentemente da educação, a cultura não conseguiu criar um fundo que não sofresse cortes orçamentários<sup>91</sup>. Nesse panorama as instituições culturais passavam a depender cada vez mais do apoio da iniciativa privada, para a qual começava-se a destinar estratégia de visibilidade e impacto das produções culturais que

---

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> “Em 1972, num dos períodos mais cruentos da ditadura militar, tramitava pelo Congresso um projeto de lei do senador governista José Sarney que instaurava incentivos fiscais à cultura no Brasil. Bloqueada pela área econômica do governo, a iniciativa não prosperou. Treze anos depois, em 14 de março de 1985, Sarney apresentou um novo projeto. Era seu último dia no Congresso, antes de assumir a Presidência da República, em decorrência da morte de Tancredo Neves. No ano seguinte, em 2 julho de 1986, a Lei 7.505 foi sancionada, e, em 3 de outubro do mesmo ano, regulamentada. Desde então, o incentivo fiscal domina a agenda cultural do Brasil. A chamada Lei Sarney apresentava característica única. Nos países que dispunham desse tipo de legislação, incentivo fiscal era o direito do contribuinte de abater de sua renda bruta doações a instituições culturais. A lei brasileira permitia, além disso, que parte do valor fosse deduzido do imposto a pagar.” (SARKOVAS, Yacoff. "O Incentivo Fiscal à Cultura no Brasil" Disponível em: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br) Acesso em: janeiro de 2015)

<sup>91</sup> E em 1990, sob o governo de Fernando Collor o Ministério da Cultura foi extinto junto com diversos de seus órgãos.

demandavam maior investimento, como a Bienal de São Paulo. Os desdobramentos dessa relação serão trabalhados nos estudos de caso que compõem os capítulos 2 e 3.

### 1.3. Sheila Leirner – da crítica de arte à curadora de grandes exposições:

O perfil biográfico de Sheila Leirner que apresentamos aqui parte do que foi traçado em pesquisa desenvolvida por Maria Violeta Polo sobre as expografias para a arte contemporânea no Brasil<sup>92</sup> e outras referências que conseguimos levantar<sup>93</sup>, será breve. Incluímo-lo aqui pois permite estabelecer algumas relações, principalmente entre sua formação, as ideias e o posicionamento crítico que defendia em seus textos publicados e as perspectivas de sua posterior atuação como curadora das duas edições da Bienal Internacional de São Paulo sobre a qual nos debruçamos nesta pesquisa – a 18ª e 19ª mostras, de 1985 e 1989, respectivamente.



Figura 6 - Retrato de Sheila Leirner por Flávio de Carvalho

(In: LEIRNER, 2005-6  
<http://sheilaleirner.blog.lemonde.fr/>)

---

<sup>92</sup> POLO, M. V. “*Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX*”. Dissertação de mestrado pelo programa de pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

<sup>93</sup> Como de seu blog pessoal: *Hot Memories*. Site: <http://sheilaleirner.blog.lemonde.fr/> Visitado entre 13 de setembro de 2013 e 08 de fevereiro de 2014. / Entrevista com Sheila Leirner realizada por Betina Rupp (RUPP, 2010, Anexo, p.220). / Verbete “Sheila Leirner” na enciclopédia “*The International Who’s Who – 2004*”.

Nascida em 1948, em São Paulo capital, do casamento entre Giselda Leirner (Brasil, 1928-) e Abe (Louis Adams -) – ambos de famílias judias refugiadas do Holocausto –, Sheila Adams Leirner passou a infância e a adolescência sob os cuidados dos avós maternos envolta pelo ambiente de colecionismo de arte e intenso contato com o circuito artístico paulistano. Seu avô, Isaí Leirner (Polônia/Brasil, 1903-1962), colaborara com a fundação do MAM-SP, e sua avó, Felícia Leirner (Polônia/Brasil, 1904-1996), era uma escultora renomada, aprendiz de Victor Brecheret (Itália/Brasil, 1894-1955). Isaí Leirner, por exemplo, instituiu em 1957 o “Prêmio Leirner de Arte Contemporânea” e oficializou a abertura da Galeria de Arte das Folhas (ambos encerrados em 1962, quando de seu falecimento), que dava apoio a artistas de tendência figurativa num panorama de dominação do concretismo e matrizes abstratas (caso da IV Bienal de São Paulo).

*Hoje, se acaso passo diante do Monumento às Bandeiras no Parque Ibirapuera, imediatamente me vem à memória a maquete de pedra que Victor Brecheret ofereceu à minha avó e que ela, com todo cuidado, pousou na mesa da biblioteca entre os pesados livros de arte. Atrás, circundado pelas estantes e encimado por um grande óleo de Chagall que tinha sido adquirido do próprio artista. [...] Da grande poltrona na qual geralmente me sentava - sob a tela Cartão Postal de Tarsila que pertencia à coleção dos meus avós e que eu adorava por causa dos macaquinhos e do Pão de Açúcar - o barco, as figuras dramáticas e os cavalos de Brecheret sempre interpunham-se ao meu olhar obrigando-me a entortar o pescoço se, além de ouvi-la, eu também quisesse ver a sua expressão. [...] Na parte social ficavam as telas de "seniores" como Portinari, Pancetti, Segall, Guignard, Tarsila, Di Cavalcanti, Maria Leontina, Milton Dacosta, Bonadei, Léger, Braque, Picasso, Miró, Campigli, Pascin, entre outros. Da mesma forma que alguns colecionadores daquela época, os meus avós preferiam a marginalidade da Escola de Paris ao academicismo europeu. Porém, na sala de almoço e jardim de inverno, quando ainda não existia a noção de art brut, eles também abriam espaço para primitivos brasileiros como Raimundo de Oliveira ou Cassio M'Boi [...] nos corredores que levavam aos dormitórios, ficavam os desenhos e as gravuras de Flávio de Carvalho, Grassmann e dezenas de outros artistas.<sup>94</sup>*

Como este, outros relatos de Leirner evidenciam sua relação desde muito jovem com as artes visuais modernas e inclusive a própria Bienal de São Paulo:

*Em todo caso, ali eu me sentia minúscula como um gato numa usina, porém plena de um grande e inexplicável sentimento cívico. Aos cinco anos, a 'cultura', o mundo e o Brasil, para mim, eram uma coisa só. [...] Hoje as crianças vêem 'Star Wars'. Eu via 'Art Wars', onde o que estava fora da arte não raro se misturava com o que estava dentro. Construtivismo, lirismo, expressionismo, semi-abstracionismo, semi-figurativismo, unidade tripartida de Bill, limões de Di Preti, essas palavras se confundiam com IV centenário, hors-concours, prêmios,*

---

<sup>94</sup> LEIRNER, Sheila. *Hot Memories* (blog pessoal), 2005. Apud POLO, M. V. 2006, p.212.



*júris de seleção, júris de premiação, comissários estrangeiros, críticos, artistas, política, justiça e injustiça.*<sup>95</sup>

*Assim, desde criança eu via a Bienal de São Paulo como uma enorme e eficiente fábrica de turbulências e contradições, onde nem mesmo a feira das vaidades conseguia subjugar os seus valores nascentes. Apesar de fazerem parte de grupos e movimentos ideológicos coletivos, nos anos 50 e 60 as singularidades e as personalidades individuais falavam mais alto e o mundo das artes fabricava estrelas tanto quanto Hollywood.*<sup>96</sup>

Através de seus relatos identificamos que a vocação jornalística e o exercício da escrita também foram estimulados pela vivência que o contato da família com o mundo das artes lhe proporcionava. Esse meio onde cresceu, além de propiciar-lhe um conhecimento empírico das discussões e do *habitus*<sup>97</sup> vigente entre os membros do campo artístico pela posição cultural ocupada por sua família, viabilizava também os recursos financeiros para a manutenção de sua formação e circulação em exposições e outros espaços da arte. Depois de concluir o segundo grau em São Paulo, participando de grêmios estudantis nos quais atuava como agitadora cultural, passou por três cursos universitários que abandonou sem concluí-los (Comunicação, Ciências Sociais e Direito). Até que em 1968, com vinte anos de idade, partiu para Paris com a mãe, onde reiniciou seus estudos cursando Sociologia do Urbanismo na *Université de Vincennes*, Direção Cinematográfica e Sociologia da Arte, com o historiador da arte Pierre Francastel (França, 1900-1970), na *École Pratique des Hautes Études*. Retornou ao Brasil em 1970, trabalhando como assistente de produção para o cineasta Luís Sérgio Person (Brasil, 1936-1976). Em 1973, iniciou suas atividades como crítica de arte no jornal *Última Hora* de São Paulo. Desde 1975, passou a escrever para o suplemento cultural do periódico *O Estado de São Paulo*. Tornou-se membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e recebeu o prêmio de “*Melhor crítico do ano*”.

---

<sup>95</sup> LEIRNER, S. “O Grande é Pequeno”. *Revista ARS*, USP, v. 1, n. 2. São Paulo, 2003.

<sup>96</sup> LEIRNER, Sheila. *Hot Memories* (blog pessoal), 2005. *Apud* POLO, M. V. 2006, p.205.

<sup>97</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre. “O *habitus* e o espaço dos estilos de vida”. In: BOURDIEU, P. “*A Distinção: crítica social do julgamento*”. Porto Alegre, Editora Zouk, 2007, p.162-211.



Figura 7 - Os artistas Basquiat e Warhol com Sheila Leirner no Studio 54, Nova York, 1973.

(Copyright © Patrick McMullan Photography).

Do blog de Sheila Leirner (Hot Memories)

Sheila Leirner também teve dois filhos de seu segundo casamento, com o empresário da construção civil Gustavo Halbreich (1948-)<sup>98</sup>, de 1974 a 1988, depois de se divorciar de seu primeiro marido, o arquiteto Décio Tozzi (1936-), em 1972<sup>99</sup>. O gênero, a origem familiar/classe social e a influência cultural de Leirner confundiam-se na imagem projetada pelos debates críticos em que se envolveu, como podemos observar pela descrição caricatural veiculada mais tarde quando da polêmica de suas curadorias na Bienal, direcionada ao que ia além de suas atribuições profissionais:

*Pode parecer extravagante a figura de uma crítica que coleciona miniaturas de casas de bonecas, cuida dos 'deveres do lar', tradicionalmente rica e, ao mesmo tempo, sente-se atraída pelos manifestos pós-modernos de Jean-François Lyotard, se prepara para lançar um novo livro, 'Arte e seu Tempo', e será nos próximos dois meses e meio, a personalidade mais discutida da cidade. Nesse período Sheila Leirner, 39, como curadora-geral da 19ª Bienal de São Paulo, não costurará mais cortinas para as suas casinhas de bonecas. Terá pouco tempo para se dedicar aos filhos Paula e Daniel ou ao marido, Gustavo Rauberich [sic.], empresário da construção civil. A crítica Sheila Leirner estará empenhada em transformar a exposição numa grande metáfora da arte contemporânea.*<sup>100</sup>

Entre suas resenhas críticas publicadas pel'*O Estado de São Paulo*, encontramos uma constante cobertura das exposições realizadas na cidade de São Paulo, grandes mostras do Rio de Janeiro e bienais internacionais, como a de Veneza, ou a Documenta

<sup>98</sup> Também colecionador de arte e patrocinador de exposições de arte, como as do pintor José Roberto Aguillar (1941-).

<sup>99</sup> S./A. "*The International WHO'S WHO - 2004*". Londres: Taylor & Francis Group Ed. 2004, p.992.

<sup>100</sup> GONÇALVES FILHO, A. "Sheila Leirner, curadora pela segunda vez". Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 02 de outubro de 1987.

de Kassel. Muitos textos analisando obras de artistas específicos, sejam contemporâneos a ela, como Luiz Paulo Baravelli (1942-), Franz Krajcberg (1921-), Cildo Meireles (1948-), Joseph Beuys (Alemanha, 1921-1986) e seu primo Nelson Leirner (1932-); ou de diferentes períodos históricos, como Francisco de Goya (Espanha, 1746-1828), Rembrandt van Rijn (Países Baixos, 1606-1669), Honoré Daumier (França, 1801-1879), Paul Klee (Suíça, 1879-1940), Alberto da Veiga Guignard (Brasil, 1896-1962), Volpi (Brasil, 1896-1988) e Dalí (Espanha, 1904-1989). Encontram-se também abordagens temáticas, como “*Arte feminina e feminismo*”, “*A profunda nostalgia pela inovação perdida*”, “*A arte do corpo*”, “*Estética e uma nova consciência ética*”, “*Vídeo de artistas*”, “*A Ilusão do ‘Novo’*”; comentários, respostas ou diálogos com outros críticos (por exemplo Ferreira Gullar (1930-), e Frederico Moraes; entre alguns outros direcionamentos.

Do corpo de sua obra crítica, destacamos seu posicionamento em relação ao debate suscitado pela noção de “pós-modernidade” e seus conceitos articuladores da análise:

*Seria, por outro lado, um erro lamentável interpretar o desenvolvimento artístico atual como uma espécie de rejeição categórica da arte modernista. Na verdade, o que deslocou a antiga divisão entre ‘vanguarda’ e ‘tradição’ é um novo pluralismo que permite uma configuração mais ampla e livre. Este novo pluralismo agrega facilmente uma grande variedade de estilos e pontos de vista, ao mesmo tempo em que nega o domínio de qualquer um deles. E não é tão antimoderno, quanto é pós-moderno. O que equivale a dizer que é também menos inclinado a repudiar as atitudes vanguardistas, do que absorvê-las e por isso neutralizá-las em tendências revisadas e alargadas o suficiente para acomodá-las.<sup>101</sup>*

Retomando o “mapeamento” teórico-conceitual de Huyssen<sup>102</sup>, podemos considerar que no debate “moderno versus pós-moderno” Sheila Leirner situava-se do

---

<sup>101</sup> LEIRNER, S. “*A profunda nostalgia pela inovação perdida*” 1982. In: LEIRNER, S. “*Arte como Medida*”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p.32.

<sup>102</sup> “[...] é tentador desqualificar esse ecletismo histórico, encontrado não somente na arquitetura como também nas artes [...]. E na cultura de massas dos últimos anos, como equivalente cultural da nostalgia neoconservadora dos velhos bons tempos e como um sinal manifesto do decadente índice de criatividade no capitalismo tardio. Mas essa nostalgia pelo passado, a busca muitas vezes delirante e abusivas de tradições recuperáveis, e a crescente fascinação pelas culturas pré-modernas e primitivas - será tudo isso unicamente fruto da perpétua necessidade de espetáculo e de frivolidade característica das instituições culturais, e, nesse sentido, perfeitamente compatível com o status quo? Ou será que talvez expresse igualmente uma genuína insatisfação e legítima com a modernidade e o inquestionável credo na perpétua modernização da arte? Se, como creio, a segunda alternativa for a mais adequada, como pode a busca de tradições alternativas, sejam elas emergentes ou residuais, tornar-se culturalmente produtiva sem fazer concessões às pressões do conservadorismo que se aferra com unhas e dentes ao próprio conceito de tradição? [...] Onde o pós-modernismo simplesmente descarta o modernismo ele está apenas cedendo à demanda do aparelho cultural para que se legitime como algo radicalmente novo e, com isso, fazendo

“lado” que direcionava um olhar menos pessimista, reconhecendo a “nostalgia pela inovação perdida” na busca daqueles que defendiam a total decadência da esfera artística diante da crise do modernismo. É inegável que Leirner manifestava uma apreensão sintonizada com a nova sensibilidade que emergia no momento, muito diferenciada daquela visão radical do período em que a vanguarda era força dominante<sup>103</sup>. No entanto, sua compreensão a respeito do emprego do termo “pós-modernismo” é relativizada, quando compreende sua abrangência e as relações dicotômicas que o termo estabelece com a própria noção de “modernismo”:

*Como os neo-expressionistas, na pintura, portanto, todos rejeitam instintivamente a escala ‘utópica’ do modernismo, sem negar a sua contribuição ao que eles próprios alcançam hoje. [...] O chamado pós-modernismo, portanto, é algo que não pode ser avaliado indiscriminadamente no mesmo ‘caldeirão’. Há ali, e por sua causa, procuras e saídas para as quais devemos, antes de tudo, estar atentos.*<sup>104</sup>

Sobre o retorno à pintura, que tingiu fortemente o debate sobre as artes visuais nos primeiros anos da década de 1980, e a rotulada “geração 80”, Sheila também firmou sua abordagem no mesmo sentido:

*[...] para o artista novo, o modernismo pode ter agora um interesse muito especial. Afinal, sabemos que algumas formas de arte representativa ganham hoje uma força quase subversiva e absolutamente contemporânea. Até um meio ‘tradicional’ como a pintura pode ter um apelo extremamente ‘radical’ frente à saturação do vídeo, conceitual, performances, etc. Além do que, o pluralismo permite e incentiva esse extravasamento técnico e estético das experiências artísticas. / Sem que haja nenhuma expectativa pelo revolucionário, a mais nova atitude é certamente a redescoberta, entre outras coisas, da pintura. Quer dizer, pintura com pincel, tela e pigmento, no sentido antigo de ‘estar fazendo arte’, degustando a cor, forma e matéria.*<sup>105</sup>

Da repercussão de “*Como vai você, geração 80?*”, em 1984, Leirner pontuou:

*[...] esta também não é uma explosão luminosa do pós-obscurantismo, como muitos hão de querer situá-la. Não houve vinte anos de ditadura militar na Bélgica, Alemanha, Inglaterra, França, Itália, etc., e, no entanto, ali as novas*

---

reviver os preconceitos filisteus enfrentados pelo modernismo na sua própria época.” (HUYSSSEN, A. 1991)

<sup>103</sup> “Pois hoje explode a expressão efervescente da ‘criança radiante’ que engatinha, um achado simbólico feliz (felicíssimo, nos dois sentidos) do grafiteiro norte-americano Keith Haring. A expressão da qual nada se espera além da própria espontaneidade e energia, que trazem consigo, é claro, toda a hereditariedade das tradições, arcaísmos, mitos e imagens coletivas. / No entanto, hoje também, por outro lado, todo esse entusiasmo, abertura e produção febril ocasionados pela facilidade têm nessa mesma facilidade o seu terrível contraponto – a nudez. Mais do que nunca, portanto, vigor, talento e verdade ficam tão à mostra quanto a fragilidade, a falta de talento e a mentira. (LEIRNER, S. “O Presente, a um Passo da Decadência” 1984. In: “*Arte e seu Tempo*”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.120)

<sup>104</sup> LEIRNER, S. “Pós-modernismo versus modernismo: qual a saída?” 1983. In: SHEILA, L. 1991, p.104

<sup>105</sup> LEIRNER, S. “A profunda nostalgia pela inovação perdida” 1982. In: LEIRNER, S. “*Arte como Medida*”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p.32.

*gerações explodem com a mesma força que as nossas. A 'Geração 80' não é brasileira, não é nossa.*<sup>106</sup>

A sensibilidade a que nos referimos dá-se no sentido em que a crítica compreende sua visão de mundo e da arte como apropriada a um novo panorama, que por sua vez é lido e permanentemente construído por este olhar:

*Agora que a nossa visão alcançou uma capacidade panorâmica, que os nossos sentidos se tornaram globalizantes, que os nossos limites estéticos tendem a se abrir o suficiente para não mais etiquetar tendências não formalistas como antiarte ou dadaísmo literário, torna-se mais fácil vislumbrar ou procurar por concepções frescas, naturais, às vezes populares, que nos remetem à nossa própria experiência, vocabulário e linguagem. Cada vez mais, afinal, confirma-se o caráter homológico de toda arte – a superposição de uma estrutura à outra por meio da analogia que os artistas sempre fizeram. Sobretudo depois de Duchamp, ao se produzir arte, culturaliza-se o natural e em seguida naturaliza-se o cultural. [...].*<sup>107</sup>

Desde esse universo que é desenhado pela autora, alguns conceitos apresentados por ela norteiam a apreciação de obras de arte concretas. Sua compreensão mais ampla da arte gira obstinada em torno da noção central de “Grande Obra”:

*O fato é que esta visão não historicista faz, por exemplo, com que se veja melhor ainda a totalidade pluralista que constitui não só a arte brasileira como toda a cultura ocidental contemporânea, a Grande Obra à que já me referi antes (sob o risco de parecer tradicionalista e talvez reacionária aos olhos daqueles que se dedicam às particularidades políticas). / A Grande Obra é, pois, aquela soma sincrônica, não hierárquica e não qualificável de ações artísticas contemporâneas que une as polaridades e incorpora as diversidades, evidenciando o fenômeno da simultaneidade dessas ações.*<sup>108</sup>

Mais um aspecto que perscrutamos ao ler o conjunto de suas resenhas e outros textos compilados em seus dois livros<sup>109</sup> é o que elucida as perspectivas de Sheila Leirner sobre a própria atividade de crítica de arte e uma possível relação desta com a atividade de curadora de exposições:

*Eu gostaria que a crítica tivesse esse direito de se construir e de se expor por meio da dinâmica usada pela própria arte. [...] O que aconteceu foi que o crítico, a partir de então, já podia dissolver as fronteiras que o separavam da criação artística. Não literariamente, como vinha fazendo até então. Mas artisticamente.*

---

<sup>106</sup> LEIRNER, S. “‘Geração 80’, otimismo e perigo” 1984. In: SHEILA, L. 1991, p.108. Sobre este comentário de Sheila, devemos ponderar: diferentemente do caso brasileiro em que se assistia a retomada da democracia, aquelas gerações de artistas europeus contemporâneos por primeira vez voltavam-se para o passado sombrio vivido no decorrer da Segunda Guerra Mundial e da crise econômica que abarcou a região nas décadas subsequentes.

<sup>107</sup> LEIRNER, S. “O balão e a Grande Obra” 1981. *Idem*, p.115.

<sup>108</sup> LEIRNER, S. “Panorama da crise” 1981. *Idem*, p.125.

<sup>109</sup> LEIRNER, S. “Arte como Medida”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, compilação de seus textos publicados entre 1975 e 1982. / LEIRNER, S. “O Presente, a um Passo da Decadência” 1984. In: “Arte e seu Tempo”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, compreende textos publicados entre 1983 e 1990.

*Por quê? Porque a mediação e a idéia passaram a ter maior importância do que o produto final. O crítico que sempre usou conceitos para falar da mediação e do produto, quer dizer, dos elementos formais do trabalho, o crítico passou a usar idéias para falar quase apenas de idéias. No fim, o que o crítico estava fazendo era o mesmo que o artista. Os dois fazendo arte e fazendo crítica. [...] Posso chamar esse trabalho [‘Trilogia Amorosa’, obra audiovisual de sua autoria exibida em 1982] de Diálogo Metacrítico, pois além de ser arte e crítica ao mesmo tempo, ele é principalmente uma crítica sobre a crítica. E percebam que o que estou fazendo agora é a crítica da crítica sobre a crítica.<sup>110</sup>*

Desta maneira Sheila Leirner enunciava suas perspectivas para a atividade que desempenha como crítica de arte em 1983, durante uma palestra no MAC-USP sobre a profissão. Essa noção que borra as fronteiras entre “criticar” e “criar” arte é o ponto de articulação que norteia as aproximações que fazemos ao longo dos dois capítulos seguintes, nos quais nos detemos verticalmente sobre suas propostas curatoriais para a 18ª e a 19ª Bienais de São Paulo. Lidamos com hipótese de que suas organizações de exposições consolidaram os atributos de uma autoria, onde sua criação se dava na articulação e manipulação das criações de outros artista num espaço construído para dirigir o espectador nessa leitura. Outro excerto da sua produção, de 1978, estimulou-nos a lançar tal hipótese para as análises que se seguem:

*Praticamente destituída de sua antiga missão, a crítica de arte, agora posta em xeque, parece conter a síntese da futura relação entre o crítico e o artista. Pois, ao invés de caminhar paralelamente à criação artística, inclina-se à condição de sua cúmplice, em tempo simultâneo. Tanto pela sua linguagem, quanto pela colocação e estruturação dentro do âmbito geral das artes visuais, a crítica contemporânea, portanto, tende a se acoplar indissolavelmente ao processo artístico. Como um instrumento finalmente insuspeito de informação.<sup>111</sup>*

Aqui, nosso olhar retrospectivo alimenta-se do intenso debate fomentado nas últimas três décadas por dois conceitos, “instalação artística”<sup>112</sup> e “curadoria autoral”, muitas vezes interligados, disputando origem e limites. São alguns dos termos mais recorrentes nas discussões do campo artístico e apresentam-se tanto como uma problemática exclusivamente artística quanto em sua relação com a configuração atual da sociedade. Ambos, principalmente quando em convergência, conectam-se a uma discussão ainda mais disseminada no campo da cultura, aquela que se debruça sobre a

---

<sup>110</sup> LEIRNER, Sheila. “Uma palestra”. In: LEIRNER, S. 1991, p.55.

<sup>111</sup> LEIRNER, S. “Arte conceitual e uma nova crítica” 1978. In: LEIRNER, S. 1982, p.67.

<sup>112</sup> ALBANI, Ana Maria. “Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio”. Tese de doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

noção de “autoria”<sup>113</sup>, com uma projeção também gestada no campo das artes visuais contemporâneo, contando com uma história, traçada por seus artistas, críticos, teóricos e obras-chave, sendo essas visuais, conceituais, e visuais-conceituais.

Conforme colocado pelo crítico de arte Michael Archer em seu texto para o livro “*Installation Art*”, publicado em 1994:

*Instalação, no sentido proposto para esta publicação, é um termo relativamente novo. É apenas há uma dezena de anos que é utilizado para designar um tipo de criação artística que rejeita a concentração em um objeto único para se dedicar às relações entre múltiplos elementos ou à interação entre coisas e seus contextos.*<sup>114</sup>

“Relacionar elementos”, “mobilizar coleções colocando as obras para interagir”, “estabelecer contextos de leitura das obras de arte”<sup>115</sup>, estão também presentes nas definições propostas para o termo “curadoria” depois de uma nova posição que o curador de exposições passa gradualmente a ocupar no campo da arte desde meados dos anos de 1960, ambos envolvendo “seleção” de objetos, que podem ou não ser obras de arte<sup>116</sup>.

Dentro dessa discussão, há críticos que apontam a distinção entre ambas as práticas como “obsoleta”<sup>117</sup>, considerando a instalação e a curadoria como uma mesma operação, exemplo disso é o texto do crítico russo Boris Groys, “*Multiple authorship*”. Ou alegam uma diferente função entre essas, ainda que advindas de uma mesma origem, que é o caso da resposta da historiadora e crítica de arte Claire Bishop, alegando a tensão entre ambos no âmbito da crítica institucional, em seu artigo “*What is a curator?*”<sup>118</sup>. Ou mesmo, como a historiadora Mary Anne Staniszewski demonstra em seu livro “*The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*”, de 1998, a instalação como expressão artística que deriva da instalação expositiva das obras de arte.

---

<sup>113</sup> Apresentam-se como textos referenciais neste debate os ensaios “*La mort de l’auteur*” e “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, dos filósofos franceses Roland Barthes (publicado em 1967), e Michel Foucault (publicado em 1968), respectivamente.

<sup>114</sup> ARCHER, *Apud* GROYS, 1994.

<sup>115</sup> HUYSSSEN, A. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

<sup>116</sup> HEINICH, N; POLLAK, M. *Op. Cit.*

<sup>117</sup> GROYS, B. “Multiple Authorship”, In: FILIPOVIC, E. (eds.) “*The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*”. Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, p. 93–99.

<sup>118</sup> BISHOP, Claire. What Is a Curator? The rise (and fall?) of the auteur curator. Revista *IDEA artă + societate*, Romênia, n° 26, 2007. Disponível em: <<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>>. Acessado em: 14 de agosto de 2014.

Apesar das análises não encerrarem a discussão, entendemos que no caso particular da curadoria de Sheila Leirner, o perfil autoral é conscientemente almejado pela curadora. Como vimos em entrevista à pesquisadora Betina Rupp em 2010, na qual Leirner foi mais categórica do que em seus depoimentos da época no sentido em que afirma a completa integração entre artista e curador:

*Na época em que fiz minhas curadorias era o sonho de realizar no espaço as idéias críticas que antes colocava só no papel. Tratava-se de uma espécie de crítica tridimensional, trabalho de arte sobre arte, como uma ópera, uma peça, ou um concerto. / Hoje o vocábulo está, na minha opinião, completamente inflado e pessoalmente eu o detesto, pois todos se batizam curadores e essa palavra não significa mais nada. / creio que para os que restaram como merecedores da velha acepção do termo, eu daria agora o nome de ‘metteur en art’, ou ‘arteasta’, por que não? Afinal, um verdadeiro curador é e pode ser um artista.<sup>119</sup>*

---

<sup>119</sup> RUPP, 2010, p.221.



## CAPÍTULO 2

### “O HOMEM E A VIDA”

#### A 18ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1985)

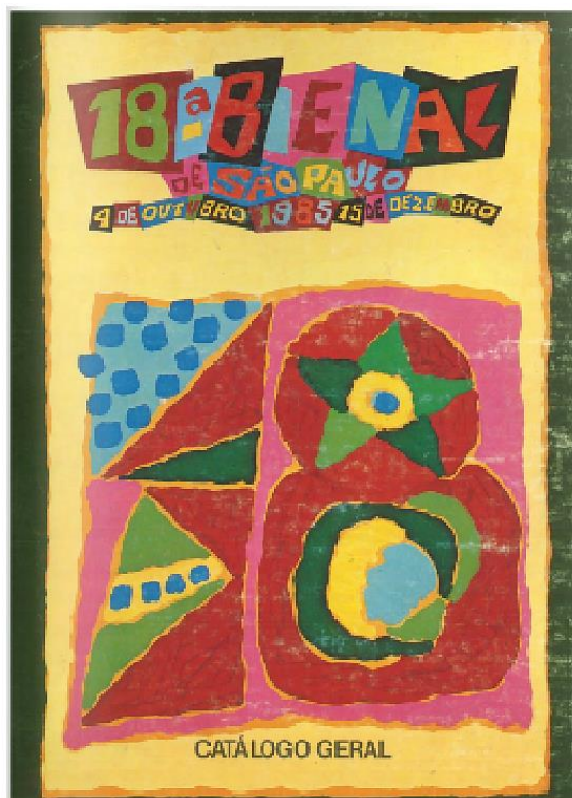


Figura 8 - Capa do Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo (4 de outubro a 15 de dezembro de 1985). Fundação Bienal de São Paulo, 1985. O mesmo design gráfico foi usado para os cartazes. Criação de Claudia Scatamacchia.

#### 2.1. Descrição da expografia para a 18ª Bienal:

No pavimento térreo<sup>120</sup> do espaço da Bienal, à direita da entrada, encontravam-se distribuídas cento e vinte e quatro pinturas de onze artistas de diferentes nacionalidades e gerações: seis latino-americanos e cinco europeus, nascidos entre o final do século XIX e meados de 1930; penduradas em painéis de alvenaria que formavam seis corredores

<sup>120</sup> À entrada também foi instalado o balcão de serviços (Monitoria, Secretaria Municipal da Cultura, ministério da Cultura / Funarte, Loja bienal, informações, BOVESPA/Gradiente – eventos musicais, Comind / Venda de obras).

diagonais abertos em ângulos distintos em direção à fachada de vidro do edifício. Entre as quais, uma mostra de quarenta obras do cubano Wifredo Lam (1902-1982), um panorama por vinte e cinco anos de produção do colombiano Fernando Botero (1932-), e pinturas do inglês Patrick Caulfield (1936 - 2005). Instaladas ao fundo no canto direito, dezenove fotografias do mexicano Manuel Alvarez Bravo (1902 - 2002), e duas esculturas do japonês Yoshishige Saito (1904 - 2001)<sup>121</sup>. Este conjunto compunha quase a totalidade do chamado “Núcleo II”<sup>122</sup>, de referências históricas, incluindo predominantemente obras de pintores reconhecidos pelo trabalho no campo da figuração – sendo a abstração geométrica representada por oito telas do belga Jo Delahaut (1911 - 1992); e a abstração informal por cinco telas de Emilio Vedova (1919 - 2006, pintor italiano que, por sua vez, fora premiado como “jovem pintor” na primeira edição da Bienal de São Paulo, em 1951), e por dezoito telas do integrante mais velho do grupo CoBrA, Pieter Ouborg (Holanda, 1893 - 1956).

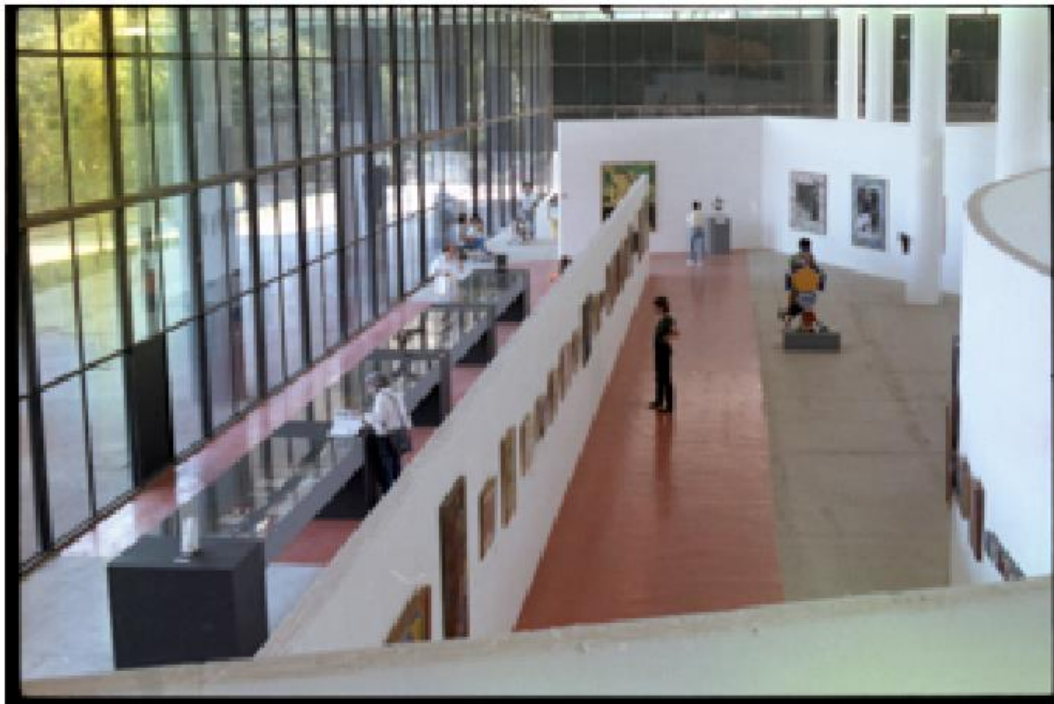


Figura 9 – Panorama Núcleo Histórico 18ª BISP. AHWS – FBSP.

---

<sup>121</sup> FIGURA A – Planta térreo. ANEXO, p.A.

<sup>122</sup> ANEXO 4, p.176.

Ainda no térreo, num espaço delimitado à parte por uma parede sinuosa, próximo ao canto direito, foi montada a *exposição especial* dedicada ao “*Movimento CoBrA*”<sup>123</sup>, onde se exibiam sessenta e seis obras, entre pinturas (óleo, guache, acrílica), gravuras (madeira, água-forte, metal), e esculturas (madeira, bronze, metal, cobre, ferro, mármore), de trinta e um artistas europeus, desde membros fundadores do Grupo CoBrA, como Karel Appel (Holanda, 1921 - 2006), Constant Anton Nieuwenhuys (Holanda, 1920 - 2005), Corneille Guillaume Beverloo (Bélgica, 1922 - 2010), Christian Dotremont (Bélgica, 1922 - 1979), e Asger Oluf Jorn (Dinamarca, 1914 - 1973), a outros integrantes e artistas que mantiveram alguma relação com o grupo, como o artista multimídia neerlandês-americano, descendente de japoneses, Shinkichi Tajiri (Estados Unidos, 1923 - 2009), que trabalhou e expôs com artistas do Grupo CoBrA após a dissolução do grupo, cuja gradual e ampla influência configurou seu caráter de “movimento”.



Figura 10 – Ao fundo as paredes em alvenaria com as telas do Núcleo Histórico. Em primeiro plano a escultura do artista Saito. AHVS – FBSP.

O núcleo “histórico” e a exposição especial do CoBrA funcionavam como uma espécie de prólogo no qual se mostravam trabalhos de artistas considerados como antecedentes para a compreensão da arte contemporânea.

---

<sup>123</sup> ANEXO 5, p.174.

Sob o mezanino, no térreo, somava-se ainda uma pequena mostra, “Projeto Releituras” (realizada na Pinacoteca de São Paulo em 1983, adaptada e remontada para a 18ª Bienal), contando com treze obras de artistas brasileiros “inspirados” por obras de outros artistas brasileiros de gerações anteriores, como o caso de Paulo Portella Filho (1950-) e sua “releitura” de “*Os Bichos*” de Lygia Clark (1920-1988), ou o pintor *naïf* baiano Waldomiro de Deus (1944-) sobre a obra de Antônio Parreiras (1860-1937).

No primeiro pavimento, ladeando o vão da rampa à direita (lado oposto ao da fachada do edifício), foram dispostas pinturas, esculturas, instalações, desenhos e gravuras de um conjunto de vinte e quatro artistas<sup>124</sup>, apresentando tendências abstrata-geométricas ou geometrizantes – como nas pinturas de Jorge Martins (Portugal, 1940-), Carlos Aguirre (México, 1948-), Eugenio Espinoza (Venezuela, 1950-), Paul Osipow (Finlândia, 1939), Alejandro Puente (Argentina, 1933-2013), ou Kwang-Jean Park (Coreia do Sul, 1957-) –; abstrata-informal – caso das aquarelas de Ham Sup (Coreia do Sul, 1942-), as telas de Luís Hernández Cruz (Porto Rico, 1936), Francisco Rueda (Nicarágua, 1952-), ou da escultura em cobre de Joon Chon (Coreia do Sul, 1942-) –; contando ainda com obras de diferentes suportes integrados, como as esculturas em vidro do uruguaio Agueda Dicandro (1938-), as cerâmicas sobre placas de madeira dos romenos Teodora Stendl (1938-) e Ion Stendl (1939-), ou a instalação em tecidos de Daniela Grusevschi (Romênia, 1946-), os “murais instantâneos” compostos de madeira, metal e tinta acrílica, do dominicano Silvano Lora (1931-2003), as obras em técnica mista de Margarita Morselli (Paraguai, 1952-), e o espaço escultórico composto de peças de cerâmica pelos uruguaio Enrique Silveira (1928-) e Jorge Abbondanza (1936-), como a instalação de Anna Tamas Kelemen (Romênia, 1945). Estendendo-se sobre o mezanino, a tendência abstrata-informal vista na escultura do chileno Matías Vital (1931-), a pintura de Juan Rivas (Nicarágua, 1956-), Mohamed Riad (Egito, 1937-), a gravura de René Darimin Tosari (Suriname, 1948), Elsa Nuñez (República Dominicana, 1943-), ou a figuração *pop* da tela da colombiana Ana Mercedes Hoyos (1942-).

Do outro lado da rampa, nas paredes de alvenaria que formam pequenas salas irregulares, compondo uma espécie de labirinto, figuravam obras de artistas de tendências figurativas na pintura, escultura e gravura, em distintas vertentes, passando pelo realismo

---

<sup>124</sup> Seis deles provenientes da Coreia do Sul, cujas obras, de pinturas a esculturas, esteticamente diferentes, foram dispostas numa mesma área, revelando que ainda havia alguma direção dos comissários das representações no sentido de não destituir a seleção de seu conjunto.

e o surrealismo. As figuras de sucata de metais de Hugo Nantes (Uruguai, 1932 – 2009-) e madeira de Wifredo Díaz Valdez (Uruguai, 1932-)<sup>125</sup>; os corpos e cenas das pinturas em tela – como as de Ángel Loochkartt (Colômbia, 1933-), Maria de Kahn (El Salvador, 1941-), Suzana Romero (Paraguai, 1938-), Amable Sterling (República Dominicana, 1943-)<sup>126</sup> e Fatme Arargi (Egito, 1943-)<sup>127</sup>; e gravuras dos brasileiros Carlos Martins (1946-) e Rubem Grillo (1946-). O conjunto continuava no segundo andar, ao lado esquerdo da rampa, dispostos em uma única parede interceptada por algumas divisórias menores: mais pinturas figurativas de treze artistas, dentre os quais Alejandro Arango (México, 1950-), Dick Watkins (Austrália, 1937-) e Vasso Kyriaki (Grécia, 1937-).

Estes três últimos espaços em conjunto conformavam o denominado “*Núcleo I - Contemporâneos I*”, somando quatrocentas e setenta e duas obras de oitenta e nove artistas de distintos países<sup>128</sup>.

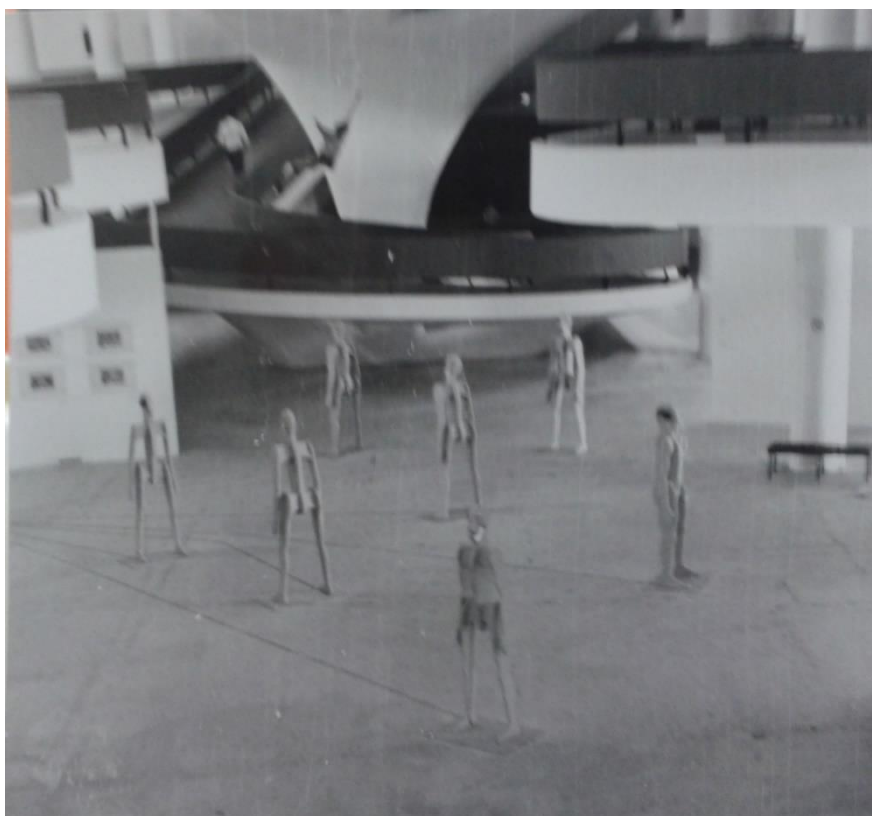


Figura 11 – Instalação “*Chattering Men*” de Jonathan Borofsky. AHVS – FBSP.

---

<sup>125</sup> Entre os comentários sobre este “núcleo”, encontramos referência ao fato de estas esculturas terem sido instaladas em um canto escondido do labirinto de alvenaria.

<sup>126</sup> Também comissário da representação dominicana na 18ª Bienal.

<sup>127</sup> Também comissária da representação egípcia na 18ª Bienal.

<sup>128</sup> Importante frisar aqui o destaque, em número de obras, de artistas latino-americanos nascidos entre os anos de 1930 e 1950, que trabalham com diferentes estilos figurativos.

No “grande vão”, para acessar o segundo piso pela rampa, era inevitável passar entre as sete figuras de “humanos mecânicos” feitas de madeira em tamanho real que compunham a instalação “*Chattering Men*” do estadunidense Jonathan Borofsky (1942-), sobre a qual pendia em cabos presos ao teto do pavilhão outra escultura desse artista, “*Flying Man*”, que representava um homem de braços abertos, evocando uma sensação instável, entre queda, voo e levitação.



Figura 12 – Instalação “*Flying Man*” de Jonathan Borofsky. AHVS – FBSP.

Segundo o guia “*Como visitar a Bienal*” distribuído à entrada, “*nesse trajeto você ainda encontra artistas que dão continuidade ao que foi visto no primeiro andar. Isso significa um período de transição para a ‘Grande Tela’ que está bem a sua frente*”<sup>129</sup>. Na abertura para esse pavimento, contornando o recorte sinuoso do vão da rampa, em paredes retas e brancas do lado direito, exibia-se outra parte do “*Núcleo I* –

---

<sup>129</sup> LEIRNER, S. “Introdução”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985, p.4.

*Contemporâneos I'*: aproximadamente noventa obras de treze artistas, sendo quase todas pinturas (exceto por três desenhos e seis gravuras), predominando também diferentes formas de composição figurativa.



Figura 13 – Realização da performance/pintura de Jorge Pizzani. AHVS – FBSP.

Figura 14 – Abaixo: Um dos lados da rampa com as pinturas. AHWS – FBSP.



Nas paredes do lado direito da rampa estavam dispostas as pinturas de quatro grandes nomes da pintura chamada “neoexpressionista”: Hella Santarosa (Alemanha, 1949-), Jorge Pizzani (Venezuela, 1949-), Martin Disler (Suíça, 1949-1996) e Luís Gordillo (Espanha, 1934-). Incluídos no “*Núcleo I – Contemporâneos 2*”, que se constituía ainda de mostrar em pequenas salas que ocupavam toda extensão dos dois lados do pavilhão, interligadas por aberturas que quase compunham um ziguezague, onde se apresentavam separadamente instalações, performances ou exposições individuais de quarenta e três artistas.

Exatamente ao centro do pavilhão, estava instalada a obra de Daniel Buren (França, 1938-), “*A Room in a Room*”, estruturada em madeira de modo simétrico, compunha uma espécie de cabana ou capela, cujos espaços eram vazados ou preenchidos por tecidos translúcidos. Ricardo Fabrini comenta sobre sua repercussão à época do evento:

*Percebeu-se nessa Bienal, por exemplo, a presença do passado vanguardista na geometria de Daniel Buren: sua desmontagem iconódula da quadratura do quadrado perfeito foi interpretada, na época, como uma desconstrução da arte geométrica, entendida como uma crítica da geometria de vanguarda, na qual o artista adere à posição construtiva crítica – a de artista construtivo – para então desdobrá-la, no presente, em novas efetuações artísticas.*<sup>130</sup>

Logo atrás dessa instalação, entre as pequenas salas, ao centro do pavilhão, ocupando metade do andar, abriam-se três corredores de seis metros de largura, cem metros de comprimento e cinco metros de altura projetados para a seção do núcleo que fora concebida pela curadoria como eixo temático do evento, denominada de “*Grande Tela*”, que contava com cento e noventa e quatro pinturas de quarenta e cinco artistas, todas penduradas nas paredes dos corredores com uma média de vinte centímetros de distância entre elas, cujo critério de sequência não residia em seus tamanhos, cores, ou consagração do pintor, respeitando apenas a unidade do conjunto de cada artista. Assim, pinturas sobre papel *craft* de jovens brasileiros, como o carioca Daniel Senise (1955-) ou o grupo de São Paulo, Casa 7, composto Fábio Miguez (1962-), Carlito Carvalhosa (1961-), Nuno Ramos (1960-) e dois outros, ou ainda as telas dos argentinos da “*Nueva Imagen*”, Juan José Cambré (1948-), Guillermo Kuitca (1961-) e Juan Pablo Renzi (1940-), por exemplo, foram exibidas entre obras de autoria de nomes mais fortes do mercado

---

<sup>130</sup> FABRINI, 2001, p.51; *Apud* JESUS, 2013, p.133.



internacional da “nova pintura”<sup>131</sup>, como os italianos Sabina Mirri (1957-) e Stefano di Stasio (1948-), ou os alemães Helmut Middendorf (1953-), Salomé (1954-) e Berndt Köberling (1938-)<sup>132</sup>; entre outros artistas – como Tsibi Geva (Israel, 1951-), József Bullás (Hungria, 1958-), Kristjan Davidson (Islândia, 1917-; primeiro representante do país também na Bienal de Veneza em 1984), Marlene Dumas (África do Sul, 1953-), Hubert Scheibel (Áustria, 1952-), Paula Rego (Portugal, 1935-, representando a Inglaterra) e Menchu Lammas (Espanha, 1954-). Os corredores iniciavam-se e encerravam-se em um eixo comum, na via de entrada, a escultura “*Two Figures*”<sup>133</sup> de John Davis (Inglaterra, 1946-), representando dois homens de calças e sapatos sociais e sem camisa, de musculatura tensa e expressão facial vazia; esquema repetido em sua outra escultura, “*Four Figures*”, posta na via de saída dos corredores, que levavam a um eixo comum.



Figura 15 – Corredor central da “*Grande Tela*”. AHWS – FBSP.

---

<sup>131</sup> O mesmo se repete no catálogo, organizado por ordem alfabética dos sobrenomes dos artistas.

<sup>132</sup> Ao momento da abertura da 18ª Bienal, das nove pinturas de Koberling inscritas para a sua exposição, apenas sete estavam expostas. As duas pinturas foram retiradas pelo próprio artista em reação ao pouco espaço entre suas telas e a dos outros artistas ao seu lado. Trataremos mais detidamente dessa reação na última parte deste mesmo capítulo.

<sup>133</sup> FIGURA B. ANEXO, p.B.



Figura 16 – Instalação de Edward Mayer, "Cage, Cageot, Cachot". AHWS – FBSP.

Ao longo dos corredores laterais algumas aberturas levavam a pequenas salas. A primeira com uma exibição individual de cinquenta e uma pinturas a óleo de Ole Hofman Sparring (Dinamarca, 1941-). A sala seguinte trazia vinte e três obras de Gunter Damisch (Áustria, 1958-) e treze obras de Peter Bölnes (Alemanha, 1951-). Outras duas aberturas davam acesso às séries salinhas laterais, chamadas “naves laterais” no catálogo. Essas salas que de certa forma separavam obras de vários artistas, acabaram conformando-se como quarenta e uma instalações – seja pelo fato de o artista assim propor sua obra, como os casos de Alex Vallauri, italiano radicado no Brasil (Etiópia, 1949-1987), e de Edward Mayer (Estados Unidos, 1942-); ou pela configuração de pequenas mostras individuais através de conjuntos de pinturas, esculturas, fotografias, desenhos ou objetos que aludiam a experiência espacial, como foi o caso de Marie Dyan (Canadá, 1954-), Wiil Gorlitz (Canadá, 1952-), e Didier Vermeiren (Bélgica, 1951-); além das performances, como a da dupla Marina Abramović (Sérvia – Antiga Iugoslávia, 1946-) e Ulay (Alemanha, 1943).



Figura 17 – Público dentro da instalação de Vallauri. AHWS –FBSP.

O terceiro andar<sup>134</sup>, com a área reduzida quase pela metade se comparado aos andares inferiores (devido à ocupação do Museu de Arte Contemporânea e auditório no mesmo pavimento), abrigava dez exposições especiais, apresentando uma variedade de abordagens, da arte “primitiva” à arte de novas mídias, passando pela arte “popular” e mostra da produção das crianças participantes dos projetos do educativo.

À esquerda da rampa viam-se as litografias do *Ateliê Vienense*<sup>135</sup>, uma mostra composta por oitenta e nove cartões de dezenove artistas, e as xilogravuras contemporâneas da literatura de cordel, majoritariamente cedidas pelo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, reunindo a produção de autores desconhecidos a mestres. Na mesma parede foram dispostas trezentas gravuras utilizadas como ilustração do periódico paraguaio “*Cabichuí*”<sup>136</sup>, publicado em 1867 durante a guerra travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança (1865-1890).

---

<sup>134</sup> FIGURA C. ANEXO, p.C.

<sup>135</sup> ANEXO 10, p.180.

<sup>136</sup> ANEXO 21, p.190.

Em seguida, um pequeno espaço reservado à “*Coletiva de Artistas Visuais*” do Suriname, chamada *Waka Tjopu*, fundada em 1983 por René Tosari (Suriname, 1948-), e composta por outros artistas, designers e artesãos do país, engajados num projeto estético, político e etnográfico (“*Art Confrontations*”), baseado no contato com moradores de plantações da margem direita do Rio Commewijne, cujo trabalho resultara em pinturas, esboços de desenhos e fotografias que buscavam conectar a ideia de identidade regional e consciência da história e dos processos políticos que envolviam aquela cultura.

Três seções de espaço seguintes exibiam vídeos que integravam diferentes Núcleos Especiais: no primeiro deles projetavam-se consecutivamente trinta vídeos de artistas estadunidenses, oito de artistas britânicos, cinco de artistas franceses e cinco de artista latino-americanos, compondo a exposição “*Vídeo-Arte: uma comunicação criativa*”<sup>137</sup> (organizada por Jorge Glusberg, crítico de arte argentino), contanto ainda como um espaço separado destinado à projeção de vídeos criados por quatorze artistas comissionados pela República Federal da Alemanha.



Figura 18 – Vista da sala especial “Entre Ciência e Ficção”. AHWS – FBSP.

---

<sup>137</sup> ANEXO 22, p.191

O terceiro espaço de projeção, com vídeos de nove artistas, compunha a mostra “*Entre Ciência e Ficção*”<sup>138</sup> enviada pela comissão dos Estados Unidos, cuja contribuição concentrou-se numa outra sala separada, mais ampla, do lado oposto à projeção, onde tiveram lugar as mais variadas linguagens (fotografias, instalações interativas, impressões, colagens, desenhos, objetos cinéticos e mecânicos), e abordagens (feminista, apocalíptica, *eco-art...*) desenvolvidas por meio de instrumentos, suportes e dinâmicas ainda não muito recorrentes em grandes mostras de arte contemporânea à época, tendo apresentado um panorama vasto, ao redor de setenta artistas predominantemente estadunidenses.

Outro ambiente delimitado por paredes provisórias dava espaço às ações do projeto do educativo, “*A criança e o jovem na Bienal – Ver, fazer e pensar a Arte Contemporânea*”<sup>139</sup>, no “*Ateliê da 18ª Bienal*” grupos de crianças e jovens eram incentivados a criar suas obras baseados na experiência e contato com a bienal mediado por visitas guiadas pelos monitores formados pelo educativo (conforme anteriormente mencionado), também exibindo seus trabalhos<sup>140</sup>.



Figura 19 – Crianças em atividade no Ateliê do setor educativo. AHWS – FBSP.

---

<sup>138</sup> ANEXO 8, p.178.

<sup>139</sup> ANEXO 30, p.199.

<sup>140</sup> Cf. MINERINI, José. “Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente”. Tese de Doutorado em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 2014.

Ao final do pavimento, entre as duas naves laterais, outra sala exibia “*O Turista Aprendiz*”<sup>141</sup> e “*Máscaras da Bolívia*”<sup>142</sup>. A primeira parte resultou do projeto de pesquisa concebido por Maureen Bisilliat (financiado pelo CNPq, Fapesp e Fundação Guggenheim), baseado na reconstrução das “*Viagens Etnográficas*” realizadas e poetizadas por Mário de Andrade (São Paulo, 1893 - 1945), no Norte e Nordeste do Brasil entre 1927 e 1928; contemplando então quatrocentas imagens coletadas ao longo de vinte anos de trabalho e expedições da fotógrafa, além de objetos coletados de diferentes culturas, um filme produzido por ela, cinquenta imagens do próprio Mário (pertencentes ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP) e filme de quatro minutos também de autoria do poeta, projetado junto a objetos coletos por ele em suas trajetórias. A seção dedicada à estética de povos tradicionais bolivianas constituía-se de cento e vinte cinco máscaras e um traje ritualístico.



Figura 20 - Entrada para a Sala Especial de "Máscaras da Bolívia", no 3º andar, em frente à escada rolante. AHWS – FBSP.

---

<sup>141</sup> ANEXO 6, p.177.

<sup>142</sup> ANEXO 7, p.178.



Figura 21 - Vista da Sala Especial “O Turista Aprendiz”. AHWS – FBSP.

