

Valéria Veras de Assis Pereira

A 32ª Bienal de São Paulo, uma expografia em busca das incertezas como uma articulação processual entre arte, arquitetura e urbanidade.

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Junho de 2018



Valéria Veras de Assis Pereira

**A 32ª Bienal de São Paulo, uma expografia
em busca das incertezas como uma
articulação processual entre arte,
arquitetura e urbanidade.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História e PGARQ– PUC-Rio

Prof. Ana Paula Polizzo

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara

UFF

Profª. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de
Teologia Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de junho de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Valeria Veras de Assis Pereira

Graduou-se em Arquitetura na Universidade Santa Úrsula em 1982. Cursou História da Arte Brasileira na Fundação Joaquim Nabuco (Recife-PE). Atuou em projetos e de arquitetura e urbanismo com especial menção aos escritórios de Luiz Paulo Conde Arquitetura, IBAM, IPHAN, BNH, Fundrem, Fundação Vale do Rio Doce. Atualmente trabalha no campo da expografia, museografia e arte educação onde concebeu e produziu inúmeras exposições e publicações curatoriais.

Ficha Catalográfica

Pereira, Valéria Veras de Assis

A 32. Bienal de São Paulo, uma expografia em busca das incertezas como uma articulação processual entre arte, arquitetura e urbanidade / Valéria Veras de Assis Pereira ; orientador: João Masao Kamita. – 2018.

162 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2018.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 3. 32. Bienal de São Paulo. 4. Projeto expográfico. 5. Incerteza viva. 6. Plataformas curatoriais. 7. Espaço social. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Para o meu querido pai, Carlos Veras (*in memorium*) a quem devo o incentivo aos estudos e amor aos livros, para minha mãe, Maria Christina Lins do Rego Veras, a eterna gratidão pelo apreço às artes.

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor João Masao Kamita pela paciência, habilidade e confiança de entender o meu tempo na composição das ideias.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos professores integrantes da Comissão Examinadora, Professora Ana Paula Polizzo e Prof. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara.

À minha querida Professora Sylvia Ficher, a quem devo o incentivo nesta investigação.

Ao curador Jochan Volz e ao arquiteto Álvaro Razuk, por terem generosamente me recebido e cedido acesso às informações da 32ª Bienal de São Paulo “Incerteza Viva”.

À Professora Sonia Salcedo del Castillo, pelo auxílio ao encontro das fontes de pesquisa no campo da expografia.

À atenção da Professora Débora Danowski, que gentilmente me concedeu uma entrevista.

Aos amigos Anete e Amador; ela, pelo grande carinho e ele, um grande incentivador desse momento.

Às minhas primas Elisabethe, Claudia, Isabella e Gabriella, pela amizade.

Aos meus filhos Eduardo e Antonio, no cultivo com a esperança de cada dia.

Ao Sylvio, pelo grande apoio.

Ao suporte de informática, Wadih Meana.

Ao Grupo Editorial Record, pela revisão desta dissertação.

Ao Departamento de Pós Graduação Arquitetura Puc - Rio, pelos auxílios concedidos.

A todos os amigos e familiares que, de uma forma ou de outra, me estimularam ou me ajudaram; e aos colegas do mestrado pelo convívio, em especial David Sombra, durante esta jornada acadêmica.

Resumo

Pereira, Valeria Veras de Assis; Kamita, João Masao. **A 32ª Bienal de São Paulo, uma expografia em busca das incertezas como uma articulação processual entre arte, arquitetura e urbanidade.** Rio de Janeiro, 2018. 162p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O projeto expográfico da 32ª Bienal de São Paulo “Incerteza Viva” se reveste de possibilidades de estudos sobre representações do espaço, integrados a ações da arte, arquitetura e urbanismo, para estruturar plataformas curatoriais em sistemas – teórico e prático - de análises conjunturais do espaço social.

Palavras-chaves

32ª bienal de São Paulo; projeto expográfico; incerteza viva; plataformas curatoriais; espaço social.

Abstract

Pereira, Valeria Veras de Assis; Kamita, João Masao (Advisor). **The 32nd Biennial of São Paulo, an exhibition in behalf of uncertainties as a process of articulations between art, architecture and urbanity.** Rio de Janeiro, 2018. 162p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The exhibition design of the 32nd Biennial of São Paulo “Live Uncertainty” grounds possibilities on studies of space representations integrated to action forms of art, architecture and urbanity, for structuring curatorial platforms in systems – theory and practice – of analytical conjunctions regarding social space.

Keywords

32nd Biennial of São Paulo; exhibition design; live uncertainty; curatorial platforms; social space.

Sumário

1. Introdução	14
1.1. Processo da Hibridização na composição de um sistema museográfico global	23
1.2. Bienal como um campo historiográfico na estruturação de uma unidade espacial	30
1.3. A Virada etnográfica - antecedentes museográficos e curatoriais	34
2. A Plataforma Curatorial da 32ª Bienal de São Paulo como uma experiência construtiva e crítica do espaço	37
2.1. Dias de Estudos	41
2.1.1. Espaço Expositivo: dimensão social, museográfica e etnográfica	43
2.2. Fundamentações conceituais da Plataforma “Incerteza Viva”	47
2.2.1. Incerteza Viva como mediação entrópica de mundo	51
2.2.2. A construção de uma <i>matrix global</i>	55
2.2.3. Incertezas como fenômeno de urbanidade	58
3. O processo expográfico – uma projeção de hipóteses da realidade coexistindo com diversos modos de vida	63
3.1. Situações expositivas	69
3.2. A prática de trocas, uma dinâmica processual de interações entre arte e realidade	71
3.3. Sistema expositivo – um sistema integrado de práticas espaciais e sociais	77
3.4. O espaço expositivo da 32ª Bienal - a organização de um “emaranhado de ideias”	79
3.4.1. Narrativas expositivas como vivências compartilhadas	81
3.4.2. Principais eixos temáticos narrativos	83

4. Expografia x Retórica Urbana	92
4.1. Bienal um diagrama de funções e ações	95
4.2. Discursos curatorial e espaço expositivo	101
4.2.1. Confrontos e Diálogos da 32ª Bienal com arquitetura	109
4.3. Modalidades expositivas – da 27ª a 32ª Bienal de São Paulo	116
5. Conclusão	129
6. Referências bibliográficas	136
7. Anexos	148

Lista de Figuras

Figura 1 - Esquema processo de trocas e interações.	72
Figura 2 - Diagrama de um modelo comunicacional referenciado na teoria Matemática da Comunicação de Claude Shannon e Warren Weaver (1949)	73
Figura 3 - Esquema mecanismos e processos representativos expositivos	75
Figura 4 - Diagrama modelo comunicacional expositivo	76
Figura 5 – Esquema Planos composicionais integrados expositivos	76
Figura 6 – Esquema Situações expositivas em rede	77
Figura 7 - Zonas de vivências compartilhadas	82
Figura 8 - Disposição Espacial Térreo /1º andar e Mezzanino	83
Figura 9 - Casa de Vidro, do arquiteto americano Philip Johnson	84
Figura 10 - Instalação “Dois Pesos, Duas Medidas” de Lais Myrra	86
Figura 11 - Instalação “Ágora:OcaTaperaTerreira” de Bené Fonteles	86
Figura 12 - Exemplo interação da expografia com o Parque Ibirapuera	87
Figura 13 - Disposição Espacial 2º andar	87
Figura 14 - Vídeo instalação artista Alia Farid Feira Internacional Rachid Karami	88
Figura 15 - Instalação “Hipótese de uma árvore”, artista Marianna Castillo Deball	89
Figura 16 - Instalação “Chão”, artista José Bento	90
Figura 17 - Disposição Espacial 3º andar	90
Figura 18 - Instalação “Hydragramas (1978-1993)”, artista Sonia Andrade	91
Figura 19 - Esquema estruturação de uma Plataforma Curatorial	97

Figura 20 - Síntese da forma a partir do modelo de Christopher Alexander	97
Figura 21- Mapa New Babylon, tradução de um urbanismo unitário	98
Figura 22 - Vazio e ar rarefeito como espaço expositivo	109
Figura 23 - A praça (“Ágora:OcaTaperaterreiro” de Bené Fonteles e esculturas de Franz Krazberg)	111
Figura 24 - Plano psicogeográfico “The Naked City”, Guy Debord, 1957	112
Figura 25 – Detalhe disposição espacial 2º andar, instalação “Chão” de José Bento	112
Figura 26 - Detalhe da interação entre áreas expositivas	113
Figura 27 - Obra de Ricardo Basbaum	125
Figura 28 - Varrer (A Map of Sweeping), Fernand Deligny	127
Figura 29 - Diagrama Programa de Oficinas, Turning a Blind Eye (Olhar para não ver)	128

A linguagem significa quando em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele. Traz seu sentido como o rastro de um passo significa o movimento e o esforço de um corpo.

Maurice Merleau Ponty

1

Introdução

A museografia entendida, como “um **conjunto de práticas** que existem e acontecem em sinergia sistêmica – numa práxis museal – é campo de conhecimento autônomo ligado ao museu– a instituição -, e ao mesmo tempo como auxiliar da museologia – é uma disciplina” (Cury, 2002).

Dentro do que nos expõe a museóloga e educadora do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Marília Xavier Cury, a expografia, como a museografia, é suporte para a pesquisa de recepção em exposições e corrobora na construção do experimento investigativo de análise e interpretação (idem). Neste contexto, comporta também relacionarmos que plataformas curatoriais empreendem contato com um vasto campo de pesquisa a partir de uma “gestão institucional que integra organicamente a expografia com o processo curatorial”. No entanto, mudam-se as atribuições e os contextos. Entende-se expografia - além de abranger a práxis da instituição museal, envolvendo todas as etapas em que está inserida a construção do seu discurso (Cury, 2006) - como uma ferramenta de recepção, que viabiliza o desenho de uma rede de significações, franqueando acesso a diversas interpretações da realidade. Nesse sentido, o projeto expográfico pode ser compreendido como uma prática de mediação que conduz experiências ocorridas entre o observador e a obra de arte. Esta lógica espacial, conquanto uma arquitetura que estrutura o sistema que potencializará a leitura das infinitudes de interconexões que se estabelecem e se relacionam permitindo diversas “leituras” de um conteúdo, opera o mecanismo da relação integrada entre obra/espectador/mundo. Ou seja, arquitetura anseia ativar ações para promover esta experiência de interpretações entre realidade e exposição, e nessa medida pode ser compreendida como um discurso ou uma estratégia informacional em um contexto de comunicação, que desde a sua concepção tem como objetivo reforçar uma ideia e uma proposta conceitual. (Cunha, 2005)

A expografia se coloca como um sistema que concebe o *campo médium* para se ativarem as ações do processo curatorial que conduz as investigações artísticas dentro de inúmeros contextos que compõem a tríade homem/sociedade/natureza, comprometida com problemas políticos, sociais e

culturais. Neste caso, diverso da museologia curatorial, não se parte de um “universo patrimonial de coisas musealizadas” de representações *a jus* de valores que qualificam a relação do homem com o seu patrimônio cultural, concebida como uma dimensão separada da experiência cotidiana das relações sociais (Gonçalves, 2007, p.83). No entanto, estabelecer a reciprocidade da arte com a realidade no contexto atual da globalização, tem se consolidado em um desafio para artistas e curadores. As identificações globais, “colocadas acima do nível da cultura nacional, começam a deslocar e algumas vezes, a apagar as identidades nacionais”, como afirma Stuart Hall (2014, p. 42) o que implica na composição de novas *ficções de representação* e em categorizações espaciais. Em contraposição, arte tem conduzido pesquisas que estabelecem, *in situ*, interações com conjunturas sociais, fazendo uso de uma metalinguagem que supõe tornar possível a apropriação de relações sociais na condição de obras artísticas, para resgatar vínculos históricos e socioculturais. É inegável que o impacto da desmaterialização da arte, na década de sessenta em combinação com as transformações da economia política, social e estética da estrutura global pós-colonial, de muitas maneiras, levou artistas produzirem obras de arte de uma maneira diferente do que eles fizeram há meio século, desde quando, por exemplo, a primeira Bienal fora de Veneza foi sendo inaugurada. As obras site-specifics que promovem uma relação indivisível entre o trabalho do artista e sua localização (Kwon, 2008) permeiam a subjetividade que se restringe ainda a uma identificação parcial da realidade, para fundamentar na arte uma experiência “socializante” do espaço.

Primeiramente a construção do termo *arte/vida*, que afirmava ter encontrado na participação do público a superação da contemplação e percepção, tornando o espaço expositivo um *eidós* existencial (Canongia, 2005, p.58) fundamentava-se em uma relação fenomenológica pouco ativada em imersões no espaço social. Na prática site-specific o desafio era epistemológico e realocava-se o significado interno do objeto artístico para as contingências do contexto, como nos referencia Mwon Know (2008, p. 168). Diante estes aspectos, a arte contemporânea tem procurado caminhos para adquirir uma relação sem filtros, entre o homem e a sua realidade, constituindo na expografia esta tarefa socializante. Ao se pensar na fundamentação da ideia de uma exposição enquanto um eixo socializante pode-se observar um esforço em se conjugar elementos que compõem as relações de

reciprocidade da arte, ora com a vida, ora com o espaço público. Nesse âmbito, a exposição pode ser observada enquanto um espaço de *práxis da cotidianidade*, na tentativa de elucidar um sentido amplo e integrador da realidade com o espaço da arte, gerando aproximações com o contexto urbano.

O que, no entanto, é uma Bienal? Esta questão, levantada no simpósio “Repensando as Bienais” (*Rethinking the Biennial*) em Bergen (2009), na Noruega, questionava a necessidade de se conceber uma bienal contemporânea de arte nessa cidade. Ao longo dos anos, o termo tem sido usado para se referir a uma vasta ocorrência de projetos de exposições que tem acontecido sucessivamente em várias localidades do mundo. Mas na Bienal de São Paulo, fundada em 1951, meio século mais tarde que a Bienal de Veneza, iniciada em 1895, o termo “Bienal” veio ser rotulado como “modelo” de evento artístico no mundo (Filipovic; Van Hal; Øvstebø, 2010). A representatividade dessa estrutura expositiva, agrupada sob este entendimento do termo *bienalização de mundo*¹, como uma cultura de exposições globais, tem resultado em práticas e processos museográficos híbridos, que vem conduzindo “no espaço expositivo um espaço aberto à recepção estética de uma dada situação social”(Bourdieu *apud* Castillo, 2014, p.79), articulando-se a uma rede de temas, fatos e acontecimentos. Para as especialistas Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø (2010) provocativamente o termo “biennialogy”, conota o estudo de algo, de forma sistemática e rigorosa, a fim de gerar um corpo de conhecimento. Uma “biennialogy” indicaria as possibilidades — de fato, a necessidade — de se tratar este fenômeno da globalização como um assunto sério de estudo. As plataformas curatoriais, então “norteados por cânones científicos e reflexões, apoiadas em exaustivas referências bibliográficas e erudições pertinentes ao campo de investigações acadêmicas” (Oliveira, 2001, p. 5), têm se ocupado, desde a década de 1980, com a desconstrução das relações civilizatórias dominantes, e sua tendência eurocêntrica que reprime culturas vernaculares do sistema da arte. Desde então, a diversidade cultural e a desigualdade tem conduzido temas de plataformas curatoriais a convergirem com discussões sobre arte e representatividade, num conjunto de ações interdisciplinares, em busca de integrar

¹ HAL, Marieke Van. *Rethinking the Biennial*. Disponível em: <<http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/41902>>. Acesso em 19/10/2015.

arte a uma dimensão de prática social, política e urbana. O espaço expositivo, ora ganha dimensão de vir a ser um espaço de reflexão e crítica, com a promoção de uma conscientização espacial democrática, levando em conta os conflitos políticos e sociais convergentes com a sustentabilidade.

A plataforma da 32ª Bienal de São Paulo “Incerteza Viva”, realizada em 2016, e coordenada pelo curador Jochan Volz, veio colocar em discussão o sistema representacional da realidade, pela reciprocidade entre arte e natureza integrada às transformações globais.

Tendo por referência o livro *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os meios e os fins*, dos autores Débora Danowski e Viveiros de Castro, (2014) e considerando estudos sobre *o princípio da incerteza* (1927), concebido pelo físico alemão Werner Heisenberg (1901-1976), eclodia a ideia de se tomar a *incerteza* como um meio de representação da realidade, fundados nos estudos de entropia. A incerteza viva “nitidamente ligada às noções endêmicas do corpo a terra” (Volz, 2016b, p. 23) tornaria possível compor uma nova ordenação espacial por intermédio de uma ação de trocas entre natureza e sociedade. Este novo sistema representacional seria concebido *in situ*, envolvendo trocas entre comunidade, artistas e curadores, e a reciprocidade - arte/realidade/natureza- que posteriormente conduziria uma experiência “socializante”, “ecológica” e “cosmológica”, no campo expositivo. Doravante, uma plataforma curatorial, conduzindo um campo - *teórico / prático*- e ativada pelas *incertezas*, promovia “processos individuais e coletivos com o entendimento e o não entendimento” com questões da instabilidade global. Ou seja, as incertezas poderiam propor outros meios de ação e, por intermédio desta metodologia de trocas – “que se alimentava de uma improvisação, especulação e de um acontecimento” – a curadoria colocavam em cheque os padrões representativos da arte.

Apesar de suas ambições críticas, muitas bienais empreendem uma configuração que recai em modelos expositivos notavelmente museais, e cercados de elementos de arquitetura, impedem a fundamentação da ideia curatorial de tornar-se uma estratégia informacional, formalizada em uma experiência. Neste caso, o processo expositivo da 32ª Bienal, sendo constituído por ações integradas a uma pesquisa de campo, que empreendeu uma metodologia caracterizada por uma cadeia operatória de ações, estabeleceu a relação direta da arte com práticas e produções socioculturais, a que Volz designou de “práticas de vida” (2016b,

p.23). Assim, como método que implicava redimensionar as relações do sistema expositivo com um contato “endêmico”, a plataforma da 32ª Bienal, revisitaria a problematização da arte no mecanismo de mediação – fenomenológica - e ora, permeada por um campo de ações integradas a fenômenos da natureza.

O objetivo geral desta dissertação centra-se no entendimento do espaço expositivo como parte integrante do processo que unifica as experiências de práticas sociais a representações da arte. Por intermédio de uma abordagem teórica multidimensional do espaço, encontramos na produção de Henri Lefebvre subsídios metodológicos que outorgaram no cotidiano à *práxis* da apropriação do espaço, conquanto *meio* de representação calçado em vivências urbanas. Ou seja, esta compreensão de espaço expositivo é norteada por uma composição de obras, que nos induz entender serem constituídas por relações sociais e pelos fenômenos urbanos que motivam estas relações e que Lefebvre diz operarem a produção de situações que se ligam a uma *praxis* (2001, p. 35). Lefebvre nomeou esta operação de “transdução”. Nesse aspecto a cidade e o urbano estariam contidos nos espaços de Bienais. As obras de arte como elementos destas *situações*, refletem as informações sobre a realidade, e subsidiam a compreensão do campo representacional expositivo, como uma linguagem “endêmica” que pode mensurar as *incertezas*, entendidas aqui como fenômenos. (Lefebvre, 2001, p. 118).

A transdução. É uma operação intelectual que pode ser realizada metodicamente e que difere da indução e da dedução clássicas e também da construção de “modelos”, da simulação, do simples enunciado de hipóteses. A transdução elabora e constrói um objeto teórico, um objeto *possível*, e isso a partir de informações que incidem sobre a realidade. A transdução pressupõe uma realimentação (*feedback*) incessante entre o contexto conceitual utilizado e as observações empíricas (Lefebvre, 2001, p. 109).

Nesses aspectos, para Lefebvre “arte restitui o sentido da obra, pois ela oferece múltiplas figuras de *tempos e espaços* apropriados – não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorforseados em obra” (Lefebvre, 2001 p. 116). A produção de Lefebvre, delineada nas obras, - *A Produção do Espaço* (2006, *on line*), *Direito à Cidade* (2001), *La Revolution Urbana* (1976), *La presencia y la ausencia: contribucion a la teoria da las representaciones* (1983) - compôs subsídios para estudos de praticas expositivas comportarem praticas integradas ao *espaço social* (Lefebvre, 2001 , p. 109). O contato com a

metodologia de Lefebvre favoreceu relacionar as “trocas ativas” - Dias de Estudos -, como *práticas sociais* integradas a um sistema expositivo que detém as “experiências inventariantes” (Lefebvre, 2001p. 104), dos locais visitados, vindo favorecer “reconhecer nas – *incertezas* - meios representativos para se alocar novos sistemas de orientação geradores e construtivos” (VOLZ, 2016b, p. 25, *on line*) sobre a realidade. Assim, a arte torna-se condutora de práticas socializantes, inscritas em *situações expositivas*.

O historiador e crítico Paulo Venâncio Filho relaciona o sentido do termo “situações expositivas” (2013, p. 30) a um estudo comparativo e processual integrado a contextos de movimentos culturais, políticos e artísticos formalizados em temas de investigação sobre o espaço, para estudar as modalidades representacionais das 30 edições das Bienais de Arte de São Paulo, como segue:

Do mesmo modo como o as obras e artistas, certas relações entre situações expositivas também são fundamentais para se perceber a evolução dos modos de apresentação e apreensão das obras, e a elas se pretende dar atenção, ou seja: buscar em certos momentos evocar os espaços e obras originais, inserindo na exposição um fragmento integral do passado em confronto com a atualidade: a obra presente ao lado da imagem de sua participação no contexto original. Portanto o objetivo expositivo é também mostrar mais do que, ou além das obras, a continuidade do processo expositivo que se desenvolveu durante essas trinta Bienais (Venancio Filho, 2013. p. 19).

As considerações de Venâncio tornam efetiva a articulação entre narrativas curatoriais com experiências, que se dão a partir da possibilidade de transposição como um meio de materializar as reciprocidades entre-arte/arquitetura/natureza/sociedade. Nesse caso, como fenômenos urbanos, as incertezas, metamorfoseadas em situações expositivas, levando-se em consideração o método de Lefebvre, também são estruturas que emergem de uma relação instaurada entre o observador e a obra de arte (Eco, 1974, p.282) - pois despertam as interrogações necessárias para se conduzir no espaço uma expografia em reflexões, “promovendo diversidade de espaço, favorecendo experiências e ativação por meio de público” (Volz, 2016b, p. 27).

Mas se, por um lado, as relações de reciprocidade entre arte e realidade são ativadas por *ações* que condicionam o entendimento do mundo em uma intermitente “construção” de situações, que não se fixam em representações, por outro, acabam igualando todas as diferenças resultantes de intermitentes intercâmbios - institucionais, comunitários, artísticos, culturais, políticos e sociais

– numa “síntese espacial”. Esta condição de síntese é viabilizada, em função da transposição de valores da realidade, em novas configurações no recinto expositivo. Como método de mediação, opera códigos de arquitetura e arte, redimensionados em uma lógica espacial, visando conduzir pontes entre o processo curatorial, obras e público. Nesse aspecto, como salienta Cury, “a museografia – da qual a expografia faz parte – é entendida como conjunto de ações que existem e acontecem em sinergia sistêmica” e desenvolve uma práxis como campo de conhecimento autônomo ligado à instituição – “corroborando com a construção de um experimento investigativo e análise e interpretação de dados” (Cury, 2002, p. 36).

Esta condição veio deslocar arquitetura da função “estética como uma experiência unicamente instaurada na razão” e como técnica reprodutível de “desenhos construtivos” para desempenhar papel *médium* no processo estrutural que compõe a espinha dorsal da conexão elaborada entre espaço social e espaço expositivo. Fundamenta-se aqui, o título desta dissertação, na busca da expografia condicionar uma articulação processual entre arte, arquitetura e urbanidade.

Enquanto uma *obra aberta*, se levarmos em consideração o que discerne Umberto Eco, na obra *Estrutura Ausente*, (1971) sobre transgredir os postulados modernistas pautados na racionalidade arquitetura como expografia media “um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de leituras sempre variáveis” (Eco, 1971, p. 149) da realidade. Neste processo, a crítica torna-se uma experiência socializante.

Para desenvolvermos as bases conceituais desta dissertação, partimos de um eixo condutor, centrado na estrutura que elaborou o filósofo Henri Lefebvre de sua metodologia dialogar com campos da - fenomenologia, semiologia, arte e arquitetura – na condução da *transponibilidade* dos contextos da realidade para o campo expositivo. Procurou - se simultaneamente promover interseções com as bases conceituais da plataforma da 32ª Bienal, apresentada pela curadoria, na composição de relações no campo da filosofia, da física e da semiótica, onde o sentido de “trocas” permeou interações com o campo da *informação*, aludindo a analogia de arte interagir com fundamentos etnográficos à construção de uma dinâmica entrópica no espaço expositivo.

Esta interdisciplinaridade comportou pesquisas no campo da antropologia, história, filosofia e geografia e museografia onde destacamos Bruno Latour (1994), James Clifford (2008) e Milton Santos (2006) e de onde conceitualmente desenvolvemos a noção do termo *trocas* como *situações* assimiladas a ocorrências de ações em interações com elementos constitutivos do espaço natural e construído. As *trocas* se constituindo no canal condutor das *incertezas* lograram transpor, “sem filtro”, o universo *vernacular* para o campo expositivo, disseminando discussões com a função das reciprocidades e representações, em arbitrariedades espaciais desconectadas de contextos socioculturais. E Eco (1971), desvendando processos de investigação que fundamentam modelos operacionais empíricos da realidade em sistemas, que permitem uma análise interdisciplinar do espaço coexistir com a soma de *diferenças configurativas* (Eco, 1971, p. 285), empreende, a meu ver, significativo diálogo com Henri Lefebvre em operações epistemológicas, estudando-se experimentalmente as praticas, suas implicações e consequências, como uma operação que ordena estruturalmente um desenho expositivo. Do mesmo modo, relacionou-se expografia como um sistema configurativo de processos curatoriais, constituindo uma genealogia de espaços como elabora Michel Foucault (2006) - metodologia que nasce de uma análise arqueológica do discurso entendido como a base que dá suporte a uma rede formada na inter-relação de diversos saberes. Destarte, ainda partindo das referências curatoriais da 32ª Bienal a estudos desenvolvidos por Walter Benjamin (1984), sobre ideias como resultado de experiências cognitivas que fundam configurações de itinerários constelares em superfícies, unindo pontos da transcrição de uma *forma* que agrupa fenômenos, uma expografia pode ser entendida como um sistema que ordena uma multiplicidade de acontecimentos, que se sucedem dentro de um processo intemporal.

É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as ideias (Benjamin, 1984, p.57).

Dessa forma, ampliaram-se os estudos da expografia com a construção de *situações expositivas* empreendidas, dentro de um conjunto de relações de *espaços/tempo* articulados a processos intemporais com a composição de

espaços, que encontram legibilidade na constituição de discursos curatoriais, críticas e pesquisas com práticas receptivas.

Por outro lado, este campo expográfico como um constructor de *espaços/tempos*, põe em prática processos que se formaram através, da condição investigativa de processos curatoriais, objetivando, prioritariamente, através de práticas discursivas comporem situações expositivas como um sistema, onde: “(...) cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode em função das suas condições de visibilidades, assim como diz tudo o que pode em função das suas condições de enunciado” (Deleuze, 1998, p. 87).

O desenvolvimento desta dissertação foi estruturado em três capítulos – *A Plataforma Curatorial da 32ª Bienal de São Paulo como uma experiência construtiva crítica do espaço*; *O processo expográfico como uma projeção de hipóteses em coexistência a modos de vida*; *Expografia versus retórica urbana*, onde sequencialmente se expôs o processo expográfico articulado ao discurso curatorial, na construção de *situações expositivas* que se propunham apurar e refletir sobre “as conjunturas sociais”, perpassando por um campo teórico – metodológico - museográfico.

Achou-se necessário, apresentar os processos curatoriais, desenvolvidos, a partir da 27ª Bienal de São Paulo, para subsidiar análises comparativas, da composição - tema, discurso e desenho expositivo - mediado por práticas expositivas, a partir de um exercício de “agrupamentos e articulações” como nos assinala Castillo (2008):

O exercício dessa atividade tem por objetivo determinar o conteúdo da exposição, normalmente obtido por meio de agrupamentos e articulações de semelhanças ou diferenças visuais ou conceituais que as obras possam revelar. Para isso, geralmente determina-se um conceito ou tema, a partir do qual, funcionando como fio condutor, elabora-se o processo para obtenção de uma unidade na mostra. (Castillo, 2008, p. 300)

Nesse caso, podemos conjecturar que este exercício seja um procedimento que estrutura um sistema de diferenças e que permeia uma transformação e um processo de hibridização, e que o “fio condutor” apoie-se, seja na ideia de Lefebvre (2001) onde práticas sociais e espaciais integradas compõe uma *práxis* que é *transduzida* em situações, seja no método de Eco (1974) das articulações de “semelhanças ou diferenças” em um sistema que traduz a *transponibilidade* de

fenômenos para um modelo estrutural. O que variavelmente implica dizer que ora a arquitetura, contrariando a lógica espacial que lhe foi imposta pela Bauhaus, - com a determinação de anular as diferenças -, desenvolve numa atividade expositiva onde uma articulação entre práticas sociais e espaciais fazem coexistirem as incertezas intrínsecas às desordens espaciais.

A lógica expositiva enquanto combinação de articulações que engendram numa unidade demonstrada pela *transdução*, capaz de impor o entendimento subjetivo do espaço, nos reconduz à lógica intrínseca à arquitetura, que reside não somente em ordenar essas articulações como também conduzir um conceito espacial, assumindo uma feição filosófica, com a tradução da realidade, com função de validação e de constituição, comparativamente ao que descreve o filósofo Martial Gueroult, como uma lógica arquitetônica constitutiva de um sistema filosófico:

(...) todo sistema filosófico resultará na arquitetônica, já que é uma totalidade que coordena, no interior de seu conceito, o conjunto de suas noções fundamentais, de seus problemas e de suas soluções. A diversidade e a heterogeneidade das regiões (conhecimento, ciências, arte, religião, direito, moral, etc.), que uma filosofia deve abarcar em seu problema total, não lhe permitem se desenvolver em apenas uma única série. Ela deve enfeixar várias regiões, da mesma forma que deve coordenar vários tipos de noções fundamentais. Tal enfeixamento, tal coordenação só são possíveis se houver homogeneidade entre todos os elementos considerados. Mas, precisamente, as regiões e os problemas que lhe são inerentes são heterogêneos. Para estabelecer entre essas regiões o mínimo de homogeneidade exigida, a arquitetônica intervém com suas simetrias (correspondências, analogias) e suas extrapolações. Esses procedimentos, então, não pertencem, de modo algum, ao aparelho didático (Gueroult, 2007).

O que se propõe nesta dissertação é questionar se esta operação de *transdução*, como método sugerido por Lefebvre para estudar virtualmente os fenômenos urbanos, possa ser estendida a uma operação restrita como a arte. Se o espaço da arte torna-se método de reflexão mediado pela arquitetura, pressupõe-se, por certo, que é nela onde sempre residiram as diferenças.

1.1.

Processo da Hibridização na composição de um sistema museográfico global

As Bienais de Arte contemporâneas promovem reflexões sobre a “crise de identidade”, referenciada nas mudanças sociais, como afirma Stuart Hall, “deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas, fazendo

surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até então visto como um sujeito unificado” (Hall, 2006, p.1). A arte contemporânea, como alegoria do capitalismo, se ajustou aos termos do museu moderno, levando às últimas consequências as formas de apropriação e instrumentalização da experiência do pertencimento, sem, contudo demonstrar ilusões quanto ao mundo. (Clark, 2008, p. 305). Se por um lado, tem conduzido uma forte aliança institucional, por outro desenvolveu trocas interdisciplinares, ampliando redes de conhecimento, fomentando o surgimento de um novo conjunto de práticas de arte heterogêneas.

A expografia, entendida como a prática que edita esta interdisciplinaridade no espaço expositivo (Castillo, 2016), tornou-se refém de procedimentos que preconizam uma prática representacional de *espaços metafóricos*. Esta metaforização corporificada em obras como uma interpretação, conforme Artur Danto (2006, p. 18), concernente ao processo da *transfiguração do lugar* - de um *espaço/tempo* que se estabelece entre o moderno e o contemporâneo - nasce de um processo de autorreflexão intrínseco à própria arte. Segundo Danto, esta situação "É em parte o sentido de não pertencer mais a uma metanarrativa, registrando a si mesmo na nossa consciência em algum lugar entre a inquietação e o regozijo, o que marca a sensibilidade histórica do presente" (Danto, 2006, p. 18), indubitavelmente registra o momento da integração objeto de arte / espaço expositivo, fundido numa unidade *espaço/tempo*.

A 32ª “Bienal, a partir da temática “Incerteza Viva”, que buscava refletir sobre as atuais condições da vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas” se revestia desta atemporalidade à tradução das estruturas globais, em uma rede de significações articuladas. Um projeto expográfico, partindo da reflexão sobre a lógica espacial do parque, adota o jardim do Parque Ibirapuera, que se torna modelo não apenas metaforicamente, mas também metodologicamente, promovendo a diversidade de espaço, favorecendo experiências e ativação pelo público (Volz, 2016d).

Esta convergência expográfica com processos intemporais marcaria definitivamente, um meio de se propagar no espaço expositivo obras que se destacam como uma coisa em si mesma e que também contracenam com outros trabalhos de arte dispostos no mesmo ambiente envolvendo o desenvolvimento de uma temática concernente a plataformas curatoriais, integrando arte e arquitetura.

Nesse aspecto expografias promovem possibilidades de se interpretar os temas curatoriais, “como ‘mensagens’, como fato de comunicação” (Eco, 1971, p. 279), envolvendo contextos variantes da realidade, dentro de uma conjuntura social, política e cultural atendendo a interesses institucionais museais, e neste caso, de Bienais.

As Bienais de Arte respectivamente intituladas “*All The World’s Future*” em Veneza (2015) e “Incerteza Viva” da Bienal em São Paulo (2016), extensamente discutiram sobre as temáticas das geopolíticas territoriais implícitas nos processos de globalização das cidades, encontrando forte convergência com o conteúdo curatorial da Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza (2016), *Reporting from the Front*, que foi enriquecida de projetos especiais, simpósios e convenções sobre temas relacionados a questões de urbanização e migração desta nova conjuntura global. A partir da 27ª Bienal de Arte de São Paulo “Como Viver Junto” e com a 10ª Bienal de Arquitetura em Veneza, “Arquitetura, Sociedade e Arte”, estariam implícitas as possibilidades de bienais de arte e arquitetura virem se fundir numa mesma edição. O projeto curatorial da 27ª edição da Bienal de São Paulo, “Como viver junto”, realizada em 2006, sob a curadoria de Lisette Lagnado, veio refletir sobre o redimensionamento das relações entre arte e arquitetura, “contrário aos fatores decorativos gerados pelo excesso de formalismo” destacando a importância da ideia de construtividade fundamentada nas premissas no projeto que Hélio Oiticica no Manifesto da Nova Objetividade, de 1967 – com a ideia de integrar arte, arquitetura e vida. Esse formalismo a que fez menção a curadora Lisette Lagnado, reascendeia os fundamentos da modernidade sobre a separação entre arte e arquitetura. A ciência assim como a industrialização dos sec. XIX – onde a arte se tornara autônoma da realidade e a arquitetura um meio funcional para garantir a multiplicação e a universalização de modelos para se habitar o mundo – ora estão sendo redefinidas nas bienais, em novas formas de representação de práticas integradas.

Essas práticas para Hal Foster vieram investigar novas modalidades representativas dos espaços da arte e suas relações com as cidades. No termo *complexo arte arquitetura*, Foster identificou situações de encontro entre práticas artísticas e arquitetônicas articuladas a processos econômicos da globalização e mercados da cultura. Dentro de uma complexidade, ainda segundo Foster, em que matrizes visuais são desconexas de lugares e ambientações, opera-se uma

contemplação superficial e turística. A ideia de vir tornarem protagonistas as subjetividades fenomenológicas, com a concepção de espaços ilusórios, colocaria em evidência uma arquitetura sublimada à arte e como uma representação ilustrativa da espetacularização do mercado cultural (Foster, 2015).

As considerações de Foster atualizam as discussões do filósofo Guy Debord sobre a “sociedade do espetáculo”, em que revisita as ideologias liberais fundadoras do mundo moderno, que envolveram as relações entre espaço social e arte no processo da organização de um mercado mundial (Debord,[1967], 2003, p.8). A arte da espetacularização para Debord era resultado de uma autonomia insurgente na modernidade, que molda a cultura “como uma mercadoria que prescreve um valor de troca referenciada em um trabalho abstrato comportando uma forma - valor” (Jappe, 1999. p.17). Neste caso, a produção do objeto em mercadoria elevada a um valor de troca, processava “o desenvolvimento de conhecimentos da sociedade que contém a compreensão da história conforme demanda da sociedade” (Debord,[1967], 2003, p.140). A reconstituição dos valores, na “busca de uma unidade perdida”, da qual se referia Debord, ser procedente de uma “(...) história que dissolveu o gênero de vida do velho mundo (...) da inteligência e da comunicação sensível” em uma “história parcial do mundo (...)”, engendrava em um processo de reflexão sobre a possibilidade de se reconstituir uma história originária dos vencidos, como pleiteava Benjamin, e nesse caso, em favor do proletariado (Benjamin,1994, p.173).

Encontramos nas Bienais contemporâneas a cena dessas ambivalências. O espaço totalitário moderno de Debord, visando a maximização dos lucros da sociedade do espetáculo, expressaria a “barbárie moderna” que Walter Benjamin descreve como uma dinâmica instalada no coração mesmo do progresso técnico e científico da evolução do capitalismo. O recorrente processo representativo, sob o domínio de forte espírito totalitário, que contribuiu definitivamente para colocar em cena a sucessiva ocorrência de eventos de feiras universais e feiras industriais, se revestindo de um processo democrático e liberal, como avaliou Debord, ora conceberia a unificação de um sistema totalizante mediado pela cultura do espetáculo. A unidade entre arte e arquitetura, enquanto essa ordem representativa de um múltiplo, própria da configuração de eventos como espetáculos, é o que preconizam Adorno e Horkheimer ao afirmarem que “criar uma autonomia relativa da cultura (...) as ilusões ideológicas a respeito dessa autonomia”

(Debord, [1967].2003, p.139), ilustram o que media o mundo moderno na condição de um sistema ideal, universal e dedutível por uma lógica de calculabilidade (Adorno;Horkheimer [1947]). As bienais, como este todo heterogêneo, seriam ordens de grandezas reduzidas a grandezas abstratas. Para Adorno e Horkheimer o esclarecimento daquilo que não se traduz em números passa a ser ilusão, e destruídas as distinções, o mundo é submetido ao poder dos homens – em um campo abstrato - que passa a mediar todas as relações (idem).

Estas características não diferem muito das que regem o mundo da globalização. As linguagens dos discursos da arte contemporânea comprometidas em traduzir um mundo “desigual e heterogêneo” incorporam em obras a necessidade de abarcar todas as diferenças e conflitos. Em uma contenção única expositiva midiaticizada em espetáculo, as bienais provêm todas as possibilidades, a que o filósofo Jacques Rancière afirma representar a configuração da inquietação que tenta povoar o mundo com uma série de manifestações que desaparecerem da visibilidade², materializando-se em um sistema de diferenças estruturado homogeneamente.

As primeiras Bienais de Arte refletiriam tardiamente os modos de produção capitalista, tendo em vista, como alega Walter Benjamin, as artes integrarem a “superestrutura que se modifica mais lentamente que a base econômica” e “estas mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram de mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura”(Benjamin, 1985, p.165).

De certa forma faz sentido esta colocação de Benjamin, visto que a primeira Bienal de Veneza, realizada em 1895, ocorreu quase meio século após a feira de Londres de 1851.

Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos indicar de que forma isso se deu. Tais indicações devem por sua vez comportar alguns prognósticos. Mas esses prognósticos não se referem a teses sobre arte de proletariado depois da tomada do poder, e muito menos na fase da sociedade sem classes, e sim a teses sobre as tendências evolutivas da arte nas atuais condições produtivas. A dialética dessas tendências não é menos visível na superestrutura que na economia “(Benjamin, 1985, p.165).

² Jacques Rancière em matéria de Daniel Augusto para o jornal Estadão, 11 mar. 2017. Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,nao-ha-mais-acordo-entre-arte-e-espectadores-afirma-jacques-ranciere,70001693710>>. Acesso em 12/03/2017.

Para Benjamin “tais indicações comportariam alguns prognósticos (...)sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” à época em que se sucedem as transformações capitalistas de mercado (Benjamin, 1985, p.165-166) . E essa tendência implicava dizer que doravante uma nova linguagem colocaria em cheque os historicismos onde se encontravam de certa forma integrada as práticas de arquitetura e arte. Esta superestrutura gradativamente torna-se autônoma da conjuntura que a originou e que vem multiplicar as possibilidades de consumo. A perda dos vínculos, “à medida que as obras se emancipam do seu uso ritual (...)”(idem, p. 173) inscreve na economia as leis a que se submeterá a vida humana (Jappe, 1999, p.16). Mas a lógica que emanciparia a arte dos vínculos com a arquitetura nunca se consolidou nas Bienais de Arte. Muito pelo contrário, o espectro nacionalista que conduziu a implantação das Feiras Universais em pavilhões de Representações Nacionais, individualizados em edificações especialmente projetadas para a ocasião, e integradas a áreas das cidades, é posteriormente transposto para configurações setorizadas no interior de pavilhões seguindo a tradicional organização expositiva de Salões Especiais – herdados dos padrões expositivos de museus do começo do século XX (Hobsbawm, 2011. p. 28).³

As plataformas curatoriais contemporâneas, ao passo que suscitam novas possibilidades representativas da *realidade* legitimam uma *linguagem do espaço*, aludindo a relações intemporais, em um sistema representativo, ao mesmo tempo de um novo espaço, perspectivo e retrospectivo, vividos em um tempo presente.

A plataforma curatorial da 32ª Bienal por intermédio de uma metodologia de “trocas” veio questionar as reciprocidades da arte com contextos socioculturais locais, reconstituindo, assim, a linguagem dos saberes locais, articulados a registros históricos, ecológicos e sustentáveis. Como um lugar de experiências

³ HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 28. Segundo Hobsbawm “(...) a novidade histórica do conceito moderno de “nação” (...) o melhor modo de entender sua natureza é seguir aqueles que, sistematicamente, começaram a operar com esse conceito político e social durante a Era das Revoluções, especialmente a partir de 1830, com o nome de “princípio da nacionalidade”. A construção de um mercado mundial, subsidiado pela produção industrial e comercial – legitimando interesses liberais dos Estados Nacionais – era o objetivo das Feiras Universais que se voltavam para consolidar um mercado de consumo, desencadeados pelo processo industrial do século XIX, ancorado nos “nacionalismos” do período pós-Era das Revoluções.

onde “diferenças e vivências” pretensamente desafiariam as categorias universais e ilusórias, contidas na globalização.

O tema da “globalização” onde transcorreram dinâmicas novas e complexas relações entre o espaço global e o espaço local (Hall, 2014, p. 44), indubitavelmente transformou-se em uma questão para arte se debruçar. Esse campo relacional entre práticas e contextos, no processo de globalização, interagindo com um sistema artístico internacional, promoveu as “arenas de discussão”, envolvendo arte e suas transversalidades, com a reestruturação geopolítica de mundo (Herkenhoff, 1998, p.22), exemplificadas nas políticas inclusivas do final da década de 1980, após a queda do Muro de Berlim. As novas políticas de redemocratização cultural subverteriam a visão eurocêntrica de mundo abolindo de vez as setorizações e representações nacionais, herdadas da Bienal de Veneza, desde 1891.

Nesta vertente, a Bienal torna-se o sintoma do “espaço social global” e o espaço “médium” das trocas entre sociedade e realidade. Um conjunto ampliado de relações, entre espaços, tempos e obras - e interagindo com um “conjunto de termos culturais”, que nasce da necessidade de abarcar todas as diferenças e conflitos em uma estrutura única expositiva, sintetiza todas as possibilidades interpretativas do mundo em um sistema – heterogêneo, na leitura das diferenças e do homogêneo na composição em um único evento formal.

A lógica de uma *unidade espacial*, que traduz a *episteme* de uma linguagem de representação híbrida e sintética do moderno e global – que se entende, na verdade, o conjunto das relações que podem vincular práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas - empreendida pela simultaneidade de particularidades e universalismos concomitante a espaços de representação, práticas discursivas e espaciais - redimensiona os significados do espaço em um sistema que transcende às especificidades da arte e da arquitetura.

