

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA

RENATA ALMEIDA DE ANDRADE

**ARTE CONTEMPORÂNEA EXPOSTA NAS BIENNAIS:
UM ESTUDO SOBRE A PERCEPÇÃO DO PÚBLICO NA 30ª BIENAL DE
SÃO PAULO**

RECIFE
2014

RENATA ALMEIDA DE ANDRADE

**ARTE CONTEMPORÂNEA EXPOSTA NAS BIENNAIS:
UM ESTUDO SOBRE A PERCEPÇÃO DO PÚBLICO NA 30ª BIENAL DE
SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (área de concentração em Sociologia da arte, dentro da linha de pesquisa Cultura política, identidade coletiva e representações sociais), da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de mestre.

Orientadores:
Jorge Ventura de Moraes
Paulo Marcondes Soares

Recife
2014

Catalogação na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva CRB4-1291

A553a Andrade, Renata Almeida de.

Arte contemporânea exposta nas bienais : um estudo sobre a percepção do público na 30ª Bienal de São Paulo / Renata Almeida de Andrade. – Recife: O autor, 2014.

122 f. : il. ; 30 cm.

Orientadores: Prof. Dr. Jorge Ventura de Moraes.

Prof. Dr. Paulo Marcondes Soares.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2014.

Inclui referências, apêndice e anexos.

1. Sociologia. 2. Arte e sociedade. 3. Arte moderna – Séc. XIX. 4. Arte Moderna – Séc. XXI. 5. Bienal de São Paulo. I. Moraes, Jorge Ventura de (Orientador). II. Soares, Paulo Marcondes (Orientador). III. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2016-08)

**ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE RENATA ALMEIDA DE ANDRADE,
DO CURSO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DO CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE
PERNAMBUCO.**

Aos doze dias do mês de setembro do ano de dois mil e quatorze, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para a Defesa de Dissertação de RENATA ALMEIDA DE ANDRADE, intitulada **“ARTE CONTEMPORÂNEA EXPOSTA NAS BIENNAIS: Um estudo sobre a percepção do público na 30ª bienal de São Paulo”**. A Comissão foi composta pelos Professores: **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente/Orientador); Prof. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha (Titular Interna); Prof. Dr. Francisco Sá Barreto (Titular Externo - DAM/UFPE)**. Dando início aos trabalhos, o **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra à autora da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua argüição, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa a Comissão Examinadora retirou-se para, em secreto, deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar, o **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares**, presidente da mesa e orientador do candidato, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretária do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 12 de setembro de 2014.

Maria Clara Malta Cavalcante – Secretária

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha

Prof. Dr. Francisco Sá Barreto

Renata Almeida de Andrade

Resumo

Desde o final do século XIX, o mundo artístico vivenciou uma série de transformações, redefinindo as normas e os valores vigentes nesse espaço. As fronteiras do fazer artístico foram tensionadas para incorporar novas práticas, alterando as lógicas de produção, legitimação e consagração das obras, assim como a definição do valor artístico. A maneira de expor os trabalhos também foi alterada, sendo reinventada através das bienais, que tem sua origem, desenvolvimento e proliferação diretamente relacionados a esse período. Os modelos de agência de artistas, mediadores e públicos também se modificam, acompanhando a passagem do paradigma clássico ao moderno, e deste ao contemporâneo. Fundada em 1951, a Bienal de São Paulo acompanha as principais mudanças no cenário artístico internacional, sendo um objeto de estudo privilegiado para compreender a atual configuração desse espaço. Ao longo de mais de sessenta anos de trajetória, inúmeras discussões e polémicas destacam os dissensos e as tensões que caracterizam as relações desse meio e a cooperação entre os mais diversos setores de atividade para realizar esse evento, considerado um dos mais importantes no Brasil. A pesquisa realizada na 30^a edição teve o objetivo de analisar em particular a percepção do público sobre o mundo artístico e a arte contemporânea, contribuindo para uma sociologia descritiva dos valores. Apesar da heterogeneidade e da imprevisibilidade que definem o conceito de público, a análise das respostas elaboradas pelos visitantes da Bienal é realizada de detalhadamente, enfatizando como as interpretações são construídas a partir da experiência individual e da mobilização de outros valores além do estético.

Palavras chave: Sociologia da arte. Arte contemporânea. Públco. Bienal.

Résumé

Depuis la fin du XIX siècle, le monde de l'art a connu une série de transformations, qui a redéfini les normes et les valeurs qui prévalent dans cet espace. Les frontières de la pratique artistique ont été tendus pour intégrer de nouvelles pratiques, changeant le logique de production, de légitimation et de consécration des œuvres, ainsi que la définition de la valeur artistique. La façon d'exposer le travail a également été modifié, étant réinventée à travers des biennales, qui a son origine, développement et prolifération directement liée à cette période. Les façons d'agir des artistes, des médiateurs et du public changent aussi, avec le passage du paradigme artistique classique au moderne, et cela au contemporain. Fondée en 1951, la Biennale de São Paulo suit des changements majeurs dans la scène artistique internationale, représentant un objet d'étude privilégié pour comprendre la configuration actuelle de cet espace. Depuis plus de 60 années d'expérience, de nombreuses discussions et controverses mettent en lumière les désaccords et les tensions qui caractérisent les relations de ce monde et la coopération entre les différents secteurs d'activité pour réaliser cet événement, considéré comme l'un des plus importants au Brésil. Cette recherche a été réalisée à la 30e édition et visait examiner en particulier la perception qu'a le public du monde de l'art et l'art contemporain, contribuant à une sociologie descriptive de valeurs. Malgré l'hétérogénéité et l'imprévisibilité qui définissent le concept de public, l'analyse des réponses élaborées par les visiteurs de la Biennale est effectuée de façon détaillée en insistant comment les interprétations sont construits à partir de l'expérience individuelle et la mobilisation d'autres valeurs au-delà de l'esthétique.

Mots-clés: Sociologie de l'Art. Art contemporain. Public. Biennal.

Lista de Gráficos

- Gráfico 1: “Existe algo que diferencie o artista das outras pessoas?” p.77
- Gráfico 2: “O valor artístico de uma obra é atemporal?” p.80
- Gráfico 3: “A obra de arte precisa ser única para ter valor artístico?” p.82
- Gráfico 4: “A interação influencia o valor artístico?” p.83

Lista de Tabelas

- Tabela 1: Tipos de públicos p.75
- Tabela 2: Distribuição dos tipos de públicos p.76

Índice

Introdução

p.6

Capítulo 1: *Biennale*, bienais, “bienalização”

p.12

- *Biennale de Venezia*: um novo modelo de exposição p.13
- A Bienal de São Paulo: entre prestígio e polêmicas p.17
- Bienais, trienais, quadrienais: o que há além da periodicidade? p.24

Capítulo 2: Elementos para uma sociologia da arte contemporânea

p.29

- Sociologia francesa: para além de Bourdieup. 33
- Mundos da arte e o reconhecimento de outros agentes p. 37
- A necessidade de discutir o contemporâneo p. 40

Capítulo 3: Públicos, mediadores e artistas: quem faz a Bienal?

p. 43

- Artistas p. 45
- Mediadores p. 49
 - Tomadas de decisão p.50
 - Produção e difusão de conhecimento p.53
 - Suporte p.55
- Públicos p. 57
- Um jogo a três p.60

Capítulo 4: O público da 30ª Bienal de São Paulo

p.63

- “A iminência das poéticas” p.64
- Descrição da pesquisa p.66
- Análise das respostas p.71
 - O conceito de familiaridade p.73
- “Uma massa meio anônima e meio indecifrável”, será? p.84

- Questionário – Público 30ª Bienal de São Paulo

p.98

- Anexo 1: Resumo da distribuição das respostas – Público 30ª Bienal
- Anexo 2: Comparações das respostas – Sobre arte/arte contemporânea

p.105

p.110

Introdução

Mudanças importantes ocorreram ao longo do século XX no campo de produção de bens culturais, que desafiaram e continuam a desafiar a representação coletiva do que vem a ser uma obra de arte. De acordo com David Harvey (1992), em paralelo ao ritmo acelerado do desenvolvimento tecnológico, dos meios de comunicação e do acesso à informação, a cultura vivenciou intensas transformações, em particular no mundo artístico, que redefiniram o papel social dos seus atores, inaugurando um novo modelo de produção, percepção, reconhecimento e organização desse espaço social.