Ao completar a volta do vão, do lado direito do pavimento, outro conjunto de painéis dispostos em diagonais com ângulos diferentes configuravam na expografia da exposição especial intitulada “*Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*”<sup>143</sup>, cuja curadoria era assinada por Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita (1951-). Entre as trezentas e quarenta e quatro obras de setenta e três artistas brasileiros (ou radicados no Brasil, ou que tiveram boa parte de sua formação e projeção realizada no país) de diversas gerações, dos anos 1910, como Anita Malfatti (São Paulo, 1889 - 1964) e Lasar Segall (Lituânia, 1891 - 1957), aos jovens da pintura contemporânea que figuravam também entre os nomes internacionais na “*Grande Tela*”, como Nuno Ramos (São Paulo, 1960-) e Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955-), passando por Emiliano Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897-1976), Lívio Abramo (São Paulo, 1903-1993), e Ivan Serpa (Rio de Janeiro, 1923-1973). Contendo trinta e sete desenhos, cento e oito gravuras, doze esculturas e cento e oitenta e sete pinturas, projetava um amplo panorama das relações estéticas da arte brasileira com diferentes tendências expressionistas, dos primeiros artistas a trazerem o estilo de sua formação europeia aos mais atuais que pintavam conectados com a nova produção internacional em pintura.

---

<sup>143</sup> ANEXO 11, p.180.



Figura 22 – Vista da exposição “Expressionismo no Brasil”. AHWS – FBSP.

A mostra contava ainda com a intervenção “*Meteorito*” do artista venezuelano Milton Becerra (1951-) no espaço externo ao pavilhão, na área verde do Parque que circundava o prédio da mostra.



Figura 24 e 25 -  
"Meteorito", intervenção do  
artista Milton Becerra, da  
Venezuela, no espaço  
aberto do Parque  
Ibirapuera, 18ª BISP.

AHWS – FBSP.



## 2.2. Entre a “grande festa” e o “espetáculo crítico”:

- *A principal diferença da primeira Bienal da Nova República [refere-se à 18ª Bienal] é que ela é divertida – explica Roberto Muylaert.*

[...]

- *A principal característica desta bienal é que ela é crítica. Sua diretriz é tentar tornar a arte clara para o público. – diz Sheila Leirner.*<sup>144</sup>

A décima oitava edição da Bienal Internacional de São Paulo (“18ª Bienal”, como será referida a diante), realizada entre 4 de outubro e 15 de dezembro de 1985, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera, resultou de um processo com início praticamente sucessivo ao fim da edição anterior, em 1983. Na conjuntura de sua preparação, o quadro institucional da Fundação Bienal apresentava-se sob a direção executiva de Roberto Muylaert (presidente), tendo na Comissão de Arte e Cultura, além do presidente Sábado Antonio Magaldi, João Marino (como representante da diretoria executiva), Ulpiano Bezerra de Meneses, secretário; Casimiro Xavier de Mendonça, Fábio Luiz Pereira de Magalhães e Glauco Pinto de Moraes (representantes da Secretaria Municipal de Cultura); Luiz Diederichsen Villares e Renina Katz (representante da Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo)<sup>145</sup>.

Sheila Leirner atuou como representante da Secretaria de Estado da Cultura e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (seção nacional da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA), e também foi nomeada como curadora geral da mostra, coordenando uma equipe composta por outros agentes em espécies de subcomissões: nomeadamente, para a curadoria das exposições especiais, dos eventos musicais, uma comissão de projetos de arquitetura e montagem, monitoria infanto-juvenil, monitoria para adultos, o DAPEE – Departamento de Assessoria de Planejamento e Execução de Eventos, grupo de qualificação e sistematização (com co-curadores, diretores da monitoria, diretora do DAPEE e pesquisadores), a representação da Bienal na Europa (a

---

<sup>144</sup> NEUMANNE, José. “Inédita e crítica como nunca”. *Jornal do Brasil*, 04 de outubro de 1985. Entre as declarações de Leirner e Muylaert ao se dirigirem à imprensa notam-se dois direcionamentos distintos, tomamos essa declarações como ponto de partida para a compreensão do processo de organização da 18ª Bienal, considerando as possíveis divergências e interseções dos objetivos idealizados pelo nível administrativo e curatorial. Assim buscamos identificar os limites e estímulos que incidiram sobre a concretização do evento como um todo.

<sup>145</sup> Dados extraídos do catálogo da 18ª Bienal, ANEXO 1, p.170.

cargo de Pieter Tjabbes), assessoria de marketing, eventos paralelos e relações públicas; assessoria de imprensa, comunicação visual e cartaz<sup>146</sup>.

A diretoria executiva presidida por Roberto Muylaert, atuante na área cultural e de relações públicas, possibilitou um renovação no mecanismo de financiamento da Fundação Bienal para a realização da 18ª edição. Como evidenciado no texto de apresentação do catálogo do evento, nas palavras de Muylaert, 85% dos recursos utilizados provêm da área privada<sup>147</sup>: 20% do patrocinador-geral, o COMIND - Banco do Comércio e Indústria de São Paulo S.A.<sup>148</sup>, 20% da cessão de espaço para feiras e exposições do setor industrial ao longo do ano, e 50% dos demais colaboradores<sup>149</sup>, sendo os 15% restantes financiados pelo governo do Estado e Município, sem verba direta do Governo Federal, diferindo-se das edições anteriores, cuja fonte principal das verbas para realização eram advindas do Estado. O funcionamento desta estratégia de captação de recursos, como uma novidade para a instituição, fica patente nas palavras do presidente da Fundação:

*Se convidar nomes respeitados no mercado internacional fortalece qualquer salão, a Bienal ganhará novos pontos. E quem fala sobre eles é o presidente Roberto Muylaert, que está tentando combinar marketing com arte, tirando assim maior proveito para a Fundação. 'A próxima edição terá custo de 400 mil dólares, cem a menos que a anterior e a metade já conseguimos com apenas dois contratos: o Comind, que já patrocinou a mostra "Tradição e Ruptura" – sobre arte brasileira e que conseguiu atrair cem mil pessoas – e a Secretaria de Estado da Cultura. Para o restante, ainda se espera que as empresas particulares se manifestem.' Em troca de 40 mil dólares, o que custa a uma firma o patrocínio, Muylaert promete um retorno bem maior que qualquer outro tipo de publicidade. 'Colocaremos o nome da empresa em cartazes e catálogos, e, além disso, ela poderá organizar reuniões de seus funcionários no interior da Bienal [...]'.<sup>150</sup>*

Consolidando o caráter empresarial de sua sustentação financeira, o novo mecanismo da diretoria executiva, voltado para o *marketing*, exigiu reorganização interna

---

<sup>146</sup> ANEXO 1, p.170.

<sup>147</sup> “[...] não como mecenato, mas como investimento com retorno institucional para as empresas.” MUYLAERT, R. “Apresentação”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

<sup>148</sup> O COMIND foi a quinta maior empresa no ranking nacional à época, leiloadada por intervenção federal no final de 1985. ANEXO 19, p.189.

<sup>149</sup> “Segundo Muylaert: ‘O principal é o Comind, seguido pela Antártica, a Du Pont, Kodak, Fotoptica e mais 20 outras empresas’. O presidente da Fundação Bienal de São Paulo admite ter facilidade em se relacionar com o meio empresarial por sua atuação na área de relações públicas, mas principalmente de tratar de ‘igual para igual’ os empresários e lhes oferecer oportunidade de aliar o nome de suas empresas a ‘um projeto vitorioso’.” (Reportagem do *Jornal do Brasil*. “São Paulo já tem toda pronta sua Bienal”. 26 de junho de 1985).

<sup>150</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO, 19 de março de 1985.

mais ampla, estreitando o contato da Fundação Bienal com os meios de comunicação, dos jornais impressos e rádio à televisão, outdoors e outros meios.



Figura 323 - Outdoor eletrônico de divulgação da 18ª BISP.

AHWS – FBSP

A identificação de alguns dos aspectos financeiros da instituição permite-nos considerar sua conexão com um processo histórico, mais complexo e amplificado, que ocorre em diversos lugares do mundo, resguardadas as proporções e limitações de cada contexto. Se no final da década de 1960, observando a produção artística e seus meios de circulação desde meados dos anos de 1940, o crítico de arte Edward Lucie-Smith salientava que no pós-guerra “o Estado tornou-se um de seus patronos [da arte moderna], e as grandes feiras internacionais de arte tais como a Bienal dos Jovens de Paris, a Bienal de São Paulo e a Documenta de Kassel, logo se tornaram questão de prestígio nacional; o modernismo nesta nova roupagem tornou-se uma coisa que as nações subdesenvolvidas invejavam copiar das nações desenvolvidas”<sup>151</sup>; quinze anos depois, em meados dos anos de 1980, o processo continua, porém em dinâmica distinta. Como apontado pela socióloga da arte Maria Lucia Bueno em seu texto “Mercado e mídia – o mundo da arte contemporânea”:

*O colapso institucional na virada dos anos 60 para os 70 coincidiu no âmbito da arte com a emergência bem-sucedida das feiras de arte. As feiras cobravam ingressos, usavam a mídia de massa e, transformando-se em ambientes atrativos, conseguiam um público massivo. Paralelamente, museus célebres como o MoMA*

<sup>151</sup> SMITH, L. *Apud* FREIRE, M.C. 1991, p.6.

*eram deficitários e passavam por uma séria crise econômica. O cenário começou a mudar nos países ricos com o incremento de investimentos nas artes plásticas. [...] Raymonde Moulin observa que a arte contemporânea, que permaneceu tantos anos isolada do grande público, só pode ampliar sua penetração mediante um forte e constante apoio do Estado e do capital privado. Para ser integrada como produto cultural e econômico numa esfera ampliada, depende de três condições: transformar-se simultaneamente num fenômeno de comunicação, de mídia e de mercado. Seu segredo deve ser desvendado. Para ser atraente tem que ser compreensível. A seguir, pode se transformar em atração, mas antes precisa do público. Criar espaço atraente para a arte é um caminho para conquistar o público, e esta foi uma das funções das novas instituições.*<sup>152</sup>

Nesse sentido podemos analisar as principais reformulações ocorridas na Fundação Bienal como um esforço consciente de adaptação a essa nova configuração institucional, resgatando sua autoridade cultural. Nessa “missão”, além das três condições elencadas na citação acima, toma maior vulto a função e a figura pública dos novos curadores de museus e exposições, ocupando um papel até então desempenhado pela crítica de arte<sup>153</sup>. E essa mudança radical no papel dos museus, assinalada no final dos anos de 1970, representava, segundo o filósofo Andreas Huyssen, que “de redutos de conservação elitista, transformaram-se em meio de massa, cenários de *mise-en-scènes* espetaculares envoltas pela extravagância espacial da arquitetura pós-moderna”<sup>154</sup>.

O projeto da 18ª edição da Bienal, para 1985, que, segundo divulgado na imprensa nacional pela Fundação Bienal, chegava ao custo total previsto de 400 mil dólares<sup>155</sup>, porém efetivou-se com gasto superior (sobre o qual não encontramos dados exatos, apenas referências a diferentes valores em artigos de jornais publicados à época de inauguração e encerramento da exposição, entre 700 mil dólares<sup>156</sup> e 1 milhão de dólares<sup>157</sup>), incluía um orçamento exclusivamente direcionados às campanhas

---

<sup>152</sup> BUENO, Maria Lúcia. “*Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização*”. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1999, p.273.

<sup>153</sup> HEINICH, N; POLLACK, M. « *Du conservateur de musée a l’auteur dd’exposition: l’invention d’une position singulière* », *Sociologie du Travail*, nº1, 1989.

<sup>154</sup> HUYSSSEN, 1982.

<sup>155</sup> “O custo total previsto para esta 18ª bienal está na ordem de 400 mil dólares, afirmou Muylaert: ‘O projeto desta mostra pôde ser aprovado na íntegra graças ao patrocínio cultural obtido junto à iniciativa privada, no caso o Comind, e pelo total apoio que estamos recebendo por parte da secretaria da cultura do Estado.’” (Neide Martins Soller para Folha de São Paulo. “A 18ª Bienal de São Paulo já está preparada”. 19 de março de 1985).

<sup>156</sup> José Neumann Pinto para o *Jornal do Brasil*. “Inédita e crítica como nunca”. Dia 4 de outubro de 1985.

<sup>157</sup> “Segundo [Osvaldo] Martins [assessor de imprensa da Fundação Bienal], a 13ª Bienal de Paris, acontecida durante os meses de abril e maio passados, ‘foi afogada em uma crise terrível, com um público de cerca de 90 mil pessoas, 15% cobertos por verbas oficiais e 85% por fundos da Fundação Bienal, renda das bilheterias e verbas de cerca de 20 empresas patrocinadoras, e deve ter se pago sem problemas’.” (Wilson Coutinho para *Folha de São Paulo*. “Vinte mil visitam a Bienal de São Paulo no último dia”. 16 de dezembro de 1985)

publicitárias de promoção da Bienal. A estratégia resultou da expansão para a própria 18ª Bienal do empreendimento realizado para financiar e divulgar a exposição “*Tradição e Ruptura*”, também sob “comando” de Muylaert:

*O ensaio geral para a Bienal aconteceu por ocasião da montagem, do planejamento e da execução da mostra Tradição e Ruptura – de 19 de novembro de 1984 a 31 de janeiro de 1985 – que, reunindo quatro séculos de arte brasileira, atraiu mais de 100 mil visitantes. / A bem estruturada operação de marketing de Tradição e Ruptura pretende agora ser estendida à Bienal. Assim, também na mostra internacional serão vendidas camisetas, bottons, canetas, posters e chaveiros. O investimento em verba publicitária, para rádio, tevê, jornais e outdoors ultrapassará os Cr\$200 milhões [aproximadamente 65 mil dólares].*<sup>158</sup>

Pela primeira vez a Bienal estendeu sua publicidade a todos os meios de maior alcance no país; tendo cobertas, além da mostra de artes visuais, os eventos paralelos constituídos de uma ampla programação de concertos musicais, performances e *happenings*, palestras e projeções de vídeos<sup>159</sup>, considerados por Muylaert um dos principais fatores para o êxito no número de visitantes, promovendo “impacto” na mídia nacional<sup>160</sup>. A operação de marketing refletiu no afluxo de público, atingindo número máximo de visitantes na história da instituição, ultrapassando o total previsto pela organização, de duzentos mil pessoas<sup>161</sup> a passar pelas catracas da bilheteria, que por sua vez reverteu em renda aproximada de um bilhão de cruzeiros (equivalente a quase 310 mil dólares)<sup>162</sup>.

A “grandiosidade” para a nova mostra também era alardeada por números, as confirmações de participação de diferentes países e envio de obras de inúmeros artistas pululava na imprensa brasileira como que em contagem de meta infinita, onde quanto mais países e artistas presentes pareceria melhor: “*Já são 47 os países que vão estar na Bienal*”<sup>163</sup>. Apresentamos abaixo, a cargo de situar as proporções de sua ampliação, uma tabela comparativa das participações de artistas nas duas edições anteriores:

---

<sup>158</sup> JORNAL DO BRASIL. 26 de junho de 1985.

<sup>159</sup> ANEXO 25, p.194.

<sup>160</sup> Folha de São Paulo. “Termina a maior mostra do país”. 14 de dezembro de 1985.

<sup>161</sup> “Robert Muylaert, 50, presidente da Fundação Bienal de São Paulo, está exultante. Afinal, na terça-feira passada, às 14h24 a 18ª Bienal Internacional de São Paulo recebeu seu visitante nº 200 mil, a estudante Betina Gruenzner.” (Folha de São Paulo, “Termina a maior mostra do país”, 14 de dezembro de 1985)

<sup>162</sup> “Até amanhã, Muylaert espera que este número chegue a 220 mil, um recorde na história das bienais, que assegura, só em bilheteria, uma renda de mais de 1 bilhão de cruzeiros aos cofres da Fundação”. (Folha de São Paulo, “Termina a maior mostra do país”, 14 de dezembro de 1985).

<sup>163</sup> S.A. “Já são 47 os países que vão estar na Bienal”. In: *O Estado de São Paulo*, 07 de junho de 1985.

Edição-ano	Países	Artistas	Grupos	Outros
14ª BISP - 1977	36	142	2	A participação de Malta, no entanto se deu por envio exclusivo de obra cinematográfica. 4 países, África do Sul, Indonésia, Líbano e Nova Caledônia enviaram único participante do projeto “ <i>O muro como suporte de obras</i> ”. O Peru com o envio único do conjunto “ <i>Arte Popular Peruana</i> ” para “ <i>Exposição Antológica</i> ”.
15ª BISP - 1979	40	146	4	Há mais 4 países com representação exclusiva em Cinema (sem obras de artes plásticas): Angola, Argélia, Romênia e URSS. 60 “artesãos” em “ <i>Pintura Popular Chinesa</i> ”. Exibição de obras de 174 artistas premiados nas 14 edições anteriores da Bienal que compõe acervo de Museu.
16ª BISP - 1981	33	198	2	513 envios para “ <i>Arte Postal</i> ”.
17ª BISP - 1983	43	274	4	
18ª BISP - 1985	46	444	3	
19ª BISP - 1987	53	284	5	40 designers em “ <i>Arte e Design</i> ”.

Tabela 1 - Comparativa das representações nacionais e número de artistas nas edições da Bienal de São Paulo entre 1979 e 1987. A segunda coluna, das representações por países, inclui o Brasil. A última coluna, ‘outros’, contempla participantes que compuseram o evento expositivo em diálogo direto e no mesmo espaço dedicado às artes visuais, porém se enquadram em categoria distinta; no caso dos “envios de ‘Arte Postal’”, trata-se da participação de artistas que enviaram suas obras através dos correios, modalidade em voga na segunda metade da década anterior e que recebeu espaço exclusivo e grande visibilidade na 16ª Bienal.

Inspirado na experiência realizada na Documenta 7, em Kassel, 1982, o projeto desta edição também reservou espaço exclusivo para a realização de um programa educativo intitulado “*A Criança e o Jovem na Bienal*”<sup>164</sup>, encomendado pela curadoria e realizado por um grupo de arte-educadores (duas professoras de educação artística, uma pedagoga e um arquiteto), que previa a participação de seis mil jovens e crianças do 1º e 2º graus, com monitorias elaboradas especificamente para eles, e a construção de um ateliê onde 60 deles passariam dias em contato com as obras expostas e poderiam produzir seus próprios trabalhos com material fornecido pela Bienal, a serem expostos como um segmento da mostra<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> ANEXO 30, p.200.

<sup>165</sup> “Elaborado em três níveis, o projeto pretende, segundo a curadora da 18ª Bienal, Sheila Leirner, 36, ‘desmistificar um pouco a relação arte-educação, mostrando que arte não se ensina’ e, por outro lado, demonstrar que toda criança e jovem tem uma relação pessoal com a obra de arte. ‘O que queremos com este projeto é justamente estimular a criança e o jovem e investigar suas respostas aos níveis perceptivo e sensível, descobrindo como eles encaram a arte, sem a interferência dos preconceitos transmitidos por pais ou professores’, diz a pedagoga Ana Cristina Pereira de Almeida, 38, integrante da equipe responsável pelo projeto. / O projeto colocará crianças e jovens estudantes de 1º e 2º graus em contato com os trabalhos que serão expostos na bienal. A partir daí, esse público será convidado a interpretar as obras, utilizando

Um programa de visitação estabelecido através do convênio com escolas também foi fundamental para expandir a campanha de divulgação e garantir a participação deste público. Programas de visitação em grupo e a divulgação massiva em televisão e rádio, anunciando a 18ª Bienal como entretenimento cultural, uma “grande festa”, levaram amplo número de pessoas ao evento que nunca antes haviam visitado o pavilhão no Parque do Ibirapuera. Este “visitante anônimo”, como se referiu Muylaert era um dos alvos principais desta campanha: “Alcançamos inteiramente nosso objetivo de atingir o chamado visitante ‘anônimo’ e de transformar a bienal numa grande festa’, diz.”<sup>166</sup>

Outro fator identificado em bibliografia dedicada à arte nos anos de 1980 é a aproximação do museu e exposições – espaço cultural anteriormente visto como “de elite” e “de erudição” – com a oferta de entretenimento como elemento de *appeal* do grande público para as novas instituições, ainda que o acesso ao conteúdo das mostras, a arte contemporânea, fosse visto como de importância social e humanística. Artistas já consagrados no campo que emigraram para as novas tendências, como Frank Stella (Estados Unidos, 1936-), Malcolm Morley (Inglaterra, 1931-) e Philip Guston (Canadá, 1913 – 1980, cujas pinturas compuseram sala especial da edição da Bienal de São Paulo de 1983); bem como a artista performática Laurie Anderson (EUA, 1947-) que, com suas composições de música eletroacústica, era vista como uma celebridade no momento e que fora anunciada como a primeira “presença possível” na 18ª Bienal, com mais de um ano de antecipação das definições de montagem<sup>167</sup> (no entanto, esta não compôs a lista efetiva de participantes e não conseguimos identificar o motivo da recusa do convite).

Anteriormente ao projeto de curadoria geral de Sheila Leirner ser concretizado (um processo que se estendeu até o mês precedente da inauguração, sofrendo alterações diante da proximidade mesma da abertura), a Diretoria Executiva estabeleceu um tema

---

materiais semelhantes aos empregados pelos próprios artistas, fornecidos pela fundação bienal. Essa interpretação resultará numa segunda obra e, como tal, será incorporada à mostra, constituindo-se num segmento especial da Bienal 85: ‘A Criança e o jovem na bienal – ver, fazer e pensar arte contemporânea’. / Será criado o Ateliê da 18ª bienal, com supervisão do arquiteto Paulo von Poeser, 25, onde sessenta jovens com idades entre 10 e 18 anos passarão o mês de outubro em contato permanente com as obras expostas em três visitas semanais. Ao final, retratarão, em linguagem própria e com os mesmos materiais utilizados pelos artistas convidados, sua percepção dos trabalhos.” (Folha de São Paulo. “Bienal terá espaço para crianças”. Dia 6 de agosto de 1985).

<sup>166</sup> FOLHA DE SÃO PAULO, 14 de dezembro de 1985.

<sup>167</sup> Em matéria para *O Estado de São Paulo* intitulada “A caminho da 18ª Bienal Internacional”, de 1º de janeiro de 1984, ao anunciar as primeiras definições do conceito da curadoria de Sheila Leirner (dois meses após sua posse), era exibida foto da curadora e também uma imagem de Laurie Anderson, ambas com mesmo destaque, e a legenda “Sheila Leirner, curadora da 18ª Bienal. E Laurie Anderson, uma presença possível”.

para a mostra, apresentado sob o slogan “A Bienal é uma Festa”, que norteou grande parte da abordagem da grande imprensa:

*‘A Bienal é uma Festa’ foi a frase que encontramos, logo no início da organização, para definir o que seria a sua 18ª versão em 1985. Ela reflete o espírito da mostra, que viria a ser desenvolvida com empenho, dedicação e até sacrifício[...].*<sup>168</sup>

Esse caráter foi reforçado pelo Presidente da República José Sarney em seu pronunciamento durante a solenidade oficial de abertura da mostra:

*Ao abrir ontem a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, o presidente José Sarney destacou que a grande mostra internacional ‘é uma festa de confraternização, através da imagem e da forma’ e, mais adiante, comentou: ‘Vem demonstrar que está na criação, na arte, a expressão mais sublime e aguçada das inquietações humanas dos artistas, aqueles que, como o poeta Ezra Pound, são as antenas da raça’. / O discurso do presidente Sarney, precedido do de Roberto Muylaert, presidente da FBSP, foi ouvido por uma multidão – que nenhuma das bienais anteriores recebeu no dia da abertura -, formada por vários ministros, o governador Franco Montoro, inúmeros artistas das mais diferentes áreas, muitos políticos e um exército de jornalistas da imprensa, rádio e TV. Não faltaram nem mesmo os tradicionais grupos de protesto.*<sup>169</sup>

Sendo a própria presença do presidente na inauguração um evento que deu destaque e atribuiu mais importância à mostra, apresentada como a primeira grande manifestação cultural internacional da Nova República<sup>170</sup>. De fato, desde a confirmação da participação de Sarney na abertura da mostra a imprensa dedicou intensa atenção ao evento:

*Retomando uma tradição interrompida há 18 anos, o presidente José Sarney estará presente à inauguração da 18ª Bienal, no dia 4 de outubro próximo, às 16h30. O último chefe de Estado brasileiro a inaugurar uma Bienal foi o presidente Costa e Silva, e, antes dele, os presidentes Castello Branco, João Goulart e Juscelino Kubitschek.*<sup>171</sup>

O caráter de “festa” promovido pelo empreendimento “orquestrado” por Muylaert com sua equipe de administradores e publicitários visando “atingir e

<sup>168</sup> MUYLAERT, R. “Apresentação”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985, p.11.

<sup>169</sup> A “festa” estava no título mesmo da matéria: “Sarney abre ‘festa da imagem e da forma’” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 5 de outubro de 1985).

<sup>170</sup> “Disse [Roberto Muylaert] que a 18ª bienal é a primeira da Nova República e destacou o novo caminho e o empenho de Sarney em assumir nossa brasilidade. A bienal, segundo ele, é muito brasileira nessa concepção de Sheila Leirner a curadora, e começou a ser organizada há dois anos, com dois conceitos aprimorados no decorrer do tempo e mais tarde aprovados. Muylaert comentou o desejo de montar uma exposição alegre e descontraída das artes plásticas e outras manifestações interligadas, sem perder de vista a ousada iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, quando São Paulo não era ainda metrópole.” (O Estado de São Paulo. “Bienal como há muito não se via”. 5 de outubro de 1985)

<sup>171</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO, 26 de setembro de 1985.



conquistar”<sup>172</sup> o maior número de visitantes entre os “anônimos” que não têm o hábito de frequentar museus, galerias de arte e bienais, converge com noção de “grande espetáculo” adotada pela curadora, Sheila Leirner, e manifesta desde as declarações dadas à imprensa nas primeiras matérias sobre o planejamento da 18ª Bienal no ano anterior:

*Por fim, o que está também entusiasmando Sheila é a montagem e a organização final da exposição: ‘Optamos por uma comissão interdisciplinar, para criá-la coletivamente e ainda mais livre, do ponto de vista espacial, conceitual, cênico, histórico. Queremos transformá-la num grande espetáculo’.*<sup>173</sup>

A 18ª Bienal organizada como um “espetáculo” no sentido de seu espaço virtual de experiência e compreensão didática da arte pelo grande público também se imprimiu mais detalhadamente, e teorizado, tanto em seu texto para o catálogo, quanto no guia distribuído aos visitantes:

*O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade [...], culto teatral e temporalidade. [...] A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. [...] O espetáculo (a expressão) é uma das muitas formas, afinal, que se colocam, na maior parte das vezes, frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética característicos da década de 70, e que exigiam o rigor e neutralidade da ‘caixa branca’ como espaço de galeria, museu ou bienais, para poder se desenvolver.*<sup>174</sup>

### **2.3. “O Homem e a Vida”: O Programa Curatorial da 18ª Bienal:**

Como mostrado no capítulo anterior, Sheila Leirner, ainda como crítica de arte, posicionava-se muito claramente quanto a seu modelo curatorial de preferência. Em 1982, referiu-se ao projeto curatorial de Rudi Fuchs e sua equipe, para a Documenta 7 de Kassel, como sendo “na verdade uma aula de como uma exposição deve ser em nossos dias”<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> ‘De fato, de acordo com uma pesquisa encomendada pela Fundação à empresa Mercado, 50% do público que passou pelas roletas jamais havia visitado uma bienal. Do público total, 97% responderam que pretendem voltar em 1987. É um público conquistado’, diz Muylaert, ‘que mostra que a bienal foi uma festa no sentido de criar impacto e entusiasmo.’ (S.A. FOLHA DE SÃO PAULO, 14 de dezembro de 1985)

<sup>173</sup> S.A. O ESTADO DE SÃO PAULO. 1º de junho de 1984.

<sup>174</sup> LEIRNER, S. “Introdução”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985 p.14-15. *En passim*.

<sup>175</sup> LEIRNER, S. “Crise? No mundo, sim. Na Arte, Anuncia-se o Futuro.” (1982). In: *“Arte e seu Tempo”*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p. 83.

Esta declaração fecha seu texto, no qual discorre sobre a mostra na Alemanha como um nó da rede de gigantescas exposições realizadas no momento. Em 1980, destacou-se a 39ª *Biennale di Venezia*<sup>176</sup>, sob curadoria conjunta de Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, e, em 1981<sup>177</sup>; a exposição “*Westkunst*”<sup>178</sup>, apresentada em Colônia, Alemanha, organizada pelo comissário Kaspar Köning; e “*Die Neuen Wilden / Les Nouveaux Fauves*”, curada por Wolfgang Becker (Alemanha, 1936-) na *Neue Galerie*, em Aachen, Alemanha. Em 1981, “*A New Spirit in Painting*” na *Royal Academy of Arts* de Londres, Inglaterra, com curadoria de Christos M. Joachimides (Grécia, 1932-), Nicholas Serota (Inglaterra, 1946-) e Norman Rosenthal (Inglaterra, 1944-). O ano de 1982, no entanto, especialmente pela constância e impacto das exposições realizadas, pela primeira vez dentro de tão curto espaço de tempo, assinalou a consolidação desse tipo de curadoria: tiveram lugar a referida edição da Documenta, a 40ª Bienal de Veneza (curada por Maurizio Calvesi), a exposição “*Avanguardia/Transavanguardia 1968-1977*”, em Roma (com texto de Bonito Oliva); “*Zeitgeist*” em Berlim, também curadas por Joachimides e Rosenthal; “*60/80: Attitudes, Concepts, Images*”, no *Stedelijk Museum* de Amsterdã, pelo curador Edy de Wilde (Países Baixos, 1919-2005); e “*Baroques 81*”, no *Musée d’Art moderne da la ville de Paris*”, curadoria da crítica de arte Catherine Millet (França, 1948-).

Essas exposições fizeram parte de um amplo processo/projeto de organização de exposições retrospectivas nas quais críticos militantes se introduziram a fim de legitimar suas escolhas presentes, ao mesmo tempo em que os historiadores se dedicavam à promoção da arte contemporânea na direção de legitimar sua reconstrução do tempo passado, dos precedentes e suas possíveis continuidades, mesmo diante de um debate pautado pela noção de “pós-modernidade” em que a linha evolucionista traçada para a arte moderna era questionada diante da produção emergente desde meados da década de 1960<sup>179</sup>.

---

<sup>176</sup> O projeto curatorial de Bonito Oliva e Szeemann, intitulado “*Aperto*”, foi a seção da mostra dedicada a explorar a produção artística emergente, onde se concentraram as obras articuladas ao referido debate.

<sup>177</sup> Também “*Paris/New York*”, “*Paris/Berlin*”, “*Paris/Moscow*”, “*Paris/Paris*” e “*New Spirit in Painting*” poderiam compor essa lista de 1981.

<sup>178</sup> GUASCH, Anna Maria. “*Los Manifiestos del Arte Posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*”. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2000.

<sup>179</sup> Cf. VIVA, Denis. « *Postmodernisme et antimodernisme dans l’historiographie de l’art italien du XXe siècle (1973-1983)* ». In. : « *Le postmoderne : un paradigme pertinent dans le champs artistique ?* », INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 de maio de 2008. Neste artigo o historiador analisa a trajetória de Germano Celant e Jean Clair como críticos e curadores e a promoção da Transvanguarda Italiana sob a atuação de Achille Bonito Oliva, onde menciona a produção crítica veiculada na revista *October* de 1981, que situava

Em 1982, no Brasil, esperava-se a 17ª Bienal de São Paulo, dirigida por Zanini. Nesta edição, Sheila Leirner integrou a Comissão de Arte e Cultura, acompanhando sua mais íntima e profissionalmente, vendo-a como uma oportunidade para o público brasileiro de observar que “fazemos parte desse acontecimento sincrônico mundial [...] e que a ‘crise da arte’ não está em sua fase terminal, como escreve o velho crítico e ex-prefeito de Roma, Giulio Carlo Argan [...]”.

Leirner via esse *fin de siècle* como o “o mais polêmico, efervescente e ambíguo de todos” e percebia no resultado desses projetos de curadoria atuais um avanço no objetivo de:

[...] traçar um corte transversal na produção artística de 1982 e também colocar em evidência as contradições que agitam a nossa época ou, em todo o caso, respeitar o seu caráter vigoroso, proteiforme, espontâneo e sintético. A Documenta rompeu inteligentemente com a tradição das exposições temáticas, abandonando aparentemente a crítica apriorística, sem, contudo, renunciar à mostra teórica.<sup>180</sup>

Deste ponto, entendemos que a curadoria de Fuchs na Documente se estabeleceu, para Sheila Leirner, como exemplo concreto para a organização de uma exibição contemporânea e internacional de arte. No mesmo sentido em que aponta, no contexto brasileiro, a produção da exposição “*O Design no Brasil*”, curada pela arquiteta Lina Bo Bardi (Itália, 1914 - 1992), no ano de 1982, no Centro de Lazer do Sesc Pompéia, São Paulo, pela inteligência com que foi estabelecida uma mediação entre sua visão crítica (“ângulo pessoal que transparece”) e o objeto focado, resultando num “simulacro ideal”.

Em texto sobre a exposição “*Tradição e Ruptura*”, Sheila observou que no contexto atual, as exposições que se orientam por uma ideia, além de imprimirem uma “personalidade”, possuem uma trama, elaboram uma espécie de narrativa – “como livros, filmes ou espetáculos”<sup>181</sup> –, que deve ser urdida através da linguagem específica da curadoria, cujos elementos são o tempo, o espaço e a visualidade, contando ainda com a contribuição de todas as áreas do conhecimento humano para proporcionar “uma experiência cheia de suspense, emoção e prazer, tanto na revisão do conhecido como no

---

a produção dos “cicionistas”, como da *Transavanguardia* ou o neoexpressionismo alemão, em relação à tendência ao revisionismo histórico do século XX.

<sup>180</sup> LEIRNER, 1991, p.86.

<sup>181</sup> LEIRNER, S. “‘Tradição e Ruptura’: modelo de mediação?”. In: “*Arte e seu Tempo*”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.196

contato com o desconhecido”<sup>182</sup>. A leitura tecida pelo curador desde um ponto de vista crítico é aquela que, estabelecendo relações e servindo como ponte para a compreensão do passado e do presente em diálogo, está integrada e disposta a mover-se no âmbito dos problemas contemporâneos: “E esta é a sua maior, mais ampla, generosa e universalista intenção”<sup>183</sup>.

Ao ser indagada sobre as formas de se organizar uma exposição internacional de arte contemporânea<sup>184</sup>, Sheila apresenta três tipos essenciais de curadoria, esclarecendo a opção de “modelo” elegida para o seu programa da 18ª Bienal:

*‘A primeira é a convencional de estabelecer uma temática definida de forma que a produção artística seja circunscrita a questões específicas. O resultado é uma mostra analítica tradicional. E isto não interessa para nós. Está longe dos objetivos da 18ª Bienal. A segunda, como a Quadrienal de Kassel, é empírica, define critérios relativos a aspectos da produção artística, como o vigor, a contemporaneidade etc. O resultado é uma exposição que aponta: isto é vigoroso, aquilo é contemporâneo etc. Esta é uma forma muito interessante de se fazer uma exposição.’ / A terceira Sheila define também como empírica e não convencional, ‘Propõe a empatia com o objeto de análise, e, portanto, uma empatia com o espírito da época que ele traduz. Aqui o resultado é uma exposição que se pretende análoga ao seu momento na arte. E este é o caso da 18ª Bienal de São Paulo’. (AMARANTE, 08 de setembro de 1985)*

É a partir da noção de que a curadoria deve possibilitar a exposição configurar-se como um “simulacro” ou “análogo” do estado momentâneo atual do sistema da arte, gerando a empatia com o fenômeno artístico observado, que Leirner definiu o *modus operandi* de seu projeto curatorial para a 18ª Bienal, quando pôde pela primeira vez encabeçar tal empreitada. O que fica mais claro em seu texto para o catálogo:

*O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações chamadas pós-modernas. [...] Esta parte da arte contemporânea cabe aos novos cenários narrativos que substituem as performances convencionais e aos pós-happening à pintura de imagem, à nova arte do corpo e principalmente à associação teatral – não menos expansiva, energética e épico-narrativa que a chamada “transvanguarda” ou neo-expressionismo selvagem [...]. Mas persistem também as instalações, a pintura mural (graffiti etc.); e naturalmente, a arte ligada à tecnologia com tendência à linha do registro.*<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> LEIRNER, S. “Bienal de Veneza”. (1984) In: “Arte e seu Tempo”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.201.

<sup>184</sup> AMARANTE, L. “Arte do momento”. Para *O Estado de São Paulo*, 08 de setembro de 1985. (A mesma tipologia é reproduzida em seu texto para o catálogo da 18ª Bienal).

<sup>185</sup> LEIRNER, S. “A Bienal como espetáculo”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985, p.14.

Em um de seus artigos, do momento em que assume sua atividade como curadora, Sheila também se posiciona quanto a um projeto que considera “o exemplo máximo de pseudodidatismo”<sup>186</sup>:

*Aparentemente didática, portanto, esta ‘Dadá’ é, na verdade, uma exposição que contraria a própria essência do que trata - é limpa, perfeita, rígida, conceitualmente estática. Uniformiza e esteriliza a virulência daquelas manifestações. É, com efeito, uma exposição antidadá, que nega a qualquer espectador a oportunidade de entender [...].*<sup>187</sup>

Com o propósito de caracterizar essa “empatia imediata e direta com a arte dos anos 80”<sup>188</sup>, a curadora e sua equipe elaboraram uma designação, “O Homem e a Vida”:

*É claro que em última instância tudo envolve “O Homem e a Vida” [...]. Não se tornou o título de um tema convencional, como se fazia no passado. [...] É um nome vago e poético, mas inequívoco e muito significativo do espírito que marca o grande evento.*<sup>189</sup>

Essa denominação simbólica<sup>190</sup>, proposta como meio de suplantar as fronteiras de tempo e espaço. Leirner acreditava estar integrando a 18ª Bienal a “um processo político, social e intelectual que – desde a Primeira Guerra Mundial – vem dissolvendo as tradições locais, regionais e nacionais, que são absorvidas cada vez mais pelos amplos sistemas universais”<sup>191</sup>. Em seu texto de introdução ao catálogo, salienta sua convicção sobre a existência de uma absoluta sincronia na produção artística do mundo inteiro. Ainda que rejeitasse a ideia de que a Bienal se transformasse na vitrine do que se fazia no exterior como “modelo para a produção dos países subdesenvolvidos”, algumas de suas estratégias para conseguir o intercâmbio e integração das obras no “sistema universal” terminaram por facilitar a constatação da tão temida assimilação acrítica das linguagens dos grandes centros internacionais, da Europa Ocidental e dos Estados Unidos. Este foi um dos eixos centrais de interpretação das críticas direcionadas a seu projeto, e que vamos tratar mais detidamente na última parte deste capítulo.

---

<sup>186</sup> LEIRNER, S. “É hora de as instituições compreenderem melhor a arte que apresentam” (1984). In: “*Arte e seu Tempo*”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.185.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> AMARANTE, L. *Idem*.

<sup>189</sup> LEIRNER, S. 1985.

<sup>190</sup> “*O Homem e a Vida é ou não um tema? ‘Não. E nem poderia ser um tema, por seu caráter simbólico. Não é um assunto, uma proposição que possa ser tratada ou demonstrada por uma exposição. Na verdade, tudo envolve o homem e a vida, até a arte matemática’.*” Excerto de entrevista realizada por Leonor Amarante a Sheila Leirner. (AMARANTE, L. *Idem*.)

<sup>191</sup> LEIRNER, Sheila. “Uma visão universalista”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

Conquanto, essas leituras contribuíram, no decorrer do evento e para a historiografia, para gerar uma espécie de moldura da produção daquela “jovem geração” de pintores como submetida à fascinação pela Transvanguarda Italiana (ou Internacional), ou pela “pintura selvagem” do Neoexpressionismo Alemão, tendo a proposta curatorial da 18ª Bienal como rubrica da dominação deste segmento na América Latina. Não obstante, a análise dos pormenores da organização, eventos paralelos e debates incluídos na programação da grande mostra permite desentranhar um processo de construção muito mais complexo, composto de mais camadas, e viabilizador de um intenso debate sobre o presente e os caminhos do panorama institucional da arte, principalmente no Brasil e na região.

Muito da base institucional desenvolvida nesta edição da Bienal deveu-se ao lançamento efetivo de algumas prerrogativas das duas edições anteriores, sob curadoria do professor Zanini, dando ensejo à consolidação da abertura de um caminho em direção ao modelo de organização de exposições que se via promover no período em grandes centros, como já explicitamos aqui (um movimento mais enfático no sentido de eliminar a disposição das obras por nacionalidade ou outros critérios geopolíticos<sup>192</sup>, adotando invés disto a noção de “analogia de linguagens”). Destarte, a curadora deixou clara sua preocupação, junto à equipe da Comissão de Arte e Cultura, em dar continuidade ao que fora “conquistado” pelos projetos decorridos em 1981 e 1983:

*Estas prerrogativas, afinal, foram as responsáveis pela recuperação de um prestígio internacional praticamente perdido. A montagem por analogia de linguagens ao invés da representação geopolítica tradicional, a tentativa de influenciar (grande parte das vezes com sucesso) as representações estrangeiras, a contratação de nomes internacionais expressivos para se somarem ao projeto brasileiro da exposição, e, sobretudo, a afirmação da mostra como consequência de um firme ponto de vista crítico, foram os passos fundamentais para seu indiscutível e altamente satisfatório resultado.<sup>193</sup>*

---

<sup>192</sup> Cf. VILLAS BÔAS, Gláucia. “Geopolitical Criteria and the Classification of Art”. In: Third Text, vol. 26, Issue 1, Janeiro de 2012, p.41-52. / QUEMIN, A. « 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’ ». Montréal : Sociologie et sociétés, vol.34, n.2, automne 2002, p. 15-40. / FIALHO, A. L. O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção do Brasil no mapa internacional das artes. In: BUENO, M. L. 2012. / \_\_\_\_\_. “Brazil in the MoMA Collection: An analysis of the insertion of Brazilian art in an international art institution”. Viena: Springerer – Heft für Gegenwartkunst, vol.3, ano5, 2005. / \_\_\_\_\_. “Are Biennials redefining the art world map?” American Sociological Association, TBA, New York City, 2007. [http://www.allacademic.com/meta/p183593\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p183593_index.html).

<sup>193</sup> LEIRNER, S. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

Ressaltamos aqui, o reconhecimento patente em suas palavras no relatório para o simpósio “A Arte na 17ª Bienal Internacional de São Paulo”<sup>194</sup> da manifestação de uma leitura crítica pessoal no resultado do projeto curatorial promovido por Zanini:

*A Bienal confirma uma visão de totalidade porque ela é um análogo dessa totalidade. Um análogo que usa a compartimentação, a divisão por núcleos e vetores, e também uma orientação pessoal da curadoria no que se refere aos envios oficiais, com uma estratégia eficientíssima. Uma manobra feita não apenas para abranger da forma mais completa a produção artística contemporânea, mas, o que é mais importante, para ser a amostra mais democrática possível dessa produção.*<sup>195</sup>

Bem como atestou seu entendimento deste método como “democrático real” e “fator revolucionário dessa exposição” que colocou em xeque as exposições de arte promovidas no país:

*Porque hoje ainda se pensa que para uma exposição democrática é preciso mostrar tudo o que há. Fazer uma feira aleatória, baseada num consenso duvidoso do que seja a pintura ou a escultura brasileira. Quando de forma aparentemente paradoxal, uma mostra democrática é justamente aquela que obedece a uma orientação firmemente discriminatória, crítica e inteligente, uma orientação que crie - assim como essa que construiu a 17ª Bienal - correlativos críticos para o que está realmente ocorrendo no mundo da arte e que cria prerrogativas para que haja diálogo entre os trabalhos.*

No que diz respeito à seleção das representações estrangeiras para o seu programa curatorial, Sheila Leirner ressalta a importância do raio de influência do curador geral sobre os envios, até então definidos pelos corpos diplomáticos dos respectivos países, que, com Zanini e a criação de um Comitê Internacional presidido por ele, ampliou-se consideravelmente, refletindo na aproximação de uma realização plena do projeto idealizado:

*A perfeita compreensão dos propósitos da 18ªBISP por parte significativa das representações estrangeiras transformou em realidade o projeto inicial. E isto – além de enfraquecer seu poder de iniciativa – iria tirar-lhe a possibilidade de explicitar sua posição frente às próprias decisões conceituais. Um convite oficial continua a representar, afinal, a ilustração de suas definições críticas, o exemplo de sua orientação com relação aos objetivos da totalidade da grande exposição.*<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Realizado em novembro de 1983, do qual participaram, como debatedores, Annateresa Fabris e Paulo Sérgio Duarte.

<sup>195</sup> LEIRNER, S. “A 17ª Bienal de São Paulo” (1983). In: “Arte e seu Tempo”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.211.

<sup>196</sup> LEIRNER, S. *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

Podemos observar que Leirner, na ocasião, contava apenas com um representante na Europa<sup>197</sup>, e sua relação com os vários corpos diplomáticos envolvidos dava-se por correspondências pessoais. Esta dinâmica pode ser observada na análise disposta pela historiadora de arte Viviana Usubiaga em seu livro “*Imágenes inestables: Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*”, que se deteve sobre os modos de projeção da arte argentina na Bienal paulista, centrando-se sobre a edição de 1985 pelo desdobramento incomum das atividades em que os agentes nacionais se envolveram, através da relação sistemática de Sheila Leirner com os representantes dos países estrangeiros a fim de “orientar e influenciar” seus envios, difundindo os conceitos desenvolvidos na idealização da exposição através da marca “O Homem e a Vida” e reforçando suas definições críticas através de convites oficiais dirigidos a artistas individuais ou colecionadores, em congruência com o conceito definido para a mostra.

*Durante la organización, Sheila Leirner mantuvo una continua comunicación con los funcionarios del Ministerio de Relaciones Exteriores y con Jorge Glusberg. Desde mediados de 1984, el crítico envió varias propuestas a los organizadores de la Bienal, no sólo sobre la confirmación del envío de su país, sino para la programación general.*<sup>198</sup>

Sheila manifestava interesse particular na participação da argentina, trocando várias correspondências com o crítico Jorge Glusberg, então diretor do *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC, fundado em Buenos Aires, 1968), direcionando-se ainda a Ramiro de Casasbellas, diretor geral de assuntos culturais do Ministério de Assuntos Exteriores da Argentina, e Horacio Damianovich, cônsul argentino, com a finalidade de propor a contratação de Glusberg como curador da representação argentina na Bienal.<sup>199</sup>

A curadora deixou clara sua percepção de que a Bienal Internacional de São Paulo participa de uma rede internacional de instituições do mesmo tipo:

---

<sup>197</sup> “Para agilizar a 18ª bienal, Muylaert anunciou a contratação de um representante da bienal na Europa. Manfred Schnekenburger (curador da Documenta 8 de Kassel), que facilitará o cumprimento de prazos para entrega e transporte de trabalho.” (Neide Martins Soller para Folha de São Paulo. “A 18ª Bienal de São Paulo já está preparada”. 19 de março de 1985). Há, entretanto, a informação encontrada na ficha técnica do Catálogo Geral da 18ª Bienal que apresenta Pieter Tjabbes como o representante na Europa.

<sup>198</sup> USUBIAGA, 2012, p.249. Tradução nossa: “Durante a organização, Sheila Leirner manteve uma contínua comunicação com os funcionários do ministério de Relações Exteriores e com Jorge Glusberg. Desde meados de 1984, o crítico enviou várias propostas aos organizadores da bienal, não só sobre a confirmação do envio de seu país, como também para a programação geral.”

<sup>199</sup> Em seu texto “*Organización de la representación argentina en la Bienal*”, Usubiaga aborda as definições programáticas da representação argentina e as mudanças no rumo desse envio... Mostra ainda que Sheila Leirner foi convidada, com passagem e estadia pagas, a participar das *Jornadas de la Crítica* que se realizaram entre 19 e 24 de novembro de 1984. Na primeira reunião da AGAL (*Asociación de Gente de Arte Latinoamericana*), que propunha congregar críticos notórios da América Latina, sendo previsto um segundo encontro em São Paulo na ocasião da 18ª Bienal.



*Nós temos a tendência de ver qualquer instituição de um ponto de vista unilateral. Intuímos a importância da Bienal sempre em termos brasileiros e nunca a colocamos dentro do seu verdadeiro âmbito. No entanto, a Bienal de São Paulo encontra-se dentro de um circuito formado por dezenas de países, e do qual o Brasil faz parte, da mesma forma como todos os outros.*<sup>200</sup>

Todavia, a hierarquia entre essas instituições, atrelada ao contexto econômico e cultural em que se realizam, apresenta limites para a autonomia completa de uma instituição que, como a Bienal de São Paulo, no Brasil, se realiza em um país marginal no circuito internacional da arte.

*Na Bienal, é a arte que, finalmente, dita as normas. Mesmo que a dependência econômica tenha impedido a curadoria de escolher por si boa parte dos artistas estrangeiros. Pois a sua força de persuasão, o fato de ela conseguir forçar o envio (ou convidar) de nomes e tendências da maior importância em acordo com o que se realiza no mundo hoje, e também a possibilidade de enquadrar os exemplares da arte oficial, anacrônica e folclórica dentro de sua organização específica, por meio de uma poderosa analogia da linguagem, já tornam por si mesmos a mostra independente.*<sup>201</sup>

A escolha dos artistas brasileiros, por sua vez, foi feita pela Comissão de Arte e Cultura, formada por Sabato Magaldi, presidente; Ulpiano Bezerra de Menezes, secretário; Casimiro Xavier de Mendonça, Fábio Luiz P. de Magalhães, Glauco Pinto de Moraes, João Marino, Luiz D. Villares, Renina Katz e a curadora-geral, Sheila Leirner. A seleção obedeceu a um exame cuidadoso dos dossiês enviados por artistas de todo o Brasil, em atendimento à solicitação da Fundação Bienal feita por edital. A esse exame somaram-se sugestões e dados apresentados pelos próprios membros da Comissão de Arte e Cultura e visitas realizadas por Leirner a exposições e ateliês do Rio de Janeiro e São Paulo:

*Os critérios dos participantes foram definidos a partir de uma linha crítica, enfatizando as manifestações, linguagens e expressões da década de 80, que estejam dentro de uma reflexão sobre “O Homem e a Vida”, explica Sheila Leirner: ‘Esse critério foi baseado na constatação atual da arte e de uma vontade de evitar as linguagens da década de 70, que era da arte sobre a arte’. E as reações que deverão surgir não preocupam Sheila e Muylaert: ‘A bienal é uma coisa polemica mesmo’, diz a curadora.*<sup>202</sup>

De fato, como abordaremos ainda neste capítulo, a Bienal foi polemizada pela crítica, comissários e artistas, porém não foi a representação nacional o alvo principal das

---

<sup>200</sup> LEIRNER, S. *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

<sup>201</sup> LEIRNER, S. “A 17ª Bienal de São Paulo” (1983). In: “*Arte e seu Tempo*”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

<sup>202</sup> SOLLER, Neide Martins. “A 18ª Bienal de SP já está preparada”. Folha de São Paulo, 19 de março de 1985.

reprovações, elogios ou desconfianças; e sim a disposição espacial das obras e concepção arquitetônica que se desenvolveram para “ilustrar” os vários conceitos vinculados pelo programa curatorial de Sheila Leirner, visando figurar como o “análogo” do sistema da arte no momento.

Sob a perspectiva de dar “novos contornos”<sup>203</sup> à definição crítica e abolição das fronteiras geopolíticas na distribuição das obras, seguindo o critério de “analogia de linguagens” como método para agrupar os trabalhos e tecer no espaço sua concepção criativa do que a arte atual representaria, Sheila Leirner estabeleceu para o *Núcleo Contemporâneo 2*, um espaço denominado “*Grade Tela*” (que compreende os três corredores apresentando as pinturas em suas paredes compridas e as “naves laterais” que abrigavam instalações e pequenas exposições individuais). Dentro desse recorte espacial/teórico, Leirner condensou algumas das principais questões a que já vinha dedicando maior atenção em seus artigos de crítica de arte e outros textos. O conceito de “*Grande Obra contemporânea*”, a metáfora do “balão” (que apresentamos no Capítulo 2 desta dissertação, mais detalhadamente<sup>204</sup>), e a noção de “espetáculo” que dá o tom do evento como um todo. Também a perspectiva de que a exposição deve “espelhar” a arte, pois, assumindo-a “como medida”, conforma-se como um “microcosmo que se equivale ao sistema universal da arte”<sup>205</sup>.

*[...] o grande objetivo, por outro lado, era fazer com que o evento não apenas refletisse desta vez, com toda a realidade possível, a situação contemporânea, mas que ele fosse também considerado à luz do olhar crítico contemporâneo. Um olhar capaz de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira com que os trabalhos fossem apresentados.*<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> “A divisão agora vai ser estabelecida pelo critério das tendências, das linguagens artísticas, coerente com a própria visão da curadora da bienal, Sheila Leirner, 36: ‘Isso foi uma conquista, pois a arte não se divide em fronteiras, é uma coisa universalista. A maneira antiga proporcionava um falso enfoque da realidade’. Além do mais, a mostra terá, segundo Sheila, ‘Uma definição crítica que se iniciou na décima-sexta e agora ganha contornos mais definidos’. (Folha de São Paulo. “Uma bienal para todos os gostos”. 3 de julho de 1985)

<sup>204</sup> “Um balão, por exemplo, pode representar hoje tudo aquilo que os artistas procuram há muito: o espetáculo efêmero que contenha por isso um sentido mágico, mítico, simbólico, ritualístico. Aquilo que contraria, com efeito, toda idéia de formalismo que faz as pessoas apreciarem a arte olhando para ela. Pois sugere a estrutura mítica ou de totem que, como Lévi-Strauss apontou, ‘não existe apenas para ser olhada, mas para ser pensada’. De certa forma revela a única inovação possível para a arte – que é remoção do significativo ou a fundição pura e total entre ele e o significado. O balão conserva-se assim, durante e após a sua experiência material.” (LEIRNER, S. “O balão e a Grande Obra” 1981. In: LEIRNER, S. “Arte como Medida”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982)

<sup>205</sup> LEIRNER, S. “A Arte na 17ª Bienal” (1984). In: “Arte e seu Tempo”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

<sup>206</sup> LEIRNER, S. “O Homem e a Vida”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

Sheila, ao comentar a curadoria de Georges Boudaille para a 13ª Bienal de Paris (realizada no grande pavilhão do Parque da Villette, onde 120 artistas de 23 países, com mais de 6000 pinturas, esculturas, instalações e obras monumentais, foram convidados a expor), aponta as similaridades (e distinções<sup>207</sup>) que a mostra francesa mantém com o seu projeto para a bienal paulista:

*O que a Bienal de Paris faz, coincidentemente, aliás, com a proposta da Bienal Internacional de São Paulo (a qual, inclusive, Georges Boudaille, delegado-geral da mostra, cita na apresentação do belíssimo catálogo), é tentar responder a quatro perguntas: O que há de novo hoje? Quais os artistas mais importantes? Quais as correntes dominantes? Qual a ligação entre o nosso presente e a história? ‘Queremos uma resposta válida tanto aos olhos dos especialistas – diz Boudaille – quanto aos do público, independentemente do seu nível de informação. A bienal quer ser ao mesmo tempo um espetáculo, um passeio atraente, de distração e estímulo intelectual’. [...] Ela quer colocar em evidência a capacidade de criação e renovação de cada um de seus convidados, além de estabelecer um confronto entre eles sem levar em consideração para a escolha e montagem a sua procedência ou idade e sai a analogia de linguagens. ‘A Bienal não é um salão – afirma Boudaille -, é o reflexo de um momento da criação artística. Ela se organiza, portanto, ao redor de linhas estéticas que aspiram testemunhar aos problemas do momento’. Essa declaração de Boudaille coincide com os critérios adotados pela XVIII Bienal de São Paulo.*<sup>208</sup>

À vista deste objetivo, ela viu na curadoria (da teorização à expografia), o meio de plasmar sua leitura sobre “a visão pluralista dos anos 80, a interdisciplinaridade, a eliminação das fronteiras estéticas, a mistura dos meios e categorias artísticas”<sup>209</sup>, que se materializou, de fato, através do projetos dos arquitetos Haron Coehn e Felipe Crescenti:

*Nesse sentido é possível afirmar que a exposição segue os passos de suas colegas internacionais, sem ter como fonte inspiradora um ou outro país especificamente: ‘Da mesma maneira como a arte evolui, as exposições também evoluem’, diz Leirner, concluindo: ‘A Bienal de São Paulo está em pé de igualdade com as outras do resto do mundo, e é importante frisar que ela possui um projeto, não é aleatória, não recebemos o que vem simplesmente porque vem’.*<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> “À maneira de Kassel não há mais comissários nacionais – como na Bienal de São Paulo -, e sim uma comissão internacional constituída por Achille Bonito Oliva, Gerald Gassiot Talabot, Halanna Heiss e Kasper Koenig, presidida por Georges Boudaille. Courcelles foi o responsável pela escolha dos artistas da América Latina. Outra inovação está na montagem: desta vez totalmente despojada de hierarquias, onde os jovens artistas, como os brasileiros, por exemplo, com ótima presença, são vizinhos de celebridades, Leonilson está ao lado de Haas e Schnyder, Jorge Duarte de Shnnabel, Cláudio Fonseca e Ivens Machado, juntos a Adami e outros.” (LEIRNER, S. “A Bienal de Paris, rico espetáculo”. Para *O Estado de São Paulo*, 23 de março de 1985.)