Rosalind Krauss caracterizou esse “conjunto ampliado, porém finito, que ocupa e explora um espaço como uma organização de trabalhos heterogêneos em arte”, de *arquitetura /paisagem* ([79], 1984, p. 136). Interagindo com um conjunto de termos culturais - atividades sociais e espaciais - Krauss legitima a representação do espaço nascido de uma relação interdisciplinar e articulada a uma exterioridade). Concerne-nos associar este raciocínio de Krauss às reflexões de Argan, acerca das investigações históricas da arte cuja metodologia seria

formar séries expansivas em que “cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações” (Argan, 2005, p. 15), como reflexo dos processos estruturais que advém de um “conjunto de experiências estratificadas e difusas em um sistema de relações, componentes de processos históricos que determinam as formas das cidades” (idem, p. 16- 18).

Sendo o espaço da Bienal, este lugar de experiências, das “diferenças e vivências”, que conduz o sentido - *obra/espço* - como “paisagens” compõem as interações entre o campo social e espaço expositivo. E neste caso, as formalidades artísticas representam o campo experimental da arte incorporado às relações históricas e socioculturais, que operam no campo expositivo a “socialização da paisagem” ora, distanciada em um recorte fenomenológico subjetivo da realidade dado pelo artista.

1.2.

Bienal como um campo historiográfico na estruturação de uma unidade espacial

A ruptura formal com as tradicionais modalidades da configuração museográfica - as representações nacionais das Bienais de Arte, advindas do sistema expositivo de Feiras Industriais e Exposições Universais - fomentaria o surgimento posterior de novas modalidades egressas de uma “tendência experimental”. Uma linguagem dinâmica e construtivista⁴ (ver Linha do Tempo Anexo H, p.161), marcando um posicionamento ideológico e experimental, permeada pelas indagações da arte se tornar um campo de conhecimento, colocaria em pauta a sua verdadeira função de inserção na sociedade e representação com a realidade. Movimentos de arte que, ora pelo viés da ciência, estética e/ou em reflexões com o social, enlevariam um campo sistêmico de paradigmas e modelos, para se refletir sobre a arte, como uma estrutura condutora de representações perpassando equidades reprodutivas do espaço e a *universalidade* de valores culturais. A prática de representação como uma

⁴ Aqui fica subentendido os movimentos de vanguarda, que ocorrem no primeiro decênio do século XX, levando-se em consideração suas especificidades com os movimentos de caráter construtivo, como o expressionismo e o *De Stijl* [O Estilo], e as do suprematismo, fundado em 1915 por Kazimir Malevicht (1878 - 1935), que conceberam premissas e pesquisas abstratas geométricos, que rompiam com a representação mimética do espaço, fundando uma nova linguagem, a partir de uma lógica espacial, transposta para um sistema de códigos na arte, design e arquitetura.

linguagem híbrida haveria sempre de culminar com uma unidade espacial (Castillo, 2008, p. 43), como o coletivo ser otimizado em um padrão para ensejo da reprodutibilidade técnica da indústria.

A *Bauhaus* (1919), como uma teoria da visibilidade racional e perceptiva de mundo, que veio definir uma linguagem universal e totalizante do espaço, estabelece “o objeto da arte como uma entidade de clareza técnica e ordem racional, inserindo o diretamente no corpo social” (Canongia, 2005, p. 41). Dentro dessa lógica, o projeto vem ser resultante de um método racional para tornar-se também um meio reprodutivo de métodos.

Se na Bauhaus a máquina e a arte foram assimiladas indivisivelmente como design, objetivando um domínio social vinculado ao espaço formal, residiria no Construtivismo, movimento russo fundado em 1913, desenvolver um aparato de expressão da arte onde arquitetura mediaria construções de interação do indivíduo com o meio físico e social, mas independente da ideia de que a arte precisava servir a um propósito social útil. No sistema integrado da Bauhaus, a arte e arquitetura, como um produto de beleza, ordenação e funcionalidade, constituiriam laboratórios de vivência (Gropius, 1977), na composição de exposições. Mas, ao passo que se abria a um novo campo epistemológico do espaço, integrando arte e arquitetura, com intuito educativo, dialeticamente fundado na crítica estabelecida, ora, por uma autonomia, advinda da subjetividade *dadaísta* (1916), se colocava em discussão a efemeridade da funcionalidade e significado dos objetos nos recintos expositivos.

Mas é com os construtivistas, em 1919, que emerge uma linguagem sistêmica que preconizava a negação do passado, comprometida com a síntese da construção de um mundo “atual” trazendo a luz uma racionalidade. Com a teoria de uma nova pintura – forma, cor – um sistema da arte seria mediado pelas diferenças e correlações pictóricas com a natureza (Maliévitch, 2007, p. 53). Essa interação era dedutível em um ato estético para compor uma linguagem de representação da natureza e de suas transformações. O sentido de “novo” caracterizava-se numa representação dissociada das origens históricas, que prescrevia as seguintes normas, segundo Maliévitch:

Toda criação, tanto para a natureza quanto para o artista, e para qualquer ser humano criativo, reside na tarefa de construir um instrumento para a superação de nosso desenvolvimento contínuo e, somente através da representação dos signos de

nossa criação, progredimos e afastamo -nos do mundo de ontem. Por isso, inventando o novo, não podemos afirmar uma beleza eterna (Maliévitch, 2007, p.20).

No Suprematismo, a construtividade como ato criativo virtualmente infinito, vem construir um instrumento de superação de um desenvolvimento contínuo e formal para vir instaurar uma nova linguagem. A construção de uma linguagem de representação de signos, a partir de uma produção abstrata, deslocando arte de seu papel formal, proveria sua condição de ato estético não estável, atribuindo-lhe autonomia do papel utilitário integrado à arquitetura.

Com o cubismo, Maliévitch, fundamentaria o “modelo” – com a retirada das variedades do mundo visível que implicou na construção de uma superfície pictórica (Maliévitch, 2007, p. 67). Ao mesmo tempo legitimava o didatismo da Bauhaus, numa liberdade de experiência estética individual, contida nos limites da organização projetiva (Argan apud Castillo, 2008, p. 73), se ritualizava um modelo de uniformização de visões de mundo e culturas, com a ilusão do conhecimento universal. A fruição com a obra de arte, buscando harmonizar a experiência da leitura com uma ambientação de espaço neutro e impessoal, objetivava, segundo O’Dorethy “subtrair da obra de arte todos os indícios que interferissem no fato de que ela seja ‘arte’ ” (O’Dorethy, 2002, p. 3). Ou seja, era uma prática museográfica que instituía a total autonomia da obra de arte, acima das contingências e dos acasos, em favor dos interesses impostos pela estética de um mundo “extemporâneo ou atemporal”, estruturado na premissa platônica, a de deificação de um espaço como apropriação de uma ideia desligada da experiência humana (Mcevilley; O’ Dorethy, 2002, p.XXI).

Plataformas curatoriais conduzem processos de investigação dentro de parâmetros espaciais – escalas e ordenações - semelhantes a estes sistemas de cognição do espaço. O método *bauhausiano*, que compreendia fases - da observação à descoberta, da descoberta à invenção e finalmente à configuração intuitiva de um mundo ambiente (Gropius, 1977, p. 96), incidia ao mesmo tempo, em uma “prática arquitetônica” e em uma “produção intelectual”, que totalizava um sistema de ordem global. Pela introdução do elemento temporal na composição espacial da arte, se estimulava uma vivência contemplativa com a realidade, e dentro dessa nova ordem estética, a arquitetura, “propagaria uma arte

social” (Gropius, 1977, p. 83 *idem*). Este fator “*médium*” induziria uma *prática* de investigação da realidade como “parte integrante de um todo orgânico e de um mundo-ambiente” - traduzindo uma linguagem comum, como explicita Gropius:

(...) uma linguagem visual, proveniente da ciência, controla uma chave comum para a compreensão da mensagem artística e para a transformação de seu conteúdo paradoxal em formas de expressão visíveis (Gropius, 1977 p.89).

Uma percepção que neutralizava os paradoxos de mundo, e que Gropius denominava de “chave óptica”, seria condutora do “desenho sinônimo de uma linguagem aplicada e compreendida por todos” (Gropius, 1977, p. 77) viria influenciar de forma incisiva os padrões estéticos das exposições de arte de museus em uma experiência social (*idem*, p. 112).

Este novo formato de exposições, sob a ideologia modernista da Bauhaus, “empregando racionalismo como método didático” (Castillo, 2008, p. 67), veio desenvolver os princípios espaciais indissociáveis entre forma e estrutura - a experiência e o conhecimento sistematizavam uma arte aplicada por intermédio de um *design* que promovia uma sintonia entre diferenças e hierarquias de espaços.

Para Gropius, esta função do design integrando espaço e arte foram determinantes para se “penetrar no campo da criação arquitetônica” (Gropius, 1977, p. 76), como segue:

Sabemos que a receptividade do visitante, face a obras de arte reunidas em espaço restrito, desaparece com rapidez, se não formos capazes de reanimá-lo constantemente. É preciso neutralizar-lhe o espírito depois de cada impressão, para que uma nova possa atingi-lo. Não é possível mantê-lo horas a fio em êxtase intelectual, enquanto caminha pela galeria. Mas pela hábil disposição do projeto, que pode oferecer aos visitantes aspectos cambiantes de espaço e efeitos de luz com ricos contrastes, aguçamos seu interesse. Só quando ele é forçado a usar continuamente sua capacidade natural de adaptar-se à tensão e calma, sua participação permanece viva. Já a própria distribuição do recinto da exposição e a distribuição dos objetos podem oferecer uma série atraente de aspectos surpreendentes, se for bem proporcionado na sucessão temporal, mudança de escala à receptividade do visitante (Gropius, 1977, p. 76).

A base pedagógica da Bauhaus, ao sistematizar experiências com a arte fundadas pela observação, conforme pondera Castillo, promoveu uma “arquitetura transformista e proteiforme” (2008, p. 67). Esta arquitetura que sistematizaria “uma prática de percepção, inseparável do tempo da experiência” como observou

Gropius, “pode oferecer aos visitantes aspectos cambiantes de espaço”(Gropius,1977, p. 76).

Doravante, a exposição como *lugar* opera uma linguagem de ressignificações para mediar no objeto de arte sentidos estéticos, deslocados do seu contexto cultural original, e a arquitetura passa a mediar a dinâmica espaços/tempos, em contínuo processo de metaforização de mundo. A introdução deste elemento temporal, na composição espacial, reforçou cada vez mais a intensidade da vivência do observador (Gropius, 1977, p. 74) a elementos compositivos de montagem em diversas linguagens, integrando forma e conteúdo, ampliando as conexões entre arte e arquitetura.

1.3.

A Virada etnográfica - antecedentes museográficos e curatoriais

A partir das décadas de 1970 e 1980, as expografias ao romperem com a tradicional configuração espacial das Bienais Internacionais de Arte, abolindo as representações nacionais e núcleos históricos, estruturam definitivamente interações espaciais da arte com a vida, procurando prover no espaço das exposições uma condição afirmativa para processar as experiências com arte “construída sobre a experiência dado pelo próprio contexto no qual se insere o indivíduo” (Dewey, 2010).

Os pressupostos expográficos e curatoriais, de duas significativas exposições – “*Magicien de la Terre*”⁵ de Jean Hubert Martin, realizada em 1989, no Centro George Pompidou, na França, e “*When attitude becomes form*”, de Harald Szeemann, da Documenta de Kassel⁶, realizada em 1972 - passam a ser os meios expositivos e curatoriais, em revelia de críticas à visão eurocêntrica de mundo. Se por um lado o curador Szeemann foi o primeiro a introduzir um tema específico na exposição, consagrando à importância do curador no mercado internacional, e situando arte como um gesto que rompia as fronteiras institucionais do museu e campo crítico, por outro lado, a exposição “*Magicien de la Terre*”, marcou a formalização do gesto *mea culpa* ocidental, perante a

⁵With “Magiciens de la terre” Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Magiciens_de_la_terre>. Acesso em 3/7/2018.

⁶ *When attitude becomes form*. Revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Entrevista Harald Szeeman, jun. 2000.

civilização terceira mundista. A organização do espaço da exposição, ora sob a condução de uma prática curatorial, empreende linguagens que concebem uma unidade composta pela articulação entre discurso, espaço e objeto.

A exposição "Primitivismo" no século XX: Afinidade entre o Tribal e o Moderno, (*Primitivism in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*), que ocorreu em 1985, contemplando peças de arte primitiva, reafirmava as relações de domínio do mundo ocidental sob o paradigma da lógica museal do MOMA, iniciada na gestão de Alfred Barr, em 1920, que dialogava com as bases modernistas da Bauhaus. Tanto a modernidade como as influências dadaístas e surrealistas, tornando os objetos culturais autônomos de seus contextos culturais, viria incidir nos futuros processos discursivos de ressignificação, a partir da década de 1980. Ao mesmo tempo em que se incidia na desconstrução de visão hegemônica historiográfica linear”(Ferreira; 2010. p. 138) – eurocêntrica, efetivava-se um estatuto estritamente subjetivo, levando à enunciação de novos termos e linguagens artísticas e, conseqüentemente, a novas formulas de exposição (idem). A prática expositiva incorporava o espaço como uma vertente curatorial. Esta interdependência entre obra e espaço, empreendida por uma totalização abstrata, veio imprimir no espaço expositivo um estatuto estritamente subjetivo, levando à enunciação de novos termos e linguagens artísticas e, conseqüentemente, a novas formulas de exposição (Castillo, 2008, p 157).

A configuração “atemporal” representante da galeria ideal, promovendo o isolamento de todos os indícios que pudessem interferir no contato com a obra de arte (O'Dorethy, 2007, p. 32), que culminou no *cubo branco*, de uma maneira ou de outra, reascendia a musealização sob as bases eurocênticas. Os trunfos da experiência Dadá, que residiram na tentativa de tirar o objeto artístico da esfera restrita da própria arte, lançando-o diretamente na vida, junto às instâncias imediatas do vivido (Canongia, 2005.p. 23), ativaria conceitos arte/vida institucionalizadas pela arte.

Com a incorporação da pesquisa etnográfica, a partir dos anos 1980, adotou-se uma visão crítica-político-social, mediante a necessidade de neutralizar as diferenças étnicas e desigualdades. Essa virada etnográfica, segundo o crítico Hal Foster, que afetaria as formas de expor era um equívoco vanguardista, “motivada por desdobramentos no interior da genealogia minimalista da arte dos últimos 35 anos, que constituiu uma sequência de investigações” (Foster, 2015, p. 172). Os

ajustes expositivos a essa nova tendência geopolítico no campo curatorial a partir da década de 1980, ora, como uma “leitura retrospectiva incorporando valores e lugares, que tendiam não só a assimilar a *outridade* do primitivo como ainda recuperar a ruptura modernista com a tradição (...)” (Foster, 1996.p. 248), se limitariam a “materiais constituintes do meio artístico, sob condições espaciais da percepção, e sob as bases corpóreas dessa percepção – fundadas na arte minimalista no começo dos anos 1960 e que transcorreram posteriormente na arte conceitual de 1970 (Foster, 2015. P. 172).

Os projetos *site specifics*, centrados em lugares onde a identidade do sujeito excludente transitava no “outro” étnico/racial e não mais na categoria de desigualdade, introduzia na prática artística a desconstrução da “estetização política”, ora alojada em uma prática etnográfica, que colaborava com um contexto propagandístico inserindo arte em um mercado de consumo.

Nesse contexto, o espaço expositivo de bienais de arte contemporâneas, como uma vitrine de heterogeneidades, reedita Gabinetes de Curiosidades, ora camuflados em *site-specifics*.

A Plataforma Curatorial da 32ª Bienal de São Paulo como experiência construtiva e crítica do espaço

O papel da Bienal hoje é ser uma plataforma que promova ativamente a diversidade, a liberdade e a experimentação e, ao mesmo tempo, o exercício do pensamento crítico e a proposição de outras realidades possíveis (Volz, 2016b, p.36).

A plataforma da 32ª Bienal de São Paulo, “Incerteza Viva”, comportando pesquisas de campo, projetos pedagógicos, seminários - propôs refletir sobre a temática da globalidade e as consequências dos impactos ambientais envolvidos com o aquecimento global, a perda da diversidade biológica e cultural, a crescente instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição dos recursos naturais da terra, as migrações globais e a disseminação da xenofobia. Esse conjunto de atividades, estruturado em três eixos de discussão - Cosmovisões: Natureza e Política; Construção e Espaço / Saber ; Prática Expandida: Arte e Ativismo—, foi conduzido por uma metodologia interdisciplinar (Volz, 2016a, p. 36) que programou “Dias de Estudo” em regiões do Brasil e da América do Sul e objetivou interagir práticas de arte com as realidades locais.

Esta *troca de conhecimento* formalizaria práticas de arte articuladas a ações de sustentabilidade e superação de políticas extrativistas, contando com a participação de 81 artistas procedentes de 33 países, objetivando, *in situ*, reconstituir a tríade – obra/espaço/ arte - como produção de um sistema entrópico. Dessa forma, a temática da *incerteza* revisitaria os sistemas representativos da arte intercambiantes a práticas socioculturais, buscando aprofundar a reciprocidade— arte/ vida – ora situada em categorias globais concomitantes a processos de transformação da natureza.

A plataforma curatorial à cargo de Jochan Volz, que marcava sua segunda passagem pela Bienal de São Paulo, após participação na cocuradoria da 27ª edição, objetivava por intermédio termo *incerteza*, estruturar uma nova linguagem expositiva. Volz por intermédio da plataforma da 32ª Bienal propôs um sistema expositivo, como articulador da reciprocidade arte/ realidade, à revelia das *incertezas*. As referências concernentes à tradução do mundo global, imerso em um “caos” (Volz, 2016b, p. 22), implicavam em proposições expositivas como

práticas espaciais que reconstituíssem as bases ontológicas - construtivas e culturais - em sintonia com as transformações da natureza.

Tendo atuado no Instituto Inhotim, como diretor geral entre 2005 e 2014, e somando suas participações como curador da 53ª Bienal de Veneza e membro da equipe curatorial de Hans Ulrich Orbist na Serpentine Gallery, em Londres, Volz compôs uma equipe interdisciplinar, contando com a participação dos curadores: Gabi Ngcobo, procedente de Johannesburg, que vem trabalhando com a reinserção dos valores culturais africanos, gênero e questões ambientais; Lars Bang Larsen, da Dinamarca, conhecido pelo trabalho de pesquisa com jovens artistas no engajamento em questões de ativismo social e contraculturas; Sofia Olascoga especializada na intersecção da arte com educação e Julia Rebouças, ex-integrante do Instituto Inhotim com experiência em Fundamentos e Crítica das Artes.

Ao expandir a Bienal para “fora dos seus limites temporais e territoriais”, buscava-se empreender um sistema de conhecimento em arte integrado a um campo formal e entrópico com propriedades – ecológicas, biológicas e práticas socioculturais. Esta condição física motivaria aproximações entre arte e mundo, propondo um processo expositivo concomitante “a uma sociedade humana em processo na natureza”, conforme expressão do geógrafo Milton Santos (2002, p. 54). Estruturar uma base material expositiva, integrada à natureza em suas diversas feições, “desestetizava” os dispositivos discursivos e expográficos convencionais. A transposição de uma experiência concreta local proteria no espaço expositivo o simulacro do *espaço social* e tornava-se o lugar constitutivo de uma forma. Caberia à arte estruturar uma linguagem das equivalências, entre vida e as formas de representa-la, que por tanto tempo pareceram seguras e adequadas (Anjos, 2017).

Doravante, arte estaria integrada ao *espaço de trocas ativas* (Volz, 2016b, p. 27), sendo reconduzida a uma “socialização” endêmica imanente à natureza (Puente; Volz, 2016a, p. 83) pelo parecer de Volz, reconstituiria uma *linguagem da arte* como “metodologia construtiva do espaço”, intrínseca às reciprocidades entre fenômenos, natureza e suas representações:

Historicamente ela tem insistido em um vocabulário que expresse mistério e a incerteza. Informações se perdem, e a dúvida persiste, mas a arte pode moderar tais paradoxos criando novos sistemas, escalas e normas, apresentando padrões e

medidas alternativas. Ela enfatiza a incapacidade dos meios existentes para descrever o sistema do qual somos parte, pois aponta para a desordem desse sistema. Acima de tudo, pode fazer isso porque une, naturalmente, o pensar ao fazer, a reflexão à ação (Volz, 2016d).

Este *espaço* como tradução das relações de trocas como introduziu Michel Foucault, no livro *As palavras e as coisas* (1996, p. 179-226), constituiu um “sistema das assinalações” envolvendo o homem e o mundo em categorias de codificação. Pela “hermenêutica – como o conjunto de conhecimentos que permitiu falar dos signos e descobrir o seu sentido – e pela semiologia – que dispõe do conjunto de conhecimentos e técnicas que permitem distinguir onde estão os signos” (idem), se constituiu três campos de representação:

convenientia a semelhança do lugar do local onde a natureza colocou as duas coisas; *aemulativo* o procedimento que atua imóvel na distância onde a/semelhança e independe do lugar e que pertence ao firmamento do homem sem precisar se deslocar e as *analogias* como similitudes que não são visíveis a temporalidades e espaços diversos (Foucault, 1996, p. 179).

O contato com as trocas que empreenderiam as reciprocidades da arte e natureza, que promoveu “ativamente a experimentação e, ao mesmo tempo, o exercício do pensamento crítico e a proposição de outras realidades possíveis” selecionadas pelos Dias de Estudos (Volz, 2016b, p. 36), possui conexões diretas com o que veio elaborar Henri Lefebvre pela operação da *transdução* o campo de possibilidades que “pressupõe uma realimentação incessante entre o contexto conceitual e as observações empíricas” (Lefebvre, 2001, p. 109 -116) idem) para vir constituir uma teoria integral do espaço.

Ambas as proposições seriam convergentes com a ideia de trocas relacionadas a uma rede integrada de práticas, mas Lefebvre mantinha-se numa rede indiferenciada entre realidades rurais e urbanas, que a seu ver constituíam um sistema global, inerente ao processo histórico dos princípios de propriedade, o consumo e a usura com a terra (Lefebvre, 2001, p. 109) que regeram a relação campo/cidade.

No entender da equipe de curadores, o procedimento de *trocas*, devia estar liberto dos pragmatismos da vida social das cidades (Olascoaga, 2016, p. 97), o que implicava dizer ser dissonante das relações integradas entre natureza e sociedade. Ora reascendia-se o conceito de natureza, dentro do ponto de vista curatorial da 32ª Bienal, regido pela ideia de Jean-Jacques Rousseau (1712 –

1778), que o homem possui uma natureza boa que é corrompida pelo processo civilizador. Ou seja, gravitava-se em torno da ideia que o *espaço social* seria dissociado de uma técnica de produção “burguesa” extrínseca às transformações da modernidade e que a função da arte, mediada pelas *trocas*, se constituía em um meio para se resgatar a purificação do mundo. Nesse sentido, a reciprocidade *arte/natureza* revelar-se-ia interlocutora de um “sistema de assinalações”, a partir de equivalências *arte/vida* – onde o homem funde-se ao mundo em uma unidade *espaço/tempo*, versando na *re-sacralização* e *re-ritualização* de cultos – que não poderia incidir em “atritos” com a exterioridade. Contraditoriamente, se abstraem as entropias e se reedita o “modo de ver a realidade, fundada em dois polos distintos” campo/ cidade, reestabelecendo a ideia purificadora e dicotômica de mundo, estruturada em opostos (Santos [1996], 2006, p.101 *idem*), onde não haveria possibilidades de uma integração do cosmológico e ecológico à *urbis*, para compor um sistema entrópico.

Ao nosso entender, eram concernentes às *incertezas*, conduzidas curatorialmente pela plataforma da 32ª Bienal, vir resgatar uma ordem espacial holística e experimental, na composição *arte/vida*, fundamentada por um entendimento global, corroborando com a ideia de Lefebvre, de se propagar uma *praxis* na direção de “novo humanismo” (Lefebvre, 2001, p. 108). Neste caso específico, o meio expositivo, como o meio da ressignificação intermitente de fenômenos, dotada da ideia de serem “acontecimentos”, passíveis de estudos da realidade, propagam numa *praxis*, na direção de um “novo humanismo” (Lefebvre, 2001, p. 108), ora mediada pela vivência do público, como segue:

(...) é na direção de um novo humanismo que devemos tender e pelo qual devemos nos esforçar, isto na direção de uma nova *praxis* e de um outro homem, o homem da sociedade urbana. E isto, escapando aos mitos que ameaçam essa vontade, destruindo as ideologias que desviam esse projeto e as estratégias que afastam esse trajeto. A vida urbana ainda não começou. Estamos acabando hoje o inventário dos restos de uma sociedade milenar na qual o campo dominou a cidade, cujas ideias e “valores”, tabus e prescrições eram em grande parte de origem agrária, de predomínio rural e “natural” (Lefebvre, 2001, p. 108).

Ficava claro, no entender de Lefebvre, que a dimensão global abarcaria todas as possibilidades, na mesma medida que a urbanidade na permanente

capacidade de refazer-se a cada acontecimento, e o sentido de *incerteza* ser a força motriz concernente a esta experiência “global”.

Como discerne Santos, não se separa o natural e o artificial, o natural e o político e “seja qual for a escala – do lugarejo, da grande cidade da região, do país inteiro, do mundo” (Santos, 2006, p. 100). A síntese de uma totalidade global, em uma unidade, oscila entre realidade ontológica e modelo operacional.

2.1. Dias de Estudos

Os Dias de Estudos foi uma experiência que se estendeu por 23 meses, em comunidades locais, incorporado a pesquisas e praticas artísticas, cujo objetivo seria fornecer subsídios para a construção de “novos sistemas, escalas e normas alternativos”(Volz, 2016d). Tal prática experimental acolhia as incertezas numa “nova metodologia construtiva do espaço” (idem). Essa nova condição, proveria “o deslocamento do eixo físico da construção do processo curatorial para reposicionar o processo criativo em múltiplos e diversos contextos geográficos, políticos, físicos em diálogo com numerosos interlocutores” (Olascoaga, 2016, p. 98).

Integravam estas visitas alguns ecossistemas de regiões brasileiras e vizinhanças tais como: Cuiabá, a capital do Estado de Mato Grosso, considerado o centro geodésico da América do sul e coração do cerrado; a savana brasileira, portal para a Amazônia, limitada ao sul pelo Pantanal, uma terra de solo empobrecido, de monocultura, espécies extintas e conhecimentos esquecidos, um lugar sobre o qual se pode falar de extinção e preservação, abundância e a seca; Santiago do Chile, lugar de cosmologias e relações imbricadas entre arte e ciência (...) cidade de Accra, em Gana, destino de retornos dos africanos e seus descendentes escravizados no Brasil, cenário para discutir a necessidade de múltiplas narrativas históricas; Llamas na Amazônia peruana foco de aprendizado sobre a educação quéchua e as conexões, humanas tradicionais com a natureza, de questionamentos sobre o que é natural e original (Volz; Rjeille, 2016a, p. 36).

Composta por 81 artistas ou coletivos, procedentes de 33 países, a 32ª Bienal comportou obras que abordaram “diretamente a natureza e os processos biológicos, botânicos ou alquímicos, uma infinidade de narrativas e formas de

conhecimento e um exame crítico das estruturas políticas, econômicas e midiáticas de poder e de representação” (Fundação Bienal de São Paulo, 32ª Bienal)⁷.

A organização das informações levantadas nestas atividades retomava aos métodos estruturalistas com a decomposição das estruturas universais binárias que induziram o mimetismo e a consolidação das dicotomias de mundo.

As trocas coletivas ocorridas nos Dias de Estudos intencionaram concretizar o desafio epistemológico de realocar o significado de um contexto, conforme aponta Kwon (1997) a experiência *site specific*, nascida de uma “intervenção crítica local” em instância que suscita posteriormente um registro documental das experiências vividas do local.

Esta experiência de campo agruparia ideias e ações em uma estrutura “constelar” operando uma metodologia, como a que conduziu Benjamin, para estabelecer uma legibilidade a partir de uma contemplação da realidade, perpetuando reminiscências do passado em conexão com o presente, por intermédio da “ressignificação de fenômenos” (Chateigné, 2016, p. 212). Essa tentativa de encontrar um modo de “processar extremos distantes” (Benjamin, 1984, p. 56, 57) permitiria uma conexão absoluta (Chateigné, 2016, p. 212) do “emaranhado de ideias” advindo das trocas ativas, entre lugares e pessoas, para se aludir contato com os processos históricos inerentes aos lugares.

As experiências artísticas com o resgate de insumos culturais locais, ao transpor para o interior do pavilhão da bienal as ações envolvidas com as produções locais, impulsionavam um campo de conexões traduzido por “lugares de passagem” ou “espaços de interações” contemplando as informações heterogêneas de *espaço-tempos* levantadas, *in situ*.

O artista, nesse caso, na categoria de artista etnógrafo, mediaría as realidades de uma cultura local em situações de *otherness*, tal como aponta Hal Foster, referindo-se à cultura de alterização, reticente à condição de ser “moderno”, que persiste no estágio global, ainda sendo moldada à subjetividade com a apreensão de mundo pelo “racional e civilizatório”. Do contato com as particularidades locais a investidas críticas, o artista traduzia em obras de arte o estado de tensão entre representação e processos históricos, que conduzia a

⁷ 32ª Bienal de São Paulo “Incerteza Viva”.
In:<Disponível:<<http://www.bienal.org.br/exposicoes/32bienal>> Acesso em: dez 2016.

reconstrução de espaços desapropriados pelas culturas dominantes ou por regimes autoritários. Em face “de reconstituir a história a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte” como aponta Benjamin, “e de ver o conteúdo dessa história em variação (...)” (1994, p. 172), reverbera em uma (re)socialização configurada em *situações construídas*, que colocam o homem em paridade com a natureza revelando na figura do artista, o papel de um observador-participante, em que teoria e prática parecem conciliadas, (Foster, 2014, p.170).

Nesses aspectos, o mecanismo da *aura benjaminiana*, potencializada em situações, favorecida pela experiência com os modos de recepção expositiva, promovia uma consciência histórica, capaz de reconfigurar no tempo, *devires* – abrindo frentes de a arte articular possibilidades de reciprocidade com a natureza, balizadas na diversidade e na heterogeneidade:

territórios de lógicas distintas, linguagens distintas, códigos e valorações distintas, que geram obras e na interação com elas, dialogam saberes e afetos, interesses e preconceitos; dialogam com a diversidade de formas pelas quais os sujeitos tomam como suas as aprendizagens e as colocam ou não em interação com outras formas de gerar conhecimento (Puente, 2016, p. 82).

As reciprocidades advindas do campo de *trocas* (Olascoaga, 2016, p.98), hipoteticamente conceberiam uma “socialização”, reativando uma “refuncionalização”, parafraseando Benjamin (1994, p.173) - da arte/vida, pelo método da expografia, como uma “técnica que se fundia inteiramente com o ritual” (idem, p. 174), – em visibilidades de mundos transfigurados em sistemas expositivos.

2.1.1.

Espaço expositivo - dimensão social, museográfica e etnográfica

De acordo às normas do ICOM (*International Committee for Museology*), as informações contidas em uma plataforma curatorial, e, nesse caso, consideradas o conteúdo de uma exposição, são “organizadas” espacialmente e um recinto expositivo por intermédio de uma prática museográfica. O termo “exibição” traduz o resultado das ações em dispor espacialmente coisas e objetos, em conjunto, e em um determinado lugar. Por sua vez, o termo “design” dispõe de informações que são traduzidas por um “design de montagem” / “exhibit design”

que envolve as técnicas que executarão a montagem do conjunto de elementos e a organização de atividades. Qualifica-se ainda nessas funções a criação de cenários para dispor conteúdos em linguagens para mediar conhecimento às necessidades do público (ICOM, 2009, p. 52). Dentro desses pressupostos, as Bienais dispõem de um complexo *sistema* de signos – monitorado por curadores, artistas, arquitetos – conduzidos por um projeto expositivo integrado a:

plataformas ditas “horizontais” para a produção de conhecimento, as quais se configuram nas mais diversas formas, desde a organização de debates e seminários, até proposições mais radicais, de transformar uma exposição em escola de arte, como ocorreu na Manifesta 6(Hal *apud* Spricigo, 2011, p.121, 122) .

As bases pedagógicas do projeto educativo da 32ª Bienal foram estruturadas em textos da artista Fayga Ostrower e do filósofo Edgar Morin, para conduzir formas com “a capacidade de se antever problemas e soluções diante de situações específicas, para nesse interim construir um terreno fértil para os cultivos das incertezas” (Ostrower *apud* Prates 2016, p.13). Diz Morin que “cultuar a dúvida diante contextos incertos visando desenvolver uma relação mais amorosa com a incerteza, transforma-se num valor a ser alimentado” (Morin *apud* Prates 2016, p.13).

Nesses termos, construir “um lugar” no recinto do pavilhão significava apresentar uma “ampla gama de *incertezas*, para fluir novos questionamentos derivados de hipóteses e descobertas” (Morin *apud* Prates 2016, p.13). Contando-se previamente com as experiências de campo realizadas nos Dias de Estudo, cultivava-se a ideia que o público seria “o destinatário convidado a concluir o trabalho do artista e do curador” (Chaumier;Eidelman, 2014, p. 285) e com isso, condicionando novas formas de sociabilidade (idem).

Considerando esses aspectos, o espaço expositivo tornava-se “um lugar” que prospectaria uma multiplicidade de realidades de mundo a serem apuradas (Bourriaud *apud* Castillo, 2014, p. 71) e como “meio” para uso de uma “experienciação, relacionada à consciência espaço-temporal”, como pondera Sonia Salcedo del Castillo (2014, p. 77), tornava-se uma entidade espacial inerente à arquitetura.

Como define a crítica e historiadora Gloria Ferreira, uma exposição como “linguagem entre a imagem e a escritura”, em detrimento do equívoco de ser “por vezes caracterizada como uma prática artística” (Ferreira, 2010, p.138) condiz

com a ideia de ser um “médium de enfoques teóricos e pesquisas específicas”(Ferreira, 2010, p.138). De modo geral, as formas emissoras e receptoras da arte presente em exposições, por serem adversos a modelos de representação, conduzem como salienta Castillo a investigações, de “hipóteses” comprovadas da realidade, semelhante a do processo de um laboratório de observação e experiência” (2014, p.71).

Do ponto de vista curatorial, os Dias de Estudos possibilitaram levar nossas hipóteses e discussões para a estrada e confrontá-la com especialistas promovendo discussões públicas para além de São Paulo (Larsen, 2016, p.190).

Procede conjecturar, nesses termos, que práticas expositivas e pedagógicas em bienais conduzem uma “vigilância conceitual capaz de habilitar, como advertiu o crítico Babba, a concepção de um “sistema precoce de advertência” sobre as mudanças sociais iminentes e emergências políticas” (Babba *apud* Pérez-Oramas, 2012, p.22) do mundo. Semelhante operação nasce do método proposto por Lefebvre ao estudar pela transdução pela qual o diferencial irrompe, potencializando informações que incidem da realidade como base para a construção de um potencial novo, apropriada pela arte, em um processo onde se elabora e constrói um objeto teórico, transformado em um objeto possível para se empreender pesquisas sobre o espaço urbano, a que prontamente denominou de “utopia experimental” (Lefebvre, 2008, p. 109).

Por todos esses aspectos, o espaço “médium” expositivo “pela escuta, observação e pelas práticas de relacionamento com os *outros*”(Olascoaga, 2016, p.95), se delinearíamos comparações com o campo da antropologia, revelaria subsídios à construção de um mundo de experiências partilhadas constituintes de procedimentos etnográficos (Dilthey *apud* Clifford, 2008, p. 34). O historiador e antropólogo James Clifford interpreta esta mediação como um conjunto de atividades composta de “fatos”, “textos”, “eventos” e “interpretações” de lugares que preconizam a legitimidade da tradução de uma interlocução, como segue:

Se a etnografia produz interpretações culturais mediante intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontrolável se transforma em um relato escrito e legítimo? Como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um “outro mundo” mais ou menos diferenciado, composto por um autor individual? (Clifford, 2008, p. 21)

A crítica de Clifford, a este processo de “construção de mundo” estruturado a partir de uma interpretação e textualidade etnográfica – em que pontos de vistas parciais, permeiam a condição da lógica, *a priori*, delineada em função de premissas teóricas que antecedem os levantamentos locais, condiciona uma “fórmula de ficções” (Clifford, 2008, p.20 - 22). Nesse caso, a ideia de espaço, exemplificada numa experiência idealizada, a partir das particularidades subjetivas de quem realiza “uma construção de mundo”, se funde numa universalidade necessária, estruturada na objetividade, intrínseca ao processo dialético condicionado por sucessivas mediações arte/realidade. E formalizada na unidade dos opostos - razão/sensibilidade, universalidade/particularidade – estabelece a força motriz de uma ressignificação intermitente à significação do espaço. O campo de experiência das trocas, condicionando essa “representação intercultural” etnográfica traduziria uma experiência “intersubjetiva do espaço” que desvendaria a pesquisa de lugares dos *outros*.

Sob este “encontro intercultural loquaz e sobre determinado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais”, como explicitou Clifford (2011, p. 32), versava-se em estruturas de representação autônomas e arbitrárias, com a tradução da alteridade. Espaços expositivos contracenando com este “outro” e “espaço de outros” são cada vez mais condicionados a essa “subjetividade” do artista e do curador. Mas, ora, derrubar os obstáculos epistemológicos já sedimentados pela vida, com o intuito de vir resgatar uma relação concreta da arte, com distintas geografias e culturas, expandiria a pesquisa de campo à ciência, para se regenerar na diversidade biocultural, às novas relações *arte/vida* em busca de legitimar a hibridade.

Em críticas à construção de um espaço social expositivo concebido pela a experiência artística (Spricigo, 2011, p. 130) com o vídeo instalação “O Brasil dos índios: um arquivo aberto” (Volz; Rebouças, 2016c, p. 179), a 32ª Bienal, nos apontava a, limitada interpretação subjetiva do artista em práticas *site specific*, como ressaltou Kwon (2008) em que se insere uma dimensão discursiva crítica, deslocando a materialidade da paisagem e realidade local para estruturas institucionais, rompendo a relação indivisível entre o trabalho e sua localização (idem). Ou seja, reproduzia a reciprocidade etnográfica de “mundo” subjetivo e não dialógico (Clifford, 2008, p. 36) que é incorporado pelo campo curatorial.

Apostar nesta “perspectiva dialógica entre pesquisador e comunidade”, para promover a “possibilidade do encontro e de reconhecimento mútuo de linguagens e saberes” (Olascoaga, 2016, p. 91), se por um lado ainda parecia se estar imerso na “mea culpa” do olhar estrangeiro, por outro, se conduzia a contatos com uma “dimensão social”, nascida de práticas integradas entre *arte/sociedade/natureza*.

Dentro dessa perspectiva, o espaço expositivo ora como um *habitus*, na definição de Bourdieu (2009), na qual a experiência de trocas é ativada por “estruturas cognitivas” entre pessoas e lugares, seria condutora de uma (re)socialização integrada à vida cotidiana, como segue,:

O *habitus* produz as práticas individuais e coletivas, portanto da história, conforme aos esquemas engendrados pela história; ele garante a presença ativas experiências passadas que depositadas em cada organismo sob formas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação tendem (...) a garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo (Bourdieu, 2009, p. 90).

O laboratório hipotético de realidades, por intermédio desta “virtualidade” onde se editam as possibilidades dos discursos da “socialização” da arte deixava claras, as contradições nos entrementes dicotômicos - *arte, espaço, discurso e representação* – responsáveis pela tradução das incertezas globais – como um método processual espacial de uma nova ordem espacial *entrópica* (Volz, 2016d). Neste caso, ficavam implícitas que representações se subordinavam a práticas sociais.

2.2.

Fundamentações conceituais da Plataforma “Incerteza Viva”

As premissas da plataforma da 32ª Bienal, apoiando-se no tema sobre a “perspectiva do fim do mundo”, desenvolvida no livro *Há um mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*, dos autores Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, revelaria as divergências entre – espaço / natureza – nascidas da dicotômica relação entre práticas - sociais / representação. Os estudos de Danowski e Castro, empreendidos na obra do antropólogo e filósofo Bruno Latour, põe por terra a ideia de universo centrado no “antropocentrismo excessivamente ingênuo” que acabou secularizando condições de leis, interesses e

ações exclusivamente humanas (Latour *apud* Danowski, 2014). A reincidência das abstrações das heterogeneidades advindas de “situações estranhas que a cultura intelectual não soube classificar” segundo Latour (1994, p. 8), comprovaria que ainda vivemos sob uma retórica moderna. No entanto, a impossibilidade em darmos continuidade em análises de um mundo “não mais inteiriço” como os “fatos científicos construídos não podem mais ser reduzidos ao social porque está povoado por objetos mobilizados para construí-lo” (Latour 1994, p. 12), abolem os termos representativos universais modernos.

A “ciência” que controlou e “codificou” universalmente os fenômenos do mundo, transmitiu a falsa ideia de que é possível racionalizar o inexplicável, isto é, o fim do mundo (Danowski, 2014, p. 97) e que implicava em um *espaço*, *a priori*, de princípios e hipóteses, de unidades *-espaços/ tempos-* incapacitadas de se adequar ao mutável e imprevisível. Mas como o mutável e imprevisível traduziriam as *redes* de conhecimento “indivisíveis” e híbridas sem estarem circunscritas a representações fixas ou modelos reproduzíveis? Volz ao afirmar que “aprender a viver com a incerteza pode nos ensinar e construir soluções” e “compreender o significado da *incerteza viva* no dia a dia, significa permanecer consciente do fato que existimos imersos em ambiente presidido por ela” (Volz, 2016d, p.11), dialeticamente estrutura um impasse no campo expográfico. Se arte historicamente foi estruturada a partir de um sistema cognitivo humano, em que novo contexto experimental se fundamentaria o campo perceptivo com a *hibridade* da natureza global? Fica evidenciada essa questão pela colocação do antropólogo Latour ao argumentar sobre a nova estrutura de mundo:

Como classificar o buraco do ozônio, o aquecimento global do planeta? Eles são humanos? Sim, humanos, pois são nossa obra. São naturais? Sim, porque não foram feitos por nós. São globais ou locais. Os dois. As massas humanas que as virtudes e os vícios da medicina e da economia multiplicaram também não são fáceis de mapear. Em que mundo abrigar estas multidões? Estamos no campo da biologia, da sociologia, da história natural, da sócio-biologia? (Latour, 1994, p.54)

Se as premissas *arte/vida* pouco inferem em interpretações da *hibridade* global, que novos meios de reciprocidade da arte / realidade, operariam as bases discursivas entrópicas, como apregoadas pela curadoria?

O espaço de *outridade*, que se inicia nos anos 1960, como apontado por Castillo (2014), assimilada na esfera expositiva, transforma a maioria das ações

institucionais expositoras em meio de comunicação social (Castillo, 2014, p. 24), consolidando a arbitrariedade, com relação a um discurso do espaço. Como consequência, da total autonomia de práticas artística e curatoriais, o espaço expositivo incorpora críticas da realidade, a partir da percepção de vivências particularizadas, *in situ*, contudo, sem compromissos e vínculos, tanto institucionais e/ou com os locais investigados. Ao mesmo tempo em que se desestabilizou a interpretação das verdades absolutas, consolidou-se o método que universalizou o mundo em categorias e classificações.

O discurso da arte, que norteia a prática da “socialização” no recinto expositivo de Bienais, contextualizada em “*temáticas heterogêneas*” de plataformas, tende a métodos estruturalistas investigativos como o sociólogo Anthony Giddens descreve a “natureza relacional das totalidades”, que consolidaria a arbitrariedade em quase todas as esferas de conhecimento:

a tese do caráter arbitrário do signo e da primazia do significante sobre o significado; a descentralização do sujeito; a preocupação especial com a natureza da escrita e, portanto, com o material textual; e o interesse no aspecto temporal como algo constitutivamente integrante da natureza dos objetos e eventos” (Giddens, 1999, p.282).

Danowski e Castro nos apontaram que o mundo das correlações já não cumpre atender as representações. A desconexão entre mundo, linguagem e ações humanas permeia a contraditória sentença que “a consciência do grandioso projeto de uma *construção social da realidade* realizou-se sob a forma desastrosa de uma *destruição natural do planeta*” (Danowski: Castro, 2014, p.45) que, segundo os autores, refletem os interstícios da modernidade. Ainda agindo e pensando fora do mundo, reproduzimos espaços metaforizados que acabam deslocando os valores de culto para padrões estéticos “universais”, condição própria das bienais, que sintetizam realidade em hipotéticas “situações expositivas” para fundamentar a aplicação dos seus métodos curatoriais.