Se a modernidade é caracterizada por rupturas, ao longo do século XX a arte vivenciou um processo de grandes mudanças que confirmam esta lógica (HEINICH, 1998b). Como resultado, artistas, mediadores e públicos¹ são envolvidos cada vez mais intensamente na busca por afirmação do valor e especificidade do fazer artístico. Até o momento em que surgem as vanguardas modernistas europeias – antecedendo a Primeira Guerra Mundial e continuando no período entre guerras – é possível identificar uma trajetória onde o destaque e sucesso no campo artístico está relacionado com a adequação ou ruptura que grupos ou indivíduos estabelecem em relação à ordem vigente. Porém, a partir da segunda metade do século XX, os princípios da modernidade tornam-se os critérios operantes e modelos formais parecem ser substituídos pela desorganização ou falta de orientação, enfraquecendo as dinâmicas de reconhecimento relacionadas à filiação a grupos. A aparente descontinuidade foi acolhida de maneira afirmativa, servindo de base para uma nova concepção cultural e artística. Heinich (1998b) sugere ainda que as fronteiras do que é arte foram expandidas para integrar estas práticas modernas, e, assim, foram também mais tensionadas pelos questionamentos que vieram a seguir, dificultando a definição do que pode ser chamado de arte contemporânea.

Estas transformações, que se iniciam no final do século XIX e atravessam o século seguinte, representam o plano de fundo a partir do qual os interesses desta pesquisa são delineados, posto que neste período o modelo artístico vigente deixa de atender aos parâmetros do regime clássico, dando lugar ao moderno e deste ao contemporâneo

¹ Toda forma de audiência – visitantes em exposições, espectadores, plateia, etc. – será escrita no plural para destacar a referência ao conceito de diferentes grupos sociais reunidos numa dada situação, opondo-se à falsa imagem que o senso comum descreve como “grande público”. Quando usado no singular refere-se ao público de um evento específico, considerado de forma objetiva ou quantitativa.

(HEINICH, 1999), modificando regras, valores, práticas e padrões, que revolucionam todas as esferas relacionadas ao fazer artístico. Para compreender a atual configuração deste espaço social, é necessário ter em vista as últimas etapas de sua trajetória, auxiliando na identificação dos aspectos que definem a singularidade do contemporâneo através de comparações entre mudanças e permanências em relação a outros momentos.

Em particular, um exemplo bastante expressivo das mudanças que ocorrem nesse período pode ser encontrado na origem e proliferação das exposições internacionais que passam a acontecer periodicamente. O modelo de montagem inaugurado neste momento contribui para a redefinição da forma de apresentar as obras ao público, o que também está relacionado às mudanças na forma de produzir e contemplar o trabalho artístico. Sendo considerada como um símbolo da modernidade por reunir trabalhos oriundos de vários países, representando também o avanço técnico e científico que parece reduzir as distâncias entre cada nação, as exposições internacionais dão continuidade ao modelo das grandes feiras de artes, ao mesmo tempo em que inovam pelo fato de reinventar-se a cada edição, acompanhando a emergência de novos valores estéticos e participando ativamente das tensões e dos conflitos que também marcam cada uma dessas mudanças.

É este o contexto que antecede a criação da *Biennale de Venezia* em 1895 e ainda acompanha algumas das primeiras bienais que surgem a seguir. Diferente de mostras internacionais que acontecem como evento singular, a repetição periódica dessas novas exposições permite que a cada edição ela se reinvente quase que completamente, de acordo com decisões curatoriais ou tendências que orientam o cenários artístico internacional. Atualmente, o número de eventos derivados deste modelo – considerando bienais, trienais, quadrienais, etc. – é estimado em torno de duzentas (FILIPOVIC, HAL & ØVSTEBO, 2010), explorando as mais diversas especificidades na construção de identidades próprias, ao mesmo tempo em que reproduzem uma estrutura principal por todos os continentes. Este número representa um crescimento bastante significativo, sobretudo após os anos 1960, o que já aponta para a importância que este tipo de exposição passa a ocupar no cenário internacional, sempre acompanhando as mudanças que redefinem o paradigma artístico a cada momento. Mais do que mostras internacionais de artes visuais, o caráter grandioso e singular confere as bienais um aspecto de espetáculo que também contribui para a singularidade destes eventos, que desde o seu início são esperados como megaexposições. Diante de especificidades frequentemente exploradas pela mídia – tanto geral quanto especializada – a configuração do

público trazido pelas bienais também parece adotar contornos particulares, no sentido em que uma parte dos visitantes não demonstra ter muita familiaridade ou interesse em relação às artes visuais ou à arte contemporânea, reforçando o caráter de entretenimento que também diferencia a bienal de exposições frequentes.

Seguindo o mesmo formato de pavilhões dedicados a cada nação, tal como a mostra veneziana havia iniciado, a Bienal de São Paulo é inaugurada em 1951 com o objetivo de aproximar a produção nacional das obras que circulavam fora do país e inserir a capital paulista no panorama artístico internacional. Além de alcançar os dois objetivos – mesmo enfrentando tensões, polêmicas e crises, que levaram ao maior ou menor sucesso de cada edição – a trajetória da Bienal² representou “a possibilidade de renovação e mobilização sistemática da comunidade artística brasileira, uma oportunidade de intercâmbio cultural com o cenário artístico mundial” (MESQUITA, 2002, p.75). Embora o nome da Bienal esteja facilmente relacionado à ideia de um evento bem sucedido ou detentor de um grande prestígio, é importante ressaltar os percalços enfrentados ao longo de suas trinta edições. A história construída pela Bienal é marcada tanto por grandes acontecimentos, como a presença de Guernica de Picasso entre as obras expostas na segunda edição, quanto crises institucionais e de público, a exemplo da 28^a edição, conhecida como “bienal do vazio”. O que estes momentos tem em comum é o fato de confirmarem a complexidade e também a relevância da história da Bienal como objeto para analisar a história da cultura e da arte nacional ou até mesmo internacional, posto que a mostra se mantém nesta interseção entre as especificidades do contexto brasileiro e as tendências que orientam o cenário artístico global.

Se, por um lado, a Bienal serve de exemplo para discutir essas mudanças no contexto mais geral do mundo artístico, por outro lado ela também pode ser usada para analisar de forma mais detalhada as práticas, os valores e as relações sociais desenvolvidas pelos atores dentro desse espaço. Artistas, assistentes, curadores, administradores, produtores, jornalistas, críticos, professores, monitores e os mais diversos perfis de públicos são apenas um breve exemplo de todas as formas de participação que um evento deste porte necessita para acontecer. Novamente, a ideia de sucesso e prestígio que acompanha a Bienal pode mascarar a complexidade que define a cooperação entre atividades tão distintas. Desde os primeiros esboços de cada edição, o planejamento é discutido por vários especialistas que por vezes não

² Para evitar repetição, a Bienal de São Paulo será citada usando a expressão em maiúscula “Bienal” enquanto que as demais exposições periódicas serão tratadas no singular ou plural com letra minúscula “bienal” ou “bienais”.

encontram facilmente um consenso. As divergências que permeiam a estruturação de cada edição também fazem parte da história da Bienal, no sentido em que todas essas tensões, conflitos e debates colaboram para reforçar ou reelaborar algumas das convenções vigentes nesse espaço, participando das transformações que acontecem tanto no âmbito geral da arte contemporânea, quanto no fazer específico de cada montagem.

Todas essas razões confirmam a relevância da Bienal de São Paulo para a história cultural e artística nacional, assim como destacam sua relação com o que acontece fora do país, o que também justifica a escolha por torna-la objeto dessa análise sociológica. Diante dos interesses propostos nesta pesquisa, a Bienal aparece como um evento privilegiado, por contribuir de diferentes formas para a discussão sociológica sobre a arte contemporânea, pensando em particular sobre o contexto brasileiro. Além de oferecer mais de seis décadas de história, a Bienal ainda conta com o Acervo Histórico Wanda Svevo, responsável por preservar a trajetória da mostra, produzir e difundir conhecimento específico através de documentos, catálogos e notícias veiculadas na mídia.