<sup>208</sup> LEIRNER, S. “A Bienal de Paris, rico espetáculo”. Para *O Estado de São Paulo*, 23 de março de 1985.

<sup>209</sup> LEIRNER, S. “Uma visão universalista”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

<sup>210</sup> S./A. “Uma bienal para todos os gostos”. Folha de S. Paulo, 03 de julho de 1985.

Desde o repertório crítico que Sheila construiu e publicou, referindo-se à arte contemporânea e à arte em geral, sua concepção apoiou-se sobre a interpretação “universalista” da arte. Nesse sentido, o logotipo “*O Homem e a Vida*” foi a estratégia de teorização das relações entre os núcleos e salas especiais com a problemática do momento atual da produção artística internacional e brasileira. O design expositivo resultante foi a solução encontrada para direcionar essa leitura em meio à experiência de visitação do público.

Partindo de um enfoque “pluralista” ao agrupar também as co-curadorias estabelecidas em diálogo com o eixo central da mostra de artes visuais, como foi especialmente o caso da música na 18ª edição (organizada por Anna Maria Kieffer), configurava-se o panorama internacional das artes no momento. A “*mise-en-scène*” de Sheila Leirner constituiu-se de um espaço arquitetônico composto por núcleos bem delineados para a exibição das obras “históricas”, “contemporâneas”<sup>211</sup> e “salas especiais”, porém que não encerrava as obras, separando-as totalmente, e sim possibilitando e, até mesmo, orientando os diálogos entre elas, assim como com a área dedicada à música – o que vinha reafirmar o caráter interdisciplinar do evento. A Bienal, tradicionalmente consagrada às artes visuais, introduziu a música em fusão com as artes plásticas. Não só pelo fato de que como convidado especial se contou com a participação de John Cage (EUA, 1912 - 1992), sem dúvidas um dos músicos contemporâneos mais importantes do século XX, e sim porque várias obras dos artistas plásticos que se exibiam estavam realizadas em estreita conexão com a música e performances, como, por exemplo, a instalação/performance do artista venezuelano Jorge Pizzani, que cobriu algumas paredes e pilastras com baldes de tinta lançados ao sabor do gesto, ou a pintura do alemão Salomé, compostas ao som de rock. Dessa integração dos meios teoricamente possível através do conceito de “teatralidade”, a curadora desejava realçar as diferenças de seu projeto em relação às propostas das bienais que o precederam.

Tendo ainda em consideração a “presença possível” da artista multimídia estadunidense Laurie Anderson, esse aspecto da organização que leva à apresentação em diálogo de diferentes meios e o entrecruzamento evidente das artes plásticas com outras disciplinas artísticas, como a música, a ópera, o teatro e o cinema, podemos relacionar a exposição resultante como um dos modelos de eventos artísticos gerados a partir da

---

<sup>211</sup> Aqui, Sheila Leirner emprega o termo “contemporâneo” com sentido cronológico.

década de 1980<sup>212</sup>, um elemento comum à produção “pós-moderna” que afeta todo tipo de instituição, em que seus “autores” (os curadores),

*Decodificam a produção artística para o público leigo, transformando-as, com o auxílio de arquitetos e encenadores, em verdadeiros espetáculos, com iluminação especial, música ambiente, filmes e vídeos. Criam uma atmosfera que procura, envolvendo o espectador, apelando para o aspecto sensorial - conduzi-lo dentro do universo estético em exposição, tendo como roteiro a visão do curador.*<sup>213</sup>

Além do binômio homem/vida, que foi apresentado pela curadora como alternativa à corrente da “arte sobre arte” da década de 1970 e como estratégia de “orientação” de seleção das representações estrangeiras e nacionais, a “Grande Tela” foi a estratégia conceitual de maior impacto e repercussão.

Segundo Leirner, as grandes dimensões das telas, as instalações, a pintura mural ou o grafite que chegavam dos envios à organização da Bienal, era possível detectar um aspecto comum a todos esses elementos, em seu ponto de vista cada artista era capaz de mostrar o drama da humanidade através de sua subjetividade e gerar seus próprios cenários. Este “humanismo pós-apocalíptico”, em suas próprias palavras, requeria encontrar novos dispositivos de exibição, por fora das exigências de rigor e da neutralidade da “caixa branca” cultivada até a década anterior. Sua maior aposta neste sentido voltou-se ao setor de arte contemporânea, para o qual estabeleceria a seguinte leitura:

*Este é um termo que foi usado a alguns anos, de forma diversa, por um crítico italiano [trata-se de Germano Celant, no artigo “Framed: innocence or guilt?”, publicado na revista Artforum de 1982] que pretendia demonstrar na pintura o ritmo desenvolvido entre o quadro e o ambiente no qual vivemos. Mas aqui, a “Grande Tela” é um bloco simbólico real, de grande impacto, que agrupa a produção atual da nova pintura e termina em si mesmo. Com aberturas prospectivas em direção a novos caminhos. [...] Na ‘grande tela’, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a ‘grande tela’ revela, sobretudo, o atrito, o choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. [...] o que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea.*<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> A presença de performances, teatro, concertos musicais e projeções fílmicas nas edições anteriores da Bienal não era uma novidade em si, pois a organização de eventos paralelos não era infrequente, no entanto, o que queremos destacar aqui é forma integrada, através do estabelecimento de co-curadorias para vídeo e a música, com que se relacionavam com a proposta curatorial central, mesmo que de forma discursiva e espacial somente.

<sup>213</sup> BUENO, Maria Lúcia. “Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização”. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1999.

<sup>214</sup> LEIRNER, S. “Grandes formatos: euforia e paixão”. Catálogo da Exposição 3x4. *Grandes Formatos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Rio, 1983.

Dentro deste espaço de confrontação do público com o que, para ela, representava um “microcosmo do sistema de arte universal”, Sheila considerou natural que “nova pintura” (representando os artistas que mantêm as técnicas, meios e linguagens tradicionais: sobre tela, lona, papel, madeira, metal, em diversas proporções e escalas, diferentes tipos de relevo, aplicação do material, uso da cor e estilização do figurativo), como fenômeno mundial surgisse em grande número dos envios, ora apresentada sob o termo “Nova Pintura”, “Neoexpressionismo” ou “Transvanguarda Internacional”, ou ainda, no caso brasileiro, sob o rótulo geracional “pintura jovem”, “geração 80”. Esses muitos trabalhos, colocadas lado a lado, com a distância padrão de cerca de vinte centímetros entre elas, cobrindo as seis paredes dos três longos, altos e estreitos corredores, davam corpo à metáfora de Celant, em que a pintura é pensada:

*‘Como um enorme rolo de pano diversificado, tecido numa única peça e desenrolado no tempo e espaço [...] estendida sobre milhas e milhas, nunca aparece em mostruário, porque o que importa nos trabalhos é o ritmo completamente desenvolvido do todo – ambos, o quadro e o ambiente –, incluindo a seguinte progressão: pintura, moldura, parede, quarto, prédio, cidade, território, terra, universo’.*<sup>215</sup>

Exatamente sobre esses três corredores recaíram as críticas mais contundentes, porém, como Sheila colocou no catálogo, a “zona que é a principal razão da existência da grande exposição” seria a das “naves laterais”, espaços irregulares que abrigavam uma demanda vista por ela também como “natural”, do crescimento considerável do número de instalações diante da inconformação dos artistas à unificação dos meios, buscando sua interpenetração. A “nova instalação” e a “pós-performance”, com sua potencial “teatralidade” compunham esse elemento de tensão: “São espaços intrincados que permitem configurar finalmente o caráter polêmico desta zona de turbulência, que é onde a Bienal se apoia, onde surgem as questões mais importantes”<sup>216</sup>.

Essas instalações que circulavam o espaço dos três corredores com a “nova pintura” apontavam para a reconhecida contradição observada por ela na “totalidade do sistema universal da arte”, e que levavam ainda para um “momento de respiro e distanciamento” dentro da exposição, no terceiro andar do pavilhão, onde estavam

---

<sup>215</sup> CELANT, 1982, *Apud* LEIRNER, S. “Grandes formatos: euforia e paixão”. 1983. (Vale ressaltar que esta definição de Celant é apresentada por Sheila Leirner em seu texto publicado no catálogo da exposição “3x4: Grandes Formatos”, realizada no Centro Cultural Rio, no Rio de Janeiro, em 1983, e que exibia a produção recente de pintores brasileiros.

<sup>216</sup> LEIRNER, S. “A ‘Grande Tela’ e as exposições especiais”. In: *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

reunidas as exposições especiais, pontes do presente com o passado<sup>217</sup> (“*O Turista Aprendiz*”, “*Máscaras da Bolívia*”, “*Gravuras Cabichuí do Paraguai*”, “*Xilogravuras Populares Contemporâneas na Literatura de Cordel, anos 60/70*” e “*Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*”<sup>218</sup>) e o futuro<sup>219</sup> (“*Entre Ciência e Ficção*” e as mostras de vídeo arte).

Portanto, o discurso que Sheila Leirner elaborou, desde o final da década de 1970, em torno da ideia de “Grande Obra contemporânea” (analisada mais detidamente no capítulo anterior deste trabalho, Capítulo 1), é materializada pela primeira vez nesse “grande espetáculo” promovido no âmbito da 18ª Bienal, só possível em meio ao processo de transformações em andamento tanto no interior da própria instituição, quanto possibilitada pela nova dinâmica do campo internacional da arte – ainda que lidando de forma conflituosa com algumas das limitações de um campo nacional recente e precário<sup>220</sup>.

As novas “normas” vigentes no campo da arte, que se expressavam através da pintura gestual e figurativa, dos grandes ambientes de intervenção artística via reorganização do espaço ou de ações superadoras das divisões tradicionais entre meios, técnicas e linguagens, além de oferecer novas perspectivas de produção para os artistas, abria portas para a inserção de outros agentes, como críticos, curadores, historiadores da

---

<sup>217</sup> “*O percurso termina com a saída desta zona de agitação, deste turbilhão de valores que a arte espelha, para um momento de respiro e distanciamento, onde se estabelecem relações muito importantes. Trata-se das exposições especiais que formam uma ponte de ligação entre o presente e o passado histórico, o futuro e o arcaico e primitivo*”. (LEIRNER, 1985)

<sup>218</sup> “*Nenhum movimento, talvez, tem maior ligação com as mais recentes vertentes artísticas do que o expressionismo. E este movimento – no Brasil, especificamente – nunca foi mostrado de maneira completa ao público*”. (LEIRNER, 1985)

<sup>219</sup> “*Se esta exposição pretende ser a ponte de ligação entre a utopia do artista e a realidade da criança, a mostra “ECF” e as coletivas de vídeo arte, por outro lado, também representam o elo entre a necessidade de projeção, prospecção e ambição do artista e a realidade da tecnologia e ciência. Pois elas são sobretudo um projeto para tornar possível o impossível*”. (LEIRNER, 1985)

<sup>220</sup> A própria Bienal de São Paulo é um dos poucos exemplos de constância na realização de eventos culturais no país, porém a cada ano efetivando-se de uma base institucional quase, se não completamente, nova. Os dois anos que separam cada edição, no contexto brasileiro, eram suficientes para muitas transformações. A década de 1980, especialmente, pelo processo de mudança extrema do cenário político, não apresentou a menor estabilidade para as instituições culturais (bem como para nenhuma outra, posto que todas as instâncias estavam submetidas a adaptações ao novo quadro político e econômico). Os três anos que se seguiram entre o fim da ditadura e a redação da Nova Constituição, principalmente, concentram um turbilhão de mudanças, e a Bienal de São Paulo, neste momento, com as 18ª e 19ª edições, realizaram-se como fruto das primeiras empreitadas em direção a uma privatização (ou “desestatização”, para usar o jargão mais comum na imprensa da época) da promoção cultural.

arte, antropólogos e teóricos acederam a uma reformulação criativa de suas funções, passando por uma clara estetização de suas tarefas<sup>221</sup>.

Dessa maneira, ao manipular um vasto número de obras, de diferentes períodos e através de distintas propostas de disposição no espaço, influenciando, com efeito, a leitura das mesmas, Sheila Leirner plasma sua crítica na forma de uma exposição/instalação. Apropriou-se de fragmentos dos “discursos poéticos” daquelas obras, para reenquadrá-los no sentido de sua leitura, cujo ponto nevrálgico residia, inquieto, nas contradições refletidas nos corredores de pinturas e nas salas de instalações que compuseram a “Grande Tela”, a obra de sua autoria, que se baseou essencialmente na maneira como apresentou as obras de outros autores.

#### **2.4. – A “Grande Tela” e o “Grande Curador”:** a repercussão da 18ª Bienal

Ao abordar o programa curatorial de Maurizio Calvesi para a 40ª Bienal de Veneza, em artigo de 1984, Sheila Leirner reconhece que “entre intenção e resultado, entretanto, pode haver um abismo”<sup>222</sup>. Neste sentido, a efetivação de seu programa foi alvo de diversas críticas, principalmente entre os críticos e artistas brasileiros, envolvidos, ou não, diretamente no projeto, somando-se alguns poucos dos comissários e artistas das representações estrangeiras.

Para além da atenção elevada dedicada aos concertos de John Cage na programação da 18ª Bienal e sua presença em São Paulo e no Rio de Janeiro, durante o mês de outubro<sup>223</sup>, desde as vésperas da abertura, era a “Grande Tela”, devido à promessa de lançar um panorama da Nova Pintura, que figurou como tema central da críticas e comentários da grande imprensa.

Como a 18ª Bienal se inseria num jogo de vetores da promoção da “Nova Pintura”, as críticas de modo geral se inscreveram no debate mais amplo que se referia à

---

<sup>221</sup> Pude explicitar essa abertura no artigo “A 19ª Bienal de São Paulo: condições para uma curadoria autoral no campo da arte brasileiro”, publicado nos “*Anais do I Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens*”. Juiz de Fora – MG: UFJF, 2014.

<sup>222</sup> LEIRNER, S. “A Bienal de Veneza” (1984). In: “*Arte e seu Tempo*”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.201.

<sup>223</sup> S.A. “18ª Bienal, da nova pintura a John Cage”. *Folha de São Paulo*, 02 de outubro de 1985.



legitimidade da persistência e dominação deste movimento artístico, que no momento tomava a configuração mesma de um fenômeno mundial. Artistas de diversos lugares produziam em consonância com o movimento, batizado de Transvanguarda internacional. As pinturas dos egípcios, coreanos, australianos, búlgaros, canadenses, uruguaios e portugueses eram apresentadas mundo a fora nos *stands* das feiras internacionais, nos pavilhões das bienais internacionais e nas galerias dos mais importantes museus de arte moderna e contemporânea dos grandes centros e também dos “centros periféricos”. As grandes cidades da América Latina, por exemplo, Lima, Medellín, Buenos Aires, Caracas, Rio de Janeiro, Montevideo e São Paulo, realizavam mostras constantes de seus jovens artistas empenhados nesse movimento, para os quais a Bienal Internacional de São Paulo era vista como o principal meio de “participação real”.

Desenrolavam-se à época os desencadeamentos dos debates em torno da “modernidade versus pós-modernidade” no meio artístico, e que envolvia “*uma disputa pelo controle da ideologia da vanguarda dominante e das posições-chave no interior do campo [...] os representantes do poder estabelecido defendiam o modernismo e as facções emergentes, a pós-modernidade*”. Uma entre as oposições que se associavam em meio a toda essa disputa, levando críticos, filósofos e historiadores a refletir sobre a produção recente e escolher seus “representantes”, era aquela travada entre os que ainda defendiam que “A pintura está morta” contra os que bradavam “Viva a pintura!”, como colocado por Maria Lucia Bueno:

*O mundo novo tinha uma 'cara', mas parecia antiga. Assumindo diferentes configurações, uma linguagem análoga emerge simultaneamente em diversos pólos do planeta e em universos sociais distintos. Tínhamos um solo comum, formado por um mosaico de referências que cada produtor ou segmento trabalhava à sua maneira. [...] / [...] / [...] A globalização começou em clima de unidade - que alguns compreenderam como um retorno aos movimentos -, mas se desenvolveu consolidando a segmentação. A dissolução da separação entre o próximo e o distante, anunciada na obra dos gravadores japoneses e dos pintores impressionistas, se convertia em realidade social numa atmosfera de tensão extrema. Não foi por acaso que tudo aconteceu em clima de terrorismo internacional.*<sup>224</sup>

A partir do que pudemos comprovar através do levantamento de publicações sobre a 18ª Bienal, o debate sobre a seleção de obras e a maneira como foram apresentadas tomou uma atmosfera mais intensa e acalorada no cenário sul-americano, principalmente no próprio Brasil e na Argentina, e as posições dos críticos no referido debate se

---

<sup>224</sup> BUENO, M.L. *Idem*.

manifestavam de maneira clara. A historiadora Viviana Usubiaga analisa a repercussão do evento entre os críticos que publicavam seus textos em jornais portenhos de ampla circulação e identifica nesse contexto uma contraposição clara de pontos de vista<sup>225</sup>:

*La cuestión radicaba entonces en definir esos problemas específicos haciendo pie en cada una de las imágenes que los artistas elaboraban y no meramente calcar los comentarios de los teóricos europeos. Más allá de enunciar que no se trataba de 'copias' – 'La transvanguardia en América Latina no es copia', afirmaba Glusberg –, ni 'imitaciones', los curadores no parecían estar dispuestos a avanzar en sus discursos sobre una reflexión que explicitara los genuinos contextos de producción de esas imágenes y así dejar en claro los fértiles 'desajustes' que las obras producían respecto de los modelos centrales.*<sup>226</sup>

Em sua análise, Usubiaga evidencia tal contraponto de perspectivas através do que enunciaram os críticos Fermín Fèvre<sup>227</sup>, para o *Clarín*, e Hugo Petruchansky, para o *Le Monde Diplomatique en Español*, e reproduzimos aqui:

*'Esta Bienal de San Pablo no ha escapado al criterio dominante. Por el contrario, busca fortalecerlo, subrayando aspectos que marcan una suerte de creación, a escala mundial, dictada por los países centrales.'*<sup>228</sup>

*'No obstante, la Nueva Imagen, nos habla con claridad de un regionalismo crítico antes que de una retórica universalmente apta. Los problemas específicos de cada país se vierten a través del arte, y creemos que aquella venta de imagen aludida naufraga ante la constatación de que lo local tiene la misma validez que aquellas manifestaciones que se nos pretenden imponer.'*<sup>229</sup>

O que também se fez presente no discurso de críticos brasileiros:

*Em 1986, Otilia Arantes identifica 'uma verdadeira avalanche de novos pintores', tomando conta da cena e 'fazendo da pintura a forma hegemônica [...] o que se vê por tudo é muita vitalidade gestual, muita cor, mais expressão do que reflexão, mais liberdade em relação aos cânones consagrados do que preocupação com os ditames do 'bem-feito', desrespeito a todos os estilos ou escolas - bad painting, heterodoxia, eclétismo'. Temerosa diante dessa arte que se exerce no limite entre a grafiteagem e a pintura, saudada com voracidade pelo mercado (tendo como referência o núcleo de pintores paulistanos identificados como Casa 7), chama a atenção para sua condição desterritorializada, para sua ausência de identificação com raízes nacionais: 'No que diz respeito a importar, isto não é novidade, sempre ocorreu no Brasil; o que é novo, contudo, nessa referência à*

---

<sup>225</sup> BUCCELLATO, Laura. "La reciente Bienal de San Pablo". *Artinf*, Outono de 1986, ano 11, nº56-7, Buenos Aires, p.12.: "[...] una cuidadosa mirada delatará inmediatamente ciertos regionalismos más aún: las relaciones geopolíticas en las que la correspondencia Norte-Sur quedará al descubierto, más que por la calidad y la cantidad de sus obras, por las sutiles diferencias en las que se enmarcan los distintos artistas que denotan a las claras los contextos de los cuales provienen."

<sup>226</sup> USUBIAGA, 2012, p.259.

<sup>227</sup> A mesma perspectiva apresentou-se entre críticos e artistas brasileiros: "Esta mostra não tem sentido algum. Parece que o Brasil é só isso, que somos meros e maus copiadore de arte neo-expressionista alemã e norte-americana." (FILHO, João Meirelles. "Bienal. As Críticas e as propostas de Franz Krajcberg" em *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 de outubro de 1985)

<sup>228</sup> FÈVRE, Fermín. (1985), *Apud* USUBIAGA, V. 2012. p.258.

<sup>229</sup> PETRUCHANSKY, 1985, *Apud* USUBIAGA, 2012, p.259.

*arte estrangeira com que nos deparamos hoje, é que ela abre mão de qualquer vínculo com nossa arte, próxima ou distante. [...] dizem eles que só nos temas nossa arte teria sido nacional; portanto, como não temos tradição, não há com o que se preocupar, vai-se direto às matrizes, ou seja: faz-se de conta que se está a estabelecer um contato imediato com a cultura e a arte estrangeira'. / Novamente os sinais da globalização são compreendidos como importação, internacionalismo. Identificamos esta reação na maioria dos espaços do campo artístico, principalmente em Nova Iorque.*<sup>230</sup>

Como podemos observar, na imprensa brasileira, o discurso dos comissários latino-americanos convidados para os debates paralelos na FAAP figuraram como ponto de entusiasmo e otimismo sobre a realização da mostra. Tanto Glusberg quanto o comissário do Uruguai, Angel Kalenberg, tiveram vinculadas suas declarações positivas sobre a organização do evento e a importância da valorização da arte da região, promovida pela curadoria.<sup>231</sup>

Nas publicações norte-americanas e europeias não encontramos com relevância atenção direcionada à problemática curatorial, são breves comentários referentes à disposição das obras no espaço e a polêmica gerada entre os críticos brasileiros e artistas participantes. Foram dedicadas mais observações em torno aos artistas consagrados e os considerados “revelações”, ou comentários sobre a representação das respectivas nações. Estes elementos apresentaram-se em várias publicações de mais ampla circulação, como *The New York Times*, do qual reproduzimos aqui um excerto:

*The results have been applauded. Terry Allen, 42 years old, a California-based multimedia artist, constructed what he named "Stations: Secreto Engel." Paul Thek, a 51-year-old New Yorker, created "Noah's Raft: A Peace Procession." And, using wooden slates, Edward Mayer, 43, currently residing in Albany, constructed "Ultima Thule." Jonathan Borofsky and Ellen Lampert, who came as special guests of the biennial, also brought installations. / But the centerpiece as well as the most controversial part of the biennial is a 300-yard-long "Great Canvas," made up of tightly packed paintings by dozens of neo-Expressionist artists, including Jiri Dokoupil [sic.] of West Germany, Rob Scholte of the Netherlands and Paula Rego of Britain. / Some artists protested that works 30 feet long could not be appreciated in a corridor 15 feet wide. One of them, Bernrd Koberling of West Germany, even removed two of his seven [sic.] paintings to provide "space" on either side of his exhibit. But Miss Leirner defended her*

---

<sup>230</sup> BUENO, M.L. *Idem*.

<sup>231</sup> AMARANTE, L. “A bienal na opinião de quem veio de fora”. *O Estado de São Paulo*, 29 de outubro de 1985: “Frequento s bienal há muitos anos e posso dizer que essa 18ª edição superou as anteriores. Sheila Leirner, a curadora, disse que está dando continuidade ao trabalho de seu colega anterior, Walter Zanini, mas eu acho que ela vai além. Soube muito bem utilizar as experiências de Paris, Veneza, Kassel para fazer uma bienal com características próprias. Ela inventou em cima do que já estava experimentado, e isso foi um avanço tão grande, que acabou dando uma lição de profissionalismo”, diz Glusberg.”

*decision, arguing that "a disturbing space, an area of turbulence" harmonized with the biennial's new critical spirit.*<sup>232</sup>

À parte de um artigo do filósofo checo Vilém Flusser<sup>233</sup>, especialmente dedicado à curadoria na 18ª Bienal como exemplo para pensar sobre a curadoria de modo geral, que foi publicado em uma revista alemã especializada, de circulação reduzida, Spuren, de Hamburgo), não detectamos outras referências de similar sentido. Em seu “A 18ª Bienal de São Paulo, exemplo de espaço-tempo novo”, Flusser aprofunda suas reflexões sobre a mediação da arte, tratando da exposição como meio (médium), e aponta que na Bienal se concretiza uma nova atitude com relação a técnicas antigas<sup>234</sup>, como a pintura à óleo. A conexão de Flusser, no entanto, que além de haver residido no Brasil por algumas décadas entre 1940 e 1970, estabelecendo uma relação profissional com a Bienal em 1972 e 1973, quando de sua pesquisa para a realização de uma curadoria interdisciplinar para a edição daquele ano, contudo, sem sucesso<sup>235</sup>, manteve-se no decorrer da 18ª e das duas últimas edições, curadas por Zanini. Em documento que encontramos no Arquivo Wanda Svevo,

---

<sup>232</sup> RIDING, A. “Sao Paulo Art Show: a Giant”. Para *The New York Times*, 9 de novembro de 1985. Tradução nossa: “Os resultados foram aplaudidos. Terry Allen, de 42 anos, um artista de multimídia, da Califórnia, construiu o que ele chamou de ‘Station: Secreto Engel’. Paul Thek, um nova-iorquino de 31 anos, criou ‘Noah’s Raft: A Peace Procession’. Edward Mayer, usando ripas de madeira, Edward Mayer, de 43 anos, atualmente residente em Albany, construiu ‘Ultima Thule’, Jonathan Borovscky e Ellen Lampert, que vieram como convidados especiais da bienal. / Mas a parte central e também mais controvertida da bienal é uma ‘grande tela’ de 300 metros de comprimento, formada por quadros pendurados, perto um do outro, de artistas neoexpressionista, incluindo Jiri Dokoupli, da Alemanha Ocidental, Rob Blocht, da Holanda; e Paula Rego da Inglaterra. / Alguns artistas protestaram dizendo que obras de 9 m de comprimento não poderiam ser contempladas devidamente num corredor de apenas 4,50 m de largura. Um deles, Bernd Koberling, da Alemanha Ocidental, chegou a retirar duas das suas sete [sic.] pinturas, para criar um ‘espaço’ de cada lado de sua exposição. Mas Sheila Leirner defendeu sua decisão, argumentando que um ‘espaço perturbador, uma área de turbulência’ harmoniza-se com o novo espírito crítico da Bienal.”

<sup>233</sup> De Angélica de Moraes para *O Estado de São Paulo*, em 14 de dezembro de 1985, “Flusser e o ângulo novo da mostra”, praticamente apresenta uma tradução resumida e comentada do artigo de Flusser na revista alemã: “Para Flusser, uma exposição pode ser encarada pelo menos de dois ângulos diferentes: vistas como paredes contra as quais são colocados os quadros ou como recorte no espaço-tempo, nos quais diversas intenções para divulgar informações se entrecruzam. ‘Sob o primeiro ângulo (o clássico), a atenção será concentrada sobre os quadros. Sob o segundo ângulo (o novo), será ela concentrada sobre o relacionamento entre os quadros. Para o primeiro ângulo, o autor a ser submetido à análise crítica serão os produtores dos quadros. No segundo, a tarefa será a de criticar o autor da exposição, já que foi ele quem produziu o espaço-tempo do inter-relacionamento. Os dois ângulos, por certo se cobrem mutuamente, mas são incompatíveis um com o outro. Para o primeiro, o dado concreto da exposição são os quadros com sua objetividade dura; para o segundo, é o campo relacional e os quadros individuais não passam de horizontes objetivos, portanto abstratos de tal concreticidade, porque o primeiro assume a circunstância como conjunto de objetos, e o segundo (o novo) a assume enquanto conjunto de campos’. [...] ‘A função de tais imagens não é oferecer uma visão da cena estética emergente, mas uma visão do difícil relacionamento entre a arte tradicional e a nova. O visitante ao passar do núcleo tradicional para ‘Entre Ciência e Ficção’, vivenciará a ambiguidade da passagem da atualidade para o futuro iminente e inevitável. Porque a bienal estabeleceu tensão dialética entre ambos’.”

<sup>234</sup> SPRICIGO, V. “A exposição como médium: as bienais a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser”. São Paulo: *Periódico Permanente*, v.2, n.1, 2013.

<sup>235</sup> MARBURGER, M. “Cronologia de um fracasso curatorial”. *Flusser Studies Journal*. Lugano, Itália: vol.13 n.1, 2012.

da Fundação Bienal, uma carta de Flusser para Leirner nos permite compreender seu envolvimento: aborda este artigo, como tendo agradado a Sheila e lhe envia a versão original acompanhada da inglesa e francesa, adaptadas a cada publicação visada. Continua contando que, em Berlim, durante transmissão televisiva para toda Alemanha, falou sobre o aspecto curatorial da Bienal; e que em janeiro do ano seguinte, em mesa-redonda que coordenaria em Paris (na *École Nationale Supérieure*), sobre o tema “*l’esthétique de la communication*”, aproveitaria a oportunidade para voltar ao assunto diante dos organizadores (Fred Forest, Bernard Teyssède e Pierre Restany, além dos convidados Michael Gibson e Alain Girault)<sup>236</sup>.

Uma hipótese que consideramos para o enfoque desses críticos está relacionada ao descompasso observado entre as definições da atividade do curador nos centros internacionais e na “periferia”, onde a 18ª Bienal realiza-se como um dos primeiros ensaios de uma intervenção incisiva da curadoria no discurso das obras dos artistas expostos a fim de ilustrar uma tese pessoal do curador. Contudo, as reações imediatas de alguns artistas e comissários participantes da mostra, como o caso mais divulgado na imprensa brasileira envolvendo o comissário alemão Jurgen Harten (diretor do *Kunsthalle Dusseldorf*), e os pintores alemães Bernrd Koberling e Jiri Dokoupil, levam-nos a problematizar a hipótese, vendo que para além de uma habituada aceitação dos desdobramentos da autonomia do curador, ainda há uma forte e conflituosa disputa pelo poder da autoria e da visibilidade que se instala entre os diversos agentes do campo artístico<sup>237</sup>.

*[...] Foi por causa da ‘grande tela’, considerada uma petulância brasileira na forma de mostrar ‘primas donas’ como Salomé, Middendorf, Paladino, que o crítico alemão Jurgen Harten, convidado pela Bienal para opinar sobre os ajustes finais da montagem, se retirou da equipe, alertando até mesmo artistas e o comissário alemão sobre a maneira que estavam sendo tratados. Afinal, em Kassel esses ‘estrelas’ figuravam sozinhos em paredes enormes com destaque e aqui eles convivem ‘democraticamente’ nas paredes de três imensos túneis ao lado de novatos de vários países e de outros pintores de renome internacional. Portanto, não há um discurso coletivo, Sheila não teve também intenção de fazer mera exposição individual de registro desse movimento. O objetivo foi colocar um quadro bem próximo ao outro e isso irritou os alemães. Salomé, por exemplo,*

---

<sup>236</sup> Na carta, evidenciamos que Flusser contava também com uma relação pessoal e familiar com a curadora Sheila Leirner, ao que se despede: “*Por favor, continuemos nossa correspondência, que para mim é prazer, e um dos raros contatos que mantenho com a cena brasileira. / Dê as mais cordiais saudações da Edith [sua esposa] e minhas à tua família (em cujo seio nos sentimos abrigados), e aceite meus abraços.*” FLUSSER, V. Carta para Sheila Leirner, de 8 de dezembro de 1985, de Roblon, França. Do *Arquivo Histórico Wanda Svevo*, Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>237</sup> Cf. HEINICH, N; POLLACK, M. 1989. / MARCONDES, G. 2014, que trabalha com casos brasileiros de diferentes gerações.

*exigiu que houvesse no mínimo uma distância de 30 centímetros. Estrelismos à parte, o segundo andar ainda dá uma visão abrangente da arte-instalação, através de dezenas delas, localizadas ao lado direito e esquerdo da 'grande tela'. Antes de permear os labirintos impostos pela montagem cênica de Felipe Crescenti e Haron Cohen, o visitante pode passar através das casas listradas do francês Daniel Buren, que já participou da última Bienal, a convite de Walter Zanini, uma rara façanha.*<sup>238</sup>

Imediatamente após a divulgação do afastamento de Harten, (que, no entanto, permaneceu no Brasil e compareceu à abertura da mostra<sup>239</sup>), acompanhada de suas declarações quanto à disposição das obras, alguns artistas alemães manifestaram-se. Os artistas Koberling e Dokoupil foram os únicos a retirar suas obras de exposição, sem, contudo, sair da mostra. Koberling eliminou duas de suas nove telas selecionadas, as das extremidades, com o intuito de estabelecer uma maior distância entre seu conjunto de obras e a produção de outros artistas. No lugar da tela, os organizadores da Bienal colocaram uma plaqueta com os seguintes dizeres: “obra retirada pelo artista”. Segundo a pesquisa da artista Maria Violeta Polo, que analisou o documentário “*Arte e Vida*”, dirigido por Adrian Cooper e realizado nos bastidores de montagem da 18ª Bienal, o arquiteto Haron Cohen declarou que a insatisfação desse artista provavelmente não estivesse atribuída especificamente ao espaço expográfico, e sim ao fato de que suas obras se encontravam entre as de um novato (o paulista Carlito Carvalhosa), e de um de seus concorrentes do mercado artístico (além dos argentinos Armando Rearte e Ana Eckell, a norte-irlandesa Anne Carlisle), movido pela necessidade de afastar sua obra para evitar comparações diretas capazes de desvalorizar seu trabalho.

---

<sup>238</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. “Um roteiro para percorrer a arte de 46 países”. 4 de outubro de 1985.

<sup>239</sup> Em *O Estado de São Paulo*, em 22 de setembro de 1985: “*Dentro desses três ‘túneis’, impecavelmente brancos, cujas paredes já começam a ficar coloridas com telas de todo o mundo. A curadora Sheila Leirner e Jungen Harten, diretor da Kunsthalle de Dusseldorf, passaram os últimos dias discutindo de que forma as telas devem ser dispostas e o tipo de diálogo que podem ter entre si. Chegaram à conclusão de que seus pontos de vista não coincidem. Harten defendeu uma montagem mais tradicional, para a qual o espaço arquitetônico não se adequa. O resultado seria igual àquele das galerias e museus. Enquanto Sheila não pretendia formar um espaço consagratório por meio de um display convencional. Seu intuito foi, desde o início, junto com a Comissão de Arte e Cultura, o de tentar traduzir, visualmente, o momento de um impacto causado pela totalidade. ‘Uma exposição dessa envergadura – explica Sheila – não pode partir de particularidades e premissas individuais. Isso acontece depois, com a mostra já montada. Com a grande tela, pretendi criar mais um dos espaços simbólicos e, sobretudo críticos, da Bienal. Para alguns, pode ser radical. Mas no fundo permitirá uma leitura aberta, empírica, de empatia com o momento mundial. E principalmente, pretendi garantir nossa liberdade, o nosso descompromisso com qualquer que seja o artista, o movimento estético ou o circuito mercadológico. O que importa é a criação artística.’ / Seria contraditório se Harten, convidado inicialmente para integrar a equipe de montagem, continuasse nela, depois dessa discordância. Por isso, na manhã de ontem ele preferiu se afastar da equipe, sem contudo deixar o País, seu interesse pela Bienal ou o acompanhamento de sua montagem. Numa atitude elegante aquiesceu em ficar para a inauguração.*”

Dokoupil, que tinha uma sala especial para a exibição de suas obras na lateral dos três corredores, tirou um dos nove quadros selecionados e alegou à imprensa:

*As pessoas que ficaram encarregadas de pendurar os quadros têm uma idéia engraçada sobre pintura. Elas acham que quadros de 7,5 metros de altura (sic), como é o caso de algumas das minhas telas, podem ser vistos a três metros de distância. Isso, para mim, é o mesmo que coloca-los no escuro. Tenho muita vontade de participar da Bienal, mas acho que mostrar estas telas dessa maneira é o mesmo que não mostra-las.*<sup>240</sup>

Outros artistas da representação alemã também reagiram ainda na primeira semana do evento, aquecendo o debate:

*‘Odiei a Grande Tela’ – diz Middendorf. ‘Não fomos avisados antes de que seríamos exibidos naquelas condições. Disseram-nos que teríamos tantos metros lineares para expor e só. Nem espaço de recuo há para os espectadores observarem os quadros’.*<sup>241</sup>

Desse momento em diante muitas declarações de artistas e comissários passaram a figurar na imprensa nacional, enfatizando a questão da curadoria, inclusive por parte dos jovens artistas brasileiros participantes<sup>242</sup>:

*A força da pintura brasileira marca presença nessa Bienal através de artistas bastante jovens, com uma média de menos de 30 anos de idade. [Daniel] Senise e Fernando Barata são dois exemplos. Ambos figuram na chamada ‘grande tela’, que são corredores brancos onde está dependurada uma tela após outra. / Eles não estão contentes com a solução encontrada pela curadora Sheila Leirner para expor esse movimento pictórico neo-expressionista. Barata diz que essa ‘grande tela’ só favorece a um tipo específico de trabalho. Com humor, Senise comenta que ‘É como se alguém comesse uma grande quantidade de suquiaque [sic.] todos os dias, mas chega uma hora que não dá mais, assim é a grande tela.’ Barata gosta da idéia em princípio, mas não do seu resultado formal. ‘Acho que nós tínhamos que ser consultados antes, pois assim poderíamos adequar nossos trabalhos a essa tela.’ Oliver Girling, do Canadá, concorda com ele. As suas duas grandes pinturas, na sua opinião, estão meio ‘perdidas’ entre dezenas de outras. ‘São muitos trabalhos e é praticamente impossível avaliar cada pintura. A idéia da curadora foi interessante, mas se deveria pensar em uma outra*

---

<sup>240</sup> Declaração de Dokoupil para o *Jornal da Tarde*, 14 de outubro de 1985.

<sup>241</sup> ROELS Jr, Reynaldo. “Middendorf - conciliação com o público”. Para o *Jornal do Brasil*, 19 de outubro de 1985.

<sup>242</sup> Como mostra Maria Violeta Polo a partir da análise do documentário “*Arte e vida*”, os jovens brasileiros participaram da montagem da exposição e aparecem bastante alegres e satisfeitos durante a montagem de suas obras na “*Grande Tela*”. Suas críticas ao resultado final da mostra começam quando se inicia a polêmica acerca da curadoria, e aquecem o debate: “*Entre os artistas atingidos pela polêmica encontravam-se o grupo Casa 7, formado por artistas brasileiros com idade entre 23 e 25 anos. Apesar de iniciantes, destacavam-se em exposições realizadas a partir de 83, no circuito do Rio de Janeiro e São Paulo, alguns já com prêmios. Nas filmagens de ‘Arte e Vida’ é possível ver imagens destes artistas felizes, participando da montagem da Grande Tela. Mas as polêmicas geradas em torno dessa exposição refletiram diretamente em sua produção. Após a XVIII Bienal, todos mudaram o estilo de sua produção, quando não abandonaram a pintura.*” (POLO, M. 2006.)

*solução de montagem. Enfim, ela conseguiu realizar uma amostra instigante no seu todo*.<sup>243</sup>

Através de um texto em sua coluna no jornal Folha de São Paulo, também o artista Luiz Paulo Baravelli condenou o autoritarismo do “*Grande Curador*”<sup>244</sup> que, para concretizar sua leitura crítica, afeta na comunicação individual das obras, e denuncia a submissão dos artistas à “tendência” atual de produzir obras efêmeras<sup>245</sup>, refletido na promoção de grandes exposições de arte com investimento em cenografia, “*com tantos leigos e clima de Playcenter*”.

As críticas se seguiram, surgiam artigos e reportagens feitos a partir de entrevistas com artistas brasileiros e estrangeiros, aos poucos as visões foram sendo difundidas, principalmente entre outubro e novembro. Os artistas que não se retiraram da mostra, nem chegaram a eliminar algum trabalho de suas paredes, apontavam seu incômodo com a disposição dos trabalhos, mas concluíam expressando sua satisfação em participar do evento, como o fizeram artistas de diferentes procedências e destaque no mercado internacional, entre eles a iugoslava Duba Samolec, os alemães Salomé e Hella Santarosa, o norte-americano Newton Harrison, Olivier Girling, do Canadá, Per Bjorlo, da Noruega, e a japonesa Michiko Yano:

*Assim como nos bailes de gafieira “quem está fora não entra e que está dentro não sai” as bienais nunca provocam reações mornas. Os artistas não convidados e, portanto, mais livres para emitirem suas opiniões normalmente, estão sempre contra, especialmente se eles se sentem injustiçados [...]*.<sup>246</sup>

Os artistas participantes da sala especial “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, Ivald Granato Filho e Luiz Antonio Ferreira Pizzaro, posicionaram-se sobre a mostra em entrevista para a Folha de São Paulo durante a última semana da 18ª Bienal. Na fala destes artistas, fica evidente o incômodo com o debate sobre o

---

<sup>243</sup> AMARANTE, Leonor. “Oportunidade de debate perdida”. Para *O Estado de São Paulo*, 6 de outubro de 1985.

<sup>244</sup> “*Por que um artista deveria concordar em ter seu trabalho exposto na Grande Tela, modificando completamente sua intenção original? Em nome de que ‘deus’ deveria fazer tal suicídio? Em nome do ‘Grande Curador’? Será o ‘Grande Curador’ uma barreira de curadores de vários países separados por dez centímetros uns dos outros?*” (BARAVELLI, L.P. “Introduzindo o leminguismo 3”. Para a *Folha de São Paulo*, 18 de outubro de 1985.)

<sup>245</sup> “[...] *os artistas andam fazendo obras inviáveis (muito grandes, com materiais super frágeis, salas que depois são desmontadas e somem) porque, inconscientemente não acreditam mais naquilo e se ‘suicidam’ enquanto artistas.*” (*Ibidem.*)

<sup>246</sup> AMARANTE, L. “A Bienal na opinião de quem veio de fora”. *O Estado de São Paulo*, 29 de outubro de 1985.



“neoexpressionismo” e a “*Grande Tela*” que tomaram o centro da discussão e ofuscaram a repercussão das obras individuais:

*IVALD GRANATO, 35, [...] "O que eu acho é que a bienal parece sempre uma coisa nova, mas é a mesma coisa. Esta foi uma das melhores na sua organização e nunca teve tanta gente no dia da inauguração. O que não sinto é novidade na mostra. Não tem novos conceitos, nem novos valores. Acho que tem uma culpabilidade da crítica que foi no trezinho da alegria para ver a Documenta de Kassel, em 81, e veio com a ideia do expressionismo que já saiu de moda. o que não gosto mesmo foi da 'grande tela', um corredor estreito para grandes obras'. LUIZ PIZARRO, 28, artista plástico participando pela primeira vez da bienal e, atualmente, com uma exposição na Galeria Subdistrito: 'Minha participação na bienal teve uma repercussão muito grande. O problema é que ficou essa discussão sobre o neo-expressionismo se está acabando ou não, mas acho que a mostra era bastante mais ampla. Tinha de tudo. Não sei se a bienal me ajudou no mercado, ao menos diretamente. Indiretamente, ela nos facilita para que possamos ter depois mais espaços para expor'.*

Ainda no início de setembro, a um mês da inauguração, os artistas brasileiros nomeados para a representação nacional na mostra, desde o núcleo histórico ao contemporâneo, foram motivo de um artigo de Marcos Augusto Gonçalves para a Folha. Começando com uma comparação entre a obra de Anita Malfatti e Daniel Senise, estabeleceu uma perspectiva irônica para o tratamento da curadoria, ao conectar a produção atual ao passado modernista sob o rótulo do “expressionismo”:

*Pense rápido: o que há de comum entre uma tela da paulistana, filha de imigrantes italianos, Anita Malfatti – que participou da Semana de Arte Moderna de 22 – e outra do jovem pintor carioca Daniel Senise – um dos integrantes da quilométrica Geração Oitenta, que veio à tona ano passado numa exposição no Parque Laje, no Rio? Se você respondeu 'nada', errou. Ao menos na opinião de Stella Teixeira de Barros, 43, e Ivo mesquita, 34, responsáveis pela organização da mostra “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades” – uma das “exposições especiais” reservadas pela 18ª bienal [...].<sup>247</sup>*

Prosseguiu comentando a relação do mercado e das instituições num contexto em que o “neoexpressionismo” legitima a produção de uma nova geração de “artistas” (o autor coloca a expressão entre parênteses, como que duvidando de sua aplicabilidade no caso), formada nas faculdades de arte e convertendo-se em “palha para o fogo ligeiro do mercado de arte”, embalados por críticos e marchands que os promovem como descobertas. Segundo afirma, a presença da “nova pintura” na Bienal não surpreende.

Diante da polêmica sobre o “neoexpressionismo” e a “*Grande Tela*”, ao ver suas obras em segundo plano nos comentários divulgados pela imprensa a respeito da mostra,

---

<sup>247</sup> GONÇALVES, M.A. “Os jovens pintores chegam à Bienal”. *Folha de São Paulo*, 05 de setembro de 1985.

os artistas brasileiros se mobilizaram a ponto de lançar um apelido para a curadora Sheila Leirner, chamando-a de “coveira do expressionismo”. A alcunha mereceu uma nota de Ruy Castro nas páginas da Folha de São Paulo<sup>248</sup>, e evidencia o destaque da figura de Leirner como grande orquestradora de um projeto autoritário. Através desta nota, entre dezenas de outras publicadas em decorrência da 18ª Bienal e a respeito de Sheila Leirner, identificamos que o impacto do evento extrapolou a esfera artística, inserindo-se nas colunas sociais como um assunto de interesse geral.

Na tese de doutoramento de Ivair Reinaldim<sup>249</sup>, ao analisar as relações da crítica brasileira com o debate internacional na década de 1980, demonstra que essa, inserida no escopo mais amplo da discussão acerca da “arte pós-moderna”, nos primeiros anos dedicava-se a definir os contornos, origens e valores de uma arte emergente produzida por jovens que se apropriavam da cultura *mass-media* da época (através da citação, paródia ou alegorias). Essa produção, referida como “expressiva” e “subjetiva”, contrapondo-a a produção “cerebral” e “racional” atrelada à vertente conceitual da década de 1970. O debate também se dava balizado por um aspecto geracional, cristalizado na realização da mostra “*Como Vai Você, Geração 80?*”, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1984.

Entre 1985 e 1986, vê-se uma alegada tensão entre defensores e detratores do movimento de retorno da pintura tanto no exterior como no Brasil (apontando o valor do movimento, sua espontaneidade diante do momento político nacional, ou apontando para um desgaste ou saturação de sua visualidade). Quando a 18ª Bienal é vista por alguns como legitimadora e consagradora de uma tendência comercial internacional que se impunha sobre a produção brasileira, ou, para outros, como um velório teatralizado dessa tendência nos “corredores da morte” (como muitos se referiam à “*Grande Tela*”).

Somente no ano seguinte, de 1986, quando a questão mesma da “*Transvanguarda Internacional*” retoma o centro do debate, devido à presença de Achille Bonito Oliva no país, para conferências e uma exposição de sua curadoria no MAM-Rio<sup>250</sup>, “*Transvanguarda e Culturas Nacionais*”. E durante a 18ª Bienal o tema recebe

---

<sup>248</sup> CASTRO, R. “A marchande Sheila Leirner, organizadora da Bienal, está sendo chamada por alguns artistas nacionais de ‘coveira do expressionismo’. Apesar disso, a bienal é um sucesso, com um recorde de visitantes”. *Folha de São Paulo*, 16 de outubro de 1985.

<sup>249</sup> Cf. REINALDIM, I.J. 2012.

<sup>250</sup> Cf. REINALDIM, I. 2013.

comentários pontuais, sendo que muito desse debate se deu no âmbito de uma disputa pela legitimação ou não do movimento cunhado de “neoexpressionismo”, em alta no mercado internacional à época, e sua aplicação para o caso nacional. Como revela o comentário do crítico de arte Olívio Tavares de Araújo: “A ‘grande tela’ conseguiu desmistificar a tendência neo-expressionista e demonstrar cruamente que ela é produto de marketing cultural e mercadológico, que posiciona em segundo plano as qualidades artísticas das obras”<sup>251</sup>. Entre muitos outros que saíram em defesa das manifestações de artistas a mais tempo reconhecido, como o caso de Luiz Ventura a respeito do que dizia Franz Krajcberg ao questionar a persistente carência de uma identidade artística latino-americana não contemplada no evento:

*Não há dúvida de que ele [Krajcberg] tem razão quando diz que o nosso continente ‘está cada vez mais se entregando aos ditames do mercado artístico ocidental’, e que esta Bienal dá a impressão de que ‘a arte no Brasil é de meros copiadores de arte neo-expressionista alemã e americana’. [...] desde a 1ª bienal, o que se testemunha é a ênfase no esforço de prestigiar – e impor – a arte da moda no momento.*<sup>252</sup>

O crítico Roberto Pontual, em breve entrevista, analisou a realização como estratégia de marketing, comparando-a à Bienal de Paris daquele ano, também dedicada à tendência figurativa na pintura contemporânea<sup>253</sup>.

Como na mesa-redonda promovida em São Paulo, a preocupação quanto a uma dominação evidente das Bienais estrangeiras ou da Documenta sobre o que se apresenta na Bienal paulista e no cenário artístico latino-americano como um todo também pautou alguns debates:

*CASIMIRO [Xavier de Mendonça] – ‘O diretor da próxima Documenta, que está visitando a bienal, anunciou que a pintura está com um enfoque excessivo, e ele pretende fazer uma exposição sem a menor consideração pela pintura ou pelo desenho, só com outras técnicas artísticas. É claro que a Documenta tem um certo poder de influenciar as próximas tendências’. / OLIVIO [Tavares de Araújo] – ‘Ao dizer que a Documenta vai ditar as normas, nós reconhecemos que há matrizes hegemônicas. Eu vejo nessa bienal o quanto o problema do marketing se torna poderoso em detrimento de outras coisas. Acho que determinados indivíduos decretam para si e para o mundo que são artistas. Em alguns casos isso cola, e então faz-se o marketing. O produto passa a ser considerado obra de arte. A descaracterização está chegando a este ponto’. / ARACY [Amaral] – ‘Nem sempre é o artista que declara isso, mas uma pessoa por trás dele. Há uma discriminação com os países periféricos que não detêm a hegemonia cultural e*

---

<sup>251</sup> ARAUJO, O. T. *Apud* POLO, 2006, p.245.

<sup>252</sup> VENTURA, L. “Neo-expressionismo, a única arte possível?”. São Paulo, 22 de outubro de 1985.

<sup>253</sup> PONTUAL, R. *Apud* POLO, 2006, p.248.

*econômica do mundo ocidental. Digo isso fundamentado no que está se passando agora em São Paulo. Os países dos países hegemônicos vêm aqui para serem vistos; os dos países periféricos vêm para ver, sejam eles, brasileiros, egípcios ou latino-americanos. Os alemães são arrogantes por causa da força de seu mercado no momento. [...] A arte latino-americana precisa impor-se diante do mundo, e não ficar como observadora para sempre. Precisamos assumir segurança diante de nossa criatividade, porque ela vai bem. O que não vai bem são nossas instituições, elas estão pobres ainda.*

Apesar da perspectiva positiva do crítico francês Michel Nuridsany, destacando o profissionalismo da organização da mostra e parabenizando o projeto arquitetônico de Haron Cohen e Felipe Crescentti: “*Se Cohen vivesse nos Estados Unidos, estouraria no mercado, tenho certeza*”<sup>254</sup>. Por parte dos críticos de dentro do país, o programa curatorial da 18ª Bienal, entre adjetivos que oscilavam entre “ousada”, “inocente” e “corajosa”, figurava como um dos eixos centrais para a crítica sobre o evento, tanto por parte dos artistas participantes quanto por parte dos críticos de arte e jornalistas.

Em 13 de outubro de 1985, uma semana após a inauguração oficial da mostra, foi editada no Jornal do Brasil uma matéria intitulada “*Representativa, mas sem qualquer surpresa*”<sup>255</sup>, que apresenta um debate realizado em São Paulo, entre críticos de diferentes periódicos para se discutir a 18ª Bienal. Coordenada por Reynaldo Roels Júnior (Jornal do Brasil), a mesa contou com a participação de Aracy Amaral (diretora do MAC-USP à época), Casimiro Xavier de Mendonça (revista Veja), Olívio Tavares de Araújo (revista IstoÉ), Jorge Guinle Filho (artista plástico, participou da 17ª edição da Bienal), e Lúcia Ritto (revista Domingo). Em 26 de janeiro de 1986, n’O Estado de São Paulo, foi publicado extenso texto de autoria da crítica de arte Aracy Amaral, ainda diretora do MAC-USP. Dividido em quatro partes, “*Anotações à margem da XVIII Bienal*”<sup>256</sup> retoma as questões suscitadas pela mostra e propõe pensá-la com relativo distanciamento, olhando para trás e inserindo a instituição numa rede mais ampla de relações com a conjuntura política e econômica e a dinâmica do mundo da arte internacional e nacional. Para apresentar nossa análise do debate em torno da curadoria de Sheila Leirner, tomamos ambos os artigos mencionados como norteadores de nossa abordagem, o primeiro porque pode evidenciar a posição dos principais críticos do momento de maior efervescência da polêmica (as primeiras semanas do evento, em outubro de 1985), e o segundo porque faz

---

<sup>254</sup> AMARANTE, L. “A bienal na opinião de quem veio de fora”. *O Estado de São Paulo*, 29 de outubro de 1985.

<sup>255</sup> JORNAL DO BRASIL. “Representativa, mas com poucas surpresas”. 13 de outubro de 1985.

<sup>256</sup> Também reproduzido em seu livro “Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005). Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p.20-36.

um balanço mais minucioso da questão e foi publicado num momento em que a questão já não é mais central no debate. Interpomos a esses dois textos muitos outros de autores como Rodrigo Naves e Eduardo Subirats (Folha de São Paulo), Leonor Amarantes (O Estado de São Paulo), Wilson Coutinho (Jornal do Brasil), Frederico Morais (O Globo), entre outros.

*Talvez os dados mais polêmicos desta última Bienal não residam nas obras em si, e sim na forma como elas foram apresentadas e promovidas. Ou seja, nem foi o Neo-expressionismo, sobretudo o de origem e influência europeia, em particular alemã, posto que a XVIII Bienal de São Paulo também nos trouxera artistas europeus e norte-americanos expressivos da 'nova pintura' que tanto furor faz no mercado de arte internacional, mas a cenografia cuidadosamente preparada para o impacto ambiental chamado 'grande tela', habilmente divulgada e promovida pela Fundação Bienal, como se fora a única presença válida do evento.*<sup>257</sup>

Centralizando a curadoria, principalmente pelo resultado da disposição dos trabalhos no espaço da “Grande Tela”<sup>258</sup>, muitos críticos brasileiros acabaram deixando clara sua preferência pelo espaço “neutro” do “cubo branco”. Compartindo essa mesma percepção, o arquiteto Pietro Maria Bardi aprofundou a polêmica através de constantes alegações à imprensa, negando o “valor artístico” da arte contemporânea apresentada, atribuindo-o por sua vez somente às obras do *Núcleo Histórico*:

*Não se deve fazer uma exposição de quilômetros e quilômetros de percurso, ainda mais mostrando uma enorme e confusa massa de coisas. [...] é preciso dar ao espectador tempo e condições para que veja e julgue a obra.*<sup>259</sup>

*Passando os olhos por esse aglomerado de mercadorias bienalescas, naturalmente tiramos o chapéu, por deferência, a certos talentos das vanguardas históricas, provocadores de inovações, generosos proponentes de acertos e modos de expressão.*<sup>260</sup>

Além do afastamento da configuração de um espaço que permita a contemplação e o julgamento pelo público, a falta do “silêncio” do branco, da distância entre as obras,

---

<sup>257</sup> AMARAL, A. “Anotações à margem da XVIII Bienal: O ecletismo da arte de nosso tempo”. *O Estado de São Paulo*, 26 de janeiro de 1986.