Estudos de Bruno Latour (*apud* Danowski, 2014, p. 25 - 30), nos revelam que a tecnologia avançada, as catástrofes ambientais e as descobertas científicas encontram-se em meio a uma proliferação de híbridos – em rede - e que nada no mundo está na escala certa. São condições estas que impõem a necessidade de estabelecer outras conexões, *humanos / não humanos, homens / objetos*, comportando sucessivamente indeterminadas associações. Dentro desses

contextos, o “coletivo e participativo” transposto para as Bienais, tornam-se o espaço “social que não pode ser construído” (Latour, 1994, p.19 -23). Em função de não se deter mais material ou domínio para assumir a tarefa de fornecer uma “explicação social”, de algum outro estado de coisa, qual lógica espacial deve ser seguida? E se a lógica de uma existência do ser é subjetiva ao homem que perde a qualificação em diversos níveis, com a construção de um “eu” que não é imediatamente acessível a si mesmo, qual lógica expositiva se reveste uma identidade? E ainda como alertava Latour, “qual laço existente entre o trabalho de tradução ou de mediação e o de purificação” (1994, p. 16). Com ressalvas em teorias de Giddens, um sistema identitário em desenvolvimento como um sistema de significação (Giddens, 1999, p. 297) de mundo, implica não existirem meios plausíveis para se validar uma representação concomitante à existência humana. A *representação* nesse processo perde sua função e as bienais como simulacros da vida humana perde o sentido com a recepção das informações incidentes da realidade. O pragmatismo de Latour revidava no social promover um movimento de reassociação e regregação de conexões, que não incidissem em situações estáveis, e, de certa forma, convergiam com as “incertezas” imersas nas imprevisibilidades que VOLZ conduziu as premissas curatoriais da 32ª Bienal e onde seria desafiado em prover um espaço expositivo sob alertas de Danowski e Latour:

Sim, estamos imersos em “um colapso generalizado das escalas espaciais temporais (...)” como veio afirmar Danowski, onde “se anuncia o surgimento de uma continuidade ou convergência crítica entre os ritmos da natureza e da cultura, como sinal de uma iminente “mudança de fase” na experiência histórica humana” (Danowski, 2014, p. 30).

A função da expografia como um laboratório de hipóteses que articula um estado de virtualidade, onde se germina a possibilidade de se avaliar - métodos, sistemas, proposições, reciprocidades - com os modos diversos de se compreenderem “a extensão e os limites globais que protagonizam novas categorizações” (Lansen, 2016, p.68), tornam o recurso projetual da arquitetura infinitamente limitada com a tradução das premissas de plataformas e refletem as questões pertinentes trazidas pela professora Denise Ferreira da Silva, integrante da equipe de autores dos textos do Catálogo da 32ª Bienal:

A não localidade global – como princípio epistemológico – e a virtualidade – como descritor ontológico, são indicadores da impossibilidade de se compreender a existência de ferramentas que só fazem reproduzir a separabilidade e a determinabilidade (Silva, 2016, p. 58)

Se a sociedade e a ciência não são estáveis, a malha urbana também não é, e uma *rede* de processos na construção de encontros e reunião de elementos (Lefebvre, 1976, pg. 128), como delineado por Latour, Lefebvre e Santos, desestabiliza a ideia que exista um espaço - permanente, fixo e imutável. O espaço da arte como mediação representação do espaço social, se faria presente em outros códigos nascidos da “imanência da complexidade do caos, da hibridade e das conexões do irreversível”. Instala-se na virtualidade esta possibilidade, mas em que medida uma nova ordem espacial, como pleiteou Volz, torna-se uma composição possível desta transcrição.

Ora, essas “pluralidades” relacionadas a conceitos de “momentos” e “situações” que o movimento Internacional Situacionista (IS), que surge em 1957, se propôs a definir e construir, como um uso possível dessas relações “instáveis do espaço”, em atuações de críticas ao Urbanismo Moderno, parece atender, em parte, e “decodificar a matriz “não explanatória” das premissas curatoriais levantadas pela 32ª Bienal. A *situação construída* segundo conceito de Lefebvre, como um ato livre que se define pelo ato de mudar mediado por instantes casuais e para os situacionistas, como uma série de instantes de um ato intermediário entre instante e momento, não incidindo em ato de repetição (Jacques, 2003, p.121) convergem em possibilidades, ou seja, “situações expositivas” que germinam, nas hibridades que oscilam entre a ordem e a desordem da extensão e os limites globais que protagonizam novas categorizações espaciais.

2.2.1.

Incerteza Viva como mediação entrópica de mundo

A plataforma “Incerteza Viva” comportou uma vasta programação com destaque em atividades educativas, oficinas curatoriais para monitores, pesquisas de campo, palestras, oficinas informativas sobre obras e artistas e laboratórios produzindo um vasto conteúdo digital e impresso. Constaram as publicações Dias de Estudo, *A incerteza como guia*; o Catálogo, *Jornadas Espirais: Incerteza Viva*; o guia *Incerteza Viva*; e cartilhas do Projeto Educativo – *Incerteza Viva*:

Processos Artísticos e Pedagógicos (Fundação Bienal) que abordava temas relacionando a arte às incertezas globais e naturais envolvendo – arquitetura, física, filosofia, ecologia, literatura, antropologia, geografia, biologia e astronomia. Essa interdisciplinaridade viria justificar a inter-relação mutua entre arte/ natureza – para a promoção da entropia como sistema de mediação das incertezas.

As bases teóricas dos *princípios da incerteza*, encontrando subsídio nos estudos do físico alemão Werner Heisenberg (1901-1976), conduziram a ideia de que poderíamos quantificar a incerteza (Volz, 2016b, p. 23) pela simultaneidade de ações e que condiz com um código que possui uma entropia relativa no que respeita inúmeras mensagens que pode se gerar. Ou seja, a incerteza envolveria um campo relacional de situações em um dado momento, e o mecanismo das trocas proveria a possibilidade de novas fundamentações, no campo experimental das interações “arte e vida” *in situ*.

O conceito de “entropia” da termodinâmica, formulado pelos matemáticos Claude Shannon e Warren Weaver em *A Teoria Matemática na Comunicação*⁸ fundamentou conceitualmente os textos curatoriais no sentido de se entender as *incertezas* como trocas operantes entre sistemas que interagem aos processos da formação das mensagens e signos durante a composição de linguagens. Ora promovendo um estado de equilíbrio, ora de desordem (1949, *apud* VOLZ, 2016d), o grau de permeabilidade dos sistemas, nesse caso composto pelas trocas entre as práticas artísticas e a realidade, como um jogo de probabilidades, decuparia as novas codificações da arte relacionada à natureza. Para os matemáticos Shannon e Weaver, a condução da mensagem, desde a fonte emissora até sua chegada ao campo receptor, acontece em uma dada situação - *tempo/espaco*. Quando a informação da fonte diminui a possibilidade de transmitir as mensagens aumenta, o que implica se captarem as redundâncias não percebidas de imediato; o caso, de outra fonte de variedade como interferências, que emite sinais e pode ser apreendido no circuito, qualificando desse modo o grau de entropia desse sistema, a variedade de uma fonte de informação e a diferença resultante entre o conjunto de saída e o da entrada das mensagens. A

⁸-. Weaver, Warren. *Recent Contributions To The Mathematical Theory Of Communication*. Disponível em: <<http://www.magmamater.cl/MatheComm.pdf>>. Acesso em 5/7/2018

entropia, neste caso, mede o estado da desordem, “no sentido em que a ordem é um sistema de probabilidades introduzido no sistema para poder prover-lhe andamento” (Eco, 1974, p. 14). Ou seja, como coloca Volz, a desordem como arte é a medida da incerteza, para descrever o sistema de que somos parte (Volz, 2016b, p.23).

Semelhante processo acontece no campo da linguística com a decodificação de uma mensagem, referenciada em estudos do linguista Ferdinand Saussure. Conforme nos relata Eco, para Saussure a “língua é um sistema do qual todas as partes podem e devem ser consideradas em sua solidariedade sincrônica” (Eco, 1974, p. 258), empreendendo etapas - da técnica para a emissão da fonte; da eficiência do canal transmissor, que mede as interferências advindas das possíveis interações com o meio onde ocorre a informação; e pela semântica que vem ser a interpretação de quem está recebendo a informação.

Estas “interferências”, que captam as redundâncias de *tempos/espacos*, em ambos os processos de Saussure e de Shannon e Weaver, envolvem o “ruído” durante uma transmissão, que reflete o grau de fidelidade da tradução da realidade. Dizem Shannon e Weaver (1949) que quando o “ruído” é introduzido significa que a mensagem contém erros e distorções externos à sua estrutura e que condiz transmitir uma informação que contém grande incerteza. E se durante o processo de transmissão a incerteza é ampliada, a seleção de sinais também é mais apurada. Isto significa que quanto maior for a incerteza maior será o grau seletivo de signos para compor uma informação. A capacidade de um canal transmissor não reside na tradução dos sinais, mas sim na capacidade de se operar a informação.

Nesse sentido, quanto maior a entropia, maior permeabilidade, e a perda de transmissão vêm a ser decorrente da interferência de ruídos e que repercute na possibilidade de maior troca de informação. Rebatendo este processo para o campo artístico, condiz dizer que as percepções, ao tomarem forma de uma representação espacial, expressam “recortes” do contato parcial com alguns fenômenos da natureza, deixando claro que a tradução da realidade pela arte, que oscila dentro de uma variação contínua de possibilidades, constitui um campo de incertezas, onde se concebem espaços que empreendem semelhante processo ao que diz Eco, “descobrir *homologias formais* entre mensagens, códigos, contextos culturais onde as mensagens funcionam – numa palavra” (Eco, 1974, p. 251).

Fica desse modo registrado, que *espaço* e *linguagem* operam a recepção da tradução da realidade, sob um método que, segundo Eco, nos ajuda a compreender como funcionam certos mecanismos comunicacionais (1971, p. 266) com a percepção da realidade, dentro de um *modus operandi* - estruturalista e / ou fenomenológico – à revelia de novas categorias espaciais. Pelas considerações de Eco, o sistema entrópico que compõem as reciprocidades - arte/natureza –deixa claro que tanto pelo viés do estruturalismo como pelo viés da fenomenologia, se perpassa por campos abstratos e concretos, como segue:

(...) o eidos do estruturalista, produzido por abstrações sucessivas, representa um voluntário empobrecimento do individual e do concreto com vistas à elaboração de modelos universais; o eidos do fenomenológico, ao contrário, visa a tomar de assalto o vivido, um pré-categorial que se evidencia justamente quando se limpou a área das categorias abstratas que empobreciam nossa experiência do concreto. A oposição entre estruturalismo e fenomenologia é a que existe entre um universo de fantasmas abstratos e uma exploração no concreto (Eco, 1971, p. 267).

O campo da entropia como pressuposto metodológico da plataforma da 32ª Bienal, refletiria a relação dicotômica - realidade e natureza – perpassando os principais métodos representativos da arte com a interpretação do mundo, de mensurar e representar o desconhecido.

Os questionamentos do viajante Don Quixote, personagem de Miguel Cervantes, celebrado como primeiro romance moderno (Volz, 2016b, p. 27), conduziram Volz a trazer à cena, “os impasses com os roteiros estabelecidos da realidade” (idem). Para o curador, o período descrito por Cervantes, conhecido como *Era do Ouro*, que marcava a ascensão da modernidade da Europa e da invasão das Américas por colonos europeus, desenvolvera imaginários para além das certezas que conduziam as representações, das verdades absolutas. Ora, as incertezas globais refletiriam sobre as reciprocidades entre arte, natureza e representação envolvendo as heterogeneidades de mundo intrínsecas – global o local e o retorno da etnia – inseridas em um contexto que atua no interior da lógica da globalização, que Stuart Hall diz preconizar simultaneamente as *novas identificações* “globais” e *novas identificações* “locais” (Hall, 2014, p. 45).

Nesse espectro quixotesco, os impactos globais unindo o fictício ao real, redimensionam uma nova escala de tradução de mundo, contextualizado ora pelo *caos*, consonante à hibridade de uma *matrix global*.

2.2.2.

A construção de uma *matrix global*

O aporte teórico da plataforma curatorial contou com o acesso a textos escritos pelos arquitetos e urbanistas Sanford Kwinter e Keller Eaterling, a ativista Naomi Klein e o filósofo Timothy Morton que serviram para apoiar o campo de reflexões sobre as relações entre espaço e globalização. As significações do sentido de *lugar*, agora advindas da “multiplicidade” de vivências desviantes de uma hegemônica matriz que comporta fluxos fixos e aleatórios, dos impactos globais, instaurariam uma infraestrutura dinâmica, em rede, com codificação maleável (Duarte, 2002, p. 177).

As mudanças climáticas e as implicações abruptas no sistema seriam descritas pela jornalista, escritora e ativista canadense Naomi Klein (2014) como impactos que potencialmente promovem em grande escala de efeitos na natureza irreversíveis e que condicionam massivamente o aparecimento de “hiperobjetos”. Estes “hiperobjetos”, de acordo com Timothy Morton (*The Ecological Thought*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010) podem ser descritos como “objetos” procedentes de catástrofes ambientais e mudanças climáticas, que desafiam a percepção que temos do tempo e do espaço. Ao mesmo tempo em que questionam a noção de “natureza” e o descompasso entre humanidade e natureza, tornam visível uma crise ecológica que alertaria preventivamente para as catástrofes (Morton, 2013). Os hiperobjetos, sendo fenômenos procedentes das mudanças ambientais globais e como entidades distribuem-se:

no espaço de tal maneira que não podem ser mais apreendidos imediatamente por nós, ou porque persistem e produzem efeitos cuja duração excede enormemente as escalas de vida individual, coletiva e, verossimilmente, da duração da espécie”(Morton 2010 *apud* Danoswki, 2014, p. 30) .

O mundo das redes - softwares e telefonia móvel -, segundo a urbanista de Yale, Keller Easterling (2014), conceberiam as infraestruturas globais - *matrix globais* - como paisagens que se reproduzem em qualquer realidade sociocultural do mundo. Estes espaços virtuais instrumentalizados por softwares operacionalizam um novo sistema modular, que configura três plataformas de infraestrutura globais – zonas livres, ISOs (certificação de qualidades de gerenciamento) e de telecomunicações – estabelecendo novos parâmetros de

matrizes espaciais, não mensuráveis, sem correspondência a códigos de representação do planejamento urbano e da arquitetura. Para a urbanista, os mecanismos do planejamento urbano deveriam se entranhar durante o processo virtual, enquanto uma *ação* (*action form*) potencializando se trabalhar em escala global e em tempo real. Os procedimentos urbanos, doravante, deveriam estar integrados a uma lógica espacial circunscrita a fluxos e conexões de redes.

Esta epistemologia global condicionaria se refletir sobre os impactos tecnológicos e suas conexões a processos históricos, na condição, segundo o arquiteto e crítico de arte Sanford Kwinter (2007) de uma *relação* entre conjuntos de variedades estruturadas por códigos que constituem propriedades semânticas absorvidas pela percepção. Para Kwinter (2007), as redes globais favorecem a desconstrução de determinismo resgatando - *tempos/espacos* - ativados numa rede de justaposições e sobreposições, dentro de um período de tempo, materializados em – eventos - onde se concebem novas configurações, permeadas pela prática da crítica, como segue:

Claramente toda crítica é uma representação e como clama seus mais rigorosos praticantes, no fundo, não mais que a elaboração de uma rerepresentação. Mas o que nos concerne aqui é o conceito do tempo que se encontra ligado nesta conexão entre práticas de críticas e representação. Que tipo de intervenção estas duas práticas efetivamente acionam no mundo e a que tipo elas passivamente sugerem?(Kwinter, 2001, *on line*)

Esse aporte de Kwinter, conduzido a partir do jogo de *relações* e *semelhanças*, entre estruturas de mesmas ou diferentes fontes cognitivas, prescreve a genealogia das memórias locais, como elaborado por Foucault na forma de uma história que dê conta da constituição dos saberes sem ter que ser referente a um sujeito (Foucault, 2006, p. 7). Implica dizer que reside na virtualidade o “acoplamento de um conhecimento” a que Foucault atribui uma atividade que se pode chamar de *genealogia* a constituição de um saber histórico, que “não trata, de modo algum, de opor a unidade abstrata da teoria à multiplicidade concreta dos fatos e de desclassificar o especulativo para lhe opor, em forma de cientificismo, o rigor de um conhecimento sistêmico” (Foucault, 2006, p. 171).

Ao compor uma articulação entre espaços, obras, imagens, público, artistas, etc., de forma não cronológica, Paulo Venâncio Filho caracterizou, como vimos,

essas *relações e semelhanças* como *situações expositivas* das 30 montagens da Bienal de São Paulo. E esta, como uma matriz interdisciplinar, que legitima processos de conhecimento e evolução dos modos de apresentação e apreensão das obras, poderia se apresentar como um dos artifícios à tradução das “incertezas”. A incapacidade do pragmatismo de práticas espaciais, traduzirem a imprevisibilidade dos acontecimentos que gravitam em torno das *incertezas* do mundo, operando uma diversidade de circuitos, como observado por Volz, é legitimado em uma *rede de situações* advindas das vivências do público visitante.

Essa vivência no recinto expositivo, doravante como uma prática cotidiana à *deriva* de fenômenos urbanos, torna-se, intrínseca ao modo de ordenar incertezas e desordens, em situações expositivas, sem preconizar em novos códigos e normas do espaço. Como coloca Marília Xavier Cury, o processo curatorial, organiza o cotidiano em torno dos objetos trazendo a luz um processo receptor constitutivo, ativado pela participação do público (2002, p. 33).

A implantação no pavilhão do Ibirapuera procurou seguir espacialmente os contatos ativados com as comunidades nos levantamentos ocorridos nos “Dias de Estudo” que desenvolveriam maneiras alternativas de se pensar o projeto da 32ª Bienal de São Paulo, como forma de “criar juntos e testar um quadro referencial, sob múltiplas perspectivas” para se conceber as premissas curatoriais (Volz, 2016b, p.26).

Atualmente, não tentamos entender o que o artista está fazendo ao nos perguntar se é arte ou design, se é arte ou educação, se é arte ou terapia, ou fundamentalmente, se é arte ou não é. Em vez disso, compartilhamos uma sensação de que essas categorias e narrativas polarizadoras chegaram à exaustão, de que já não são adequadas para descrever a complexidade dos nossos tempos e que estão longe de permitir a possibilidade de, por meio da arte, vislumbrar caminhos alternativos para ir em frente. (Volz, 2016a p.37)

Os trabalhos produzidos – instalações, vídeos, performances - que não tiveram participação direta com as visitas, de uma maneira ou outra, refletiam as experiências de investigações nos campos da biologia, botânica, tecnologia e arquitetura, e seriam agrupadas espacialmente, em vizinhanças, não setorizadas por tipo ou categoria de tema investigado.

Esta heterogênea configuração de práticas artísticas, não implicando em unidades de espaço reprodutíveis, promove relações entre obras e sentidos,

estabelecendo um sistema de conexões. Perpassando um processo histórico virtualizado de “constelações intemporais” da estrutura *benjaminiana* (Benjamin, 1984, idem p. 57), se transforma no *meio* de “um intermitente emaranhado de ideias”. A leitura do espaço “funda-se na ideia de *valor*, que se estabelece estruturalmente com base na comunicabilidade dos significantes”, procedente de uma operação semântica, como elabora Eco, a estrutura de relações intrínsecas à formação de uma língua por um “sistema de correlações abstraíveis” (1974, p. 260).

Ao considerar as reflexões de Françoise Choay sobre o indivíduo e sua participação na cidade, podemos a partir deste campo experimental semântico expositivo, estabelecer comparações entre a vivência que estabelece com as correlações que se apresentam entre “meio expositivo” e “meio construído”. Segundo Choay, “o meio construído onde se move o indivíduo, tem como qualidade específica o de ser signifiicante” e “nenhuma prática das artes plásticas, nenhum conhecimento da geometria pode conduzir à concepção de um projeto legível” (2003, p. 48). O que só pode fazê-lo é a experiência da cidade (idem). Na mesma medida, o que nos aponta Camilo Osório, o que se realiza no próprio momento da experiência com a apreensão do fenômeno artístico circunscrito em um ambiente expositivo (2005, p. 41).

2.2.3.

Incertezas como fenômeno da urbanidade

O fenômeno urbano para Henri Lefebvre chama atenção pela sua grandeza e complexidade que ultrapassa os meios normais do conhecimento e instrumento de ação prática (Lefebvre, 1970, p. 53). Esta complexidade estaria evidenciada pelo grau de complexidade que cada fenômeno se manifesta na realidade, mediado por conhecimentos teóricos sobre a natureza e a sociedade. O que significa dizer que filtrar este vasto campo interdisciplinar em práticas recai em uma descrição empírica que haverá sempre de ser um recorte urbano determinado. As descrições não alcançam certas relações sociais, pois fenômenos não se materializam somente no campo da materialidade. Do ponto de vista metodológico, é possível vir estudar “grades morfológicas” como resultado das manifestações formais do que é dado como vivido e real, o que justifica para Lefebvre ser uma *prática*

limitadora e parcial com a realidade. Como a globalização, o fenômeno urbano não pode ser apreendido imediatamente e em ambos se manifestam simultaneamente ações “parciais e totais” que suprimem a apreensão do conjunto de informações que nascem das relações sociais, a cada encadeamento, intermitente, de acontecimentos. E a cidade como uma “escritura urbana” não se reduz a um único sistema de signos nem a uma semiologia (Lefebvre, 1970, p. 58). Isto significa dizer, que o fenômeno urbano não estabelece uma correspondência direta entre um significante e um significado, pois se estrutura em inúmeras situações durante a sua codificação dado a complexidade das suas propriedades que se dão ao mesmo tempo em um campo virtual e concreto (Lefebvre, 1970, p. 58).

Para Lefebvre, o método descritivo do fenômeno urbano acolhe e processa informações derivadas das *desordens* que nascem das relações sociais e que podem conduzir investigações objetivando a interlocução com diversas realidades (idem, p. 54). Dentro desse contexto, se estuda e analisa o fenômeno urbano conquanto acontecimentos ativados em um sistema, que segundo o filósofo, condiciona a sua manifestação virtual e empírica.

Para garantir a eficácia sistêmica desta operação, Lefebvre aponta que o fenômeno urbano deveria ser tomado em sua extensão pela condição de manifestar-se através de uma ação de - *ausência/presença* -, dada a necessidade de envolver a participação cotidiana com a estrutura do discurso: língua, paradigmas e sintaxe urbana (Lefebvre, 1970, p. 59). Este tipo de operação, integrado ao procedimento metodológico da *transdução*, onde Lefebvre articula simultaneamente pensamento e *práxis social* em um objeto, ou seja, um código significante do espaço, qualificava a cotidianidade (Lefebvre, 2008, p. 35) como uma “atividade criadora” de *situações* que experimentalmente incorpora na arte a possibilidade de desenvolver técnicas conquanto práticas urbanas coletivas e individuais.

A fim que o cotidiano se torne nossa obra, podemos proclamar e reclamar: “Que toda a técnica seja investida no cotidiano”. A felicidade só pode nascer de uma obra coletiva e individual da qual arte nos transmite um modelo imperfeito que se afasta do original (Lefebvre, 2008, p. 35).

Esta condição de acontecimentos, que implicava ser uma fonte emissora de *tempos/espacos* indeterminados, lembraria ao que apresentou Volz sobre as bases

teóricas dos *princípios da incerteza*, que poderiam quantificar a incerteza (Volz, 2016b, p. 23), dada pela simultaneidade do contato com situações que envolviam as experiências na natureza. Ainda pelos termos metodológicos de Lefebvre, se justificariam as referências curatoriais das *incertezas* através das ideias dos matemáticos Shannon e Weaver, sobre a condução da mensagem, desde a fonte emissora até a chegada ao campo receptor, constituindo-se em probabilidades de se medir as desordens, como possibilidades de comunicação.

Entre todos esses aspectos, o possível processo de decodificação do espaço urbano em uma grade de *formas*, como situações expositivas, torna-se um método para se traduzir as *trocas* conduzidas pela equipe de curadores e artistas, realizadas nas atividades de estudos entre culturas e lugares.

Mas de modo geral, podemos também nos referir a situações expositivas como novas possibilidades configurativas espaciais e como uma forma de mensuração das *incertezas* que conduzem amplamente relações com o sistema desenvolvido por Deleuze e Guattari, no projeto “construtivista” da realidade, que designaram como uma teoria de multiplicidades (Deleuze;Guattari, 1995, P. 8). Organizada em uma escala acontecimentos, mas que nesse caso, não supõe nenhuma unidade e tampouco um sujeito (idem), Deleuze e Guattari concebem uma ontologia do espaço como geologia – ao invés do ser, a terra com seus estratos fisioquímicos, orgânicos, antropomórficos (Ewald, 1995) - abrigando as incertezas em uma espécie de caos insurgentes de áreas geográficas. Como fluxos que liberam em todos os sentidos intensidades livres (Deleuze;Guattari, 1995, p. 53) devem ser compreendidos por uma ciência de multiplicidades - em termos de coeficientes, taxas, velocidades e relações diferenciais (idem, p. 62). E, por ativarem intermitentemente *espaços/tempos*, resistem em configurar representações formais do espaço.

Neste caso, ficam subentendido que *situações expositivas*, abrigam este *campo diferencial* de *espaços/tempos*, aflorado pelas experiências perceptivas – códigos, significados e valores - e estabelecem um sistema de conexões a partir de relações entre as obras, que faz perdurar a intermitente produção de experiências estéticas intemporais, através do contato com fatos, imagens, passado em confronto com a atualidade, fragmentos, processos. As obras na condição de imagens, como propõe o historiador de arte Hans Belting (2003), estabelecem um processo de evocação mental relacionada à “presença de uma ausência” e, desse

modo, tornam-se *mediums* de sentidos que podem se contrapor a imagens de um mundo visível. Portanto, as *incertezas* promovem a construção desse processo, que “flutua entre a existência física e mental” (Belting, 2003) e produz um conhecimento, a partir de uma atividade reflexiva, que permeia a possibilidade de transposição de valores, em função das trocas realizadas pelas interações perceptivas entre as obras. Dentro desse contexto, se desenham virtualmente *situações expositivas*, a depender de cada experiência perceptiva do destinatário que realiza a leitura. Semelhante a “uma espécie de efeito retroativo” visual, que promove o contato com “lugares que estão fora de todos os lugares, embora localizáveis”, como discerne Foucault (1984, p. 215) a respeito das heterotopias, essa leitura com imagens, que lidam simultaneamente com a realidade e irreabilidade, coexiste em dois lugares distintos.

E nesse aspecto, como veio apontar Umberto Eco, obras são geradoras de uma força que ativa um ato crítico (1971, p. 277), e reside nele “a noção que estrutura esta possibilidade de transposição como sendo um instrumento principal de um sistema de transformações” que opera um “desenho construtivo” (idem, p. 261).

Logo, *situações expositivas* operam uma difusão de “códigos espaciais” que estruturam um sistema de grades interpretativas e descritivas, como segue, por intermédio da análise de Eco:

(...) a crítica estrutural reduz aquilo que foi um movimento (a gênese) e aquilo que **será um movimento** (a infinidade das leituras possíveis) a modelo especializado porque só neste sentido pode fixar aquele inefável que era obre (como mensagem) no seu fazer-se (na fonte) e refazer-se (junto aos destinatários) (Eco, 1971, p. 277).

A plataforma curatorial apresentava o sentido de fenômeno global, como visto nos estudos desenvolvidos pelos arquitetos Sanford Kwinter e Keller Easterling, em ações indeterminadas que potencializam uma dinâmica em rede – codificável, permeável e maleável – nascida de uma invisível infraestrutura. Esta forma de definição, diversa da Sociologia Urbana, tratava o fenômeno urbano em fins do século XIX e início do XX, como problema de ordem prática, advindo do crescimento das grandes cidades, onde se inseriam manifestações concretas, ligada a fatores, tais como o nível tecnológico, organização econômica, poder social, valores culturais (Velho, 1979, p.7). Ora, como acontecimentos,

deslocados da esfera de patologias urbanas, são procedentes da totalidade de ações administrativas - interdependentes e interconectadas – em escala mundial, são responsáveis pela gestão de uma economia global. Os fenômenos globais, denominados por Keller (2014) de “geografias ocultas da globalização” e por Kwinter, como “um sistema não linear que potencializa desenhos de matrizes capazes de prover e absorver, indeterminadamente novas propriedades, formas e padrões” (Kwinter, 2012), de forma convergente, associam-se ao processo que Lefebvre desenvolveu sobre o conceito de produção global. Originária de uma ordem social intrínseca a um “espaço de trocas”, e, por conseguinte, implicando num produto social, a produção global seria procedente de práticas sociais responsáveis, a que Lefebvre aconselha referenciar, um espaço social constituído em escala mundial (Lefebvre, 1974, p.159).

Ou seja, no global, os modos de produção, fundados em matrizes deslocadas da realidade socioambiental das cidades, rompem a unidade racional de uma configuração fixa e transcorrem em uma dinâmica urbana, “ressocializada” em *espaços/tempos*, fragmentados e absorvidos em múltiplas redes, de homogêneas categorias espaciais (Lefebvre, [79], 2013, *on line*).

Esta “invisível infraestrutura” da cartografia global torna-se uma linguagem urbana, sistêmica, que pode trazer um conhecimento técnico, por intermédio de uma convergência de *espaços/tempos*, numa virtualidade, como, conjecturava Lefebvre, que se perfila, mas que só se realiza, a partir de uma “*démarche* já antes considerada e denominada de ‘transdução’, com a construção de um objeto virtual aproximado a partir de dados experimentais” (Lefebvre, 2001, p.125), a considerar, em incertezas como fenômeno da urbanidade.

3

O processo expográfico - uma projeção de hipóteses da realidade coexistindo com diversos modos de vida

Conforme caracterização, dada pelo grupo de especialistas, Elena Filipovic, Solveig Øvstebø e Marieke van Hal, no texto “*Biennalogy*”, apresentado durante a organização da *Bergen Biennial Conference*, em 2009, plataformas curatoriais são processos de tradução e transcrição de mundos que contribuem para o estabelecimento de um “ambiente discursivo que encena um teatro permitindo a veiculação de argumentos, especulações e investigações concernentes à natureza da nossa condição contemporânea de mundo” (Filipovic et al., 2009).

Essa definição repercute dizer que plataformas curatoriais de Bienais de Arte, além de estruturarem críticas sobre a realidade, operam *sistemas discursivos* que tratam de formalizar novos paradigmas de espaço - convergentes - com a realidade. Dessa forma, as interações entre realidade e meio expositivo, onde cada qual emite suas atividades - ocorrem por intermédio de articulações de trocas que tem como consequência efetivar as reciprocidades entre *arte/ realidade* – na tentativa de compor uma análise estrutural do *espaço social* em uma representação. Segundo o crítico Moacyr dos Anjos, estes processos discursivos, como um conjunto de pistas e de vestígios, desenham maneiras singulares de realidades (Anjos, 2017) e é onde se concede institucionalmente uma metalinguagem, constituída pela integração entre arte e arquitetura, que levará a cabo a concretização do processo de *transponibilidade* das informações da realidade em obras de arte.

Diante dessas possibilidades, o *espaço expositivo* torna-se meio de *simulações*, de um conjunto de ideias, sistematizadas em novas terminologias e linguagens. Como nos adverte Henri Lefebvre, na introdução do seu livro, *O Direito à Cidade* (2001), *sistemas* tendem para formalismos que aprisionam reflexões; no entanto, operacionalizam articulações entre estruturas diferentes, que prescindem de uma ligação unívoca, entre os *fenômenos* que compuseram as investigações (Lefebvre, 2001, p. 110).

Entenda-se aqui por *fenômeno*, dentro da noção de 'fenômeno urbano', a partir dos aspectos que desenvolve Lefebvre, conquanto *situações* procedentes de “relações sociais”, que são aparentemente abstratas quando referentes a algo

realizado e vivido, e que parecem concretas, quando se dão de forma imediata, a exemplo das relações de produção e de trocas. Essas relações são legíveis e não legíveis; visíveis e não visíveis e se projetam sobre o terreno de diversos lugares e setores de atividades específicas (Lefebvre, 1974, p.55) e concernem “inventariar experiências” da vida social – a práxis -, que detém para Lefebvre, uma capacidade global para poder formular as “tendências” da vida regida por fenômenos urbanos.

Nesses aspectos, *sistemas* para Lefebvre são como procedimentos que se revestem de estruturas que revelam e ocultam formas, e se constituem em *possibilidades de situações* podendo condicionar novos horizontes e caminhos (Lefebvre, 1974, p. 110) que induzem experimentalmente estudos de análises sobre o *real*.

Dentro dessa abordagem, Bienais de Arte compõem um sistema de significações, a partir de apropriações empíricas e subjetivas, estruturadas em *situações expositivas*, onde se exercitam as trocas entre *arte* e *realidade*. Este processo empreende um “convívio coletivo”, que compreende práticas artísticas que são sistemicamente processuais às práticas socioculturais dos lugares investigados. Assim, pode-se deduzir que a partir de experiências compartilhadas em um determinado contexto social, como situações procedentes do contato da arte com a exterioridade, se condiciona posteriormente uma *socialização*, que emerge da contínua troca de experiências socioculturais, no espaço expositivo. Com esse sentido, a estruturação de uma *práxis social* permeia ações processuais advindas de um campo de conhecimento mutuo – um conhecimento que é compartilhado por todos, se aludirmos às teorias sociais, onde tanto experiência quanto ações, são equiparadas às capacidades transformativa sociais (Giddens, 1979).

No entanto, essa relação entre arte e realidade, como nos revela Peter Burgër (1993), “em que se materializou a intenção vanguardista de unir arte e práxis vital” (idem, p. 104) pouco repercutiu em um campo tangível. Como explicita Burgër, esta práxis vital que questionaria a eficácia epistemológica de todos os sistemas fixos de representação do espaço veio se consolidar unicamente no cerne das próprias produções artísticas (idem, p. 117).

As formas artísticas, pelo contrário, devem a sua origem a um determinado contexto social, mas não mantém nenhum vínculo com tal contexto social, nem com situações sociais análogas, podendo assumir outras funções em contextos sociais diferentes. A investigação não deve centrar-se na possível analogia entre contextos primário e secundário, mas nas modificações sociais da função da forma artística (Burgër, 1993, p. 117).

E ainda, a relação da arte com a exterioridade, como visto em Foster (2014), se apoiou na visão pós-estruturalista, mediada pela *simulação*, que “despertou uma crise do signo artístico, marcando uma virada enfática para o corporal e o social, o abjeto e o site-specific” (Foster, 2014, p.122), pouco afável à inserção da prática artística no contexto da realidade social.

A partir de um regime convencionalista em que nada é real e o sujeito é superficial, grande parte da arte contemporânea apresenta a realidade na forma de trauma e o sujeito, na profundidade social de sua própria identidade. Depois da apoteose do significante e do simbólico, portanto, somos testemunhas de uma virada para o real, por um lado, e uma virada para o referente, por outro (Foster, 2014, p.122).

A plataforma “Incerteza Viva”, corroborando com práticas de pesquisas integradas a comunidades e culturas locais, viria empreender a reciprocidade entre arte e realidade, como uma nova ordem espacial, pelo “intercambio ativo” entre pessoas, reconhecendo nas incertezas sistemas de orientação geradores e construtivos (Volz, 2016b, p. 25). O corolário vanguardista *arte/vida*, abrangendo um campo cosmológico e ecológico, ora, procuraria a partir de uma arte integrada à natureza, conduzir práticas artísticas como interação de *trocas* entre diferenças socioculturais, onde fenômenos de naturezas distintas irão coexistir em uma nova estrutura espacial, social e coletiva. Estabeleceu-se por isso, um pensamento dialético centrado na relação entre - *espaço social* e *espaço expositivo*, *arte e realidade* - , introduzindo o pressuposto de que as relações de reciprocidade entre práticas socioculturais diferentes promovem uma *socialização da sociedade* em um campo experimental virtual, se assim considerarmos espaços de Bienais de Arte o espaço das ‘trocas’. E não foge à regra da interlocução curatorial com a mediação de mundo, com a (re)composição de contextos e processos históricos, que, nesse âmbito, mantém o pressuposto de que práticas artísticas se estruturam fora do eixo das transformações da sociedade.

Nesse aspecto, as possibilidades interpretativas do espaço expositivo estariam estruturadas em um sistema, capaz de traduzir uma “realidade”,

conjugando simultaneamente práticas sociais e espaciais, favorecidas por assimilações sociais, tornando o que Foster designa de “outridade” a codificação automática das diferenças pela identidade manifesta da condição do outro - (*otherness*) – para colocar em questão a exterioridade (*outsideness*) (Foster, 2014, p. 163).

A tensão no sistema expositivo, ao mesmo tempo, em que é neutralizada por intermédio de uma metalinguagem - que se ajusta processualmente a uma ordenação espacial, partindo da descrição sistêmica estruturalista, como desenvolve Foucault: “que faz emergir um conjunto de relações, que definem posicionamentos irreduzíveis, uns aos outros, e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos” (Foucault, 1984) - estrutura uma tensão entre a dissimulação das realidades locais e as representações mediadas pela arte.

E dentro desse pressuposto, o desenho expositivo prescindirá de códigos preestabelecidos, o que implica dizer que o processo expositivo enquanto um *espaço-produto* das possibilidades de interação ensejadas por um conjunto de elementos é conduzido por uma organização dinâmica e flexível, dada pela contingência das relações envolvidas no processo empírico (Buckley, 1967, p. 125), empreendido nas “trocas” da 32ª Bienal. Nessa medida, o desenho envolve a elaboração de um ambiente expositivo “dentro do que possa distinguir códigos de leitura e da construção já consolidada dos códigos de leitura que emergem durante o processo de pesquisa empírica e a elaboração do projeto” (Eco, 1971, p.233). Em vista deste processo, haveria de existir “uma realimentação – ‘feedback’ – incessante entre o contexto conceitual utilizado e as observações empíricas”, como ocorre na operação da *transdução*, desenvolvida por Lefebvre, (2001, p. 109- 110) que, conquanto um método dialético, desenvolve, por intermédio de “imagens percebidas da realidade”, situações que se apropriam de práticas cotidianas.

Lefebvre em suas revisitações à tese marxista do “conceito de espaço social e do próprio espaço sob a classificação “base-estrutura-superestrutura”, dissimulada dos princípios de classes sociais e grupos dominantes, na participação da superestrutura (Lefebvre, [79], 2013. p. 126), reivindica elaborar novos conceitos, para aprimorar as relações sociais que intervêm nas relações de domínio da propriedade, como no funcionamento das superestruturas (instituições) (Lefebvre, [79], 2013. p. 126). Encontrando na cotidianidade

vinculo com a produção social, por intermédio de uma ação inscrita na urbanidade, desenvolveria a concepção do espaço como produção social, designando como “produto” de um conjunto de relações: “Enquanto produto, por interação ou retroação, o espaço intervém na própria produção” (Lefebvre, [79], 2013. p. 125). No entanto, como visto metodologicamente, ao se objetivar o espaço em uma obra, dialeticamente acaba desvinculando o espaço de suas bases sociais, e que refletiria em argumentações que espaços de arte, como bienais, reproduzem parcialmente significações de visões de mundo.

(...) ao se dizer que todas as variedades de “macroestruturas” podem ser traduzidas e reduzidas a agregações, distribuições em configurações “quantitativas de “microeventos”, são meros agregados de experiência sensoriais e subjetivas - momento-por-momento, glosadas ou reificadas no pensamento e no discurso (Collins *apud* Coen, 1999, p.425).

Ou seja, pela interpretação lefebvreaana seríamos conduzidos a pensar que *situações expositivas* como *pratica* utópica e realista, “objetificada” em obra, capacita sintetizar arte, técnica e conhecimento em uma unidade espacial (Lefebvre, [79], 2013. P. 116), que superaria a relação dicotômica entre arte e realidade.

A utopia deve ser considerada experimentalmente, estudando-se na prática suas implicações e consequências. Estas podem surpreender. Quais são, quais serão os locais que socialmente terão sucesso? Como detectá-los? Segundo que critérios? Quais tempos, quais ritmos da vida cotidiana se inscrevem, se escrevem, se prescrevem nesses espaços bem sucedidos, isto é, nesses espaços favoráveis a felicidade? É isso que interessa (Lefebvre, 2001, p. 110).

Uma das argumentações centrais que podem derrubar esta tese lefebvreaana, deve-se a sua abordagem centrada em método representativo - a de que *práticas* empreendem modelos reprodutíveis de situações. Como “momentos criados, organizados em estruturas”, onde o “ato livre se define pela capacidade (...) de mudar de ‘momento’ numa metamorfose, e talvez de cria-lo” (IS no4, 1960, *apud* Jacques, 2003, p.121), esta tese de Lefebvre, nos oferece o entendimento de situações, como categorias *espaços/tempos*, que se ajustam a modelos de representação de condutas sociais coletivas. A crítica situacionista, como ressalva Paula Bernstein Jacques, ao ter acusado Lefebvre de fazer uma “ficção científica da revolução” (2003), de certa forma revela na cotidianidade, uma formulação para operar a construção de situações, o que nos levaria processar a seguinte

pergunta: Quais as interações que poderiam de fato ocorrer entre o desenrolar do “momento natural” que pontua Lefebvre e a promoção de certos elementos construídos artificialmente na práxis da arte? Para Lefebvre, “momento” enquanto um ato que corresponde à subjetivação de um espaço, mediado pelo uso do sujeito, é derivado *à priori*, de um desejo que se origina na razão invalida uma ação presente, como o princípio situacionista, que ocorre *in situ*, simultâneo ao desejo. Se para os situacionistas as ações são consumadas no ato sem deixar vestígios e possibilidades de repetição, para Lefebvre, o desejo não cessa de existir independente da sua realização. Ou seja, os problemas da criação da vida cotidiana desenvolvidos por Henri Lefebvre, como uma teoria dos momentos - definida em modalidades de presença – metaforizada em obras, acabam, por um lado, estabelecendo uma *função social* predeterminada no espaço social. Se, por um lado, a teoria de Lefebvre, se mostrava um meio plausível de se efetivar propositalmente a materialização de produção site-specifics, em análises sobre a realidade, por outro, se abstraía do espaço urbano, de ser *in loco*, uma proposição ativa de transformação, do espaço social. Se os situacionistas pecaram pelo excessivo descompromisso com os desdobramentos de *situações* em prol da construção de uma dinâmica aplicada, para combater institucionalmente o urbanismo funcionalista, Lefebvre perdia a oportunidade de efetivar, um mecanismo mediado na arte, como uma ferramenta integrada ao espaço urbano. Pecava pela própria advertência na abertura do seu livro *O Direito À Cidade*, com o desejo de romper os sistemas, não para substituí-los por outro sistema, e da reflexão que tende para o formalismo (Lefebvre, 2001, p.9).

Mas, ora, o campo discursivo curatorial, cada vez mais circunscrito a contextos sociais, nos permite ainda dizer, que o espaço da Bienal, como o da cidade ainda não exauriu todas as possibilidades que nos apresentou Lefebvre. A Bienal “como um subsistema privilegiado, porque é capaz de refletir, de expor os outros subsistemas e de oferecer como um ‘mundo’, uma totalidade única, na ilusão do imediato e do vivido” (Lefebvre, 2001, p.71), nas devidas proporções, permeia uma textualidade interdisciplinar que aspira um campo de estudos, como nos ressalta Teixeira Coelho, “que antes de serem dominados tecnocraticamente como gestão de cidade ou como governança de cidades, como tem sido a prática já, poderiam de fato ser chamados, como Lefebvre sugeria, de Estudos da Cidade” (Coelho, 2005, p.241).

Urge se fomentar diálogos em Bienais, com experiências e manifestações artísticas e práticas cotidianas, articulando urbanismo, arquitetura e arte a plataformas curatoriais, operando durante a gestação de ideias, interações com o desenho expositivo – na dimensão de promover discussões sobre práticas de planejamento exequíveis, dentro de uma agenda de ações global/local.