Diante desse contexto, o principal objetivo desta pesquisa é o de explorar a Bienal de São Paulo enquanto uma amostra significativa do mundo da arte contemporânea, considerando as bienais enquanto fenômeno particularmente relevante para esse debate. Em particular, o interesse dessa pesquisa está voltado para o lugar que o público ocupa dentro desse cenário, tentando contribuir para o debate e o entendimento sobre a difícil relação que se estabelece entre diversos tipos de público e a arte contemporânea.

Com o desenvolvimento da sociologia da arte enquanto linha de pesquisa com interesses diferenciados de outras disciplinas – sobretudo da história e crítica da arte – é fácil observar que as principais discussões giram em torno da produção e circulação das obras, debatendo sobre as lógicas de produção, legitimação e consagração sempre evidenciando a papel dos artistas, curadores, *merchants* e alguns outros especialistas da área (ZOLBERG, 2006; HEINICH, 2008). Embora esses temas sejam de fundamental importância, acabam por deixar de lado outro aspecto essencial ao mundo artístico, que é a recepção, fruição ou participação dos públicos. Ainda hoje, os trabalhos voltados para o espectador representam uma absoluta minoria, sobretudo considerando pesquisas empíricas. Quando existem, muitas vezes esses trabalhos falam sobre o público apenas para legitimar alguma questão do ponto de vista de outro especialista – historiador, crítico ou curador. Mais do que produzir ou publicar trabalhos em quantidade, é necessário dedicar mais atenção ao papel desempenhado pelo

público em sua participação no mundo artístico. Em particular, a arte contemporânea coloca um desafio a mais, ao apresentar trabalhos tão distantes da concepção clássica e tão próximos da experiência cotidiana que muitas vezes é rejeitado pelo público menos familiarizado, que não reconhece sua legitimidade enquanto arte. Entre as poucas pesquisas empíricas encontradas, está a dissertação de Olívia Mindêlo (2011), que compartilha dessa opinião sobre a ausência e importância de trabalhos sociológicos dedicados ao público e oferece uma relevante contribuição para esse debate, servindo de referência para a elaboração dessa pesquisa e a formulação do instrumento de pesquisa aplicado com os visitantes espontâneos da 30ª Bienal de São Paulo.

As entrevistas com o público da Bienal tiveram o objetivo de investigar os diferentes estratos dessa categoria através de uma amostra de cem indivíduos aleatoriamente selecionados. A aplicação de um modelo de entrevista dividido entre perguntas objetivas e abertas permitiu conhecer alguns aspectos socioeconômicos dos entrevistados, além de indagar sobre os hábitos culturais, contato com práticas artísticas e motivações para tanto. Ainda, outro interesse foi o de perguntar sobre a leitura que cada visitante realiza sobre o mundo artístico ou de que forma eles percebem as dinâmicas que definem esse espaço, pensando em particular sobre a arte contemporânea. Conforme era esperado, as respostas demonstraram uma grande variedade de interpretações e pontos de vista, mas que por vezes reincidiam sobre alguns posicionamentos. A partir dessas informações, foram definidos quatro grupos que compartilhavam fortes semelhanças entre si como alternativa para representar toda a diversidade encontrada. Essa redução atende aos interesses desta pesquisa no sentido em que serve de referência para cruzar as informações de cada grupo e discutir a composição dessa categoria, mas da mesma forma a opção poderia ter sido por outra quantidade ou formato de unidades de análise.

Tanto a análise dos dados quanto o embasamento teórico desta pesquisa foram realizados tendo como principal referencial a recente sociologia da arte francesa, constituída após o trabalho de Pierre Bourdieu sobre o assunto, contando principalmente com o trabalho de Nathalie Heinich e a contribuição de outros autores como Anne Cauquelin, Raymonde Moulin, Pierre Esquenazi e Alain Quemin. Outra importante referência está no americano Howard Becker (2008) com a concepção de mundos da arte orientando a visão mais abrangente sobre o cenário artístico. Todos esses elementos contribuem para a elaboração de um universo conceitual coerente com o panorama artístico contemporâneo, analisando tanto

no sentido mais amplo do cenário artístico internacional, considerando o surgimento e proliferação das bienais por todos os continentes, quanto no sentido mais detalhado das agências individuais, considerando as relações estabelecidas entre artistas, mediadores e públicos e a reprodução dessa estrutura na Bienal de São Paulo.

Capítulo 1: *Biennale*, bienais, “bienalização”

Situada em meio a outras exposições coletivas internacionais, a Bienal de Veneza inicia um capítulo da história das artes visuais que se estende até hoje, sendo a origem de eventos que ganham proporções cada vez maiores e mais criativas. Unindo repetição de um modelo geral à sua possibilidade de reconstrução, foram ensaiadas e concretizadas diferentes formas de apresentar as artes visuais, reelaborando também os conceitos, práticas e relações que permeiam este espaço. Mais do que exposições periódicas, as bienais se tornaram instituições de grande peso no cenário artístico e cultural, participando ativamente de alguma das principais mudanças neste meio.

Embora o interesse acadêmico por este assunto ainda seja recente, sendo o tema de diversos tipos de publicações sobretudo dentro da crítica e história da arte (REVISTA USP, 2001/2002; ALAMBERT & CANHETE, 2004; FILIPOVIC, HAL & ØVSTEBO, 2010), a sua importância começa a ser destacada em outras áreas, contribuindo para uma compreensão mais completa sobre o período que elas demarcam. O que este capítulo propõe é resgatar alguns aspectos que constroem a trajetória das bienais para contextualizar o caso brasileiro, situando em particular as práticas encontradas na 30^a Bienal de São Paulo, mas sem perder de vista a constante relação com o cenário internacional.

A opção em analisar as bienais, um evento que logo se transforma em fenômeno, também está baseado na no fato do seu surgimento e estruturação estar diretamente relacionado à consolidação de um novo regime cultural e estético. Embora as primeiras bienais realizadas confirmassem ainda os valores de um modelo mais próximo do paradigma clássico (HEINICH, 1999), apresentando obras e artistas cuja consagração já estava consolidada, ao longo do século XX as sucessivas montagens destas exposições trouxeram à tona debates sobre critérios de legitimação, consagração e também sobre os diferentes papéis desempenhados pelos agentes nesse espaço. Assim, as bienais acompanham as transformações que o paradigma moderno traz, rompendo com as regras clássicas e incorporando suportes materiais e formatos antes inadmissíveis. Tais mudanças ainda vão além de parâmetros estéticos, questionando e transgredindo os critérios que antes definiam os limites da prática artística.

Assim, as bienais passam a representar espaços de diálogo e crítica sobre valores e práticas vigentes, acompanhando a consolidação da arte contemporânea através da

recorrência, ruptura ou inovação que cada edição promove. Embora o principal objetivo comum seja o de apresentar a produção local ao mesmo tempo em que recebe o que é produzido nos outros países e participar do cenário internacional, toda esta trajetória acaba por motivar uma forma de globalização construída de maneira local, visto que cada bienal possui uma identidade própria construída a partir de aspectos históricos e geográficos, tão importante quanto o acervo que apresenta ao público.

Considerando o mundo artístico de forma mais ampla, o atual numero de bienais e a importância que elas detêm justificam a relevância desta discussão e a necessidade de sua continuidade, explorando estas novas lógicas de posicionamento e participação. Em particular, a Bienal de São Paulo se destaca pela sua trajetória e desenvolvimento do campo artístico e cultural brasileiro. Com a analise detalhada sobre seu funcionamento e a participação dos vários agentes envolvidos, espera-se contribuir para que a arte contemporânea seja compreendida enquanto regime diversificado e complexo, sem abandonar as tensões que o definem, oferecendo elementos relevantes para debates mais precisos sobre uma sociologia da arte contemporânea, políticas culturais e formação de público.