<sup>258</sup> CASTRO, Ruy. “Bienal a todo pano”. *Folha de São Paulo*, 03 de agosto de 1985. “Faltando 2 meses para a inauguração, a 4 de outubro, a BISP já começou a ser montada no pavilhão do Ibirapuera. Neste momento está sendo montada no 3º andar a exposição satélite “Turista Aprendiz” da fotógrafa Maureen Bisilliat, inspirada no livro escrito por Mário de Andrade em 1927. / Mas o que promete ser a grande atração são os 600 metros de paredes mostrando obras de autores contemporâneos, para provar que a atual geração de pintores já deu tudo o que tinha que dar. / Dois mais dois também são quatro.”

<sup>259</sup> BARDI, P. M. Apud LUCCÁ, G. “Lições e citações práticas da BISP”. *Diário Popular*, 12 de janeiro de 1986.

<sup>260</sup> BARDI, P.M. *Status*, nº 136, 1985, Apud POLO, 2006, p.244.

típico do ambiente instaurado pelo padrão da galeria moderna, é o motivo da desqualificação da mostra:

*A Bienal, neste particular, é um exemplo claro e gritante dessa nossa mentalidade comunicacional moderna que está produzindo resultados do avesso. No afã de comunicar atrapalhamos cada vez mais a comunicação. / E um dos elementos que está sendo mais atropelado pela nova mania de comunicação desvairada é o silêncio. Em termos gráficos o silêncio encontra sua expressão no branco, no espaço, no espaçamento. Deste ponto de vista gráfico – do branco necessário entre dois elementos visuais – a exposição do 2º andar, a ‘Grande Tela’, falhou tremendamente. Tem razão [Pietro Maria] Bardi, pois sem um suficiente espaço isolante, sem arejamento entre cada tela, não há condição psicológica alguma para o espectador ‘ver e julgar a obra’. Quem esteve lá, constatou: as paredes dos 3 corredores da mostra – que se quis a principal da Bienal – estavam, em bom português, atulhadas de quadros. Uma verdadeira gritaria silenciosa.*<sup>261</sup>

A “zona de turbulência” catalisou a polêmica, como Leirner havia previsto, e a imprensa tratou de ratificar, dando um contorno dramático à abordagem. Como podemos notar no texto da correspondente enviada do jornal gaúcho “Zero Hora” para cobrir o evento:

*Ao montar uma exposição, instala-se também a co-autoria. O visitante passa a percorrer um painel neutro com as obras de Salomé, Dokoupil, Daniel Senise, Casa 7 e Hella Santarosa, vendo respectivamente as obras de Salomé, Dokoupil e etc.; a, justamente, visitar o etc., ou seja, a instalação de Sheila Leirner. [...] Interessante inversão de valores: a curadora se torna mais importante do que o conjunto de artistas. No entanto, com todos os seus contratemplos, a 18ª BISP está boníssima. Fico me perguntando se ela é uma ode de amor ou de ódio ao neo-expressionismo. Tudo me leva a optar pela segunda hipótese.*<sup>262</sup>

Ou a crítica da Folha de São Paulo, Radha Abramo, no artigo intitulado “Funeral do neo-expressionismo gestualista”:

*Embora as bienais internacionais de SP, Paris, Veneza, a Documenta de Kassel e outros grandes salões coletivos de arte apresentem obras quase sempre dos mesmos artistas mais badalados do momento, todas essas mostras têm rostos diferentes. / [...] A grande tela composta de obras de bons nacionais (Casa 7, Senise etc.) e outros de artistas internacionais (muitos de má qualidade) enfileirados uma atrás da outra produzem a sensação do funeral do gestualismo pictórico. No cortejo, o alemão Middendorf, que perdeu o pavio e pinta agora sem compulsão. Essa exorcização plástica é um verdadeiro sufoco. A nova tendência à busca de uma nova linguagem estaria expressa nas telas de Tomas Sanchez, que lembram um construtivismo sensível da cor, ou estaremos irremediavelmente submissos ao realismo do peruano Herman Braun-Vega, do*

---

<sup>261</sup> LUCCÁ, G. 1986.

<sup>262</sup> BERG, E. “Bienal, teu nome é polêmica”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 9 de novembro de 1985.

*inglês, Hohn Davis, do Francisco Leiró ou de Hugo Nantes, réplica do norte-americano Segal pintado em preto?*<sup>263</sup>

Enquanto Frederico Moraes praticamente replicou as intenções expostas pela curadora no texto de catálogo para sua coluna de crítica de artes plásticas n' *O Globo*<sup>264</sup>, e Cassilda Teixeira da Costa frisou o caráter “ousado” do projeto de Sheila Leirner<sup>265</sup>, suas vozes figuraram em segundo plano diante da polêmica acalorada por uma série de desqualificações diretas sobre a curadoria (principalmente na imprensa paulistana<sup>266</sup>). Nesse sentido, ainda no debate publicado pelo *Jornal do Brasil*, alguns críticos se posicionaram com relação ao espaço físico resultante da proposta de curadoria da 18ª Bienal:

*OLIVIO – [...] ‘O espaço físico da bienal também me parece mais dirigido do que eu gostaria. Você é um pouco conduzido dentro da montagem: não há muita liberdade. Existem dois ou três acessos a cada uma das laterais dos ambientes e, se alguém cair em um desses acessos, vai ficar por lá. Não tem ziguezague, não existe a possibilidade de fruição aberta. Paradoxalmente, acho a grande tela um dos casos de dirigismo do espaço, cujas consequências são positivas’. / ARACY [Amaral] – ‘Pela primeira vez, na organização do espaço da bienal, foi respeitado o desenho do prédio feito pelo Niemeyer. Isso é uma questão delicada porque Niemeyer projetou o edifício para a Feira de Indústrias’. [...] CASIMIRO*

---

<sup>263</sup> ABRAMO, R. “Funeral do neo-expressionismo gestualista”. *Folha de São Paulo*, 6 de outubro de 1985.

<sup>264</sup> MORAIS, F. “Bienal: da 'grande tela' aos pequenos erros”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1985: “Neste caso um lugar de destaque cabe à Bienal de São Paulo, encerrada no último domingo, com uma visitação recorde de quase 200 mil pessoas, superior a última Bienal de Paris. / Sob a curadoria de Sheila Leirner, a Bienal esteve muito bem organizada, tanto do ponto de vista conceitual quanto de sua montagem. Se, de um lado, a “Grande Tela” radicalizou o conceito de analogia de linguagens a montagem da mostra, por outro lado, ela racionalizou a montagem da mostra, isto é, permitiu uma distribuição inteligente das obras em todo edifício, de tal maneira que quase nada ‘escapou’ ao visitante. De fato, se a ‘grande tela’ (o que é um desdobramento teórico da ‘grande obra’ mencionada por Celant e que Sheila Leirner já comentara em textos seus, anteriores) funcionou como nave central, acompanhando em toda sua extensão por duas naves laterais, as instalações - para seguir a analogia do edifício religioso - eram os altares que se distribuíram lateralmente ao altar-mor, representando as diversas ‘irmandades’, dando ao mesmo tempo unidade e diversidade ao ‘templo’ da arte. / Sheila definiu a ‘grande tela’ como uma zona de turbulência da arte atual, e, de fato, aquele enorme corredor, dava por vezes uma sensação de vácuo, de queda brusca. Ao mesmo tempo, porém, passava uma idéia contrária. Artistas de diferentes países, continentes e contextos culturais estavam ali, construindo juntos a grande obra, de validade universal, reveladora das angústias, conflitos e esperanças do homem moderno.”

<sup>265</sup> “Quanto à ‘Grande Tela’, também um artifício da montagem para expressar um pensamento da curadoria me parece arriscado, mas correto, no sentido de que a curadoria tem autoridade para propor uma referência ao tempo presente, ainda que esta nos remeta ao sufocamento e à violência e dissolução, materializados naquele corredor de angústia. / Em suma, se Sheila apenas continuasse em um caminho iniciado por ela e que vinha dando certo, seria decepcionante. Ir adiante, com ousadia, é que é raro.” (COSTA, C.T. *Apud* POLO, 2006, p.254)

<sup>266</sup> Um exemplo: “A Grande tela é no fundo a própria negação da pintura [...] não conseguindo espelhar a atual fase da Nova Pintura pelo simples motivo de não envolver o espectador, descaracterizando a linguagem pictórica. A Grande Tela podia ser polêmica, mas isso não consegue ser, por não haver confronto, somente um desestimulante plástico confuso e ineficaz para difundir a arte. Nega o individual, elimina até o coletivo realçando as esculturas de John Davis, nas duas extremidades do corredor central. As atenções foram todas dadas a este espaço, nem revolucionário nem inovador, criando somente barreiras para que a pintura seja lida sem a interferência apelativa de um grande show.” (ROLIM, J. Henrique Fabre. *A Tribuna*, Santos-SP, 15 de outubro de 1985)

– ‘O que realmente se grava de cada bienal são algumas obras. O mérito da grande tela é ser um espaço vertiginoso e esse espaço difere do resto da bienal. O difícil é a bienal deixar de ser uma feira com vários stands. Em Veneza, você tem os jardins, e cada país tem seu pavilhão: na documenta de Kassel há três museus espalhados por cada canto da cidade, e dá para respirar antes de ver o segundo capítulo. Agora aqui, Rambo I, II e III estão todos em três andares’.<sup>267</sup>

Em meio à profusão de comentários dos diversos agentes envolvidos no campo artístico nacional e os estrangeiros presentes ao longo da mostra, no mesmo “Folhetim”, dois críticos, Eduardo Subirats e Rodrigo Naves, que já vinham gerando entre ambos uma intensa discussão acerca da “condição pós-moderna”<sup>268</sup>, dedicaram textos mais minuciosos sobre o evento. Subirats, filósofo espanhol radicado no Brasil, professor na Unicamp, escreveu uma matéria, “A miséria da vanguarda”<sup>269</sup>, publicada entre as últimas semanas de realização da 18ª Bienal, na qual abordou a noção de vanguarda artística no contexto atual e identificou na maneira como as pinturas da transvanguarda foram expostas o objetivo propriamente manifesto pela curadora da “Grande Tela”:

*Atrás das paredes que encerram as ficções mais que discretas, e muitas vezes horríveis, da tecno-ciência, surge o grande vale do neo-expressionismo. Os organizadores da bienal expuseram o abundantíssimo material expressionista com uma mescla de ironia e crueldade: colocaram-no ao longo de corredores extensos, em monótonas fileiras de formatos iguais, sem nenhuma ordem, de modo que o visitante percorre séries e séries de quadros, gestos e temas repetidos, como numa ladainha de horror, e contempla detidamente as fichas técnicas comprovando que desfilam diferentes países – França ou Argentina, os mais díspares, Islândia e África do Sul, Israel e Japão. E todos os quadros são, contudo, iguais, como se tivessem sido pintados pela mesma pessoa, ou saídos da mesma fábrica.*<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> JORNAL DO BRASIL. “Representativa, mas com poucas surpresas”. 13 de outubro de 1985.

<sup>268</sup> No Brasil, a discussão suscitada pelo debate “modernidade versus pós-modernidade, envolveu também outros críticos, como Roberto Pontual, Alberto Tassinari e a própria Sheila Leirner. No Folhetim da Folha de São Paulo, é possível acompanhar a discussão entre Subirats e Naves: SUBIRATS, E. “A filosofia e a cultura contemporânea”. Folhetim, 8 de abril de 1985. / \_\_\_\_\_. “A lógica da destruição”. Folhetim, 25 de maio de 1985. / \_\_\_\_\_. “A arte e o museu”. 19 de setembro de 1986. / \_\_\_\_\_. “Meu crítico do meu coração”. Folhetim, 19 de novembro de 1986. / \_\_\_\_\_. “A Tela do mundo”. Folhetim, 29 de maio de 1987. / \_\_\_\_\_. “O intelectual na crise contemporânea”. Folhetim, 17 de fevereiro de 1987. / NAVES, R. “Obscurantismo esclarecido”. Folhetim, 9 de novembro de 1986. \_\_\_\_\_. “Metafísicas por um fio”, Folhetim, 11 de setembro de 1987.

<sup>269</sup> “Bienal”, carta de Sheila Leirner para a *Folha de São Paulo*, 06 de dezembro de 1985: “Escrevo para cumprimentar pela publicação do brilhante artigo de Eduardo Subirats no último Folhetim. A análise aguda do chamado neo-expressionismo e da arte ligada à ciência e ficção, mais a constatação de que a 18ª BISP ‘demonstra um aspecto essencial das vanguardas que nem a crítica européia, nem a norte-americana jamais quiseram suscitar’, contribuem para justificar nosso esforço de dois anos de tentar espelhar o momento artístico presente. É uma satisfação verificar que a Grande Tela e os segmentos que ‘amarram’ o significado abrangente da 18ª Bienal são - exatamente como se queria - motivo para reflexão e análise crítica da arte contemporânea”.

<sup>270</sup> SUBIRATS, Eduardo. “A miséria da vanguarda”. *Folhetim*, 1º de dezembro de 1985.



Ao que podemos identificar o diálogo constante com as críticas publicadas por Naves, apresentando sua perspectiva em direção diversa, embora não contrária. Por exemplo, como evidenciamos em seu texto sobre a obra de José Resende e o problema terminológico suscitado pelo rótulo de “neoexpressionista”:

*E, se a arte passa a ser a encenação da Arte, simultaneamente a história passa a ser a simulação da História. Para mim, é justamente aí que está todo o problema. De fato, nos nossos dias convivemos com uma história mirrada, sem esquinas, em que mudanças sociais e revoluções se assemelham mais a esperanças de antepassados. Não é à toa que para o pós-modernismo, tão conservador, a história é apenas a rememoração de traços históricos.* <sup>271</sup>

Ao mesmo tempo em que alguns jornalistas ressaltavam o que percebiam como valor de inovação da mostra<sup>272</sup>, a discussão mais ampla em torno da validade da realização mesma da Bienal de São Paulo norteou algumas das críticas à 18ª edição. Além de Pietro Maria Bardi<sup>273</sup> e Aracy Amaral<sup>274</sup>, o crítico norte-americano Donald Kuspit também apontou para a periodicidade das mostras como um dos fatores prováveis que provocavam a falta de valor qualitativo nas obras de arte apresentadas:

*‘Acho que mais importante do que se organizar exposições de arte a cada dois anos seria a reação de um comitê internacional de arte [...] atento ao que se passa no cenário da arte mundial. E quando este comitê achasse que era o momento de se fazer uma exposição, porque certos movimentos no mundo da arte estavam maduros ou representavam algo novo, então elas deveriam ser feitas’.* <sup>275</sup>

A nova postura da Fundação Bienal, mais “empresarial”, contando com uma explícita estratégia de publicidade, seu orçamento e a proporção do público atingido, bem como a importância da mostra para os artistas emergentes, faziam parte dos tópicos de discussão:

*LUCIA – ‘Fui à Bienal achando que ia me surpreender com alguma coisa, mas não me surpreendi com nada. É uma Bienal sem surpresas’. / CASIMIRO – ‘A Bienal é um lançamento de produto, por isso ela não precisa ter necessariamente*

---

<sup>271</sup> NAVES, R. “Um artista contra a reiteração preguiçosa da arte”. Folha de São Paulo, 05 de outubro de 1985.

<sup>272</sup> “A 18ª Bienal marca a ruptura. É a despedida das bienais e salões tradicionais e também da “Arte Oh!” com seu charme antigo, e dos artistas da ‘aura’, queridos fantasmas dos quais, cada vez menos, conseguimos acreditar nesse tempo do comércio de arte. [...] A produção cultural que não consegue espaço para aparecer é uma produção cultural inexistente, já que não existe no mercado que é o que, hoje, faz as coisas existirem”. (CHAVES, A. P. Apud POLO, 2006, p.243)

<sup>273</sup> Bardi sobre periodicidade.

<sup>274</sup> Cf. AMARAL, A. “Bienal: isto já foi importante”. In: AMARAL, A. “Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005)”. Vol.3 Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed.34, 2006, p.15.

<sup>275</sup> KUSPIT, G. Apud SICHEL, B. “Arte, crítica, bienais”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 7 de dezembro de 1985. Caderno de Programas e Leituras, p.6.

*uma nova figurinha a cada dois anos. Ela tem que ser um pouco o espelho do que está acontecendo nas artes. Há alguns anos atrás participar de uma bienal era consagratória. Hoje em dia, tem de tudo, mesmo a arte ruim, como a da alemã Hella Santarosa, que está dentro dessa geléia geral'. / OLIVIO – 'A Hella Santarosa tem o marketing mais impecável da Bienal. Eu recebi material da Bienal em uma sacola com a marca da Hella. O problema é que nós estamos perdendo o terreno sob nossos pés. O grande público dessa Bienal, estimado em 200 mil pessoas, não é nada numa cidade de 13 milhões de habitantes e num país de 150 milhões de habitantes. Foram gastos 8 bilhões de cruzeiros para 200 mil pessoas! Pensei que no mínimo 3 milhões de pessoas fossem ver a Bienal'. / JORGE – 'A bienal é fundamental para o jovem artista, é sua única oportunidade de ver o que está acontecendo lá fora'.<sup>276</sup>*

Na primeira parte de suas “anotações”, Aracy Amaral aponta o descompasso entre os pontos de maior relevância e a projeção publicitária da Fundação Bienal e dos meios de comunicação enfocando a “Grande Tela” e a predominância anunciada da “Nova Pintura”<sup>277</sup>:

*Por sua vez, o dado mais novo deste evento está vinculado não às obras, mas à organização de seu espaço físico. Na manipulação do espaço, de forma mais ou menos feliz, das obras que comparecem ao evento. Dir-se-ia que parece que entrou em voga, ao projetista da bienal, a paginação em oblíqua, que com tanta infelicidade o Museu de Arte Moderna de SP passou a se utilizar desde a reforma de seu espaço. A organização labiríntica também parece ter sido, senão uma solução desejável, pelo menos uma saída para que todas as obras coubessem no espaço do amplo edifício do Pavilhão da Bienal.<sup>278</sup>*

A presença de instalações na 18ª Bienal, inclusive compondo o núcleo contemporâneo no segundo andar ao redor dos polêmicos corredores da “Grande Tela”, de fato não recebeu atenção proporcional na imprensa. A proposta do artista brasileiro Alex Vallauri, intitulada “A Casa da Rainha do Frango Assado”, reconstruindo através de grafite e objetos o espaço de uma casa, com cozinha, banheiro e jardim, para a personagem criada pelo grafiteiro (presente na Bienal pela terceira vez, estreando com o grafite), foi mais difundida pelo debate sobre os limites do grafite<sup>279</sup> que começava a

---

<sup>276</sup> JORNAL DO BRASIL. “Representativa, mas com poucas surpresas”. 13 de outubro de 1985.

<sup>277</sup> Um exemplo: ROELS JR., R. “Festa de arte para todos os gostos”. *Jornal do Brasil*, 5 de outubro de 1985: “Pintura, pintura e mais pintura, de todas as procedências e para todos os gostos. A Bienal está mais discutível do que seria de esperar, um tanto quanto monótona na sucessão infindável de pinturas, umas atrás das outras. Eventualmente, uma ou outra coisa diferente emerge nos corredores, como instalações, xilogravuras e esculturas. E a arte high-tech, claro”.

<sup>278</sup> AMARAL, A. “Anotações à margem da XVIII Bienal: O ecletismo da arte de nosso tempo”. *O Estado de São Paulo*, 26 de janeiro de 1986.

<sup>279</sup> “Eu achei que o grafito saiu fora da marginalidade. As pessoas descobriram que ele pode ser um mural, um trabalho que pode ser encomendado para lojas e restaurantes. E, de fato, com a minha obra na bienal, recebi várias propostas. Uma mãe foi na exposição e o filho pediu um quarto grafitado de presente de natal. Vendi também oitocentas camisetas e mil adesivos, além dos objetos que estavam na instalação” declarou Vallauri para Folha de São Paulo, 14 de dezembro de 1985.

passar por um processo de institucionalização no campo da arte brasileiro<sup>280</sup>. O ambiente de Vallauri figurou, junto às pinturas dos jovens brasileiros da Casa 7 e outros componentes da “*Grande Tela*”, como uma das principais representações da arte contemporânea brasileira. Sua instalação estampou muitas matérias de jornais na cobertura do evento e foi usada como pano de fundo para apresentação da mostra na televisão. Algumas outras instalações, como a sala emborrachada de Per Bjorlo, foram mencionados por dois críticos em depoimentos.

*CASIMIRO – ‘A tendência nunca esteve tão igual no mundo como agora. O expressionismo está aí, dos húngaros aos surinameses, e aconteceu que todos mandaram uma grande quantidade de telas. Há uma briga pelo espaço. Mas há artistas que poderiam dizer em 4 telas o que dizem em 11’. / JORGE – ‘Nessa bienal há muitos trabalhos típicos para bienal, como existem trabalhos típicos feitos para salões. As grandes instalações, com muitos objetos, querendo criar um clima meio dramático, mas que, no fundo, dizem muito pouco artisticamente, são cenografias para criar um efeito no público. [...] De certa forma, nessa bienal há uma briga entre a pintura e a parte ambiental. Apenas o espectador avisado já vai sabendo que é uma bienal dedicada ao expressionismo, e se dirige diretamente para o grande corredor’. / OLIVIO – ‘Ninguém diria que essa é uma bienal voltada para o levantamento da pintura, ou da pintura neo-expressionista. Existem instalações com propostas não pictóricas, e tudo tem o mesmo peso’. / CASIMIRO – ‘O que vai ficar marcado para o público comum que visitar as 2400 obras nos três andares da Bienal, é que existe uma coisa chamada neo-expressionismo, que há uma coisa chamada instalação. Só vai sobrar isso’. / [...] REYNALDO – ‘Muitas das instalações apresentam o aspecto da viagem como arte, criam um clima de viagem ácido’. / CASIMIRO – ‘As instalações podem ter uma carga de fantasia, mas elas não são escapistas. Às vezes trabalham com o material que têm e, a partir dele, elaboram a arte. Uma das melhores coisas dessa bienal é a construção de madeira de Edward Mayer, A Última Thule. É uma construção de sarrafos de madeira que ele fez com material brasileiro, sem cola ou pregos, como um castelo de cartas. ... No caso da pintura quem faz um casamento muito feliz trabalhando com o material do dia-a-dia é o dinamarquês Ole Sparring, um homem que integra a arte e vida.’<sup>281</sup>*

O artista espanhol, Julio Plaza, vivendo no Brasil desde 1967 e mantendo relação com a bienal desde sua primeira participação na 9ª edição, teve sua proposta de holopoesia recusada pela Comissão de Arte e Cultura para compor a representação brasileira. Plaza havia trabalhado com Zanini, na 16ª edição, tendo sido responsável pela organização da sala dedicada à “arte e comunicação”. Este breve perfil do artista nos ajuda a compreender o lugar ideológico de onde escreve sua crítica ao final do evento. Plaza reclama da predominância de pinturas (meio tradicional e artesanal), para ele tratava-se de uma opção curatorial que se afastava da produção contemporânea de ponta, do mesmo modo que

---

<sup>280</sup> Cf. GOMES, Márion Strecker. “Acordo vai tirar grafite da clandestinidade”. / “Uma linguagem em que é proibido permitir”. Para *Folha de S. Paulo*, em 15 de agosto de 1987.

<sup>281</sup> JORNAL DO BRASIL. “Representativa, mas com poucas surpresas”. 13 de outubro de 1985.

elogia a presença da mostra norte-americana “Entre Ciência e Ficção” composta por obras artísticas experimentais em novos meios tecnológicos, como holografia, robótica e vídeo:

*A pretexto de nos fornecer uma leitura crítica, nos dá uma leitura indiferenciada que endossa a ‘arte’ regida pelo sistema de pintura-quadro. É aquilo que é chamado de ‘arte’, não é mais do que a redução da pluralidade as práticas artísticas contemporâneas a um só sistema, o da pintura quadro (artesanal). É assim que o sistema da arte pode ser ritualizado, domesticado e assimilado na apropriação do desejo pela ordem social e institucional e o ego do curador em cenógrafo.*<sup>282</sup>

Entre todas as manifestações analisadas na imprensa brasileira, um ponto que se consolidou, tanto no que tange esta 18ª edição da bienal paulista, quanto o que perpassa por todo o debate mais amplo sobre a função do curador de exposições de arte contemporânea, foi a noção de que ao concretizar sua tese sobre a “Grande Obra” dentro do projeto curatorial designado “O Homem e a Vida”, Sheila Leirner teria se apropriado das obras daqueles pintores, para criar sua própria grande instalação. O que veio afirmar a crítica de arte e historiadora Aracy Amaral em suas “anotações” publicadas no início do ano seguinte a realização da 18ª Bienal:

*Por outro lado a ‘instalação’ da ‘grande tela’, e Sheila Leirner confirma que para ela esse espaço foi mesmo uma instalação sua, embora a contragosto reconheça que em co-autoria com o arquiteto projetista do espaço, no caso Aron Cohen [sic.], significa realmente que a curadoria da XVIII Bienal se apropriou das pinturas dos artistas participantes a fim de conceber um espaço interpretativo da pintura de nosso tempo realizada pelas gerações mais novas e consagradas pelo mercado internacional.*

Esta perspectiva foi fundamental para a realização da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1987 (que estudamos no capítulo seguinte desta dissertação), quando, após um amplo e intenso debate sobre sua estreia como curadora de exposições, Sheila Leirner pôde retrabalhar estas noções, lidando mais diretamente com a ideia de que a prática curatorial se inscreve numa interseção entre a produção de instalações e de exposições e ratifica o caráter autoral de sua atividade:

*‘Acredito que o papel do curador é servir de receptáculo e de tradutor de um momento. Essa minha primeira experiência de montagem foi mais proveitosa que uma pós-graduação. Gostaria de ter ouvido críticas mais profundas sobre a mostra, acho que isso ajudaria bastante.’ [...] ‘Concordo com a crítica, mas acho que os arquitetos não tinham outra saída, o que determinou o espaço*

---

<sup>282</sup> PLAZA, J. “A ‘festa’ e a ‘fresta’”. *Folha de São Paulo*, em 14 de dezembro de 1985.

*circundante – às instalações – foi a ‘grande tela’.* [...] *‘Hoje estou mais maleável, mas continuo com minha posição autoritária em relação à arte’.*<sup>283</sup>

Quando a discussão parecia indicar certo esmorecimento, nos primeiros meses do 1986 foi anunciada a nova diretoria administrativa da Fundação Bienal, sendo Sheila Leirner nomeada curadora geral pela segunda vez, então os ânimos de críticos de arte, artistas e *marchands* se inflamam mais uma vez, e o debate toma novo fôlego nos próximos anos.

---

<sup>283</sup> Sheila Leirner em entrevista a Leonor Amarante para *O Estado de São Paulo*, “Bienal”, 15 de dezembro de 1985.

## CAPÍTULO 3

### “UTOPIA VERSUS REALIDADE”

#### A 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1987)

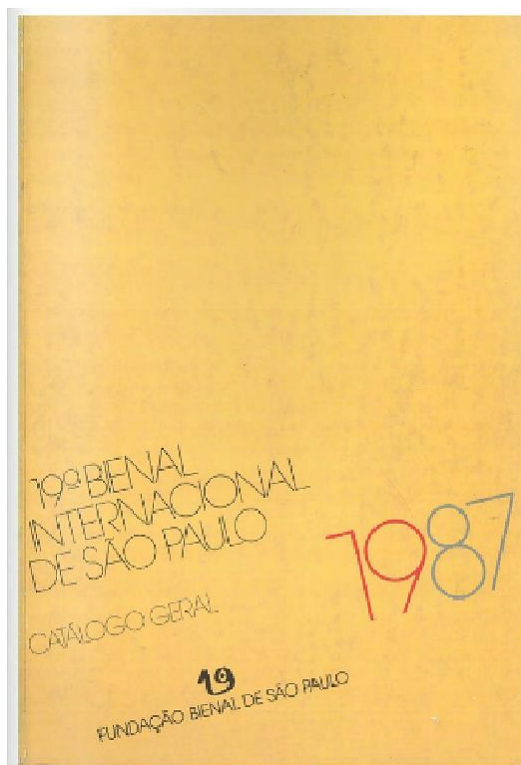


Figura 26 - Capa do Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo (02 de outubro a 13 de dezembro de 1987). Design gráfico criado por José Maria Lager Prieto, vencedor do concurso nacional para cartaz da 19ª Bienal.

### 3.1. Descrição da expografia para a 19ª Bienal:

Toda a programação preparada para a 19ª Bienal expandiu-se em relação aos eventos paralelos realizados para a 18ª edição, as propostas iniciaram-se meses antes da inauguração da mostra no pavilhão, através da exposição de esculturas em lugares públicos, como algumas estações de metrô e o próprio Parque do Ibirapuera, que recebeu também concertos de música e performances. Entre o fim de setembro e início de outubro de 1987, às vésperas da abertura oficial da Bienal (em 4 de outubro de 1987), um encontro

de críticos de arte fora promovido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA, onde compareceram artistas, críticos de arte e *marchands* brasileiros e estrangeiros, contando com a presença da curadora geral da mostra, Sheila Leirner, que era também membro da Comissão de Arte e Cultura da Fundação Bienal, representando a ABCA.

O projeto arquitetônico e a distribuição das obras no espaço do Pavilhão da Bienal para a 19ª edição diferiu bastante daquele realizado para a edição anterior (que descrevemos nesta dissertação, no capítulo 2). Para a mostra de 1987, a curadoria objetivou estabelecer outra configuração nas articulações entre o núcleo histórico, as salas especiais e o núcleo contemporâneo.

No térreo<sup>284</sup>, concentraram-se as exposições especiais desenvolvidas por outros curadores sob a supervisão da curadoria geral e da Comissão de Arte e Cultura e algumas mostras de artistas individuais.

Abaixo do mezanino a seção dedicada à música, organizada pela curadora Ana Maria Kieffer, contando como espaço de projeção e documentação da obra de Brian Eno (Grã-Bretanha, 1948 – 1988), Wilson Sukorski (Brasil, 1955) e Lívio Tragtemberg Brasil, 1961). A videoteca<sup>285</sup> ocupava um espaço um pouco menor, isolado e conectado por um corredor estreito que levava ao corredor mais amplo e comprido das pilastras da fachada do prédio. Ainda neste espaço duas áreas maiores delimitadas por tapumes: uma expunha a produção do único artista representante de Trinidad e Tobago, Peter Minshall (1941), “*Callaloo*” compunha-se de modelos de fantasias, desenhos, reprodução de som gravado e uma videoinstalação documentando o desfile com as peças para o carnaval de Porto de Espanha e uma participação em desfile de escola de samba em São Paulo no mesmo ano; o segundo espaço reunia os membros e as atividades específicas do setor educativo da Bienal.

---

<sup>284</sup> FIGURA D. ANEXO, p.D.

<sup>285</sup> ANEXO 26, p.195.



Figura 27 e 28 – (acima) figurinos e croquis, (abaixo) registro de desfile de “Callaloo” de Peter Minshall (1941), na 19ª BISP. AHWS – FBSP.



Ao seguir para a segunda seção, marcada pela segunda entrada desde o corredor paralelo aos vidros da fachada do prédio, encontrava-se um ambiente recortado por tapumes de madeira pintados que delimitavam espaços para reunir o conjunto de obras de vinte artistas brasileiros<sup>286</sup>, que compunham a exposição especial intitulada “*Em busca*

<sup>286</sup> ANEXO 17, p.188. Arcângelo Ianelli (1922 – 2009), Sérvulo Esmeraldo (1929), Maurício Bentes(1958 - 2003), Franz Weissmann (1911 – 2005), Eduardo Sued (1925), Ronaldo do Rego Macedo (1950), Gerardo da Vilaseca (1948), Zé Bico, Carlos Fajardo (1941), Amélia Toledo (1926), Waltércio Caldas (1946), Almandrade (1953), Willys de Castro (1926 - 1988), Hércules Barsotte (1926 - 2010), Amilcar de Castro



da essência: elementos de redução na Arte Brasileira”, cuja proposta era assinada por Gabriela Suzana Wilder, assistente de Sheila Leirner, e orientada por esta a fim apresentar “chaves para a leitura”<sup>287</sup> da Bienal.



Figura 29 – Panorama da sala de “Em busca da essência”, 19ª BISP. AHWS – FBSP.

De frente para essa entrada, ao lado direito, um corredor em diagonal formado por duas paredes delimitava o espaço da exposição especial de obras de Marcel Duchamp (1887 - 1968), comissionada por Arturo Schwarz<sup>288</sup>. Alguns dos *ready-made*, como “*Fountain*” de 1917, desenhos, pinturas e as obras “*La Mariée Mise à nu par Ses Célibataires, Mème*”, criada entre 1915 e 1923, conhecida como “*Grande Vidro*”, e “*Étant donnés*”, cuja elaboração se deu entre 1946 e 1966, compunham o envio das obras do artista, na ocasião de celebração do centenário de seu nascimento.

Após o corredor de obras de Duchamp, no canto direito do pavilhão, a exposição especial “*Imaginários Singulares*”<sup>289</sup>, curada por Sônia Salzstein-Goldberg e Ivo Mesquita. Nesta seção apresentaram-se algumas obras de 11 artistas brasileiros (pinturas de Tarsila do Amaral, Alberto da Veiga Guignard, Ismael Nery, José Antônio da Silva,

---

(1920 - 2002), Adriano de Aquino (1946), Cassio Michalany (1949), Marcelo Reginato (1963), Dudi Maia Rosa (1946), Décio Vieira (1922 - 1988).

<sup>287</sup> WILDER, G.S. “Em Busca da Essência”. In: *Catálogo 19ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987, p.338.

<sup>288</sup> ANEXO 14, p.184.

<sup>289</sup> ANEXO 18, p.188.

gravuras de Oswaldo Goeldi, desenhos de Wesley Duke Lee, esculturas de Maria Martins, Waltércio Caldas, instalação de Tereza D’Amico, e de Tunga), dispostas em um ambiente composto por tapumes que variavam em extensão e direção, compondo espaços menores que isolavam o conjunto de obras de cada artista.



Figura 30 – Panorama do corredor de exibição da coleção de obras de Marcel Duchamp na 19ª BISP. AHWS –FBSP.



Figura 31 – Escultura de Maria Martins integrante da exposição “Imaginários Singulares”, da 19ª BISP. AHWS – FBSP.

No primeiro andar<sup>290</sup>, onde se localizava a entrada, além do setor de serviços<sup>291</sup>, uma parte das obras que compunham o “Núcleo Contemporâneo”<sup>292</sup>, no qual se concretizou a o segmento central da curadoria específica de Sheila Leirner. O vão era o único espaço no interior do percurso labiríntico onde a arquitetura do prédio promovia uma abertura mais ampla para a projeção de um panorama composto pelas obras instaladas nas galerias de cada um dos três andares ao redor do espaço da rampa.

Em volta do vão central da rampa, foram instalados os tapumes que separavam as 176 obras de vinte e três artistas de diferentes nacionalidades, entre desenhos, maquetes, instalações, gravuras, esculturas, a pintura ainda predomina em quantidade. Artistas como Marcelo Aguirre (Equador, 1956), Luís Fernando Bénédict (Argentina, 1937), Eleanor Bond (Canadá, 1948), Ernesto Cuadra (Nicarágua, 1951) e Márcia Grostein (Brasil, 1949), exibiam uma média de quatro pinturas figurativas cada um. O artista convidado Luciano Castelli (Suíça, 1951) com seis pinturas figurativas, e o polonês Tomasz Ciecierski (1945), com mais três, eram os únicos não-figurativos da seção. Três desenhos da chilena Patricia Figueroa (1952) e dois do porto-riquenho Arnaldo Roche (1955), também figurativos, ocupavam os tapumes que ainda abrigavam a instalação de Luiz Hermano (Brasil, 1957); 57 fotografias do finlandês Jussi Kivi (1959) e nove fotografias da espanhola Ouka Leele (nome artístico de Bárbara Allende Gil de Biedma, 1957), que de maneiras distintas abordavam a imagem do corpo humano.

Ocupando o centro do vão, a instalação de Tunga constituída por duas partes “escultóricas”: uma que se espalhava pelo chão sobre um recorte quadrado de linóleo preto, composta por uma tonelada de fios de imã e aço que formavam a calda longa figura de um animal sem cabeça. Pendida desde o teto do pavilhão, a outra parte, feita dos fios de mais uma tonelada de fios pretos com quinze metros de comprimento que sustentavam a figura de uma cabeça decepada, os tais fios aludiam ao seu cabelo. A obra de nome extenso, “*Enquanto Flora a Borda Tomba Magnética de Acúleos Zumbidos a Trilha Atapetara Aérea Ataraxia Pendular Arrepio Marsupial que Mesmo Hominídeo Cabia Fenosos Pêlos ao Lóbulo Rastrear Assistência Fractal Hesita-o Anima de Níquel Vêm o Vôo Entomológico Fêmea Asculata Cabeça Genomas Penetrarás*”, de 1982, numa visão

---

<sup>290</sup> FIGURA D. EM ANEXO, p.D.

<sup>291</sup> O setor de serviço com bilheteria, informação, guarda-volumes, monitoria, stand da revista Galeria, stand da Livraria Brasiliense, venda de obras, bar, loja, sala VIP, sala dos monitores e stand do Ministério da Cultura/Funarte.

<sup>292</sup> ANEXO 15, p.. (1º andar)

panorâmica parecia ligar visualmente as obras posicionadas nos parapeitos dos dois andares superiores.

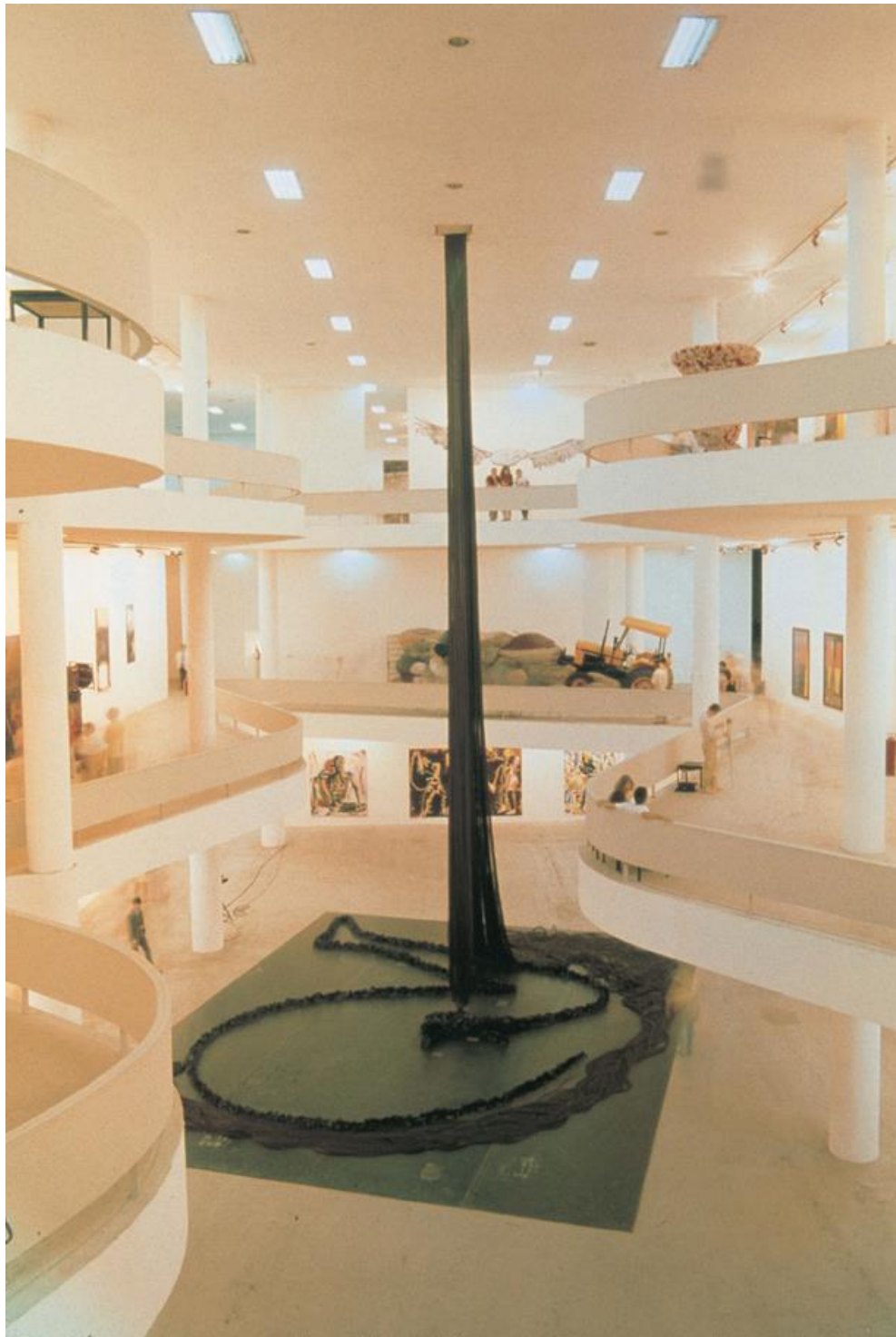


Figura 32 – A instalação de Tunga e uma visão panorâmica e vertical da “Grande Coleção”. No terceiro piso vê-se a escultura de Anselm Kieffer, no segundo a instalação de David Mach. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

Ao subir a rampa para o segundo andar<sup>293</sup>, a primeira obra a deparar-se era “*Ruby Birth*” do artista estadunidense Robert Stackhouse (1942), uma instalação em aquarela sobre papel e madeira que gerava uma ilusão de ótica, ora integrando as treliças de madeira com a pintura na parede, ora separando-se dela, de acordo com o ponto de vista do espectador, gerando ainda a sensação de que alguma luz vermelha emanava da obra.



Figura 33 – Instalação de Robert Stackhouse. À esquerda a pintura Baechler, à direita o trabalho de Iran Espírito Santo. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

De ambos os lados da rampa foram instalados tapumes pintados de branco, estes serviram de parede para a disposição de pinturas, desenhos e *assemblages*, como a pintura em acrílica “*Untitled*” do artista convidado Donald Baechler (Estados Unidos, 1956), reproduzindo traços do desenho infantil e a instalação bidimensional do brasileiro Iran do Espírito Santo (1963), “*Fogo em Pedra*”, que reproduzia uma chama em textura rochosa. Essas duas ladeavam a primeira e eram seguidas por obras de outros sete artistas, como as pinturas geométricas abstratas de Rob van Koningsburggen (Holanda, 1948), Naouyoshi Hirosaka (Japão, 1946) e de Willem Sanders (Holanda, 1954), a instalação de Clorindo Testa (Argentina, 1923) feita em colaboração com outros artistas argentinos

---

<sup>293</sup> IMAGEM E. ANEXO, p.E.

(também participantes da mostra com obras individuais), cinco esculturas de Brigitte Kowans (Áustria, 1957), e cinco colagens com acrílica de Emerik Bernard (Iugoslávia, 1937).

Do outro lado do vão, em frente a um tapume pintado de branco que dividia o pavilhão, a instalação do escocês David Mach (1956), “*Adding Fuel to the Fire*”, ocupava uma área de quatro por três metros quadrados, composta por um trator real colocado sobre pilhas de muitas camadas de recortes de jornais e revistas, que formavam ondas de matéria envolvendo outros objetos; vista de trás, uma porta vinha desse monte de papel, entreaberta, sustentada somente por uma pá de alumínio e madeira.



Figura 34 – Panorâmica do vão a partir do segundo andar. A instalação de Tunga corta a imagem pendendo do teto ao chão. Nas paredes laterais é possível ver as telas penduradas. A rampa ao fundo. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

Atrás desses tapumes apoiavam-se mais deles, ortogonalmente, que formavam nichos dentro dos quais se expunha o conjunto da obra de outros artistas: ao lado direito, a instalação de Geórgia Creimer (Brasil, 1964) composta por três telas individuais. Um corredor apresentando com três pequenas salas expondo 80 ampliações fotográficas de fachadas de casas populares do nordeste brasileiro, de autoria da artista convidada Anna Mariani (Brasil, 1935), cada uma das três pequenas salas, cujas paredes estavam cobertas

pelas imagens emolduradas, um tipo de iluminação diferenciada que sugeriria a luz do raiar do dia, da tarde e do anoitecer. A instalação de recortes geométricos “*Couloir Peint*” do suíço Matias Spescha (1925-2008); três pinturas à óleo de aspecto geométrico sobre estruturas de folha-de-flandres de Han Schuil (Holanda, 1958); e 15 telas à óleo e 12 posters de Masaaki Yamada (Japão, 1930).

Ainda deste lado, através de uma segunda entrada, uma seção com três nichos: o primeiro apresentava nove obras em fibra de vidro e poliéster de Dudi Maia Rosa (Brasil, 1946); uma sala para a instalação “*Casa do Pintor*” de Piet Dirkx (Holanda, 1953), composta por recortes quadrados e retangulares em madeira, cartão, metal vidro e 15 painéis de encáustica sobre compensado pendurados em diferentes alturas das quatro paredes; ao fundo, quatro pinturas em esmalte sintético sobre tela de Cássio Michalany (Brasil, 1949).



Figura 35 – Instalação de David Mach. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

No canto esquerdo, ao fundo do salão que se formou em volta do vão, outra entrada levava a três nichos: o maior apresentava a instalação do canadense Kim Adams

(1951), que se baseava em um andaime rolante com três containers, e a escultura do sul-africano Roland Brener (1942), que também representava a delegação do Canadá, com um conjunto de duas esculturas feitas de elementos mecânicos, intitulado “*The Circle is Complete*”. Outro nicho formava a instalação de Barbara Steinman (Canadá, 1950), “*Northern Noises*”, um ambiente escuro e fechado como que reconstruindo um mausoléu, com duas pequenas janelas contendo imagens iluminadas como vitrais de uma capela, tratava-se de vídeos e fotografias, ao centro um pedestal com uma pirâmide de vidro emanava luz, e à entrada do ambiente uma inscrição retirada de um texto da filósofa alemã Hannah Arendt (1906 - 1975): “*The radicalism of measures to treat people as if they had never existed and to make them disappear is frequently not apparent at first glance*”<sup>294</sup>; o último nicho abrigava a obra do, também canadense, Wyn Geleynse (1947), uma instalação em três partes a partir de um retroprojektor e um pequena escultura sobre um pedestal alto.<sup>295</sup>

Do lado esquerdo à rampa (paralelo à fachada do prédio), havia mais entradas para seis nichos individuais: uma instalação de Luiz Zerbini (Brasil, 1959) composta por um tanque de madeira sobre o qual se apoiavam duas ripas de pinha atravessadas na horizontal, sustentando um carrinho de bebê; sete esculturas em fibra de vidro ou plástico moldado de Sérgio Romagnolo (Brasil, 1957); quinze cabinas (como as de provador de roupas), cujas cortinas de plástico (como as banheiros) projetavam corpos humanos pintados iluminados, postas lado a lado na instalação de Oscar Muñoz (Colômbia, 1951); oito esculturas em cimento, ferro e madeira de Ivens Machado (Brasil, 19); a instalação de Geneviève Cadieux (Canadá, 1955), “*The Shoe at Right Seems Much Too Large*”, uma grande moldura com um vídeo em recorte dos olhos e sobrancelhas de um retrato de mulher, duas transparências postas entre a tela e o observador criam a narrativa conectada ao título da obra; e a instalação Pierre Mercier (França, 1942), “*L’Autre Direction*”, mais três esculturas com *cibachrome*, ferro e vidro.

---

<sup>294</sup> SIMONS, Marlise. “*Utopia versus Reality*’ In *Brazil’s Art Biennial*”. *The New York Times*, 9 de dezembro 1987.

<sup>295</sup> Nota-se aqui que o comissário da representação do Canadá, Bruce W. Ferguson, manteve as obras dos artistas do país em uma mesma seção: “*Apesar da autonomia e da individualidade de cada artista e de cada um de seus trabalhos, eles foram livremente tematizados, para esta exposição, sob o título de Ruídos do Norte (Northern Noises).*” (FERGUSON, B.W. “*Artistas Canadenses na 19ª Bienal Internacional de São Paulo*”. In: *Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987, p.43.



Um grande tapume foi colocado a poucos metros do vão para dividir o pavilhão, como mencionado, dessa forma o público não tinha a opção de descer as escadas rolantes ou ter acesso às salas instaladas do outro lado, ocupando dois terços do segundo andar. Para continuar o percurso da mostra, o espectador devia subir a rampa para o terceiro andar, percorrê-lo por completo e enfim encontrar as escadas rolantes (programadas para apenas descer) e então continuar o percurso no segundo andar. Como o objetivo desta descrição é reconstruir o projeto espacial e expográfico realizado para a 19ª Bienal, seguiremos o caminho expositivo.

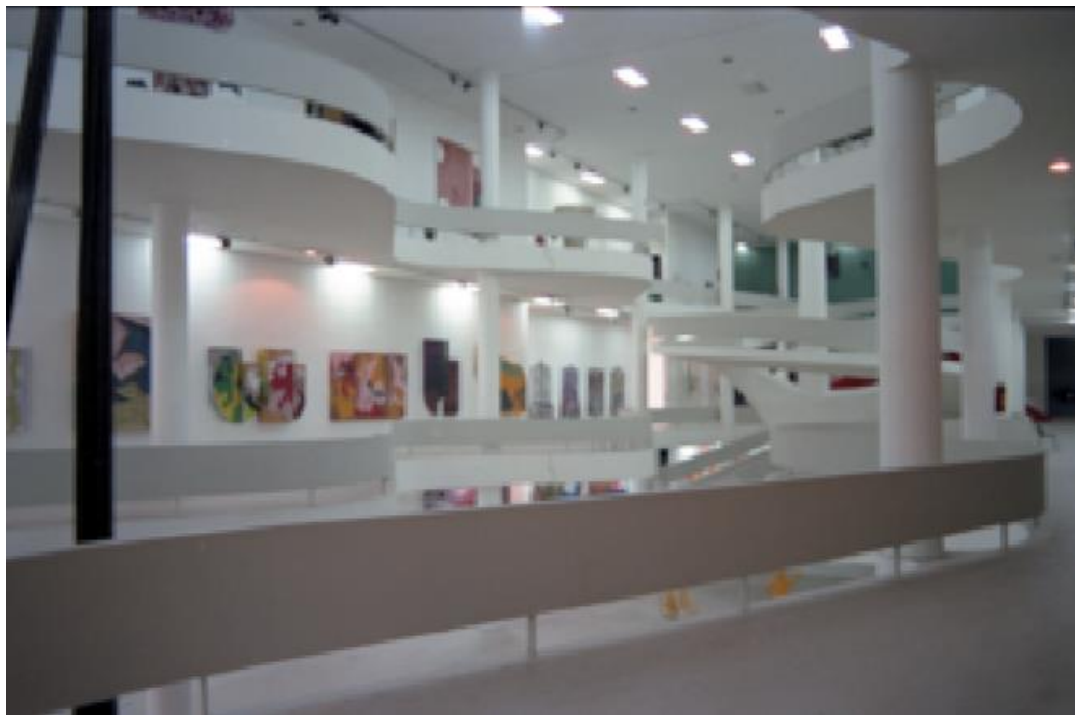


Figura 36 – Visão *contra-plongé* do segundo para o terceiro andar: as pinturas penduradas nas paredes dos três andares, ao redor do vão, compõe a níveis de sequências de imagens que se sobrepõem. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

Continuando o grande ambiente conectado pela instalação de Tunga que pendia do teto sobre o vão, ao subir a rampa para o terceiro andar<sup>296</sup>, a primeira parede de tapume pintada de verde musgo suportava as três pinturas figurativas do argelino enviado da delegação francesa Jean-Michael Alberola (1953) penduradas numa altura bem superior

---

<sup>296</sup> FIGURA F. ANEXO, p.F.

àquela dos olhos do espectador (convencional nos espaços expositivos modernos), e à direita sua instalação com uma fotografia e *ready-mades*.

Como no segundo andar, tapumes pintados de branco rodeavam o vão da rampa, formando as entradas para nichos individuais e as paredes de disposição das obras. Acompanhando o traçado do vão à direita: sete pinturas abstratas à óleo, um objeto em madeira, couro e pelúcia e uma instalação-mural de Philippe Hurteau (França, 1955); quatro “pinturas-objetos” de Karin Lambrecht (Brasil, 1957) em acrílica e sucata; oito pinturas abstratas à óleo do espanhol Juan Carlos Savater (1953); e quatro pinturas figurativas à óleo de Gerard Garoust (França, 1946).



Figura 37 – Parede frontal à subida da rampa para o terceiro andar, penduradas mais próximas do teto, as obras de Jean-Michel Alberola. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

Do lado esquerdo: seis colagens abstratas de Bruno Carbonnet (França, 1957); quatro esculturas de madeira pintada em bronze de Peer Veneman (Holanda, 1952) pendidas da parede; Leo Copers (Bélgica, 1947) com três vasos, um de vidro, um de cristal e outro de seda; Marc Maet (Bélgica, 1955) com cinco telas figurativas em acrílica; e José María Sicilia (Espanha, 1954) com seis telas abstrato-geométricas também em acrílica.

Atrás dos tapumes do lado esquerdo, três salas compunham a exposição especial “*Arte e Design*”, curada por Angela Carvalho e Joice Joppert Leal, que foi inaugurada somente um mês depois da abertura oficial da 19ª Bienal, com peças de 46 designers modernos de diferentes períodos e países<sup>297</sup>.

Ao fundo um nicho específico para a instalação de Pat Steir (Estados Unidos, 1940), composta por uma estrutura de madeira apoiada nas paredes, formando um ambiente circular com sua pintura de gestos largos.

Numa sala ao centro, de frente para o vão, a instalação do artista alemão Anselm Kiefer (1945), um dos principais convidados da Bienal. No seu ambiente, foram instaladas quatro enormes telas em técnica mista que chegavam a medir mais de seis metros de largura e dois de altura. Uma escultura do artista, “*Paleta com Asas*” foi colocada por ele, depois de extensa discussão com a curadoria, nas vésperas da inauguração, próximo ao parapeito do vão em frente à entrada para a sua sala, compondo o panorama espiralado da “*Grande Coleção*” proposta por Sheila Leirner<sup>298</sup>.



Figura 38 – Ambiente com as esculturas de George Lappas. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

---

<sup>297</sup> ANEXO 13, p.183.

<sup>298</sup> Segundo descreveu Sheila Leirner em debate realizado pela 28ª Bienal de São Paulo em 2008 e documentado em vídeo, “28ª Bienal – A Bienal e o meio artístico brasileiro: memória e projeção – em foco: 18ª Bienal (1985)”, que localizamos no Arquivo Histórico Wanda Svevo na Fundação Bienal de São Paulo.

Do lado direito, uma entrada mais ampla levava a outros nichos com instalações de seis artistas: entre elas, cinco *assemblages* do artista grego Jannis Kounellis (1939), enviado da delegação italiana. O ambiente “*O Pilar da Energia (Pirâmides Ardentes)*”, da norueguesa Sissel Tolaas (1959) composta por uma pirâmide de diferentes materiais cujo interior revelava-se num espaço com chão coberto por pedaços e pó de carvão, paredes em placas de metais e uma piscina de óleo ao centro, que funciona como um espelho enegrecido, projeções de vídeo e chamas, na parede circular exterior, outros monitores de TV onde apareciam a imagem de água em movimento contínuo. Em outro nicho, quatro esculturas do brasileiro Ângelo Venosa (1954); e as 3.000 de miniaturas em ferro cuidadosamente postas sobre o solo representando o mapa-múndi do grego George Lappas (1950), em um nicho específico.



Figura 39 – Instalação da artista Tolaas Sissel. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

No canto direito ao fundo do espaço que se formou ao redor do vão, no sentido que levava à entrada do MAC-USP, uma via para a outra seção. Este espaço era menor, composto por diferentes conformações de tapumes para apresentar as obras de setenta e três artistas. Um verdadeiro labirinto contendo pinturas, esculturas, desenhos e instalações. Obras de artistas como Marcelo Larraín (Chile, 1954), com sete pinturas figurativas em acrílica sobre tela; seis telas abstratas e três esculturas em ferro de Antonio Máro (Peru, 1928); a instalação baseada na visualidade dos restos arqueológicos do deserto de Nazca, “*Arena-Nazca*”, de Esther Vainstein (Peru, 1947); três pinturas figurativas sobre tecido do artista Van (Angola, 1959); dez desenhos à lápis do romeno Damian Petrescu (1937); 40 esculturas entre dezesseis centímetros e quase dois metros de altura integravam o conjunto da mostra do holandês Cornelis Zitman (1926) da delegação venezuelana; e da artista guatemalteca Sofía Gonzalez (1944), a composição em quatro partes de uma espécie de “altar”, com uma pintura, esculturas, painéis e outros objetos.