3.1. Situações Expositivas.

Transcrever a realidade para um meio expositivo, em objetos que incorporam informações da realidade, nos abre caminhos, para que “certas tendências da vida”, como salienta Lefebvre (2001, p. 107), “tomem forma”, para refletirmos sobre as relações complexas do mundo (idem). Objetos como obras, pelo embasamento do conceito lefebvreano, não são necessariamente restritos a condições de obras de arte. As situações urbanas – concernentes a acontecimentos - quando codificadas inconscientemente, se revestem de possibilidades para serem submetidas a um exame crítico, e na medida do possível, à verificação experimental (Lefebvre, 2001, p.112). Esta experiência virtual, onde o *espaço social* seja (...) comparável a de um signo (Lefebvre apud Duarte p.39-40) insurgente, de situações sensoriais, alternando “presenças e ausências” (Lefebvre, 1974, p. 59), corrobora com a ideia de *situações* serem representações de espaços, que envolvem coisas produzidas e compreendem relações sociais, coexistindo com elementos intrínsecos à urbanidade. Dentro desse espectro configurativo semântico, converge compreendermos que *situações expositivas* são espaços de ficção, conquanto práticas heterogêneas da arte, que advém da relação do artista com a realidade, em torno de uma problematização estética e social, onde se incorporam processos de transformação social e, com isso, pode ser considerado o produto de um desenvolvimento histórico e social, de uma dada realidade.

Parafraseando o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves (2007) *situações expositivas* são práticas sociais “objetificadas” (Handler apud Gonçalves, 2007, p. 83). Concebem uma dimensão separada da experiência cotidiana das relações sociais, e tornam-se um espaço de conexões e relações de ideias, “que abriga um conjunto de objetos passíveis de serem apropriados,

contemplados, preservados e representando valores transcendentais” (Gonçalves, 2007, p. 83)

Esta condição intemporal, intrínseco ao jogo sensorial empreendido entre o espectador e a obra, no recinto expositivo, confrontando ilusão e realidade, rege a experiência que compõe o processo de significação de uma “representação”, análoga ao que Benjamin elabora fenomenologicamente a percepção com a exterioridade. A partir de um “conjunto de ideias que se dá virtualmente, objetivado em uma configuração”, Benjamin alegoricamente torna visível uma verdade recém-descoberta (Benjamin, 1984, p. 184), a que diz conduzir “uma expressão como a linguagem e a escrita” legitimada por uma experiência de vida (idem).

Enquanto os fenômenos, por sua existência, por suas afinidades e por suas diferenças, determinam o escopo e o conteúdo dos conceitos que o circunscreveram, sua relação com as ideias é inversa, na medida em que são elas, como interpretação objetiva dos fenômenos, ou antes, dos seus elementos, que determinam as relações de afinidade mútua entre tais fenômenos. As ideias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos. Os elementos que o conceito, segundo sua tarefa própria, extrai dos fenômenos, se tornam especialmente visíveis nos extremos. A ideia pode ser descrita como a configuração em que o extremo com o extremo. Por isso é falso compreender como conceitos as referências mais gerais da linguagem, em vez de reconhecê-las como ideias (Benjamin, 1984, p. 57).

A construção alegórica *benjaminiana*⁹, se revela um artifício de leitura de mundo, mediado pela arte, com a construção de situações expositivas. Como alega Peter Bürger, “o conceito de alegoria de Benjamin pode considerar-se apropriado para ocupar a categoria central de uma teoria das obras de arte de vanguarda” (Bürger, 1993, p.119). Por intermédio da análise estética dos fragmentos, inerentes à produção da obra, dissociados dos seus contextos, empreende-se um rastreamento, se assim podemos chamar, com a reconstituição da aura perdida, ou seja, com o estritamente originário. Se a montagem para Benjamin pressupõe a fragmentação da realidade (Bürger, 1993, p.122), em Lefebvre, “obras” promovem um processo crítico da realidade, “ao mesmo tempo como hipótese e

⁹ Benjamin interpreta a função do alegórico como expressão de melancolia. “Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio: quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda” (Bürger, 1993, p.118).

como uma definição” (Lefebvre, 1974, p. 11), potencializando o que poderá se constituir uma sociedade urbana: “(...) não como realidade acabada, situada em relação à realidade atual (...) mas, ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora” (Lefebvre, 1974, p. 11). Em ambos os casos, reside neste receptivo, segundo Cury (2002) a construção de uma teoria compreensiva da relação do público com as obras, donde, partindo da construção de dados *in loco*, se compõem *situações*, a partir das mediações do cotidiano do público visitante, tanto reconstituindo *origens*, como conduzindo assimilações com a sociedade – prevenindo ou acomodando conflitos que possam surgir durante o percurso expositivo – ou seja, habilitando uma “(re)socialização”.

Por tudo isso, *situações expositivas* são “espaços de representação”, que ganham apenas sentido em relação às suas condições de produção e de recepção, quando ativadas por uma crítica, que opera no espaço expositivo um sistema de significações. Reside no desenho expositivo, o entendimento de arte como um valor significativo do espaço, e onde sejam permitidas, por intermédio de um sistema de articulações – corporificadas em situações expositivas – “elaborar um novo código possível” como visto, na *Bergen Biennial Conference*, de um “ambiente discursivo que encena um teatro permitindo a veiculação de argumentos, especulações e investigações concernentes à natureza da nossa condição contemporânea de mundo” (2009).

3.2.

A prática de trocas - uma dinâmica processual de interações entre arte e realidade

O sistema de arte encontra na complexidade estrutural de Bienais de Arte, além do fenômeno da espetacularização da cultura, a universalidade de linguagens imprimindo uma marca global, de uma (re)socialização mediada por projetos de arte educação. Contanto, como estrutura organizacional, articulada a “sistemas, escalas e normas”, Bienais tem repercutido pouco em métodos integrados a pesquisa “social”, entendendo-se aqui, propósitos que possam dinamizar as relações sociais, em outras escalas.

As *trocas* empreendidas na pesquisa de campo da 32ª Bienal, “moveu ampla relação com teorias da informação, incluindo o processamento de sinais,

codificação e decodificação, interpretação e previsibilidade de variáveis aleatórias” (Volz, 2016a, p. 40). A *tradução* das incertezas, que sintetizaram experiências coletivas de trocas ocorridas entre práticas artísticas e culturas locais, acumulava amplo conhecimento interdisciplinar no campo da antropologia, sociologia, biologia, física. Mas, no entanto, focava-se nas reciprocidades, a construção de um mundo comum de significados, e a experiência participativa, como abordada pelo antropólogo Clifford, objetivado em práticas de pesquisas muito próximas das experiências etnográficas, correndo-se, o risco das diferenças se conciliarem (Figura 1).

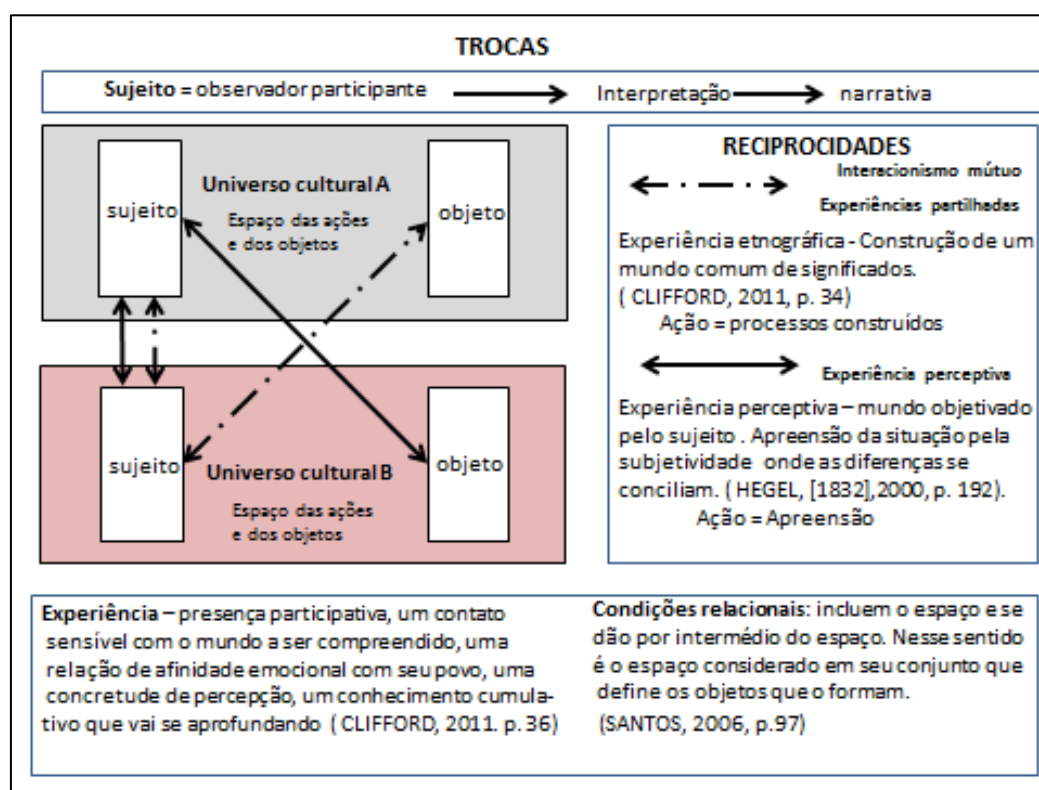


Fig.1 - Esquema processo de trocas e interações

FONTE: desenho Valeria Veras (2016)

NOTA: etapas de um sistema de trocas envolvendo pesquisas de campo onde interagem as experiências perceptivas e etnográficas na composição das reciprocidades arte / natureza, veiculadas à interpretação do artista participante de uma investigação local.

O *espaço expositivo* da 32ª Bienal como “um modo de produção, que sincronicamente traduz ‘realidade’ em uma linguagem de interação prática e teórica” (Olascoaga, 2016, p. 91), estaria associada a um mecanismo de comunicação, decorrente de *trocas interativas*, “pelo qual existem e se desenvolvem relações humanas”, em função da interação entre heterogêneas

realidades socioculturais. Estariam contidos no mecanismo de trocas, “todos os símbolos mentais e meios de propaga-los no espaço”, - objetivando se mensurar fenômenos em ‘configurações expositivas’, como medidas de incerteza.

Essa metodologia, subsidiada nas teorias do modelo de Shannon e Weaver (1949), egressas de Estudos de Comunicação, da corrente processual americana, era “entendida e calculada, em uma teoria que concentrava na medição da informação, ou seja, tratava do estudo quantitativo da informação em mensagens e do fluxo de informação entre emissores e receptores”¹⁰ (Figura 2).

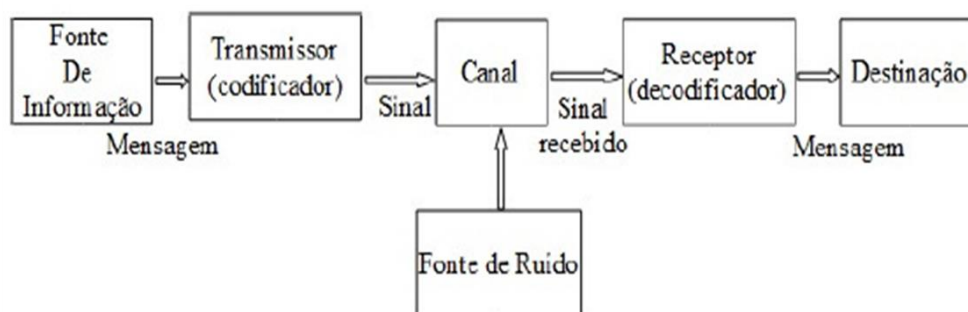


Fig.2 - Diagrama de um modelo comunicacional

Fonte: Modelo da Teoria Matemática da Comunicação SHANNON; WEAVER (1949)

Doravante, o desenho expositivo, tornava-se instrumento para se mensurar incertezas. Mas com que ordens de grandeza? Um sistema de representação expositivo deveria ser capaz de estabelecer relações de reciprocidade com “imprevistos, especulações, acasos e acontecimentos” (Volz, 2016b, p. 24). Partia-se do pressuposto de que premissas curatoriais não implicavam necessariamente em propostas e projetos ajustados à realidade, na mesma medida em que plataformas não concebem organizações espaciais, que se encerram em

¹⁰ Ocorria, então, entre 1920 e 1960, o chamado *Mass Communication Research*: campo de estudo que possui fusão entre ciências humanas e exatas voltado para a Comunicação, cujo objetivo é, hegemonicamente, orientar, de forma empírica e pragmática, modelos comunicativos que fundamentem estes estudos. Mesmo sendo composta de vastos saberes científicos, o *Mass Communication Research* era delimitado por três grandes fórmulas, que davam suporte à obtenção de resultados destes campos. São elas: Teoria Matemática da Comunicação (ou Teoria da Informação); Corrente Funcionalista; e a Teoria Hipodérmica. A primeira, proposta pelos engenheiros matemáticos Claude Shannon e Warren Weaver, em 1949, compreendia a comunicação como “um processo de transmissão de uma mensagem por uma fonte de informação, através de um canal, a um destinatário” (Ito Araújo, 2017).

funções específicas ou exigem formas específicas, como sistemas arquitetônicos definidos por padrões e hierarquias organizacionais.

Os propósitos curatoriais da 32ª bienal revelavam-se um caminho para se investigar as possibilidades da teoria da informação, como base a desenvolver conceitos envolvidos com a tradução da realidade em uma prática expográfica, que se tornava um método de processo crítico da realidade, “ao mesmo tempo como hipótese e como uma definição”(Lefebvre, 1974, p. 11).

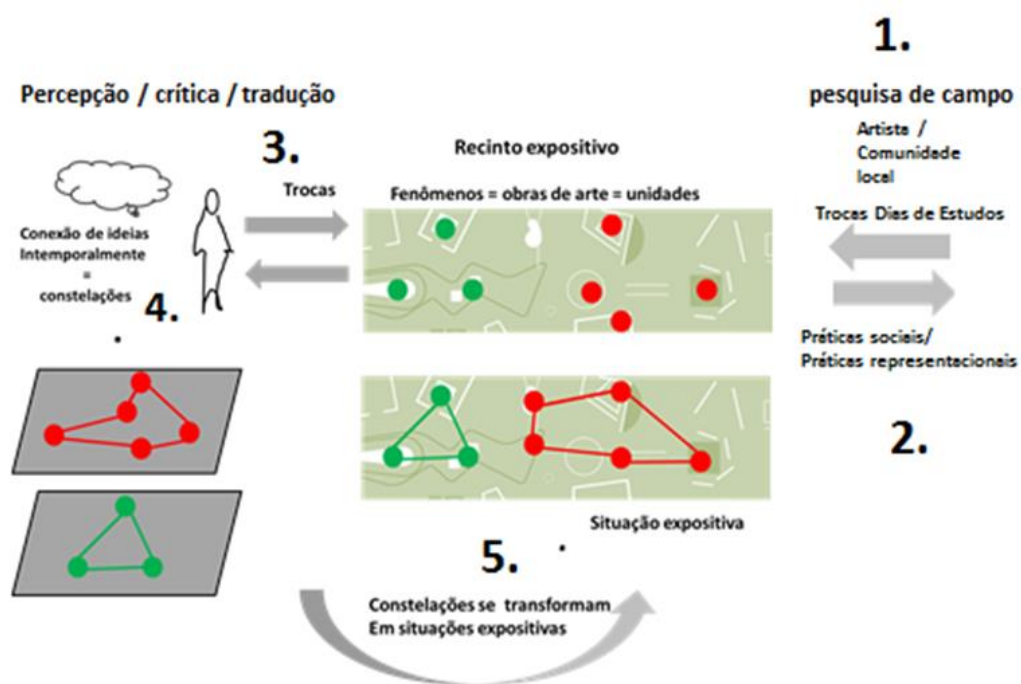


Fig.3 - Esquema Mecanismos e processos representativos expositivos.
Fonte: Desenho Valeria Veras

Por intermédio desse recurso, se questionaria os mecanismos de representação de práticas de arte e arquitetura, integradas às experiências participativas de pesquisas de campo que de certa forma, reincidente em aspectos controversos das relações, envolvendo “discursos museográficos” e processos educativos, em enquadramentos teóricos da museologia e da sociologia da cultura (Figura.3).

Em museologia, o valor semântico do “discurso museográfico” abrange o conjunto dos pontos de vista dos autores de uma exposição integrados à museografia por dispositivos semióticos variados (percursos, textos escritos ou orais, sons vídeos, elementos interativos) visando propor grades de leitura e de interpretação aos visitantes do museu. Os sociólogos por seu lado, utilizam as noções de “contato de

leitura” e de “tutela” para aludir à seleção de obras feitas pelo museu, bem como os dispositivos expográficos (inclusive os diverso registros de textos) de que os visitantes fazem uso pessoal e cognitivo durante a visita (Poli; Houbart in Eidelman; Rostain;Goldstein, 2014, p. 207)

O processo expográfico, sendo o sistema condutor do fluxo comunicacional - realidade / público –, poderia ser esquematizado em um diagrama, tomando por base o modelo comunicacional de Shannon e Weaver, como a seguir na (Figura.4):

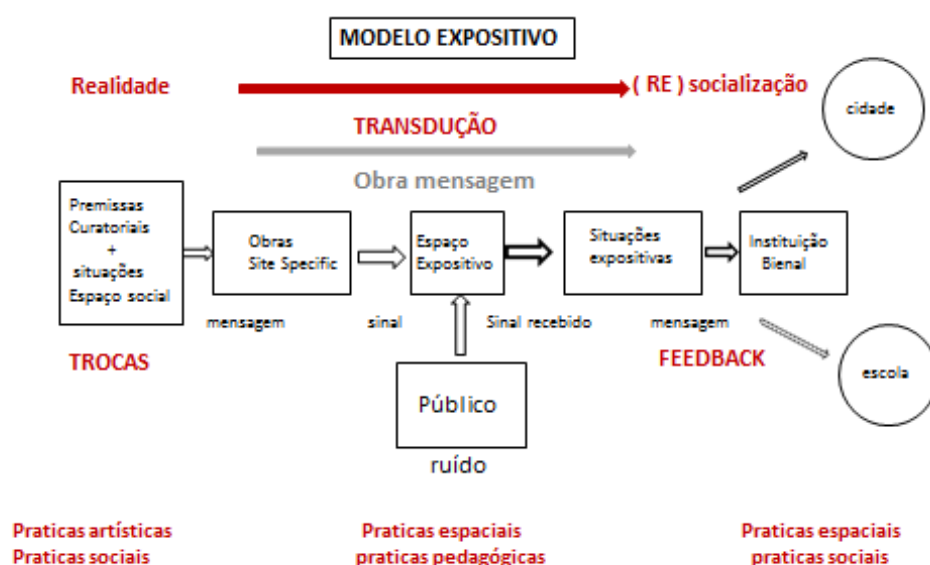


Fig.4. - Diagrama modelo comunicacional expositivo

Fonte: Modelo da Teoria Matemática da Comunicação Shannon; Weaver (1949)

O espaço expositivo seria o canal receptor e transmissor das trocas, entre processos sociais e métodos artísticos (Volz, 2016b, p. 24). Ou seja, um modelo expositivo deveria capacitar os mecanismos da transdução da realidade em uma “obra-mensagem”, ante a análise e vivência do público, frente às informações irradiadas com a percepção dos dispositivos de mediação, seja esta discursiva ou espacial (Eidelman; Roustain; Goldstein, 2014, p. 205). Por conseguinte, as incertezas mensurariam as possibilidades - *espaços/tempos*- geradas a partir da experiência crítica do espaço, como Lefebvre formula na teoria da produção do espaço processada no “percebido, concebido e vivido” (Schmid, 2012) em uma única e abrangente teoria social, permitindo a compreensão e a análise dos

processos espaciais em diferentes níveis (Schmid, 2012). No sentido primordial do termo, a exposição torna-se uma escrita participativa e o espaço expositivo o compartilhamento de experiências “totais” vividas (Eidelman; Roustan; Goldstein; (2014,p. 204). Em comparação análoga, estas experiências poderiam estar relacionadas ao exercício do método de representação, a que Benjamin atribui ser um movimento contínuo e incansável do pensamento, como forma contemplativa de ver a realidade, a partir de vários estratos que se sobrepõem de forma intermitente (Benjamin,1984, p. 50). Este processo fragmentário e contemplativo por Benjamin, equiparado a um mosaico, que resulta de imersões fenomenológicas da realidade, e onde “ideias como objeto dessa investigação” (Benjamin, 1984, p.51) compõem conhecimentos parciais da realidade, é transposto para o espaço expositivo, no âmbito de ser um método de reflexão, que emerge do contato do público com as obras e o espaço circundante. O “plano das ideias”, acionado por *espaços-tempos* (plano virtual), conduz os circuitos expositivos, de forma intermitente, estruturando redes integradas de significações da realidade (Figuras. 5 e 6), à *deriva* das vivências / apropriações / situações expositivas.

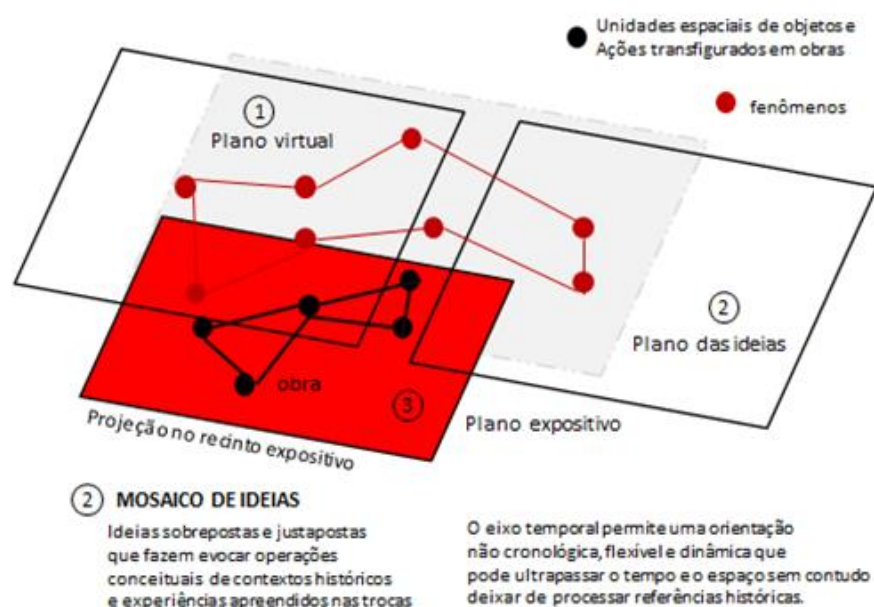


Fig.5 - Esquema planos composicionais expositivos integrados
Fonte: Desenho Valeria Veras

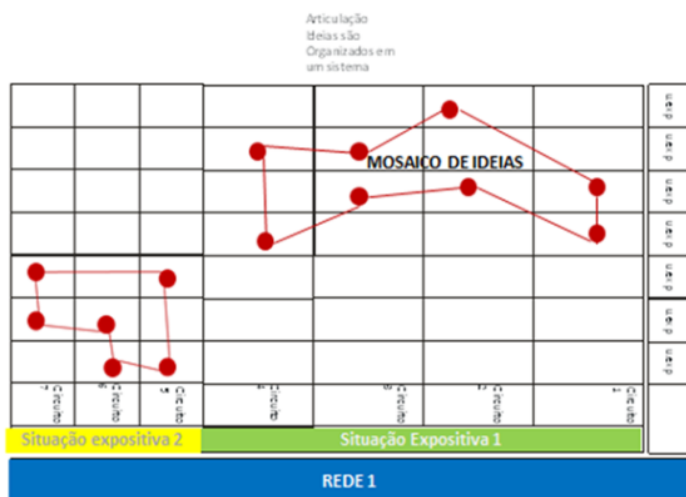


Fig. 6 - Esquema situações expositivas em rede
Fonte: Desenho Valeria Veras

3.3.

Sistema expositivo – um sistema integrado de práticas espaciais e sociais

Um modelo expositivo, como um complexo “sistema adaptativo, que, por sua própria natureza, continuamente gera, elabora e reestrutura padrões de significados, ações e interações”, compõem formas de vermos bienais como sistemas que mediam informações da realidade, através de processos e técnicas de comunicação - onde fatos, pensamentos, contextos, acontecimentos tornam-se uma linguagem que amplia interações da arte em ‘processos’ organizacionais entrópicos que ministram incertezas como informações integradas a sistemas.

(...) Um sistema bem organizado é previsível – quase sabemos o que ele vai fazer antes que isso aconteça. Quando um sistema bem organizado faz alguma coisa, pouco aprendemos além do que já sabíamos – adquirimos pouca informação. Um sistema perfeitamente organizado é totalmente previsível e o seu comportamento não ministra informação alguma. Quanto mais desorganizado e imprevisível for um sistema, tanto maior a quantidade de informação que poderemos obter observando-o. A informação, a organização e a previsibilidade moram juntas nesta casa teórica (Buckley, 1967, p. 131).

O espaço expositivo, como um campo “abstrato e concreto”, debelando os desajustes socioambientais da relação homem e seu habitat, desenvolve um eixo epistemológico *socioeducativo* - fundado na recepção crítica de público visitante e

ação pedagógica, ativado pelo e grupo de profissionais do programa educativo. Como *espaço médium*, torna-se possível se exercitarem *práticas*, conquanto *situações expositivas* que hipoteticamente simulam a *experimentação* de uma *socialização* “objetivada” e sistematizada em representações. Nessas condições, as *situações* simulam processos sociais, práticas espaciais e produções:

As práticas espaciais materiais referem-se aos fluxos, transferências e interações físicas e materiais que ocorrem no e ao longo do espaço de maneira a garantir a produção e a reprodução social;

As representações do espaço compreendem todos os signos e significantes, códigos e conhecimentos que permitem falar sobre essas práticas matérias e compreendê-las, pouco importa se em termos do senso comum cotidiano ou do jargão por vezes impenetrável das disciplinas acadêmicas que tratam de práticas espaciais (a engenharia, a arquitetura, a geografia, o planejamento, a sociologia, etc.)

Os espaços de representação são invenções mentais (códigos, signos, “discursos espaciais”, planos utópicos, paisagens imaginárias e até construções materiais como espaços simbólicos, ambientes particulares construídos, pinturas, museus, etc.) que imaginam novos sentidos ou possibilidades para práticas espaciais. (Lefebvre *apud* Harvey, 2016, p. 126)

O “espaço”, como visto, dotado da categorização de três dimensões - do vivido, percebido e imaginado -, procede de práticas envolvendo uma participação fenomenológica com a decupação da realidade, que desfavorece a organização de um espaço centralizado, concentrado e hierarquizado. E desvendando-se a cada fração de *espaços/tempos*, em novas formas, simultaneamente homogêneas e fragmentadas, carece de serem organizados em setorizações. Concerne, aqui, ao espaço social ditar as regras, pois os fenômenos sociais são irredutíveis e interdependentes, e não constituem realidades autônomas (Della Torre, 1989, p. 23).

E com esse sentido que lema estético *arte/vida*, pelas premissas curatoriais da 32ª bienal, é desestabilizado por interações sociais, a fim de permitir uma *sociabilidade* no espaço expositivo com o entendimento de que obras são “fatos sociais”, passíveis de um estudo objetivo, análogo conforme considerou Lefebvre, sob as bases teóricas do sociólogo Emile Durkheim, ao dizer que *fatos sociais* são ‘coisas’ a serem estudadas cientificamente, que podem ser explicadas por *causas sociais*, portanto, determinado pelos fenômenos (Durkheim *apud* DellaTorre, 1989, p. 22, 23).

Mas, embora, fenômenos sejam passíveis de uma explicação materialista, incorporada em práticas cotidianas - como decupado por Lefebvre, em bases *durkheimianas* -, para o sociólogo Randall Collins, indivíduos em “microssituações” abrigam somente visões e referenciais como meros agregados de suas experiências sensoriais e subjetivas, momento-por-momento, glosadas ou reificadas no pensamento ou no discurso (Collins *apud* Cohens, 1999, p. 424). O que faz cair por terra, nesse entender, a ideia de realidades serem experiências, como conjecturou Lefebvre, transpostas para situações objetivadas em obras e sistematizadas processualmente em estruturas, para se desenvolver o conhecimento do espaço social, vir encampar uma ideia de coletividade.

A temática “Incerteza Viva”, dissemina na arte uma condição intrínseca às incertezas, como sistemas de orientação geradores e construtivos de reflexão (Volz, 2016b, p. 25), na mesma tentativa com que a *teoria de situações* de Lefebvre, (2011, p. 34, 35) objetiva promover uma nova organização espacial participativa, motivada pela práxis da *quotidianidade*.

É com esse espírito, que a lógica curatorial de um projeto expográfico, pode vir ser um conjunto de procedimentos metodológicos, para instituir no público, as ferramentas sensoriais, que sistematizará no desenho expositivo, o processo de interdependência da “articulação entre pensamento crítico e experimentação artística” (Volz, 2016b, p.25) constitutivo de indagações sobre o espaço social.

3.4.

O espaço expositivo da 32ª Bienal - a organização de um “emaranhado de ideias”

O desenho expositivo imprimindo espacialmente a sensação de se estar em um jardim, “desenhava uma possível e desejável paisagem”, integrada ao Parque Ibirapuera. E desenvolvendo no grande vão espaços rarefeitos de “fronteiras permeáveis” a dispositivos expositivos fechados, em salas de projeção, se conferia ao projeto, uma sensação de aparente dispersão e desordem, como descreve Volz:

Como em um projeto paisagístico, no qual há massas vegetais, estratos arbóreos e forrações vegetais, aqui também os elementos arquitetônicos de uma exposição se articulam e se inter-relacionam construindo contrastes semelhantes: elementos como salas de projeção fechadas e paredes de diferentes alturas são justapostos e articulados de forma mais ou menos concentrada, desenhando uma possível e

desejável paisagem; perspectivas e áreas mais abertas e fechadas definem as relações com o entorno, criando diversos caminhos para a visitação e sobrepondo funções de uso; os espaços dos artistas mesclam-se, sem fronteiras definidas, a áreas de estar (Volz, 2016d).

O contato com esta aparente dispersão e desordem - pelos princípios de incerteza, que condiciona maior quantidade de informação, como visto, pela teoria de comunicação do Modelo Shannon e Weaver (1949) - constitui para o público, análogo sensação de descobertas sensitivas do espaço, como desenvolvida pelo geógrafo francês Augustine Berque (2013). Para Berque, em ambientes cujas experiências se pressentem distâncias, ao mesmo tempo “orientando – se” e “se perdendo”, encontra nos passos os sentidos de direção, como a si mesmo se percebe, dentro do ambiente no qual estamos inseridos (Berque, 2013). Ou seja, nascem da relação mútua– homem/realidade – empreendida numa ação, significações de *tempos/espacos*, agregados a experiências sensoriais e subjetivas, que incitam infinitas leituras – codificantes e decodificantes. O público tornando-se partícipe desses “(re)nascimentos de mundos” nos remonta à ideia como Gilles Deleuze subordina a desconstrução de uma “representação subjetivada e objetivada pelo olho humano”(Deleuze, 2007, p.103) vir ecoar em zonas de tensão, no resultado daquilo “que interioriza no visual o movimento manual que descreve a forma e as forças invisíveis que a determinam (...) numa transformação propriamente visual” (idem, p. 104). Ou seja, por intermédio dessa, “logica da sensação” empreendida por Deleuze e pelos descobrimentos que o geógrafo Berque diz promoverem vivências ambientadas, o espaço propriamente dito da 32ª Bienal seja comparável a um diagrama que suscita mecanismos visuais, ficando implícita a participação do público como agente da constituição configurativa no espaço.

Para Deleuze, um diagrama se dá a partir do *caos* associado ao impacto do contato com uma experiência visual que irradia sensações, na mesma alusão de Cézanne ao pintar o espaço e o tempo, como formas dos fenômenos, pela incessante percepção da realidade, que evoca uma abstração (Deleuze, 2007, p.103). Nesse aspecto, o diagrama poderia ser considerado um dispositivo expositivo, que ordena as sensações das possibilidades perceptivas que traduzem e organizam esteticamente o encontro -arte/público - em situações expositivas. Similar experiência, o historiador e crítico Paulo Venâncio Filho, (2013, p. 30)

estabeleceu entre os contextos de movimentos culturais, políticos envolvidos nas produções artísticas para evocar os espaços do passado em confronto com a atualidade.

Um guia impresso, que dispunha de um desenho expositivo, sobreposto a eixos horizontais e longitudinais, demarcava a ocupação das obras, nos três pavimentos do pavilhão, e se apresentava como um sistema de conexões, em decorrência da dinâmica de percursos que flexibilizava para o público (vide Anexo I, p. 162) compor seus próprios circuitos. Coexistindo entre cheios e vazios, vivenciavam-se os contrastes da intrincada rede de *interações sociais* - de lugares, hábitos, falas, costumes - inventariados em produções artísticas, intercaladas a circulações amplas, em contato com as fachadas desobstruídas ao longo da construção. Dessa forma, alegava Volz, a paisagem de o parque ao adentrar o interior do pavilhão, integrando espaços de convívio e áreas expositivas à exterioridade, como se não existisse o grande plano longitudinal de vidro da fachada do pavilhão de Niemeyer, fazia coexistir na grande praça do térreo a estrutura de agrupamento de obras contemplando circuitos constelares de “tempos e conhecimentos”, que estabeleciam uma aproximação afetiva, experimental e imaginativa entre territórios e povos, abstraindo as suas fronteiras geográficas (Volz, 2016c, p.38).

3.4.1.

Narrativas expositivas como vivências compartilhadas.

O projeto educativo da Bienal foi conduzido por um eixo pedagógico centrado em atividades alinhadas tematicamente com uma implantação, que compunha estruturalmente transversalidades com a mediação curatorial, ocorrida nas jornadas de trabalho, durante os Dias de Estudos. A sensação de se estar “diante de condições de incertezas e variáveis, na tentativa de realizar mudanças e transformações na vida e no ambiente (...)” (Prates, 2016, p.13), ficaria evidenciada no desenho expositivo, que evocaria possibilidades das pessoas poderem tomar rumos diversos. Essa experiência de descobertas sensitivas do espaço, como desenvolvida pelo geógrafo francês Augustine Berque (1994, *online*) similar a um “grande jogo do caminhar”, pertinente ao que Francesco Careri atribui o “caminhar como uma forma de arte, como prática estética”

(Jacques, 2103, p. 7), ilustraria possibilidades de informações, que sugerem o inesperado, construído a partir de cenários totalmente novos (Prate, 2016, p.13), decorrentes dos itinerários selecionados.

Ao passo que o público aleatoriamente delinea *in situ* seus percursos, cenários ocorrem concomitantes a narrativas, e se constroem pedagogicamente os eixos temáticos da exposição, que posteriormente são desdobrados em workshops e oficinas, para se reportarem as investigações locais realizadas nos Dias de Estudo.

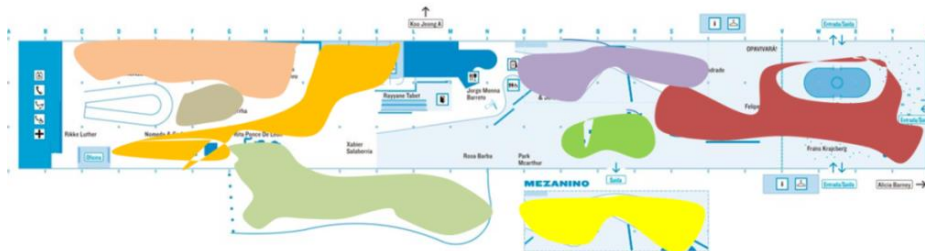


Fig.7 - Zonas de vivências compartilhadas.

Fonte: Guia expositivo 32ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo (2016).

Dentro desse espírito pedagógico, estruturado no pensamento do filósofo Edgar Morin, que vislumbrava a possibilidade de “aprendermos navegar em um oceano de incertezas, em meio ao arquipélago de certezas” (2000), se conduziriam ao longo das visitas, situações expositivas, como “zonas” de vivências compartilhadas, (Figura7), que se assemelhariam ao resultado aleatório das proposições situacionistas, com a construção coletiva e livre de cidades criadas pelos próprios habitantes (Carreri, 2103, p. 11, 12).

Cabe, aqui, analisar se a realidade transposta para o espaço expositivo - como uma ficção situacionista em laboratório de práticas urbanas, como espaços ativos incide em uma teatralização inócua do problema inserido em uma representação, ora, deslocada da realidade e de suas particularidades. Indubitavelmente, o espaço expositivo como estrutura museográfica, ainda seja um processo, como sublinha o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves, submetido a planos “cuja lógica de funcionamento precisa ser decifrada para que se possam perceber os limites reais e avaliar lucidamente os seus efeitos sociais” (Gonçalves, 2007, p. 83). Por outro lado, enquanto manifestação prática da teoria, o mecanismo situacionista acabou exacerbando o processo representativo

3.4.2. Principais eixos temáticos narrativos

A floresta de Krajčberg, circunscrita em uma praça central, introduzia novas orientações espaciais dadas à escala e monumentalidade à arquitetura moderna (Volz, 2016b, p. 168), e demarcaria a área de transição entre o interior e o exterior do edifício. O contato com produções e hábitos, relacionados a complexas culturas primitivas, “pensado como algo intimamente ligado às experiências sagradas e profanas da vida cotidiana” (Gonçalves, 2007, p. 83), estabelecia na praça, ao mesmo tempo uma organização híbrida e rarefeita, cuja ideia de espacialidade, promovia uma forma temporária de conciliação, entre sentidos de mundo, guiada pelo “global e local”. As ressignificação das obras, redefinindo parâmetros de inclusões e exclusões simbólicas, “(...) se fazendo presentes nas

renovadas afirmações de identidade (...)”(Anjos, 2005, p.22), mediada pelas atividades educativas, estimularia as relações de reciprocidade desejadas, entre arte e natureza.

No entanto, a ideia da unidade entre o espaço interior do pavilhão de Niemeyer com a exterioridade, segundo o curador, através do vídeo “A Minute Ago”, de Rachel Rose, estabeleceria um contraponto à relação - *parque/pavilhão*- que tangenciaria alguns dos questionamentos que cercaram a lógica arquitetônica modernista, sobre a relação do edifício com o habitat natural, inscrita na composição *natureza- paisagem*. A desconstrução da ideia de *monumento*, que institui autonomia e soberania do edifício ao conjunto paisagístico, ganha dimensão crítica no vídeo de Rachel Rose, disposto frontalmente à entrada da Bienal. As imagens da Casa de Vidro, do arquiteto americano Philip Johnson (Figura9), onde – do interior da sua casa de vidro, acompanha uma tempestade - é disposta à frente da esquadria da fachada longitudinal do pavilhão , nos remetendo à ideia da tempestade acontecer no Parque Ibirapuera, e que indubitavelmente recai em reflexões sobre as linhas divisória - imaginárias - entre o “dentro” e “fora”, nos induzindo a recortes paisagísticos distanciados do contato com a natureza.



Fig. 9 - Casa de Vidro, do arquiteto americano Philip Johnson.

Fonte: Disponível<<https://www.e-architect.co.uk> >Acesso em: jul 2017

Mas, a ausência de entropia pouco se aplicava à arquitetura de Niemeyer, nascida da própria da ambiguidade modernista brasileira, que consolidou no partido conceitual do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, de Belo Horizonte, entre 1942 e 1944, marco do progresso da urbanização, de uma arquitetura integrada aos trópicos assumidamente híbrida. Podia-se atentar uma operação intelectual à desconstrução da paisagem que instituiu a tônica de se ver através de olhos estrangeiros um Brasil velado de suas equidades com a natureza; no entanto, muito diverso sob a ótica da arquitetura moderna brasileira, que estabeleceu no sincretismo de culturas vernáculas, articuladas a um significado universal de sua integração à natureza (Campofiorito, 2012, p. 47) e muito diverso da casa de vidro de Philip Johnson, ancorada no espelhamento do seu entorno.

Esta sensação, que induz a paisagem como imagem construída extrínseca a uma situação de realidade, forjaria uma analogia com a ideologia modernista do “cubo branco”, como aponta O’Dorethy (2002), que instituiu a total autonomia da obra de arte, acima das contingências e dos acasos, em favor dos interesses impostos pela estética de um mundo “extemporâneo ou atemporal”(2002, p.15). Por intermédio dessa relação, criada por Volz, metaforicamente o “caráter simultaneamente racional, utópico e de coerção”, de estruturas autoritárias, intrínsecas à arquitetura moderna, presentes na casa de vidro de Johnson, transpareceria a não possibilidade para estabelecer contato com as incertezas, na condição de leitura crítica de mundo. Ou ainda, estariam nitidamente ressalvadas, aqui, as interações entre realidade e sociedade, para se desenvolverem representações de espaços, como mapeamento de um conjunto de alternativas, intrínsecas a prática expográfica, mediada por um sistema da arte, fundado na capacidade dos seus meios traduzirem as referências heterogêneas socioculturais do mundo. Será? Até o momento as referências *arte/vida*, como operação intelectual que se manifestara na decupação de territórios como mecanismo de investigação do artista, em site-specifics, notadamente haviam deixado em aberto a participação do público, na estruturação de uma obra de arte, vinculando-se a sua realidade cotidiana.

Ainda em face do objetivo curatorial, questionar esta abstração modernista, a instalação de Lais Myrrah, (figura 10 p. 86) “Dois Pesos, Duas Medidas”, se revestia de críticas à importância das relações do homem coexistir “intimamente ligado às experiências sagradas e profanas a sua vida cotidiana”. A instalação ao

irromper verticalmente o vão vazado do pavilhão, em local onde já estiveram representadas as mais emblemáticas obras de Bienais, reproduzia separadamente, em duas torres, materiais impressados de construções indígenas – cipó, toras de madeira, palha- e de edificações típicas concebidas por materiais industrializados – tijolo, cimento, ferro, vidro, canos. As torres metaforicamente representando a condensação de culturas– tensionadas pelo convívio do - erudito e popular - exemplificava a relação de duas medidas, aparentemente iguais, mas anunciadas como diferentes, que metaforicamente insurge como pergunta o modo desigual com que a tradição construtiva indígena é tratada, em relação à arquitetura dita civilizada.

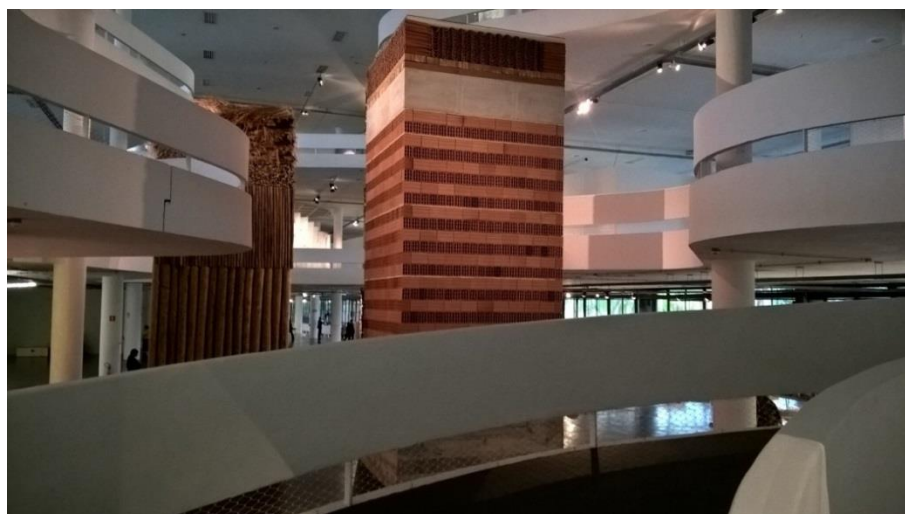


Fig. 10 - Instalação “Dois Pesos, Duas Medidas”, artista Lais Myrrah,
Fonte: Foto Valeria Veras (2016).

Complementaria esta grande zona temática a instalação “Ágora: OcaTaperaterreiro”, de Bené Fontéles (Figura.11, p. 87), disposto do lado direito, à entrada da Bienal. Em “uma construção de teto de palha e paredes de taipa e com materiais usados de habitações indígenas e caboclas”, veiculava no seu interior elementos que referenciavam “tempos, conhecimentos e rituais, como configuração de um terreiro para celebrações e oferendas” (Volz, 2016c, p.38). Desse modo, Fonteles estabelecia uma aproximação afetiva, experimental e imaginativa entre territórios e povos, abstraindo as suas fronteiras geográficas. E aqui, ficava claro, que o objeto restabelecia as conexões entre o material e o imaterial.