Biennale de Venezia: um novo modelo de exposição

Inaugurada em 1895, a *Biennale de Venezia* representa um momento de grande importância na recente história da arte, por representar o momento de mudança na história da arte e das exposições, sendo considerada a partir de então como um referencial de grande influencia no cenário artístico internacional. Embora seja um evento que logo alcança fama e prestígio, essa imagem de sucesso esconde uma série de interesses, conflitos, disputas e dissensos que também influenciam cada nova elaboração da mostra, contribuindo com a sua trajetória, mesmo sem receber a atenção adequada. Para que um evento deste porte seja realizado, desde o início estão colocadas influências econômicas, políticas e sociais, que não deveriam ser postas de lado ao analisar este momento histórico. No caso desta primeira edição italiana, a iniciativa para sua realização está atrelada a razões políticas e patrióticas, considerando o contexto de unificação do país, além de motivos mercantis, turísticos e culturais que caracterizam todas as bienais de alguma forma. A tudo isto ainda deve ser somada a ideia de modernidade, celebrando as distâncias entre os países, mesmo que neste momento quase totalmente limitados à Europa, e também a rivalidade que os grandes centros

vivenciavam, visto que cidades como Roma, Florença, Nápoles e Turim já haviam realizado suas próprias exposições (MEYRIC-HUGHES, 2008).

Por outro lado, a origem da *biennale* não pode ser limitada ao contexto nacional da época, uma vez que seu formato está conectado a diversos acontecimentos anteriores, tais como as grandes mostras internacionais de artes visuais no século XIX, as exposições bienais que o Salão Francês realizava desde 1737 e, antes disso, às feiras nacionais do século XVIII (MEYRIC-HUGHES, 2008; JONES, 2010). Este breve resgate histórico serve para destacar o processo de mudança no qual está inserido este novo modelo de exposições internacionais de artes visuais, e a participação dos mais diversos interesses, influenciando também as mudanças nos valores estéticos e práticas artísticas de cada momento.

Em particular, o modelo veneziano estava embasado na ideia de estado-nação, organizando os trabalhos de acordo com a nacionalidade dos artistas, selecionados a partir de comissões formadas pelos próprios países para decidir o que seria apresentado. Este modelo permanece por várias edições expondo apenas as práticas e tendências já consagradas na esfera artística e deixando de lado os movimentos de vanguarda que também caracterizam o período. Outro aspecto marcante deste momento inicial é a comercialização das obras expostas, estreitando ainda mais a relação entre mercado e o circuito de exposição, além de mobilizar grandes somas monetárias e aproximar-se ainda mais do mercado especializado.

Já em 1896, outra exposição se destaca pelo grande porte e caráter internacional. Apenas alguns meses separam a bienal veneziana da Carnegie International, demonstrando o que parecia ser o início de uma tendência mais específica no que diz respeito ao modo como as grandes exibições de artes visuais seriam organizadas. Mesmo que o crescimento exponencial deste tipo de evento só fosse ocorrer algumas décadas mais tarde, a anterioridade destas duas exposições aponta para a centralidade que alguns países europeus e os Estados Unidos representam no campo artístico deste momento, o que pode ser confirmado ao analisar a origem dos trabalhos expostos, demonstrando quão limitada é a noção de internacionalização empregada neste período.

Enquanto as exibições em larga escala redefinem parâmetros institucionalizados do cenário artístico internacional, é importante ressaltar a série de questionamentos e tensões que se desenvolvem no âmbito das práticas sociais, ganhando cada vez mais importância dentro destes espaços. Ao longo do século XX o paradigma clássico – baseado na figuração e representação do real – é substituído aos poucos pela lógica descontínua da arte moderna. O

debate deixa de ser em torno da qualidade estética das obras e ganha uma dimensão ontológica, ao questionar se os trabalhos pertencem ou não à produção artística (HEINICH, 1999). Geração após geração, a arte moderna coloca em crise a representação coletiva do que vem a ser uma obra de arte, ao mesmo tempo em que as fronteiras do mundo artístico são continuamente expandidas para integrar as novas práticas.

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

A capacidade de adaptação é uma característica fundamental para compreender esta trajetória, visto que os debates que surgiam e as mudanças incorporadas a cada nova edição transformaram as bienais junto com o mundo artístico. Inseridas num amplo contexto que parece se tornar cada vez mais complexo, estas exposições são renovadas a cada montagem, buscando formas de responder simultaneamente às questões colocadas pelo cenário internacional das artes visuais, as demandas impostas pelo contexto local e os diversos agentes reunidos no evento.

Sobretudo a partir da década de 1960, dezenas de bienais internacionais de artes visuais foram criadas por todos os continentes, sendo possível falar num processo de “bienalização” que propaga este modelo de exposição por todos os continentes (SHEIKH, 2012). O modelo veneziano serve de exemplo para a criação desses novos eventos, sempre explorando a ideia de uma globalização localizada, no sentido em que o formato da exposição é mantido, mas a escolha de artistas e obras aponta para a definição da identidade própria de cada nova bienal, podendo ter um caráter mais político, comercial, ousado ou reproduzir características do modelo clássico expondo apenas artistas consagrados. O rápido crescimento

quantitativo pode ainda ser encarado como exemplo da globalização da cultura (ORTIZ, 1994), onde vários processos transcendem limites de grupos, estados ou barreiras nacionais, fazendo com que a cultura ganhe uma nova dimensão na vida social. A partir deste processo mais amplo, o aumento no número de bienais estimula as mudanças na estrutura do evento no sentido em que cada montagem se distancia um pouco do modelo original para se adequar ao contexto particular, chegando a uma nova forma de globalização localizada ou enraizada, considerando o modo como cada evento utiliza da identidade ou de características locais para assumir uma posição de destaque no cenário artístico internacional.

Apesar da polifonia que logo passa a caracterizar o termo “bienal”, Ana Letícia Fialho (2005) tenta contabilizar todas as exposições que se enquadram nessa nova categoria, identificando mais de quarenta bienais até o final dos anos 1980 e chegando a listar oitenta e quatro bienais em 2005, mesmo reconhecendo a dificuldade de localizar todos os eventos do tipo devido à variedade e à sua constante proliferação pelo mundo. Outros autores (FILIPOVIC, HAL & ØVSTEBO, 2010) também reconhecem esta dificuldade, chegando a falar em cerca de duzentas bienais em todo o mundo, entre ativas e extintas. Além de compartilharem a regularidade de sua realização – bienal, trienal, quadrienal, etc. – eles reforçam a tendência à internacionalização ou globalização da arte, tanto pelos trabalhos expostos quanto pela trajetória dos profissionais que se destacam neste meio. Este novo processo destaca a inserção de alguns países antes excluídos dos principais circuitos, mesmo que ainda ocorra de forma limitada ou desigual. Estes novos eventos passam a enfrentar as dificuldades colocadas pelas correntes artísticas mais recentes, ao propor linguagens inclassificáveis de acordo com as categorias estéticas vigentes.

Como resultado, algumas mostras adotam perfis distintos, onde aspectos locais predominam sobre as demandas ou o formato globalmente empregado. Este é o caso da Documenta que surge em 1955 fortemente engajada no contexto histórico e político alemão, com o recente final da Segunda Guerra Mundial. Situada na pequena cidade de Kassel, esta megaexposição atualmente ocupa os primeiros lugares em termos de maior visitação entre os eventos regulares de arte. Poucas edições foram necessárias até que o novo evento ultrapassasse em popularidade a quadrienal Grande Exposição de Dresden, sua antecessora e primeira concorrente, localizada do outro lado da fronteira interna alemã. A Documenta desde cedo ganha destaque pelos fortes questionamentos propostos às questões sociais e a defesa da liberdade criativa individual (MEYRIC-HUGHES, 2008). Além do seu posicionamento

crítico, outro importante diferencial foi seu dinamismo institucional, uma vez que todo o evento era repensado e reconstruído a cada edição, destacando a centralidade do papel do curador – seja uma responsável ou uma equipe – e a possibilidade de uso de espaços públicos.

Acompanhando o contínuo desenvolvimento do formato adotado pelas bienais, outro exemplo que merece destaque pelo posicionamento crítico dentro do panorama artístico internacional é a Bienal de Havana, criada em 1984. Embora não seja a primeira sediada em locais considerados periféricos – visto que em 1968 foram criadas a Jakarta Biennale na Indonésia e a Triennale India em Nova Deli – a bienal cubana ganha destaque pela sua natureza inovadora, organizando as obras a partir de critérios formais e promovendo um maior espaço de diálogo e crítica sobre as práticas artísticas vigentes através de conferências e debates entre diversos agentes do campo. Com isto, ela supera o modelo de exposição repetido até então, criando um ambiente discursivo que reflete sobre as práticas vigentes e critica o modelo de modernidade em vigor, oferecendo espaço aos artistas emergentes e às práticas experimentais. Ainda, outro exemplo que se destaca é a Bienal de Istambul, criada em 1987 e conhecida até hoje pelo seu caráter político ao expor trabalhos cujo tema é a crítica à ordem social vigente e questões sociais contemporâneas a cada realização.