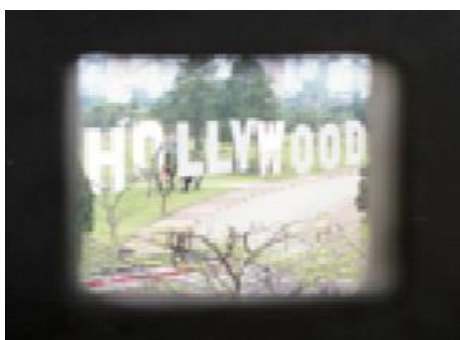


Figura 40 – Com uma parte do lado de dentro e outro no exterior compunha-se a instalação de Artur Lescher. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

Figura 41 – Projeção de “Hollywood Suicide” da dupla de artistas Quatre Taxis. A instalação também era composta por letras da palavra HOLLYWOOD instaladas do lado de fora do Pavilhão, no parque, para onde o público pudesse ver desde o interior do prédio. 19ª BISP. AHWS – FBSP.



Figura 42 – Ambiente composto pelas 40 esculturas do artista Cornelis Zitman. 19ª BISP. AHWS – FBSP.



Figura 43 – Ambiente no segundo andar com as escadas rolantes, ao fundo a parede que separava a metade do segundo andar de modo que ficasse restrita a passagem sem que se atravessasse o terceiro andar. 19ª BISP. AHWS – FBSP.

A escada rolante ao centro levava novamente para o segundo andar, num espaço bem mais amplo que cobria dois terços do pavimento, onde dezenas de tapumes conformavam outro labirinto com nichos de exposições com instalações, pinturas e esculturas de setenta e cinco artistas. Entre estes, uma sala com divisórias formando um espaço em forma de dois losangos conectados era dedicada ao trabalho de Harald Lyth (1937), único representante da Suécia, com quinze pinturas sobre papel, de tendência abstrata gestual. Em outros espaços, cinquenta e uma pinturas abstratas de Roman Opalka (França, 1931-2011), em média e pequena escalas, de acrílica sobre tela, criadas de várias séries de pontos e riscos de branco sobre fundo cinza ou negro; Eduardo Ramirez Villamizar (Colômbia, 1922-2004) com dez esculturas geométrico-abstratas em ferro; o artista conceitual chileno Alfredo Jaar (1956), apresentou uma instalação de título “*Utopía versus Realidad – aprendiendo a jugar*”, para a qual usou duas enormes transparências com imagens baseadas numa documentação, por exemplo, sobre a carência de trigo no Brasil, a fome, e a liderança da indústria brasileira na exportação de tanques blindados para guerra, além de outras referências às “contradições” da América Latina. A instalação “*Juicio, Purgatorio y Paraiso*” de Gustavo Nakle (Uruguai, 1951), integrado por 80 esculturas em fibra de vidro, muitas delas retratando corpos humanos caricaturais; o espaço “ritualístico” da instalação/performance/vídeo de Geo Ripley (Venezuela, 1950), representante da delegação da República Dominicana, formada por círculos de pedras, ossos, plantas, artefatos tecnológicos alegorias arquitetônicas primitivas, pinturas e com velas acesas, dentro dos quais realizava a performance, também com roupa ritual, e projetava um vídeo ao fundo, na superfície do tapume; o espaço de instalação da obra de Ana Maria Tavares (Brasil, 1958), era dividido em três seções dentro das quais se ordenavam três esculturas em aço-carbono, uma de vidro e um mural de desenhos e pinturas na parede do corredor que conectava as três partes, acomodando um emaranhado de riscos irregulares no espaço tridimensional e bidimensional; Tadashi Kawamata (Japão, 1953) apresentava no interior do pavilhão a documentação do seu projeto de intervenção urbana, realizado em espaços públicos da cidade de São Paulo, através de dois desenhos do projeto, três esboços, painéis fotográficos e um mapa indicando a localização da instalação e um grande corpo oval de alumínio (além de sua intervenção no espaço aberto do Parque do Ibirapuera, ao redor do pavilhão; a brasileira Cynthia Vasconcellos (1963) apresentava um conjunto de oito pinturas figurativas em óleo, guache ou acrílica; José Pedro Croft (Portugal, 1957) expunha três esculturas feitas de placas de mármore, construindo formas geometrizadas; e a instalação “*Architecture*

*Ego*” de Alexander Pilis (Brasil, 1954), com metal, vidro, chapas de raio-x, fotomontagens, projeção de luz, letreiro e seu vídeo “*São Paulo*”, focando sobre imagens de estruturas arquitetônicas.

### **3.2. Entre a empresa didática e a mediação conceitual:**

Após o fim da 18ª Bienal, em dezembro de 1985, o diretor da Fundação Bienal, Roberto Muylaert, afastou-se voluntariamente do cargo – não se candidatando à reeleição, praxe que se seguiu nos anos anteriores dentro da instituição, quando a presidência da diretoria executiva cumpria dois mandatos consecutivos, ou o tempo para realizar duas edições da Bienal. Muylaert justificou-se: “Este é um posto de muito sacrifício, de dedicação quase exclusiva. Já cumpri minha cota”; e avaliou seu legado:

*Desafiamos a descrença geral e realizamos, em tempo recorde, um amplo panorama da arte brasileira, uma exposição de porte inédito entre nós, que foi ‘Tradição e Ruptura’ em 1984. Conseguimos atrair para a 18ª Bienal, em 1985, o maior público até agora registrado, no evento. Visitaram o Pavilhão do Ibirapuera 222 mil pessoas, grande parte um público novo, de crianças e adolescentes, que conquistamos e se mostram motivados a voltar [...].<sup>299</sup>*

Dando especial destaque ao aspecto financeiro:

*Deixo a Fundação com o orçamento equilibrado. Recuperamos as instalações do edifício, implantamos a computação, reformamos o auditório do MAC e revitalizamos o arquivo. Obtivemos recursos da iniciativa privada através de eventos comerciais que garantiram 100% de ocupação de prédio e utilizamos apenas 4% de recursos públicos para ‘Tradição e Ruptura’ e 9% para a 18ª Bienal”.<sup>300</sup>*

Na cobertura da imprensa sobre a mudança de cargo, fica clara a relação permanente da Fundação com a elite empresarial, sendo a presidência da direção executiva e outros cargos “função tradicionalmente ocupada por empresários bem-sucedidos na iniciativa privada, já que não oferece nenhuma remuneração e exige um grande volume de trabalho”<sup>301</sup>.

---

<sup>299</sup> MUYLAERT, R. *Apud* MORAES, A. “Próxima Bienal em planejamento”. O Estado de São Paulo, 29 de janeiro de 1986.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> *Ibidem*.



Através de convite da Fundação, assumiu o cargo o arquiteto e urbanista Jorge Wilhelm, estudioso do planejamento urbano, com livros publicados sobre o assunto e conhecido por seus projetos arquitetônicos e de plano urbanístico (para a cidade de Curitiba e o parque paulista Anhembi), experiente na administração pública (foi secretário do Planejamento do Estado de São Paulo durante o governo Paulo Egydio (1975-79) e secretário de Planejamento do Município no governo Mário Covas (1983-85)), sem, no entanto, apresentar em seu currículo entrosamento com as artes plásticas (ao que alegou haver tido sua iniciação profissional trabalhando em projeto de monitoria e montagem de exposições no Masp em 1947).

Na ocasião de sua posse, em discurso, apresentou suas perspectivas para a organização da próxima edição da Bienal, ressaltando a preocupação básica de aumentar o grau de motivação e aproveitamento por parte do grande público:

*Em outras palavras, preocupa-nos tornar essa manifestação de vanguarda mais inteligível, historicamente mais compreensível por parte dos espectadores não especializados. [...] Seria desejável que a fruição das obras exibidas fosse além do espanto com a novidade e permitisse, para o grande público, uma reflexão crítica, além do eventual prazer estético. Em outros termos, gostaríamos de colocar a próxima Bienal sob a égide de um conhecido verso de Fernando Pessoa: 'O que em mim sente, está pensando'.*<sup>302</sup>

No texto de apresentação para o catálogo, Wilhelm reforça essa perspectiva voltada para a formação de um público apto à fruição das obras de arte apresentadas. Este direcionamento considerado “social” e “pedagógico”, conforme ele coloca, “ajudou a conduzir as atividades da Fundação de modo a sempre focar a tarefa de facilitar a apreensão e a análise crítica do aspecto contemporâneo da arte, para um público que provavelmente se aproximará de 300.000 pessoas”<sup>303</sup>.

Para tanto, a Fundação realizou atividades preparatórias: durante o biênio foram expostas esculturas em lugares públicos da cidade de São Paulo, como algumas estações de metrô, eventos musicais no Parque do Ibirapuera e uma mostra foi promovida em janeiro de 1986, intitulada “Arte e o Cotidiano: A Trama do Gosto”<sup>304</sup>, sob curadoria de Sonia Fontanezi, Antenor Lago e Güinter Parschalk (o último também como artista expositor). Alguns produtos, como cartões postais reproduzindo os cartazes das Bienais

---

<sup>302</sup> S.A. “A ordem é tornar a Bienal de São Paulo mais inteligível ao público”. *O Estado de São Paulo*. 27 de fevereiro de 1986.

<sup>303</sup> WILHEIM, J. “Apresentação”. In: *Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987, p.15.

<sup>304</sup> ANEXO 29, p.198.

anteriores, também foram confeccionados e distribuídos como parte de uma campanha de publicidade prévia para a 19ª edição. Atividades previstas entre as metas do diretor declaradas na ocasião de sua posse<sup>305</sup>.

“*A Trama do Gosto*” apresentou um conjunto de noventa e seis artistas de diferentes países (entre os quais muitos artistas brasileiros, alguns que integraram a 18ª edição e outros que vieram a integrar a 19ª na segunda metade do mesmo ano)<sup>306</sup>, cuja produção concentrava-se entre os anos de 1960 e a atualidade. O objetivo da mostra, uma superprodução de alto custo (nove milhões de cruzados), era estimular os visitantes “a apurarem seu próprio olhar e a procurarem responder a questionamentos radicais sobre arte, espaços, invenção, criação, reprodução e realidade”, pois lançava um “outro olhar sobre o cotidiano”<sup>307</sup>, principalmente preparando-os para a contemplação de obras de arte vinculadas a meios não habituais para o grande público, como objetos, intervenções, o grafite e as instalações. A visitação ao evento alcançou 24.000 pessoas, com fluxo médio diário similar ao da 18ª Bienal, ainda que com pouco repercussão na imprensa<sup>308</sup>.

Para a montagem da 19ª Bienal e todos os aspectos que envolviam sua realização, previa-se o custo de cerca de Cz\$ 110 milhões (o valor em cruzados correspondia a aproximadamente 800 mil dólares), conforme divulgado em matéria da Folha de São Paulo no dia de sua inauguração. No entanto, após o encerramento da mostra, encontramos referências ao valor do custo total como sendo de 2 milhões de dólares estadunidenses<sup>309</sup> (o que não conseguimos precisar com base na documentação levantada, porém averiguamos que com apenas um ano e meio de desenvolvimento do projeto, sem

---

<sup>305</sup> “Tal objetivo não se prende apenas à grande mostra, como ele explicou em seguida. Sua meta é desenvolver durante todo o biênio algumas atividades, destinadas a preparar o público para a apreciação crítica. Já idealizou para tanto três grandes grupos de eventos culturais: manifestações realizadas com a finalidade de atrair o público, afirmando a presença da Fundação durante o biênio; um programa editorial ‘que permita aos interessados ter um pouco de bienal em casa’; um evento preparatório da bienal, que será realizado até o final do ano: ‘Como já disse antes, essas atividades só poderão ser estabelecidas após discussão interna que, contudo, não deverá passar de um mês de duração.’” (S.A. “A ordem é tornar a Bienal de São Paulo mais inteligível ao público”. *O Estado de São Paulo*. 27 de fevereiro de 1986)

<sup>306</sup> ANEXO 28, p.198.

<sup>307</sup> WILHEIM, J. *Idem*.

<sup>308</sup> AMARAL, Aracy. “‘A Trama do Gosto’: uma superprodução paulista”. In.: “Textos do Trópico de Capricórnio : Artigos e ensaios (1980-2005)”. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

<sup>309</sup> JOPPOLO, G. « *La 19e Biennale de Sao Paulo – La tentative de regard planétaire* ». « *OPUS INTERNATIONAL* », jan./fev. De 1988.

contar os gastos mais vultuosos dispensados para a montagem física da mostra, o custo já chegava a 200 mil dólares<sup>310</sup>).

Esta condição completa e consolida o caráter apontado no capítulo anterior, quando mencionamos os três fatores apresentados pela socióloga francesa Raymond Moulin como necessários para a integração da instituição como produto cultural e econômico em sentido ampliado: “[...] transformar-se simultaneamente num fenômeno de comunicação, de mídia e de mercado. [...]. Para ser atraente tem que ser compreensível. [...] Criar espaço atraente para arte é um caminho para conquistar o público, e esta foi uma das funções das novas instituições”<sup>311</sup>.

Mesmo o valor previsto causava alarde na imprensa nacional, que explicitava a necessidade crescente no campo das artes plásticas por recursos financeiros, “por mais que, nos últimos vinte anos, seus resultados pareçam não compensar devidamente os investimentos”<sup>312</sup>. Segundo o texto de Wilhelm supracitado, a receita da Fundação era alcançada através de fontes escassas e irregulares, distribuídas da seguinte maneira:

*[...] subsídios governamentais (cerca de 6% do custo total da gestão 1986-87), doações em contrapartida da administração do edifício (cerca de 47%), doações privadas diretamente vinculadas às Bienais (42%) e economia em função de descontos e doações (5%)”.*<sup>313</sup>

Ainda que havendo significativo aumento no número de patrocinadores<sup>314</sup>, indica-se que a Fundação Bienal não arrecadou o suficiente montante de recurso necessário para a realização de todas as propostas cogitadas. Como complementou o presidente da diretoria executiva, comentando que algumas dificuldades financeiras conjunturais limitaram a realização de todos os projetos planejados:

---

<sup>310</sup> S.A. “O novo pacote da arte: com abertura prevista para dia 2 de outubro, a 19ª Bienal terá por tema central 'Utopia e Realidade'”. *O Globo*, 14 de agosto de 1987.

<sup>311</sup> MOULIN, Raymond. “*L'artiste, l'institution et le marché*”. Paris: Flammarion, 1992. *Apud* BUENO, M.L. *Idem*.

<sup>312</sup> S.A. “Evento deverá custar este ano cerca de Cz\$110 milhões”. *Folha de São Paulo*, 02 de outubro de 1987.

<sup>313</sup> WILHEIM, J. *Idem*. Com outra versão divulgada pela imprensa: “Segundo a própria Fundação que promove o evento, o custo total desta 19ª BISP é de cerca de Cz\$ 110 milhões. A proveniência destes recursos é a seguinte: 53% provêm de patrocínios, 16% de doações, 6% da venda de material promocional como catálogos, cartazes e camisetas, e 25% do governo (a maior parte provém do governo federal, o Minc, e o resto das Secretarias Estadual e Municipal da Cultura, através de subvenções via convênios)”. S.A. “Evento deverá custar este ano cerca de Cz\$110 milhões”. *Folha de São Paulo*, 02 de outubro de 1987.

<sup>314</sup> Compare os ANEXOS 19 e 20 (ambos p.189), constata-se uma grande aumento na quantidade de empresas (do setor industrial de papel, cigarros, eletrônicos e moda, empresarial da construção civil e mesmo galeristas como Luísa Strina (São Paulo, Brasil) e Dietmar Werlw (Colônia, Alemanha).

*A característica e o ritmo dessas receitas – agravados por compreensíveis hesitações empresariais e pela recessão econômica no período que vai da retomada da inflação em 1986, até as medidas de retenção e equilíbrio tomadas pelo Governo Federal, medidas tomadas com efeito em junho – impossibilitaram a realização plena de nossos objetivos.*<sup>315</sup>

O principal projeto abortado, intitulado “*Cidade Utópica*” e organizado pelo crítico de arte argentino Jorge Glusberg, reuniria arquitetos de renome na projeção de um tipo de maquete com projetos arquitetônicos fantásticos, “irrealizáveis”.

Central entre as preocupações do diretor, o projeto pedagógico para a 19ª Bienal já contava com uma estrutura sólida, apoiada na realização de “*A criança e o jovem na Bienal*” para a 18ª edição e no convênio com a Fundação Vitae, através da qual estabeleceram relação com mais de quarenta e cinco escolas e instituições, prevendo um fluxo de 120 mil visitantes através de trajetos guiados por monitores e atividades voltadas para o público infanto-juvenil. É importante para a compreensão do funcionamento e o direcionamento das monitorias de visitação ao longo da 19ª Bienal, o trabalho desenvolvido pela pesquisadora Maria Cristina Freire em sua dissertação de mestrado, “*Olhar Passageiro – percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo*”, na qual relata sua experiência como monitora do evento apoiada em análises de depoimentos e relatos tanto dos demais monitores quanto do público, abordados a partir da psicologia social.

O convite destinado a Sheila Leirner para retomar a curadoria geral da mostra, feito por Wilhelm, ainda em fevereiro de 1986, não foi imediatamente respondido por ela<sup>316</sup>. Na posse do novo diretor Sheila alegou a necessidade de “férias psicológicas” após o desgaste decorrente de seu trabalho na edição de 1985 e apontou que apesar da necessidade de reformulação que se tornou, para ela, evidente com as três últimas promoções:

*Ela deve preservar a montagem por analogia de linguagem. De forma alguma pode retroceder para a reabilitação das premiações ou para as divisões geopolíticas. A questão universalista da obra coletiva é muito mais importante que as projeções individuais. O individual faz parte de um universo e a bienal precisa mostrar isso.*<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> WILHEIM, J. *Idem*.

<sup>316</sup> S./A. “Sem curadoria” (NOTA). *Folha de S. Paulo*, 28 de fevereiro de 1986. “Sheila Leirner, ex-curadora da bienal Internacional de São Paulo, foi convidada ontem pelo novo presidente da FBSP, Jorge Wilhelm, para reassumir suas funções. Ela tem quinze dias para responder ao convite de Wilhelm, que deve divulgar na ocasião os nomes dos novos membros da comissão de Arte e Cultura da Bienal.”

<sup>317</sup> MORAES, A. “Próxima Bienal em planejamento”. *O Estado de São Paulo*, 29 de janeiro de 1986.

Já nomeada novamente curadora, a partir de março de 1986, em declarações à imprensa Sheila deixava clara sua consciência do caráter empresarial que a Fundação consolidava. E em seu discurso este aspecto passava a conviver com a percepção pessoal que Sheila mantinha de uma necessária postura crítica e reflexiva por parte da curadoria:

*‘Houve uma mudança na visão da curadoria e uma maior permeabilidade e sensibilidade por parte dos empresários. A Bienal vive de fontes diversas e assistemáticas, mas o principal é que passou a ser vista como uma empresa, e não um acontecimento de elite. Tornou-se um investimento de grande retorno, e Sheila afirma não ser mais necessário ‘andar de caneco na mão pedindo esmolas. Os empresários já nos procuram espontaneamente’. [...] / - ‘A última Bienal teve 220 mil visitantes e uma repercussão como nunca houve antes no Brasil’ – diz Sheila. – ‘Ela está chamando a atenção do grande público e se transformou em um lugar onde não só o Brasil toma conhecimento do que se passa no resto do mundo, mas o mundo também toma conhecimento do que se passa aqui’.*<sup>318</sup>

Este aspecto foi reforçado inclusive nas primeiras palavras de seu texto introdutório para o catálogo geral da 19ª Bienal, no qual enunciou:

*As características empresariais, o profissionalismo responsável e a eficiente política na obtenção de subsídios permitiram, mais uma vez, bons resultados na gestão da complexa infraestrutura da Fundação e na própria organização do seu principal evento, a Bienal Internacional de São Paulo.*<sup>319</sup>

Ao situar o papel da Bienal de São Paulo no panorama das instituições internacionais, ela destacou uma especificidade que já marcava sua atividade anterior e converteu-se em objetivo a ser desenvolvido: a defasagem entre o que considerava um conjunto de conceitos “extremamente avançados” e em sintonia com o resto do mundo e os valores de determinadas delegações estrangeiras com envios de obras que não se enquadram no projeto curatorial, configurando um fator externo, causador de ruídos, ao qual a mostra se via ainda subordina devido ao reduzido poder de seleção da produção que viria representar outros países. A demanda por uma influência sobre os comissários encontrou mais espaço, talvez devido ao impacto da polêmica detonada com a edição anterior, mas principalmente decorrente do reposicionamento da Bienal de São Paulo na tríade das grandes exposições, ao lado da mais antiga, de Veneza, e a Documenta de Kassel, provando o resgate de seu reconhecimento cultural no exterior:

*‘Procuramos influenciar a escolha que fazem lá fora, mas nem sempre é possível’ – ela diz. – ‘A bienal acaba sendo o resultado de um compromisso entre o que queremos e o que podemos, o resultado de nossa condição terceiro-mundista. Se*

---

<sup>318</sup> ROELS Jr. R. “Bienal em processo”. *Jornal do Brasil*, junho de 1987.

<sup>319</sup> LEIRNER, S. “Introdução”. In: *Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987, p.17-20.

*essa condição nos dá uma energia extraordinária (trabalhar com o que não se quer pode ser muito interessante), por outro lado há muitas desvantagens’.*<sup>320</sup>

Através de um novo desígnio (pois Sheila insiste em não promover um “tema”), que amarrasse todas as partes dos projetos e contribuísse para promover sua ideia de um “microcosmo do contemporâneo”, materializado em texto de regulamento e conceituação curatorial enviados aos comissários, traçou-se o plano de “orientação” das representações em direção a corroborar com as prerrogativas de sua organização, dando continuidade ao *modus operandi* conformado ao longo das edições anteriores, e aqui enunciado pela expressão “*Utopia versus Realidade*”:

*O procedimento de amarrar todos os nossos objetivos numa só proposta organicamente entrelaçada e congruente é, na minha opinião, um dos fatores responsáveis pela recuperação do prestígio internacional da BISP. O projeto geral tornou mais clara, inclusive, a preocupação de dar continuidade às prerrogativas conquistadas pelas duas últimas bienais, motivos de seu indiscutível e altamente satisfatório resultado. / Essas prerrogativas, acrescidas ou modificadas lentamente a cada Bienal, são: a montagem por analogia de linguagens, a ênfase na visão globalizante e homológica (que é a superposição de uma estrutura à outra), a criação de espaços críticos e metafóricos, a tentativa cada vez mais bem-sucedida de influenciar as representações estrangeiras [nota 5 da autora: ‘De 17 países que aceitaram as nossas sugestões em 1985, passamos a 24 na presente Bienal’], o convite oficial a intelectuais e artistas como ilustração de suas definições críticas, a organização de exposições especiais e de eventos paralelos, e sobretudo a afirmação da exposição como consequência de um firme ponto de vista crítico, sob uma abordagem definida mas abrangente.*<sup>321</sup>

Como identificamos através da cobertura da imprensa durante os primeiros preparativos da elaboração da mostra, também os convites direcionados a artistas estrangeiros mais consagrados não chegaram a se concretizar, não pudemos concluir, porém, se foram de fato direcionados ou se simplesmente não foram aceitos pelos artistas. Contudo, alguns destes foram mencionados em textos críticos de Sheila Leirner como representantes da dinâmica atual da arte contemporânea.

*Os convites começarão a ser feitos esta semana e, é claro, podem sofrer o ‘efeito realidade’ a que está sujeita toda utopia. Há alternativas para os casos em que o convidado não possa comparecer: / Artista: Richard Serra, Komar e Melamid, Carlo Maria Mariani, Wolfgang Laib, Roberto longo, Anselm Kieffer (possivelmente não haverá necessidade de convidá-lo, por estar na representação oficial) / Críticos: Jean Baudrillard, Robert Andres, Donald Kuspit, Lucy Lipard, Michael Gibson, Renato Barilli.*<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> ROELS Jr. R. *Idem*.

<sup>321</sup> LEIRNER, S. *Idem*.

<sup>322</sup> ROELS JÚNIOR, R. “Quem vem”. *Jornal do Brasil*, junho de 1987.

### 3.3. “Utopia versus Realidade”: o projeto curatorial da 19ª Bienal

Com aproximadamente sete meses à frente do projeto de curadoria geral da 19ª Bienal, em cinco de outubro de 1986, Sheila Leirner teve um texto seu publicado em uma página inteira no jornal *Folha de São Paulo*, no qual apresentava “*Formas e conceitos para a Bienal*”. Tratou-se de um primeiro posicionamento público mais detalhado quanto à abordagem de sua proposta, *modus operandi* e critérios de seleção. Inicialmente, Leirner manifestou seu afastamento dos procedimentos museológicos de apresentação que “desrespeitam a natureza da obra de arte”<sup>323</sup>, e, em seguida, reafirmou a sua noção, já mencionada neste trabalho, de “Arte como Medida”, primando por uma exposição que espelhe o estado atual do sistema da arte, exatamente como fizera no seu texto de catálogo para a 18ª Bienal:

*Os critérios críticos devem partir sempre da própria arte e não serem impostos de cima para baixo. A arte sugere elementos que podemos captar e transformar em critérios. E esta é a única maneira de dotar a crítica com a mesma escala revolucionária da arte que ela aborda.*<sup>324</sup>

Os parágrafos seguintes do artigo, como observamos, foram reproduzidos em seu texto de apresentação para a 19ª Bienal, em outras palavras e estendidos em alguns pontos, o que revela a antecipação com que as diretrizes de organização desta mostra foram decididas, e de maneira a insistir em pontos pouco ou mal compreendidos de sua proposta anterior.

No catálogo para a edição de 1987, após a polêmica em meio à repercussão da edição de 1985, Sheila abriu o texto referindo-se à Bienal de São Paulo como uma “*nau gigante, complexa, cheia de meandros, percalços e pequenas vitórias*”<sup>325</sup>, e nesta condição torna-se, como alegara em debate no ano anterior, propriamente “utópica”. Assim, Sheila apontou para as dificuldades reais impostas aos anseios de realização de um projeto pleno e equiparou a instituição ao próprio sistema da arte, que vive uma crise,

---

<sup>323</sup> LEIRNER, S. “Formas e conceitos para a Bienal”. *Folha de São Paulo*, 5 de outubro de 1986.

<sup>324</sup> *Ibidem*.

<sup>325</sup> LEIRNER, S. 1987, p.17-20.

um momento de esterilidade em meio à fragmentação e o pluralismo<sup>326</sup>. Uma condição “multifacetada” do mundo da arte que, ao ser focado, se reflete na organização da mostra. A partir desta visão do que seria o macrocosmo da arte naquela atualidade, o desígnio “*Utopia versus Realidade*” atuaria como eixo de orientação para a articulação entre as obras dos artistas e as exposições especiais, bem como para a definição de sua expografia e projeto arquitetônico, e as estratégias de mediação direta no interior da exposição, através de monitoria para adultos, jovens e crianças<sup>327</sup>.

Neste caminho, para compreensão mais ampliada da localização e desdobramentos das matrizes curatoriais traçadas aqui, faz-se relevante trazer a crítica do filósofo Andreas Huyssen à sétima edição da Documenta de Kassel, realizada em 1982, aparente em diferentes sentidos entre os referenciais de Sheila Leirner, principalmente no que diz respeito a sua visão de curadoria (como mostramos no capítulo anterior), que foram plasmados em seu projeto de 1985 e exacerbados neste de 1987, quando enfatiza a questão do “pluralismo” e a convivência entre múltiplas tendências:

*A mais recente tendência na trajetória do pós-modernismo, corporificada, em minha opinião, na Documenta 7, baseia-se numa quase total confusão de códigos: ela é anti-moderna e altamente eclética, mas se apresenta como um retorno à tradição modernista; é anti-vanguardista por simplesmente escolher desqualificar a preocupação crucial da vanguarda com a criação de uma nova arte numa sociedade alternativa, mas finge ser vanguarda na apresentação de tendências atuais; e, num certo sentido, é mesmo anti-pós-moderna, já que abandona qualquer reflexão sobre os problemas que a exaustão do alto modernismo originalmente suscitou, problemas que a arte pós-moderna, em seus melhores momentos, tem procurado enfrentar esteticamente e, em alguns momentos, mesmo politicamente. A Documenta 7 pode ser vista como o perfeito simulacro estético: ecletismo fácil combinado com amnésia estética e delírios de grandeza. Ela representa o tipo de restauração pós-moderna de um modernismo domesticado que parece estar ganhando terreno na era de Kohl-Thatcher-Reagan e corresponde aos ataques de movimentos políticos conservadores à*

---

<sup>326</sup> “A 19ª BISP certamente irá revelar o momento de fragmentação que estamos vivendo, no qual o que mais importa, muitas vezes, parece ser o indivíduo, onde imorredouro sentimento coletivo resta apenas dentro de buscas individuais. Um sentimento que hoje, felizmente, aponta também para a descoberta de novas utopias, novos valores, novas esperanças.” (LEIRNER, S. *Idem.*)

<sup>327</sup> Na introdução do texto Sheila Leirner tratou de sintetizar as ideias que expusera no catálogo da versão anterior acerca do que faz com que a Bienal de São Paulo seja “internacional”, aludindo à “visão universalista” que busca manter, e prossegue com um parágrafo bastante conectado com seu texto “*O Homem e a Vida*”: ‘A Bienal é um momento, uma fração, o fragmento de uma totalidade que, circunstancialmente ou não, equivale a essa totalidade – a arte universal. Ela é um estado análogo ao estado das coisas que se dão nesse vastíssimo campo que é o da arte. Para compreender o que isso significa é preciso, antes de mais nada, constituir para si um relativismo que permita dotar o microcosmo do mesmo peso e importância que têm os grandes universos. Se apenas uma pequena obra de um artista pode discutir, conter (ou ser) uma questão relativa a toda a arte, o que dizer de uma grande exposição, especialmente organizada nesse sentido?’ (LEIRNER, S. *Ibidem.*)



Diante da comparação proposta por Sheila Leirner entre a Bienal de São Paulo e a nau do filme “*Fitzcarrald*” de Werner Herzog (1982), o texto de Huyssen parece apontar uma conexão certa entre os repertórios recorrentes do mundo da arte globalizado<sup>329</sup> (e nos importa esclarecer que a 19ª Bienal apresenta especificidades, porém o que consideramos com esta relação entre ambos os textos é situar sua realização e o discurso sobre ela numa rede mais complexa de realizações e discursos sobre suas congêneres):

*Os debates dos últimos quinze ou vinte anos sobre o modo de ver e experimentar a arte contemporânea, sobre imaginação e produção de imagens, sobre a ligação entre arte de vanguarda, iconografia dos meios de comunicação e publicidade pareciam abolidos deixando o quadro limpo para um novo romantismo. Mas isso encaixa perfeitamente bem, por exemplo, com as celebrações da palavra profética nos escritos mais recentes de Peter Handke, com a aura do 'pós-moderno' no cenário artístico de Nova York, com a auto-estilização do cineasta como autor em “Burden of Dreams”, documentário sobre a produção de “Fitzcarrald” [...]. Basta pensar nas imagens finais do filme, uma ópera em navio no Amazonas. Bateau ivre<sup>330</sup> chegou a ser cogitado pelos organizadores da Documenta como título para a exposição. Mas, enquanto o velho barco a vapor de Herzog era realmente um Bateau ivre - uma ópera na selva, um navio carregado por sobre uma montanha -, o Bateau Îvre de Kassel estava apenas tornando-se mais moderado em sua pretensão. Considere-se este trecho retirado do catálogo de Fuchs [então curador da Documenta]: 'afinal de contas o artista é um dos últimos praticantes da distinção individual'. Ou, novamente segundo Fuchs: 'Aqui, então, começa nossa exposição, aqui então a euforia de Hölderlin, a lógica serena de T. S. Eliot, o sonho inacabado de Coleridge. Quando o viajante francês que descobriu as cataratas do Niágara voltou a Nova York, nenhum de seus sofisticados amigos acreditou em sua história. Qual é a sua prova, perguntaram. Minha prova, disse ele, é que eu as vi.'. / Cataratas do Niágara e Documenta 7 – já vimos tudo isso antes. Arte como natureza, natureza como arte. O halo que Baudelaire certa vez perdeu num movimentado bulevar de Paris está de volta, a aura restaurada, Baudelaire, Marx e Benjamin esquecidos. O gesto em tudo isso é patentemente anti-moderno e anti-vanguardista. De certo, alguém poderia argumentar que, com sua referência a Hölderlin, Eliot e Coleridge, Fuchs tenta reviver o próprio dogma modernista – ainda outra nostalgia pós-moderna, outro retorno sentimental a um tempo em que a arte era arte. Mas o que distingue essa nostalgia da própria coisa, e o que a faz em última instância*

<sup>328</sup> HUYSSSEN, A. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLANDA, H. B. “Pós-modernismo e política”. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

<sup>329</sup> Para trazer mais um ponto de referência, relembramos o projeto arquitetônico “*Teatro del Mondo*” de Aldo Rossi (Itália, -), para a Bienal de Veneza em 1979-80. Baseado na antiga tradição dos teatros flutuantes em Veneza nos séculos XI e XII, construiu um teatro instalado sobre uma balsa que circulava pelos os canais da cidade. O arquiteto esteve na Argentina, Brasil e Venezuela em 1978 divulgando suas ideias em conferências.

<sup>330</sup> Referência ao “*Le Bateau ivre*”, poema escrito por Arthur Rimbaud no fim de 1871, constituído de vinte e cinco versos alexandrinos que conta, em primeira pessoa, a experiência de um barco sem mestre, atormentado pelas ondas e que acaba por naufragar.

*anti-modernista, é sua falta de ironia, reflexão e dúvida em relação a si própria, seu entusiasmado abandono de uma consciência crítica, sua ostensiva autoconfiança e a encenação de sua convicção (visível mesmo nos arranjos espaciais dentro do Fridericianum) de que deve haver um domínio de pureza para a arte, um espaço além daquelas infelizes 'diversas pressões e perversões sociais' que a arte tem tido de enfrentar.* <sup>331</sup>

A partir daquela perspectiva descrita por Sheila Leirner de que a Bienal deve configurar-se como um “análogo” do sistema da arte, os núcleos “histórico” e “contemporâneo” são interligados conceitualmente. O corredor exibindo um panorama da obra de Duchamp, instalado entre as “retrospectivas” sobre a produção brasileira, serviu como fio condutor entre uma tradição pictórica moderna e as novas identificações surgidas principalmente com a *pop art*, minimalismo e arte conceitual, movimentos dominantes na década de 1960 e inauguradores de um caminho de interseção entre a prática e a reflexão artística e a “vida” (seus aspectos sociais, o mundo do *mass media* e do consumo, o contato com outras disciplinas, como história, antropologia e sociologia, e a crítica ao lugar institucional da arte, dentro dos museus). Esta galeria no interior da Bienal que exibia obras de autoria de Duchamp pertencentes à coleção de Arturo Schwarz, colecionador milanês, foi a primeira mostra mais detalhada da produção do artista na América Latina, e seguiu um movimento de reativação e circulação de sua obra no mundo, conectando-a à produção contemporânea e frequentemente indicando Duchamp como um pioneiro de todas as vertentes de produção artística que abordam o mundo da arte criticamente, um fenômeno analisado pela socióloga espanhola Nuria Peist em sua tese de doutorado adaptada para o livro “*El éxito en el arte contemporáneo*” <sup>332</sup>.

A imagem projetada de Duchamp como um artista revolucionário “à frente de seu tempo”, atuando criticamente no início do século XX, amplamente divulgada a partir dos anos de 1960, quando de suas primeiras exposições de retrospectiva, ao mesmo tempo em que motivava a elaboração de uma leitura genealógica dos movimentos que se seguiam na segunda metade do século, também fomentava as reflexões em torno da ideia de “vanguarda”, cujo valor era questionado e flexibilizado com os discursos “pós-modernos” – o que fica patente, por exemplo, quando da publicação de “*Kant After Duchamp*” <sup>333</sup> de Thierry de Duve, e, posteriormente, os textos compilados por Martha

---

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> PEIST, Nuria. “*El Éxito en el Arte Moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*”. Madri, Espanha: Abada Editores, 2012.

<sup>333</sup> DUVE, Thierry de. “*Kant after Duchamp*”. Coleção October Books. Cambridge – MA/ Londres: MIT Press, 1998.

Buskirk<sup>334</sup> em “*Duchamp Effect*”<sup>335</sup>, ou mesmo “*Les transformateurs Duchamp*”<sup>336</sup>, de Jean-François Lyotard, uma das primeiras neste sentido.

Neste sentido, a obra de Duchamp, para a curadoria, funcionava como uma possibilidade de “distanciamento” diante do binário “*Utopia versus Realidade*”:

*O pluralismo que marca a arte contemporânea – do qual todos deixaram de falar circunstancialmente, apenas enquanto as atenções voltavam-se ao retorno à pintura e a um suposto movimento de unidade – demonstra que não existem mais revolução nem expectativa de revolução. Cada um faz o que quer e sabe que não vai modificar grande coisa.*<sup>337</sup>

Esta relação entre “utopia” e “realidade”, conforme consignou Sheila, mostrava-se clara sob o desígnio “*O Homem e a Vida*” estabelecido antes para a 18ª Bienal. Ao afirmar sua continuidade, explanou-a como uma demanda observada no próprio repertório artístico apresentado naquela ocasião:

*Porque percebemos que muitos artistas e intelectuais integram hoje o processo histórico da desilusão, no qual todo sentido concreto – tanto das coisas quanto dos mitos e das crenças – é abandonado pouco a pouco em favor do ‘simulacro’ como substituto de valores reais. Queremos questionar se, para eles, a idealização, a utopia, foi realmente substituída pelo deslumbrado amargor, pelo hedonismo ou pela cega liberdade do momento.*<sup>338</sup>

Na parte de seu texto dedicada a esclarecer essa relação, recorreu a definições oferecidas por intelectuais recentes que indicam bases de abordagem da sociedade atual

---

<sup>334</sup> No capítulo “*Original copies*” de “*The Contingent Object of Contemporary Art*” (2006), Martha Buskirk retoma o gesto de Duchamp: seus *readymade* como impulsionadores de uma ampla consideração de como formas e métodos inerentemente múltiplos e reproduzíveis têm sido assimilados em um meio predicado sobre uma produção estreitamente limitada. A partir de um elenco de obras de artistas contemporâneos que retomam “A Fonte” de Duchamp, como Sherrie Levine (Estados Unidos, 1947), David Hammons (Estados Unidos, 1943), e Robert Cober (Estados Unidos, 1954), afasta a produção “*referencialist*” destes artistas mais recente da crítica de Peter Bürger sobre a perda de uma “autonomia artística”, própria da vanguarda histórica dos movimentos de início do século, e aproxima-a da visão de Hal Foster<sup>334</sup> (cujo texto sobre a “*new avant-garde*” também compões seu primeiro livro), posicionando-se claramente no debate, na defesa de um novo *modus operandi* e um novo status atribuído aos objetos cotidianos na atual configuração do campo artístico. A seguir, afirma: “*A aparição do readymade no trabalho de [Jasper] Johns [“Painted Bronze”, de 1960, dois cilindros de bronze pintados reproduzindo a embalagem de um produto enlatado, configurando um “remade readymade”] e três décadas depois no de Levine pode parecer como uma reação com longo atraso, bem como uma significativa mudança no sentido de afastar-se da seleção de produtos de massa de Duchamp, mas isto também encoraja a visão retrospectiva das obras do próprio Duchamp e o processo de refazer que está ocorrendo no momento de Johns. A história dos readymade subsequentes ao primeiro é muito mais complexa que a simplicidade objetiva do primeiro gesto parece sugerir. Uma marca de como Duchamp desafiou efetivamente as definições tradicionais de arte está no fato de que seus objetos em muitos casos não retinham esse status, estavam resguardados no mundo do cotidiano, onde eram usados e descartados.*” (BUSKIRK, M. 2005)

<sup>335</sup> BUSKIRK, Martha; NIXON, M. “*The Duchamp Effect*”. Cambridge – MA / Londres: The MIT Press, 1996.

<sup>336</sup> LYOTARD, Jean-François. “*Les transformateurs Duchamp*”. Paris : Éditions Galilée, 1977.

<sup>337</sup> LEIRNER, S. *Idem*.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

as quais Sheila aplicou para pensar a arte produzida no momento. Além da referência a “*A Origem da Tragédia*”, de Friedrich Nietzsche (Alemanha, 1844 - 1900) e o romance “*Carlota em Weimar*” de Thomas Mann (Alemanha, 1875 - 1955), citou do filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998), autor do livro “*La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir*” (1979)<sup>339</sup>, considerado principal difusor do termo “pós-moderno” e do debate que suscitava:

*‘Eis as regras de conduta para a decadência cada vez mais dura, pior e acelerada: adote a perspectiva do niilismo ativo (seja depressivo e deslumbrado), superando a mera consciência da destruição de todos os valores. Torne-se cada vez mais incrédulo. Empurre a decadência para longe e aceite, por exemplo, destruir a fé a verdade sob todas as formas’.*<sup>340</sup>

E do sociólogo húngaro Karl Mannheim (1893-1947):

*Na política, segundo Karl Mannheim, o ‘elemento utópico aniquilou-se por completo por meio de suas muitas formas divergentes’. Segundo ele, / ‘é possível que, no futuro, em um mundo no qual não haja nada de novo, no qual tudo esteja completado e cada momento seja uma repetição do passado, possam existir condições para que o pensamento esteja desprovido por completo de todos os elementos ideológicos e utópicos. Mas [afirma Mannheim] a eliminação completa dos elementos que transcendem a realidade do nosso mundo nos levaria a reduzi-lo a todo ‘problema de fato’. O que significaria, afinal, a declinação da vontade humana (...). O desaparecimento total do elemento utópico do pensamento e da ação dos homens significaria que a natureza e o desenvolvimento humano tomariam novo caráter. O desaparecimento da utopia [diz ele] provoca uma situação estática, na qual mesmo o homem torna-se nada mais do que um objeto (...) convertendo-se numa simples criatura de impulsos’.*<sup>341</sup>

A partir desta colocação vinculou os repertórios presentes na mostra a uma sondagem das condições de produção da arte diante do pluralismo axiomático:

*Todos testemunhamos o ecletismo estático neste final dos anos 80, por meio da volta de diversos estilos do passado ou, se preferimos, a negação desses estilos. Trata-se de uma incógnita: é a morte ou a liberação da arte? A decadência ou a ressurreição? A aceitação ou a evasão do impasse no qual Duchamp nos fechou até este final do século XX?*<sup>342</sup>

---

<sup>339</sup> LYOTARD, Jean-François. “*La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir*”. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979 .

<sup>340</sup> LYOTARD, Jean-François. “*Driftworks: essays and interviews from 1970-72*” (1984) Apud LEIRNER, S. *Idem*.

<sup>341</sup> MANNHEIM, K. “*Ideología y Utopía – Introducción a la Sociología del Conocimiento*”. Madri: Editora Aguilar, 1966. Apud LEIRNER, S. *Idem*.

<sup>342</sup> LEIRNER, S. *Idem*.

Que se somam a um elenco de perguntas sistemáticas, assumidas pela curadoria geral e pela Comissão de Arte e Cultura, como os passos para provocar, a posteriori, uma “reflexão mais aguda sobre nossa época”<sup>343</sup>:

*Como esta tensão ‘Utopia versus Realidade’ se manifesta na arte contemporânea? Quais as formas que assume? Onde aparecem divergentes? Onde estão entrelaçadas essas formas? É realmente um embate? Ou trata-se de uma coexistência entre duas forças antagônicas? Como essas correntes se desenvolvem no curso da realidade histórica? Quais os pontos de ligação entre a utopia das vanguardas históricas e o momento presente?*<sup>344</sup>

Ao apresentar todo o questionamento acerca do aspecto utópico da arte atual, Sheila manifestou o afastamento fundamental de sua proposta de organização daquela intitulada “*Utopia*” feita pelo presidente da Fundação, Luiz Villares, e o Conselho de Arte e Cultura em 1980, ao se definir os conceitos para a 16ª edição, de 1982. A diferença reside mais no modo como a curadoria encara “*Utopia versus Realidade*” como um nome poético e metafórico, e não propriamente no conteúdo a ser apresentado por ela como ilustração de um “tema”.

Desde esta afirmação, o texto de Sheila direcionou-se a uma esclarecimento da própria atividade desempenhada pela curadoria. As pontuações sobre seus procedimentos receberam um tom mais enfático e foram inseridas num relato histórico sobre a evolução nos modos de expor a arte que acompanham as evoluções promovidas no interior da produção artística, insistindo na noção de “analogia”:

*O análogo para uma exposição como esta poderia ser a ópera, o filme ou o grande espetáculo teatral – obras de arte que lidam igualmente com obras de arte. Criações interpretativas a partir de criações. Aqui, a figura do diretor (curador) não aparece como a do crítico, historiador, museólogo ou pesquisador tradicional, embora deva se mover dentro desses campos. Mas também não aparece como ‘super artista’ que desvirtua a natureza genuína da produção artística. Aqui, o curador é o crítico colaborador do artista. / Neste ponto, talvez, seja interessante lembrar que as primeiras exposições metafóricas, interpretativas, foram aquelas dedicadas ao Surrealismo, em 1938, 1942, 1947, 1959 e 1965 [terceira nota de rodapé da autora<sup>345</sup>] [<sup>346</sup>]. Todas elas se apresentaram como uma orientação nitidamente teatral. Quatro delas foram organizadas com a ajuda de Marcel Duchamp (três das quais também com André Breton). Pode-se dizer que esses metteurs-em scène inauguraram, portanto, o*

---

<sup>343</sup> *Ibidem.*

<sup>344</sup> *Ibidem.*

<sup>345</sup> A nota diz: “*Expositions Internationales du Surréalisme de 1938 (Galerie Beaux-Arts, Paris), de 1942 (Reid Mansion, Nova York), de 1947 (Galerie Maeght, Paris), de 1959 (Galerie Daniel Cordier, Paris) e de 1965 (Galerie L’Oeil, Paris) .*” (LEIRNER, S. 1987, p.20)

<sup>346</sup> Cf. TOMKINS, Calvin. “*Marcel Duchamp: uma biografia*”. São Paulo: Casac Naify, 2013.

*papel do curador como mediador entre o mundo exterior e o modelo interior, entre a vida cotidiana e a criação artística, entre a banalidade e a poesia.*<sup>347</sup>

Sheila comparou, em seguida, a reação dos artistas presentes na 18ª Bienal à proposta expográfica da “Grande Tela” ao que suscitou a exposição organizada por Man Ray (1890 - 1976), em 1938, num vernissage à luz de velas:

*[...] os pintores surrealistas, como Miró ou Jean Arp, não gostaram daquilo que chamaram de ‘farsa dadaísta’, pois tinham seus trabalhos em altíssima conta e aquilo representava de certa forma um duro golpe contra seu próprio narcisismo. Além, é claro, de lembrá-los que a sua obra, por mais individual que fosse, encerrava questões que remetem a noções gerais e, naturalmente, estão sempre relacionadas a outras obras.*<sup>348</sup>

Para ela, esse processo histórico de evolução das formas de expor obras de arte também é notório quando se observa as transformações sofridas no decorrer da realização de dezoito edições da Bienal de São Paulo em paralelo com as modificações políticas, sociais, culturais e econômicas no Brasil e nos diversos países participantes do evento. Apontou a existência de defasagens de maiores e menores níveis e identificou o contexto artístico das décadas de 1960 e 1970 como deflagradores das principais ideias incidentes na organização da mostra, possibilitando-a conformar-se como aglutinadora dos impasses do momento. Ela assinalou a arte conceitual como influência decisiva no desenrolar dessa reformulação, deslocando o status da mostra do de uma “grande feira”, legível no programa exposto por Walter Zanini para a 16ª edição da mostra e continuado por ela em novo sentido:

*Eliminando, de certa forma, os limites entre arte e crítica, ela se propõe, como já disse, a ser um correlativo crítico da situação contemporânea. Ou seja, pretende traduzir por sua própria forma, conceito, organização e energia, os aspectos dessa situação. / Ao contrário das mostras comerciais, dos salões ou mesmo das exposições museológicas, que são ‘externas’ ou ‘alheias’ à produção artística, a Bienal conquista, finalmente, a prerrogativa de se orientar a partir e em meio à turbulência de valores nos quais a arte se origina.*<sup>349</sup>

Ainda fazendo referência à repercussão de sua primeira curadoria, expressou o que entendeu como desencontro entre as intenções do programa e a interpretação estabelecida e fomentada ao incluírem-se na esfera de mediação da mostra os comentários críticos publicados na imprensa, que ao voltar-se severamente para a polêmica da “Grande Tela”, reforçou um foco sobre a pintura neoexpressionista, enquanto a seção que Sheila Leirner

---

<sup>347</sup> *Ibidem.*

<sup>348</sup> *Ibidem.*

<sup>349</sup> *Ibidem.*

objetivava como “zona de turbulência”, composta de um percurso de instalações, vídeos e performances, fora ofuscada:

*‘Um exemplo dessa defasagem entre utopia e realidade está na 18ª Bienal, por exemplo, onde a Grande Tela em que o neo-expressionismo foi colocado tornou-se o ponto focal, o mais discutido e criticado de todo o evento. / - Não era essa a nossa intenção. O que pretendíamos era que o percurso das instalações fosse o mais importante. Mas não podíamos contar com o imprevisto que reduziu a Bienal à Grande Tela’.*<sup>350</sup>

Desde que Sheila compreende sua leitura do mundo da arte como uma “medida” estabelecida desde os contornos do campo da produção, reconheceu a sujeição do curador a erros e contradições, mas insistiu que a renovação ou subversão da “sintaxe museológica” é desdobramento das ações artísticas que se dirigiram a uma liberação do interior do “cubo branco” na década de 1970<sup>351</sup>.

Em continuação, Sheila remeteu aos conceitos já trabalhados no seu texto para a 18ª Bienal e que definiam sua perspectiva de curadoria através de uma construção “metafórica” que apoiada na “empatia” com o fenômeno abordado. Assim, patenteou sua diretriz como “instrumento de revelação”, marcando o que para ela não se resume ao que lhe foi atribuído na repercussão crítica de sua proposta prévia, bem como se esboçava na discussão emergente sobre o modo como se estabelecia a relação entre a curadoria e uma noção de autoria:

*[...] é necessário sublinhar, aqui, que não se trata de demonstrar conceitos por meio da exposição. As exposições como ‘teses’, as exposições temáticas tradicionais, cuidavam de fazê-lo. Não parece presunçoso afirmar que se trata de agir – num segundo momento – como detonador de novas reflexões e conceituações. É apenas a posteriori que as relações analíticas e históricas irão se dar. Talvez até mesmo pelo o que ocorrer de contrário à abordagem inicial. / A exposição como metáfora, ou como ‘espetáculo’, é uma exposição não historicista – ou seja -, não traduz o repertório de gestos do passado e não usa a retórica para modelar o repertório nem a estrutura unificada e plausível.*<sup>352</sup>

Assim como a “Grande Tela” fora uma exposição dentro do todo do evento de 1985 na qual Sheila Leirner plasmou no espaço, através das pinturas de vários artistas penduradas ao longo dos três corredores projetados por Cohen e Crescentti, uma imagem que derivava de sua leitura da dinâmica artística contemporânea, promovendo um recinto de crítica sobre o neoexpressionismo (por mais que ela venha a afirmar que não se

<sup>350</sup> LEIRNER, S. *Apud* ROELS JÚNIOR, R. “Bienal em processo”. *Jornal do Brasil*, junho de 1987.

<sup>351</sup> O'DOHERTY, B. *“Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space”*. São Francisco: The Lapis Press, 1986.

<sup>352</sup> LEIRNER, S. 1987.

buscava ilustrar uma tese sobre a arte, a solução final das obras selecionadas e o modo como são exibidas imputa sentidos e espelha a perspectiva da curadora, aberta ainda a ruídos externos imprevisíveis e incontroláveis, como aspectos atinentes às condições físicas da luz e do deslocamento do público no ambiente). Além do desígnio “*Utopia versus Realidade*”, na 19ª Bienal, o conceito de “*Grande Obra contemporânea*” foi trabalhado mais fortemente no recorte intitulado de “*Grande Coleção*”, que compreendia a galeria de cada um dos três andares ao redor do vão central da rampa e obra de Tunga pendida do teto ao chão, atravessando os três níveis do panorama de visão que o vão constrói a partir de sua própria arquitetura (e que descrevemos detalhadamente na primeira parte deste capítulo).

Na visão de Sheila é a própria produção artística que sugere a necessidade de um espaço crítico. É a imagem da “*Grande Obra universal*” que norteia sua proposta, traduzida com base no objetivo de construção de um ambiente espetacular que abrigue diversidades (o pluralismo visto como sintoma da pós-modernidade). O resultado: uma adaptação do espaço ao mesmo tempo ascendente e vertiginoso das *Wunderkammer*, os gabinetes de curiosidades que acumulavam peças de arte, tecnologia e ciências naturais, ou a disposição das obras das “Galerias de Arte” dos séculos XVII e XVIII, onde as telas se sobrepunham do chão ao teto e as esculturas “acotovelavam-se” lado a lado. A opção por evocar um modelo de apresentação da arte precedente ao modelo estabelecido do final do século XIX e ao longo da primeira metade do século XX marcava um definitivo rompimento com este espaço ideológico:

*Se a arte, sobre seus ‘palimpsestos’, recupera agora procedimentos desprezados pela ‘moral socrática, dialética, racionalista, ponderada e serena’ do modernismo, porque não retomar, da mesma forma, os procedimentos pré-museológicos, pasteurizados por este século de dogmas e de amarras estéticas? / [...] / Nas antigas galerias, nos Wunderkammer, os elementos da natureza e da arte – objetos de paixão e posse – não evidenciavam uma separação entre eles, senão pela distância com que se aproximavam da terra ou do céu: animais, minerais, elementos orgânicos, o insólito ficariam próximos do olhar, perto do chão. A arte, no alto, de onde emana a Criação Divina. / O nosso museu pretende ser dinâmico, grandioso, teatral, hierárquico. Ergue-se da ‘terra ao céu’ num cilindro espiralado, um cilindro de arte. A forma encontrada pelos arquitetos para a concretização dessa idéia. Ela nos remete ao museu tradicional e predomina grandiosamente. Pode-se adivinhar até mesmo volutas barrocas no inconsciente plástico e na tradição de Oscar Niemeyer. Fundem-se ali, nos balcões, nos painéis e, por trás deles, o design, a pintura, o objeto, a instalação. Está de volta a noção, menos modernista do que barroca, da arte total. Estão de*



*volta a ilusão, a cenografia de luz, cor e movimento, para a criação de um grande espetáculo emocional.*<sup>353</sup>

Mais uma vez a referência ao texto de Huyssen mostra-se pertinente para iluminar o panorama e perspectivar o discurso e práticas curatoriais colocando-a em questão e diálogo com outros aspectos das instituições culturais no momento:

*Na verdade uma crescente nostalgia pelas várias formas de vida do passado parece ser uma forte tendência subjacente à cultura dos anos 70 e 80. E é tentador desqualificar esse ecletismo histórico, encontrado não somente na arquitetura como também nas artes. [...] E na cultura de massas dos últimos anos, como equivalente cultural da nostalgia neoconservadora dos velhos bons tempos e como um sinal manifesto do decadente índice de criatividade no capitalismo tardio. Mas essa nostalgia pelo passado, a busca muitas vezes delirante e abusiva de tradições recuperáveis, e a crescente fascinação pelas culturas pré-modernas e primitivas – será tudo isso unicamente fruto da perpétua necessidade de espetáculo e de frivolidade característica das instituições culturais, e, nesse sentido, perfeitamente compatível com o status quo? Ou será que talvez expresse igualmente uma genuína e legítima insatisfação com a modernidade e o inquestionável credo na perpétua modernização da arte? Se, como creio, a segunda alternativa for a mais adequada, como pode a busca de tradições alternativas, sejam elas emergentes ou residuais, tornar-se culturalmente produtiva sem fazer concessões as pressões do conservadorismo que se aferra com unhas e dentes ao próprio conceito de tradição? [...] Onde o pós-modernismo simplesmente descarta o modernismo ele está apenas cedendo à demanda do aparelho cultural para que se legitime como algo radicalmente novo e, com isso, fazendo reviver os preconceitos filisteus enfrentados pelo modernismo na sua própria época.*

Ao mencionar a dificuldade de se delinear aquele cenário cultural emergente a partir dos anos de 1970 – “muito mais amorfo e disperso do que o dos anos 60”, que ainda podiam ser analisado sob a ótica de uma sequência lógica de estilos como o *pop*, *op*, arte cinética, minimalista e conceitual, ou ainda considerando “termos igualmente modernistas de arte versus anti-arte ou não-arte” –, Huyssen caracteriza-a pela “disseminação cada vez mais ampla das práticas artísticas, todas operando a partir das ruínas do edifício modernista, investindo contra ele na busca de idéias”. Uma operação que contempla bastante adequadamente a estratégia da curadoria da 19ª Bienal de se realizar uma exposição de arte contemporânea, com amostras de seus diferentes segmentos, mas ao mesmo tempo evocar modelos de exibição de obras de arte de um passado anterior à dominação do “cubo branco” (de ideologia modernista), onde os objetos artísticos, em meio a outros elementos, exigiam um olhar distinto do “espectador”, evidenciando o acúmulo (armazenamento) de referências em camadas

---

<sup>353</sup> LEIRNER, S. *Idem*.

sobrepostas (já manifesto com a “Grande Tela”, e reformulado aqui para a “Grande Coleção”):

*Outra maneira de colocar isso seria dizer que todas as técnicas, formas e imagens modernistas e vanguardistas estão agora armazenadas para recuperação imediata nos bancos de memória computadorizada de nossa cultura. Mas esta memória também armazena tudo da arte pré-moderna e imagens das culturas populares e da moderna cultura de massas.*<sup>354</sup>

Sheila pontuou ainda um diferente recorte na abordagem das linguagens contemporâneas, mais amplo que o predecessor (de “O Homem e a Vida”, quando excluiu de maneira objetiva a produção conceitual, voltada para uma reflexão sobre a própria arte, que via como uma vertente esgotada na década de 1970). Na sua “Grande Coleção” agrupou uma gama variada de matrizes: trabalhos neogeométricos, a nova figuração que também se mostrava persistente, os mais singulares repertórios trazidos por cada artista, de platibandas do nordeste brasileiro a desenhos de traço infantil, corpos humanos e criaturas diabólicas.