Fig.11 Instalação “Ágora:OcaTaperTerreira”, artista Bené Fonteles
 Fonte: Foto Valeria Veras (2016)

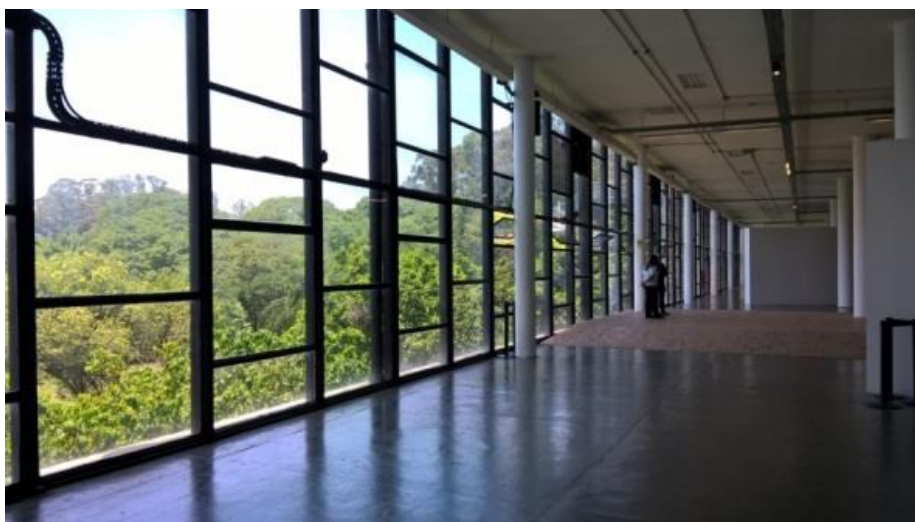


Fig.12 – A interação da expografia com o Parque Ibirapuera.
 Fonte: Foto Valeria Veras (2016)

No 2º piso (Figura. 13, p. 88), o vídeo – “Vídeo nas Aldeias”, resultado de um projeto de realizadores indígenas “que desestabilizava as narrativas forjadas civilizatórias”(Volz, 2016c, p. 178), disposto ao centro em grandes painéis, irradiava ramificações com possíveis situações a temas de botânica/ arquitetura, relações corpo /natureza , tecnologias / impactos globais e linguagens/ culturas periféricas.

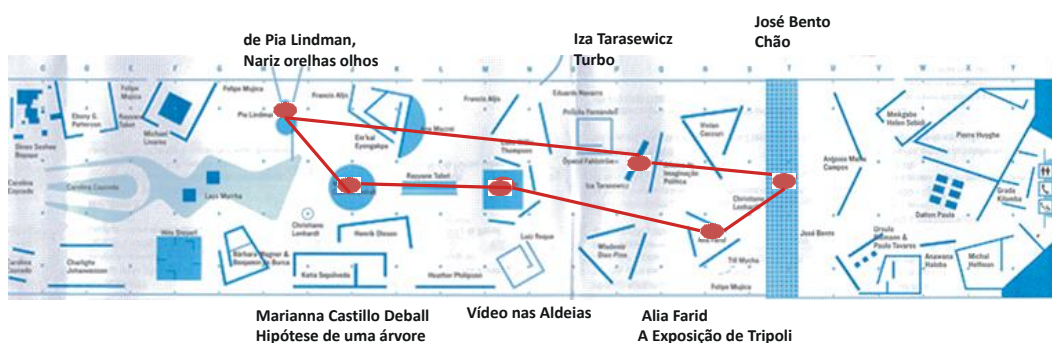


Fig. 13 Disposição Espacial 2º andar

Fonte: Guia expositivo 32ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo(2016)

A videoinstalação “A Exposição de Tripoli” (Figura14), da artista Alia Farid, no segundo pavimento, veiculando imagens da Feira Internacional Rachid Karami, em Tripoli, Líbano (1963), um complexo arquitetônico concebido por Niemeyer, para abrigar lazer e cultura nos mesmos moldes do Complexo Ibirapuera, ilustraria as adversidades de obras de grande porte, impostas às realidades locais, estabelecendo o padrão cultural provocado pela globalização.



Fig. 14 - Vídeo instalação da artista Alia Farid - Feira Internacional Rachid Karami

Fonte: Foto Fundação Bienal de São Paulo(2016).

Comportam ainda alguns exemplos, como: A instalação da artista Marianna Castillo Deball, obra “Hipótese de uma árvore” (Figura. 15, p. 89) (Volz, 2016c, p. 118); em uma grande estrutura suspensa feita de bambu e em formato espiral, remetia a árvore genealógica filogenética, na qual a artista indicava as relações evolutivas entre as espécies biológicas (VOLZ, 2016b, p.258); a obra de Pia

Lindman, “Nose Ears Eyes” [Nariz orelhas olhos] (2016), concebida em um *igloo* de barro, em contato com o ar exterior por intermédio de um tubo, que perfura a fachada do pavilhão, reproduziu metodologias construtivas de saberes tradicionais, onde buscava “investigar métodos alternativos a padrões rígidos de conhecimento buscando repensar as convenções de comportamento a uma construção adaptadas à do século XIX finlandesa; TURBO, de Iza Tarasewicz, uma escultura em forma de espiral, que consiste em uma grande estrutura, que lembra o Grande Colisor de Hádrons, o maior acelerador de partículas e o de maior energia existente do mundo cujo principal objetivo é obter dados sobre colisões de feixes de partículas e que parece irradiar movimentos de espaços-tempos, explicando a origem do universo, provocando estados de caos (Volz, 2016c, p. 86); “Chão”, de José Bento, (Figura 16, p. 90), que secciona transversalmente o piso do pavilhão com uma grande extensão de tacos de madeira, simula uma experiência de instabilidade ao caminhar, “criando-se assim uma topografia camuflada” (Volz, 2016c, p. 96).



Fig 15 - Instalação -Hipótese de uma árvore da artista Marianna Castillo Deball
Fonte: Foto Valeria Veras (2016)

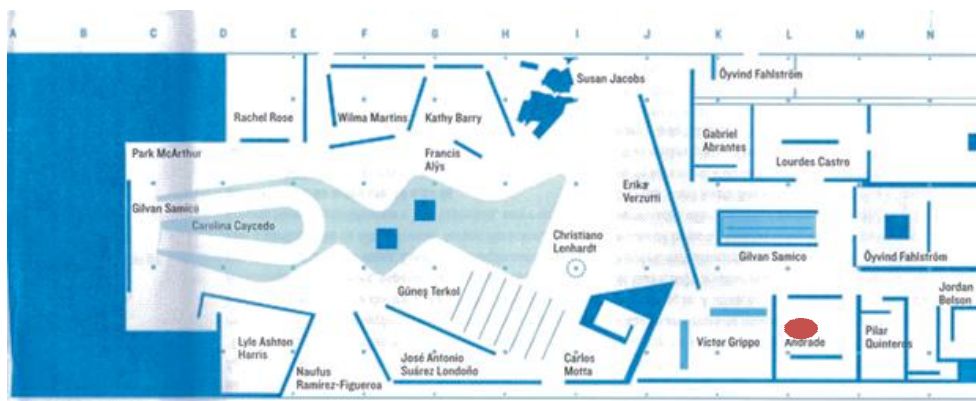
Quem já havia percorrido dois terços da bienal teria pouco folego para dar continuidade a possíveis conjecturas metafísicas. É reservado, a este último piso, refletir sobre os códigos interpretativos de obras de arte, colocando em contato as referências das formulações da museologia, na composição de coleções como “registro da substancia da vida social e cultural” (Gonçalves, 2007, p. 219). A organização espacial do 3º pavimento, ao fundo do pavilhão, dispendo de alguns

painéis posicionados ortogonalmente à malha da grade, e fechando-se em ambientes, perde contato com a totalidade do espaço da bienal e a desobstrução aos planos longitudinais das fachadas, transparência e espaços rarefeitos.



Fig. 16 - Instalação - “Chão”, do artista José Bento
Fonte: Foto Valeria Veras (2016)

A composição de *redes de significações espaciais* configuradas em *situações expositivas* - interligando-se, articulando-se e conectando-se - incessantemente por intermédio de temas, ativado pelas atividades educativas, (figura 17), ora, tem ressonância na recomposição de patrimônios, “pelas mediações entre passado e o presente entre o material e o imaterial, entre alma e o corpo, entre outras” (Gonçalves, 2007, p. 219), para vir estruturar em categorias, linguagens e criações simbólicas, que questionam a relação da natureza e a arte.



Sonia Andrade
Hydragrammas

Fig. 17 - Disposição Espacial 3º andar
Fonte: Guia expositivo 32ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo(2016, *on line*)

A artista Sonia Andrade, que apresentou a instalação “Hydragrammas (1978-1993)”, um inventário de cerca de cem objetos, realizados a partir de materiais coletados no cotidiano, configura um arranjo de peças que resulta numa espécie de “léxico subjetivo”, para analogias de peças singulares serem semelhantes a textos, em que significantes se embaralham e se hibridizam (Figura 18) (Volz, 2016c, p.166).

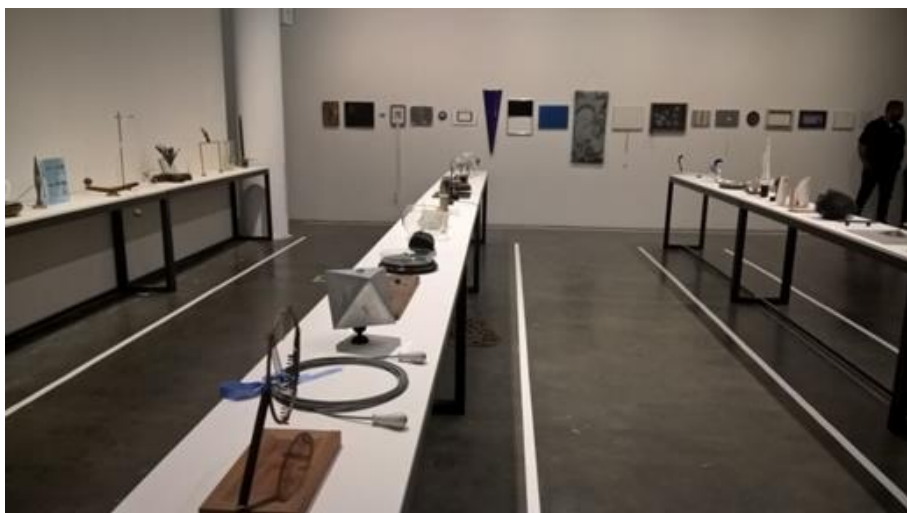


Fig.18 - Instalação Hydragrammas (1978-1993), artista Sonia Andrade
Fonte: Foto Valeria Veras (2016)

Expografia X Retórica Urbana

O projeto expositivo, como mapeamento de um conjunto de alternativas de formas de se ver a realidade, “onde temas e ideias se entrelaçam livremente”, dentro daquilo que Gilles Deleuze desenvolve ser uma estrutura rizomática, pode traduzir as *incertezas* espacialmente, em um “modelo de realização de espaços e tempos livres”, como sendo “multiplicidades” da própria realidade, diante da estrutura espacial, como descrita abaixo:

As multiplicidades são a própria realidade e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; as suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *heceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); seus espaço-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvores); a seu plano de composição que constitui platôs(zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de territorialização (Deleuze; Guattari, 1995, p.8).

Indubitavelmente, o espaço de *trocas*, abrindo novas “rotas e conexões” de práticas espaciais, ordenando uma nova construção de saberes, como processo de “(re)socialização” e de “(re)territorialização” no espaço expositivo, converge sistemicamente, em não apenas retrazar os trajetos que levaram à 32ª Bienal aos caminhos de pesquisa de campo. Para constituir espacialmente as incertezas, dentro do que Deleuze elabora, como “permanentes fluxos de estruturação de formas de modos de codificação e decodificação da realidade” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 55), o espaço expositivo como composição de - espaços-tempos - em “devires, acontecimentos e heceidades” - traduz um processo não linear da transposição de significados de uma língua para outra (Volz, 2016a, p. 42), que não induziria, segundo o curador, correlações configurativas presas a padrões arquitetônicos.

Simples e estáveis, ou complexos e mutáveis, essas inter-relações entre elementos expositivos, reproduzindo o sistema de *trocas*, empreendido na pesquisa de campo, estabelece uma incessante conectividade entre realidade e o espaço da bienal. E a bienal, com o “sentido de ser espaço de ações”, evocando o

conceito do filósofo Jean Paul Sartre, que o geógrafo Milton Santos, incorpora para traduzir um espaço em movimento permanente e como incessante processo de sentido de totalização, – (Santos, 2006, p. 119), converge com o sentido de ser um evento que permite virtualmente à sociedade global realizar-se como fenômeno (idem).

Esse espectro mutável torna a expografia uma variante espacial das articulações empreendidas entre arte e sociedade “relacionadas ao espaço, de vivências decorrentes de formulas curatoriais, articuladora de fragmentos” (Castillo, 2014, p. 22) entre arte / arquitetura / filosofia. Como expõe Castillo, este mecanismo representacional, inseparável do tempo envolvido em um processo de experimentação, “retoma diálogo com arquitetura por viés filosófico, na medida em que a experiência fenomenal contém a dimensão estética do estar no mundo” (idem).

Nessa abordagem, não somente se retoma o diálogo da experimentação da arquitetura pelo viés da filosofia, mas ainda de reconstituir sua função. Na obra *Crítica da Razão Pura* (1781), de Kant, Segunda Parte *Da Teoria Elementar Transcendental Lógica Transcendental*, capítulo 3 *A Arquitetônica da Razão Pura*, a definição de arquitetura fica atribuída em ser uma “arte de construir sistemas” (Kant [1781], 1952, p. 243). A lógica cognitiva, nesse caso, dada por uma ideia estruturada, *a priori*, comportaria o entendimento de se estar agrupando em uma Bienal, várias percepções da realidade, partindo de uma plataforma curatorial, organizada sistemicamente dentro de uma lógica arquitetônica, que ordena o processo expográfico, em etapas e procedimentos de mediação, para o entendimento de obras de arte como objetos de estudos da realidade. O estatuto epistêmico do projeto expositivo se apresenta, nesse sentido, aberto a possibilidades de realização, partindo de uma unidade. Contudo, aqui, a ideia é a de uma unidade que não desconsidera a experiência e nem se excluem as arbitrariedades referenciadas nas incertezas.

Fica a ressalva que arquitetura, ora pelo viés expográfico, assume a atribuição de ser uma mediação com a tradução da realidade, que ordena articulações, entre procedimentos empíricos e teóricos, e conduz um conceito espacial, em alternativas de se ver e analisar a realidade, que podem ser formalizadas em um sistema (Guetoult, 2007) de possibilidades.

A definição de "*biennialogy*", na conferência "Repensando as Bienais" (*Rethinking the Biennial*) na cidade de Bergen, Noruega em 2009, ao dotar de significação o termo como um fenômeno contemporâneo—de especificidades e implicações - dentro de um campo de conhecimento, estabeleceu frentes como possibilidades de estudos da realidade, como algo de forma sistemática.

Esta definição em sintonia, com os desafios propostos por Françoise Choay, na introdução do seu livro *O Urbanismo, Utopias e Realidades Uma Antologia* (1965), motivados em procurar "a significação em si dos fatos, colocar em evidência as razões dos erros cometidos, a raiz das incertezas e das dúvidas levantadas (...) por qualquer nova proposta de planejamento urbano" (Choay, 1965, p. 1), corrobora com a ideia de que plataformas de bienais podem comportar um terreno contextual - espacial e de vivência da realidade - que incide em propostas de transformação física e palpável da realidade, estabelecendo pontes com a metodologia desenvolvida por Lefebvre.

Não obstante, a ideia de bienais serem de dimensões práticas distintas a propostas de planejamento converge com a interação de métodos urbanos, naquilo que Choay sugere por intermédio de "uma fenomenologia comparativa da percepção do *espaço urbano* e da percepção do *espaço estético*" (Choay, 1965, p. 48), colocar em discussão o problema da morfologia urbana no âmbito das significações. No entanto, Choay é reticente ao afirmar que "nenhuma prática de artes plásticas, nenhum conhecimento da geometria, pode conduzir à concepção de um projeto legível; só pode fazê-lo a experiência da cidade" (idem, p.49).

Contudo, essa relação de caráter experimental o entendimento entre espaço urbano e objeto da arte, o espaço de bienais - pouco evoluiu em ações, que potencialmente envolvessem revisitações técnicas, aplicáveis para questionar usos de legislação do espaço público em sintonia, com o campo social e político.

Um método aplicável de práticas, tal como nas vanguardas artísticas do pré e pós guerra, ainda referenciadas em teorias fenomenológicas e estruturalistas, que conduziriam as transformações na arte, no âmbito de instituir uma autonomia, como independência da sociedade "prescrita pela separação como produto de um desenvolvimento histórico e social" (Burgër, 1993, p. 73), contraditoriamente, deslocou a prioridade estética para uma prioridade social, estabelecendo uma estetização do social, que veio desenvolver um aparato de expressão da arte, onde

arquitetura media as construções de interação do indivíduo com o meio físico e social, independente da ideia de que possa servir a um propósito social útil.

Essas premissas intrínsecas à modernidade, fundadas numa “malha ideológica do desenvolvimento tecnológico para uma progressiva racionalização das relações sociais, tendo como horizonte uma sociedade onde arte e vida estabeleceriam entre si vínculos concretos e descomprometidos de posições de classe” (Brito, 1985, p. 16), passa a ser o sintoma das dissonâncias, entre conteúdo e forma, projetados na estrutura global.

Por outro lado, as bienais mediam reflexões sobre a sociedade, incorporando às suas práticas educativas, a retórica de uma socialização, “que guarda nas formas de apropriação e instrumentalização da experiência do pertencimento (...) propósitos institucionais” (Clark, 2008, p. 305) que não repercutem em compromissos sociais.

4.1.

Bienal um diagrama de funções e ações

O desenho expositivo da 32ª Bienal, pelas considerações do filósofo Franco Berardi, exemplificaria a ideia que o mundo imerso em um “caos”, que implicava, segundo Volz, a impossibilidade com a tradução da realidade, em códigos que impusessem modelos de representação predeterminados. O encadeamento de ideias articuladas a um conjunto de ações empreenderia, no recinto expositivo, uma forma de comunicação, envolvendo ampla série de processos de tradução da realidade (Volz, 2016a, p.40) como situações, que concretizam uma vivência coletiva no espaço, ativada por possíveis leituras expositivas, a partir de percursos monitorados e/ ou aleatórios.

O caos é um ambiente complexo demais para ser decodificado pelas matrizes explanatórias disponíveis, é um ambiente em que fluxos semióticos e os fluxos emocionais estão circulando com tamanha rapidez que nossa mente não consegue acompanhar (Berardi *apud* Volz, 2016b, p.22).

O desenho expositivo deveria ser capaz de traduzir as contingências e redundâncias da realidade, a cada fração de *espaço/tempos* (Deleuze, 1995, p.59), igual às que conduziu Deleuze ao interpretar a realidade como uma grade de acontecimentos sistematizados em estratos, que configuraram uma lógica interacional espacial de multiplicidades. O espaço seria equivalente a um

diagrama como modo de analisar os acontecimentos em curso, sem constituir referência de expressão ou conteúdo, a algo já codificado do ponto de vista semiótico ou físico. Nesse sentido, as obras de arte (re)significadas em conjuntos de análises diferenciadas da realidade, virtualmente transpostas para um Guia impresso da Bienal, constituía (vide Anexo I, p. 162) uma nova lógica espacial expográfica, - ensejando um real por vir, que escapava a esquemas fixos de representação. A expografia tornava-se um dispositivo de mediação para mapeamento de inúmeras possibilidades de *situações expositivas*. A lógica de, indeterminadamente, operar no espaço expositivo leituras comparadas entre obras, dada a partir de uma mediação, que impõe “um procedimento semelhante a montar um quebra cabeças” reverberava na ideia de se constituir dispositivo virtual de interpretação para a simulação de inúmeras situações, ativadas pelos procedimentos educativos. E bienais, nesse aspecto, se constituem como locais de iniciação de práticas de socialização, ou ainda, como lugares onde se afloram os diagramas arte/vida, que reapresentam os fatos da realidade - sejam as “incertezas” da equidade entre arte e vida - como uma estrutura representativa metaforizada da realidade.

Este conjunto de ações pode ser sistematizado em um diagrama explicativo, como abaixo, apresentado (figura 19, p. 97), ficando claro, que o processo expositivo é composto por procedimentos, implicando em etapas diferenciadas de atividades. As que ocorrem durante a investigação artística, articulada a pesquisa curatorial, envolvem a subdivisão da temática da plataforma em subtemas, que conduzirão as situações construídas *in situ* a partir de pesquisas/estudos/levantamentos. O tipo de reciprocidade artística nos lugares onde se efetivam as investigações dimensionará as atividades necessárias inerentes à produção das obras site-specifics. A posterior etapa, considerando transposição deste conteúdo para o recinto expositivo, obedecendo a critérios de implantação, partindo do projeto concebido pela curadoria e equipe de arquitetura, são as afinidades e vizinhanças entre obras, constituídas em zonas expositivas. A mediação que conduzirá a “socialização” no recinto expositivo, a depender das visitas monitoradas por arte educadores e/ou em percursos, realizados a livre critério do público visitante, traduzirá o conteúdo de agrupamento de obras selecionadas, a partir dos inúmeros circuitos, em processos de conhecimento que se desdobram em situações expositivas– [S1, S2, S3, S4, etc]. Por sua vez, a rede

de significações que compõem essas *situações* poderá ser debatida em oficinas e workshops, contando com a participação da equipe curatorial e instituições, e, formalmente operará as possíveis análises conjunturais de uma realidade, que poderão ser instrumentalizadas em proposições envolvendo arte e sociedade, como conjecturou Lefebvre.

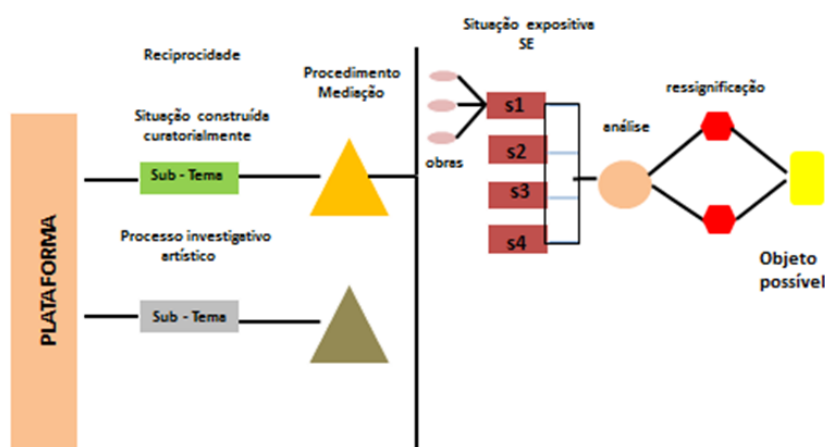


Fig 19 - Esquema da estruturação de uma Plataforma em um Sistema Expositivo
Fonte: Desenho Valeria Veras

Converge com este procedimento diagramático, o modelo de pesquisa iniciado, na década de 1960, por arquitetos que objetivavam encontrar uma linguagem de projeto usando recursos sistêmicos, matemáticos, empíricos e participativos.

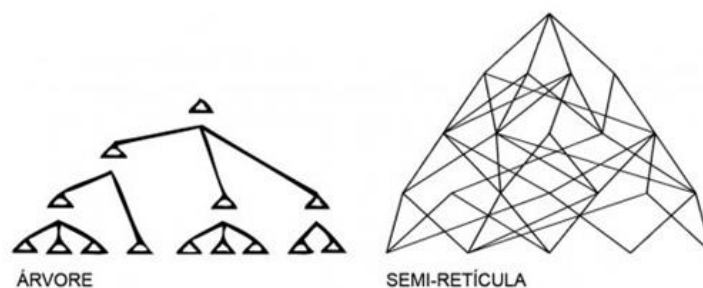


Fig.20 - Análise do contexto e síntese da forma
Fonte: Adaptação a partir de ALEXANDER, Christopher. (Notes on the Synthesis of Form. Cambridge, H) Disponível:<<http://www.vitruvius.com.br/>>

O método desenvolvido pelo arquiteto Christopher Alexander (Figura20), “dentro de uma perspectiva sistêmica, fazendo uso de um raciocínio abstrato, para analisar o conjunto das possíveis falhas futuras de um projeto, traduzidas em formas que sintetizavam padrões e estratos morfológicos”¹¹(Peixe;Tavares, 2018). Como as teorias situacionistas, fundadas em 1950, empreendidas em ações no meio urbano, não recaiam em métodos representativos, pois não existia o fato de se prescrever modelos de espaços em ambos os casos.

Temos ainda como exemplo, muito próximo formalmente de diagramas, os desenhos do arquiteto e artista Nieuwenhuis Constant “New Babylon” (Figura 21) desenvolvido para construir uma cidade nômade, “representando uma arquitetura megaestrutural e labiríntica, construída com base na linha sinuosa do percurso nômade (...) o caminhar materializava uma arquitetura concebida como *espaço do ir*”(Careri, 2013, p.104).



Fig. 21 – Mapa New Babylon, tradução de um urbanismo unitário.

Fonte: Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/>>

Nota: New Babylon foi o resultado da tentativa de Constant de traduzir em projeto a teoria do urbanismo unitário em -plantas, desenhos, fotomontagens, croquis, pinturas, fotografias e maquetes - mostrando uma cidade cuja característica principal seria sua transformação constante.

¹¹ Christopher Alexander, com a publicação, em 1964, da obra denominada *Notes on the Synthesis of Form* [Ensaio sobre a Síntese da Forma], desenvolveu uma descrição de como se dá o processo de projeto dentro de uma perspectiva sistêmica, no qual a forma deveria satisfazer os requisitos do contexto em que se insere qualquer edifício. Fazendo uso de um raciocínio abstrato influenciado por sua formação de matemático, basicamente o que Alexander conclui é que enumerar o conjunto das possíveis falhas futuras do projeto seria bem mais fácil do que todas as qualidades necessárias e desejadas, por ser um conjunto com um número bem menor de elementos, e por serem os defeitos mais evidentes aos olhos de qualquer um, inclusive dos leigos. No entanto, evitar problemas em potencial não garante que as qualidades mais importantes sejam alcançadas, automaticamente. Segundo o autor, isso pode ser alcançado com a ajuda de um processo denominado por ele de auto-inconsciente (que, em outras palavras, é a própria criatividade) que coexiste com a racionalidade ou ao processo autoconsciente. Disponível <<http://www.vitruvius.com.br/>> /18.212/6866. Acessado: 18/05/2018.

No entanto, o que perspicazmente Lefebvre chamou de “utopia experimental”, sobre práticas estudadas experimentalmente em “espaços apropriados” do urbano, simulando em obras de arte, ensaios de laboratório da vida cotidiana (Lefebvre, 2001, p. 116), acabaria recaindo na produção de modelos representacionais da realidade, em site specifics. Ao abrigar no espaço da arte um “espaço coletivo e participativo”, representativo de um espaço social, adequava-se ao sentido do termo *arte /vida*, como um artifício que codifica o espaço social em uma representação parcial e metaforizada da realidade, sob uma vivência particularizada do artista. E endossa se refletir aqui sobre as hipóteses da realidade estruturadas em representações artísticas, que forçosamente empreendem relações diretas e efetivas com a vida, para vir justificar a função de plataformas de bienais, como procedimentos de mediação de conscientização de mundo, estruturado em representações fictícias da realidade, onde o “coletivo” assume padrão de conduta social. Fica claro não existirem procedimentos de desenho possíveis que possam generalizar propriedades coletivas e ações sociais, como na teoria *lefebvreana*, desenvolvida no pressuposto que a “representação se estabelece em um mundo de vivências, mas que não pode prescindir dela para tornar real esta experiência” (Lefebvre, 1980, p. 167, *on line*) da realidade do “momento vivido”. A “única conclusão plausível é que as propriedades das coletividades e os procedimentos da ação pressupõem-se de certo modo um ao outro na realidade da vida social” como expõe o sociólogo Ira J. Cohen, (1999, p. 394), autor da obra *Solitary Action: Acting on Our Own in Everyday Life* (2015):

Os numerosos argumentos analíticos e procedimentos metodológicos que tem sido apresentado para atribuir prioridade ou à ação social ou às propriedades das coletividades são difíceis de sustentar quando consideradas à luz de dois truismos didáticos: a existência de coletividades que exibem propriedades específicas e configurações particulares depende da transação de determinadas formas de conduta; inversamente, a conduta social se dá de diferentes maneiras em tipos de coletividades historicamente específicos (Cohen, 1999, p. 394).

Mesmo conjecturando que plataformas curatoriais são os meios discursivos da reciprocidade arte e realidade, estabelecendo uma ponte com as teorias e pesquisas que iluminam vários procedimentos, por meio dos quais as ações sociais são produzidas, o espaço expositivo nunca tornará real o espaço onde a experiência artística esteve imersa, e uma representação torna-se a prova cabal

dessa dialética por ser uma metáfora da realidade e condutora de uma (re)significação.

Ilustra bem esta situação, a abordagem do artista Robert Smithson no ensaio *A Provisional Theory of Non – Sites*, (Uma Teoria Provisória de Non-Sites) ao dizer que o desenho de um diagrama, a planta baixa de uma casa, o projeto de implantação de um site, ou o desenho topográfico de um mapa são desenhos de “lógica bidimensional”. Um desenho, lógico difere de um desenho, de uma paisagem natural ou realista, porque ele raramente se parece com o que está representando. É uma analogia bidimensional ou uma metáfora – A é Z. (Smithson, 1979, p. 6, *on line*). No entanto, sendo o Non-Site (uma intervenção indoor) um desenho de lógica tridimensional que é *abstrato*, este *representa* um local real na NJ (As planícies Pine Barrens).

É por esta metáfora dimensional que um site pode representar um outro site que não se assemelham- a ele, este O Non-Site. Para entender essa linguagem de sites é apreciar a metáfora entre o complexo de ideias e a construção sintática, deixando a função formal como um desenho tridimensional que não se parece com um foto. "Arte expressiva" evita o problema de lógica; portanto, não é verdadeiramente abstrato. Uma intuição lógica pode desenvolver um totalmente "novo sentido da metáfora" livre de conteúdo natural expressivo realista (...) (Smithson, 1979, p. 6)

Robert Smithson nesta operação dialética *site/non site*, funda na representação de uma apropriação espacial uma intuição lógica interpretativa da realidade, que desenvolve um "novo sentido da metáfora" à revelia de ser uma “nova realidade” permeada por uma experiência fenomenológica. Essa transfiguração, deslocando o espaço da realidade para um campo abstrato, não se fixa nem *indoor* ou *outdoor*. Por sua vez, Lefebvre trata a sociedade urbana como uma prática social que se constitui em um objeto virtual, misto de ausência e presença, no sentido de ser uma práxis aberta: “O urbano (abreviação de ‘sociedade urbana’) define-se (...) não como realidade acabada, situada em relação à realidade atual (...) mas ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora” (Lefebvre, 1974, p. 28). Nesta *utopia experimental* onde “arte traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre vida como drama e fruição” (idem, 2001, p. 116), Lefebvre projeta no objeto de arte o sentido de mediação “que oferece múltiplas figuras de tempos e espaços *apropriados* e *metamorfosados* em obra” (Lefebvre, 2001, p. 116). Como avalia Teixeira Coelho (2005), o ponto de partida de Lefebvre residiu na questão

metodológica, onde a ideia da *forma* parte de uma abstração lógica, que exemplifica a distinção entre *formas discursivas* e *formas presentificadoras* e empreende simultaneamente a constituição de um espaço que Lefebvre caracteriza em três dimensões - “vivido, percebido e imaginado”. E, ainda, como complementa David Harvey, os espaços de representação empreendidos na lógica lefebvrea, “tem o potencial não somente de afetar a representação do espaço, como também de agir como força produtiva material com respeito às práticas espaciais” (Harvey, 2014, p.201). Nesse caso, compõe um “princípio gerativo”, vinculado ao meio, a partir da base econômica da formação social em questão, desconsiderando, a seu ver, uma dialética entre práticas e representações espaciais (idem).

Mas em todos esses aspectos, as teorias de Lefebvre e Smithson - por intermédio da construção de um processo representacional, fundada na tensão dialética entre pares - *presença/ausência*, *lugar/não lugar*, *site /non site* - buscam superar os modelos reprodutivos, operando, concomitantemente, ações de - experiência, vivência e percepção como um ato de conhecimento do espaço, estabelecido a partir de um ato de reflexão. A metaforização que opera esta transfiguração - virtual / concreta e material / imaterial, em ambas as situações, constitui uma unidade espacial intrínseca à prática da representação, guiada pela interpretação, ao mesmo tempo intrínseca à identificação com o meio apropriado. Residiria nesta condição de iminência – presença no ato do encontro como unidade (Foster, 2015 p. 167) estruturar os mecanismos “entrópicos” no campo expográfico, *situações expositivas*, ora como uma *praxis* de socialização, ora como uma mediação crítica do espaço - conquanto diagramas arte/vida –a partir da necessidade de se trabalhar, sob o permanente obstáculo que rege a não equidade entre arte e vida, cabendo, aqui, consideração de Artur Danto:

Se arte quiser ser eficiente sem qualquer função que pretenda realizar, não pode ser pela mimese, pois se a arte pretende ter alguma função, ela deve ser praticada mediante o que não tem em comum com a vida, só existe arte na medida da “descontinuidade” (Danto, 2010, p.65).

4.2. Discurso Curatorial X Espaço Expográfico

O “exercício curatorial” é hoje concebido coletivamente, e por uma equipe interdisciplinar, e vem ampliando enormemente sua interação com discussões

sobre temas que envolvem a cidade e a globalização. Todos participam organicamente, da elaboração do “discurso” da exposição, ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, baseado na analogia de linguagens que nucleou a exposição (Barbosa, 2009, p. 96). Como observa Luiz Camilo Osório, a crítica de arte “pressionada entre a desinformação generalizada e o isolamento provocado pela linguagem especializada, parece ter perdido o território comum da discussão pública – determinante para seu nascimento” (Osório, 2005, p. 10). Contudo, como uma atividade de crítica, fundada em um processo “transdisciplinar”, incorporado a temáticas da geopolítica mundial, discursos curatoriais, tornaram-se meios para lançar ideias e debates da arte, comprometidos em difundir políticas de equidade social, cultural, de meio ambiente e de direitos.

A cidade e o cotidiano, ambos de grande relevância no campo da discussão das apropriações, tem obsessivamente tornado o espaço expositivo de bienais – um desafio com a tradução dos conceitos envolvendo fatos sociais, articulados a categorias de espaço relacionadas a formas de agrupamento público, social e coletivo. No mais, ainda, contextualizado em um hibridismo, como salienta o curador Moacir dos Anjos, “devido a interconexão ampliada das diferenças locais que a globalização promove” (2005, p.30); por tudo isso, no discurso curatorial torna-se o agenciamento de plataformas que difundem “o espaço das diferenças” (idem) e do pertencimento que se estabelece em um imaginário coletivo. Transcendendo as fronteiras geográficas, a tradução deste mundo “desigual e heterogêneo”, tem se tornado a ferramenta socializante que prima pela (re)significação da representação em categorias globais, que nos abre caminhos para virmos refletir que *espaços e ações* essas novas formas de representação, tendem a ser reinseridas e negociadas no âmbito de políticas de planejamento.

Essa necessidade de abarcar todas as diferenças e conflitos em uma contenção única expositiva, midiaticizada em espetáculo, e de prover todas as possibilidades de situações corresponde ao que o filósofo Jacques Rancière (2017, *on line*) afirma representar a configuração da inquietação, que tenta povoar o mundo com uma série de manifestações que desapareceram da visibilidade. Reside dentro desta configuração “totalizante”, um modelo expositivo regido por uma metodologia e uma “lógica espacial metafórica”, como nos apontou Volz (2016b, p. 26, -27), “promovendo diversidade do espaço, favorecendo experiências e ativação por meio do público” (idem).

A lógica de compor um sistema de diferenças como um modelo de “síntese global” ainda faz prevalecer a configuração das primeiras bienais, ante a ideia resoluta de ser um dispositivo de ordenação espacial setorizado em Representações Nacionais, seguindo a tradicional organização expositiva de Salões Especiais – herdados dos padrões expositivos de museus do começo do século XX. A grandiosidade das exposições materializadas individualmente em edificações, especialmente projetados para a ocasião, e integradas a áreas das cidades, ora assenta-se em uma escala imaginária, com ajuda de procedimentos mediados pela capacidade de “discursos curatoriais” expandirem fronteiras temporais e territoriais, em um campo metafórico. Fazendo uso de uma lógica racional, para vir universalmente representar o mundo em modelos estruturados nesta racionalidade, o espaço expositivo de bienais torna-se o jogo de combinações simbólicas, onde as representações adquirem significados espaciais, para grupos visitantes despertarem sentimentos, atos ou atitudes, articuladas a mediações educativas, ao todo, constituindo-se em uma unidade de situações.

Essa unidade “vinculada a relações conceituais e equivalências visuais estabelecidas pela curadoria, segundo a temática preestabelecida” (Castillo, 2014, p. 34) recai nas redundâncias de correlações a padrões de projetos e terminologias arquitetônicas. Por outro lado, o espaço de a arte coexistir com a realidade, tornou-se tão autônoma e híbrida, como diria o filósofo Bruno Latour (1994), que não cabe mais ser interpretada como uma experiência metaforizada.

O entendimento “sintético” - espaço / arte – como unidade expográfica “da ampliação que distende o campo expositivo, ao encontro das idealizações curatoriais” (Castillo, 2014, p.75) não se estabeleceu de forma imediata a fazer coexistirem os estratos abstratos e concretos que compõem as pesquisas curatoriais. Para Latour (1994, p. 57), o poder do discurso ao aumentar o abismo que separa o polo do objeto do polo do sujeito, literalmente deixa entrever os vazios onde apenas a mediação seja capaz de conceber as reciprocidades para entendimento de mundo. Apesar de, como enfatiza Latour, esses processos de mediação, em tentativas de eximir “a separação, distinção e contradição entre os dois polos, ambigualmente promovem uma tensão insuperável entre objetos e sujeitos” (1994, p.75). Ou seja, entre o observador e o espaço, recaem numa excessiva subjetividade, o que inviabiliza coexistirem simultaneamente processos constituintes de “conteúdos” e de “expressões”, como, ao que propôs Volz,

durante o processo expográfico, rompendo com o enquadramento de uma estrutura cognitiva dominante com práticas acionadas na experimentação por “um intercâmbio ativo entre pessoas”. Esses mecanismos de mediação, como “sistemas de orientação geradores e construtivos” (Volz, 2016b, p.24), objetivariam potencializar no público uma conduta crítica e socializante, como “numa condição psicológica ligada a processos individuais ou coletivos, de tomada de decisões (...) com o entendimento e o não entendimento de problemas concretos (idem). Devia-se sistematizar o encadeamento de relações entre o contexto conceitual curatorial e as observações empíricas dentro de um desenho de possibilidades ligando práticas de campo a práticas de conhecimentos, perpassando um sistema processual de representação do espaço a ser instrumentalizado em “grades estruturais, para se definir tanto a forma das mensagens quanto a natureza sistemática dos códigos” (Eco, 1971, p.252).

Nesse aspecto, a expografia se estabelece como meio das interações sociais e espaciais, provendo um sistema lógico, portanto um processo metodológico, donde se articulariam os elementos do espaço da arte em conectividade à vivência empreendida nas jornadas de trabalho dos Dias de Estudo. Operacionalizar uma lógica composta por um sistema de *trocas* converge com o que observa o sociólogo Anthony Giddens, à estruturação de uma linguagem como resultado de uma produção social (Giddens, 1999, p. 300). Esta significação intrínseca à concepção do espaço expositivo da 32ª Bienal comportaria entender que a significação do espaço “não é construída pelo jogo de significantes, mas pela interseção da produção de significantes como objetos e eventos do mundo” (idem).

Mas não nos esqueçamos das críticas proferidas por Hal Foster ao papel e discurso do artista, partícipe de um projeto de arte engajado a uma causa política e social, retomando a questão do “mecenato ideológico”, levantada por Benjamin, na conferência, “O autor como produtor”, proferida no Instituto Para o Estudo do Fascismo, em 1934. A técnica de mediação, como uma “prática” interventiva, para Benjamin, tornava-se como única possibilidade de se promover uma transformação social e política, mediada pela arte junto ao trabalhador (Benjamin *apud* Foster, 1987. p. 121). Com esse sentido, Benjamin vislumbrava a transformação da realidade do trabalhador oprimido, sendo ativado pelo artista, produtor de ações, na condição de efetivar uma prática material solidária,

extrínseca ao tema artístico ou na atitude política – rompia com as alegorias e estetização da política mediada pelos interesses burgueses e fascistas. Coloca-nos Foster, que na contemporaneidade estes conceitos de Benjamin, ora estruturados na desconstrução da “estetização política”, estariam alojados no campo onde estariam sendo deliberados os signos do mercado – instituições de arte e políticas culturais ou em críticas à capitalização da cultura e privatização da sociedade como ocorrera na era do neoliberalismo do Reagan, Thatcher e Kohl. As rupturas alegóricas entre a imagem e o texto, antes centrados na *produção* artística como instrução, seriam ora deslocadas para o campo das intervenções político – culturais (Foster, 1987, p.160).

Ainda sob esta visão crítica, Foster em menção a estudos do antropólogo James Clifford – e donde tratamos das correlações das *trocas* empreendidas nos Dias de Estudo com práticas etnográficas, apresentadas no Capítulo 2, do item 2.1.1 - “O processo da ‘dimensão social’ museográfica e etnográfica” - enfatiza as linhas fronteiriças entre arte, antropologia e etnografia, ao considerar o estudo sobre o “outro” como exploração de um modelo textual na interpretação cultural, vindo dessa forma, conciliar teoria e prática no campo de investigação artística (Foster, 2014, p. 170).

Quando Volz afirma que a arte vale da incapacidade dos meios existentes para descrever o sistema de que somos parte, “pois ela aponta para suas desordens” (2016b, p.23), – nos questiona se o poder desta ferramenta que se chama de arte, que conduz a socialização dentro de um conjunto de códigos criados e legitimado pelas narrativas curatoriais empenha-se no “esclarecimento” da emancipação, com os meios midiáticos globais, ou, se maximiza a impossibilidade de se efetivarem mecanismos, para que isso de fato aconteça.

Este “esclarecimento”, mediado por uma prática de experimentação, em um “espaço de heterogeneidades” e dirigido para recepcionar uma “coletividade”, acaba por fomentar uma socialização, fundada numa representatividade concebida por um discurso, reificando a construção de identidades extrínsecas a práticas e produções culturais locais. Pois, como observa, Moacir dos Anjos, ao mesmo tempo em que se aponta para o contato com o que é diverso, que inclui a possibilidade de mal-entendidos, também se recusa o essencialismo de identificação (2005, p.37). Essa dialética constituída no espaço da arte incidia nos

pressupostos da Escola de Frankfurt¹² desenvolvidos por Adorno e Horkheimer (1947) em suas considerações delineadas na “Dialética do Esclarecimento”. Em críticas ao racionalismo enquanto ideologia da humanidade e aos sistemas que o reproduzem, os filósofos afirmavam residir no interior de todo dispositivo social a metafísica conquanto “a cortina ideológica atrás da qual se concentra a desgraça real” (Adorno;Horkheimer [1947], p.2-5)¹³, estabelecendo no “esclarecimento” a disfunção homem/natureza. O dispositivo expositivo “socializante” de uma de bienal, nos termos *frankfurtianos*, captaria racionalmente numa estrutura espacial unitária a lógica da universalidade “esclarecedora”: “De antemão, o esclarecimento só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade. Seu ideal é o sistema do qual se pode deduzir toda e cada coisa” (idem).

Recaia neste padrão dialético representacional, a plataforma da 32ª Bienal. Fundada na capacidade de a arte, quanto um veículo de criação, ser gerida pela imaginação. Para conceber narrativas em um “vocabulário que expressa incerteza e mistério, criando novos sistemas, escalas e normas, apresentando padrões e medidas alternativas” (Volz, 2016b, p.23), era enquadrada em uma “lógica espacial metafórica” como modelo de “esclarecimento”, medido na incerteza.