Esta primeira onda de proliferação, localizada entre as décadas de 1960 e 1980, pode ser caracterizada justamente pela inserção de países então considerados subdesenvolvidos ou em desenvolvimento. Nestes casos, as especificidades locais foram utilizadas na afirmação de um modelo mais crítico de pensar e expor a produção artística contemporânea, conquistando outros espaços no cenário artístico internacional. A partir dos anos 1990, o crescimento quantitativo ainda tem continuidade por todos os continentes, embora estes novos eventos pareçam estar limitados a repetir os modelos bem sucedidos ensaiados no passado. Cada vez mais, a experiência promovida nestes espaços é destacada, em oposição à proposta museal tradicional, fazendo com que uma mesma obra seja percebida de maneiras totalmente diferentes a depender no local ou momento da sua montagem. Com isto, a rigidez das fronteiras é continuamente colocada em prova, mostrando também que as obras de arte não podem ser apenas transportadas ou traduzidas, mas resignificadas em cada contexto particular.

A Bienal de São Paulo: entre prestígio e polêmicas

No Brasil, o início do século XX é marcado por movimentos modernistas, tendo na Semana de Arte Moderna de 1922 o seu ponto de maior destaque. Neste momento, é o contato

com a pintura moderna que serve de ponto de partida para o enfrentamento do modelo artístico vigente, chocando a sociedade ao confrontar valores estéticos, técnicas e exposições regulares com a defesa de valores que proclamavam uma nova identidade nacional (ALAMBERT & CANHETE, 2004; AMARAL, 1998). Esse contexto de intensa produção artística e cultural se desdobra nas décadas seguintes, relacionado ao projeto de modernização nacional que reorienta a relação entre estado e economia. Na esfera cultural, a produção local é privilegiada contra a importação de obras ou tendências estrangeiras, o que é reforçado com a criação de três importantes museus de arte no final dos anos 1940 (NEVES, 2012) – o Museu de Arte de São Paulo é criado em 1947, o Museu de Arte Moderna do São Paulo em 1948 e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1949.

Este é o contexto nacional que antecede a realização da I Bienal Internacional de Arte da América Latina em 1951, inicialmente vinculada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP – tendo à frente o esforço de Cicillo Matarazzo para articular financiamentos públicos e privado para a realização desta ambiciosa empreitada. Os objetivos apresentados neste momento são o de colocar a produção nacional em contato direto com a produção internacional e tentar inserir a capital paulista enquanto centro artístico mundial (SOBRINHO, 1951), ambos condizentes com as propostas apresentadas pelos outros eventos que seguem. Em paralelo à mostra, ocorrem uma exposição internacional de arquitetura e um festival internacional de cinema, corroborando o modelo da bienal veneziana, que reunia diversas linguagens artísticas em exposições e concursos. Com pequenas mudanças no que diz respeito ao regulamento para seleção, participação e composição do júri, as primeiras edições são realizadas obtendo já algum destaque, sobretudo ao trazer artistas e obras consagrados mundialmente, a exemplo de Guernica, de Picasso, que foi a grande atração da segunda edição (ALAMBERT & CANHETE, 2004) e das salas especiais organizadas por várias edições sempre celebrando artistas, grupos ou trabalhos já bastante consagrados.

Ainda seguindo o modelo apresentado na bienal veneziana, em 1954 é criado o Arquivo Histórico Wanda Svevo, que passa a funcionar no ano seguinte, já situado no atual prédio no Parque Ibirapuera, tendo a missão de reunir e preservar documentos, fotografias e outros registros que compõem a história da Bienal, reunindo atualmente um dos acervos mais relevantes sobre a arte moderna e contemporânea. Esta importante fonte de dados atualmente está à disposição de pesquisadores, além de disponibilizar catálogos, matérias e demais publicações realizadas pela Fundação através do seu site

(<http://www.bienal.org.br/arquivo.php>). Ao lado da Fundação Bienal, o Arquivo Wanda Svevo também desempenha um papel fundamental na preservação de documentos e outros registros históricos e, sobretudo, na difusão de conhecimento a partir da Bienal. Através do blog mantido pelo Arquivo, é possível encontrar matérias que resgatam momentos preciosos da trajetória da Bienal e estabelecem relação com o que acontece hoje, enfatizando a relevância e o peso desse evento tanto para o cenário artístico brasileiro quanto para o internacional.

Apesar dos percalços, cada edição da Bienal contribuiu para a consolidação do evento, estruturado ao longo de décadas, acompanhando as mudanças que o mundo artístico e o cenário cultural mundial sofriam, ao mesmo tempo em que se adaptava às transformações do contexto nacional. Ao se separar do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1961, a Bienal passa por uma reorganização interna, criando a Fundação Bienal de São Paulo, que passa a ser responsável pelo evento deste momento em diante. A institucionalização do evento também está de acordo com as tendências expressas pelas outras exposições do tipo. Rapidamente, estas novas instituições ganham reconhecimento internacional, atuando no mundo artístico como agentes de grande importância por articular ao redor de si uma série de profissionais especializados – curadores, artistas, produtores, *marchands*, críticos, etc. – além de passarem a ser responsáveis pela organização dos pavilhões nacionais nas bienais que ainda adotavam este formato de exposição, a exemplo da Bienal de Veneza que ainda utiliza esse formato.

Mesmo tendo sido inicialmente realizada de forma bastante semelhante ao modelo italiano – organizada em pavilhões nacionais, comercializando obras e oferecendo prêmios – a bienal paulista talvez tenha vivenciado uma história um pouco mais conturbada, no que diz respeito às crises financeiras e polêmicas ou discussões envolvendo artistas, críticos e outros profissionais da área que acompanharam quase todas as edições realizadas, sendo muitas vezes mobilizados através da imprensa. Entre outros fatores, este tipo de conflitos foi importante na trajetória da bienal por exigir sua constante adaptação ao cenário político, econômico e cultural brasileiro, destacando o papel crítico que estes eventos representam no mundo artístico.

Estes debates foram resultado de divergências a respeito das normas de escolha ou exibição de obras, assim como a seleção dos artistas convidados, dos trabalhos premiados ou mesmo do posicionamento político da Bienal em meio ao contexto político brasileiro (ALAMBERT & CANHETE, 2004). De acordo com a página mantida pelo Arquivo Wanda

Svevo e a Fundação Bienal, essas polêmicas ainda foram tema do slogan desenvolvido para a 21^a Bienal de São Paulo, realizada em 1991. Esta edição espalhou outdoors pela cidade com as frases “adoro bienal” e “odeio bienal”, definindo o evento como “grande e polêmico como São Paulo” (Blog Bienal, 2013). Esta afirmativa ainda é extremamente adequada ao que a Bienal tem realizado nas últimas edições, tanto pelas discussões sugeridas pela curadoria em termos de conceitos e propostas apresentadas, quanto pelos dissensos e desentendimentos que surgem ao longo de sua realização, chegando à disputas legais decididas na justiça. É válido salientar o papel desempenhado pela mídia em meio a tais confrontos, uma vez que a sua veiculação nos meios de comunicação em massa tornava o debate ainda mais ruidoso, contribuindo para o questionamento sobre a fronteira do universo estético e afirmado a arte – e a bienal, por consequência – enquanto um fato que extrapola qualquer limitação estética e cultural pela constante mobilização de diversos valores para dentro deste espaço (HEINICH, 1996^a, 1996^b, 2005a). A polêmica criada em torno da obra de Nuno Ramos na 29^a Bienal exemplifica esta condição. Ao final de uma disputa jurídica envolvendo grupos ligados a ambientalistas e outros setores da sociedade, os três urubus que faziam parte da obra “Bandeira Branca” foram retirados e devolvidos ao santuário onde viviam (Folha de São Paulo, 2010b). Mesmo sem ser a primeira montagem, já realizada em Brasília de forma idêntica, talvez tenha sido a visibilidade da bienal o diferencial entre as duas reações, que levava pequenos grupos a protestarem com cartazes e palavras de ordem sobre as condições dos animais, que cumpriam todas as exigências do IBAMA, além de estarem sob os cuidados de um veterinário que acompanhava as aves desde seu cativeiro anterior.