*Em síntese, portanto, a 19ª BISP é perpassada fundamentalmente por duas idéias com carga absoluta de utopia e que englobam todo o processo da arte no século XX: ‘Arte e Vida’ e ‘Arte pela Arte’. Ou seja, a arte subjetiva, autobiográfica e relacionada ao ‘exterior’, e a reflexão da arte sobre si mesma e sobre seu próprio destino. Trata-se, na verdade, de uma polaridade onde os opostos muitas vezes se tocam e na qual se sustenta o equilíbrio do pensamento e do sentimento artísticos ocidentais.*<sup>355</sup>

Identificou ainda a 19ª Bienal como síntese das três últimas, “a apresentação da totalidade dessas tendências, do pluralismo que assumem nas últimas décadas e da fragmentação que as caracteriza”<sup>356</sup>.

Como esta dissertação visa analisar, num escopo mais amplo de seus objetivos, a emergência e consolidação de um perfil autoral de curadoria no Brasil, tomando as 18ª e 19ª edições da Bienal como objetos de estudo, consideramos também os textos escritos pelos curadores das salas especiais das mostras como fontes de nosso estudo. Neste sentido, a introdução do catálogo de “Imaginários Singulares”<sup>357</sup>, de autoria de seus

---

<sup>354</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Idem*.

<sup>355</sup> LEIRNER, S. *Idem*.

<sup>356</sup> *Ibidem*.

<sup>357</sup> No mesmo ano, no *Indianapolis Museum*, EUA, foi realizada a exibição “*Art of the Fantastic: Latin America (1920-1987)*”, envolvendo inúmeras controvérsias, considerada paradigmática das novas abordagens museológicas sobre a arte da região, fundando os caminhos da narrativa museológica sobre a arte latino-americana a partir da idéia de “fantástico”, que a integraria como unidade. A sala especial

curadores, Ivo Mesquita e Sônia Salzstein-Goldberg, indicam a consciência dos agentes sobre os limites e repercussões da própria atividade, de modo que alegam uma imparcialidade (de modo que em algum nível se relaciona com a noção de “*Arte como Medida*” da curadora geral da Bienal), ao mesmo tempo em que colocam de maneira clara a subjetividade do curador. Estes comentários, paralelamente a todo o programa curatorial de Sheila Leirner, nos auxilia no entendimento sobre as percepções dos próprios curadores diante do debate que se desdobrava de suas atividades:

*[...] Porque não há, aqui, um pensamento que se explicita e se desenvolva antes, previamente à mostra; ao contrário, este só pode se dá simultaneamente em que é percorrida. / Com os trabalhos dos onze artistas escolhidos, portanto, não quisemos ilustrar uma idéia, confirmar uma hipótese. O que fizemos foi deixar esses trabalhos, por assim dizer, à deriva, inteiramente sob o domínio e o risco de suas prerrogativas. Responsáveis – eles, e não qualquer idéia que pudesse pairar sobre eles, imparcial e exterior – pelas zonas de tensão que instauram. / É inegável, entretanto, a existência de um sujeito que, a partir de uma posição especial, pode explicitar a situação-exposição, o porquê da convergência, num mesmo espaço, desses artistas marcados pela diferença. [...] O que pudemos perceber nessa topografia ‘em negativo’ é que a história da arte brasileira – as representações que se constroem dela – fazem-na derivar, grosso modo, de duas referências base: de um lado a vertente construtiva saída de Tarsila, [...]; e de outro, a vertente expressionista saída de Anita e Segall [...].*

#### **3.4. A “Grande Obra contemporânea” numa “Grande Coleção” – a repercussão da 19ª Bienal:**

*A artista Leda Catunda, 25, não acha que a Bienal vai mudar de concepção. ‘A curadora é a mesma. Ela pode corrigir alguns erros, mas vai manter a mesma linha’, diz. A expectativa de Catunda é que a Bienal não tenha montagem em forma de ‘caracol’ e nem apresente suas telas num vasto corredor polonês’ – uma referência à ‘Grande Tela’ da última Bienal. Ela desejaria uma montagem mais museológica.*<sup>358</sup>

---

“*Imaginários Singulares*” compunha um vetor de força nas realizações internas do continente por lançar abordagens menos homogeneizadoras e reducionistas.

<sup>358</sup> COUTINHO, W. “O que os artistas querem ver na próxima Bienal”. *Folha de São Paulo*, 07 de janeiro de 1987.

O texto de Andreas Huyssen supracitado, escrito em 1982, aborda o debate acerca das análises culturais que compunham um debate emergente em meados da década de 1970 e que se pautava pela discussão central em torno da noção de “pós-modernidade”. Outros autores como Frederic Jameson (Estados Unidos, 1934)<sup>359</sup>, Jürgen Habermas (Alemanha, 1929)<sup>360</sup>, Jean-François Lyotard<sup>361</sup>, e Julia Kristeva (Bulgária, 1941)<sup>362</sup>, principalmente, conformaram um corpo de referências para o debate que na virada entre as décadas de 1970 e 1980 se alterava e tomava novas direções, especialmente no que diz respeito às aproximações com as artes visuais.

No Brasil, como pudemos acompanhar, além da publicação de traduções de alguns desses textos desde a segunda metade da década de 1970, uma produção de textos de intelectuais latino-americanos, brasileiros ou radicados no continente tomava seu lugar de destaque em meio ao intenso debate que se desdobrava especialmente do Simpósio que reuniu críticos de arte, artistas e intelectuais de todo o continente antes da I Bienal Latino Americana de São Paulo <sup>363</sup>, em 1978 – após mais de década inteira de crises sociais, políticas e econômicas, diante das quais as inúmeras transformações na configuração institucional da Bienal Internacional de São Paulo marcavam a instabilidade e complexidade das dinâmicas culturais no momento –, quando da presença de Nestor García Canclini<sup>364</sup> (Argentina, 1938), então autor de “*Arte popular y sociedad en América Latina*” (publicado em 1977), começava a divulgar suas análises sobre a produção cultural no continente, dando impulso ao desenvolvimento de uma perspectiva que se preocupava com as especificidades de contextos culturais componentes do continente em paralelo com a reflexão sobre as novas condições da realidade que se apresentavam. No início da década de 1980 essa discussão emergia e se consolidava em torno de 1986<sup>365</sup> (a partir de então, principalmente na entrada para a década seguinte, de 1990, este debate

---

<sup>359</sup> Cf. JAMESON, Frederic. “*Fables of Agression: Wyndham Lewis, the Modernist as a Socially Symbolic Act*”. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1981.

<sup>360</sup> HABERMAS, Jürgen. “*Politik, Kunst, Religion. Essays über zeitgenössische Philosophen*”. Stuttgart : 1978.

<sup>361</sup> LYOTAR, *Idem*.

<sup>362</sup> KRISTEVA, Julia. “*La Révolution Du Language Poétique : L’avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*”. Paris : Éditions du Seuil, 1974.

<sup>363</sup> Cf. NASCIMENTO, J. R. *Op. Cit.*

<sup>364</sup> A partir de 1988, com “*Cultura transnacional y culturas populares*” e 1990 com “*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*”, Canclini delinea mais propriamente suas reflexões que aproximam os problemas da pós-modernidade ao da cultura latino-americana.

<sup>365</sup> Por exemplo, o livro do espanhol, professor da Unicamp, Eduardo Subirats, que também publicava suas reflexões, resenhas e discussões no Folhetim da Folha de São Paulo, inclusive analisando as Bienais de Sheila Leirner, como mostramos aqui: SUBIRATS, Eduardo. “*Da vanguarda ao pós-moderno*”. São Paulo: Editora Nobel, 1984.

torna-se mais institucionalizado e amplamente difundido). A produção artística exibida nas edições de Bienal realizadas entre 1977 e 1989, esteve profundamente conectada com esta discussão, especialmente na esfera de sua repercussão crítica.

Desde o anúncio da retomada do cargo de curadoria geral por Sheila Leirner, a imprensa brasileira começou um processo de reativação da polêmica gerada pela “*Grande Tela*”, um tema que já começava a saturar-se quando da presença de Achille Bonito Oliva no Brasil para uma série de conferências, sobre a Transvanguarda Internacional e alguns avanços teóricos que o crítico divulgava na época. Algumas de suas palestras foram recebidas com protestos em forma de performances de jovens artistas que negavam a atribuição e seguiam por caminhos alternativos ao da pintura neoexpressionista ou do rótulo de “*Transvanguarda Internacional*”. Como foi o caso do *happening* do coletivo carioca “*A Moreninha*”, ocorrido em 18 de fevereiro de 1987, quando da participação de Achille Bonito Oliva em abertura de exposição individual da artista italiana Paola Fonticoli (1961) na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, para divulgar seu projeto mais recente, “*Progetto Doce*”, uma das distensões da Transvanguarda Internacional:

[...] enquanto alguns artistas na plateia colocavam ‘orelhas de burro’ feitas de papel, bandejas de ‘doces’ e ‘santinhos’ eram oferecidas aos presentes por cinco ‘garçons’, ao mesmo tempo em que um gravador tocava músicas rurais entrecortadas com narrações de trechos extraídos dos escritos do filósofo Heráclito.<sup>366</sup>

No entanto, até o fim de 1986, principalmente entre setembro e novembro, algumas declarações de membros da Fundação Bienal, como as do presidente Jorge Wilhelm, de integrantes da Comissão de Arte e Cultura, como o artista plástico Luiz Paulo Baravelli, e principalmente da curadora Sheila Leirner, impulsionaram uma série de especulações.

Um debate promovido pela Folha de São Paulo no dia 19 de outubro, com a presença de artistas, críticos e a própria Sheila marcou o início deste processo. Wilson Coutinho publicou uma matéria de tom polêmico no jornal do dia seguinte ao encontro, seu texto de manchete “*Debate ainda não esclarece os critérios da 19ª Bienal*”, ladeado por uma foto de Sheila Leirner, estruturava-se a partir de recortes do discurso da curadora. Alguns dos pontos abordados por ela foram reproduzidos e eram seguidos por

---

<sup>366</sup> REINALDIM, Ivair. “Em torno de uma ação de ‘A Moreninha’: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980”. In: *Artes e Ensaios* – revista do PPGAV/EBA/UFRJ. Nº 25, Rio de Janeiro, maio de 2013.

comentários de críticos convidados, como Rodrigo Naves, que anunciava sua visão da arte diante da crise percebida naquele momento, e destacava o neoexpressionismo como símbolo máximo surgido desse modelo, ainda que, para ele, alguns artistas “*seriam resistentes com as suas produções distantes de uma standardização visual vivida atualmente*”<sup>367</sup>, após uma alegação de Sheila sobre o caráter utópico da própria instituição, a Bienal de São Paulo, e sua afirmação da existência de um “sintoma de esterilidade”. O texto prossegue com alguns apontamentos de ordem da organização, como a continuação da distribuição de obras de acordo com o critério de afinidade de linguagens e ruptura com as representações geopolíticas:

*Sheila Leirner, por sua vez, considerou que a mistura de estilos e procedimentos fazem parte de uma ‘grande obra’, rompendo assim os limites individuais de autoria. E é isto que uma exposição de porte como a Bienal pode exibir. Quanto aos critérios de seleção para a 19ª BISP, estão pendurados numa certa vagueza. Não serão escolhidos, por exemplo, nem artistas consagrados, nem artistas com currículos mínimos ou sem expressão.*<sup>368</sup>

O jornalista também indicou o aceno de Sheila sobre a possibilidade da presença de obras de Marcel Duchamp, e resumiu o projeto curatorial da edição passada:

*Na Bienal passada, ela resolveu o problema colocando em exibição, com maior contundência, artistas de tendência neo-expressionista e criando o que chamou de grande tela, um vasto corredor abrigando, lado a lado, as telas de artistas neo-expressionistas.*<sup>369</sup>

Ao mesmo tempo, n’*O Estado de São Paulo*, a cobertura do caderno sobre arte e cultura (do qual Sheila Leirner fazia parte como crítica de arte), dedicou-se a apresentar as atividades que a Fundação desenvolvia ao longo daquele semestre, em espaços públicos da cidade de São Paulo, e a exposição “*Arte e o Cotidiano: A Trama do Gosto*”, e o objetivo de formação de público para as exposições de arte contemporânea:

*‘Eventos preparatórios são muito importantes porque abrem o coração do público, tornando-o assim capaz de viajar através do significado de uma obra de arte’, afirma a curadora-geral da Bienal, Sheila Leirner [...]. ‘Só assim, em contato com a arte dos seus dias’, completa Sheila, ‘o homem poderá compreender melhor o mundo em sua volta’. / [...] ‘O objetivo desta mostra é despertar a curiosidade do público para o que é fato estético e o que é fato artístico em nossa vida cotidiana’, esclareceu Jorge Wilhelm, presidente da Fundação Bienal. [...] Para dezembro, um projeto ambicioso: a Bienal na Cidade. Uma grande exposição de esculturas de artistas de todo o País, em locais*

---

<sup>367</sup> NAVES, Rodrigo. *Apud* COUTINHO, W. “Debate ainda não esclarece os critérios da 19ª Bienal”. *Folha de S. Paulo*, 20 de outubro de 1986.

<sup>368</sup> COUTINHO, W. *Idem*.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

*de grande circulação de pessoas. A cada 30 dias, lugares como o saguão do aeroporto de Cumbica, estações do metrô, o terminal rodoviário do Tietê ou o Shopping Center Norte servirão de cenário para a mostra do que existe de mais contemporâneo na escultura nacional.*<sup>370</sup>

Uma discussão paralela que tomava algumas páginas dos jornais e muitas vezes se relacionava com a 19ª Bienal, era a que abordava os prós e contras da “Lei Sarney” (Lei nº 7.505, de 02 de junho de 1986) de incentivo fiscal para estímulo do apoio das empresas privadas à produção cultural.

Com seu espaço reservado no jornal *O Estado de São Paulo* como crítica de arte, Sheila pôde ali expor suas perspectivas sobre a seleção dos artistas e definições diversas em torno da organização da mostra, também defender-se de ataques direcionados, como as alegações de Pietro Maria Bardi, mais uma vez incitando acalorado debate sobre a Bienal:

*RECADO: Há uma certa mania, em nosso país, de declarar categoricamente ‘verdades absolutas’ a partir de fantasias com relação a coisas que se ignora. Uma destas falsas ‘verdades’, por exemplo, é a afirmação de que a Bienal Internacional de São Paulo copia a Documenta de Kassel. Esta asserção – defendida sobretudo por aqueles que nunca visitaram a Documenta – foi publicada na imprensa e agora repetida pelo Prof. P. M. Bardi no programa Roda Viva da TV Cultura. É bom que se saiba: a Bienal não copia, e não quer copiar, a Documenta de Kassel. Seu regulamento, nascido de sua congênere, a Bienal de Veneza, foi modificado ao longo dos anos e agora é próprio, único e intransferível. Nasce de um processo específico que não encontro similaridade em nenhuma bienal, trienal ou quadrienal do mundo. A título de esclarecimento, transcrevo trecho da carta enviada a nós pelo próprio Curador Geral da Documenta, o crítico Manfred Schneckburger. Diz ele: ‘(...) Em São Paulo tive inúmeras experiências que serão importantes para a Documenta 8. Apesar de diferirmos nos aspectos concernentes à realização de exposições, vocês fizeram um grande trabalho na 18ª Bienal, com um resultado extremamente impressionante. Sinto que Veneza e Kassel devem fazer um esforço para alcançar esta riqueza e poder (...)’. Mais um ponto final em uma discussão criada pelo nosso incansável prof. P. M. Bardi?’<sup>371</sup>*

O tom das discussões publicadas em jornais oscilava entre apresentações informativas sobre o processo de preparação do evento e os “ataques” pessoais direcionados a Sheila Leirner, bem como as explicações sucintas acerca de sua curadoria no evento anterior, que reforçavam uma ideia da 18ª Bienal reduzida a “Grande Tela”. A partir do primeiro semestre de 1987, quando Sheila começou a divulgar os conceitos

---

<sup>370</sup> S.A. “Arte pela cidade toda – vai começar a Bienal 87”. *O Estado de São Paulo*, 30 de setembro de 1986.

<sup>371</sup> LEIRNER, S. “Ponto final em mais uma discussão criada por Bardi?”. *O Estado de S. Paulo*. 07 de novembro de 1986.

norteadores de seu programa e o tema “*Utopia versus Realidad*”, e com a aproximação da abertura do evento, a cobertura intensificou-se, inclusive fora do país (principalmente no México, com divulgação do regulamento e apresentação da proposta de curadoria no periódico “*Novedades*”, e na Argentina, da coluna de Jorge Glusberg no jornal “*Ámbito Financiero*” e a revista de arte “*Art Inf*”).

Após o encerramento de “*A Trama do Gosto*”, que mostrou de maneira extensa a produção de instalações produzidas por grupos de artistas, o anúncio da confirmação de alguns convites, dos envios dos países que ultrapassava o número de representações da edição de 1985 (até então recordista), e da seleção dos artistas brasileiros, começava uma apresentação intensa no sentido de afirmar o lugar privilegiado que as instalações ocupariam em 1987:

*Há dois anos foi o delírio do neo-expressionismo. As pinceladas gestuais borraram as paredes do pavilhão da bienal. Agora chegou a vez do ‘pessoal da instalação’. A mostra internacional receberá jovens artistas que trocaram o pincel por aquilo que o ‘Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa’ define como: ‘ato ou efeito de instalar(-se); conjunto de aparelhos ou peças que compõem uma determinada utilidade (instalação elétrica, hidráulica, etc.)’. Nove entre dez artistas da nova denteição escolheram essa linguagem como forma de expressão. Ou foram escolhidos pela orientação da curadora Sheila Leirner, 38. / [...] / Luiz Zerbini, 28, diz que ‘o pessoal da bienal chamou escultores e artistas que fazem instalações. Me chamaram dizendo que queriam instalação. É uma onda que vai acabar ficando com cara de movimento. Eu acho errado porque dá muita força para a moda’. Sheila Leirner afirma que ‘os artistas não foram convidados porque fazem instalação, mas porque a questão que eles abordam são de interesse da bienal’. Segundo ela, a instalação ou intervenção predomina como linguagem que rompe com os limites da tela e da escultura, buscando ‘um novo espaço, um novo ambiente’. ‘Eu diria que a instalação é uma nova palavra para um velho projeto que foi usado por artistas nas décadas de 60 e 70’.<sup>372</sup>*

Com a inauguração da 19ª Bienal, em dois de outubro de 1987, começaram a ser publicadas, na mesma edição de jornais como a Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, matérias que abordavam o custo e financiamento da realização do evento, a produção artística exibida e a curadoria da mostra. A organização do evento em 1985, que fora motivo de convergência em elogios, agora era colocada em questão devido ao atraso na montagem de algumas das seções, como a sala “*Arte e Design*”, que só pôde ser aberta ao público um mês depois da inauguração. Na manhã do dia de abertura, era alardeada a situação que se observou na véspera, como cinco caixas com obras de Duchamp que ainda não haviam sido entregues à Fundação Bienal e a contradição entre

---

<sup>372</sup> FORNES, A. “A vez do pessoal da instalação”. *Folha de S. Paulo*. 14 de junho de 1987.



as declarações do presidente da Fundação e seu secretário-geral como a viabilidade da total execução da montagem dentro do prazo abria o tom polêmico do encarte especial sobre a 19ª Bienal n' *A Ilustrada*. Este encarte de seis páginas contava com uma capa que apresentava 26 comentários de artistas, críticos e marchands brasileiros e estrangeiros, uma colcha de diferentes perspectivas e entrosamento com o tema:

*François Morrelet, artista plástico francês premiado na Bienal de 76: 'A Bienal de São Paulo é muito importante porque é a única manifestação artística séria da América Latina. Pena que não seja conhecida na Europa. Está presente uma série de pequenos países que podem ser muito simpáticos mas não têm grande interesse artístico. Os artistas são convidados por comissários oficiais de seus países, que geralmente têm um gosto muito conservador'. / [...] Regina Boni, 42, marchand: 'Não espero que ela vá revelar nenhum talento. Acho que todas as instituições, inclusive a Bienal, estão sofrendo um desgaste histórico. / A Bienal está obedecendo a um marketing cultural importado, sem considerar o país em que vivemos. Isto significa perda da autonomia'. / [...] Casemiro Xavier de Mendonça, 40, crítico de arte, acha que a Bienal tem artistas 'referenciais da produção internacional'. Segundo ele, vieram as melhores obras de Anselm Kiefer, o que acha 'anormal', já que os artistas estrangeiros 'nunca enviam suas melhores obras para países do Terceiro Mundo'. / [...] Vasarely, artista plástico francês: 'Estou maravilhado com o esforço que os países latino-americanos, em sérias dificuldades por causa da dívida externa, fazem para promover manifestações como esta. A Bienal de São Paulo prova a grande vitalidade cultural e artística de um país como o Brasil. Trata-se de uma promessa para o futuro se vocês tiverem coragem para continuar [...]'. / Manabu Mabe, 63, artista plástico: 'Não tenho acompanhado quase nada sobre a Bienal [...]'. / Iberê Camargo, 72, artista plástico: 'Estou completamente por fora do que está sendo feito para a Bienal [...]'. / Adolfo Leirner, 53, colecionador: 'Estive fora do país e cheguei há pouco tempo. Estou por fora, sem saber o que vai acontecer. As expectativas sempre são muito grandes quando se trata de novas tendências artísticas externas. Espero que não se confundam os espectadores'. / José Octávio Montesanti, 49, marchand: 'A Bienal de São Paulo é uma das três mais importantes do mundo. A deste ano tem um lado bastante positivo que é a preocupação em não separar as artes'. / Denise René, marchand francesa: 'Eu espero que a edição deste ano revele novos artistas de vanguarda e consagre veteranos criativos [...]'. / Wilson Coutinho, 39, crítico de arte do 'Jornal do Brasil' disse que a Bienal tem progredido bastante nos últimos anos, 'apesar da grande tela da Sheila Leirner, que representou uma intervenção brutal da curadoria'. Ele teme que este ano a curadora faça a 'grande instalação'. / Wesley Duke Lee, artista plástico: 'Não tenho nada para falar sobre a Bienal'. / Raquel Arnaud, marchand: 'Espero que a Bienal tenha uma repercussão muito grande e que sirva para as pessoas penetrarem no universo dos artistas, para sentirem como a arte está viva'. / Clive James, especialista em artes da galeria Fabian Carlsson (Londres), não tem a mínima ideia do que se trata. / Tina Presser, 32, marchand: 'Acho que a Bienal estará mais miscigenada que as anteriores, com várias tendências e técnicas juntas'.<sup>373</sup>*

As páginas seguintes traziam textos sobre a curadoria assinados por críticos como Rodrigo Naves, Ronaldo Brito e Nelson Ascher, e jornalistas que especulavam a nova

---

<sup>373</sup> *En passin*: S.A. "19ª Bienal de São Paulo". *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 02 de outubro de 1987.

realização a partir do que observaram nas anteriores, principalmente através de ponderações a respeito do programa “*O Homem e a Vida*” e a “*Grande Tela*”, devido à continuação do cargo de curadora nas mãos de Sheila Leirner:

[De Rodrigo Naves:] *Com a ‘Grande Tela’, no entanto, assistimos a uma volta ao modo correto de observar uma obra de arte, na medida em que tudo – da escolha unívoca de artistas neo-expressionistas à disposição dos trabalhos – convergia para uma compreensão homogênea do que se via. Se esta opção tinha ou não uma intenção crítica, pouco importa. O relevante, a meu ver, está em entender que esta via de mão única será sempre inevitável, desde que se mantenha a concepção – esposada pela atual direção da Bienal – de desfazer os limites entre crítica de arte e produção artística, numa operação que por enquanto só fez privilegiar a visão dos organizadores da mostra, em detrimento tanto das obras individuais quanto do embate das diversas tendências artísticas contemporâneas, este sim o meio mais eficaz de tornar claras, pelo confronto, as posições que conformam, em um dado, as artes plásticas.*<sup>374</sup>

[De Ronaldo Brito:] *A sensação de irrealidade que costuma pairar sobre as últimas bienais resulta, exatamente, a meu ver, da obsessão pelo real. Da tentativa a priori frustrada de apresentá-las como espetáculo, extensão mais ou menos grandiosa, mais ou menos erudita, da trama de cultura e lazer que aparentemente encerra e esgota a experiência estética no mundo atual. Ora, essa experiência ao nível em que ocorre no trabalho de arte, é tudo menos um espetáculo e uma forma de lazer. Na prática, imagino e compreendo, parecera quase impossível eludir a presença neurótica do real: como submeter à pesada materialidade econômica e institucional de esquemas como a Bienal, surdas e recalcitrantes, notoriamente crípticas da arte contemporânea.*<sup>375</sup>

Com isso a figura de Sheila Leirner retornou ao centro das discussões, fotos dela voltaram a estampar os cadernos de cultura na imprensa e diversos tipos de perfis profissionais da crítica e curadora acabavam extrapolando sua função – ao trazer sua vida aspectos de sua vida pública que não estariam diretamente conectados ao cargo que ocupava, ou mesmo de sua vida privada (sua origem familiar, posição social e seu papel como mãe, esposa e administradora do seu lar, bem como seu *hobby* de colecionismo de casas de bonecas<sup>376</sup>), como elementos de sarcasmo evidente, dando ensejo à polêmica que a imprensa já tratava de construir e marcando de maneira categórica as oposições entre determinados agentes.

As páginas seguintes do encarte especial da *Ilustrada* traziam comentários sobre representações estrangeiras, como a do México e da Holanda, Estados Unidos e

---

<sup>374</sup> NAVES, R. “O erro é querer desfazer os limites entre arte e crítica”. *Ilustrada*, Folha de São Paulo, 02 de outubro de 1987.

<sup>375</sup> BRITO, R. “Tema amplo acaba por não atingir ninguém”. *Ilustrada*, *Folha de São Paulo*, 02 de outubro de 1987.

<sup>376</sup> GONÇALVES FILHO, A. “Sheila Leirner, curadora pela segunda vez”. *Ilustrada*, *Folha de São Paulo*, 02 de outubro de 1987.

Inglaterra, uma tabela informativa com os núcleos expositivos sugerindo “*O que ver*” em cada um deles, um texto refletindo sobre a obra de Marcel Duchamp assinado pelo comunicólogo Norval Baitello Júnior, e, ao pé de cada uma delas um breve perfil sobre alguns dos vinte e três artistas que compunham a representação brasileira na mostra.

O periódico voltou a tratar do evento mais detalhadamente somente na publicação à véspera do encerramento do evento, através de três textos de Alberto Tassinari. No primeiro deles o crítico apontou para aspectos importantes das salas especiais e observou que a “*a intenção da curadoria geral não foi a de dar conceitos muito determinados como fios condutores da Bienal. Isto mataria o que eles podem acarretar de mais rico no caso da ideia de uma exposição*”<sup>377</sup>. Em outro artigo, tratou de explicar os problemas da montagem e distribuição das obras no espaço:

*A ‘Grande Coleção’ pega toda a extensão vertical, do primeiro ao terceiro andar do prédio da Bienal. Mesmo que não esteja clara, foi sua concepção que gerou o fato desagradável de que os quadros voltados para o espaço aberto entre os mezaninos da Bienal não possam, muitos deles, serem vistos de uma posição ideal. [...] Na ‘grande Coleção’, ou se está do outro lado do vazio entre os mezaninos, portanto longe do quadro que tem, inclusive, muitas vezes sua base escondida pelos corrimões ou se está numa distância que, se não torna impossível ver o quadro, torna desconfortável. / Em torno da ‘Grande Coleção’ entretanto, com exceção da exposição de ‘design’ que também ficou em parte comprimida, a visão das obras é bastante boa. Mas o mesmo não se pode dizer de todo o lado direito do segundo andar. Tem-se ali um jogo de estreitamento e expansão do espaço que é demasiado labiríntico. Só se olha para fora da Bienal, um prédio inteiramente envidraçado, quando o esquema da montagem quer.*<sup>378</sup>

O espaço físico também foi considerado por Aracy Amaral como o principal problema da montagem, em texto publicado no mesmo dia pelo *O Estado de São Paulo*:

*Por todas as reservas apontadas nesta tentativa de observação crítica desta Bienal, no que tange ao espaço, conclui-se que a realização deste evento tem uma de suas maiores dificuldades no projeto de sua fisicalidade. Será realmente sem solução o espaço da Bienal? E, se na Bienal de 1985 fizemos críticas aos espaços criados, percebemos, entretanto, concepções vinculadas ao projeto da curadoria. Ao passo que, nesta edição, a Bienal parece ter agredido o edifício em sua espacialidade mesma, cindindo-o ao meio, com fechamento de áreas de fluxo de visitação, e concentrado apenas em torno às rampas a única área de amplitude maior para uma visão panorâmica do conjunto.*<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> TASSINARI, A. “Amanhã é o último dia para ver a 19ª Bienal”. *Folha de São Paulo*, 12 de dezembro de 1987.

<sup>378</sup> TASSINARI, A. “Problemas de montagem na tese da curadoria”. Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 12 de dezembro de 1987.

<sup>379</sup> AMARAL, A. “Indagações em torno da 19ª bienal”. *O Estado de S. Paulo*, 12 de dezembro de 1987.

Aracy também posicionou a Bienal em relação a outras exposições congêneres, como a Documenta de Kassel, ao analisar obras isoladas de alguns artistas participantes:

*Que não se pense, contudo, que nesta Bienal desaparece a arte como denúncia, ou ligada à problemática antropológica ou ecológica. O tema maior da última Documenta de Kassel – da responsabilidade social do artista –, reaparece aqui em obras de artistas do Terceiro Mundo. [...] Mas o excesso parece ser nesta Bienal o pecado de vários jovens artistas, ao apresentarem obras que parecem versões brasileiras inspiradas, aparentemente, em Joseph Beuys, como é o caso de Brandão. / [...] / E se Lyth, da Suécia, se perde diante do caráter assumido pelo espaço cenográfico das Bienais Internacionais, idêntica observação é válida para as fotografias do Suíço Bosshardt sobre Alcântara, o que nos leva a refletir sobre a forma equivocada da Bienal de São Paulo tratar os envios antológicos de maneira igualitária, como se fossem artistas contemporâneos.<sup>380</sup>*

Diferentemente do que observamos sobre a repercussão da 18ª Bienal, que se concentrou sobre a polêmica gerada a partir da inauguração e da reação do comissário alemão e alguns artistas à expografia da “Grande Tela”, a 19ª Bienal teve maior atenção da imprensa durante sua preparação, enquanto especulava-se sobre sua realização a partir da projeção esperada de uma polêmica tão impactante quanto a anterior. No entanto não houve nenhum incidente capaz de catalisar elementos de promoção nesse sentido. O que houve, sim, foi um amplo investimento de grandes corporações da mídia nacional, como o canal de televisão Globo, que por dezoito dias apresentou o “*Minuto Bienal*”, com cada episódio dedicado a relembrar uma das dezoito edições passadas do evento.

A cobertura internacional também se mostrou mais atenta, e a 19ª Bienal foi motivo de matérias de jornalistas e críticos de diversos jornais e revistas especializadas. Entre o fim da 18ª edição e a próxima, nos Estados Unidos, além de “*The New York Times*”, as revistas “*Art in America*” e “*Art Forum*” apontaram para a importância da Bienal paulista e fizeram balanços positivos do resultado, também o jornal argentino “*La prensa*” reconhecia o evento como o “*el mejor de América Latina*”; outros jornais, do Uruguai, Itália, França e Colômbia também apostaram nas expectativas sobre a edição preparada para 1987.

A edição de dezembro da revista nova-iorquina “*Art & Auction – the magazine of the International Art Markets*”, continha uma matéria assinada por D.V.G. (não conseguimos identificar o nome por extenso do autor), dedicada à mostra:

---

<sup>380</sup> *Ibidem.*

*The theme of this year's exhibition is 'Utopia Versus Realidade', and since it has the same curator, comparisons to the previous biennial are not inappropriate. The title, for example, reflects the political situation in Brazil, and Leirner's energy continues in full force. 'This is a kind of development of the last biennial', she says. 'Now we have a larger vision. We want to show the fragmentation and pluralism art is going through. We can see a kind of loss of faith in human values on the one hand – a process of disillusionment, of nihilism – and on the other hand we can still see faith, and an attempt to create new values or reevaluate things. This is the main tension that we see in art today, and I think we can also see it in life'. / The pluralism is evident in the sheer numbers involved in the exhibition – over 3,000 works of art by some 400 artists from 54 countries. Most of the entries are displayed in the central area called "The Great Collection", installed around the ramps which run from the ground floor to the third level. In its haphazard, tripartite presentation of art from around the world, it is a vertical version of 'The Great Canvas', or 'a magic spiral cylinder, a cylinder of art', in Leirner's words.*<sup>381</sup>

Após relacionar a “Grande Coleção” com a “Grande Tela”, de maneira direta (sendo a primeira uma versão vertical da segunda), prosseguiu com sua análise sobre os artistas integrantes da representação de seu país e a produção brasileira apresentada nas salas especiais de “Em busca da essência” e “Imaginários singulares”, destacando a presença da música e do design como partes complementares da mostra de artes plásticas. “The New York Time”, com artigo de Marlise Simons, indicou a Bienal como o melhor momento para se ver obras de arte contemporânea de jovens artistas da América Latina que “ainda nem alcançaram as exposições americanas ou europeias” e elencou as obras que traziam a importância do “ritual” na configuração dos trabalhos no espaço e da curadoria de Leirner<sup>382</sup>.

A crítica argentina Silvia de Ambrosini escreveu para a revista “Art Inf” texto elogioso sobre o esforço de promoção e realização que a Bienal enfrentava a cada edição, analisou as representações de países mais esperados como os Estados Unidos e a França, bem como o próprio

---

<sup>381</sup> D.V.G. “São Paulo”. In: “Art & Auction – the magazine of the International Art Markets”, vol.X, nº5, Nova York, dezembro de 1987. Tradução nossa: “O tema da exposição deste ano é ‘Utopia Versus Realidade’, e já que mantém a mesma curadora, comparações com a bienal anterior não são inapropriadas. O título, por exemplo, reflete a situação política no Brasil, e a energia de Leirner continua em plena força. ‘Este é um tipo de desenvolvimento da última bienal’, ela diz. ‘Agora nós temos uma visão mais ampla. Nós queremos mostrar a fragmentação e o pluralismo que a arte tem apresentado. Nós podemos ver um tipo de perda da fé nos valores humanos por um lado – um processo de desilusão, de niilismo – e por outro lado nós podemos ainda ver fé, e uma tentativa de criar novos valores ou reavaliar coisas. Esta é a principal tensão que nós vemos na arte hoje, e eu acho que nós também podemos ver isto na vida’. / O pluralismo é evidente nos números absolutos envolvidos na exposição – mais de três mil obras de arte de uns quatrocentos artistas de cinquenta e quatro países. A maior parte das entradas estão dispostas na área central chamada ‘A Grande Coleção’, instalada ao redor das rampas que levam do térreo ao terceiro andar. Nesta apresentação caótica, tripartida da arte proveniente de todo o planeta, é uma versão vertical da ‘Grande Tela’, ou ‘um cilindro espiral mágico, um cilindro de arte’, nas palavras de Leirner.”

<sup>382</sup> SIMONS, M. “‘Utopia x Reality’ in Brazil’s Art Biennial”. “The New York Times”, 09 de dezembro de 1987.

Brasil através das mesmas salas especiais com panoramas históricos e a Argentina. Concluiu com um breve comentário sobre alguns êxitos do projeto curatorial proposto e uma sugestão para a melhor apreensão de um tema através da seleção de menos artistas estrangeiros:

*Los que se atuvieron con más justeza a la consigna temática “Utopía y Realidad”, fueron los artistas especialmente invitados por la Bienal, circunstancia que ayuda a la lectura del arte cuando, como en este caso, el montaje no se realiza por países sino por similitud de lenguajes. / En conclusión, parecía que la mejor embajada artística de un país es siempre el envío de uno o dos artistas a lo sumo, respetando el montaje por países, para acceder al hilo conductor del arte de cada uno, para facilitar la observación, para mejor aprender a conocer y así comunicarnos.*<sup>383</sup>

A crítica uruguaia Alicia Hater, para a edição do *El País*, destacou a participação de artistas latino-americanos na 19ª Bienal, comparando-a a “exclusividade” da Documenta de Kassel, que naquele ano contara apenas com a presença do artista chileno Alfredo Jaar, “que mora em Nova York”, como referência ao continente. Mostrou, no entanto, que o número, trinta artistas (além dos vinte e três brasileiros) num total de aproximadamente quatrocentos representantes de diferentes países, era desequilibrado e o evento “monumental” não conseguia influenciar muitos países para lograr uma exposição mais coerente com o tema apresentado pela curadora<sup>384</sup>.

Na primeira semana após a inauguração, Jorge Glusberg, em sua coluna de cultura no “*Ámbito Financiero*”, periódico argentino, escreveu matérias sobre a 19ª Bienal, abordou o projeto curatorial, rerepresentando o texto de catálogo escrito por Sheila Leirner, analisando a presença latino-americana e argentina em especial<sup>385</sup>.

O crítico Jacques Leenhardt, para o *Journal de Genève*, Suíça, escreveu um artigo entusiástico, colocando a Bienal brasileira junto da de Veneza e da Documenta de Kassel. E dedicou-se mais a analisar obras isoladas de diferentes artistas que refletiam o tema “*Utopia Versus Realidade*”, sem deixar de relacionar a presença ainda marcante da pintura, embora novos meios expressivos sejam buscados pelos artistas mais jovens:

*Dans le monde de l’art, la Bienal de São Paulo est une repère au même titre que celle de Venise ou la Documenta de Kassel. Un de ces rendez-vous de l’art contemporain qui permettent de faire le point sur l’évaluation des préoccupations. A cet égard, la Biennale marque cette année un net penchant pour les*

---

<sup>383</sup> AMBROSINI, S. “XIX Bienal Internacional de São Paulo – 1987”. Revista “*ArtInf*”, nº 66/67, primavera 1987, Buenos Aires. Tradução nossa: “Os que se ativeram com mais cuidado à abordagem temática “*Utopia e Realidade*” [sic.], foram os artistas especialmente convidados pela Bienal, circunstância que ajuda à leitura da arte quando, como neste caso, a montagem não se realiza por países e sim por similitude de linguagens. / Em conclusão, parecia que a melhor embaixada artística de um país é sempre o envio de um o dois artistas a todo, respeitando a montagem por países, para aceder ao fio condutor da arte de cada um, para facilitar a observação, para melhor aprender a conhecer y assim comunicar-nos.”

<sup>384</sup> HARTER, A. “Luz y Sombra de la Bienal de São Paulo”. “*El País – Uruguay*”, 18 de outubro de 1987.

<sup>385</sup> GLUSBER, J. “El arte latino americano en pie de igualdad con el resto del mundo”. In: “*Ámbito Financiero*”, Buenos Aires, 14 de outubro de 1987.

*installations, qui le bâtiment spécial à disposition des organisateurs permet de recevoir avec bonheur. [...] / L'art avait connu, durant la dernière décennie, un regain d'intérêt pour la peinture. Un grand mouvement de retour au champ circonscrit du tableau avait donné lieu à une débauche de couleurs, à une expressivité nouvelle du matériau pictural comme à la renaissance d'une réflexion sur les contenus narratifs de l'art. Cela s'appelait trans-avant-garde italienne, ou nèo-expressionisme allemand. Et, bien sûr, il reste à la BSP plus que des traces de ce mouvement. Les Français Garouste ou l'Allemand Kieffer chargent en effet leurs tableaux de mythologies qui en appellent à la mémoire historique ou littéraire comme à la tradition picturale. / Pourtant, pour importants que soient leurs envois, il semble bien que les artistes d'aujourd'hui recherchent des moyens d'expression moins strictement liés au tableau, invitant le spectateur à un déplacement profond de ses habitudes perceptives.*<sup>386</sup>

Entre janeiro e fevereiro do ano seguinte, outras revistas especializadas do exterior ainda publicaram textos sobre a 19ª Bienal, revelando maior interesse e a definitiva conquista de seu lugar entre as muitas grandes exposições internacionais de artes visuais que já se realizavam a partir da metade da década de 1980. O crítico e curador milanês Giovanni Joppolo, então coeditor da revista “*OPUS INTERNATIONAL*”, escreveu para o periódico um artigo sobre a curadoria da mostra e comparou alguns aspectos da Bienal de São Paulo com outras grandes mostras de gênero similar:

*[...] la dernière édition de Sao Paulo (octobre-décembre 1987) se distingue et s'impose en faisant preuve de deux qualités indéniables : celle de ne pas usurper le cas, l'adjectif « international », et ceci en se posant comme une authentique tentative de confrontation planétaire de l'art contemporain ; celle de formuler et de faire exister un projet fortement ancré dans l'histoire et la tradition du lieu qui le génère. / Parlons d'abord de ce deuxième mérite. [...] Synthèse de New York et du Caire, de Tokyo et de Mexico, creuset d'un métissage aux répercussions culturelles les plus complexes et les moins monolithiques, capitale d'un pays-continent où la technologie la plus originelle, Sao Paulo, au travers de sa Biennale, énonce parfaitement la nature et la richesse de ce qu'est notre planète en cette fin de siècle (je veux dire économiquement et culturellement). Il est certes schématique mais non inexact d'affirmer que la Biennale de Sao Paulo dépasse, en réunissant bon nombre de leurs pôles d'intérêts respectifs à l'intérieur d'une même et gigantesque manifestation, à la fois la deuxième Biennale de La Havane (novembre-décembre 1986) et la huitième Documenta de Kassel (juin-septembre 1987). / [...] Plus sélective que ne le fut La Havane quant*

---

<sup>386</sup> LEENHARDT, J. “*L'art, l'oeil et la intelligence*”. « Journal de Genève », outubro de 1987. Tradução nossa: “*No mundo da arte, a Bienal de São Paulo é uma referência do mesmo nível da de Veneza ou a Documenta de Kassel. Um dos encontros da arte contemporânea que permitem colocar algumas questões sobre a avaliação de preocupações. Nesse sentido, a Bienal marca este ano uma nítida inclinação para as instalações, que o prédio especial à disposição dos organizadores permite receber com felicidade. [...] / A arte tinha conhecido, durante a última década, uma retomada do interesse pela pintura. Um grande movimento de retorno ao campo circunscrito da tela havia dado lugar a um deboche de cores, a uma expressividade nova da matéria pictórica como ao renascimento de uma reflexão sobre os conteúdos narrativos da arte. Isso se chamava Transvanguarda italiana, ou neoexpressionismo alemão. E, claro, fica na Bienal mais que traços desse movimento. O francês Garouste ou o alemão Kieffer carregam de fato seus quadros de mitologias que chamam à memória histórica ou literária como à tradição pictórica. / No entanto, por mais importantes que sejam seus envios, parece que os artistas hoje buscam meios de expressão menos estritamente ligados à tela, convidando o espectador a um deslocamento profundo de seus hábitos perceptivos.*”

*au choix des artistes d'Afrique, d'Amérique Latine et d'Asie (le propos de La Havane était en effet la mise en perspective de l'art dans ces trois continents), moins exclusive et orienté que Kassel (où les artistes invités venaient pratiquement tous des pays «riches» et montraient pour la plupart des objets ou des installations travaillant la convergence entre art, design et architecture), Sao Paulo a su englober ces mêmes sujets en suscitant une réflexion plus ample où apparaissent (tantôt clairement, tantôt confusement, mais en tout cas sans volonté d'exclusion des uns ou des autres) les enjeux et les obsessions qui tissent la géographie de l'art actuel dans le monde. / [...] / La mise en évidence de l'actuelle pluralité des moyens d'expression et la qualité des oeuvres choisies pour illustrer ces possibles de l'art contemporain donnaient à la sélection canadienne une pertinence toute particulière [...].<sup>387</sup>*

Continuando o texto, ao julgar algumas obras de arte presentes na mostra como “não pertinentes” no todo da exposição, Joppolo considerou a dissonância com o tema “*Utopia versus Realidade*” como um problema na curadoria, desconhecendo os limites do sistema de participação das representações estrangeiras na Bienal de São Paulo, que ainda estava sujeito às decisões tomadas, na maior parte dos casos, por comissários das embaixadas dos países que não se esforçavam em atender à solicitação da curadoria através de seu programa conceitual.

No mesmo mês, o crítico de arte e cultura colombiano Armando Silva, em seu texto para a revista italiana da “*Edizioni Dars*” apresentou a proposta de Sheila Leirner como uma intenção de captar e refletir os aspectos que se evidenciavam em meio à discussão corrente sobre a condição pós-moderna e como ela se caracterizava através da arte contemporânea. Direcionou sua análise a partir de quatro “aspectos”:

---

<sup>387</sup> JOPPOLO, G. « *La 19e Biennale de Sao Paulo – La tentative de regard planétaire* ». « *OPUS INTERNATIONAL* », jan./fev. De 1988. Tradução nossa: “[...] a última edição da Bienal de São Paulo (outubro-dezembro 1987) se distingue e se impõe dando prova de duas qualidades inevitáveis: a de não usurpar o caso, o adjetivo ‘internacional’, e a de se colocar como uma tentativa autêntica de confrontação planetária da arte contemporânea; a de formular e de fazer existir um projeto fortemente ancorado na história e na tradição do lugar que o gera. / Falamos a princípio deste segundo mérito. [...] Síntese de Nova York e Cairo, Tóquio e México, local de mestiçagem das repercussões culturais as mais complexas e as menos monolíticas, capital de um país continental onde a tecnologia mais original, São Paulo, através dessa Bienal, anuncia perfeitamente a natureza e a riqueza de nosso planeta nesse fim de século (quero dizer econômica e culturalmente). É certamente esquemático, mas não é inexato afirmar que a Bienal de São Paulo ultrapassa, ao reunir bom número de seus polos de interesses respectivos ao interior de uma mesma e gigantesca manifestação, ao mesmo tempo a segunda Bienal de Havana (novembro-dezembro 1986) e a oitava Documenta de Kassel (junho-setembro 1987). / [...] Menos seletiva do que foi Havana ao escolher artistas da África, da América Latina e da Ásia (o propósito de Havana era de fato o de colocar em perspectiva a arte nestes três continentes), menos exclusiva e orientada que Kassel (onde os artistas vinham praticamente todos de países ‘ricos’ e mostravam a maior parte objetos ou instalações trabalhando a convergência entre arte, design e arquitetura), São Paulo tem sabido englobar estes mesmos temas e suscitar uma reflexão mais ampla onde aparecem (tanto claramente quanto de modo confuso, mas em todo caso sem vontade de exclusão de uns ou dos outros) as apostas e obsessões que tecem a geografia da arte atual no mundo. / [...] / A colocação em evidência da atual pluralidade dos meios de expressão e a qualidade de expressão e a qualidade das obras escolhidas para ilustrar essa possibilidade da arte contemporânea, dando à seleção canadense uma pertinência toda particular [...].”



a-) Ambientazione ritmica ispirata dal procedere dell'effetto audiovisivo;/ b-) Concezione architettonica dello spazio per integrare le belle arti e le nuove tecnologie artistiche con l'architettura; / c-) Assemblaggi e montaggi di oggetti costruiti in modo tale da richiedere all'osservatore la comprensione della loro meccanica; / d-) Narrazione teatrale con un esatto sovradimensionamento delle figure pittoriche o scultoree rispetto ai loro formati tradizionali, o con un perfetto "far teatro" per costringere lo spettatore all'osservazione continua di un dramma che si svolge al ritmo della visita.<sup>388</sup>

Entre suas conclusões, constatou “maior vigor no uso do espaço, uma pesquisa mais livre da matéria expressiva e um empenho, mais plástico do que de didática ideológica, em exprimir a cotidianidade do continente”<sup>389</sup>, e qualificou a cenografia e o conjunto de diferentes obras de arte como “síntese da arte contemporânea”:

*La condizione metaforica della scenografia dell'insieme delle opere, preoccupazione fondamentale degli organizzatori della mostra, ha agito nel doppio senso: esporre le opere e simultaneamente il loro montaggio e la loro collocazione ha consentito di scoprire le loro caratteristiche sia come opera singola che come parte di un tutto, il quale a sua volta offriva una sintesi dell'arte contemporanea.*<sup>390</sup>

Na revista francesa “Art Press” de janeiro de 1988 encontramos uma última cobertura crítica da 19ª Bienal em destaque, assinada por Catherine Millet, quem considerou a ambição da “*exposition galaxie*” como justa no sentido em que as questões postas pela curadoria foram observadas como de uma “coerência que merece ser ressaltada”<sup>391</sup>. Porém, a crítica seguiu sua análise das diversas seções que compunham a mostra e a exposição central, reconheceu então problemas na expografia e na seleção de artistas; esquadrinhou tais “defeitos” como inerentes ao gênero da mostra, o que se observa em todas as realizações das “*expositions mammoth*”:

*Un thème structure une exposition, garantit une cohérence de l'accrochage. Mais bien sûr, cela est connu, il marginalise le pays comme les individus dont les préoccupations se situent en dehors des grands courants de notre univers culturel. La Biennale n'évite pas ce défaut. [...] / Pourtant, autour, voire à l'intérieur de l'exposition principale, la Biennale articule toujours d'autres*

---

<sup>388</sup> SILVA, A. “La diciannovesima Biennale de San Paolo”. “Edizioni Dars”, Milão, janeiro de 1988. P.71-78. Tradução nossa: “a-) Ambientação rítmica inspirada no procedimento audiovisual; / b-) Concepção arquitetônica do espaço para integrar as belas artes e as novas tecnologias artísticas com a arquitetura; / c-) Reunião e montagem de objetos construídos de modo a demandar do espectador a compreensão de sua mecânica; / d-) Narração teatral com um exato sobredimensionamento da figura pictórica ou escultórica no que diz respeito a seu formato tradicional, ou com um perfeito ‘fazer teatral’ para constranger o espectador a observação contínua de um drama que se desenrola ao ritmo da visita.”

<sup>389</sup> *Ibidem*.

<sup>390</sup> *Ibidem*. Tradução nossa: “A condição metafórica da cenografia do conjunto das obras, preocupação fundamental dos organizadores da mostra, funcionou em duplo sentido: expor as obras e simultaneamente a sua montagem e sua colocação consentiram a descoberta de suas características seja como obra única ou como parte de um todo, o qual por sua vez oferecia uma síntese da arte contemporânea.”

<sup>391</sup> MILLET, C. “La 19ª Biennale de São Paulo”. ART – PRESS nº 121, janeiro de 1988.

*expositions telles que, cette année, les très intéressantes rétrospectives de Domela (présenté par les Hollandais) et d'Opalka (présenté par les Français), une exposition Duchamp due à Arturo Schwarz, un bilan de l'art minimaliste brésilien, etc.*<sup>392</sup>

A 19ª Bienal, como a 18ª, pelo impacto de suas propostas curatoriais, fizeram parte de um repertório de referências empíricas para o debate sobre curadoria e possibilitaram a convergência de todas as problemáticas que vimos interceptar os debates no mundo da arte dos anos de 1980, um panorama complexo de relações entre estruturas emergentes na sociedade contemporânea. Ambas exposições, por meio de suas propostas curatoriais, merecem ser ainda mais esmiuçadas e analisadas em diferentes níveis de interação com tais estruturas, pois tiveram lugar no curso reconfigurações das dinâmicas do campo artística nacional e internacional que podem lançar luz sobre o estado atual de sua conformação em contínua reorganização e transformação das forças em jogo.

---

<sup>392</sup> *Ibidem*. Tradução nossa: “Um tema estrutura uma exposição, garante uma coerência da disposição. Mas, seguramente, isto é sabido, marginaliza os países como os indivíduos cujas preocupações se situam fora das grandes correntes de nosso universo cultural. A Bienal não evita esta falha. [...] / No entanto, ao redor, ao ver o interior da exposição principal, a Bienal articula ainda outras exposições tais como, este ano, as muito interessantes retrospectivas de Domela (apresentado pelos holandeses) e de Opalka (apresentado pelos franceses), uma exposição de Duchamp devida a Arturo Schwarz, um balanço da arte minimalista brasileira, etc.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje a curadoria de exposições de arte encontra-se em processo de franca profissionalização: cursos acadêmicos ou livres, revistas especializadas, bibliografia específica e residências em instituições de caracteres bastante variados<sup>393</sup>. A posição de curador também se expandiu e contempla perfis com direcionamentos segmentados. Desde aquele curador reconhecido como uma espécie de celebridade do mundo da arte e que assina exposições gigantescas em instituições consagradas (pela crítica, mercado e públicos – do turista ao estudante de artes), até os que compõem plataformas transdisciplinares junto a outros membros (artistas, produtores, programadores, engenheiros, arquitetos, historiadores, relações públicas, etc. – todos co-curadores), que trabalham em diálogo para realizar eventos, mostras ou publicações de circulação reduzida – ou entre seus pares ou em itinerâncias por projetos socioculturais de menor orçamento.

A profissão diversificou-se nos últimos trinta anos, a partir do momento em que sua função se fixou no topo das listas dos quadros de agentes indispensáveis a qualquer instituição cultural.

*Les médiateurs ont triomphé. Grâce à des décennies d'efforts pour faire accéder tout le monde à tout, pour ouvrir et rendre proche, ils ont fabriqué un public qui admet que tout s'explique, et, que donc tout se pardonne.*<sup>394</sup>

O número de visitantes, como vimos através dos comentários dos diretores executivos da Fundação Bienal entre 1985 e 1987, tornou-se o principal índice de sucesso das exposições. Sob suspeitas tanto por parte do mercado, da crítica e dos artistas (talvez porque esteja inserido entre eles, e mesmo esses, hoje, estão muito conectados), o curador “independente” opera em um meio ambíguo: anseia promover suas “ideias inovadoras” de leitura da arte e apresentação desta, mas posicionam dentro de um sistema objetivamente mantido por investimentos cujas expectativas estão de certa forma pré-

---

<sup>393</sup> Cf. MALIK, Suhail. “*Education Sentimental and Unsentimental: Repositioning the Politics of Art and Education*”. Nova York: RED HOOK, ano 1, nº1, 2010.