Elencaremos a seguir, as plataformas, antecessoras à 32ª Bienal, cujos temas tiveram expressiva participação em discussões envolvendo as relações dos indivíduos com as cidades e meio ambiente, apresentando mecanismos da arte com a apropriação de culturas, estabelecendo correlações das práticas de arte com práticas sociais e coletivas. Objetivamos, com isso, comparar os processos expositivos e procedimentos de mediação nas experiências de interações do público com as obras e o espaço expográfico, norteados pela reciprocidade da arte, conduzido pelo tema curatorial, e articulada a categorias do espaço configurado em contextos semânticos, sociais e físicos. Articular o sofisticado vocabulário do discurso curatorial, a um campo híbrido e fronteiro da arte e

¹² A produção intelectual vinculada à Escola de Frankfurt pode ser considerada um dos maiores empreendimentos já realizados de interpretação crítica do Ocidente moderno e capitalista. A influência das obras de seus membros é vastíssima até os dias de hoje, sendo constantemente renovada. Partindo das construções teóricas e analíticas de Marx, Kant, Hegel, Freud e Max Weber, entre outros, os frankfurtianos em grande medida desvendaram os limites, as contradições e as impossibilidades da racionalidade moderna e contemporânea. Escola de Frankfurt. SOARES, Jorge Coelho. *Escola de Frankfurt: inquietudes da razão e da emoção*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

¹³ Theodor W. Adorno&Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*. 1947 (*Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*). Disponível<<http://antivalor.vilabol.uol.com.br>>. Acesso: 18/05/2018

arquitetura, que vem assumindo o papel de mediação, com a tradução das heterogeneidades globais, envolve como visto, um campo sistêmico de *práticas*, que engendra numa revisitação complexa com a constituição das representações espaciais, em contextos históricos e movimentos artísticos, ampliando enormemente termos de interlocução com a realidade em novas categorias de espaço (vide Anexo H -Linha do Tempo, p. 161).

Essas discussões conceituais e discursivas da arte, rebatidas no espaço e tão caras à arquitetura, que é “tradicionalmente vinculada à ideia de ofício”, como ressalva o arquiteto João Masao Kamita (2010), “formou paulatinamente uma barreira entre os procedimentos disciplinares e as palavras da teoria e da prática” (idem).

Mesmo no âmbito dos debates da arquitetura moderna, é raro ver arquitetos fazendo questão de explicitar o que querem dizer quando falam de espaço, estrutura, forma, função, projeto, construção. Mesmo termos mais cotidianos à prática de ateliê como programa, partido, implantação, croqui, etc., são tomados como dados naturais, não merecendo qualquer consideração. O resultado é uma dificuldade de entendimento e comunicação, na medida em que não sabemos exatamente se os interlocutores compreendem num mesmo sentido e direção os termos empregados numa proposição discursiva (Kamita, 2010).

Essas considerações, gradativamente implicaram em procedimentos, dissociados das bases teóricas da arquitetura, e as mostras de Bienais tornaram-se um campo fértil para promoção da correlação dos termos - conceito/forma -, recaindo em formalismos, que pouco se ajustam à tradução do conceito das plataformas curatoriais.

O etnocentrismo pós-colonial e a temática da globalização vieram resgatar no curador o papel de dirigente e articulador das reciprocidades da arte, com uma rede de conceitos que mobiliza a transposição da problemática social a um conjunto de relações, contextualizando as particularidades das obras com a temática global. O meio expositivo torna-se, desde então, a tradução do - “desigual e heterogêneo”. A 27ª Bienal “Como Viver Junto”, ao revisitar a temática das heterogeneidades, alegando que as diferenças deveriam estar incorporadas às modalidades representacionais, tenta estabelecer, por meio de analogias entre a sintaxe do discurso e métodos de representação do espaço, a correspondência entre discurso e espaço expositivo. Desde então, a reciprocidade entre arte e arquitetura, como técnica de tradução do discurso curatorial, é

construída no recinto expositivo através de um código tradutor, que nasce da parceria entre a equipe curatorial e arquitetos, moldando-se a um novo sistema expositivo, que carece ainda de uma linguagem para dar uma envergadura necessária contra a mediação de uma interpretação, ainda associada à transposição de valores da realidade, em representações recaindo em formalismos.

Apresentaremos as modalidades expositivas concebidas nas 27^a, 28^a, 29^a, 30^a e 31^a Bienais de São Paulo, para, com isso, comparar conceitos e terminologias do espaço, redimensionados curatorialmente, em um sistema expositivo que tenta estabelecer na arte ligação a mecanismos de mediação, para tornar o espaço expositivo, um meio para superar os conflitos da realidade, ainda que se trate apenas de uma reflexão. Este ajustamento reflexivo, se cercando de ser uma experiência social vivida no espaço expositivo, ainda faz pouco uso do desenho como a *experiência* condicionada pelo traçado intrínseco ao desenho expositivo.

O desenho expositivo, assumindo feições de ser uma *arquiescrita*, conceito desenvolvido por Jacques Derrida, a cerca uma linguagem “que não se pode deixar reduzir à forma dada pela *presença*” (2000, p.69), adquire a potência da ideia de *experiência*, dada por *ações* imanentes a *percursos* textuais (idem, p.75). Com sentido análogo, o desenho expositivo, da 32^a Bienal “Incerteza Viva”, que apesar do forte “vocabulário metafórico”, foi formalizado em inúmeros circuitos, tornando-se uma linguagem de interações e funções articuláveis, fundando na experiência do público visitante, o papel de instituir um “vivido contínuo” culminando em um desenho do “porvir”, como sinalizado pela *arquiescrita* de Derrida (idem).

A sistematização de todas essas informações foi resumida em fichas (vide fichas dos Anexos), tornando visíveis as bases conceituais das plataformas, os seus temas e áreas disciplinares, com a construção dos objetivos curatoriais e mecanismos de mediação, condutores do desenho expositivo. As plataformas estabelecem confrontos e diálogos intermitentes entre discursos curatoriais, que permite incansavelmente retomar os processos investigativos antecessores, conferindo ao espaço expositivo operar o desenho inacabado de todas as remanescentes reflexões curatoriais para se pensar as funções públicas, sociais e coletivas do espaço urbano.

4.2.1.

Confrontos e Diálogos da 32ª Bienal com arquitetura

Se o vazio e o ar rarefeito, nos dois andares do pavilhão na 32ª Bienal, deixavam em evidência a arquitetura e estrutura da construção de Niemeyer, (figura 22) como condutoras da implantação da exposição, mais visível ainda, a demarcação dos pilares na matriz impressa em um Guia Expositivo sinalizava os eixos transversais e longitudinais, que estabeleciam as referências da ocupação das obras no interior do pavilhão (vide Anexo I, p. 162).



Fig.22 - O vazio e o ar rarefeito como tradução do desenho expositivo.
Fonte: Foto Valeria Veras (2016)

Nunca antes, a planta baixa do desenho expositivo, de uma Bienal, havia sido impressa e distribuída para o público, e nesse caso, contraditoriamente, denotava a importância dada ao desenho de arquitetura, apesar de todas as advertências explícitas ao arquiteto Alvaro Razuk, por parte do curador, em abstrair as hierarquias e métodos representativos, com a transcrição das premissas curatoriais para o espaço expositivo, como descrito abaixo em entrevista dada pelo arquiteto para o periódico eletrônico Archdaily (2016):

Dentro da discussão sobre o tema, vários outros conceitos e ideias foram trazidos pela curadoria: 1) Nível de entropia - Em um sistema entrópico os elementos que fazem parte dele se relacionam de forma coordenada, ou seja, eles co-existem. Da mesma maneira a curadoria nos orienta a não propor uma arquitetura onde esta hierarquia se explicita - rua principal secundária, salas maiores e menores. Por fim o curador Jochen Volz pediu para que ao desenharmos a exposição pensássemos em um jardim, como ele pode se articular, em que medida os elementos desta

estrutura se inter -relacionam, etc (Razuk, 2016). Disponível < <https://www.archdaily.com.br>> Acesso 4/05/2018.

A incapacidade do pragmatismo de práticas espaciais não traduziria a imprevisibilidade dos acontecimentos que gravitavam em torno das *incertezas*, nem mais concordância mais com a representação da realidade. E, como visto, a tradução do fenômeno global, a partir dos estudos desenvolvidos pelos urbanistas e arquitetos Sanford Kwinter e Keller Easterling, como ações indeterminadas, potencializavam uma dinâmica em rede – codificável, permeável e maleável – que nascia de uma invisível infraestrutura. No entanto, é dessa invisibilidade que jazia no interior do recinto do pavilhão a forte condição de materialidade, exemplificada por edificações, representativas de métodos construtivos primitivos e populares, reproduzidos em verdadeira grandeza, como a instalação de Bené Fonteles “Ágora: OcaTaperaterreiro”, uma construção de teto de palha e paredes de taipa de habitações indígenas – e o igloo “Nariz orelhas e olhos”, da finlandesa Pia Lindman, que incorporava praticas centenárias de comunidades rurais. Contudo isso, ainda se fazia presente, referencias a cartografias das pesquisas *in situ*, representeadas pelas obras “A Gente Rio – Barrado Seja”, de Carolina Caycedo, sobre a discussão das grandes obras de infraestrutura relacionada a danos ambientais, e no mapa de grande impacto “Overspill: Universal Map” [Transbordamento: Mapa Universal], do dinamarquês Rike Luther “que apresentava o resultado de uma pesquisa, mesclando configurações diversas para referenciar ao colapso das utopias modernas e seus impactos” (Volz, 2016c, p.156).

Ficava claro que arquitetura tematizava a causa entrópica da plataforma, no campo expositivo – ora reescrevendo a história das construções ora contestando a sua representatividade-, e estabelecia esta tensão, na instalação “Dois Pesos, Duas Medidas”, de Lais Myrrah, vindo associar em duas torres, que irrompiam verticalmente os três pisos do pavilhão, a hibridade da cultura brasileira, a negação com as raízes autóctones construtivas e a política da habitação. Reproduzia-se igual configuração espacial na grande praça, à entrada da bienal, no térreo, meio para se reconhecer nas geografias e culturas primitivas (figura. 23, p. 111) a dimensão das incertezas como um sistema integrado à constituição de

agrupamentos sociais. Residia aqui, para Volz o sentido de arquitetura transposta para a expografia ser uma incerteza viva.



Fig 23 - A praça com “Agora: Oca Tapera Terreiro” de Bené Fonteles e esculturas de Franz Krazberg
Fonte: Foto Valeria Veras (2016)

Além do mais, uma estrutura de inter-relações, condizendo espacialmente as trocas entre as diferentes realidades socioculturais, mapeadas *in situ*, é distribuída em um aparente “labirinto”, que implicava no redesenho diário de novos circuitos. Este “caminhar zig-zag, pulando dentro e fora da obra”, como descreve Lorenzo Mammi (2012, p. 55-56), a estrutura interna de um espaço expositivo, desenhava uma arquitetura de percursos, que incitava no espaço da bienal um mundo a ser habitado e mensurado pelos indeterminismos das incertezas, atribuídas por Volz, como uma condição psicológica ligada a processos individuais ou coletivos, auto reflexivos (Volz, 2016d, p.9).

Ficava estabelecida uma ponte muito próxima aos mapas psicogeográficos situacionistas (*psychogeographiques de la derive*), cuja terminologia dada pelo pensador e ativista francês Guy Debord (Figura 24, p. 112), representava recortes mapeados como “unidades ambientais” ou de “atmosfera”, visando “ (...) construir um meio lúdico de reapropriação do território: a cidade é um jogo a ser utilizado para o próprio apazimento, um espaço para ser vivido coletivamente (...) ” (Careri, 2013, p.98). *The Naked City* é o famoso exemplo de mapa psicogeográfico situacionista. O mapa é uma colagem de 18 recortes do tecido urbano, extraídos de um mapa convencional da cidade de Paris e recolocados, separada e desordenadamente, no espaço do novo mapa; conta ainda com 46 setas de tamanhos e formatos diversos. Com uma ação simbólica de “errância”, associava-

Fonte: Disponível: <<http://www.vitruvius.com.br>>

Fonte: Guia expositivo 32ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo(2016)

Ficava claro, que o desenho expositivo da 32ª Bienal em nenhum momento se desprendeu da matriz original da construção do pavilhão. Estávamos diante de uma plataforma que privilegiara a planta horizontal. Apesar da forte alusão do desenho expositivo, a escalas e densidades de um jardim, para vir relacionar uma

integração direta da exposição ao parque Ibirapuera e contato com a totalidade do espaço da bienal, era no “chão”, onde se estruturara a leitura entrópica da reciprocidade da arte /natureza. Como meio de ativar uma (re)socialização, relativa ao contato com as representações simbólicas intrínsecas às obras, se restabeleciam valores organizados num sistema expositivo, onde resplandeciam os mitos e crenças de grupos socioculturais.

O “ponto de vista” cartesiano, deslocado para o chão, desconstruía uma história impregnada do olhar civilizatório, a que podemos atribuir esta reflexão de Peter Eisenman (2008):

A percepção espacial historicamente condicionada pela visão, pela perspectiva renascentista, pela grelha tridimensional cartesiana e pela hierarquia entre interior e exterior, opõe-se enquanto possibilidade virtual um espaço arquitetônico de outra ordem (Eisenman, 2008 p.232-252).

E essa arquitetura de chão se tornava experiência sensorial ativado no site – específico do artista José Bento, “Chão”, uma instalação, que se estendia de uma face a outra do prédio, no segundo andar, simulando instabilidade do caminhar.

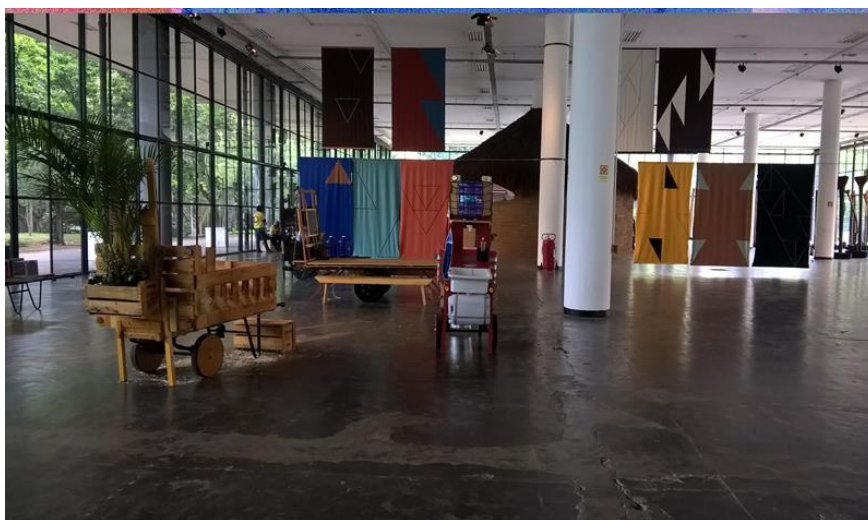


Fig. 26 - Detalhe da interação entre áreas expositivas
Fonte: foto Valeria Veras

O pavilhão da Bienal surge de forma mais ou menos clara, dependendo desta ênfase com a horizontalidade. Consequentemente, os espaços dos artistas e as áreas públicas muitas vezes se confundem, como alegava Volz, para imprimir um caráter ambíguo na exposição. A partir de paredes oblíquas, entreabertas, que diluem as fronteiras (Figura 26) e de igualmente a retirada das catracas da entrada,

como os guarda volumes e cabine Informações, dispostos externamente à construção do pavilhão, estabeleciam um fluxo interrupto entre as áreas internas e externas.

Essa permeabilidade, que se estendia à exterioridade do Parque Ibirapuera, por intermédio das fachadas longitudinais, em consequência dos extensos corredores paralelos, quase sempre vazios, permitiu extrair da arquitetura de Niemeyer sua capacidade inerte entrópica, constituinte de um espaço que não se fixa no tempo e, de certa forma, resgata a estrutura do conceito dialético - *site /non-site* - de Robert Smithson¹⁴, centrando na arquitetura contato com novos campos epistemológicos, nascidos da relação entre arte e natureza. Esta relação - *parque/pavilhão* - tangenciaria alguns dos questionamentos da lógica arquitetônica modernista, sobre a relação do edifício com o habitat natural e as discussões sobre a composição *natureza/paisagem* no conjunto arquitetônico, vindo restaurar conceitos sobre as relações *interior/exterior*, *arte/arquitetura*. O exuberante parque circundante à edificação da Bienal vem exemplificar as premissas da integração “natureza /arquitetura”, no campo paisagístico e arquitetônico, que conduziram a curadoria a implantar a lógica de integração espacial no desenho expositivo.

Esse caráter de simultaneidade, extenso em quase todos os três andares do pavilhão, acabava revelando no espaço expositivo uma arquitetura produtora de uma linguagem informativa e mutante, e, nessa perspectiva, Volz deixava em aberto o entendimento de uma expografia ser um sistema que estrutura o “conhecimento do espaço de forma empírica e metodológica e, ao mesmo tempo, como uma investigação contínua” (Ferrara, 1998, p.25-32). Como veremos a partir da 27ª Bienal, o processo expográfico é relacionado a uma arquitetura, quase sempre, justificada pela lógica espacial do arquiteto, referenciado no vocabulário curatorial e vinculando-se a representações de organizações simbólicas coletivas, traduzidas em protótipos e dispositivos espaciais. Tanto a condução dos projetos expográficos de Marta Bogéa, responsável pelo projeto expográfico da 27ª e 29ª Bienais de São Paulo, como o do Martin Corullon, da 30ª Bienal São Paulo,

¹⁴ () Robert Smithson realiza *A Tour of the Monuments of Passaic* (...) a primeira viagem pelos espaços vazios da periferia contemporânea. A viagem entre os novos monumentos leva Smithson a fazer algumas considerações: a relação entre arte e natureza mudou, a natureza mudou, a paisagem contemporânea produz os seus próprios lugares autonomamente, no suprimido acham-se os futuros abandonados produzidos pela entropia (Careri, 2013, p.30).

estabeleceriam eixos conceituais de implantação no pavilhão, em métodos projetuais configurativos, procedentes de padrões determinados (vide fichas Anexos p. 150-159). Um diálogo contextual entre espaço expositivo e realidade, fundado numa expografia, que permite a interação participativa tornar a *praxis* da arte uma epistemologia do espaço, pouco repercutiria nos projetos de ambos os arquitetos. O eixo de rotação que Bogéa utiliza na grade ortogonal para promover porosidade e maleabilidade no projeto da 29ª bienal, ou a ideia de Corullon, através de uma “constelação”, compor um conjunto articulado espacial na 30ª bienal, traduzindo um módulo composto de ambientes - salas, corredores, áreas externas/internas, e vazios - para estabelecer interatividade, recaíram em soluções e não em processos. Mas o diverso ocorre na clara tentativa, no grande vazio da 28ª Bienal, quando o curador Ivo Mesquita, junto ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha – estabelece no termo “cartografias estruturais” um procedimento interagindo espaços de pesquisa e reflexão (vide ficha em Anexo F, p. 157) e quando o arquiteto Oronco Sagiev, na 31ª Bienal (vide ficha Anexo C, p. 151), assume em um dispositivo de design a grande plataforma como elemento chave, interlocutora do espaço público, com sentido de praça. É revigorado, aqui, o sentido de autonomia da forma que a Bauhaus editou nas palavras de Gropius “como uma combinação artística e de inúmeros processos de pensamento e trabalho no domínio, técnico, econômico e da criação formal” (Gropius1977, p.43).

Fica estabelecida, no exercício curatorial de Volz, em parceria com o arquiteto Alvaro Razuk, esta nova dimensão expográfica como uma leitura da experiência cotidiana transposta para o recinto expositivo, para ser uma linguagem fundada na *práxis* como alude Lefebvre, tratando de espelhar um homem urbano polivalente e polisensorial (Lefebvre, 2001, p.107), e de ser traduzida em um signo de inteligibilidade na arquitetura, como nos expõe Lucrécia D’Alessio Ferrara (1998, p.31):

Um exercício que soma sensibilidade perceptiva e agilidade intelectual; atua entre sentido e razão para produzir uma inteligibilidade, sem padrões determinados. Elimina-se a certeza porque se supera a necessidade explicativa das causas estabelecidas em cadeia linear; ao contrário, incorpora-se o difícil diálogo entre contradição, a ausência da lógica explicativa, a incerteza, a evolução contínua no espaço e do conhecimento que produz. Estabelece-se a difícil conversação entre simetria e assimetria, entre o linear e o contraditório que se procurava evitar desde a Renascença (Ferrara, 1998, p. 31).

4.3.

Modalidades expositivas - da 27ª à 32ª Bienal de São Paulo

Para o crítico Agnaldo Farias textos encontram rebatimento no plano ambiental expositivo, e com esse sentido expografias traduzem espacialmente o discurso textual da curadoria na arquitetura (Castillo, 2014, p. 74), como uma “visualidade figural” de contexto de mundo investigado. Na 32ª Bienal, o processo das “trocas” nos induz a pensar de forma diversa. Plataformas curatoriais são estruturadas processualmente em um sistema que operam procedimentos e estabelecem uma linguagem que é relacional, correlacional e diferencial, na composição de formas, como define Jean Baudrillard - resultado da interação do indivíduo com o mundo a partir de sua vivência pessoal.

Constituem-se, pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada. Todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído. A primeira depende do campo de totalização prática do mundo pelo indivíduo, a outra um empreendimento de totalização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo. Estas duas funções acham-se na razão inversa uma da outra. Em última instância, o objeto estritamente prático torna um estatuto social: é a máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção (Baudrillard, 2008, p. 94)

O *espaço/tempo*, onde se inscreve a passagem entre - o espaço público para o espaço da “totalidade privada” do indivíduo, faz coexistir simultaneamente a ação do *discurso* curatorial com a ação de um *decurso*, dado durante o deslocamento entre obras no espaço expositivo, semelhante ao que Lefebvre crer ser possível compreender - o urbano como um campo diferencial *tempo/espaço* (1976, p.61) que reside nos interstícios da interpretação e apreensão com o espaço (idem, p.59) concernentes às experiências coletivas empreendido por atos e acontecimentos de uma *práxis urbana*.

A cada edição, novas instâncias de articulações espaciais em conexões a representações mediadas pela integração de práticas artísticas e curatoriais deliberar-se-iam “estratos” de tempos/espacos, que pressupõem coexistir simultaneamente a processos constituintes de “conteúdos” e de “expressões”. Como releva Eco as possibilidades de articulações na arquitetura, identificadas

com um *código gestáltico*, tornariam possível presidir novas relações entre códigos geométricos e figurativos, na tentativa de se encontrar uma metalinguagem apta entre linguagem verbal e uma linguagem da forma” (Eco, 1971, p. 219).

A plataforma da 27ª Bienal, “Como Viver Junto”, apoiando-se em conceitos do pensador francês Jacques Rancière e o artista performático Hélio Oiticica, conduz um projeto expositivo, formalizado em “blocos conceituais” e estruturado em dois eixos, designados de *Projetos Construtivos e Programas de Vida*. Para a curadora Lisete Lagnado, o sentido de coletividade, como uma condição de “viver junto” reverberava na “partilha do sensível, um comum partilhado em partes exclusivas”, como desenvolvido por Jacques Rancière, (2009, p.15).

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis, que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda, numa partilha de espaços tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2009, p. 15).

Com esse desafio, a curadora Lisette Lagnado concebia a ideia de coletivo, como experimento de mudança social, recuperando o caráter construtivo contrário aos fatores decorativos, gerados pelo excesso de formalismo (Lagnado *apud* Fialho; Kunsch, 2011, p.112) da arquitetura brasileira. Essa difusa, associação de “construtividade” a “programas de vida”, desenvolvida conceitualmente pela plataforma da 27ª bienal, por intermédio de intervenções referenciadas em Hélio Oiticica, Matta-Clark, Dan Graham, se apresentavam, segundo a curadora, como pressupostos urbanos (*idem*), mais apropriados á vida e diverso dos padrões arquitetônicos modernos, presos a padrões universais.

No entanto, essa fundamentação construtivista pleiteada por Lagnado, se associada às premissas concebidas por Maliévitch, em obra de sua autoria, *Dos Novos Sistemas Na Arte*, delineava a linguagem construtivista como-sistêmica e universal - tão ou, mais radical que as aspirações modernistas de Le Corbusier. A lógica de Maliévitch, associada ao moderno, como uma “nova vida que faz nascer uma nova arte” (Maliévitch, 2007, p.34), versavam estetizar o mundo o desmaterializando em signos constituintes de um sistema construtivo – ao passo que abstraía o mundo da sua forma pictórica, desprendido cada vez mais, da

estrutura social incidente no espaço da natureza. Essa metaforização, formalizada por Maliévitch, em uma linguagem que operacionalizaria um novo realismo pictórico, sem-objeto, contrariava o sentido que Lagnado propunha discutir “espacialmente” no espaço expositivo, as utopias de aproximação entre projetos de vida e obras de arte (Braga, 2011, p.92-95), trazendo a cena artistas cujas investigações questionavam as estruturas de ocupações nas cidades.

Diante do sem-objeto, devemos construir uma nova forma pictórica sem intuir as formas prontas, e, conseqüentemente, já nos direcionaremos para o caminho espontâneo da criação, considerando que nada, em nenhum lugar do mundo pictórico, cresce sem sistema (Maliévitch, 2007, p.51).

Pela plataforma da 27ª Bienal, desconstruir a linguagem moderna, se revestia de críticas à arquitetura moderna brasileira, e a noção de “imprevisibilidade” e “casualidade”, como uma manifestação espontânea de ocupação em favelas - justificaria a reciprocidade da arte com a tradução de uma realidade, sem mediação, que remetia ao trabalho experimental de Oiticica, com as favelas cariocas.

A experiência de Oiticica, que conceberia a lógica espacial do projeto expositivo, realizado pela arquiteta Marta Bogéa, utilizava o termo *bloco*, por sugestão de Lagnado, como um dispositivo espacial expográfico, que associava *bloco* de carnaval, às favelas cariocas, para tornar-se artifício de uma integração espacial, no recinto expositivo, materializando-se em praças que representariam o coletivo com sentido de um “viver junto” articulado a ideia de “partilha sensível” (vide ficha em Anexo G, p. 159). Percebia-se que o espaço, tornava-se um dispositivo paradigmático, do discurso curatorial, prescrito em uma *forma* de ordem espacial, estabelecendo um padrão significativo variante; no entanto, fixo quanto *forma* representacional.

A Bienal será organizada em sete blocos, em vez de núcleos e segmentos, conceito também desenvolvido a partir das ideias de Oiticica, (...). Elas tinham ideia de conglomerado, e bloco é bloco de Carnaval, portanto uma palavra que dá noção de coletivo. Bloco também tem uma conotação política (Lagnado, 2005)¹⁵.

¹⁵CYPRANODA, Fabio. Lisette Lagnado assume a 27ª Bienal de SP.
Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br>> Acesso em: 15/06/2015.

O *bloco* como um dispositivo modular repetitivo, contrariava a ideia de vivência casual e imprevisível do Programa Ambiental de Oiticica, onde a experiência de vida envolvendo *obra/sujeito/espço* seria imanente à concepção de uma *forma*, como condição “plástica e construtiva”, simultânea a uma vivência (Gullar *apud* Oiticica, 1969, p. 223). E esse “exercício experimental, como uma não submissão a modelos preestabelecidos” (Pedrosa *apud* Oiticica, 2009, p.51), não se ajustava à ideia de estar circunscrita a um “bloco” de vivências.

A 28ª Bienal, “Em Contato Vivo”, adotou o “vazio”, que traduziu o *conceito chave* do discurso curatorial de Ivo Mesquita - “crise”. O “vazio” no 2º andar do pavilhão, como uma Planta Livre metaforizando a crise conceitual e institucional do sistema organizacional de bienais (Fundação Bienal de São Paulo), inaugurava uma nova modalidade representacional fundada na reflexão e observação.

É ali, no território do suposto vazio, que a intuição e a razão encontram solo propício para fazer emergir as potências da invenção, abrindo múltiplas possibilidades para ser cruzado. Faz um corte, suspendendo o processo voraz de produção e consumo de representações, para problematizar o possível esgotamento dos diversos discursos no território da instituição. O corte aqui quer aguçar a crise da organização, do modelo, do sistema, e não recalá-los com mais uma exposição (Mesquita, 2007 *apud* Venâncio Filho, 2013, p.193).

A pichação do guarda-corpo no pavilhão, como acontecimento marcante desta edição, germinando a discussão sobre o significado de arte urbana, tornou-se símbolo de uma ação que prescindia de um projeto expositivo, e retomava as discussões situacionistas, na busca de um “terreno de experiência para o espaço social” (IS, 1959 *apud* Jacques, 2003, p.100). E nesse caso, como componente de uma ação coletiva integrada à exposição, exemplificava a participação cotidiana, na condição autônoma e participativa, de uma “situação construída”, semelhante à premissa situacionista de “um momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (IS, 1959 *apud* Jacques, 2003, p.62). Neste caso, referenciavam as denúncias da espetacularização do sistema artístico internacional.

As críticas da curadoria, “caracterizando-se como uma autorreflexão” onde se anunciava, segundo Mesquita, a suspensão temporária do fluxo global de artistas e obras produzidas por uma megaexposição de arte contemporânea, como a Bienal de São Paulo (Mesquita, 2008), expressava o ato de análise da sua

condição presente para poder se apontar perspectivas do seu programa, diante os desafios do século 21 (Mesquita, 2008).

O título da 28ª Bienal, “Em Contato Vivo”, extraído do texto de Lourival Gomes Machado, curador da primeira Bienal de São Paulo, de 1951, restabelecia as relações da Bienal com a sua história, desde a fundação, envolvendo a cidade, os seus pares e o seu tempo (Mesquita, 2007 *apud* Venâncio Filho, 2013, p.193). Mesquita, ao ligar *passado/presente*, dentro de uma “perspectiva social, documental, política e arquitetônica”, potencializava se refletir sobre a bienal como uma realidade e uma ficção. Com uma plataforma investigativa, crítica e produtiva, como um procedimento que buscava dar continuidade ao processo de pesquisa do campo artístico (Mesquita, 2008), colocava o público, ao mesmo tempo em contato com - documentos oficiais e com registros, que dialogassem com a memória e confrontos históricos. Com isso, ativava um grande número de “espaços reflexivos”, acompanhado de uma vasta programação de atividades, compondo o que chamaria de “cartografias estruturais”, para se estar imerso em construção de ações, de forma a compreender, simultaneamente, a dimensão de tempos (Careri, 2013, p.8-14), intrínsecos ao jogo do caminhar, como descoberta de espaços visíveis e invisíveis, à margem dos processos históricos oficiais.

A sensação, se estar imerso em um “vazio”, semelhante ao que o artista plástico Hélio Oiticica explicava ser um processo de se “autofundar” em dois momentos – fora e dentro do vazio - (1969 p. 115-116), estabelecia no espaço expositivo, uma alusão à condição participativa e experimental da arte em “vazios urbanos” (Jacques , 2013, p. 10), constituindo nesta integração processual entre arte e arquitetura, um ato de reflexão. Como o Programa Ambiental de Oiticica, o espaço expositivo da 28ª Bienal, não envolvia uma única unidade de espaço e a participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica) marcaria o próprio corpo como uma “chegada constituída de múltiplas tendências” (Oiticica, 1967, p.221), pressupondo um processo subjetivo concomitante ao uso do espaço (1969).

Com todos esses aspectos, o pavilhão de Niemeyer, além de se tornar um espaço de autoconhecimento, deveria prover atividades (Mesquita, 2008, p. 19) de “convívio social temporário e gerador de uma potência criativa” (idem) que conduziria projetar no recinto expositivo, o que denominou de “planos de acontecimentos” (vide ficha Anexo F, p.157).

O sentido de “vazio” como uma metáfora à “planta livre” moderna, de Le Corbusier, condicionava, no pavilhão de Niemeyer, a integração entre arte/arquitetura dentro de um procedimento expográfico, na mesma correspondência que Oiticica (1969) tornara o vazio um recurso para “a construção total de um espaço significativo” do “sujeito”. E neste caso, a “planta livre” de Niemeyer, subjetivamente como lugar que aspirava encontros, pelo viés da arte ambiental de Oiticica, personalizava o “vazio da reflexão”.

Após o “grande vazio”, a temática central da plataforma da 29ª Bienal, “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, realizada em 2010, concebida pelos curadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, envolvia um campo de discussão intrínseco ao “reconhecimento ambíguo da arte liberta de sua função de meramente representar o que já existe e é sabido”. (Farias;Anjos, 2010, p. 19, *online*). Essa edição perpassaria avaliar arte como meio de “esclarecer e refazer as formas de um o mundo que se estrutura cotidianamente”(idem). O título da exposição “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, verso do poeta Jorge de Lima, buscava afirmar estar intrínseco à arte uma dimensão utópica que potencializava a criatividade e a esperança no mundo , em contato com formas e maneiras de se pensar e habitar o mundo, para além dos consensos representacionais que tornam o mundo pequeno, onde nem tudo ou todos cabem (idemibidem).

Subentendia-se aqui, que “desestabilizar as certezas de mundos” (Farias ;Anjos, 2010, p. 21), poria em cheque os “consensos globais”, em contextos “históricos e geográficos”, articulados à lógica espacial do labirinto, como meio de se contrapor à universalidade, que sobreveio das representatividades civilizatórias eurocêntricas.

Para os curadores Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, reconstituir as bases primárias culturais no recinto do pavilhão, para subverter as bases eurocêntricas, implicava empreender um desenho expositivo, composto de “ações de convívio”, que metaforicamente, aludiam à reciprocidade entre *arte e política* (2010), como um mecanismo de “conscientização” e resistência à privação com a liberdade de qualquer tipo de atividade – cultural, política, social – exercida por grupos sociais marginalizados pela sociedade.

Como terreiros essas modalidades de organização espacial representariam a hibridação do mundo, manifesta em “lugares de encontro, praças, terraços, largos,

quintais” (Vide ficha Anexo E, p. 155), e como ilhas articuladas por densidades, iriam compor um campo experimental, ora subordinando terreiros à ideia imagética de territórios de convívio, subdivididos tematicamente em grupos traduzidos discursivamente em títulos de grande ambiguidade poética - *A pele invisível, O dito, não dito, interdito, Eu sou a rua, O outro, o mesmo, Lugar daqui, aqui mesmo, Lembranças e esquecimento*.

O projeto expositivo, de autoria da arquiteta Marta Bogéa, reincidia na ideia usual de concentrar e agrupar “conceitos” em unidades, como realizado na 27ª bienal, e revelado por núcleos de concentração coletiva. O projeto da 29.ª Bienal deveria conter um espaço contínuo, mas não hierarquizado, o que conduziu a concepção de “uma geometria concebida em malha de diagonais”, com intento de se sobrepor à malha ortogonal existente do pavilhão, um “arquipélago” de terreiros, que expressaria muita semelhança com o projeto da cidade New Babylon, de autoria do arquiteto situacionista Constant, “onde a teoria situacionista da deriva adquiriu na contemporaneidade uma base histórica e uma tridimensionalidade arquitetônica” (Careri, 2013, p.101).

Bogéa transpôs para o espaço essa ideia, a prática de “errância urbana”, própria da “deambulação dadaísta”, como proferida nas palavras do poeta surrealista André Breton – “uma exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho”, (Breton *apud* Careri, 2013, p.78) - que objetivava uma superação da arte e como tentativa a superação da arquitetura”(Careri, 2013, p. 101).

O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco. A deambulação (...) é um *médium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território (Careri, 2013, p.78 - 80).

No entanto, estas fundamentações situacionistas foram condensadas em praças, ora se deslocando, ora se subordinando à ortogonalidade da grade do pavilhão (vide ficha Anexo E, p.155).

Em suma, mais uma vez se insistia na “forma” como tradução de um conceito curatorial. Neste caso específico, a associação do termo “arquipélago” a terreiros incidia em uma retórica urbana, presa a princípios funcionais. Os terreiros, como praças, estabeleciam relação direta com o sentido de equipamento

público coletivo. Curioso é que na cidade real, praças têm sido esvaziadas por consequência da violência urbana e, em alguns casos, levando-se em conta a grande incidência de lazer virtual, o espaço coletivo tende a perder uma função na cidade real. Realizar um desenho com total autonomia à arquitetura se reserva à explicação de Guy Debord, que considera “o ambiente urbano como terreno relacional de um jogo participativo”, cambiante a cada momento, como segue:

O arquiteto como o artista, deverá mudar de ofício: não será mais o construtor de formas isoladas, mas construtor de ambientes completos, de cenários de um sonho com os olhos abertos. Assim a arquitetura fará parte de uma atividade mais extensa e como as outras artes desaparecerá em prol de uma atividade unitária que considera o ambiente urbano como terreno relacional de um jogo participativo (Debord *apud* Careri, 2015, p. 104).

A plataforma da 30ª Bienal, “Iminência das Poéticas”, coordenada pelo curador Perez - Oramas, objetivava transpor para o espaço da bienal, ideia de festividades e encontros, com isso, “resgatando as referências de espaço-tempos impelidas pela linguagem global e categorizações mercadológicas” (Perez-Oramaz, 2012, p.26). Se auto intitulando a Babel das Bienais, emitia críticas institucionais à concepção formal e discursiva de bienais e as ambiguidades do ofício curatorial, como com a real necessidade de impor relações com outras linguagens.

Todas as bienais são, até certo ponto, cacofônicas: nelas se encontram, como ímãs opostos, formas que se repelem mutuamente, vidas que se ignoram, linguagens que não se entendem entre si. Trabalhar com esses encontros é o desafio do ofício curatorial. Assim fizemos em A iminência das poéticas, cientes de que bienal é Babel (Perez-Oramaz, 2012, p.26).

Com sentido “senão de um lugar” e de uma “experiência local” e de (necessariamente) um conhecimento limitado da arte e de mundo (Bhabha, 2012, p.21), deveria se pensar a partir de um “lugar” que instituísse alcançar outros caminhos, culminando em “constelações” para se articular, dentro de dimensões “geográficas”, possibilidades em estruturar novas formas de ver a realidade.

O sentido de “localidade”, ou “situacionalidade” como observava o especialista Homi Kha Bhabha, integrante do corpo curatorial, “significava algo mais que uma reação ao contexto específico ou etnográfico singular de determinados tempos e lugares ,em detrimento das ofuscações do discurso global”. Por esse viés, “localidade como uma categoria crítica” deveria fornecer

uma perspectiva (*brechtiana*) de autocrítica com a cultura visual e as práticas curatoriais (Bhabha, 2012, p.21), para discursivamente e espacialmente – “formar” lugares, que pairam no tempo, a partir de “iminências”.

Por esta abordagem curatorial, o sentido de “lugar” como de “distância”, era configurado em um jogo de semelhanças e diferenças (Pérez-Oramas, 2012, p.29) que conectaria lugares em *espaços-tempos* distantes, mediados pela experiência contemplativa, como a das constelações intemporais *benjaminianas*, sem incidir em uma cronologia linear.

Com esse entendimento, as iminências como “constructos” expográficos, promoviam possíveis arranjos contextualizados por “fluxos do constante intercâmbio entre diferentes espaços e estilos de encontros”.

O espaço e o tempo que pairam nesse *entre* inaugura a poética da *iminência*: a experiência tão ricamente ilustrada por obras de arte que reiteradamente nos lembram de que aquilo que conhecemos, reconhecemos ou recordamos está sempre prestes a *começar de novo*; nessa desorientação somos levados a tomar consciência de novos tipos de ignorância e novos tipos de sabedoria (Bhabha, 2012, p.20).

A grande praça, no interior do pavilhão, exemplificaria, segundo os curadores, à ideia de “espaço público” como Rosalyn Deutsche (1996, p. 269) conceituou, como sendo um lugar articulado a inúmeras situações de “coisas que são públicas, e que promovem a sobrevivência e extensão da cultura democrática”:

Uma praça em um vilarejo e em uma cidade constitui a base para redes de interação. Numa praça, grupos diferentes, de outros modos separados por suas distinções de identidade, se encontram. Em uma praça podem ver, ouvir e sentir o cheiro uns dos outros; podem ativar todos os seus sentidos para troca. Uma praça é um espaço central para formar congregações. Ela anuncia a participação e a autodeterminação (Deutsche, 1996, p. 269).

A projeção dessas ideias no espaço do pavilhão versaria em contraditórias soluções expográficas. O arquiteto Martin Corullon (2013), ao conceber um módulo constelar, que a seu ver promovia “possibilidades de estruturar novas formas de ver a realidade”, conduziria em estudos uma hierarquização de fluxos, (vide ficha Anexo D, p. 153), que contradizia as possibilidades das iminências, serem uma “desorientação”, nascida no próprio espaço expositivo durante a visita. O projeto de arquitetura como uma “intervenção” no espaço do pavilhão, segundo Corullon, estabelecia uma total autonomia em relação ao

edifício de Niemeyer (Corullon, 2012, p.311). Espaços agrupados em núcleos, sendo ordenados e distribuídos em salas abertas e ordenadas segundo um eixo central, comporia uma ideia “constelar”, modular, de ambientes integrados, como o exemplo da galeria Neue, em Berlim.

No trabalho do artista Ricardo Basbaum, encontraríamos a tradução mais fiel para se pensar a partir de “lugares” que instituíssem alcançar outros caminhos, culminando em “constelações” como resultado das iminências de *espaços-tempos* envolvendo relações entre *coletividade / praça/ espaço público* (Pérez-Oramas, 2012, p.258). Basbaum (Figura. 27) ao compor desenhos, ligando palavras e formalizando conexões, que refletiam as conexões, entre diálogos e encontros, de diversos resultados envolvidas nas experiências participativas dos seus projetos, estabelecia forte relação entrópica da sua obra com situações da realidade, em forma de narrativas especializadas, em informações compondo um sistema de diagramas.

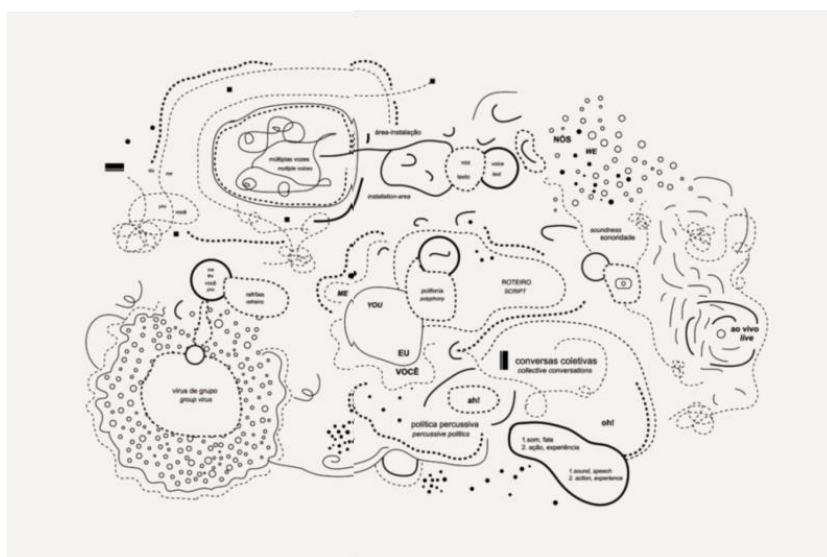


Fig. 27 Desenho Ricardo Basbaum

Fonte: 30º Bienal de São Paulo. Catálogo. p.258, 259. <<http://www.bienal.org.br>>

Nota: Textos interagem com imagens em arranjos que provocam experiências de estranhamento, que, por sua vez, estimulam o espectador – e o artista – a novas reflexões (2012).

O título da plataforma da 31ª Bienal– “Como (...) coisas que não existem –, sob a coordenação de Pablo Lafuente e Charles Esche (2014), “uma invocação poética do potencial da arte e de sua capacidade de agir e intervir em locais e comunidades onde ela se manifesta” revelava as possibilidades para essa ação e intervenção “antecipando as ações que poderiam tornar presentes as coisas que

não existem” e expressar o mundo em outras linguagens para o enfrentamento da questão: como viver em um mundo em transformação permanente, onde as velhas formas – de trabalho, de comportamento, de arte – já não cabem e as novas formas ainda não estão claramente delineadas?(Fundação Bienal de São Paulo, 2014)

Como alegavam os curadores e organizadores “parece ter se chegado a um estado de *virada*” que pode ser entendida como uma autocrítica à organização de bienais, “pleno de signos e interpretações que se mesclam e colidem”, sem questionar as implicações e as possibilidades que os indivíduos têm de se orientarem através delas.

As soluções para essa tomada de “virada” se basearam em formatos coletivos, a fim de dar espaço para o artista ser uma agente participante dessas transformações. Para os curadores, para de fato se sair da configuração representativa, deveria se trabalhar não só teoricamente as realidades. Um espaço expositivo dinâmico romperia o modelo representativo da arte através do “enfrentamento dos conflitos” surgidos a partir das “relações de confronto não resolvidas: entre grupos diferentes, entre versões contraditórias da mesma história ou entre ideais incompatíveis”(Lafuentes, 2014).