Ainda na 29^a edição, outras polêmicas animaram o debate sobre os limites do fazer artístico através de duas obras: “El alma nunca piensa sin imagen” do artista argentino Roberto Jacoby e “Inimigos” do pernambucano Gil Vicente. A primeira, que exibia duas fotos dos então candidatos à presidência José Serra e Dilma Rousseff, esta aparecia usando um chapéu de cangaceiro ilustrado com a bandeira de Pernambuco. Por recomendação do Tribunal Regional Eleitoral de São Paulo, que julgou a obra como apologia à então candidata, a obra foi coberta e só voltou a ser exibida após as eleições, já nos últimos dias da exposição (FIORATTI, 2010). A obra de Gil Vicente também gerou incômodo pelo seu caráter político, ao trazer imagens onde o artista retrata a si mesmo matando personagens como o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, o então presidente Luis Inácio Lula da Silva e o papa Bento XVI, entre outros. Embora não tenha sido retirada em nenhum momento, a Ordem dos

Advogados de São Paulo solicitou que a série fosse retirada da exposição, sob a justificativa que “uma obra de arte, embora livremente e sem limites expresse a criatividade do seu autor, deve ter determinados limites para sua exposição pública” (Folha de São Paulo, 2010a). Esta justificativa apresentada pela OAB resume com precisão as duas problemáticas, uma vez que a simpatia do Roberto Jacoby e o questionamento político levantado pelo Gil Vicente diante de algumas formas particulares de posse e uso do poder foram considerados inadequados à exposição pública mesmo sem apresentar nada de ilegal. O que estes impasses enfatizam é exatamente a impossibilidade de delimitar os limites do fazer artístico, dando continuidade à discussão que a arte moderna já trazia e agora a arte contemporânea leva ainda mais distante. Vale salientar que a escolha por estes artistas estava de acordo com o caráter político construído pela equipe curatorial da 29^a Bienal de São Paulo, mas nem mesmo a intenção em promover o diálogo entre a sociedade, arte e política foi suficiente para salvaguardar os artistas dessas interferências de ordem legal.

A obra de Nuno Ramos ainda resgatou um debate iniciado na edição anterior, após ser alvo de pichações junto com outras obras presentes no Parque Ibirapuera (MARTÍ, 2010a). Quando a 28^a Bienal abriu suas portas sem utilizar o espaço referente ao segundo andar, que estava livre de qualquer uso – resultado de crises internas e problemas financeiros trazidos das exposições anteriores – logo esta ficou conhecida como “a bienal do vazio”, sendo alvo de críticas feitas por diversos setores da sociedade. Diante do espaço desocupado, um grupo de pichadores decidiu intervir e deixar suas marcas, gerando discussões sobre a validade deste gesto que dividiu as opiniões do público, de artistas e até mesmo dos responsáveis pelo evento e demais profissionais da área. Se eles tinham o direito de usar aquele espaço vazio e se o “pixe” ou o grafite poderiam ser considerados expressões artísticas e incluídos naquele evento foram algumas das questões discutidas no evento e no mundo artístico, impulsionado pela mídia que tentava levantar opiniões de todos os lados. Mais uma vez é instaurado um debate aberto, mostrando que mesmo sendo originado dentro da Bienal, a discussão sobre os limites e as possibilidades deste espaço pertence à sociedade de modo geral, abordando diferentes esferas de ação.

Durante as primeiras edições da Bienal de São Paulo houveram inúmeras outras polêmicas instauradas à nível interno, limitadas aos envolvidos no evento, ou com dimensão pública, incorporando outros setores da sociedade. Mas em meio à esta trajetória por vezes problemática é que a Bienal pôde se transformar, respondendo às dificuldades com outras

formas de conceber e apresentar a produção artística. Desta forma foi possível atravessar o final do século XX e chegar ao ano 2000, quando alguns problemas internos ganham maior proporção. Resgatando a história da Bienal, talvez a década de 1960 represente uma crise semelhante (ALAMBERT & CANHETE, 2004), com o diferencial que antes as motivações eram sobretudo políticas, enquanto que agora passavam a ser de ordem financeira. Em 2000 deveria acontecer a 25^a edição da mostra, adiada em dois anos por falta de recursos. A má administração dos responsáveis pelas finanças da Bienal já vinha de edições anteriores, mas os resultados foram vistos com mais força a partir deste momento, quando se inicia uma sequência de atrasos nos pagamentos e desfalques de vários tipos. Ivo Mesquita, que trabalhou nas bienais de 2000 a 2008, atribuiu os percalços desse período aos problemas relacionados ao “fluxo de caixa” (CYPRIANO, 2010). Apenas em 2009, com o empresário Heitor Martins assumindo a presidência da Fundação Bienal, é que as dívidas puderam ser sanadas, após um curto período de transição onde várias parcerias foram reafirmadas com instituições privadas e o poder público, através do governo municipal, estadual e o Ministério da Cultura. Tudo isso contribuiu para que a 29^a edição pudesse representar o resgate ao prestígio e a importância que a Bienal detinha no passado, tendência positiva que também se confirmou na 30^a edição.

O interesse em enfatizar todas estas polêmicas e debates está na necessidade de questionar a naturalidade em ver estes eventos apenas pelo seu sucesso e prestígio. Mesmo sendo uma das exposições de maior destaque na América Latina, a Bienal de São Paulo alcançou e mantém a posição que ocupa no cenário internacional pelo modo como enfrentou todas essas dificuldades. Reconhecer os percalços de sua trajetória em nada diminui o êxito que o evento conquistou ao longo deste tempo.

Além da nova ordem financeira instaurada com a presidência de Heitor Martins, outra importante mudança efetuada nas duas últimas realizações da exposição foi o fortalecimento da institucionalização da mostra. De forma bastante coerente com a lógica de renovação desse modelo de exposição, antes quase todos os setores relacionados à mostra eram renovados a cada montagem junto com a equipe curatorial. O que se instituiu desde o planejamento da 29^a edição foi a permanência das principais equipes, tais como produção, arquitetura, marketing e logística, além do Educativo, que a cada edição reafirma uma relativa autonomia em relação à organização da mostra. A manutenção dessas equipes de uma realização a outra garante a economia de tempo e recursos por não repetir os erros cometidos no passado e aproveitar o

tempo em favor da nova montagem. Em entrevista, um dos curadores da 29^a edição falou sobre esse momento de crise e superação que a Bienal passou. Segundo Moacyr dos Anjos, um dos principais fatores que contribuíram para os resultados alcançados foi o fortalecimento institucional da Fundação Bienal enquanto responsável pela mostra. Áreas como administração, produção, marketing e comunicação ganharam caráter fixo, acompanhando as sucessivas montagens, o que garantiu a maior experiência dos envolvidos e o ganho de tempo essencial para a realização de um evento deste porte a cada dois anos. Mesmo que a equipe curatorial seja renovada a cada edição, os novos idealizadores já contam com esta estrutura para facilitar o planejamento e execução de cada mostra. Também, a escolha por um pequeno grupo de curadores ao invés de um só responsável, favorece o alcance global do evento, visto que são escolhidos profissionais cuja experiência remonta a diferentes localidades, contribuindo para o alcance e as possibilidades de articulação que o evento pode ter. Outro ponto significativo é a institucionalização também do Educativo, setor responsável pelo atendimento do público, que passou a ter uma equipe de curadoria e produção própria. Apesar de esperar 1 milhão de visitantes, esta edição recebeu 553 mil pessoas, dos quais cerca de metade corresponde ao público de escolas, universidades e outras instituições, recebidos pelo Educativo (MARTÍ, 2010b). Apesar de ser abaixo das expectativas, este número foi recebido de maneira positiva pelos organizadores, e a parcela atendida pelo Educativo só não foi maior por conta de condições práticas, como a disponibilidade de ônibus para fazer o transporte dos grupos vindos de escolas, universidades e outras instituições que solicitavam esse atendimento dentro da capital paulista.