<sup>394</sup> HEGEWISCH, Katharina. « *Um Médium à la Recherche de as Forme: Les Expositions et leurs Déterminations* ». In : BERND, Klüser; HEGEWISCH, Katharina. (org.). « *L'Art de l'exposition – une documentation de trente expositions exemplaires du XXe siècle* ». Paris: Editions du Regard, 1998. Tradução nossa: “Os mediadores triunfaram. Graças às dezenas de esforços para levar todo mundo a ter acesso a tudo, para abrir e aproximar, fabricaram um público que admite que tudo se explica, e, que então tudo se perdoa.”

estabelecidas: medem-se quantitativamente ao longo das filas de entrada de suas salas de exibição, dos catálogos vendidos e do impacto na cobertura midiática.

Nos anos de 1970 os questionamentos sobre as condições de emergência e pertinência social de uma obra de arte quase suplantaram as preocupações que se referiam a suas dimensões estéticas. A década seguinte abrigou a explosão da pluralidade e outras matrizes de produção artística passaram a conviver com as anteriores, interligando as perspectivas estéticas, conceituais, subjetivas e didáticas. Paralelamente, problematizavam-se as delimitações entre identidades locais, nacionais e regionais na produção artística contemporânea que fazia parte da construção de um sistema globalizado. A Bienal Internacional de São Paulo, instituição cujo caráter geopolítico é inseparável de sua existência, colocava em marcha um processo de deslocamento dos discursos expositivos que ratificavam perspectivas de unidade identitária entre nações ou regiões. Embora o panorama que abordamos – dos anos de reabertura política e redemocratização no Brasil – oferecessem limitações à concretização plena de uma ruptura com o critério de distribuição por países que vigorava, o esforço de Zanini e Leirner efetivaram a posta em marcha de um processo que de afastamento daquela base ideológica, promovendo abertura para um caminho, no qual a instituição apresenta-se atualmente, de reconfiguração de seu lugar no que concerne a este aspecto.

Então, quando lemos Walter Zanini recordar (em entrevista a Obrist<sup>395</sup>) sua experiência nas primeiras Bienais de São Paulo dos anos de 1980 (a 16ª e 17ª edições), e falar sobre “*a dificuldade em persuadir os países em relação à eliminação de espaços que anteriormente eles podiam usar como quisessem*”, ou por acompanhar o embate crítico disparado com as “Bienais de Sheila Leirner”, observamos que naquele contexto se negociava antigos e novos valores colocados em jogo pela progressão exacerbada que representou o processo de privatização da cultura no Brasil (simultaneamente em todo contexto urbano ocidental). Um novo sistema de financiamento das atividades culturais, que se erigia junto à ascensão de agentes como os curadores e os produtores culturais, trazia consigo uma tensão própria da mudança, muito refletida nas ambiguidades que suas realizações inscreviam.

Os curadores naquele momento conscientizavam-se da impugnação de significado inerente a sua posição como mediadores – noção que pode parecer óbvia agora, depois de

---

<sup>395</sup> ZANINI, Walter. Entrevista a OBRIST, H. U. 2010, p.203.

avançados os estudos e a discussão sobre curadoria, porém não podemos esquecer ou ignorar as problemáticas que ainda evocam as condições de sua emergência. Vemos suas leituras da arte, do mundo, da arte no mundo e dos diversos mundos da arte possíveis materializadas num ambiente composto por obras de artistas num espaço arquitetado para estimular ou orientar nossas trajetórias de apreensão no decorrer da visita.

Como nós de uma rede muito mais ampla que, independentemente de suas posições nos debates que movimentam o campo artístico, lutam pela preservação e fomento de sua persistência, qualidade e relevância.

Através deste estudo da trajetória de Sheila Leirner como curadora de duas edições da Bienal de São Paulo realizadas em meados da década de 1980, podemos caracterizar os traços de uma complexa e constantemente instável negociação: os seus conceitos críticos-criativos, antes de “espelhados” na fisicalidade da exposição, precisavam ser sistematizados em estratégia, um plano que regulamentasse, orientasse, especulasse e prevenisse dissonâncias.

De uma carreira pregressa como crítica de arte para *O Estado de São Paulo*, que visitava ateliês de artistas, exposições e conferências e os avaliava paralelamente ao anúncio de suas perspectivas teóricas, lançando-se a um debate de ideias que podiam apresentar-se de maneira mais autônoma, Leirner assumiu a curadoria dessas duas edições da Bienal – o maior evento internacional de exibição de arte moderna e contemporânea na América do Latina –, em condições de alçar-se como um dos principais nodos de uma rede de grandes eventos em todo mundo. Em sua nova função, tal autonomia crítica passava a ser cerceada por toda estrutura e dependência econômica que a instituição passava a conformar.

Atrair o público, captar recursos, enunciar uma proposta compreensível (pelos artistas, comissários, críticos e aquele novo público extremamente heterogêneo que começava a frequentar as mostra de arte contemporânea em grandes grupos de fluxo energético), e materialmente realizável apresentavam-se como desafios novos. O resultado dessa empreitada, verdadeira trama de conciliações, conflitos, concessões e imposições, difundia-se ao passo de sua convergência. As “lendas urbanas” que se caracterizaram nas polêmicas da “*Grande Tela*” e (com menos empenho) da “*Grande Coleção*”, precisam ser analisadas de maneira mais ampla e ao mesmo tempo aprofundada, pois não se tratam de simples autoritarismo ou mera tática de inclusão das

Bienais no sistema comercial das galerias e feiras. Muitas dimensões e sujeitos, conjunturas e contingências congregam-se e precisam ser escrutinadas – o que é foi o objetivo desta dissertação, porém as “conclusões”, novas questões e conexões não cessam, retroalimentam-se.

As estratégias conceituais levadas a cabo por Sheila Leirner nas duas exposições estudadas aqui revelam-se como exemplar dessa complexidade. Sua *mise-en-scène* configurava a convergência de leituras que se conflitavam, verdadeiras zonas de turbulência que ao mesmo tempo em que apresentavam tendências legitimadas pelo mercado internacional de arte contemporânea, também apontavam para uma homogeneização dentro da pluralidade, estabelecendo níveis de leitura diversos da noção de “sincronicidade universal” abordada pela curadora em seus textos críticos.

Essas encenações concretizavam-se como instalações em sentido expandido. A partir da manipulação que a curadora fez das obras de diversos artistas, estabelecia-se um espaço de leitura e a perspectiva autoral desse discurso configurava-se como a própria criação dos artistas que manipulavam imagens da história da arte, da cultura de massas e diferentes materiais na construção de seus próprios espaços de leitura. A “*Grande Tela*” e a “*Grande Coleção*” podem ser entendidas como uma das primeiras realizações curatoriais no Brasil que trabalharam conscientemente as suas concepções como uma grande instalação compostas da elaboração de uma narrativa através do conjunto de várias outras (ainda que estas fossem salas exibindo conjuntos de pinturas, fotografias, gravuras ou esculturas).

O primeiro projeto, a 18ª Bienal, desencadeou intenso debate sobre a “curadoria de exposição” no Brasil, a figura de Sheila Leirner e sua “*Grande Tela*” como epicentro de um impactante abalo sísmico no campo artístico brasileiro. A 18ª Bienal, pela ampla visibilidade que já tinha e novo investimento em sua publicidade maciça, atuava como eixo de convergência das estruturas emergentes naquele cenário: o curador de exposições (a crítica Sheila Leirner), o produtor cultural (como podemos considerar a atuação dos diretores administrativos Roberto Muylaert e Jorge Wilhelm), a ruptura com os critérios geopolíticos (o esforço por configurar uma mostra cada vez mais baseada em critérios estéticos e conceituais), a configuração de um novo espaço de apresentação de obras artísticas (a cenografia das exposições que se confundia com a cenografia das instalações assinadas pelos artistas) e o estreitamento das relações entre um campo experimental e

outro comercial da produção contemporânea (as instituições posicionavam-se cada vez mais no centro da interseção entre esses campos, estabelecendo-se como uma das principais mediações para o público).

A proposta seguinte, da 19ª Bienal, por sua vez, recebeu atenção mais ampla da imprensa internacional especializada, por trazer de forma plena os elementos que configuravam o novo estado do campo artístico internacional. No Brasil, conquanto, recebeu menos atenção do que a anterior e a discussão que suscitou ilustrava a continuação de um debate que se arrefecia à medida em que as novas estruturas eram vista como análogas àquelas que se constituíam em diversos países. Ambas as mostras e suas respectivas repercussões, vistas relativamente, possibilitam a apreensão da complexa trama que se tecia no panorama institucional da arte à época e envolvia a Bienal de São Paulo, atando os nós que suportavam a atividade do curador como principal mediador desse novo mundo da arte.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. “**As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**”. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, A. “**Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005)**”. Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARANTE, L. “**As bienais de São Paulo – 1951 a 1987**”. São Paulo: Nobel, 1989.

BECKER, Howard S. “*Art Worlds*”. Berkeley University of California Press, 1982.

BELTING, H. “**O Fim da História da Arte**”. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BERND, Klüser; HEGEWISCH, Katharina. (org.). « *L’Art de l’exposition – une documentation de trente expositions exemplaires du XXe siècle* ». Paris: Editions du Regard, 1998.

BOURDIEU, P. “**A Distinção: crítica social do julgamento**”. Porto Alegre, Editora Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. “**A Economia das Trocas Simbólicas**”. MICELI, Sérgio (org.). São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. “**As Regras da Arte - Gênese e estrutura do campo literário**”. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “**Questões de Sociologia**”. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.

\_\_\_\_\_. “**A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**”. Porto Alegre – RS: Zouk Editora, 2008.

BUENO, M. L (org.). “**Sociologia das Artes Visuais no Brasil**”. São Paulo: Editora Senac, 2012.

\_\_\_\_\_. “**Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização**”. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1999.

BÜRGER, Peter. “**Teoria da Vanguarda**”. São Paulo: Cosac Naify, 2008.



BUSKIRK, Martha; NIXON, M. “*The Duchamp Effect*”. Cambridge – MA / Londres: The MIT Press, 1996.

BUSKIRK, Martha. “*The Contingent Object of Contemporary Art*”. Cambridge MA/Londres, The MIT Press, 2005.

BYLDER, C. “*Global Art Worlds, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*”. Upsala, Suécia: Universidade de Upsala Press, série Figura Nova, 2004.

CANCLINI, Néstor García. “*Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*”. México: Grijalbo, 1989.

COOK, S; GRAHAM, B. “*Rethinking curating: Art after New Media*”. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.

DANTO, Arthur C. “*Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os limites da História*”. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. « *La Société du spectacle* ». Paris: Folio Gallimard, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. « *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art* ». Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

DURAND, J.C. “*Arte, privilégio e distinção*”. São Paulo: Perspectiva, 2009 (estudos; 108).

FABRIBNI, Ricardo N. “*A arte depois das vanguardas*”. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2002.

FERREIRA, Glória. “*Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*”. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

GONÇALVES, L. R. “*Entre cenografias: o museu e a instituição de arte no século XX*”. São Paulo: Edusp, 2004.

GUASCH, Anna María (ed.). “*Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*”. Madrid: Akal, 2000. (Arte Contemporaneo)

HEINICH, N. « *Faire voir. L’art à l’épreuve de ses médiations* ». Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2009;

HEINICH, N. « *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain – Sociologie des Arts Plastiques* ». Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.

HUYSEN, A. “**Memórias do Modernismo**”. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997;

KRAUS, Rosalind. “*Sculpture in the Expanded Field*”. *The AntiAesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1984.

LIPPARD, Lucy. “*Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*”. New York: Praeger, 1973.

LEIRNER, S. “**Arte como Medida**”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. “**Arte e seu tempo**”. São Paulo: Editora Perspectiva – Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

LYOTARD, Jean-François. “**O Pós-moderno**”. Rio de Janeiro : Editora José Olympio, 1993.

MICELI, Sérgio (org.). “**Estado e cultura no Brasil**”. São Paulo: Dife, 1984.

MORAIS, Frederico (org.). “**BR80, Pintura Brasil Década 80**”. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1992.

MOULIN, Raymond. “*L'artiste, l'institution et le marché*”. Paris: Flammarion, 1992.

OBRIST, Hans Ulrich. “**Uma breve história da curadoria**”. São Paulo: BEI Comunicações, 2010.

O'DOHERTY, B. “*Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*”. São Francisco: The Lapis Press, 1986.

OLIVA, A. B. “*Transavantgarde International*”. Milão, Itália: Giancarlo Politi Editore, 1982.

\_\_\_\_\_. “*The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana (1979/1980)*”. 2ª ed. Milano: Giancarlo Politi, 1981.

ORTIZ, R. “**A moderna tradição brasileira**”. São Paulo: Brasiliense, 2001.

- ORTIZ, Renato. “**Mundialização e Cultura**”. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PALTI, Elías José. “*‘Giro Lingüístico’ e historia intelectual*”. Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- PEDROSA, M. “**Mundo, homem, arte em crise**”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- PEIST, Nuria. “*El Éxito en el Arte Moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*”. Madri, Espanha: Abada Editores, 2012.
- RICHARD, André, « *La critique d’art* ». Paris, P.U.F. col. *Que sais je?*, 1980.
- SANT’ANNA, R. “**De dois em dois: um passeio pelas Bienais**”. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- SPRICIGO, Vinícius. “**Modos de representação da Bienal de São Paulo**”. São Paulo: Editora Hedra, col. Fórum Permanente, 2011.
- TOMKINS, Calvin. “**Marcel Duchamp: uma biografia**”. São Paulo: Casac Naify, 2013.
- USUBIAGA, Viviana. “*Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*”. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- WU, Chin-Tao. “**Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**”. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.

#### CAPÍTULOS DE LIVROS:

- BOURDIEU, Pierre. “O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia.” In: “**A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**”. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Piere. “O *habitus* e o espaço dos estilos de vida”. In: BOURDIEU, P. “**A Distinção: crítica social do julgamento**”. Porto Alegre, Editora Zouk, 2007, p.162-211.
- BUENO, M.L. “O mercado de arte no Brasil em meados do século XX”. In: BUENO, M.L (org.) “**Sociologia das Artes Visuais no Brasil**”. São Paulo: Editora Senac, 2012.

FIALHO, Ana Letícia. “**O Brasil está no mapa?** Reflexões sobre a inserção do Brasil no mapa internacional das artes”. In: BUENO, M. L. “**Sociologia das Artes Visuais no Brasil**”. São Paulo: Editora Senac, 2012.

GUINLE, Jorge. “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou: Como matei uma aula de arte num shopping center”. **Módulo**. Rio de Janeiro, jul./ago 1984. Edição Especial, Como vai Você Geração 80?

HUYSSSEN, A. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLANDA, H. B. “**Pós-modernismo e política**”. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LEIRNER, S. “Uma grande tela para hoje”. In: CHAIMOVICH, F. “**2080**”. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

SANT’ANNA, S.P. “Pretérito e futuro: museus de arte moderna em análise comparativa”. In: BUENO, M.L (org.). “**Sociologia das Artes Visuais no Brasil**”. São Paulo: Editora Senac, 2012.

S./A. “*The International WHO’S WHO - 2004*”. Londres: Taylor & Francis Group Ed. 2004, p.992.

#### TESES E DISSERTAÇÕES:

ALBANI, Ana Maria. “**Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio**”. Tese de doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

BUENO, Maria Lúcia. “**Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)**”. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais / PUC-SP, São Paulo, 1990.

FARIAS, S. M.; SIMON JÚNIOR, José C.; WEINER, Carlos. “**Entrevista com Chaké Ekizian**”. Trabalho para disciplina do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, ECA-USP, 2010.

FREIRE, Maria Cristina M. “**Olhar Passageiro** – percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo”. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social / USP, São Paulo, 1990.

GARCIA, Maria Amélia B. “**Participação e distinção**: o sistema das artes plásticas no Brasil nos anos 60 e 70”. Tese de Doutorado em História Social / USP, São Paulo, 1990.

JESUS, Tiago M. “**Revelar o cenário, emprestar a paisagem**: o trabalho *in situ* de Daniel Buren e o sistema da arte (1967 – 1987)”. Tese de doutorado em História pela Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

MARCONDES, Guilherme. “**Arte, crítica e curadoria**: diálogos sobre Autoridade e Legitimidade”. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MINERINI, José. “**Educação nas Bienais de Arte de São Paulo**: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente”. Tese de Doutorado em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 2014.

NASCIMENTO, J. R. “**I Bienal Latino-americana de São Paulo, ‘Mito e Magia’**: em busca de identidade artístico cultural”. Dissertação de mestrado no programa de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

POLO, Maria V. “**Estudo sobre Expografia**: Quatro Exposições Paulistas do Século XX”. 2006. Dissertação Mestrado PPG-A/UNESP, São Paulo.

REINALDIM, Ivair. “**Arte e crítica de arte na década de 1980**: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil”. 2012. Tese de Doutorado, PPGAV/EBA, UFRJ, 2012.

ROSA, Nei V. “**Estruturas Emergentes do Sistema da Arte**: instituição bancárias, produtores culturais e curadores”. Dissertação Mestrado PPG-AV/UFRGS, Porto Alegre, 2008.

RUPP, Betina. “**Curadorias na arte contemporânea**: precursores, conceitos e relações com o campo artístico”. Dissertação Mestrado PPG-AV/UFRGS, Porto Alegre, 2010.

SANT'ANNA, Patrícia P. “**Construindo a memória do futuro**: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2008.

SCAPERLLI, C. D. B. “**Marcas da Clandestinidade**: Memórias da Ditadura Militar Brasileira”. Dissertação de Mestrado em Memória Social pelo Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. RJ, 2009. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

SCHOREDER, C. S. “**X Bienal de São Paulo**: sob as marcas da contestação”. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.

ZAGO, Renata C. O. M. “**As Bienais Nacionais de São Paulo**: 1970-1976”. Tese de Doutorado em Artes Visuais / Unicamp, Campinas, 2013.

#### ARTIGOS DE REVISTAS E ANAIS ACADÊMICOS:

AMARAL, Aracy. “Bienais ou da possibilidade de reter o tempo”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

BISHOP, Claire. “A virada social: colaboração e seus desgostos”. In: **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da Uerj, n.12. Rio de Janeiro: UERJ, julho de 2008.

BISHOP, Claire. “What Is a Curator? The rise (and fall?) of the auteur curator”. Revista **IDEA artă+societate**, Romênia, nº 26, 2007. Disponível em: <<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>>. Acessado em: 14 de agosto de 2014.

BUENO, M.L. “Artes plásticas no Brasil: globalização e revitalização”. Paper, **Anpocs**, 1998.

CALABRE, L. “Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas”. In: **Anais do III ENECULT** – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2007.

CONDURU, Roberto. “Transparência opaca”. In: **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da Uerj, n. 6, Rio de Janeiro, 2004.

COSTA, M.C.C. “Cenário Social da Década”. In: Instituto Cultural Itaú. **BR/80 Pintura Brasil Década 80**. Catálogo de exposição. São Paulo: O Instituto, 1991.

DUARTE, Paulo Sergio. “O espetáculo do fetiche”. In: **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da Uerj, n. 6, Rio de Janeiro, 2004.

DURAND, José Carlos. “Política e gestão cultural: Brasil, USA e Europa”. Relatório n° 13/20 São Paulo, Escola de Administração de Empresas FGV - **Núcleo de Pesquisa e Publicações**, 2000.

DUVE, Thierry de. “*Kant after Duchamp*”. Coleção October Books. Cambridge – MA/ Londres: MIT Press, 1998.

FABRINI, Ricardo. “Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

FIALHO, A. L. “*Brazil in the MoMA Collection: An analysis of the insertion of Brazilian art in an international art institution*”. Viena: Springerer – **Heft für Gegenwartkunst**, vol.3, ano5, 2005.

\_\_\_\_\_. “*Are Biennials redefining the art world map?*” **American Sociological Association**, TBA, New York City, 2007. Disponível em (acesso 29 nov. 2013): [http://www.allacademic.com/meta/p183593\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p183593_index.html).

GROYS, B. “Multiple Authorship”, In: FILIPOVIC, E. (eds.) “*The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*”. Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, p. 93–99.

HEINICH, N; POLLACK, M. « *Du conservateur de musée a l’auteur dd’exposition: l’invention d’une position singulière* », **Sociologie du Travail**, n°1, 1989.

HEINICH, Nathalie. “Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico”. **Revista PPG-Sociologia e Antropologia** - UFRJ, v.04.02. Rio de Janeiro: 2014.

HUYSSSEN, A. “A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70” (1980). Tradução de Iná Camargo Costa. In: *Arte em Revista*, n. 7, Caderno especial ‘Modernismo, Pós-modernismo ou Anti-modernismo?’, ano 5, n. 7, pp. 92-94, agosto 1983.

KRAUSS, Rosalind. “*The cultural logic of the Late Capitalist Museum*”. **October**. V.54 Autumn 1990.

LEIRNER, S. “O Grande é Pequeno”. *Revista ARS*, USP, v. 1, n. 2. São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. “A Bienal faz 50 anos. Onde fica a arte?”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

MALIK, Suhail. “*Education Sentimental and Unsentimental: Repositioning the Politics of Art and Education*”. Nova York: **RED HOOK**, ano 1, nº1, 2010.

MARBURGER, M. “Cronologia de um fracasso curatorial”. **Flusser Studies Journal**, Lugano, Itália: vol.13 n.1, 2012.

MELO, Tálisson. “Produção e Distribuição por uma Comunicabilidade: Bienais Internacionais de Arte Contemporânea”. In: *Anais do II Colóquio Internacional de história da Arte e da Cultura*, Juiz de Fora: 2012, p.472.

OGUIBE, Olu. “O fardo da curadoria”. **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da Uerj, n. 6, Rio de Janeiro, 2004.

QUEMIN, A. « *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* ». Montréal : **Sociologie et sociétés**, vol.34, n.2, automne 2002, p. 15-40.

REINALDIM, Ivair. “A Grande Tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980”. In: **Anais do II Seminário de Pesquisadores do PPGartes**. Rio de Janeiro: PPGartes/Instituto de Artes-Uerj, 2008.

SHEIK, Simon. “*Marks of Distinction, Vectors of Possibility: questions for the Biennial*”. **Open**, Nº 16: “The Art Biennial as a Global Phenomenon”, 2009.



SULZBACHER, Tatiana. “Walter Zanini e a arte processual no Brasil dos anos 1970”. **Revista Marcelina** do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, ano2, nº 3, 2009.

VILLAS BÔAS, Gláucia. “*Geopolitical Criteria and the Classification of Art*”. In: **Third Text**, vol. 26, Issue 1, Janeiro de 2012, p.41-52.

VIVA, Denis. « *Postmodernisme et antimodernisme dans l'historiographie de l'art italien du XXe siècle (1973-1983)* ». In. : « **Le postmoderne : un paradigme pertient dans le champs artistique ?** », INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 de maio de 2008.

#### CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES:

Catálogo “**Bienal 50 anos - 1951-2001**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

Catálogo Geral “**18ª Bienal Internacional de São Paulo**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

Catálogo Geral “**19ª Bienal Internacional de São Paulo**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

Catálogo “**Como vai você, geração 80?**” Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

Catálogo “**Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

Catálogo “**Imaginários Singulares**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

Catálogo “**Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

Catálogo “**Marcel Duchamp**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

CHAIMOVICH, Felipe. “**2080**”. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

COSTA, Marcus de Lontra (cur.). “**Onde Está Você, Geração 80?**”. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, pp. 105-106.

MORAIS, Frederico. **Grandes formatos: Euforia e paixão**. In: 3.4 grandes formatos. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983.

WEB:

LEIRNER, S. “*Hot Memories*”. Site: <http://sheilaleirner.blog.lemonde.fr/> Visitado entre 13 de setembro de 2013 e 08 de fevereiro de 2014.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

AVELAR, Idelber. “**Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BASBAUM, Ricardo (org.). “**Arte contemporânea brasileira**”. Texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CANONGIA, Ligia. “**Anos 80: embates de uma geração**”. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

FARIAS, Agnaldo (coord.). “**Bienal 50 anos: 1951-2001**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FUNARTE (1d.). “**Arte brasileira contemporânea**”. Cadernos de texto 1. Rio de Janeiro: Espaço ABC, Funarte, 1980.

GARCIA, Maria Amélia B. (org.). “**As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**”. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

GONÇALVES, L.R. “**Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**”. São Paulo: Edusp, 2004.

HOBSBAWM, Eric. “**Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**”. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MORAIS, Frederico. “**Artes plásticas: a crise da hora atual**”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

POERNER, Arthur José. “**Identidade cultural na era da globalização: Política federal cultural no Brasil**”. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2000.

POINSOT, Jean-Marc. « *Quand l'oeuvre d'art a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés* ». Genebra: Mamco; Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 1999.

#### CAPÍTULOS DE LIVROS:

FARIAS, Agnaldo. “Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980 a 1994)”. In: “**Bienal Brasil Século XX**”. SP, 1994.

OSÓRIO, Luiz Camillo. “Heranças da atitude contracultural: dilemas da inserção no museu”. In: ALMEIDA, Maria Isabel de; NAVES, Santuza Combraio (org.). “**Por que não?** Rupturas e continuidades da contracultura”. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2007.

UFALINO, Philippe. « *L'Histoire de la politique culturelle* ». In: Jean-Piere Rioux e Jean-François Sirinelli. *Pour une histoire culturelle*. Paris: Ed. Du Seil, 1997.

WESCHLER, Diana Beatriz. “Relatos curatoriais, relatos políticos”. In: JAREMTCHUCK, D.; RUFIONI, P. “**Arte e Política: situações**”. São Paulo: Alameda, 2010.

#### ARTIGOS DE REVISTAS E ANAIS ACADÊMICOS:

BARROS, Stela Teixeira de. “Males de Nascimento”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

BONOMI, Maria. “Bienal sempre”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

COELHO, T. “Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

MARQUES, Luiz. “A Bienal e o novo sistema das artes”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

MESQUITA, Ivo. “Bienais bienais bienais bienais bienais bienais”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

MILLIET, Maria Alice. “Bienal: percursos e percalços”. In: **Revista USP**. São Paulo, n.52, 2001-2.

### TESES E DISSERTAÇÕES:

BASBAUM, Ricardo. “**Considerações críticas sobre a nova pintura e alguns aspectos de sua emergência no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro**”. 1988. Monografia (Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil) – PUC-Rio, Rio de Janeiro.

MATOS, Diego M. “**Curador e Arquiteto em Diálogo: os casos das bienais internacionais de arte de São Paulo de 1981 a 1985**”. 2009. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, FAU-USP, São Paulo.

### CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES:

“**3.4 Grandes Formatos**”. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983.

Catálogo “**30 x Bienal**” - Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

**Módulo – Catálogo oficial da exposição “Como Vai Você, Geração 80?”**. Rio de Janeiro, edição especial, jul./ago. 1984.

AGUILAR, N (cur.). “**Bienal Brasil Século XX**”. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995.

COSTA, Marcus de Lontra; MATTOS, Armando. “**Anos 80: o palco da diversidade**” - coleção Gilberto Chateaubriand. São Paulo: SESI, Rio de Janeiro: MAM, 1995.

MORAIS, Frederico (cur.). “**Entre a mancha e a figura**”. Rio de Janeiro: MAMRJ, 1982.

### OUTRAS FONTES:

Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

Acervo Digital O Globo.

Acervo Digital O Estado de São Paulo

Acervo Digital Folha de São Paulo

## ANEXOS

### ANEXO 1

#### Membros Fundação Bienal de São Paulo (18ª BISP)

Presidente perpétuo: Francisco Matarazzo Sobrinho (1898/1977)

Conselho de Honra: Oscar P. Landman (Presidente), Luiz Fernando R. Alves, Luiz Diederischen Villares.

Conselho de Administração: José E. Mindlin (presidente), Ermelino Matarazzo (vice).

Aldo Calvo, Benedito José S. M. Pati, Ema G. Kablin, Erich Humberg, Francisco Luiz A. Salles, Hasso Weiszflog, João Fernando A. Prado, Justo P. da Fonseca, Roberto P. de Souza, Oswaldo A. Bratke, Oswaldo Silva, Sábato A. Magaldi, Sebastião A. P. Sampaio, Albert Bildner, Aloysio de A. Faria, Armando C. A. Sodré, Caio A. Machado, Celso Neves, Cesar Giorgi, Dilson Funaro, Din  L. Coelho, Dora de Souza, Edmundo Vasconcellos,  rico Siri ba Stickel, Ernst G. Lipkau, Fernão C. B. Bracher, Francisco P. Limonge Neto, Giannandrea Matarazzo, Gilberto Chateaubriand, H l ne Matarazzo, João Marino, João de Scatimburgo, José Geraldo N. Moutinho, José Gorayeb, José Maria S. Correa, Manuel W. Saller, Marcio M. Ferreira, Maria do Carmo A. Sodré, Maria do Valle P. Alves, Mário P. Camargo, Oswaldo C. Gonçalves, Otto Heller, Paulo G. Gonzaga, Paulo U. Oliveira, Pedro Silva, Pietro Maria Bardi, Roberto Duailibi, Roberto Maluf, Romeu Mindlin, Rubens J. M. C. Lima, Rubens Ricupero, Victor Simonsen, Wladimir A. Murinho.

Diretoria Executiva: Roberto Muylaert (presidente) Mário Pimenta Camarga (1  vice), Pedro D'Alessio (2  vice), Henrique Pereira Gomes, João Augusto Pereira de Queiroz, João Marino, Stella Teixeira de Barros, Thomaz Jorge Farkas.

Comissão de Arte e Cultura: Sábato Magaldi (presidente), João Marino (representante da diretoria executiva). Casimiro Xavier de Mendonça, Fábio Luiz Pereira de Magalhães, Glaucopinto de Moraes (representante da Secretaria Municipal de Cultura e Associação Profissional de Artistas Plásticos de S.P.), Luiz D. Villares, Renina Katz (representante da APAPSP), Sheila Leirner (representante da Secretaria de Estado da Cultura e da ABCA), Ulpiano Bezerra de Meneses (secretário).

Curadoria Geral: Sheila Leirner.

Comissão de Montagem: Roberto Muylaert e Sheila Leirner. Luiz Norberto Collazzi Loureiro, Haron Cohen e Felipe Crescenti.

Projetos de Arquitetura e Montagem: Haron Cohen e Felipe Crescenti (arquitetos). Carlos José Dantas Dias, Heloísa Iverssen, Lilian Ayako Shimizu.

Monitoria Infante Juvenil (“A criança e o jovem na Bienal”): Ana Cristina Pereira de Almeida, Chaké Ekisian Costa, Marcia Ferreira Mathias, Paulo von Poser (coordenadores).

Monitores: Armando Fonseca Ribeiro, Angelo Flores, Claudio Ribeiro Barros, Eide Feldon, Magda Angela de Paiva Zirlis, Regina Kutka, Regina Leite Barreiro, Rosana Guimarães Mariotto.

Monitoria de Adultos: Domingos Tadeu Chiarelli e Lilian Akemi Tone (coordenadores).

34 monitores.

DAPEE – Departamento de Assessoria de Planejamento e Execução de Eventos:

Gabriela Suzana Wilder (diretora), Maria Rita C. Marinho, Julia K. M. Tommazini, Regina A. de Cruz, Maria da Dores Santos (secretarias). Maria Isabel M. R. Branco Ribeiro e Marcio Martinez (pesquisadores), Dora Lúcia de Lucca e Maísa Rovai (ass. Pesquisa).

Grupo de Qualificação e Sistematização: Sheila Leirner (coord.), Gabriela Suzana Wilder, Stella Teixeira de Barros, Ivo Mesquita, Domingos Tadeu Chiarelli, Lilian Akemi Tone, Maria Isabel M. R. Branco Ribeiro e Marcio Martinez.

Representante da 18ª Bienal na Europa: Pieter Tjabbes.

Assessoria de Marketing: Eduardo Barriou

Assessoria de Imprensa: Osvaldo Martins e Carmelinda Soares Guimarães.

Eventos Paralelos e Relações Públicas: Ayala Kalnicki, Luiza Rotbart, Yara M. A. Pimentel, Marcela S. Roitman, João Cândido Galvão (cinema).

Comunicação visual e cartaz: Claudia Scatamacchia.

Computador: Luiz Henrique Alayon.

## ANEXO 2

### Núcleo I – Contemporâneos 1 (18ª BISP)

Curadoria: Sheila Leirner.

96 artistas (1 brasileiro)

474 obras (281 pintura)

ABBONDANZA, Jorge  
AGUIRRE, Carlos

Uruguai, 1936  
México, 1948

cerâmica  
pintura

ALCANTARA, Pedro	Colômbia, 1942	pintura
ARANGO, Alejandro	México, 1950	pintura
ARARGI, Fatma	Egito, 1934	pintura
AZAZY, Abd El Fatah El	Egito, 1934	escultura
BICARD, Licry	El Salvador, 1944	pintura
BLANCO, D.	Rep. Dominic., 1953	desenho
BLOM, Ansuya	Holanda, 1956	desenho
BRAUN-VEJA, Herman	Peru, 1933	pintura
BRAYKON, Petar	Bulgária, 1940	gravura
CHANG, Hwa-Jin	Coréia do Sul, 1949	pintura
CHON, Joon	Coréia do Sul, 1942	escultura
CRUZ, Luís Hernandez	Puerto Rico, 1936	pintura
DE LA FUENTE, Manuel	Venezuela, 1932	escultura
DEGRACIA, Adonai Rivera	Panamá, 1957	pintura
DICANCRO, Agueda	Uruguai, 1930	escultura
DIMITREAS, Evangelos	Grécia, 1934	desenho
EGAN, Felim	Irlanda, 1952	pintura
EGENAU, Juan	Chile, 1927	escultura
EL SAISHINY, Natma	Egito, 1931	pintura
ESPINOZA, Eugenio	Venezuela, 1950	pintura
FITZGERALD, Mary	Irlanda, 1956	pintura
GIRONELLA, Alberto	México, 1929	pintura
GONGORA, Leonel	Colômbia, 1932	instalação
<b>GRILO, Rubem</b>	<b>Brasil, 1946</b>	<b>xilogravura</b>
GRUSEVSKI, Daniela	Romênia, 1946	instalação
HAMPEL, Angela	Alemanha Oriental, 1956	gravura
HERNANDEZ, Sergio	México, 1957	pintura
HEYN, Miguel	Paraguai, 1950	pintura
HOYOS, Ana Mercedes	Colômbia, 1942	pintura e instalação
IORDANOV, Liubomir	Bulgária, 1934	litogravura
KAHN, Maria de	El Salvador, 1941	pintura
KOKKINO, Maria	Grécia, 1935	pintura
KYRIAKI, Vasso	Grécia, 1937	pintrura
LEE, Jeong-Su	Coréia do Sul, 1938	pintura
LEE, Tae-Hyun	Coréia do Sul, 1941	pintura
LEON, Ernesto	Venezuela 56	instalação
LOOCHKARTT, Angel	Colômbia, 1933	pintura
LORA, Silvano	Rep.Dominic.,1931	pintura
MACIEL, Leonel	México, 1939	pintura
MADLENER, Jörg	(Bélgica) Alemanha, 1939	pintura
MARTINS, Carlos	Brasil, 1946	gravura
MARTINS, Jorge	Portugal, 1940	pintura
MENIS, Renata	(Grécia) Itália, 1945	pintura
MONTENEGRO, Carlos	Nicaragua, 1942	pintura
MONTILLA, Manuel	Panamá, 1950	assemblage
MORSELLI, Margarida	Paraguai, 1952	fotografia

NANTES, Hugo	Uruguai, 1932	escultura
NEGRA ALVAREZ, Margarita	El Salvador, 1948	pintura e escultura
NUÑES, Elsa	Rep.Dominic., 1943	pintura
OSIPOW, Paul	Finlândia, 1939	pintura
PANAYOTOV, Todor	Bulgária, 1927	pintura
PANG, Yan Oe	Cingapura, 1947	pintura
PARK, Kuang-Jean	Coréia do Sul, 1957	pintura
PEÑA, Marta	(Ar) Paraguai, -	pintura
POMAR, Julio	Portugal, 1926	pintura
POMBO, Vasso	Portugal, 1947	pintura
PUENTE, Alejandro	Argentina, 1953	pintura
QUEVEDO, Nuria	(Alem. Or) Espanha, 1938	gravura
RAMOS, Nelson	Uruguai, 1932	assemblage
REID, Alejandro	Chile, 1932	assemblage
RESTREPO, Jaime R.M.	Panamá, 1950	pintura
RIAD, Mohamed	Egito, 1937	pintura
RIVAS, Juan	Nicaragua, 1956	pintura
ROCHA, Ricardo	México, 1937	gravura
ROMERO, Suzana	Paraguai, 1938	pintura
RUEDA, Francisco	Nicaragua, 1952	pintura
SANCHEZ, Tomás	Cuba, 1948	pintura
SCHOLTE, Rob	Holanda, 1958	pintura
SILVEIRA, Henrique	Uruguai, 1928	cerâmica
SOBALVARRO, Orlando	Nicaragua, 1943	pintura
SOLIMAN, Ahmed Nabil	Egito, 1937	pintura
STASINOPOULOS, Aspa	Grécia, 1935	foto
STENDL, Ion	Romênia, 1939	instalação
STENDL, Teodora	Romênia, 1938	instalação
STERLING, Amable	Rep.Dominic., 1943	pintura
STOEV, Borislav	Bulgária, 1927	gravura
SUOMI, Risto	Finlândia, 1951	pintura
SUP, Ham	Coréia do Sul, 1942	pintura
SZIKORA, Tamas	Hungria, 1943	escultura
TAMAS, Ana	Romênia, 1945	instalação
TOSARI, René Darimin	Suriname, 1948	gravura
TZANEV, Stoyan	Bulgária, 1946	pintura
VALDEZ, Wifredo Díaz	Uruguai, 1932	escultura
VANEGAS, Leonel	Nicaragua, 1942	pintura
VITAL, Matias	Chile, 1931	escultura
VOGL, Hilda	Nicaragua, 1930	pintura
WATKINS, Dick	Austrália, 1937	pintura

### ANEXO 3

#### Núcleo I – Contemporâneos 2 (18ª BISP)



Curadoria: Sheila Leirner.

101 artistas (20 brasileiros)

416 obras (324 pintura)

\*G.T.\* = “*Grande Tela*” (49 artistas)

ABRAMOVIC, Marina	Iugoslávia, 1946	performance
ÁDÁM, Zoltám	Hungria, 1959	Pintura *G.T.*
ALEXANDER, Shelagh	Canadá, 1959	fotografia
ALLEN, Terry	EUA, 1943	instalação
ANDRADE, Rodrigo de	Brasil, 1962	Pintura *G.T.*
BALDEWEG, Juan Navarro	Espanha, 1939	Pintura *G.T.*
BARATA, Fernando	Brasil, 1951	Pintura *G.T.*
BERTRAND, Jean Pierre	França, 1937	pintura
BJORLO, Per Inge	Noruega, 1952	instalação e gravura
BOLTANSKI, Christian	França, 1944	instalação
BÖMMELS, Peter	Alemanha, 1951	Pintura *G.T.*
BOROFSKY, Jonathan	EUA, 1942	instalação
BRISLEY, Stuart	Inglaterra, -	instalação
BULLÁS, József	Hungria, 1958	Pintura *G.T.*
BUREN, Daniel	França, 1938	instalação
CAMBRE, Juan José	Argentina, 1948	Pintura *G.T.*
CARLISLE, Anne	Irlanda do Norte, 1956	Pintura *G.T.*
CARVALHOSA, Carlito	Brasil, 1961	Pintura *G.T.*
CASTRO, Lourdes de	Portugal, 1930	performance
CATUNDA, Leda	Brasil, 1961	Pintura *G.T.*
CHARLIER, Jacques	Bélgica, 1939	pintura
CLARKSON, David	Canadá, 1956	pintura
CUCCHI, Enzo	Itália, 1950	pintura *G.T.*
DAMISCH, Gunter	Áustria, 1958	Pintura *G.T.*
DAMMBECK, Lutz	Alem.Or., 1948	instalação
DAVIDSSON, Kristjan	Islândia, 1917	Pintura *G.T.*
DAVIES, John	Inglaterra, 1946	Escultura *G.T.*
DI STASIO, Stefano	Itália, 1948	Pintura *G.T.*
DISLER, Martin	Suíça, 1949 (Alem.Oc) Rep.Chec,	Instalação
DOKOUPIL, Giri George	1954	Pintura *G.T.*
DUARTE, Jorge	Brasil, 1958	pintura
DUMAS, Marlene	África do Sul, 1953	Pintura *G.T.*
ECKELL, Anna	Argentina, 1947	Pintura *G.T.*
FAZZOLARI, Jorge Fernando	Argentina, 1949	Pintura *G.T.*
FONSECA, Jorge	Brasil, 1949	Pintura *G.T.*
FRANÇA, Rafael	Brasil, 1957	instalação
GARCEZ, Paulo Gomes	Brasil, 1945	instalação
GEVA, Tsibi	Israel, 1951	Pintura *G.T.*

GIRLING, Oliver	África do Sul, 1953	Pintura *G.T.*
GORDILLO, Luis	Espanha, 1934	pintura
GORLITZ, Will	Argentina, 1952	pintura e instalação
GUNNARSSON, Gunnar Örm	Islândia, 1946	Pintura *G.T.*
HIEN, Albert	Alem.Oc., 1956	instalação
HUKKANEN, Reijo	Finlândia, 1946	colagem
KALKSMA, Gea	Holanda, 1953	pintura
KARAVAN, Dani	Israel, 1930	instalação
KJARTANSSON, Magnus	Islândia, 1946	Pintura *G.T.*
KOBERLING, Bernrd	Alemanha, 1938	Pintura *G.T.*
KOSAKA, Hirokzu	Japão, 1948	pintura
KREMER, Nair	Brasil, 1958	instalação
KUITCA, Guillermo	Argentina, 1961	Pintura *G.T.*
LACAZ, Guto	Brasil, 1948	performance
LAMAS, Menchu	Espanha, 1954	Pintura *G.T.*
LAMPERT, Ellen	EUA, 1948	instalação
LAVIER, Bertland	França, 1949	objeto e pintura
LEIRO, Francisco	Espanha, 1957	Escultura *G.T.*
LEONILSON	Brasil, 1957	instalação e desenho
LUCHESI, Fernando	Brasil, 1955	pintura
LUPAS, Anna	Romênia, 1940	gravura e instalação
MARIE, Dyan	Canada, 1954	escultura e desenho
MATUK, Carlos	Brasil, 1958	desenho
MAYER, Edward	EUA, 1942	instalação
MAZZAG, István	Hungria, 1958	Pintura *G.T.*
MIDDENDORF, Helmut	Alem.Or., 1953	Pintura *G.T.*
MIGUEZ, Fábio	Brasil, 1962	Pintura *G.T.*
MIRRI, sabina	Itália, 1957	Pintura *G.T.*
MONTEIRO, Paulo	Brasil, 1961	Pintura *G.T.*
MORAES, José Eduardo Garcia	Brasil, 1958	performance
O'CONNELL, Eilis	Irlanda do Norte, 1953	escultura
ORAA, Flávio Garcíandia de	Cuba, 1954	pintura
PIZZANI, Jorge	Venezuela, 1949	instalação/performance
PIZZICANNELLA, Franco	Itália, 1955	Pintura *G.T.*
PRADO, Sérgio	Brasil, 1945	Escultura *G.T.*
PRIOR, Alfredo	Argentina, 1952	Pintura *G.T.*
RAMOS, Nuno	Brasil, 1960	Pintura *G.T.*
REARTE, Armando	Argentina, 1945	Pintura *G.T.*
REGO, Paula	(RU) Portugal, 1935	Pintura *G.T.*
RENZI, Juan Pablo	Argentina, 1940	Pintura *G.T.*
Revoluções por minuto	(banda brasileira, 80s)	Música (estande)
ROMBERG, Osvaldo	Argentina, 1938	Pintura *G.T.*
SALOMÉ	Alemanha, 1954	Pintura *G.T.*
SAMBOLEC	Iugoslávia, 1949	escultura e desenho
SANTAROSSA, Hella	Alemanha, -	pintura
SARKIS, Zabunyam	(Fr) Turquia, 1938	instalação

SCHEIBL, Hubert	Áustria, 1952	Pintura *G.T.*
SENIZE, Daniel	Brasil, 1955	Pintura *G.T.*
SHIN, Seang-Hiyi	Coreia do Sul, 1948	Pintura *G.T.*
SPORRING, Ole Hofman	Dinamarca, 1941	pintura e escultura *G.T.*
SUAREZ, Pablo	Argentina, 1937	Pintura *G.T.*
TERAN, Pedro	(Vzl) Espanha, 1943	escultura
THEK, Paul	EUA, 1933	vídeo
ULAY	Alemanha, 1943	performance
USLÉ, Juan	Espanha, 1954	Pintura *G.T.*
VALLAURI, Alex	(Br) Itália, 1949	instalação
VERKERK, Emo	Holanda, 1955	Pintura *G.T.*
VERMEIREN, Didier	Bélgica, 1951	instalação
WERY, Mharte	Bélgica, 1930	instalação
YANO, Michiko	Japão, 1956	escultura
YOKOO, Tadanori	Japão, 1936	pintura
YOSHIAWA, Mika	Japão, 1959	Instalação *G.T.*
ZAIDLER, Waldemar	Brasil, 1958	instalação

#### ANEXO 4

##### Núcleo II – Histórico (18ª BISP)

Curadoria: Sheila Leirner.

13 artistas (nenhum brasileiro)

145 obras (104 pintura)

BOTERO, Fernando	Colômbia, 1932	pintura
BRAVO, Manuel Alvarez	México, 1902	fotografia
CAULFIELD, Patrick	Inglaterra, 1936	pintura
DACOSTA, António	Portugal, 1914	pintura
DE LA VEJA, Jorge	Argentina, 1930	pintura
DEIRA, Ernesto	Argentina, 1928	pintura
DELAHAUT, Jo	Bélgica, 1911	pintura
LAM, Wilfredo	Cuba, 1902	pintura
MACCIÓ, Rómulo	Argentina, 1931	pintura
NOÉ, Luiz Felipe	Argentina, 1933	pintura
OUBORG, Pieter	Holanda, 1893	pintura
SAITO, Yoshishige	Japão, 1904	escultura
VEDOVA, Emilio	Itália, 1919	pintura

#### ANEXO 5

##### Grupo CoBrA (18ª BISP)

Curadoria: Karel van Stuijvanberg.

ALENCHINSKY, Pierre (Bélgica, 1927)	pintura
APPEL, Karel (Países Baixos, 1921)	escultura e pintura
ATLAN, Jean Michel (Argélia, 1913-1960)	pintura
BALLE, Mogens (Dinamarca, 1921)	pintura
BILLE, Ejler (Dinamarca, 1910)	escultura
BRANDS, Eugéne (Países Baixos, 1913)	pintura
BURY, Pol (Bélgica, 1922)	pintura
CONSTANT (Países Baixos, 1920)	pintura e litogravura
CORNEILLA (Bélgica, 1922)	pintura, serigrafia e litogravura
DOTREMONT, Christian (Bélgica, 1922-1979)	pintura
FERLOV, Sonia (Dinamarca, 1911-1984)	escultura
DOUCET, Jacques (França, 1924)	pintura
GEAR, William (Escócia, 1915)	pintura
GILBERT, Stephen (Escócia, 1918)	pintura
GÖTZ, Karl-Otto (Rep.F.Alemanha, 1914)	pintura
HEERUP, Henry (Dinamarca, 1907)	escultura e pintura
HULTÉN, Carl-Otto (Suécia, 1916)	pintura
JACOBSEN, Egill (Dinamarca, 1910)	pintura e litogravura
JORN, Asger (Dinamarca, 1914-1973)	pintura e litogravura
KEMENY, Madeleine (Hungria, 1909)	pintura
KEMENY, Zoltan (Romênia, 1907-1965)	escultura
ORTVAD, Erik (Dinamarca, 1917)	desenho
LUCEBERT (Países Baixos, 1924)	pintura
ÖSTERLIN (Suécia, 1917)	litogravura
PEDERSEN, Carl (Dinamarca, 1913)	pintura e desenho
REINHOUD (Bélgica, 1928)	escultura
ROOSKENS, Anton (Países Baixos, 1906-1976)	pintura
TAJIRI, Shinkichi (EUA, 1923)	escultura
UBAC, Raoul (Bélgica, 1910-1985)	pintura
VANDERCAM, Serge (Dinamarca, 1924)	fotografia
WOLVECAMP, Theo (Países Baixos, 1925)	pintura

## ANEXO 6

### “O Turista Aprendiz” (18ª BISP)

Concepção: Maureen Bisilliat (com apoio de bolsas de pesquisa do CNPq, Fapesp e Fundação Guggenheim). Arquiteto: Antonio Marcos Silva.

400 imagens captadas ao longo de 20 anos de trabalho e de viagens da fotógrafa.

50 imagens de Mário de Andrade (do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP), restauradas e ampliadas por João Sócrates de Oliveira.

1 filme de aproximadamente 4 minutos de autoria de Mário de Andrade, recuperado pela cinemateca Brasileira.

Coleção de objetos coletados por Mário em viagens.

1 filme de 1:20 hora de duração contínua dirigido por Maureen Bisilliat e filmado por Lúcio Kodato ao longo de 5 semanas pelos rios Amazonas e Madeira.

Seleção de textos e catálogos elaborados pela professora Telê Porto Ancona Lopez do IEB.

## ANEXO 7

### “Máscaras da Bolívia” (18ª BISP)

Concepção: Maureen Bisilliat.

Coleção de 126 máscaras antigas e atuais e um traje de Peter Mc Farren (La Paz) sob os auspícios do Museo Nacional de Arte, Museo de Etnografía y Folklore e Instituto Boliviano de Cultura.

1 filme sobre o feito de máscaras de autoria do colecionador.  
Imagens do Altiplano fotografadas por Maureen Bisilliat.

## ANEXO 8

### “Entre Ciência e Ficção” (18ª BISP)

Curadoria: Bertha Sichel e Robert Atkins.

ADAMS, Yura	fotografia colorida manualmente
ALMY, Max	vídeo
AYCOCK, Alice	desenho
BABCOCK, Jo	câmera pin hole
BAILEY, Clayton	escultura (robô)
BARD, Perry	instalação
BEHR, Jua	vídeo
BELL, Bill	escultura de luz
BERGER, Paul	fotografia
BOYCE, Roger	pintura
BRIDGES, Marilyn	fotografia
BURDEN, Chris	colagem
BURSON, Nancy	fotografia
CASDIN-SILVER / EYLATH	holografia vídeo
EDGERTON, Harol	fotografia
ELLSWORTH, Robert	ciba chrome print
EMSCHWILLER, Ed	vídeo
FERGUSON, Mark	vídeo

FISCHER, R. M.	escultura de luz
GARCÍA, José	holograma
GREY, Alex	pintura
HAACKE, Hanz	escultura
HALLEY, Peter	fotografia
HOBERTMAN, Perry	escultura de luz
INSLEY, Will	desenho
JAAR, Alfredo	instalação
JENSEN, Alfred	pintura
KALIL, Michael	fotografia e desenho
KEPES, Gyorgy	fotografia
KLIER, Michael	vídeo
KLORANIDES, Carole	vídeo
KOMAR & MALAMID	colagem
LAFFOLEY, Paul	pintura
LEBER, Titus	instalação com vídeo
LISS, Carla	fotografia
MAGALHÃES, Henrique	cibachrome print
MAYER / HARRISON	instalação com fotografias
MARROQUIN, Raul	instalação com 2 computadores
MC ACAMS, Dona	fotografia
MYERS, Rita	desenho e pintura
MUYBRIDGE, Edward	colotipia
NELSON, Barry	pintura e cerâmica
PAUL, H.	instalação
PAULINE, Mark	vídeo
PIENE, Otto / EARLES, Paul	instalação com computador
PIERRE, Duilio	pintura
PRADA, José Miguel	desenho
PRATCHENKO, Paul	pintura
RAMELZEE	pintura
RANKUS, Edward	vídeo
ROBERTS, Kent	escultura
ROGERS, Bryan	instalação com desenhos
ROSENBERG, Therry	escultura
SHANNON, Thomas	assemblage
RAMIRO, Mario	telenovela cinetífica
SIMMONS, Laurie	fime ciba chrome
SMITHSON, Robert	desenho
STURGEON, John	vídeo
SUZUKI, Taro	escultura
STELARC	fotografia
TROTTI, Guilherme	desenho e fotografia
WOCIZKO, Krysstof	fotografia

**ANEXO 9****“Xilogravura Contemporâneas na Literatura de Cordel” (18ª BISP)**

Curadoria]: Zuleide Martins de Menezes (Museu sw Arte da Universidade Federal do Ceará).

Gravura de vários autores (como Mestre Noza e desconhecidos)

**ANEXO 10****“Litografias do Ateliê Vienense” (18ª BISP)**

89 cartões de litografia de 19 artistas.

DIVEK, J. HOFFMAN, Josef. HOPPE, E. JANKE, U. JUNG, M. JUNGnickel, L. KALMSTEINER, H. KALVACH, R. KOEHLER, M. KOKOSCHKA, Oskar. KRENEK, Carl. LEBISCH, F. LÖFFLER, B. LIKARZ, M. ORLIK, E. SCHIELE, Egon. SCHWETZ, Kan. SINGER, Susi. ZEYMER, Fritz. Anônimo.

**ANEXO 11****“Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”:**

73 artistas brasileiros

344 obras (187 pinturas / 108 gravuras)

Artista Brasil (ano nascimento)	Produção	Suporte predominante
ABRAMO, Lívio	1933-43	gravura
AGUILAR-VIGYAN	1966-83	pintura
AMARAL, Antonio Henrique	1963-83	gravura e desenho
ÁQUILA, Lauiz	1983-85	pintura
BABISNKI, Maciej	1963-1983	pintura e gravura
BAKUN, Miguel	s/d.	pintura
BANDEIRA, Antonio	1951-65	pintura
BARRIO, Arthur	1982	pintura
BIANCHETTI, Glênio	1951-52	linoleogravura
BOI	1975-82	pintura
BRANNIGAN, Sheila	1964-84	cerâmicas
CABRAL, Antonio Hélio	1984	pintura
CALANSAS NETO, José	1962	gravura
CÂMARA FILHO, João	1966-70	pintura e gravura

CAMARGO, Iberê	1945-1983	pintura
CARAM, Marina	1954-72	desenhos
CARVALHO, Flávio de	1931-49	pintura
CASTRO, Sonia	1966-75	xilogravura
CAVALCANTI, Newton	s.d.	xilogravura
CRAVO JR., Mário	1947-52	desenhos
CUNHA, Francisco	1985	pintura
DAREL, Valença Lins	1956-70	desenhos
DI CAVALCANTI, Emiliano	1921-42	pintura
FIORI, Ernesto de	1943-45	pintura e escultura
FONSECA, Cláudio	1984	pintura
FRANCO, Siron	1977-1983	pintura
GERCHMAN, Rubens	1965-85	pintura
GOELDI, Oswaldo	s.d.	pintura e desenho
GONÇALVES, Danúbio	1953	pintura
GRACIANO, Clóvis	1941-50	pintura
GRASSMANN, Marcelo	1945-54	xilogravura
GRILO, Rubem	1982-85	xilogravura
GRUBER, Mário	1956	gravura
GUINLE, Jorge	1984-85	pintura
GÜTLICH, Johann	1949-50	pintura
HANSEN-BAHIA	1957	xilogravura
HORA, Abelardo	1947-1981	escultura
José Cláudio da SILVA	1952-82	pintura
KATZ, Renina	1953	xilogravura
KUTKA, Vicente	1984-85	pintura
LAMBRECHT, Karin	1985	pintura
LEE, Wesley Duke	1962-76	pintura
LESKOSCHEK, Axl	1943-1945	xilogravura
LIMA, Jorge de	1944	pintura
MAGLIANI, Maria Lidia	1983-85	desenhos
MALFATTI, Anita	1915-16	pintura e desenho
MARCIER, Emeric	1943	pintura
MARTINS, Manoel	s.d.	linoleogravura
MIGUEZ, Fábio	1984	pintura
MOHALY, Yolanda	1947-1957	pintura
MOUSSIA	1935	pintura
NERY, Ismael	s.d.	pintura
ODRIOZOLA, Fernando	1975-77	pintura
OESTROEM, Rubens	1984	pintura
PINHEIRO, Luciano	1980	pintura
PIZARRO, Luiz	1984-85	pintura
PORTINARI, Candido	1940-47	pintura
POTY	1943	gravura
PRADO, Carlos	1935-46	pintura
PRASO, Vasco	1954-55	xilogravura



RAMOS, Nuno	1984	pintura
RODRIGUES, Augusto	1934-47	desenhos
SCALDAFERRI, Sante	1985	pintura
SEGALL, Lasar	1913-29	pintura, xilo e desenho
SENISE, Daniel	1984	pintura
SERPA, Ivan	1963-64	pintura
SHIRÓ, Flávio	1959-65	pintura
STOCKINGER, Francisco	1958-60	xilogravura
VERGARA, Carlos	1965	pintura
VIARO, Guido	1940-55	pintura e gravura
VIRGOLINO, Wellington	1957	xilogravura
WEGA Néri	1963-75	pintura
WEISS, Luise	1985	xilogravura

## ANEXO 12

### Membros Fundação Bienal de São Paulo (19ª BISP)

Presidente perpétuo: Francisco Matarazzo Sobrinho (1898/1977)

Conselho de Honra: Oscar P. Landman (Presidente), Luiz Fernando R. Alves, Luiz Diederischen Villares e Roberto Muylaert.