Dentro desse contexto, arte entraria em contato com as novas formas de ocupação, contextualizadas por configurações espaciais e políticas, decorrentes de crises reais, como a situação dos refugiados, a condição da pobreza ou ainda em função das demandas de grupos da população com necessidades especiais. E sempre, em todas as soluções coletivas, deveriam se fazer presentes práticas culturais populares. O direito à terra, redefinições do que seja “privado” ou “público” e a retomada do espaço público, como um lugar de conflito, em torno dos direitos, ganharia visibilidade, fomentado por atividades e debates encenados no térreo, para assim, segundo os curadores, mimetizar se estar numa grande praça pública, ao encontro de soluções tangíveis.

O grupo Contrafilé, participante dessa edição, com o projeto “Conexão BAOBÁ”, conectando quilombolas a grupos ancestrais da África, expõem a pertinente situação de um mundo descontextualizado pelas novas configurações políticas e movimentos sociais, refletidas nas escalas do global:

Para ser contemporâneo, você não precisa estar na cidade – assim como urbanidade não necessariamente significa cidade. Significa que há várias escalas operando ao mesmo tempo; por exemplo, se você está num campo de refugiados, há pessoas fazendo conexões em muitos níveis e graus diferentes, em escala local e global, criando instituições e conhecimentos (Contrafilé, Livro 31ª Bienal de São Paulo, Como (...) Coisas que não existem, 2014, p. 25).

A figura a seguir, que lembra um assentamento quilombola, integrava o projeto de *Imogen Stidworthy, Balayer – A Map of Sweeping* [Varrer – A Map of Sweeping], (Figura 28), que envolvia uma rede de lares temporários, para crianças autistas, instalados pelo escritor e pedagogo francês Fernand Deligny, em 1967, nas imediações da aldeia de Monoblet, no sul da França. A comunicação verbal era abolida, em prol de ferramentas visuais, como desenho de mapas da figura abaixo – e fotos e filmes interpretavam gestos e divagações das crianças autistas.

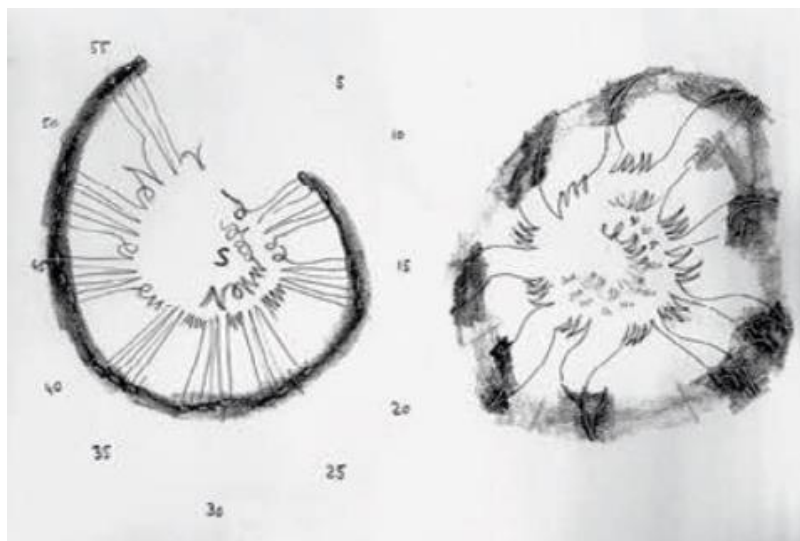


Fig 28. Varrer, *A Map of Sweeping* - Fernand Deligny

Fonte: Guia 31ª Bienal de São Paulo, Como (...) Coisas que não existem, (2014)

Esse desenho do projeto de Imogen Stidworthy para a 31ª Bienal, *Varrer – A Map of Sweeping*, guardava semelhanças com a forma do mobiliário que compôs uma praça pública, no térreo do pavilhão, onde foi conduzido a sequência de debates - “Cidades Performáticas” -, que reuniu grupos de gestores públicos e privados, curadores, artistas e arquitetos, para debater a cultura, como um elemento indutor de transformações urbanas, em duas vertentes: a estratégia cultural de caráter permanente, que leva à construção dos grandes museus, teatros e centros culturais como equipamentos fixos das cidades, e a estratégia cultural efêmera,

que prevê as intervenções urbanas táteis e instalações de caráter temporário (Guia 31ª Bienal de São Paulo, 2014).

As áreas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, divididas em áreas arquitetônicas distintas - Parque, Rampa e Colunas - procurou relacionar a história da arquitetura da Bienal de São Paulo ao parque e à cidade (vide ficha Anexo C, p. 151). Um partido arquitetônico, que conduziu um desenho expositivo, deslocado dos contextos temáticos curatoriais, relacionaria às reciprocidades da arte, mediados em confrontos e diálogos com a realidade global.

A obra *Turning a Blind Eye* [Olhar para não ver] - um programa de oficinas, eventos, conferências e caminhadas públicas, explorava diferentes noções do “invisível” (o não visível e o não existente) e os modos pelos quais olhamos para as coisas ou escolhemos o que olhar - e investigou eventos recentes, no Brasil e no mundo, a partir de tensões em torno da exploração do espaço urbano e natural. O programa foi criado com a participação de um público de alunos da *School of Missing Studies* (Escola de Estudos) (Figura 29), bem como de universidades e organizações, sediadas em São Paulo. O diagrama a seguir, que exemplifica os resultados da pesquisa, implementada a partir de um modelo educacional, como forma de ser um teatro mental, que podia criar novos horizontes de ação, produção e reflexão, encontra grande concordância representativa com um sentido curatorial que rege uma organização sistêmica - teórico /prática - conjuntural do mundo.



Fig.29 Diagrama -Turning a Blind Eye [Olhar para não ver]. Programa de oficinas
Fonte: Guia 31ª Bienal de São Paulo, Como (...) Coisas que não existem (2014)

5 Conclusão

O impasse levantado por Volz, na 32ª Bienal, colocando em cheque os mecanismos representacionais da realidade se tornou um canal para revisitarmos a função da arquitetura e urbanismo, por intermédio da expografia. A não localidade global e a impossibilidade da contenção das transformações da natureza, em estruturas predeterminadas -, que levaram o curador a afirmar ser arte a única possível ferramenta dessa tradução, e, ainda, a metodologia da plataforma que tornara a prática de trocas, uma mediação de maior concretude, com a tradução das investigações artísticas, *in situ*, reascenderam as discussões sobre as práticas de arquitetura como método de tradução do espaço social e as práticas urbanas, estruturadas em “metodologias participativas”, nas estratégias de ocupação, às necessidades ambientais e humanas, que pouco se fixaram nas gestões públicas. As *incertezas* apresentadas por Volz como fenômenos que coexistem às culturas locais, e desafiam o campo das *práticas de representação* -, a contar com as possibilidades de se retomar uma reciprocidade com a diversidade da natureza biológica e cultural mediada pelos *saberes tradicionais*, se revelaram um campo de grande complexidade e desafios, tanto na arquitetura e campo urbano, que criticamente o arquiteto Rem Koolhaas atribui ao distanciamento de uma prática reflexiva, que passa a “desnutrir a capacidade do ofício do arquiteto” (2013, p.27) em se voltar para demandas da realidade. As equivalências estabelecidas entre arte e vida, com a livre apropriação da arte, com uma diversidade de linguagens e sistemas de conhecimento, mediadas pela função do artista, como um “observador / participante” da configuração da vida cotidiana, no mínimo, colocam em pauta a necessidade de a arquitetura vir a questionar seus métodos e visitar a linguagem das suas performances em vários setores, onde está atribuída a sua competência. A expografia tem se estruturado como um aporte para conduzir reflexões sobre as relações entre arte, arquitetura e urbanismo em ações que potencialmente envolvem revisitações historiográficas no campo das representações espaciais. E a plataforma da 32ª Bienal, reascendendo discussões sobre a dissociação do homem da natureza, dentro de uma lógica espacial, estabeleceu frentes efetivas para análises das relações fronteiriças entre arte e arquitetura como análise de uma conjuntura social.

Por tudo isso, as Bienais de Arte têm reeditado o padrão democrático representativo de práticas sociais, empreendidas na década de 1970, e as plataformas curatoriais, que se veem envoltas com alguns mecanismos discursivos de políticas públicas, reproduzem o processo participativo no campo urbanístico, na estruturação espacial de processos sociais, em detrimento das demandas coletivas. A verificação da igualdade entre o discurso erudito do artista e culturas locais, intrínsecas às *trocas ativas*, como ocorreu na 32ª Bienal, ritualiza a prática de uma alteridade ainda centrada dentro de um pressuposto realista que ainda carrega uma versão do “olhar civilizatório”, indo além da codificação automática da identidade “*vis a vis a alteridade*” (Foster, 2014, p164). O *lugar da política* como o *fora do outro*, como oposição transcendental da subjetividade da arte, desvia o foco de uma política de aqui e agora, de uma contestação imanente nascida no seio da própria comunidade (idem).

Mas, indubitavelmente, atuação da arte, que discerne sobre sistemas do espaço e suas inter-relações sociais, têm reeditado no curador o discurso do urbanista que encampou a prática da semiologia urbana como meio de tradução participativa da realidade, e, hoje, o público visitante de bienais assume o papel de ator social, que simula vivenciar os problemas urbanos e globais. Françoise Choay, no seu livro, *O Urbanismo, Utopias e Realidades, uma Antologia*, realizado em 1965, ressalva que o método da semiologia pouco evoluiu como linguagem técnica e instrumental no campo urbano. Devido às particularidades locais e os múltiplos significados, não se consolidou como um sistema semiológico global (2003. p.52). Ora, se pensarmos que as Bienais são um “quebra – cabeça que insere a multiplicidade”, de mundos e temas, em uma mediação global de mundo, faltou folego para o urbano. Esta placidez deva-se, por tradição, às heranças com uma “arquitetura, que gravitava em torno de termos “absolutos, óptico-geométrico, euclidiano-cartesiano-newtoniano” que “à priori, ordenava fenômenos sensíveis (...) imputando todas as ilusões e todos os erros” – e que desviava da interioridade de “si” a interpretação do mundo” (Lefebvre, [1979], 2013. p. 126). Nesse caso, a expografia, ao operar uma linguagem de transfiguração da realidade - que implica na reconstrução social e política do espaço *in loco*-, de certa forma reconstitui esse tempo perdido.

A confluência de práticas integradas entre arte e arquitetura, no espaço das bienais, enquanto espaços que revelam uma “estética urbana” ou campo “espacial-

cultural”, que a historiadora Rosalyn Deutsche atribui como um campo de ideias do espaço público e social (1996, p.9), por consequência, tem operado um sistema de relações de base à elaboração de códigos arquitetônicos fora da arquitetura. Ao considerarmos o processo que Henri Lefebvre denominou de “transdução” (2001, p.109) - a transposição do universo social da cotidianidade em obras de arte, que alegava na época, ser uma “utopia experimental” -, inserimos uma singular situação expositiva para se proverem as reflexões sobre a recondução da arquitetura neste campo representacional, como um sistema que não se finda unicamente em uma ação projetual. Lefebvre, ao evidenciar no processo dialético teórico/prático - uma cientificidade da cidade expressa pela práxis social -, o poder de “reconstituir as capacidades integrativas do urbano, pela síntese da arte, da técnica e do conhecimento” (2001, p.112-116), nos gera esta oportunidade, que além de reflexiva, constitui um processo complexo composto por uma história de espaço articulada a história da arte, transposta para as Bienais de Arte, onde dessas pode-se efetivar propostas para as cidades. Se, por um lado, na dialética da tríade de Henri Lefebvre, intrínseca à unidade temporal, “percebido, concebido e vivido”-, o espaço é inacabado, assim, ele é continuamente produzido e isso está sempre ligado com o tempo (Schmid, 2012, p. 102), que inviabilizaria nos atermos representativamente em um campo temporal específico; por outro lado, desconstrói uma sólida teoria engendrada pela arte, no campo representacional, consolidada na visibilidade. As premissas minimalistas, tributárias de uma vertente da arte abstrata americana, fundada na realidade física e no olhar, que empreende revolucionárias transformações formalizadas no site-specific, como um modelo “autorreferencial e transportável” (Kwon, 2004, *on line*), extenso ao recinto expositivo, ainda fixa-se no ponto de vista, ligando-se a uma presença e uma paisagem. Na “situação construída”, segundo conceito de Lefebvre, como “um ato livre que se define pelo ato de mudar mediado por instantes *à deriva*”, compreendendo, nesse caso, as experiências cotidianas como vivências a serem transpostas para o recinto expositivo, elabora-se uma metodologia constitutiva e processual do espaço social, em ações de conectividade entre as obras, e a que designamos de “situações expositivas”. O que torna justificável; entendendo obra, aqui, não somente como “objeto”, mas como uma ativação de socialização, mediada por ações educativas, construindo uma ponte das Bienais com as cidades. Isto significa que - se Lefebvre, como um dos herdeiros do situacionismo, apesar

de desenvolver uma metodologia da *praxis*, cuja abordagem teórica/prática constituía estudos sobre a cidade, ainda pouco pragmáticos, sendo este um dos motivos que nomearia a experiência com arte uma “utopia experimental”, é na atualidade, reconduzida a uma vertente educativa, possível e real, e aplicada. A 32ª Bienal exemplificaria esta experiência *lefebvrina*, uma vez que seu campo expositivo nasce de um agrupamento de ideias e ações, da interação da arte, com outras culturas, que são redimensionadas livremente numa prática de trocas, traduzido em situações expositivas. Esse percurso que nos conduziu revisitar as práticas etnográficas, recorrentes de pesquisas antropológicas, reitera que as incorporações de métodos empíricos e participativos às práticas curatoriais restabelecem ainda uma forte vertente representativa, em busca de articulações com o espaço social, que contraditoriamente só reforçam o quão próximo se encontram refletidas as ideologias liberais fundadoras do mundo moderno, em estreita interlocução com o processo global. A experiência participativa de uma vivência na estruturação das identidades, dentro da lógica globalizante, nos revela uma consolidação, em curso, de dois processos: de um lado, o elaborado discurso curatorial que vem assumindo o papel de interlocutor dos novos conceitos de espaço, substanciado por uma narrativa acadêmica própria de uma nova epistemologia, e do outro, o receptor de arte, o público, mediado pela cultura do espetáculo dissonante do processo de vivência da obra de arte (Cauquelin, 2005, p.103-105). Dissecar esta nova epistemologia, ainda arraigada à desconstrução da síntese modernista, inerente à estrutura global e a temas de identidade, recaem em modalidades representacionais, que, além de ser uma recorrência nos discursos da arte contemporânea, perpetuam nas proposições curatoriais materializadas no recinto expositivo - premissas minimalistas, situacionistas, construtivistas, antropofágicas -, fundamentando-se retoricamente nos preceitos estruturalistas e fenomenológicos, que deixa muito pouco espaço para discussões da arquitetura.

O conteúdo programático da 32ª bienal, relacionando-o às edições antecessoras – a partir da 27ª Bienal -, retoma numa abordagem historiográfica da arte e da arquitetura, quanto um sistema de tradução da realidade, como método e lógica para conduzir uma ordenação espacial (vide Linha do Tempo em Anexo H, p. 161), estruturada em um sistema expositivo. Os termos das plataformas curatoriais, nascidos da reciprocidade - arte/realidade - incidindo em um vocabulário interdisciplinar, levando-se em consideração o discurso das

correlações e equidades, que reascende as arbitrariedades das relações e articulações, de contextos do espaço, cada vez mais envoltas por termos de conhecimento- sociológico, antropológico e filosófico -, significativamente nos permitiu, ao longo dessa dissertação, dissecar e relocar conceitos do espaço, justapondo-se a termos de disciplinas, constituindo uma verdadeira rede “constelar” de categorias espaciais, o que veio justificar o resumo das bienais selecionadas, catalogado em fichas (vide Anexos B, C, D, E, F, G, p. 148-162). Aproximando as linguagens de arquitetura à semiologia e linguística, trazendo à superfície, de forma simultânea, categorias fenomênicas, inerentes ao espaço da arte e da arquitetura, e vindo estabelecer analogias com as investigações curatoriais e produção da arte, objetivou-se reconstituir os “processos” de mediação, com a tradução das premissas curatoriais. Ainda uma linguagem híbrida e indefinida, o desenho expositivo, recai em estereótipos de soluções espaciais que, na maioria das vezes, invalida a função da mediação, como condição de ser um processo de reflexão. Como discerne Umberto Eco, se “paradoxalmente, os signos constitutivos são palavras, o arquiteto parece possuir um paradigma que ainda não sabe como dispor sobre o eixo do sintagma” (Eco, 1971. p.230). Em suma, se “o arquiteto que tem um vocabulário, uma lógica, falta-lhe inventar uma gramática, uma sintaxe”(…) “tudo parece demonstrar que já não será mais a Arquitetura a única disciplina a fornecer-lhe as regras que procura” (Eco, 1971. p.230). Resta o desafio “a que regras de combinação entre os signos constitutivos deverão obedecer ao arquiteto”? (idem).

Coloca-se cada vez mais em questão a real necessidade de Bienais se materializarem em espaços, uma vez que estes laboratórios humanos discernem sobre fatos sociais que engendram em mudanças, que implicam se alinhar relações mais estreitas das proposições artísticas a preceitos metodológicos no campo da gestão pública e ensino. Ou seja, de vir promover, de fato, um “organismo vivo” e em mutação, coexistindo com a vida. As interações da arte a atividades educativas, largamente difundidas em bienais, ativadas por projetos educativos, tornam-se a força motriz da socialização de plataformas curatoriais, nas bienais. Mas, em que medida, as questões pedagógicas já não poderiam estar sendo trabalhadas junto às escolas e ainda conjuntamente, realizando uma produção integrada aos programas das disciplinas letivas? Da mesma forma se aplica às discussões das plataformas que se aprofundam em temáticas de política,

meio ambiente, cultura, cidades, sustentabilidade, etc; enfim, das intermináveis conjunturas globais, dissecadas em discursos curatoriais, fragmentados em sub - temas. É nessa falta de rebatimento interativo com outras áreas, de forma efetiva, que “o surgimento de outras de práticas artísticas em bienais”, sem promover relações com uma retórica urbana ou na ausência da inserção das novas categorias decupadas da realidade, procede com o que releva o crítico Moacyr dos Anjos, sobre as representações artísticas e os parâmetros que conduzem suas investigações:

Crise de representação que tem a ver com o reconhecimento, cada vez mais difundido, de que as maneiras com que usualmente se traduz o mundo em imagens, sons, formas, escritos e gestos não são mais capazes de compreendê-lo para nele atuar – quer na sua manutenção como está ou, então, para mudá-lo. (Anjos, 2017)

A prática da expografia, ao mediar a premissa arte/ vida como um *ethos* a expressar espaços na maneira de ser dos indivíduos e das coletividades,¹⁶ nos abre frentes passíveis de vir articular um mecanismo de incessante realimentação entre o contexto conceitual e empírico – que nunca se torna nunca manejável para vir operar instrumentalmente soluções passíveis de padronizar espaços e comportamentos, se ativarmos as parcerias com canais do poder público, envolvendo, durante o desenvolvimento da temática curatorial, participação de profissionais de diversos setores e áreas, bem como, a relevante participação acadêmica universitária, e o grande público, na formalização de agendas e compromissos (Lefebvre, 2001, p. 112).

Talvez estejamos caminhando para as respostas de questões ainda levantadas quando iniciei esta dissertação: qual o espaço do arquiteto durante o processo curatorial se cabe a ele fundamentar um sistema integrado entre arte e arquitetura. E em que medida estas curadorias podem estar articuladas a práticas em urbanismo? Em que linguagens?

Há de se ter sempre a presença do sujeito e um espaço *por se fazer*, ao encontro do “caos” e dos “estranhamentos”, com a arte, mas será que ainda se justifica espaços, como Bienais, para tornar efetiva esta articulação? O curador Volz, de certa forma deixava em aberto, este pressuposto. As questões trazidas

¹⁶ Jacques Rancière em matéria de Daniel Augusto para o jornal Estadão, 11 mar. 2017. Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,nao-ha-mais-acordo-entre-arte-e-espectadores-afirma-jacques-ranciere,70001693710>>. Acesso em 12/03/2017.

pela plataforma da 32ª Bienal reverberam, em muitos aspectos, em desconsiderar a continuidade de um modelo de Bienal, ainda tão arraigada ao campo representacional. No entanto, nos abriram caminhos para potencialmente reposicionarmos a expografia, junto ao ensino da arquitetura, como prática de se “pensar a arte”, como se “pensar a cidade e o urbano”, e ambas como um meio de socialização, com sentido amplo, de constituírem laboratórios de processos e métodos, para se ativarem experiências com o espaço público e práticas sociais. No melhor dos dizeres, desenvolvendo laboratórios em prol do humanismo, como definiu Lefebvre “na direção da prática de um direito: o direito à cidade, isto é, à vida urbana, condição de um humanismo e de uma democracia renovados” (Lefebvre,2001,p.7).

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Daniel. “**Não há mais acordo entre arte e espectadores', afirma Jacques Rancière**”. 11 mar. 2017. Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,nao-ha-mais-acordo-entre-arte-e-espectadores-afirma-jacques-ranciere,70001693710>>. Acesso 12/3/2017.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Arte de Construir**: Tratado de Urbanismo e Arquitetura. São Paulo: Hedra, 2012.

ADORNO, Theodor; Horkheimer, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Fragmentos Filosóficos. 1947 (Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente). Disponível <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br>>. Acesso: 18/05/2018.

ANJOS, Moacir dos. **Local / global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **A arte brasileira e a crise de representação**. Publicado em: 07 de julho de 2017. Revista de Fotografia Zum. Disponível: <<https://revistazum.com.br>> Acesso em: out de 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A Formação do Espírito Científico**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

BARATTO, Romullo. **AD Brasil Entrevista: Alvaro Razuk / 32ª Bienal de Arte de São Paulo: Incerteza Viva**. Archdaily. 8 dez. 2016. Disponível em: <[https://www.archdaily.com.br/br/801027/ad-brasil-entrevista-alvaro](https://www.archdaily.com.br/br/801027/ad-brasil-entrevista-alvaro-razuk-32a-bienal-de-arte-de-sao-paulo-incerteza-viva)

[razuk-32a-bienal-de-arte-de-sao-paulo-incerteza-viva](https://www.archdaily.com.br/br/801027/ad-brasil-entrevista-alvaro-razuk-32a-bienal-de-arte-de-sao-paulo-incerteza-viva)>. Acesso em 18/5/2018.

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva; 9ª edição, 2009. 184p.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BELTING, Hans. **Por uma Antropologia da Imagem**, (2003). In Revista Cocinitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. Rio de Janeiro:

PPGArtes/UERJ.Disponível<https://www.academia.edu/7132650/Belting_por_uma_antropologia_da_imagem?auto=download > Acesso em 10/03/2016 p. 64-78.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Obras Escolhidas. Vol.I São Paulo: Editora Brasileiras, 1994.

BENJAMIN, Walter **A origem do drama do barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BERARDI, Franco. **After the Future**. Edimburgo, Oakland/Baltimore: Ak Press, 2011.

BERQUE, Augustine. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, pp. 84-91.

BERQUE, Augustine. **Thinking Through Landscape**. London / UK: Publisher Routledge, 2013.

BHABHA, Homi K. Arte e iminência. In: PEREZ-ORAMAS, Luis. **A Iminência das Poéticas**: 30ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Disponível em: < <http://www.bienal.org.br>>. Acesso em: 10 jul. 2017.20-25

BRAGA, Paula. Por que juntar Broodthaers e Oiticica na 27ª bienal? In FIALHO, Ana Letícia; KRUNSCH, Graziela. (Org.). **Relatos Críticos da 27ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Editora Hedra, 2011.pp.92-95

BRITO, Ronaldo. **Manifesto Neoconcreto**. Neoconcretismo, Vértice e Ruptura. Rio de Janeiro. FUNARTE 1985.

BUCKLEY, Walter. **A Sociologia e a Moderna Teoria dos Sistemas**. Por. São Paulo, Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Coleção Vega Universidade, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **O Senso Prático**. Petrópolis; Edirora Vozes, 2009.

CAMPOFIORITO, Italo. **Olhares Sobre o Modernismo**. Arquitetura, patrimônio, cidade. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos**.1998. Disponível:< <http://www.edufrn.ufrn.br/.pdf>> Acesso em: 5 /06/2016.

CANONGIA, Ligia. **O Legado dos Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

CARRERI, Francesco. **Walkscapes**. O Caminhar como Prática Estética. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, SL.2013.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Editora Martins, 2008.

_____. **Arte de Expor**: curadoria como exopoesis. São Paulo: Nau Editora, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **Frequentar os Incorporais**. São Paulo: Martins, 2008.

_____. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CAVALCANTE, Kleber G. "**Princípio da Incerteza**"; Brasil Escola. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/fisica/principio-incerteza.htm>>. Acesso em 11 de abril de 2018

CHATEIGNÉ, Yann. Constelacional. In. : (Org.).VOLZ, Jochan; RJEILLE, Isabella. **32ª Bienal de São Paulo**: Incerteza Viva: Dias de Estudo. Pesquisas para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016 a. pp.211-216.

CHAUMIER, Serge. O Público, Ator Na Produção Da Exposição? Um Modelo Dividido Entre Entusiasmo e Hesitação. In: (Org.). EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Melaine; GOLDESTEN; Bernadette. **O Lugar do Público**. São Paulo: Editora Luminuras: Itaú Cultural, 2014. pp 275-287

CHOAY, Françoise. **Urbanismo em Questão**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CLARK, T.J. **Modernismos**. Ensaio sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: Antropologia e literatura no sec. XX. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COELHO, Teixeira. O Direito À Cidade Revestido da Política Cultural À Cultura Como Política. In.: SERRA, Monica Allende (Org.).**Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano**. São Paulo; Editora Iluminuras, 2005. p.213-242.

COEN, Ira J. Teoria da Estruturação e Praxis Social In: GIDDENS, Anthony;TURNER, Jonathan. (Org.). **Teoria Social Hoje**. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p.446-393.

COLLINS, Randall. **Conflict Sociology**: Toward an Explanatory Science. New York: Academic Press, 1975.

_____. **Theoretical Sociology**. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich. 1988.

CORULLON, Martin. **Arquitetura, sociedade e arte**. Bienais de Veneza e São Paulo.077.03ano 07, out. 2006 Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.077/308>> Acesso em: 10 jul. 2017

_____. Roteiro de projeto: a expografia da Bienal como processo. In.: PEREZ-ORAMAS, Luis. **A Iminência das Poéticas: 30ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br>>. Acesso em: 10 jul. 2017. 310-313p.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Exposições Museológicas como estratégias de comunicação. **Seminário: Exposições Museológicas com estratégias de comunicação, Lisboa**: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2005, 23p

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Museologia, novas tendências. Museu Universitário em Transformação. In.: **Imagem e produção de conhecimento**. São Paulo: Museu Paulista/USP, 2002. 25-40p. Disponível: <<https://www.researchgate.net> > Acesso em: 10/04/2018.

DANOWSKI, Déborah. O hiperrealismo das mudanças climáticas e as várias faces do negacionismo. Texto adaptado de palestra proferida em agosto de 2010, no **II Encontro de Estudantes de Filosofia da Cidade de Goiás** (UFG). *SOPRO 70*, [S.l.]: Cultura e Barbárie, abr. 2012. Disponível<<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/hiperrealismo.html>>. Acesso em 10/4/2018.

_____.; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. São Paulo: Editora Socioambiental, 2014.

DANTO, Arthur C. **Após O Fim Da Arte**. Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo. Editora Odysseus, EDUSP, 2006.

_____. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2010.

DEBORD, Guy Ernest. **A Sociedade do Espetáculo**. Editoração eBooks Brasil.com, 2003. Disponível <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>> Acesso em: 7/12/2015

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. **Lógica da Sensação**. São Paulo: Editora Zahar, 2007.

_____. **Pintura el concepto de diagramas**. Catástrofe y Germen. Buenos Aires: Editora Cactus, 2008.

DELEUZE, Gilles;GUATTARI, Felix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia.v.1** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa . Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELLA TORRE, M.B.L. **O Homem e a Sociedade**: uma introdução à sociologia. São Paulo: Editora Nacional, 1989.

DE OLIVEIRA, Ana Claudia; FECCHINE, Yvana. **Visualidade, Urbanidade, Intertextualidade**. São Paulo: Editora Hacker, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: art and spatial politics**. 1996.Disponível:<https://monoskop.org/images/0/0a/Deutsche_Rosalyn_Evictions_Art_and_Spatial_Politics.pdf> Acesso 19/04/2017.

DEWEY, John. **Arte além do bem e do mal**. Trad. Vera Ribeiro; introd.: Abraham Kaplan. São Paulo: Martins, 2010.

DUARTE, Paulo. **Crise das Matrizes Espaciais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martins Fortes, 2007

EASTERLING, Keller. **Extrastatecraft**. The Power of Infrastructure Space. London; Verso, 2014.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Melaine;GOLDESTSTEIN; Bernadette. **O Lugar do Público**. São Paulo: Editora Luminuras: Itaú Cultural, 2014.

EISENMAN, Peter. Conversa Mediada por Bret Steele In: **Supercrítico**:. EISENMAN,:Peter; KOOLHASS, Rem. São Paulo: Cosac&Naify, 2013. pp. 9-75.

_____. O Fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. In: NESBITT, Kate. **Uma Nova Agenda Para a Arquitetura**. Antologia Teórica 1965-1995.São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2008. pp 232-252

EWALD, Francois. Abas do livro. In: DELEUZE, Gilles;GUATTARI, Felix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia.v.1** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa . Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

FARIAS Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. (Org.). **28ª Bienal de São Paulo**: Há Sempre um Mar para o Homem Navegar. Catálogo. Fundação Bienal de São Paulo, 2010. Disponível em: < [http:// bienal.org.br](http://bienal.org.br)>. Acesso em jul 2016.

FERRARA, Lucrécia D'Alesso. Arquitetura e Linguagem: investigação contínua. In.: OLIVEIRA, Ana Claudia de; FECHINE, Yvana. (Org). **Visualidade, Urbanidade, Intertextualidade**. São Paulo: Editora Hackers, 1998.p 30-37

FERREIRA, Glória. Escolhas e Experiências. In: (Org.). RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o Ofício do Curador**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010. p.137-148.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves, VIDAL Diana Vidal (orgs). **Museus dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Editora Argumentum, 2005.

FILIPOVOC, Elena; ØVSTEBØ, Solveig; HAL, Marieke van. Biennialogy. In.: FILIPOVIC, Elena et al., 2010. (Org.). **An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art**. The Biennial Reader, 2010. 12-25p. Disponível em: < http://www.hatjecantz.de/files/9783775726108_06.pdf> Acesso em: 10/07/2016.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2014.

_____. **O complexo arte arquitetura**. São Paulo : Cosac Naify, 2015.

_____. **Recodificação**. Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista. 1996

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

_____. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

_____. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.p.411-422

GAUCH, Ana Maria. **Las exposiciones en tanto consciência de uma época**. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan. (Org.). **Teoria Social Hoje**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleção, museus e patrimônio. Rio de Janeiro: Garamond Ltda.2007.

GROPIUS, Walter. **Bauhauss, Novaraquitetura**. São Paulo: Editora: Perspectiva, 1977.

GUEROULT, Martial. **Lógica, arquitetônica e estruturas constitutivas dos sistemas filosóficos**. Revista de Filosofia Transformação/UNESP. v30, n.1, 2007. Disponível em: < <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/944/849> > Acesso em 19/04/2017.

HAL, Marieke Van. **Rethinking the Biennial**, 2010. Dissertação (mestrado) – Royal College of Art, London, UK. Disponível em: <<http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/41902> in 19/10/2015>. Acesso em: 10 jul 2016.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. São Paulo: Editora Lamparina, 2014.

HARVEY, David. **Condição Pós- Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HERKENHOFF, Paulo. Ensaio de Diálogo In.: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. **24ª Bienal de São Paulo - Representações Nacionais 1998**. 24-30p. Disponível< <https://issuu.com/bienal/docs/namecb6084>> Acesso em: jul 2016.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ICOM International Committee for Museology. **Key Concepts of Museology**. Edited by André Desvallées and François Mairesse. Musée du Louvre, 2009. P. 34-38.

IS – Internacional Situacionista no3 dezembro de 1959. O Urbanismo Unitário no fim de 1950. In.: JACQUES, Paula Bernstein.(Org.). **Apologia da Deriva**. Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro. Editora Casa da Palavra, 2003. 100-105 p.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

JACQUES, Paola Bernstein. **Breve histórico da Internacional Situacionista**. IS(1),2003.Disponível<:<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitxtos/03.035/696>> Acesso em: 20/03/2016

_____. (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro. Editora Casa da Palavra, 2003.

_____. Prefácio. In.: CARERI, Francesco. **Walkscapes**. O Caminhar como Prática Estética. São Paulo: Editora Gelli, 2013.p 9-16.

KAMITA, João Masao. **O formalismo como modo de pensar a forma**. I ENANPARQ, 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/140/140-647-2-SP.pdf>>Acesso em:30/10/2014.

KANT. Immanuel..**The Critique of Pure Reason** [1781]. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no campo ampliado**. https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso: 11/06/2017.

KWINTER, Sanford. **Architecture Of Time. Towards a Theory of the Event in Modernist Culture**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001. Disponível em: <<https://mitpress.mit.edu/books/architectures-time>> Acesso em: 11/06/2017

_____. **Far from Equilibrium** – Essays on Technology and Design Culture. Barcelona/Nova York: Actar, 2007.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**, Temáticas, KWON, Miwon. -specificity. Revista Arte & Ensaios, ano XV, nº 17, PPGAV/EBA/UFRJ, 2008. p.167-187. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf> Acesso 5/7/2018

LARSEN, Lars Bang. Cosmologias de inícios e fins (e meios também). Notas sobre Dias de Estudos – Santiago. In.: (Org.). VOLZ, Jochan; RJEILLE, Isabella. 32ª Bienal de São Paulo: **Incerteza Viva: Dias de Estudo**. Pesquisas para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 192-189.

LAFUENTE, Pablo. Algumas ferramentas para o presente. In.: Caderno do Professor. 31ª Bienal de São Paulo. **Como (...) coisas que não existem. São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br>>. Acesso em: 10 jul. p.9-12.

LAGNADO, Lisette e PEDROSA Adriano. 27a. Bienal de São Paulo : **Como Viver Junto** : Guia / [editores]. —São Paulo : Fundação Bienal, 2006. 7 de outubro a 17 de dezembro de 2006, Pavilhão da Bienal, Parque do Ibirapuera, São Paulo.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.p.152.

LEFEBVRE, Henri. **A Produção do Espaço**. Estudos Avançados 27 (79), 2013. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68706/71286>> Acesso em: 07/07/2016

_____. **Direto à Cidade**. São Paulo: Editora Centauro, 2001.

_____. **A Revolução Urbana**. Madrid. Alianza Editorial, 1976.

_____. **La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones**. México. Fundo de Cultura Econômica, 2006.Disponível <<https://didacticaproyectual.files.wordpress.com/2011/10/henri-lefebvre-la-presencia-y-la-ausencia-1941.pdf>> Acesso em 07/07/2016

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Lisboa: Edições 70 Ltda, 1960.

MALIÉVITCH, Kazimir Severinovitch. **Dos Novos Sistemas da Arte**. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

MAMMI, Lorenzo. **Arte e Crítica de Arte**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.

MEIR, Tobi. Bienal Como Constelação. In.: PEREZ-ORAMAS, Luis. 30ª Bienal de São Paulo **A Iminência das Poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Disponível em: < <http://www.bienal.org.br>>. Acesso em: 10 jul. 2017. 81-74p.

MESQUITA, Ivo. **28ª Bienal de São Paulo**: Catálogo. 2008. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br>>. Acesso em 10 jul 2015.

MORTON, Timothy. **Hyperobjects**. Philosophy and Ecology after the End of the World. Minnessota: Ed. Minnessota Univer, 2013.

NESBIT, Kate (Org.) **Uma Nova Agenda Para A Arquitetura**. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo. Editora Cosac&Naify, 2006.

NOBRE, Ana Luiza, org. **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Editora Cosac&Naif, 2003.

O' DORETHY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Encontros Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

_____. **Nova Objetividade Brasileira**. Rio de Janeiro, MAM, 1976.

_____. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992.

_____. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>. Acesso em: 05 de Jun. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acessado em 4/12/2015

_____. **Esquema Geral da Nova Objetividade.1967** In <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>. Acessado em 4/12/2015

OLASCOAGA, Sofia. Desaprender, perguntar-se, escutar: Uma pedagogia da incerteza? In. : (Org.).VOLZ, Jochan; RJEILLE, Isabella. 32ª Bienal de São Paulo: **Incerteza Viva**: Dias de Estudo. Pesquisas para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 91-98.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; FECHINE, Yvana. (Org.).Visualidade, **Urbanidade, Intertextualidade**. São Paulo: Editora Hackers, 1998.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo impacto na cultura brasileira. In: **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, vol.15, n.3, jul-set, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a04v15n>> Acesso em: 10/07/2016.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEREZ - ORAMAS, Luis et al. **A Iminência das Poéticas**. Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

PEIXE, Marco Aurélio; TAVARES, Sergio. **A linguagem de padrões de Christopher Alexander**. Parâmetros projetuais para a humanização do espaço construído
Disponível:<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.212/6866>>. Acessado 18/05/2018

PIGNATARI, Decio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2004.

PONTY- MERLAEAU, Maurice. **O olhar e o espírito**. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2006.

_____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

PUNTE, Mauricio de la. Do equilíbrio com os movimentos. In. : (Org.).VOLZ, Jochan; RJEILLE, Isabella. **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Dias de Estudo**. Pesquisas para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 81-56.

PRATES, Valquiria. Processos Artísticos e Pedagógicos – 32ª Bienal de São Paulo. In (Org.). Volz, Jochen; PRATES, Valquíria. **Incerteza viva: processos artísticos e pedagógicos: 32ª Bienal de São Paulo**: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.p.13-17. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o Ofício do Curador**. São Paulo: Ed. Zaouk, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

_____. **O Espectador Emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Editora EDUSP, 2006.

SANTOS, Paulo Cesar dos. **Um Olhar sobre a História das Exposições**
Disponível:<http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362520918_ARQUIVO_CesarANPUH1.pdf> Acesso: 20/06/2016

SERRA, Monica Allende. **Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano**. São Paulo; Editora Iluminuras, 2005.

SCHMID, Christian. A Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefebvre: In.: **Direção a uma Dialética Tridimensional**. GEOUSP – espaço e tempo, São Paulo, N°32, pp. 89- 109, 2012.. Disponível:<<http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284/77927>>Acesso em: 30/03/2018.

SHANNON, Claude.;WEAVER Warren. A Teoria matemática da Informação. Tradução Orlando Agueda. São Paulo: Difel, 1975. 136p Título original **The Mathematical Theory of Communication**. Urbana (IL): University of Illinois Press, 1949.

SILVA, Denise Ferreira da. Sobre diferença sem separabilidade. In.: (Org.) VOLZ, Jochan; REBOUÇAS, Julia. **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016b. p.57-66.

SMITHSON, Robert. A Professional Theory of Non-Sites. In: **Unpublished Writings: The Collective Writings**. Editor University of California Press, Berkeley, 1996. Disponível <<https://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>>. Acesso em: 05/05/2018.

SPRICIGO, Vinicius. **Modos de Representação da Bienal de São Paulo**. Coleção Fórum Permanente. São Paulo: Hedra, 2011.

SZEEMAN, Harald. **When attitude becomes form**. a/e Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais EBA. 2006. Entrevista 6/2000.

TRAINOR, James. **27th São Paulo Biennial**. Disponível: <<https://frieze.com/article/27th-sao-paulo-biennial>>. Acesso:10/10/2015.

VELHO, Otávio Guilherme. **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro; Editora Zahar, 1979.

VENANCIO FILHO, Paulo. **30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar**. Disponível:< <http://docslide.com.br/documents/luiz-guilherme-vergara-vergara-luiz-guilherme-curadorias-educativas-a-consciencia-do-olhar-percepcao-imaginativa.html>>Acesso em: 10/03/2016

VOLZ, Jochan. A Incerteza como Guia. In. : (Org.).VOLZ, Jochan; RJEILLE, Isabella. 32ª Bienal de São Paulo: **Incerteza Viva**: Dias de Estudo. Pesquisas para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016a. p.35-42.

_____. Jornadas Espirais. INCERTEZA VIVA In. : (Org.) VOLZ, Jochan; REBOUÇAS, Julia. 32ª Bienal de São Paulo: **Incerteza Viva**: Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016b. p.21-28. Disponível< <https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt>.> Acesso 6/07/2017.

_____. Incerteza Viva. **Guia. 32ª Bienal de São Paulo Incerteza Viva**. Dias de Estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016c.

_____. Incerteza Viva – 32ª Bienal de São Paulo. In.: (Org.). Volz, Jochen; PRATES, Valquíria. **Incerteza viva**: processos artísticos e pedagógicos: 32ª Bienal de São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016d.p.7-11. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>. Acesso em: 10 jul. 2017.

WISNIK, Guilherme, (Org.). **Mário Pedrosa Arquitetura** Ensaios críticos. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

7 Anexo

ANEXO A

Nomenclatura Fichas Expositivas

1. Bienal – número da edição da bienal
2. Ano – ano da realização
3. Título – contexto temático
4. Curadoria – grupo ou responsável técnico pelo eixo curatorial
5. Quantidade de Obras – número de produções artísticas (cada artista poderá participar em diferentes grupos temáticos
6. Plataforma - Temas que conduzirão a integração das práticas curatoriais, artísticas e espaciais em uma sistema espacial expositivo
7. Temas – contexto temático principal para nortear as atividades educativas, artísticas e expográficas. Pode ser subdividido em sub temas para orientar a disposição das obras no recinto expositivo. Segundo Bourriaud estabelecem obras lidar com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos (2009, p.60).
8. Referências – conceitos e pesquisas que subsidiam as premissas curatoriais .
9. Palavras chaves – palavras do contexto conceitual utilizado que auxiliam na transcrição do discurso curatorial para o campo expositivo
10. Reciprocidade- operação de transcrição que ocorre entre diferentes campos de conhecimento por intermédio de ações, trocas, interlocuções, inter-relações, simultaneidades, dicotomias, correlações e equivalências.
12. Mediação – procedimentos formais, gráficos e conceituais para ativação da emissão e recepção das informações que integram a composição expográfica .
13. Procedimentos – ações que operam as mediações . Podem ocorrer por intermédio de obras, projetos pedagógicos, seminários, pesquisas, residências artísticas, publicações, guias, etc. e por práticas sociais intrínsecas às áreas onde ocorrem as investigações artísticas.
14. Situações relacionais –procedimento de leituras associativas entre obras levando em consideração contextos estéticos, históricos, críticos para conduzir as formas de ocupação e localização das obras no recinto expositivo. A depender da reciprocidade proposta pode, suscitar inter-relações, simultaneidades, dicotomias, correlações e equivalências .
- 15 . Expografia - sistematização espacial resultante da articulação entre práticas curatoriais e artísticas para a promoção da mediação de uma experiência social . É ao mesmo tempo a edição espacial do discurso da curadoria (CASTILLO, 2014, p. 34) e condutora de uma experiência social.
16. Situações expositivas : Circuitos temáticos ou aleatórias, que ocorre dentro de uma composição expográfica mediado por experiências fenomenológicas, educativas e estéticas. Podem prover desdobramentos em campos interdisciplinares e servirem como uma “realimentação incessante entre contexto conceitual e as observações empíricas” (LEFEBVRE, 2001, p. 109.) prospectando ações e instrumentos intelectuais a serem empregados em outros sistemas, áreas de conhecimento e/ou práticas espaciais.

ANEXO B

Ficha 32ª Bienal “Incerteza Viva”

BIENAL:	TÍTULO:	INCERTEZA VIVA	ARTISTAS:	81	PAISES:	33
32	DATA:	2016	OBRAS:	415		

CURADOR: Jochan Volz

PLATAFORMA: refletir sobre a temática da globalização e suas consequências ambientais no mundo. Os temas e as propostas trabalhados neste conjunto de atividades foram estruturados a partir de três eixos de discussão: Cosmovisões: Natureza e Política; Construção, Espaço, Saber, delegando à arte reflexões sobre o aquecimento global, a perda da diversidade biológica e cultural, a crescente instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição dos recursos naturais da terra, as migrações globais e a disseminação da xenofobia.