Em 2012, a 30^a Bienal de São Paulo manteve números próximos aos alcançados na edição anterior, contabilizando 520 mil visitantes, dos quais 308 mil correspondem a visitas espontâneas, 24% a mais do que a anterior (Blog Fundação Bienal, 2012). Sem grandes polêmicas, a última edição pareceu consolidar o prestígio alcançado em 2010, reforçando ações bem sucedidas como a forte atuação do Educativo, a formação de professores, realização de seminários, palestras e simpósios para o público em geral e intinerância de obras e parte dos projetos desenvolvidos pelo educativo pelo interior paulista. Além disso, foram propostas inovações tais como o uso de espaços públicos para a exposição de obras pontuais, levando a Bienal para fora do Parque Ibirapuera, entrando em contato com outros públicos.

Ao longo das trinta edições já realizadas nos mais de sessenta anos de história, a Bienal se desenvolveu dentro de um novo regime cultural, entre demandas internacionais do

cenário das artes visuais e os problemas colocados pelo contexto nacional, que vão desde a captação de recursos públicos ou privados, até questões políticas, administrativas, econômicas ou recepção pela crítica e pelo público. Em meio a diversos desentendimentos, a Bienal encontrou formas de superar os percalços da sua trajetória, apoiada sobre uma complexa estruturada ao longo deste período através da articulação de instituições e agentes com experiência internacional. As duas últimas edições confirmam esta tendência, fortalecendo cada vez mais sua institucionalização utilizando no seu planejamento e execução uma seleção de profissionais com experiências em museus, galerias, montagem de exposições internacionais ou mesmo em outras bienais pelo mundo.

Bienais, trienais, quadrienais: o que há além da periodicidade?

Embora a Bienal de Veneza tenha inaugurado um modelo expositivo que serve de inspiração para as grandes mostras de artes visuais que a sucedem até hoje, o termo “bienal” é usado para designar as mais diversas exposições internacionais de arte contemporânea periodicamente realizada (FILIPOVIC, HAL & ØVSTEBO, 2010). Se hoje os principais eventos considerados dentro esta categoria são diversos entre as possibilidades que definem as artes visuais – para além das propostas de bienais locais, existem mostras dedicadas ao desenho gráfico, escultura, videoarte, *media art*, fotografia e arte no espaço público, entre outros exemplos – as primeiras exposições deste tipo ainda contavam com mostras paralelas – dedicadas à arquitetura, cinema, música, etc. –, diversificando ainda mais sua realização.

Além das bienais que surgem da convergência entre o modelo geral e a identidade de uma cidade, país, região ou continente – a exemplo da Bienal de Paris de 1959 a 1985, Bienal de Sidney em 1973, Bienal de Arte Asiática em 1981, Bienal de Curitiba em 1993, Bienal do Mercosul em 1996, entre outras – também são criados eventos que superam esta representação local ou geográfica, apresentando propostas ainda mais criativas, no que diz respeito à sua concepção – a exemplo da Incheon Women Artists’ Biennale realizada na Coreia em 2004, Biennial of Young Artists criada 2004 em Bucareste, Bienal do Fim do Mundo realizada na Argentina em 2007 ou a Bienal Online (<http://www.artplus.com/>), entre outros exemplos.

A polissemia que caracteriza estes eventos também decorre das possibilidades que a arte moderna e contemporânea oferecem no que diz respeito às novas formas de conceber o trabalho artístico e apresenta-lo ao público, bem como às transformações sofridas pela mesma

mostra nas suas sucessivas montagens, explorando sua capacidade de adaptação em função do contexto no qual se inserem. Tudo isto contribuiu para a disseminação destes eventos pelo mundo, contribuindo para uma nova forma de globalização no cenário artístico e cultural, que, mesmo tendo o seu início restrito aos principais centros, logo conquistou outros territórios. Este constante aumento estimula as mudanças na estrutura do evento no sentido em que cada montagem se distancia um pouco do modelo original para se diferenciar pela sua identidade própria.

Apesar das diferenças, essas exposições compartilham algumas características para além de sua periodicidade. Por trás de cada um destes eventos estão colocados interesses que rompem com o mundo artístico e cultural, tendo base no contexto político, econômico e social que cada localidade vive. Realizar uma exposição deste porte significa criar um novo atrativo turístico, representando também a abertura ao capital estrangeiro, demonstrando que seu surgimento nunca é gratuito. Reconhecer estes interesses não diminui em nada a grandeza ou prestígio do evento, pelo contrário, apenas contribui para analisá-lo de forma mais precisa, incluindo aspectos que participam deste contexto.

Conforme foi apresentado, o formato das bienais não é inteiramente novo, mas propõe uma forma de atualizar o modo de exposição empregado nas grandes feiras e mostras internacionais que a antecederam. O que distingue estes dois momentos é justamente a combinação entre repetição e reinvenção que ocorrem a cada montagem, oferecendo ao espectador uma experiência distinta dos demais espaços legitimados de exibição. No geral, as bienais rompem com as práticas museais tradicionais, no sentido em que tentam realizar mais do que uma exposição coletiva internacional. A proposta é a de oferecer uma seleção de trabalhos que seja mais atual ou dinâmica do que os acervos dos museus costumavam proporcionar. É importante ressaltar a difícil relação que inicialmente os museus estabelecem com esse período de transição da arte moderna e contemporânea, no sentido em que estes colocam novas situações e possibilidades diante dos quais os museus tiveram que se adaptar. O uso de materiais diversos e o reconhecimento de novas práticas artísticas exigiram outras respostas diferentes do que a museologia estava condicionada a oferecer. Como expor, catalogar ou preservar happenings, instalações ou outros trabalhos que até bom pouco tempo atrás não seriam considerados quanto arte (BELTING, 2006)? Diante de questões como essa é que as bienais encontram alguma vantagem, utilizando a possibilidade de reinventar-se

a cada edição, incorporando tais novidades de forma mais ágil e propondo experiências inéditas ao público.

Além disso, a renovação parcial ou quase que total dos seus realizadores a cada montagem confere à exposição o caráter de um evento singular, diferente da lógica de produção e montagem que orienta os museus, com propostas curatoriais de certa forma mais limitadas. Aliado à este dinamismo, o caráter experimental e a incorporação das novas linguagens artísticas também contribuiu para transformar a visita numa experiência única. Historicamente, happenings, performances e instalações transformaram a exposição num espetáculo onde o visitante se relaciona de outra forma com o que é exposto, interagindo com estas novas formas artísticas. Tudo isto garantiu a manutenção do desejo em vivenciar a arte através de novas experiências (JONES, 2010), sentimento compartilhado pelos visitantes, que também passou a caracterizar o próprio evento.

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

Considerando a Bienal de São Paulo, os números alcançados pela visitação são bastante significativos para uma exposição de arte contemporânea no Brasil, sobretudo a partir da gratuidade no acesso instituído em 2004. A Pinacoteca do Estado de São Paulo, por exemplo, um dos museus da cidade com intenso programa de arte atual, recebeu, durante todo o ano de 2011, 310 mil visitantes (CYPRIANO, 2012), número inferior aos registrados nas últimas duas edições da Bienal em cerca de três ou quatro meses de exposição. Essas informações parecem ser coerentes com a realidade brasileira, onde ainda é bastante notável o pouco interesse do público, sobretudo menos familiarizado com artes visuais, em relação à arte contemporânea. Para efeitos de comparação, um museu como o Tate em Londres alcançou 4,8 milhões de visitantes em 2011, enquanto a Documenta de Kassel, que durou cem dias, na Alemanha, recebeu 860 mil visitantes (CYPRIANO, 2012).

Ainda, o constante crescimento e a disseminação das bienais pelo mundo acabaram gerando uma rede que conecta instituições, agentes e os mais diversos interesses, servindo como uma espécie de suporte para a realização destes megaeventos que enfrentam uma verdadeira corrida contra o tempo ao planejar e montar exposições de grande porte em períodos tão limitados de tempo. Desde as primeiras bienais, onde predominava a organização das obras e artistas de acordo com pavilhões nacionais, existia uma cooperação que mobilizava desde ministérios ou secretarias da cultura e de relações internacionais, além de críticos, curadores ou demais especialistas da área, responsáveis pela escolha dos participantes, e ainda toda uma equipe dedicada à produção e logística, necessária para o transporte das obras.