Conselho de Administração: José E. Mindlin (presidente), Ermelino Matarazzo (vice).

Aldo Calvo, Benedito José S. M. Pati, Ema G. Kablin, Erich Humberg, Francisco Luiz A. Salles, Hasso Weiszflog, João Fernando A. Prado, Justo P. da Fonseca, Roberto P. de Souza, Oswaldo A. Bratke, Sábado A. Magaldi, Sebastião A. P. Sampaio, Albert Bildner, Aloysio de A. Faria, Armando C. A. Sodré, Caio A. Machado, Celso Neves, Cesar Giorgi, Dilson Funaro, Din  L. Coelho, Dora de Souza, Edmundo Vasconcellos,  rico Siri ba Stickel, Ernst G. Lipkau, Fernão C. B. Bracher, Francisco P. Limonge Neto, Giannandrea Matarazzo, Gilberto Chateaubriand, H l ne Matarazzo, João Marino, João de Scatimburgo, José Geraldo N. Moutinho, José Gorayeb, José Maria S. Correa, Manuel W. Saller, Marcio M. Ferreira, Maria do Carmo A. Sodré, Maria do Valle P. Alves, Mário P. Camargo, Oswaldo C. Gonçalves, Otto Heller, Paulo G. Gonzaga, Paulo U. Oliveira, Pedro Silva, Pietro Maria Bardi, Roberto Duailibi, Roberto Maluf, Romeu Mindlin, Rubens J. M. C. Lima, Rubens Ricupero, Victor Simonsen, Wladimir A. Murtinho.

Diretoria Executiva: Jorge Wilhelm (presidente) Eduardo de Moraes Dantas (1  vice), Mendel Aronis (2  vice),  ureo Bonilha (da prefeitura de S.P.), Carlos Eduardo Moreira Ferreira (prefeitura), Henrique de Machado Neto, Fernando Roberto Moreira Salles.

Secretário Geral Executivo: Luiz Norberto C. Loureiro

Curadoria Geral: Sheila Leirner

Comissão de Arte e Cultura: Ulpiano Bezerra de Meneses (presidente). Luiz Paulo Baavelli, Maurício Nogueira Lima, Cláudia Matarazzo (representante da Secretaria Municipal de Cultura), Aldir Mendes de Souza (Associação Profissional de Artistas Plásticos de S.P.), Luiz D. Villares, Renina Katz (representante da APAPSP), Sheila Leirner (representante da ABCA), Ana Maria M. Belluzzo (secretária).

Gerente de Planejamento: Gilberto Ferreira dos Santos. Gerente Administrativo – Financeiro: Rinaldo Santomauro.

Assessoria Cultural: Ivo Mesquita.

DAPEE – Departamento de Assessoria de Planejamento e Execução de Eventos: Gabriela Suzana Wilder (diretora), Maria Rita C. Marinho, Marly Revuelta, Eunice T. Alves, Sueli S. Rodrigues. Maria Isabel M. R. Branco Ribeiro e Marcio Martinez (pesquisadores).

Produção: Carlos Eduardo Wilhelm

Gerência administrativa financeira: Odmar L. O. Rizzi, Ismar A. Silva, Agostinho C. Neto, Alexandre Rizzi, Denilson G. Silva, Paulo Rogério B. Costa, Rodolfo B. O. Neto.

Gerência de Planejamento: Lilian Ayako Shimizu, Silvia B. Monteiro, Edson O. Montilla, Alexandre Fukumaru, Manoel O. F. Neto, Rogério M. Estima, Jair Bagio.

Consultoria jurídica: César Galdino

Divisão operacional de obras de arte: Tércio L. Tolo e Antonietta O. da Silva

## ANEXO 13

### “Arte e Design” (19ª BISP)

Curadoria: Joice Joppert Leal e Angela Carvalho

BARTELS, Heiko  
BENEDITO,  
Ramón  
BOLIDISMO  
BORNGRAEBER,  
Christian  
BRANDOLINE,  
Andreas  
BRANZI, Andrea  
CARIANI, Nicoletta  
CECCARELLI,  
Fabrizio  
DE LUCCHI,  
Michelle  
DEVIÀ, Luciano

DONEGANI, Dante  
FISCHER, Hardy  
GIOVANNONI,  
Stefano  
GORAN, Lelas  
HULLAMAN,  
Harold  
HÜSKE, , Charly  
KING KONG  
PRODUCTION  
KORNHEICH,  
Gabriel  
MAGALHAES,  
Fábio  
MARTINS, Luís

MARCATTI,  
Roberto  
MENDINI,  
Alessandro  
MORILLAS, Luís  
MOROZZI,  
Massimo  
OEDEKOVEN,  
Angela  
PALTERER, David  
PENTAGON  
PEREGALLI,  
Marizio  
POHL, Wolfgang  
PUIG, Josef

SCHELL, Holger  
 SHIRE, Peter  
 SÍPEK, Borek  
 SOTTSASS, Ettore  
 SPICCIOLATO,  
 Ernesto  
 STUDIO  
 BABILONIA

STUDIO  
 KUNSTFLUG  
 STUDIO ZEUS  
 THOMAS, Daniela  
 TRANSATLANTIC  
 UMEDA, Masanori  
 VENTURINI,  
 Guido

WALDENBURG,  
 Hermann  
 WALL, Monika  
 ZANINE CALDAS,  
 José

#### ANEXO 14

##### “Marcel Duchamp” (19ª BISP)

Um total de 53 obras de Marcel Duchamp,  
 pertencentes ao colecionador Arturo Schwarz (curador da exposição)

#### ANEXO 15

##### “A Grande Coleção”

##### 1º andar:

AGUIRRE, Marcelo	Equador, 1956	pintura
ALVARADO-JUÁREZ, Francisco	Honduras, 1950	pintura e instalação
BENEDIT, Luis Fernando	Argentina, 1937	pintura e maquete
BOND, Eleanor	Canadá, 1948	pintura e desenho
CASTELLI, Luciano (convidado)	Suíça, 1951	pintura
CASTILLA, Americo	Argentina, 1942	instalação
CIECIERKI, Tomasz	Polônia, 1945	pintura
CUADRA, Ernesto	Nicaragua, 1951	pintura
DANNEMANN, Roberto	Chile, 1960	pintura
DWURNIK, Edward	Polônia, 1943	pintura
FIGUEROA, Patrícia	Chile, 1952	desenho
GARCÍA, Domingo	Porto Rico, 1932	pintura
GROSTEIN, Marcia	SP Brasil, 1949	pintura
HERMANO, Luiz	CE Brasil, 1957	instalação e pintura
HERNÁNDEZ, Diego	Chile, 1961	pintura
KIVI, Jussi	Finlândia, 1959	fotografia
LANES, Telmo	RS Brasil, 1955	pintura e instalação
LELE, Ouka	Espanha, 1957	fotografia
LÓPEZ ARMENTÍA, Gustavo	Argentina, 1949	instalação
MARTORELL, Antonio	Porto Rico, 1939	xilogravura
MISZKIN, Teresa	Polônia, -	pintura
NAZARI, Rogério	RS Brasil, 1951	xerox

RICHTER, Ulrich	Alemanha, 1951	linoleogravura
ROCHE, Arnaldo	Porto Rico, 1955	desenho
TUNGA	PE Brasil, 1952	instalação

### 2º andar:

STACKHOUSE, Robert	EUA, 1942	instalação
CREIMER, Georgia	SP Brasil, 1964	instalação
ESPÍRITO SANTO, Iran do	SP Brasil, 1963	pintura
VAN		
KONINGSBURGGEN, Rob	Holanda, 1948	pintura
SPESSCHA, Matias	Suíça, 1925	instalação
SCHUIL, Han	Holanda, 1958	pintura
MARIANI, Anna (convidada)	RJ Brasil, 1935	fotografia
YAMADA, Masaaki	Japão, 1930	pintura e poster
TESTA, Clorindo	Argentina, 1923	instalação
CALAPEZ	Portugal, 1953	pintura
KOWANS, Brigitte	Áustria, 1957	escultura
DIRKX, Piet	Holanda, 1953	instalação
MICHALANY, Cássio	SP brasil, 1949	pintura
MAIA ROSA, Dudi	SP Brasil, 1946	pintura
MACH, David	UK, 1956	instalação
STEINMAN, Barbara	Canadá, 1950	instalação
GELEYNSE, Wyn	Canadá, 1947	instalação
BRENER, Roland	(Canadá) Af.Sul, 1942	escultura
ADAMS, Kim	Canadá, 1951	instalação
SANDERS, Willem	Holanda, 1954	pintura
MERCIER, Pierre	França, 1946	instalação e escultura
CADIEUX, Geneviève	Canadá, 1955	instalação
HIROSAKA, Naouyoshi	Japão, 1946	pintura
MACHADO, Ivens	SC brasil, 1942	escultura
BERNARD, Emerik	Iugoslávia, -	colagem
MUÑOZ, Oscar	Colombia, 1951	instalação e desenho
ROMAGNOLO, Sergio	SP Brasil, 1957	escultura
BAEHLER, Donald (convidado)	EUA, 1956	colagem
ZERBINI, Luiz	SP Brasil, 1959	instalação

### 3º andar:

ALBEROLA, Jean-Michel	França, 1953	pintura, readymade e
LAPPAS, George	Grécia, 1950	escultura
VENOSA, Angelo	SP Brasil, 1954	escultura

SOLANO, Susana	Espanha, 1946	instalação
PINI, Isa	SP Brasil, 1960	escultura
SISSEL, Tolaas	Noruega, 1959	instalação
KOUNELLIS, Jannis	(Itália) Grecia, 1939	assemblage
PAOLINI, Giulio	Itália, 1940	instalação
GAROUSTE, Gerard	França, 1946	pintura
SAVATER, Juan Carlos	Espanha, 1953	pintura
LAMBRECHT, Karin	RS Brasil, 1957	objeto
BUTHE, Michael		
(convidado)	Alemanha, 1944	pintura
HURTEAU, Philippe	França, 1955	pintura e instalação
CARBONNET, Bruno	França, 1957	pintura
VENEMAN, Peer	Holanda, 1952	escultura
COPERS, Leo	Bélgica, 1947	objeto
MAET, Marc	Bélgica, 1955	pintura
SICILIA, José María	Espanha, 1954	pintura
KIEFER, Anselm	Alemanha, 1945	instalação
STEIR, Pat	EUA, 1940	instalação

## ANEXO 16

### “3º andar – 2º parte”

74 artistas (nenhum brasileiro)

FIGUEROA, Raimundo	Porto Rico, 1957	pintura
LARRAIN, Marcelo	Chile, 1954	pintura
MARIO, Antonio	Peru, 1928	pintura e escultura
VAINSTEIN, Esther	Peru, 1947	instalação
VRIES, Erwin de	Suriname, 1929	pintura
PANAITESCU, Ion	Romênia, 1936	desenho
QUINTERO, Julio	Nicaragua, 1952	pintura
RAJ, A.P.Santana	Índia, 1932	pintura
SMIGELSCHI, Anamaria	Romênia, 1938	gravura
ACOSTA, Migdelia	Panamá, 1943	pintura
SOEKI	Suriname, 1945	artesanato
COLTA, Onisim	Romênia, 1952	desenho
ARAKKAL, Yusuf	Índia, 1944	pintura
ALEXI, Nicolae	Romênia, 1947	pintura
DUMITRACHE, Adrian	Romênia, 1943	gravura
HASSAN, Schilpacharia		
Quamrul	Bangladesh, 1921	gravura
PETRESCU, Damian	Romênia, 1937	desenho
MORGNER, Michael	Alemanha, 1942	assemblage
SAMBOLIN, Nelson	Porto Rico, 1944	xerografia
ZAN ANDRADE, José	Angola, 1946	pintura
CHOYAL, P.N.	Índia, 1924	pintura

SKORTCHEV, Roumen	Bulgária, 1932	pintura
VENOV, Simeon	Bulgária 1933	escultura
STOEV, Borislav	Bulgária, 1927	pintura
RUIZ, isabel	Guatemala, 1945	desenho
SAFTOIU, Nicolae	Romênia, 1935	desenho
VAN	Angola, 1959	pintura
ZITMAN, Cornelis	Venezuela, 1926	escultura
GUMBE, Jorge	Angola, 1959	pintura
VI TEIX	Angola, 1940	pintura
ALONSO, Luis	Porto Rico, 1951	xilogravura
TROYA GONZALEZ, Irving	Panamá, 1957	pintura
KACIMI	Marrocos, 1942	pintura
GOEMON	Suriname, 1948	gravura
PARK, Hang-Ryul	Coréia do sul, 1950	pintura
VASQUEZ SAEZ, Raúl	Panamá, 1954	pintura
VERO	Panamá, 1945	pintura
KUCHLER, Andreas	Alemanha, 1953	gravura
TZANEV, Stoyan	Bulgária, 1946	pintura
MALANTANAGA	Moçambique	desenho
CODAS	Paraguai, 1954	desenho e vídeo
BELKAHIA, Farid	Marrocos, 1934	pintura
KARMAKAR, Kalidas	Bangladesh, 1946	gravura
JANG, Ming-Sop	Coréia do sul, 1952	pintura
VIVIANA	Paraguai, 1953	pintura
MELEHI	Marrocos, 1936	pintura
BELLAMINE, Fouad	Marrocos, 1950	pintura
CHAKRAPORTY, Debdas	Bangladesh, 1933	gravura
VASQUEZ	Guatemala, 1922	escultura
KHURSHID	Bangladesh, 1951	gravura
KIM, Jai-Kwan	Coreia do sul, 1947	pintura
TORANZOS, Felix	Paraguai, 1962	pintura
BRATESCU, Geta	Romênia, 1926	pintura
RABII	Marrocos, 1942	pintura
HUSSEIN, Taha	Egito, 1929	pintura
SHIN, Il-Geun	Coréia do sul, 1947	pintura
CHOI, Byung-ki	Coréia do sul, 1950	pintura
KIM, Hyoung-joo	Coreia do sul, 1947	pintura
KIM, Chonh-ho	Coreia do sul, 1947	escultura
MOSTAFA, Ramzi	Egito, 1926	pintura
EID, Abdel Salam	Egito, 1943	pintura
GONZALEZ, Sofia	Guatemala, 1944	instalação
MALLOL, Ignacio	Panamá, 1923	pintura
SELIM	Egito, 1936	pintura
ROESMIN	Suriname, 1950	desenho
BELTRANENA, Eugenia	Guatemala, 1949	pintura
PARK, Choong-Heum	Coréia do sul, 1946	escultura

SHOME, Biren	Bangladesh, 1948	pintura
MARIELA	Equador, 1950	pintura
MIHULEAC, Wanda	Romênia, 1946	desenho
ICAZA, Teresa	Panamá, 1940	pintura
SVISTOONOFF	Equador, 1945	pintura
MIRO, García	Peru, 1954	pintura

## ANEXO 17

### “Em Busca da Essência: elementos de redução na arte brasileira” (19ª Bienal)

ALMANDRADE	BA, 1953
AQUINO, Adriano de	MG, Brasil, 1946
BARSOTTI, Hércules	SP, 1914-2010
BENTES, Maurício	RJ, 1958-2003
CALDAS, Waltércio	RJ, Brasil, 1946
CASTRO, Amilcar de	MG, Brasil, 1920 - 2002
CASTRO, Willys de	MG-SP, Brasil, 1926-1988
ESMERALDO, Sérvulo	CE, brasil, 1929
FAJARDO, Carlos	SP, 1941
IANELLI, Arcângelo	SP, Brasil, 1922 - 2009
MACEDO, Ronaldo do Rego	RJ, 1950
MICHALANY, Cássio	SP, Brasil, 1949
REGINATO, Marcelo	SP, Brasil, 1963
ROSA, Dudi Maia	SP, Brasil, 1946
SUED, Eduardo	RJ, 1925
TOLEDO, Amélia	SP, 1926
VIEIRA, Décio	RJ, 1922-88
VILASECA, Gerardo	(Brasil) Espanha, 1948
WEISSMANN, Franz	(Brasil) Áustria, 1911 - 2005
ZÉ BICO	/

## ANEXO 18

### “Imaginários Singulares” (19ª Bienal)

AMARAL, Tarsila do	SP, 1886 - 1973
CALDAS, Waltércio	RJ, Brasil, 1946
CARVALHO, Flávio de	RJ-SP 1899 - 1973
D'AMICO, Teresa	SP, 1914-65
GOELDI, Oswaldo	RJ, 1895-1961

GUIGNARD, Alberto da Veiga	RJ-MG 1896-1972
LEE, Wesley Duke	SP, 1931-2010
MARTINS, Maria	MG-RJ, 1894-1973
NERY, Ismael	PA-RJ, 1900-1934
SILVA, José Antônio da	SP, 1909-96
TUNGA	PE, 1952

## ANEXO 19

### Patrocinadores 18ª Bienal:

**Geral:** Comind.

Antarctica, Associação Paulista dos Fabricantes de Papel e Celulose, Bolsa de Valores de São Paulo, Flying Tigers, Gradiente, IBM Brasil, Imprensa Oficial do Estado – IMESP, Telem, Vasp.

### **Oficiais:**

Governo Federal (presidente Sarney), MINC (ministro Aluísio Pimenta), Min. Relações Exteriores (ministro Olavo Egydio Setubal). Governo Estadual de São Paulo (gov. Adré Montoro), Secretaria de Estado de Cultura (sec; Jorge da Cunha Lima). Prefeitura Municipal de São Paulo (pref. Mário Covas), Secretaria Municipal de Cultura (sec. Gianfrancesco Guarnieri).

**Colaboradores:** Antena II, Editora Abril, Fotoptica, Globotec, Kodak Brasileira, Publitas, Rede El Dorado de Hotéis, Rede Globo, Sony, Telcon, TVC – televisão e cinema, Varig.

## ANEXO 20

### Patrocinadores 19ª Bienal:

**Geral:** Banco Real.

**Especiais:** Banco do Brasil S. A., C&A Modas Ltda., Rede Globo de Televisão, VITAE – Sociedade Cultural, Científica e Beneficente.

### **Oficiais:**

Governo Federal (presidente Sarney), MINC (ministro Aluísio Pimenta), Min. Relações Exteriores (ministro Olavo Egydio Setubal). Governo Estadual de São Paulo (gov. Adré Montoro), Secretaria de Estado de Cultura (sec; Jorge da Cunha Lima). Prefeitura



Municipal de São Paulo (pref. Mário Covas), Secretaria Municipal de Cultura (sec. Gianfrancesco Guarnieri).

**Colaboradores:** Antarctica, Editora Abril, Banco brasileiro de Descontos S.A. – Bradesco, Companhia Brasileira de Projetos e Obras – CBPO, Companhia de Cigarros Souza Cruz, Construtora Andrade Gutierrez S.A., Itaú S.A. – Crédito Imobiliário, Refinações de Milho Brasil, Alcoa Alumínio S.A., Caixa Econômica Federal, Casa Anglo-Brasileira S.A. – Mappin, Companhia Suzano de Papel e Celulose, Constran – Construções e Comércio,

Fundação Nestlé de Cultura, Indústrias Klabin de Papel e Celulose S.A., Lojas Brasileiras S.A., Rhodia S.A., Safra – Associação Cultural e Promocional, Serviço Social da Indústria – SESI, Pinheiro Neto Advogados, Cukier & Companhia Ltda, Engesa – Engenheiros Especializados S.A., Viação Aérea São Paulo – VASP, Lion S.A., Alcântara Machado Feiras e Promoções, Fernando Roberto Moreira Salles, Johnson & Johnson S.A., Açucareira Zillo Lorenzetti S.A., CCE – Indústria e Comércio de Componentes Eletrônicos S.A., Sociedade Anônima Indústria Zillo, Usina Barra Grande de Lençóis S.A., Gradiente Eletrônico S.A., Champion Papeis e Celulose Ltda., Indústria de Papel Simão S.A., Duratex, Hoechst do Brasil S.A., Companhia Melhoramentos de São Paulo – Indústria de Papel, Luiza Malzoni Strina, Strina S.A. Indústria e Comércio de Papéis, Lydia Malzoni Strina, Camargo Maia Corretora de Seguros Ltda., Price Waterhouse Auditores Independentes, Brastemp S.A., Plínio de Toledo Arruda Júnior, Imprensa Oficial do Estado - IMESP, Aços Villares S.A., Ripasa S.A., Viação Aérea Riograndense – VARIG, Instituto Goethe, Gaudeamus Foundation (Holanda), Artesanal Turismo, Bicycletas Monark S.A., Central de Outdoor, Editora Brasiliense S.A., Folha de São Paulo, Fotóptica, ‘Fritz Dobert’ Pianofatura Paulista S.A., Fundação Padre Anchieta, Galeria Dietmar Werlw (Colônia – Alemanha), Hotéis Eldorado, L’Onorabile Societá, Lufthansa – Linhas Aéreas Alemãs, Pirelli S.A. Cia. Industrial Brasileira, Societé Luxembourgeoise de Téléphonie S.A., Tapesom Equipamentos de Som Ltda., Tintas Coral S.A., Trianon Residence hotel, Volkswagen do Brasil S.A., Vulcan Materiais Plásticos S.A.

## ANEXO 21

### “Gravura do Cabichuí” (18ª BISP)

Curadoria: Tício Escobar

Conjunto de xilografias publicadas no periódico paraguaio “*Cabichuí*” (1867-70).

Autores: Saturio Rios, Ignacio Aquino, M. Perina, Francisco Ocampo, Gregorio Cáceres, Baltazar Acosta, Juan Bargas, Francisco Velazco e J. B. S.

## ANEXO 22

### “Video Arte – uma comunicação criativa” (18ª Bienal)

Curadoria: Jorge Glusberg.

ALPERT, Jon	PAIK, Nam June
ATCHLEY, Dana / DARLING, Lowell	REEVES, Dan
CAMPUS, Peter	SANBORN, John / WIN-KLER, Dean
D'AGOSTINO, Peter	SANDIN, Dan
DOWNEY, Juan	SMITH, Michael
EMSHWILLER, Ed	TANAKA, Janice
FITZGERALD, Kit / SANBORN, John	VANDERBECK, Stan
HALL, Doug	VASULKA, Steina
JONAS, Joan	VELEZ, Edin
LORD, Chip	VIOLA, Bill
METCALFE, Eric / BULL, Hank	WEGMAN, William
MUNTADAS, Antonio	YONEMOTO, Norman e Bruce
OUSLER, Tony	

#### Vídeo Arte Grã-Bretanha:

BARBER, George / DUVET, Brothers / FLITCROFT, Kim / GOLDBACHER, Sandra /  
HINTON, Jeffrey / MAYBURY, John / SCARLETT-DAVIS, John  
SANKOFA / JULIAN, Isaac

#### Vídeo Arte América Latina:

CAMIRUAGA, Gloria (Chile)  
DITTBORN, Ernest (Chile)  
GEIGER, Anna Bella (Brasil)  
ORENSANZ, Marie (França)  
PAKSA, Margarita (Argentina)

#### Vídeo Arte França:

CAHEN, Robert / LONGUET, Alain  
FARGIER, Jean Paul  
GAUTREAU, Jean-Michel  
MAILLET, Eric

#### Vídeo Arte na República Federal da Alemanha :

ABRAMOVIC, Marina / ULAY  
BEUYS, Joseph

FROESE, Dieter  
HORN, Rebecca  
KAGE, Manfred  
KNOEBEL, W.  
ODENBACH, Marcel  
PAIK, Nam June  
PEZOLD, Friederike  
ROSENBACK, Ulrike  
RUTHENBECK, Reiner  
VOSTELL, Wolf  
WENTSCHER, Herbert

## ANEXO 23

### Comissários dos Países Participantes (18ª Bienal)

Argentina	Jorge Glusberg
Austrália	Noela Yuill
Áustria	Dr. Peter Baum
Bélgica	Catherine de Cröes
Bolívia	Pedro Querejazu
Brasil	Comissão de Arte e Cultura - FBSP
Bulgária	Christo Neykov
Canadá	Richard Rhodes
Chile	Carmen C. Latham
Cingapura	/
Colômbia	José Maria Lopez
Coreia do Sul	Bok-young Kim
Cuba	Sérgio Lopes Garcia
Dinamarca	Gunnar Bay
Egito	Fatma Aragi
El Salvador	/
Espanha	Aurora Garcia
EUA	Gail Gulliksen
Finlandia	The Society of Finnish Graphic Artists
França	Michel Nuridsany
Grã-Bretanha	British Council
Grécia	Béatrice Spiliades
Holanda	Gijs van Tuyl
Hungria	Katalin Neeray
Irlanda do Norte	Brian Ferran
Islândia	Min. De Cultura e Educação
Israel	Amnon Barzel
Itália	Bruno Mantura
Iugoslávia	/

Japão	Yoshiaki Toono
México	Teresa del Conde
Nicarágua	Luis Morales
Noruega	Per Havdenakk
Panamá	Jaime Romero
Paraguai	Ticio Escobar
Peru	Jorge Bernuy
Porto Rico	Victor Gerena
Portugal	José Sommer Ribeiro
Rep. De. Alemã	Gunhild Brandler
Rep. Dominicana	Amable Sterling
Rep. F. Alemã	Dr. Armin Zweit
Romênia	Ana Lupas
Suíça	Dr. C. Menz
Suriname	René H. Halfhuid
Uruguai	Angel Kalenberg
Venezuela	Roberto Guevara

#### **ANEXO 24**

##### **Comissários dos Países Participantes (19ª Bienal)**

Angola	/
Argentina	Jorge Glusberg
Austrália	/
Áustria	Peter Baum
Bangladesh	/
Bélgica	Roland Patteeuw
Bolívia	Instituto Boliviano de Cultura
Brasil	Comissão de Arte e Cultura - FBSP
Bulgária	Borislav Stoev
Canadá	Gabriel Barros
Chile	Maria Elvira Iriarte
Colômbia	Lee Seouk-Ku
Coreia do Sul	Alberto Quevedo Aguabella
Cuba	Gunnar Bay
Dinamarca	Ahmed Fouad Selim
Egito	/
Equador	Fernando Huici
Espanha	Sigrid Maitrejean
EUA	The Artist's Association of Finland
Finlândia	Gérard Guyot
França	Brett Rogers
Grã-Bretanha	Maria Kotzamani

Guatemala	Victor Vásquez Kestler
Holanda	Gijs van Tuyl
Honduras	/
Hungria	Katalin Néray
Índia	Yusuf Arakkall / A. P. Santhana Raj
Israel	Mordechai Omer
Itália	Bruno Mantura
Iugoslávia	Aleksandra Jankovic
Japão	Yoshiaki Tono
Luxemburgo	Lucien Kayser
Marrocos	Melehi
México	Jorge Bribiesca
Moçambique	/
Nicarágua	Luiz Morales Alonso
Noruega	Per Hovdenakk
Panamá	Manuel E. Montilla
Paraguai	Ticio Escobar
Peru	Carlos Gamarra Mujica
Polônia	Mariusz Hermansdorfer
Porto Rico	Doreen Colon Camacho
Portugal	José Sommer Ribeiro
Rep. De. Alemã	Gunhild Brandler
Rep. Dominicana	Alejandro Cabral
Rep. F. Alemã	Armin Zweite
Romênia	Mihai Ispir
Suécia	Olle Granath
Suíça	Casar Menz
Trinidad e Tobago	/
Uruguai	Angel Kalenberg
Venezuela	Hans Newman

## ANEXO 25

### Eventos Paralelos: Música e outros (18ª Bienal)

Curadoria: Anna Maria Kieffer

Orquestra Sinfônica Municipal

Círculo Mágico Ritual

“Cage-Campos”

Augusto de Campos

John Cage

Orquestra de Percussão de UNESP

Ricercare e Fuga / Diabolus in Machina: Rodolfo Caesar (espetáculo)

“Música Italiana hoje”

GRUPO NEXUS

Grupo Juntos – Música Nova

Núcleo Música Nova de São Paulo

Gilberto Mendes

“Música e Expressionismo”

“Ars-Eletronica”, A Experiência de um Festival Multi-Mídia

Expressionismo e Música Engajada

Concerto para o Inconsciente

Nocturnus

Encontro de diretores de museus e comissários sobre “Rumos das Artes Plásticas na América Latina”

Ciclo de CINEMA EXPRESSIONISTA

## ANEXO 26

### Eventos Paralelos: Música e Videoteca (19ª Bienal)

“Música” - Curadoria: Anna Maria Kieffer

BRIAN, (convidado)	Eno Inglaterra, 1948
-----------------------	-------------------------

SUKORSKI, Wilson	Brasil
------------------	--------

TRAGTENBERG, Lívio	Brasil
-----------------------	--------

“Videoteca” – Curadoria: Rafael França (brasileiros)

ANKER, Rudi

MATUCK, Artur

BANDEIRA, Eliane

BARBIER, Annete

BARBOSA, Tatiana

BERKENSTEIN, Natan

BEROLZHEIMER, Beth

BLUMENTHAL, Lyn

CONDIT, Cecilia

CUBACUB, Arturo

FAGIN, Steve

FIELDING, Wayne

FRANÇA, Rafael

FRENZEL, Hanna

GITON, Jean-François

GÜTHER, Ingo

HAMOS, Guztav

HUOTARI, Kevin

JUNGLE, Tadeu

KAGE, Manfred

KAHLEN, Wolf

KLONARIDES, Carole Ann

KRIEGMAN, Mitchel

LISTER, Ardele

MAGEE, Maggie

MANNING, John

MILLER, Branda

MOREIRA, Rita

NASCIMENTO, Marlene

ODENBACH, Marcel

OLHAR ELETRONICO

OWEN, Michael

PAIK, Nam June

RANKUS, Edward

ROGALA, Mirosław

SANDOVAL, Robert

SILVEIRA, Walter

SYKES, Barbara

TIMMERMAN, John

VIEIRA, Pedro

WENTSCHER, Herbert

## ANEXO 27

### 2º andar – 2ª parte:

DOMELA	Holanda, 1900	escultura
MAGALHÃES, Teresa	Portugal, 1944	pintura
BRAVO, Joaquim	Portugal, 1935	pintura
SIQUEIROS, David Alfaro	México, 1896-1974	pintura e mural
RAMÍREZ VILLAMIZAR, Eduardo	Colômbia, 1923	escultura
ANTONAKOS, Stephen	EUA, 1926	instalação
OPALKA, Roman	França, 1931	pintura
SØRENSEN, Margrete	Dinamarca, 1949	instalação
QUATRE TAXIS	França, 1948 e 1951	instalação e fotografia
LESCHER, Artur	SP Brasil, 1962	instalação
KAWAMATA, Tadashi	Japão, 1953	instalação
PILIS, Alexander	RJ Brasil, 1954	instalação
PROLIK, Eliane	PR Brasil, 1960	instalação
SUAREZ, Jaime	Porto Rico, 1946	escultura
TAVARES, Ana Maria	MG, Brasil, 1958	instalação e escultura
MACHADO, Milton	RJ Brasil, 1947	instalação
ROMBOUTS, Guy	Bélgica, 1949	instalação
WURM, Erwin	Áustria, 1954	instalação e escultura
DAVOU, Bia	Grécia, 1932	instalação
PALAU, Marta	México, 1934	instalação
SZIRTES, János	Hungria, 1954	pintura e vídeo
EBIZUKA, Koichi	Japão, 1951	escultura
CROFT, José pedro	Portugal, 1957	escultura
CAVÉN, Kari	Finlândia, 1954	instalação
SANCHES, Rui	Portugal, 1954	escultura
SINGER, Michael	EUA, 1945	escultura
BOYLE, Família	UK, 1934	pintura
JAAR, Alfredo (convidado)	Chile, 1956	instalação
BOSSHART, Barnabas	Suíça, 1947	foto
BREY	Cuba, 1955	instalação
NAKLE, Gustavo	Uruguai, 1951	instalação e escultura
VAROTSOS, Costas	Grécia, 1955	escultura
MONTILLA, manuel E.	Panamá, 1950	instalação e escultura
RIPLEY, Geo	Rep. Dominicana, 1950	instalação
BEDIA	Cuba, 1959	instalação

BRANDÃO, César	MG, Brasil, 1956	instalação
DÓREA, Juraci	BA Brasil, 1944	foto
PÉLAEZ, Amélia	Cuba, 1896	pintura
SEGUÍ, Antonio	Argentina, 1934	instalação
GÉMES, Péter	Hungria, 1951	pintura
COHEN GAN, Pinchas	Israel, 1942	pintura
LIPPERT, Patrícia	Luxemburgo, 1956	pintura
KULMER, Ferdinand	Iugoslávia, 1925	pintura
VARO, Remedios	(México) espanha, 1908	pintura
BRIZUELA SANTOMÉ, Gabriel	Paraguai, -	desenho
ARTIEDA	Equador, 1946	pintura
SABRY, Nashed	Egito, 1938	escultura
DASGUPTA, Dharmanarayan	Índia, 1939	pintura
AQUINO, Lucio	Paraguai, 1953	pintura
OLE, Antonio	Angola, 1951	pintura
RIVERA DEGRACIA, Adonai	Panamá, 1957	pintura
STORNAIOLO, Luigi	Equador, 1956	pintura
BAEZ, Myrna	Porto Rico, 1931	pintura
HRIB, Theodor	Romênia, 1946	gravura
CHÁVEZ	Peru, 1937	pintura
MIZRACHI, Motti	Israel, 1946	escultura
ROSADO DEL VALLE, Julio	Porto Rico, 1922	pintura
STEVANOVIC, Milica	Iugoslávia, 1933	pintura e escultura
LYTH, Harald	Suécia, 1937	pintura
TOTSIKAS	Grécia, 1951	instalação e pintura
CERRATO, Boanerges	Nicaragua, 1960	pintura
LELLOUCHE, Ofer	Israel, 1947	pintura
VASCONCELLOS, Cynthia	RS brasil, 2963	pintura
KIM, Tai-Ho	Coréia do Sul, 1952	escultura
LEE, Sang-Cho	Coréia do Sul, 1952	pintura
PEREDO WENDE, Ricardo	Bolívia, 1962	instalação
ALEXANDER	Austrália, 1927	instalação
RHEE, Boo-Ung	Coréia do Sul, 1942	pintura
LEE, Kung-Soo	Coréia do Sul, 1941	aquarela
GUERRERO, Arturo	México, 1956	pintura
LARA, Marisa	México, 1960	pintura
TARASEWICZ, Leon	polônia, 1947	pintura
GUSTOWSKA, Izabella	Polônia, 1948	escultura
ADIMOOLAM, K.M.	Índia, 1938	pintura



## ANEXO 28

### “Tradição e Ruptura”

Coordenação geral: João Marino (texto de introdução)

Presidente Roberto Muylaert (texto: “Uma exposição para o ‘visitante anônimo’”)

## ANEXO 29

### “Arte e o Cotidiano: A Trama do Gosto”

Curadoria: Sonia Fontanezi, Antenor Lago, Güinter Parschalk e Tacus.

Artistas participantes:

Aguilar, José Roberto	Disconzi, Romanita	Mattar, Gilda
Alexandrino, Helena	Duarte, Ozéas	Matuck, Rubens
Alzugaray, Paula	Duarte, Ozéas	Meirelles, Victor
Amaral, Rui	Elboni, Silvia	Mello, Geraldo Anhaia
André, Ciça Abs	Ferlauto, Claudio	Micoli, Roberto
Aquino, Alfredo	Ferrari, León	Milan, Denise
Ayres, Campos	Fervenza, Hélio	Milan, Denise
Babinski	Fiaminghi, Hermelindo	Moraes, Nina
Barros, Geraldo de	Flemming, Alex	Moreira Filho, Alcindo
Bicelli, Marisa	Fonteles, Bené	Motta, Flávio
Boi	Granato, Ivald	Musatti, Jeanete
Cabral, Antonio	Gregori, Heloisa	Okamoto, Ayao
Caíto	Grinspum, Ester	Paiva, Fabio
Calabrone, Domenico	Gross, Carmela	Pan, Jagobo
Cardoso, Fabio	Gruber, Gregório	Paoliello, Guilherme Pires
Carpanezzi, Cezira	Hudinilson Jr.	Paranhos, Geraldo
Carratu, José	Khoury, Feres Lourenço	Parschalk, Güinter
Carvalho, Ucho	Krauz, Carlos	Peticov, Antonio
Catunda, Leda	Kudrna, Ivan	Pinotti, Suely
Charoux, Lothar	Lacaz, Guto	Plaza, Julio
Ciça	Lauand, Judith	Plaza, Julio
Clémen, Carlos	Lee, Wesley Duke	Prates, Kátia
Cole, Ariane Daniela	Leirner, Betty	Quissak Júnior
Cole, Artur	Leirner, Nelson	Ramiro, Mario
Cordeiro, Waldemar	Leite, Fábio Moreira	Ribeiro, Flávia
Coutinho, Marcelo	Leon, Samuel	Rosa, Dudi Maia
Cravo Neto, Mario	Lizarraga, Antonio	Rosa, Gilda Vogt Maia
Cretti, Claudio	Lopreto	Rosa, Gustavo
Cunha, João Carneiro da	Maia, Carlito	Sacilotto, Luiz
Deheinzelin, Lala	Maia, Carlito	Salles, Guyer
Delgado, Margot de Mattos	Maia, Paulo	Screnci, Nelson

Serpa, Ivan  
Silveira, Regina  
Stickel, Fernando  
Szerman, John Howard  
Tassara, Felipe  
Toledo, Amelia  
Vainer, André  
Vallauri, Alex  
Vicente, Carlos Fadon  
Vinci, Hélio  
Wainer, Pinky  
Weiss, Luise  
Weiss, Luise  
Whitaker, Paulo  
Wollner, Alexandre  
Zaidler  
Zorzete

## ANEXO 30

### “A criança e o jovem na Bienal – Ver, fazer e pensar a Arte Contemporânea” (18ª BISP):

[página 200 do catálogo]

**A criança e o jovem na Bienal**  
**Ver, fazer e pensar a Arte Contemporânea**

Neste projeto a Bienal pretende:


- proporcionar ao público infanto-juvenil oportunidades de desenvolver experiências significativas a nível de fruição e produção em Artes Plásticas, refletindo as possíveis relações entre esse público e a arte contemporânea.
- levantar dados que forneçam uma amostra da visão das crianças e jovens de São Paulo sobre a arte contemporânea e a Bienal.
- fornecer elementos para que a Fundação Bienal possa estabelecer, no futuro, diretrizes de trabalho referentes ao público infanto-juvenil.
- produzir material para subsidiar a reflexão sobre as relações entre a arte contemporânea e o ensino da arte a nível de 1º e 2º graus.

O projeto propõe três níveis de atuação, determinando situações de trabalho com procedimentos diversos e abrangendo faixas do público infanto-juvenil em diferentes relações com a obra de arte. Os trabalhos realizados nos três níveis farão parte de uma exposição que, no seu conjunto, dará uma amostra de como este público percebeu a arte contemporânea através da Bienal. Está também prevista uma publicação que conterá os procedimentos e a reflexão sobre o projeto. As atividades durante a Bienal organizar-se-ão da seguinte forma:

1. Visitas guiadas e trabalho posterior no ateliê da própria Bienal — dirigido ao público que visita uma vez a Bienal. A visita consistirá de uma hora, acompanhada por monitores. A prática a ser desenvolvida posteriormente, a partir das impressões colhidas durante a visita, terá também a duração de uma hora. As propostas de percurso e de trabalho serão diferentes a cada dia da semana. O trabalho em ateliê está planejado somente para o mês de outubro. Em novembro e dezembro continuarão as visitas guiadas, sem trabalho prático, incluindo no roteiro da visita a exposição “A criança e o jovem na Bienal”, onde estarão reunidos os trabalhos produzidos no ateliê. Escolas, instituições e grupos deverão marcar dia e horário para participar.
2. **Ateliê da 18ª Bienal** - Será organizada uma turma de crianças e jovens de dez a dezoito anos, funcionando três vezes por semana, durante o mês de outubro, que, em contato permanente com as obras da Bienal, trabalhará com os materiais convencionais ou não convencionais presentes na mostra. Esta turma estará aberta ao público, com sessenta vagas, sob a forma de inscrição.
3. Trabalho em quatro escolas da região metropolitana de São Paulo, constando de atividades preparatórias para visitas à Bienal, duas visitas e atividades no ateliê da Bienal e trabalho posterior nas escolas de acompanhamento e avaliação. Esta faixa de atuação deverá ser desenvolvida com os professores de educação artística junto aos alunos de quintas e oitavas séries em escolas interessadas, durante os meses de setembro e outubro.

A exposição dos trabalhos produzidos nas três atividades estará montada a partir de 15 de novembro até o final da Bienal.

Estão também previstos eventos paralelos, tais como debates com artistas, crianças e jovens sobre procedimentos de trabalho, uma mesa-redonda sobre o tema Ensino de Arte x Arte Contemporânea e apresentação de trabalhos com crianças e jovens sobre a arte contemporânea realizados por instituições nacionais e internacionais.



Ana Cristina Pereira de Almeida

## “Setor Educativo da Bienal – Ver, fazer e pensar a Arte Contemporânea” (19ª BISP):

[página 368 catálogo geral]

SETOR EDUCATIVO DA BIENAL:  
VER, FAZER E PENSAR A ARTE CONTEMPORÂNEA.

As atividades desenvolvidas com 25 mil crianças e jovens de São Paulo na 18ª Bienal revelaram o interesse e o prazer desta população em visitar a mostra e trabalhar sobre ela. Os resultados do projeto junto aos professores e alunos mostraram a importância de manter e ampliar o espaço da Bienal como lugar de investigação, invenção e reflexão de novas práticas para a compreensão da arte.

Nesse sentido, em março de 1987 foi implantado o Setor Educativo da Bienal em caráter permanente, com o patrocínio da Fundação Vitor, Sociedade Cultural, Científica e Beneficente. O setor tem por objetivos: facilitar e tornar mais freqüente a relação entre a escola e a arte contemporânea; desenvolver, junto aos professores, a discussão de conceitos e métodos sobre a produção e o ensino de arte; ampliar o referencial das crianças e jovens em relação à produção e à fruição da arte; introduzindo maior flexibilidade no fazer, incentivando atitudes de experimentação e possibilitando a reflexão sobre a dimensão relativa dos padrões estéticos.

Por ocasião da 19ª Bienal, o setor pretende investigar com maior profundidade as possibilidades de descobrimento da mostra no trabalho regular das escolas, através de um trabalho com quarenta escolas selecionadas das redes particular, estadual e municipal — atingindo 12 mil crianças e jovens — e de um programa especial para cerca de 600 professores.

O trabalho com as escolas envolverá as seguintes etapas:

- encontros preparatórios com professores;
- visitas às escolas e atividades com crianças e jovens;
- visitas guiadas de professores e alunos à Bienal, com atividades de observação e registro;
- reflexão com professores e orientação no sentido de elaborar projetos para cada escola, versando sobre a 19ª Bienal;
- acompanhamento posterior do trabalho nas escolas, avaliando a repercussão da mostra.

O programa especial atenderá a professores que desejam trazer seus alunos para visitas à 19ª Bienal. Durante o mês de outubro, serão realizadas visitas guiadas à mostra, seguidas de encontros para discutir práticas possíveis a serem desenvolvidas por esses professores nas suas escolas.

O Setor Educativo da Bienal desenvolve em seu ateliê cursos experimentais de curta duração para professores, jovens e crianças, com o objetivo de pesquisar novas abordagens sobre a relação entre ensino e arte contemporânea. O setor conta com a colaboração de quinze monitores especializados, que acompanham todo o projeto.

## MONITORIA — INFANTO-JUVENIL

Carlos Augusto Keffer Franco Netto  
Carlos Guilherme Alcântara Malteze  
Cláudia Vendramini Reis  
Cláudio Felipe Creffi  
Margarete Monteiro  
Maria Arlene de Almeida Moreira  
Maria Stela Fortes Barbieri  
Maria Valéria Pimentel dos Santos  
Marina Correia Dias  
Mônica Ribeiro dos Santos Bicudo  
Orlando Peverari Ferreira  
Silvana Maria Nunes Costa  
Thais Carezato de Oliveira

## MONITORIA — ADULTOS

Celso Martins Rosa  
Cláudia Teixeira Marinho  
Cristina Tomoko Gushiken  
Doriana Maria Mason  
Edna Maria Armellel Martins  
Francis Melvin Lee  
José Pinheiro de Quadros Filho  
Luciano Santos Bortoletto Júnior  
Luís Eduardo Pedrazzi  
Luís Octávio Pereira Lopes de Faria e Silva  
Luiz Augusto Cifrangulo Assis  
Marcos Alberto Pedrozo  
Marcos de Mattos Marcelino  
Margarida Maria Sant'Anna de Oliveira  
Maria Cristina Machado Freire  
Maria de Fátima Chaim Campana  
Maria Gabriela Caffarena Celani  
Maria Jussara Salim da Fonseca  
Milene Chiovatto  
Mirella Amalia Mastoni  
Mirtes Cristina Martins de Oliveira  
Paula de Waal Almeida Santos Magri  
Renata Teixeira Nascimento de Sant'Anna e Silva  
Ricardo Wagner Freire Cavalcanli  
Roberto A. Goulart Lopes

Roseli Parissari  
Sandra Aparecida Silvério  
Sandra Maria Salem Zirlis  
Sílvia Martins  
Vera Helena Ferreira da Silva



Atividade de Desenho - Registro do Espaço E.E.PG. Cezar Martinez, 8ª série



Atividade de Pintura - Painel Coletivo Escola Mater Dei, 6ª série

FIGURA A – planta térreo e 1º andar – 18ª BISP.

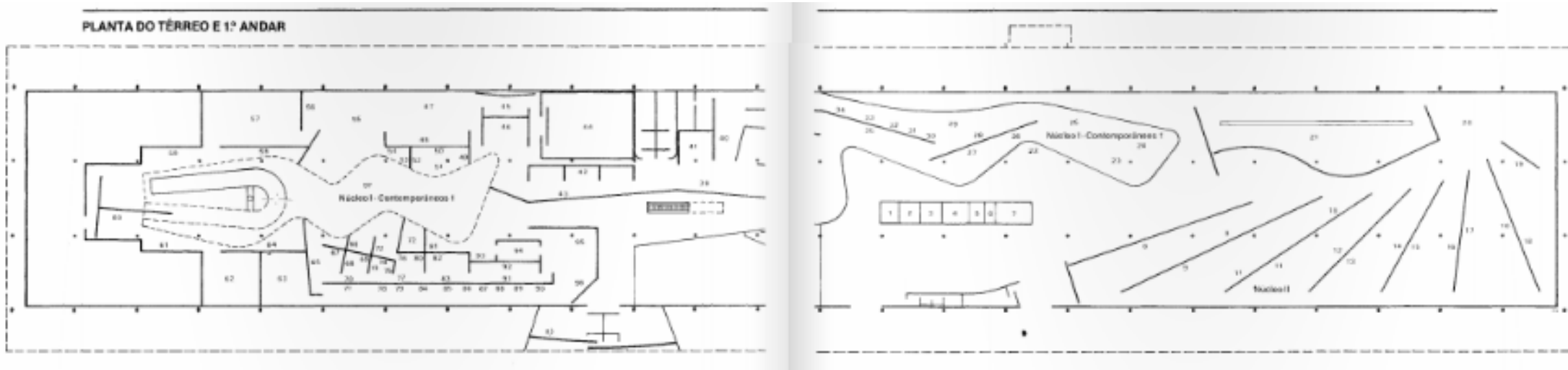


FIGURA B – planta do 2º andar – 18ª BISP.

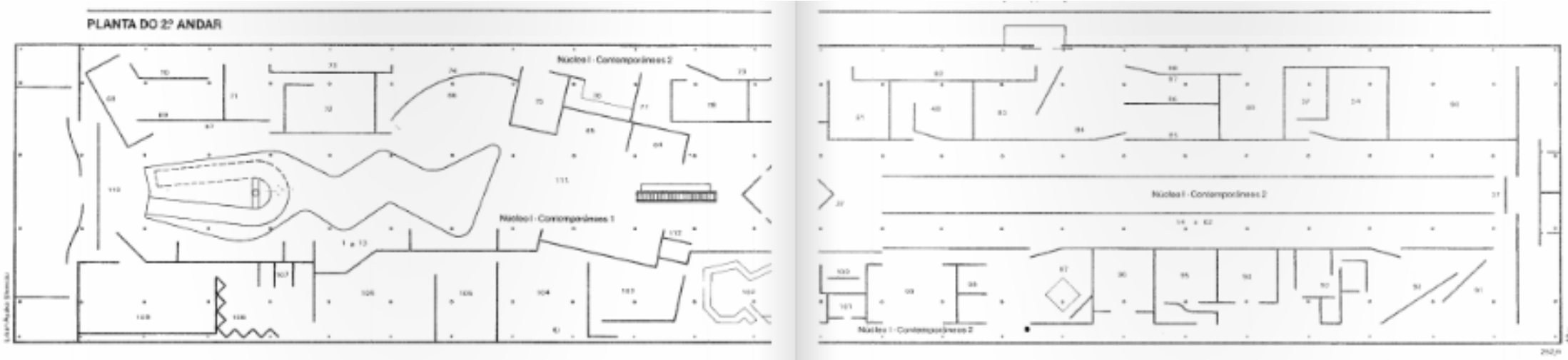


FIGURA C – Planta do 3º andar – 18ª BISP.

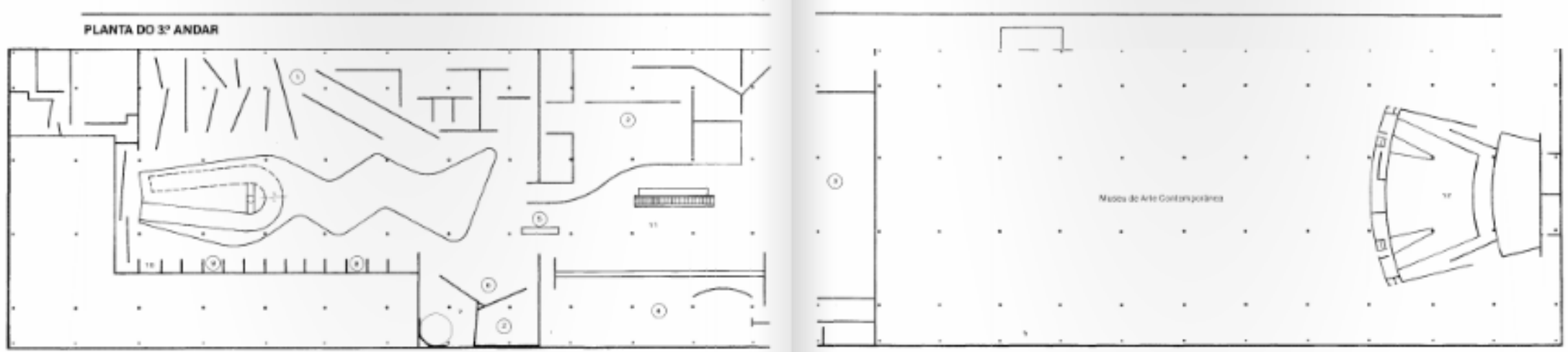


FIGURA D – Planta térreo e 1º andar – 19ª BISP.

PLANTA DO TÉRREO E 1º ANDAR

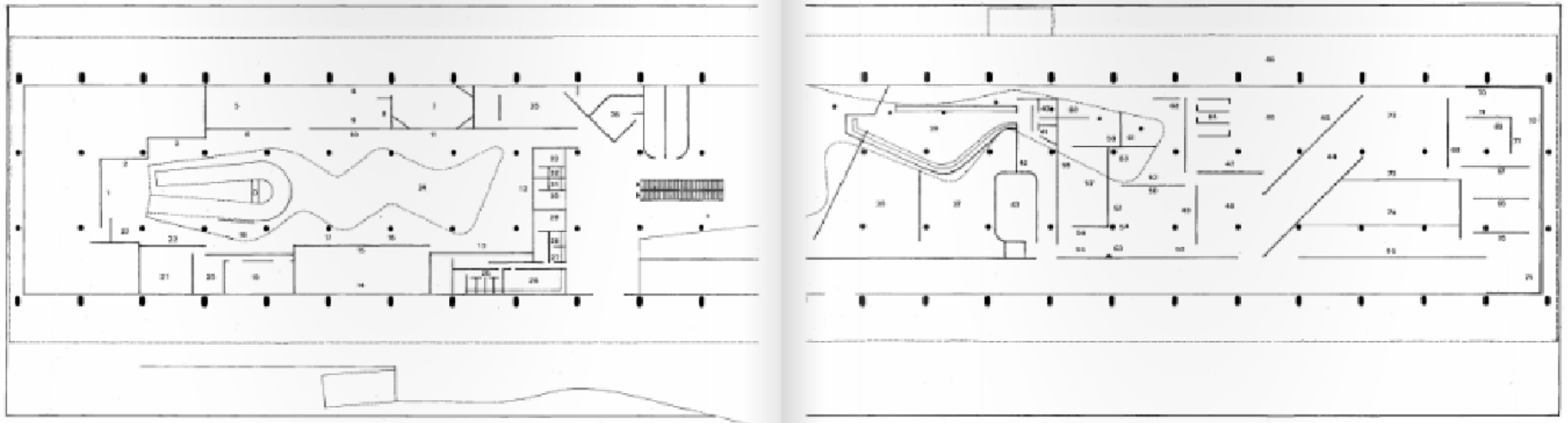




FIGURA E – Planta 2º andar – 19ª BISP.

PLANTA DO 2º ANDAR

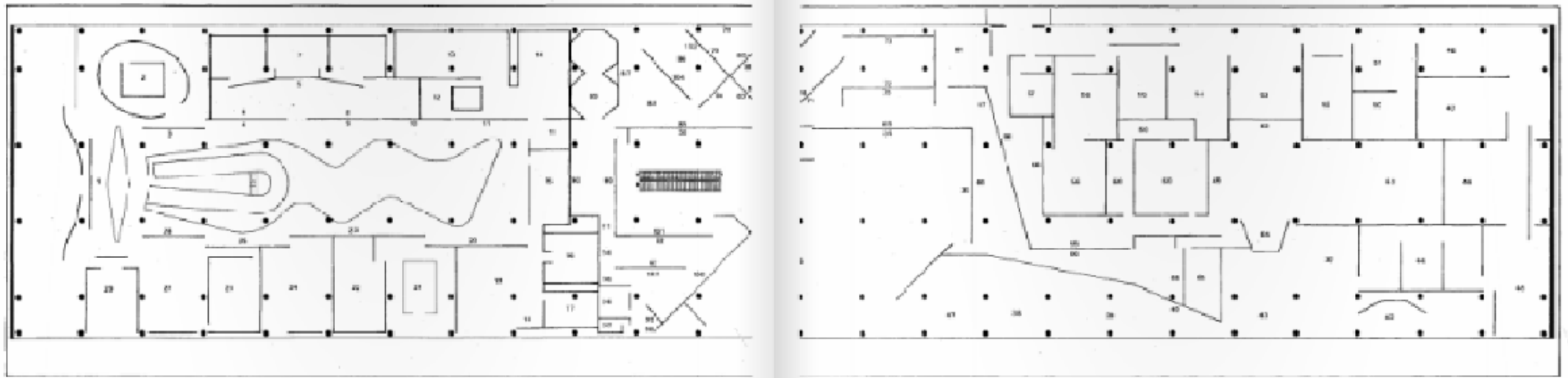


FIGURA F – Planta 3º andar – 19ª BISP.

PLANTA DO 3º ANDAR