TEMAS: Subjetividade, Fantasmas, Inteligência Coletiva, Sinergia, Ecologia, Medo.

ÁREAS INTERDISCIPLINARES: física, comunicação, geografia, biologia

MEDIAÇÃO:

RECIPROCIDADE:
arte x natureza

PROCEDIMENTO: trocas ativas curadores artistas e comunidades locais, residências, dias de estudos.

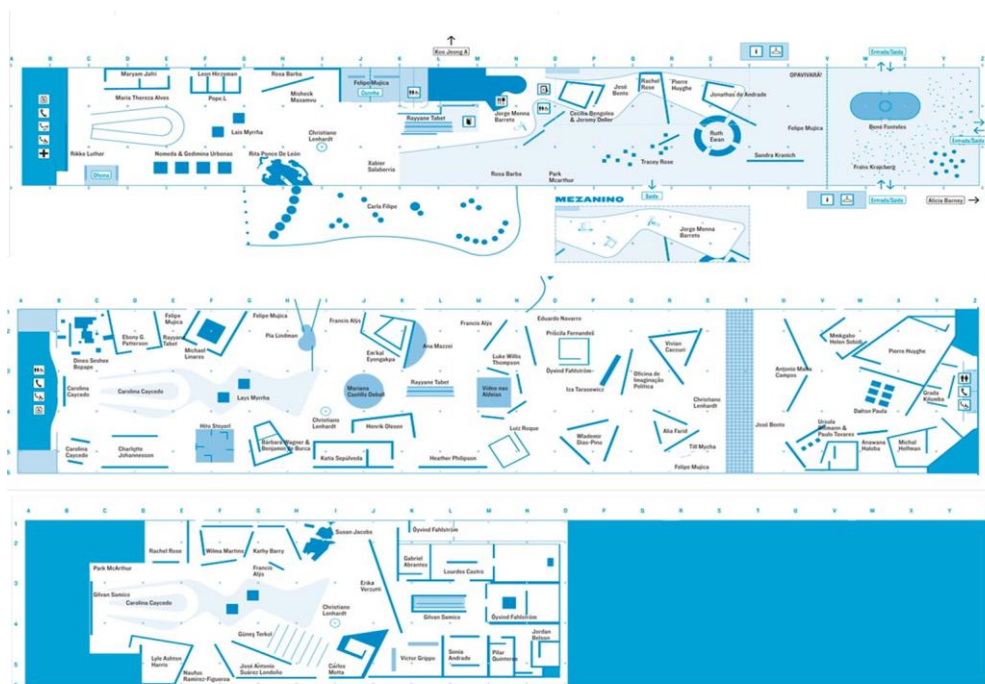
PALAVRAS CHAVES: fenômenos, incertezas, cosmos, trocas ativas , espaços coletivos, práticas, Dias de Estudos, experiência in situ, tradução, reciprocidade, intercâmbio, geocoreografias, natureza, correlação, comunidade, convivência, coletividade, entropia

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS CURATORIAIS: “Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins, DANOWSKI e CASTRO (2014) . As divergências entre – espaço / natureza – enfocando a ausência de reciprocidade entre o universo cosmológico com a realidade e condição de “hibridade” no mundo. Por intermédio de BENJAMIN (1984) desenvolvimento de premissas curatoriais como estratos configurativos da realidade. E pelos matemáticos SHANNON e WEAVER (1949) o sistema expositivo como um sistema entrópico com bases em teorias matemáticas e de comunicação relacionado às redundâncias e probabilidades do mundo como “medidas de incerteza” intrínsecos ao espaço da natureza.

PRINCÍPIOS CONDUTORES DA EXPOGRAFIA: um sistema entrópico e permeável com implantação desprovida de hierarquia e setorização conduzindo uma integração de práticas espaciais, sociais e artísticas.

DESENHO EXPOSITIVO

PROJETO : Álvaro Razuk



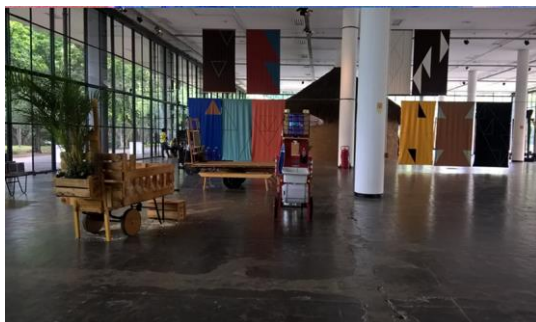
ANEXO B1

Ficha - 32ª Bienal “Incerteza Viva” (continuação)

Fotos Referência : Fonte Valeria Veras e Fundação Bienal de São Paulo
Disponível <www.bienal.org.br/>



Interatividade e conectividade



Interatividade e conectividade expositiva



Instalação Lais Myrrah,
“Dois Pesos, Duas Medidas”



Instalação Bené Fontéles
Ágora: OcaTaperTerreiro

ANEXO C

Ficha 31ª Bienal “Como (...) Coisas Que Não Existem”

BIENAL TÍTULO: COMO (...) COISAS QUE NÃO EXISTEM ARTISTAS: 69
31 DATA : 2014 PAÍSES: 34 OBRAS: 81

CURADOR: Charles Esche, Pablo Lafuente

MEDIAÇÃO:

RECIPROCIDADE:
 Representação X
 Realidade
 Cidade X Ambiente

PROCEDIMENTO:
 a cidade como um grande
 palco é transposta para o
 térreo da Bienal.
 Reconquista do espaço
 público

PLATAFORMA: Coisas que não existem são essenciais para superar expectativas e convicções. Quando nos encontramos sem saída, debatendo sobre explicações distintas sobre nossa experiência no mundo, as *coisas que não existem* se tornam tangíveis em sua ausência. Elas nos confrontam quando testemunhamos injustiças ou quando encontramos situações que nos parecem insuperáveis, pois nos fazem falta as ferramentas necessárias para agir (LAFUENTE). Nesse aspecto a arquitetura como (re)invenção e a criatividade como elemento transformador das relações indivíduo/ambiente põe em questão o que se entende por espaço público.

TEMAS: migração dos refugiados, identidade, processo (des) colonizador, cidades, espaço público, território, sexualidade e transcendência.

ÁREAS INTERDISCIPLINARES: política, arquitetura, urbanismo

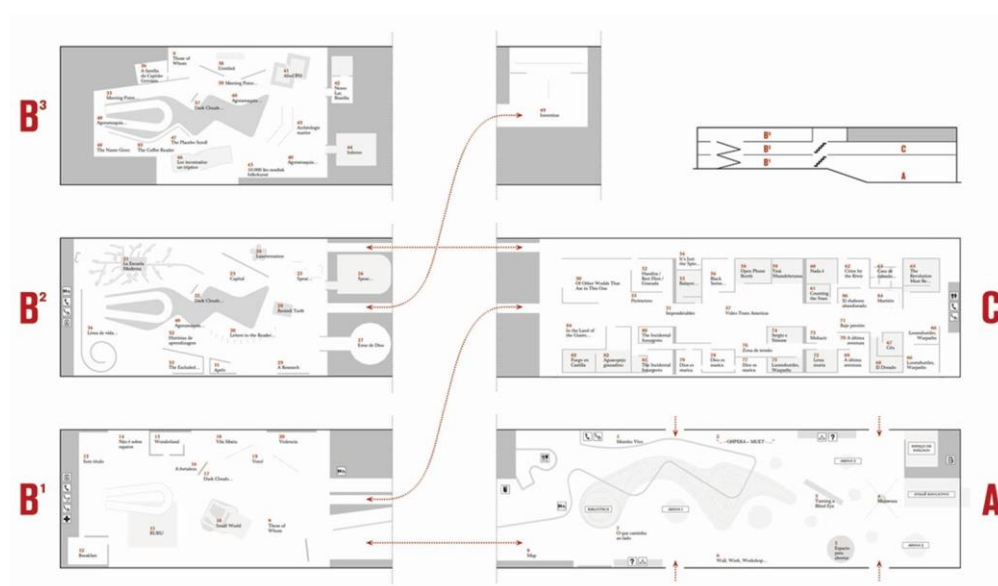
PRINCIPAIS REFERÊNCIAS CURATORIAIS: uma discussão sobre arte, arquitetura e espaço público reúne especialistas do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e da Tate Modern, de Londres, contando com a participação de gestores, criadores e produtores culturais para debater o papel da cultura como elementos de transformações urbanas.

PALAVRAS CHAVE : conflito, coletividade, imaginação, transformação, virada

PRINCÍPIOS CONDUTORES DA EXPOGRAFIA: Adotou-se um projeto como um processo arquitetônico ativado por áreas em diálogo com a edificação. Pavilhão dividido em áreas arquitetônicas: rampas, pilares e circulações. Elemento urbanístico “praça” é traduzido como um dispositivo de design e torna-se um mobiliário. “A plataforma é um elemento chave das ideias subjacentes à área Parque; nem arte, nem arquitetura, é uma mobília enorme, temporariamente estacionada no pavilhão para hospedar eventos que mudam de hora em hora e de um dia para o outro. Ela também dialoga com o nível no mezanino original e com isso aborda diretamente o edifício, possibilitando que os corpos físicos do público ocupem temporariamente uma nova posição em relação à arquitetura permanente (LAFUENTE, 2014). As poucas divisões longas construídas não se destinaram a designar territórios, mas sim acentuar uma trajetória ótica concebida com a ideia de simultaneidade com a apreensão dos pisos vivenciados de uma só vez.

DESENHO EXPOSITIVO

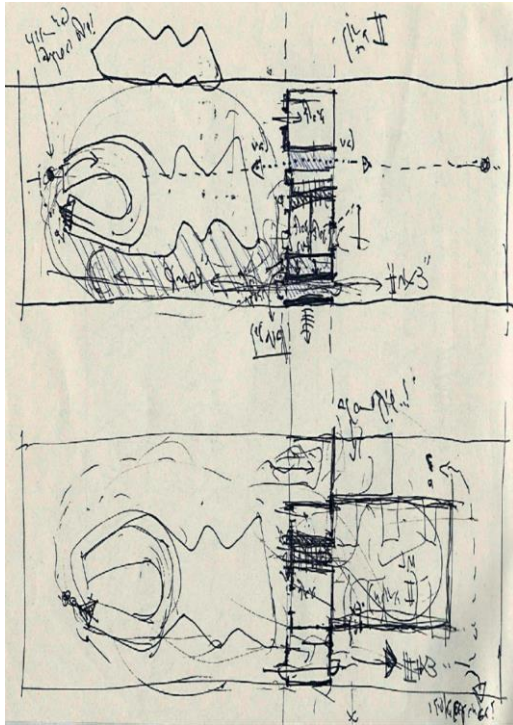
PROJETO: ORONCO SAGIEV



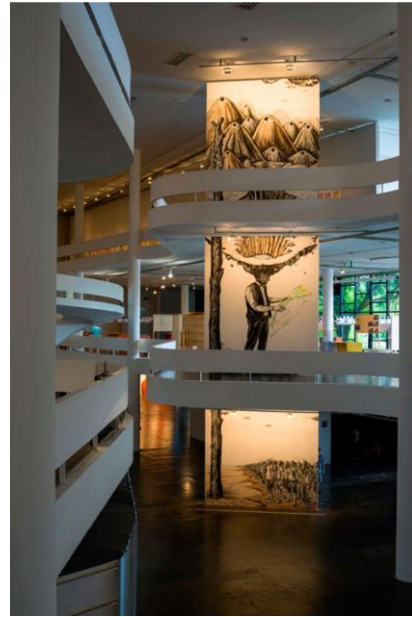
ANEXO C1

Ficha 31ª Bienal “Como (...) Coisas Que Não Existem” (Continuação)

Fotos Referência: Fonte Fundação Bienal de São Paulo
Disponível <www.bienal.org.br/>



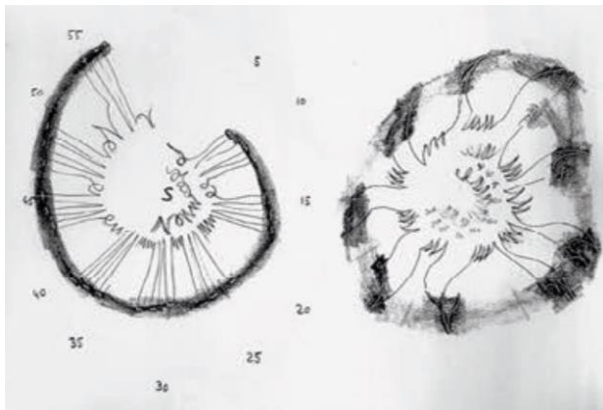
Croqui do projeto



Ideia de simultaneidade



Um dispositivo no térreo assimilado a um mobiliário urbano alude a ideia central da curadoria de se retomarem os espaços públicos para debates e convívio.



Fernand Deligny, Varrer (A Map of Sweeping) . Forma que Promove relações com o mobiliário da praça

ANEXO D

Ficha 30º Bienal A Iminência das Poéticas”

BIENAL: TÍTULO: A IMINÊNCIA DAS POÉTICAS ARTISTAS: 111 PAÍSES: 31
30 DATA : 2012 OBRAS: 3796

CURADOR: Luiz Perez Oramas

PLATAFORMA: A metáfora da constelação como proposta curatorial estabeleceu articulações discursivas entre passado e presente; centro e periferia; objeto e linguagem com o objetivo de anular as hierarquias históricas e geopolíticas. Bienal é uma Babel, como “uma praça pública imaginativa, para assim transformar os constructos encontrados” (MEIR, In PÉREZ-ORAMAS, 2012, p.78) A iminência é atividade artística de posicionar o leitor ou o espectador no lugar do surgimento do significado ou da percepção de uma obra, cuja revelação está de algum modo além de si mesma, sempre prestes a acontecer, mas sem nunca ter cessado de acontecer.

TEMAS periferia, localidade, representação, direitos, movimentos Primavera Árabe e Occupy. **ÁREAS INTERDISCIPLINARES:** linguagem, arquitetura, urbanismo.

MEDIAÇÃO:

RECIPROCIDADE:
 linguagem x imaginação
 x realidade

Discurso X espaço de
 articulações X espaço
 público

PROCEDIMENTO:
 Redes de interação

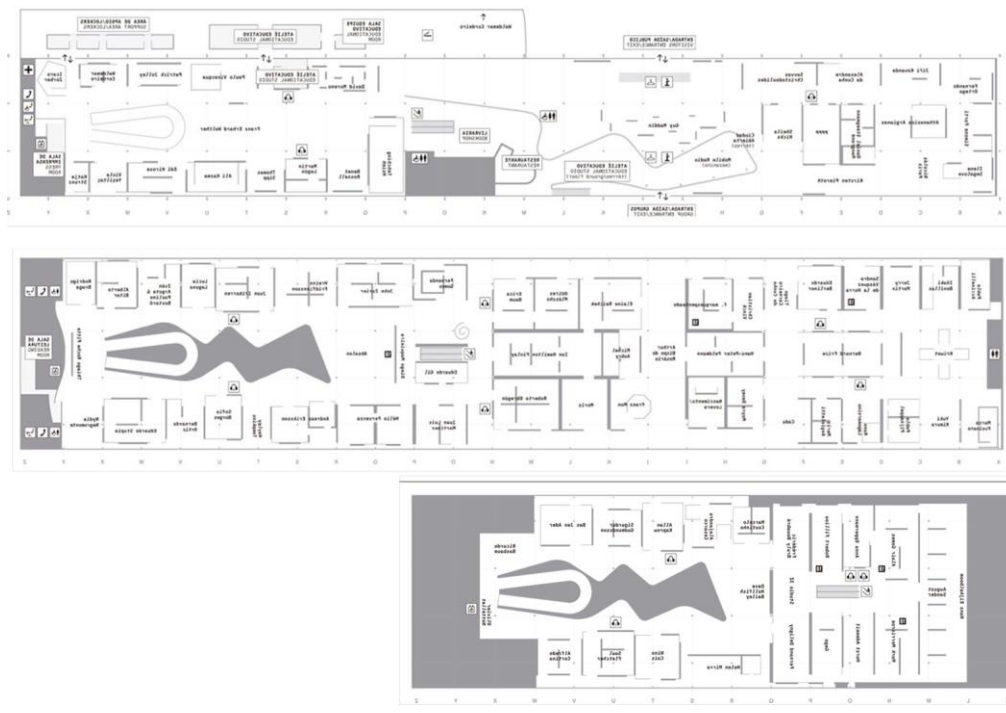
PRINCIPAIS REFERÊNCIAS CURATORIAIS: “A metáfora de “constelação”, ponto central da proposta do curador Luis Pérez-Oramas possui referências em Walter Benjamin e Aby Warburg no campo de relações e conexões tempo-espaço.

PALAVRAS CHAVE : constelação, transparência, poéticas, imaginação, iminência, discurso público, praça, articulação, constructos, lugar

PRINCÍPIOS CONDUTORES DA EXPOGRAFIA : Implantação de constelação como um conjunto articulado. Veio ser traduzido com um módulo para se articular um grupo de ambientes composto por salas, corredores, áreas externas/ínternas, vazios para estabelecer relações diversas entre obras, por conexão visual ou indireta, concebendo relações e vazios como pausas, silêncios visuais e discursivos para o visitante em seus percursos. Esta ideia emerge com o sentido de praça, a partir da expressão de Rosalyn Deutshe (1996, p. 269) como um meio de sobrevivência e extensão da cultura democrática

DESENHO EXPOSITIVO

PROJETO: MARTIN CORULLON

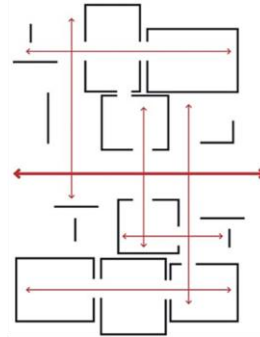
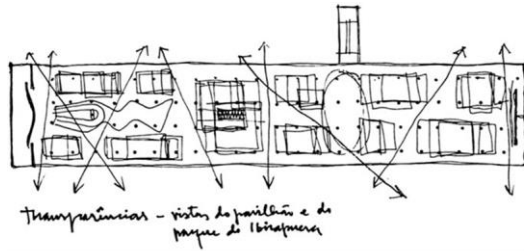


ANEXO D1

Ficha 30ª Bienal “A Iminência das Poéticas” (continuação)

Fotos Referência: Fonte Fundação Bienal de São Paulo

Disponível <www.bienal.org.br/>



Estudos de relações por fluxos e conexões

Modelo construtivo de constelação

Projeto Martin Corullon .



Ao fundo composição de um cenário sobreposto



Vão Central Pintura
Pintura Oliver Nottlelet



Intervenção na fachada Obra Hídrica



Exemplo de interatividade

ANEXO E

Ficha 29ª Bienal – “Há Sempre um Mar para o Homem Navegar”

BIENAL: 29 **TÍTULO:** HÁ SEMPRE UM COPO DE MAR PARA UM HOMEM NAVEGAR **ARTISTAS:** 159 **PAÍSES:** 41
DATA: 2010 **OBRAS:** 850

CURADOR: AGNALDO FARIAS E MOACIR DOS ANJOS

PLATAFORMA: função do papel representativo da arte e sua experiência sensorial do mundo capaz de “reconfigurar os temas e as atitudes passíveis de serem inscritas em espaços de convívio e partilha” contextualizado nas relações *arte e política*, potencializando assegurar, simultaneamente, o lugar único da arte na “organização simbólica da vida e sua capacidade de esclarecer e de refazer as formas em que o mundo se estrutura”. Seis espaços conceituais intitulados Terreiros, estabeleceram como tema do verso de um poema de Jorge de Lima: “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, a realização de 400 atividades

TEMAS: crise institucional, mercado das artes, crítica social, espaço público

ÁREAS INTERDISCIPLINARES: política, antropologia, sociologia, história

MEDIAÇÃO:

RECIPROCIDADE:
Arte x política

PROCEDIMENTO:
unidade espacial “terreiros”
configuram núcleos de práticas sociais e coletivas no contexto da reciprocidade artexpolítica

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS CURATORIAIS: “(...)mundo permeado por dúvidas quanto ao seu imediato devir, a ideia de que a arte, para além de suas formas particulares de existência, é um “exercício experimental da liberdade” Mario Pedrosa para referir-se a produção brasileira na década de 1960.

PALAVRAS CHAVE: terreiros, espaços de convívio, partilha, política

PRINCÍPIOS CONDUTORES DA EXPOGRAFIA: desmantelar o modelo museológico estrito que inscreve a produção artística em uma narrativa histórica legitimada e sem fissuras por intermédio de articulações retomando vínculos temporais para se desvelar as histórias coletivas. Rotação da grade ortogonal para promover porosidade e maleabilidade. Seis espaços, seis terreiros construídos por arquitetos e artistas, remetendo a largos, praças, terraços, templos e quintais, lugares abertos ou fechados, a revelia de presentificar as práticas de ações culturais para desconstruir as fissuras históricas. Para a arquitetura as obras são dispostas em “arquipélagos” para deixar fluir um campo de relações.

DESENHO EXPOSITIVO

PROJETO: MARTA BOGÉA



ANEXO E1

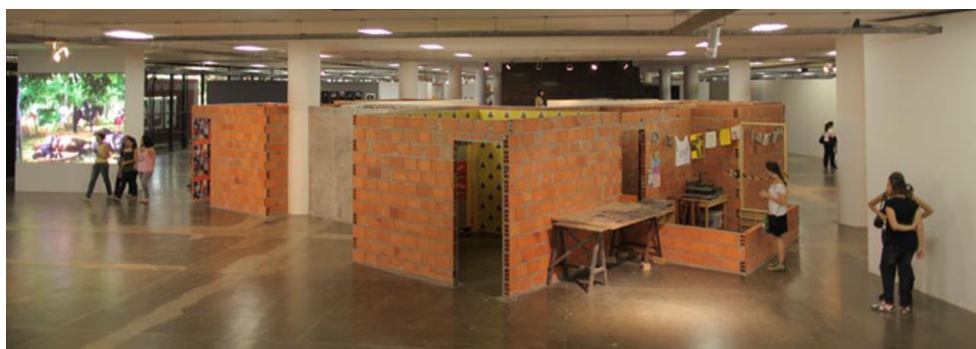
Ficha 29ª Bienal – “Há Sempre um Mar para o Homem Navegar” (continuação)

Fotos Referência Fonte Fundação Bienal de São Paulo

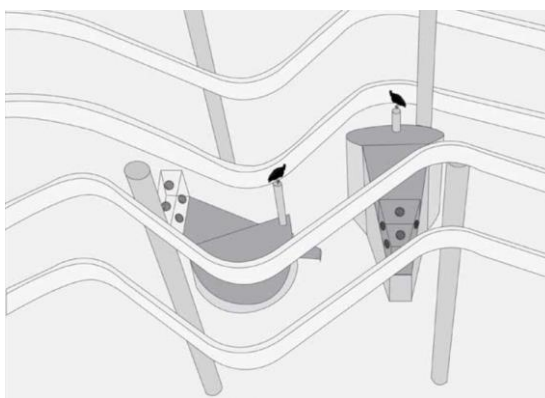
Disponível <www.bienal.org.br/>



Terreiros como Unidades expositivas – modelos de participação coletiva



Terreiros como Unidades expositivas – modelos de participação coletiva



Conexão entre os Andares – obra instalação Nuno Ramos

ANEXO F

28ª Bienal “Em Contato Vivo”

BIENAL:	TÍTULO: EM CONTATO VIVO	ARTISTAS: 41
28	DATA: 2008	OBRAS: 54
		PAÍSES: 20

CURADOR: IVO MESQUITA e ANA PAULA COHEN

MEDIAÇÃO:

RECIPROCIDADE:
Espaço X Vazio X Reflexão

PROCEDIMENTO:
plano de acontecimentos para conexão de tempos. Os espaços se interconectam pelo princípio da Planta Livre, Vazio, Atividades e Reflexão.

PLATAFORMA: Perspectiva social, documental, política e arquitetônica para potencializar se refletir sobre a realidade e ficção para servir de meio reflexivo e de observação sobre o sistema e cultura das bienais no circuito artístico internacional a partir de diversos subsídios para o conhecimento e a compreensão da instituição e do modelo de exposição que representa. O objetivo é responder às demandas e desafios que se apresentam à instituição no século XXI, para colocar a Bienal de São Paulo novamente “em vivo contato” com a sua história, a sua cidade, os seus pares e o seu tempo

TEMAS: Indústria Cultural, crise das instituições de arte e cultura

ÁREAS INTERDISCIPLINARES: Arquitetura, História, Museografia

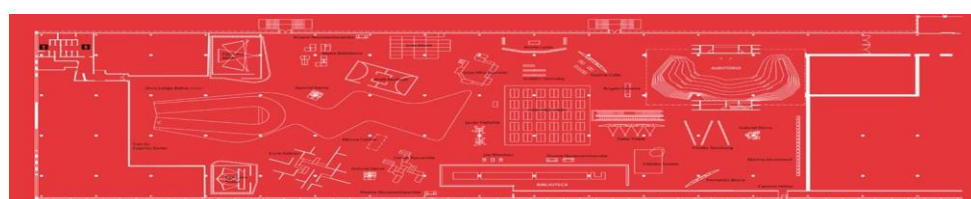
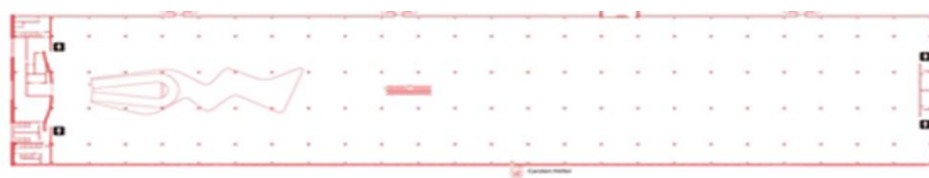
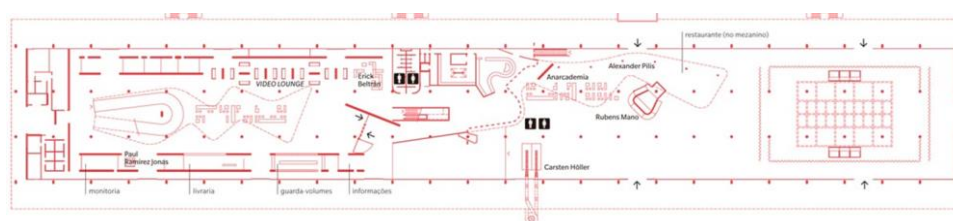
PRINCIPAIS REFERÊNCIAS CURATORIAIS: se restringiram às bases constitutivas do acervo memorial e arquitetônico da instituição Fundação Bienal de São Paulo.

PALAVRAS CHAVE: crise, acontecimentos, cartografias estruturais, vazio, planta livre, história coletiva, espaços reflexivos, acontecimentos.

PRINCÍPIOS CONDUTORES DA EXPOGRAFIA: Dispositivos expositivos colocariam o público em contato, de forma simultânea, com amostragens de - “documentos interagindo com verdades constituídas”, e “registros da memória em diálogo e confrontos com histórias coletivas” para se ativar no pavilhão um grande número de “espaços reflexivos”. Áreas divididas “espaços de reflexão” para promoção de acontecimentos: Video Lounge, Planta Livre, Plano de Leituras – biblioteca e exposições.

DESENHO EXPOSITIVO

PROJETO: PAULO MENDES DA ROCHA

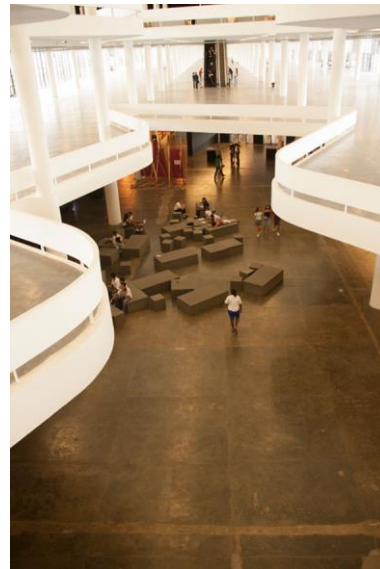


ANEXO F1
28ª Bienal “Em Contato Vivo” (continuação)

Fotos Referência: Fonte Fundação Bienal de São Paulo
Disponível <www.bienal.org.br/>



Intervenção Pavilhão
Niemeyer (integração interior x exterior)



O grande vão – representado pelo vazio



O gesto como intervenção espacial coletiva e autônoma.

ANEXO G

Ficha 27ª Bienal “Como Viver Junto”

BIENAL:	TÍTULO: Como Viver Junto	ARTISTAS: 118	PAÍSES: 51
27	DATA: 2006	OBRAS: 645	

CURADOR: Lisette Lagnado

PLATAFORMA: O combate aos universalismos globais com revisitações às premissas modernistas com foco nas cidades e projetos urbanos Práticas de inclusão e coletividade transpostas para a extinção das representações nacionais com seleção de artistas a cargo dos curadores das Bienais – e pela afirmação da arte como linguagem transnacional. Inovação fundamental para exposição foram os projetos curatoriais que passaram a ser escolhidos a partir de processos de seleção realizado por um comissão internacional de críticos e curadores.

TEMAS: espaço coletivo, espaço público, construtividade

ÁREAS INTERDISCIPLINARES: arquitetura brasileira, urbanismo

MEDIAÇÃO

RECIPROCIDADE:
Arte X Arquitetura X Partilha
Espaço X Coletividade

PROCEDIMENTO:
Seminário: Arquitetura,
Vida Coletiva e Trocas

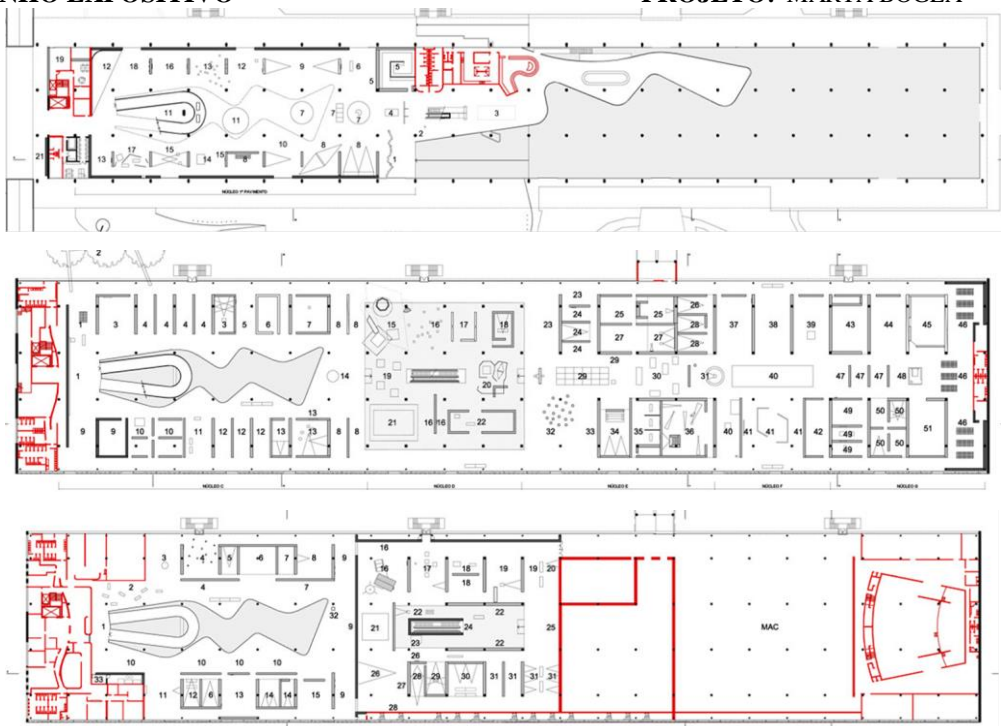
PALAVRAS CHAVES : construtividade, partilha, cidade, urbano, ambiente, viver junto, bloco

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS CURATORIAIS: Apoiando-se em conceitos de Jacques Rancière, Programa Ambiental de Oiticica (OITICICA, 2010, p. 50) e Marcel Broodthaers, o projeto expositivo seria formalizado em “blocos conceituais”, estruturados em dois eixos designados de Projetos Construtivos e Programas de Vida. A premissa curatorial “viver junto” referenciada no termo “partilha do sensível” de Jacques Rancière, (2009 P.5) como “um comum partilhado e partes exclusivas” objetivava desintegrar a homogeneização das categorias globais, para discutir “espacialmente” as utopias de aproximação entre projetos de vida e obras de arte.”

PRINCÍPIOS CONDUTORES DA EXPOGRAFIA: Noção de acaso e bloco lançadas por Mallarmé e pelos procedimentos os penetráveis de Oiticica e “ações” / happenings, intervenções por Marcel Broodthaers a implantação foi conduzida por dois eixos conceituais – Programa Ambiental e Projeto Construtivo, para reverberar em uma relação estrutural do espaço integrado ao homem. O projeto expográfico propunha articulações entre as obras de arte, a arquitetura monumental de Niemeyer e o Parque do Ibirapuera. Nesta ordem, ao conectar espaços do exterior e interior, diluiria blocos expositivos em grandes praças, e transpunha para o interior do prédio o conceito de porosidade um espaço de continuidade, que não acontece por uma única circulação e um convívio permanente, em que você vista vários acontecimentos ao mesmo tempo.

DESENHO EXPOSITIVO

PROJETO: MARTA BOGÉA



ANEXO G1

Ficha 27ª Bienal “Como Viver Junto” (continuação)

FOTOS REFERÊNCIA: Fonte Fundação Bienal de São Paulo

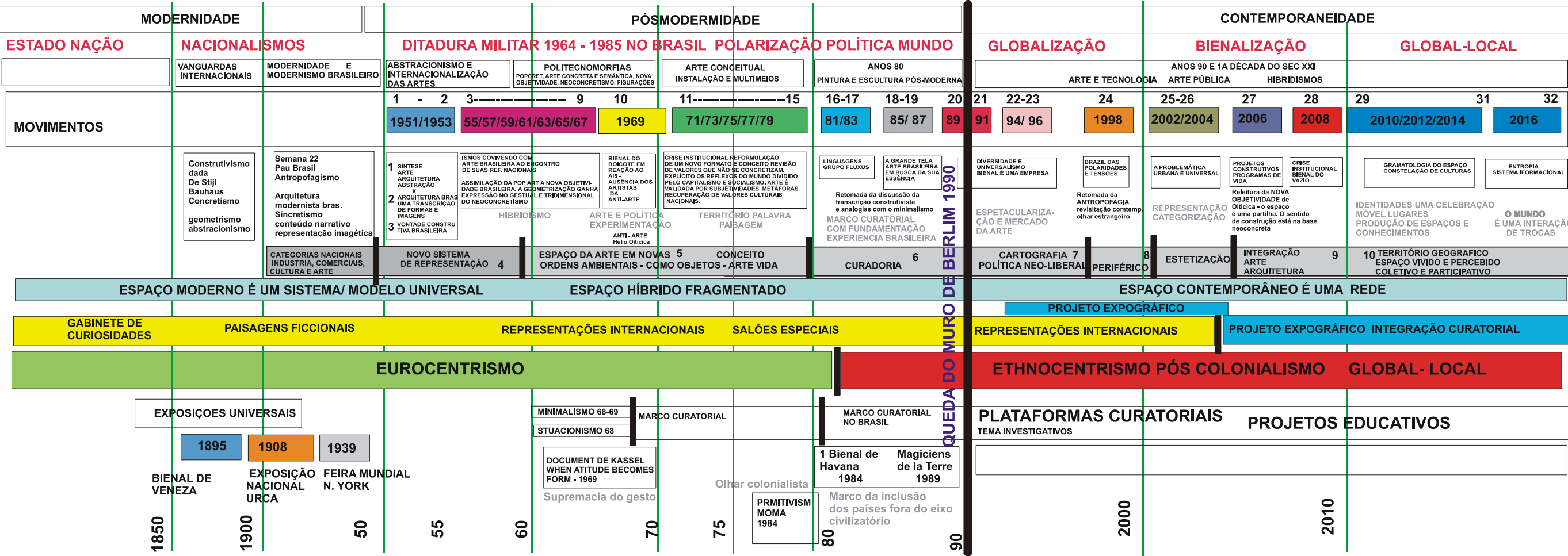
Disponível <www.bienal.org.br/>Dominique Gonzales-Foerster,
Pavilhão marquise)]

Piso térreo da 27ª Bienal - obra de Marepe,

**ATELIER BOW-WOW** *Monkey way* [Caminho do macaco] 2006
madeira [wooden construction]
22 x 12 x 5,5) Atelier Bow-Wow*Les racines du mal* (2006) de Didier Faustino e
On air (2004-05) de Tomás SaracenoDamian Ortega *Spirit and matter* [Espírito e matéria]
(2004), módulos ou espaços delimitados,
feitos com material de segunda mão/
vila de autoconstrução ou de assentamento irregular.

Gordon Matta Clark - Garbage

ANEXO H
Linha do Tempo - Bienais de São Paulo 1ª- 32ª Bienal



ANEXO I
Guia Expositivo 32ª Bienal “INCERTEZA VIVA”

TÉRREO

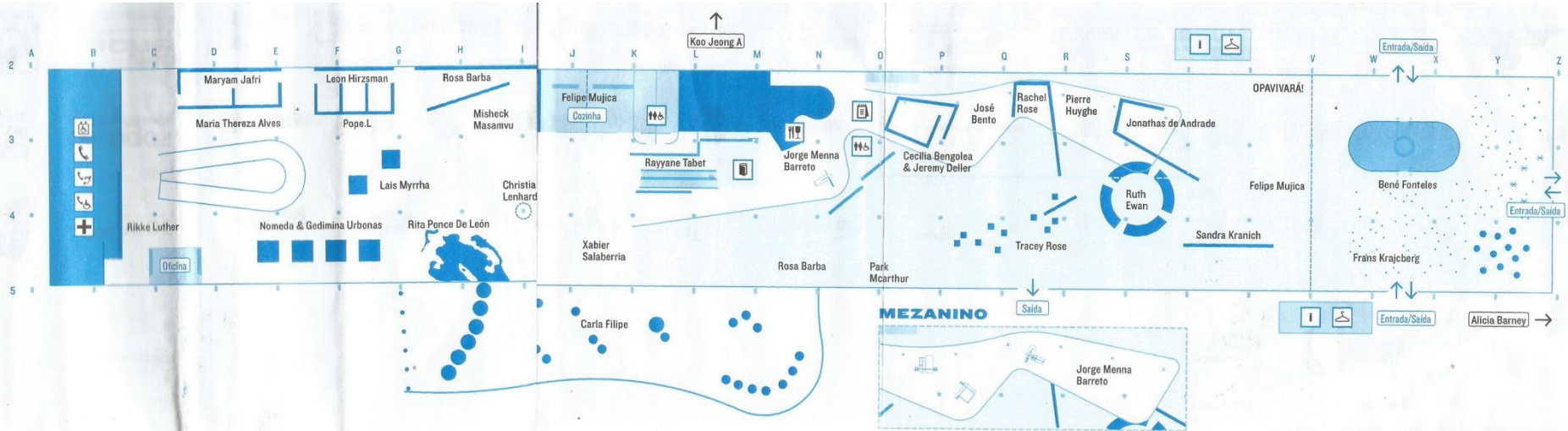
Alicia Barney **externa**
Bené Fonteles **X3**
Cecilia Bengolea & Jeremy Deller **P3**
Felipe Mujica **V3**
Frans Krajcberg **X4**
Jonathas de Andrade **T3**
José Bento **Q3**
Koo Jeong A **externa**

OPAVIVARÁ! **U2**
Park McArthur **O5**
Pierre Huyghe **R3**
Rachel Rose **Q2**
Rosa Barba **N5**
Ruth Ewan **S4**
Sandra Kranich **T4**
Tracey Rose **Q4**

1º ANDAR + MEZANINO

Carla Filipe **J5**
Cristiano Lenhardt **I4**
Felipe Mujica **J2**
Jorge Menna Barreto **N3**
Lais Myrrha **G4**
Leon Hirszman **F2**
Maria Thereza Alves **D3**
Maryam Jafri **D2**

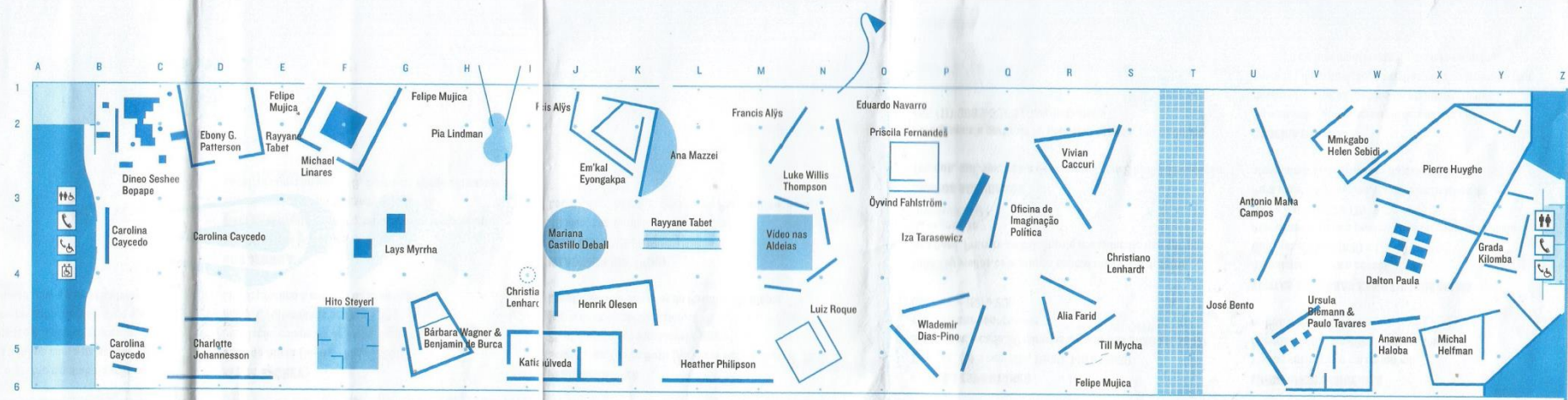
Misheck Masamvu **H3**
Nomedá & Gediminas Urbonas **F4**
Pope.L **F3**
Rayyane Tabet **K3**
Rikke Luther **C3**
Rita Ponce de León **H4**
Rosa Barba **H2**
Xabier Salaberria **J4**



2º ANDAR

Alia Farid **R5**
Ana Mazzei **L2**
Anawana Haloba **W5**
Antonio Malta Campos **U4**
Bárbara Wagner & Benjamin de Burca **H5**
Carolina Caycedo **C3, C5, D4**
Charlotte Johannesson **D5**
Cristiano Lenhardt **I4, S4**
Dalton Paula **X4**
Dineo Seshee Bopape **C2**
Ebony G. Patterson **D2**
Eduardo Navarro **O1**
Em'kal Eyongakpa **J2**
Felipe Mujica **E1, H1**
Francis Alijs **I2, M2**
Grada Kilomba **Y4**
Heather Phillipson **L5**
Henrik Olesen **K4**
Hito Steyerl **F5**
Iza Tarasewicz **P3**

José Bento **T3**
Katia Sepúlveda **I5**
Luiz Roque **N5**
Luke Willis Thompson **N2**
Mariana Castillo Deball **J3**
Michael Linares **D4**
Michal Helfman **Y5**
Mmakgabo Helen Sebidi **W2**
Oficina de Imagem Política **Q3**
Öyvind Fahlström **P3**
Pia Lindman **H2**
Pierre Huyghe **X3**
Priscila Fernandes **P2**
Rayyane Tabet **L3**
Till Mycha **S5**
Ursula Biemann & Paulo Tavares **V5**
Video nas Aldeias **M4**
Vivian Caccuri **S3**
Wladimir Dias-Pino **P5**



3º ANDAR

Carlos Motta **I5**
Cristiano Lenhardt **I4**
Erika Verzutti **J3**
Francis Alijs **G3**
Gabriel Abrantes **K3**
Gilvan Samico **C3, L4**
Güneş Terkol **H5**
Jordan Belson **N5**
José Antonio Suárez Londoño **G5**
Kathy Barry **G2**
Lourdes Castro **L3**

Lyle Ashton Harris **D5**
Naufus Ramírez-Figueroa **F5**
Öyvind Fahlström **L1, N3**
Park McArthur **C3**
Pilar Quinteros **N5**
Rachel Rose **E2**
Sonia Andrade **L5**
Susan Jacobs **I2**
Victor Grippo **K5**
Wilma Martins **F2**