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

Mesmo que esta pesquisa não se dedique a analisar aspectos econômico ou mercadológico implicado no mundo artístico, parece ser inevitável comentar algumas dessas implicações. Embora as primeiras bienais conciliassem a exposição e venda dos trabalhos,

essa associação logo foi abandonada, tirando o foco do aspecto comercial e ressaltando o processo de legitimação, consagração e valorização de artistas e obras expostos a cada edição. Porém, é evidente que a influência mútua estabelecida entre os espaços de comércio e exposição ainda é mantida, sobretudo através do poder de divulgação que as bienais compartilham.

Uma vez apresentados todos esses argumentos que suportam a ideia de singularidade que define as bienais, essa proposta também pode ser resumida pela fala do Luis Pérez-Oramas, curador da 30ª Bienal de São Paulo, em entrevista à Folha de São Paulo, onde ele afirma que "o destino da Bienal era achar um lugar que deveria estar entre o mercado, a feira de arte e o museu". (CYPRIANO & FERRAZ, 2012). Mesmo que as bienais compartilhem algum dos objetivos dessas outras instituições, seu diferencial está na proposta de reunir tais propostas sob um novo formato. De uma forma geral, as bienais surgem tentando delimitar esse espaço de intersecção entre as feiras internacionais que já existiam, o mercado de arte e os museus. Cada nova bienal inaugurada ou a cada montagem realizada contribuem para esse esforço constante em redefinir o papel das bienais, participando das transformações que permeiam a cultura e o mundo artístico.

Pensando no panorama internacional das artes visuais e na presença das bienais por todos os continentes, Homi K. Bhabha, que auxiliou Luis Pérez-Oramas na elaboração da proposta curatorial nessa 30ª Bienal, inicia seu ensaio no catálogo da exposição comentando o seguinte:

“A geografia exaustiva de uma bienal corre o risco de não deixar nada à nossa imaginação. Quase toda cidade que se preze elevou o estandarte da bienal, e a maioria dos países hasteou suas bandeiras ao lado dela. Artistas de renome têm sido colocados lado a lado com talentos emergentes; curadores reconhecidos associam-se a iniciantes; e não se deixa nenhuma estrutura conceitual por experimentar. Tem havido bienais boas e bienais insatisfatórias, mas nenhuma delas fracassou devido à ignorância ou à inocência.” (BHABHA, 2012, p. 20)

Apesar de toda a repetição e reinvenção do modelo iniciado em Veneza, o que as bienais compartilham é o papel de crítica, pela sua posição de repensar, reproduzir ou reinventar as convenções, valores e práticas desse meio. Independente da quantidade de bienais e do maior ou menor sucesso individual que elas podem alcançar, o que está em questão é o papel desempenhado por elas através do potencial de experimentação e liberdade que as define.

Capítulo 2: Elementos para uma sociologia da arte contemporânea

“A sociologia é uma disciplina jovem, cuja evolução, em pouco mais de um século, foi muito rápida. Esse fenômeno é ainda mais significativo no que se refere à sociologia da arte. Por essa razão não teria nenhum sentido apresentá-la hoje, de modo global, como disciplina homogênea.” (HEINICH, 2008a, p. 18)

Até chegar à forma como é trabalhada atualmente, a sociologia geral foi alvo de comparações com outras ciências, de críticas referidas contra sua constituição (abordagem, método, objeto ou objetivo) e debates internos. Em meio a tudo isto, a trajetória por ela percorrida possibilitou a formação desta disciplina heterogênea e em contínua mudança. A sociologia da arte também atravessou obstáculos semelhantes, disputando espaço com outras especialidades das ciências humanas e sociais para que pudesse elaborar uma maneira particular de abordar as práticas artísticas e, enfim, alcançar o atual reconhecimento em termos científicos e acadêmicos.

Uma vez que o seu objeto não é exclusivo, é necessário definir com maior precisão a abordagem, o método e os objetivos a serem explorados, na tentativa de demarcar com clareza os limites desta linha de pesquisa que demanda um espaço próprio. Assim, a sociologia da arte resgata contribuições de outras áreas para dar início à sua abordagem, tendo sua origem na preocupação que especialistas da estética e da história da arte apresentaram ao operar uma ruptura com o enfoque tradicional sobre o binômio artistas/obras, introduzindo a preocupação pelo aspecto social implicado nessa relação. A discussão detalhada sobre a trajetória construída por essa linha de pesquisa em direção à sua autonomia não cabe nesta pesquisa, podendo ser encontrada em outros trabalhos da área (ANDRADE, 2012; HEINICH, 2008a; ZOLBERG, 2006). Aqui, é suficiente destacar alguns pontos mais relevantes que caracterizam o papel desempenhado pelo sociólogo nesse espaço.

Se por um lado, a história dedicava-se a investigar o contexto no qual as obras de arte eram produzidas ou reconhecidas, por outro lado, a estética mantinha o foco sobre a obra em si. Estas possibilidades não foram suficientes para atender à curiosidade de pesquisadores que, partindo destas abordagens, elaboraram trabalhos que iam além do domínio destas disciplinas e discutiam a arte de forma socialmente construída. Para Heinich, “interessar-se pela arte e pela sociedade é, em relação à estética tradicional, o momento fundador da sociologia da arte” (HEINICH, 2008, p. 26). O diferencial está na percepção dos aspectos da vida social

implicados na criação e reconhecimento, entre outras dinâmicas relacionadas à arte. Não somente a abordagem se diferencia, mas também o próprio objeto, considerando que “Se a obra é o objeto central do historiador e do crítico, as condições de sua produção e recepção que são o objeto de privilégio do sociólogo: a cada um seus métodos, a cada um suas problemáticas, a cada um suas ferramentas.³” (HEINICH, 1998b, p. 13). Assim, cada um destes domínios pode alcançar sua autonomia ao definir com clareza seu objeto, métodos, problemas e limites.

Atualmente, o maior desafio enfrentado talvez o maior esteja na necessidade de “retirar a sociologia da arte do universo das disciplinas artísticas, (...) para confrontá-la com as problemáticas e métodos da sociologia, onde ela ocupa hoje uma posição excessivamente marginal” (HEINICH, 2008a, p.146-147). Se no início a dificuldade era afastar-se das outras disciplinas e aproximar-se da arte, agora é necessário realizar o caminho inverso. Em comum, estas duas dificuldades implicam no que foi chamado de relativa autonomia, ou seja, não abandonar as relações com os demais campos, mas encontrar o equilíbrio, neste caso, entre distanciamento e proximidade em relação às outras ciências e à arte.

O universo artístico é permeado por um conjunto de crenças que age como um princípio unificador, integrando as mais diversas práticas através da construção dos significados, valores e convenções pelos seus agentes. Inserido neste meio, cabe ao sociólogo o papel de investigar, compreender, descrever e denunciar seu funcionamento, rompendo com esta crença no sentido em que adota uma racionalidade distinta daquela compartilhada pelos membros deste campo. Embora seja possível, ou até mesmo inevitável, que o pesquisador assuma outra posição nesse espaço, enquanto artista, mediador ou espectador, a partir do momento em que ele se dedica a estudar esse universo é esperado alguma forma de distanciamento:

“(...) porque o papel do pesquisador não é o de alimentar as disputas de clãs e de partidos, mas de compreender os princípios. Para isso, é necessário construir uma posição de neutralidade que lhe permite se deslocar entre as diferentes posições, percorrendo o jogo sem jogar com nenhum dos jogadores, de modo a restituir as regras do jogo, como tentaria fazer um etnólogo exterior a este mundo.⁴” (HEINICH, 1998b, p.15)

³ Traduzido livremente: “si l’oeuvre est l’objet central de l’historien d’art et du critique, ce sont les conditions de sa production et de sa réception qui sont l’objet privilégié du sociologue : à chacun ses méthodes, à chacun ses problématiques, à chacun ses outils” (HEINICH, 1998b, p. 13)

⁴ Traduzido livremente: “... car le rôle du chercheur n'est pas d'alimenter les querelles de clans et de partis, mais d'en comprendre les principes. Il lui faut pour cela construire une position de neutralité qui lui permette de se déplacer entre les différentes positions, en s'impliquant dans le jeu, sans pour autant jouer avec l'un plutôt

Em meio à subjetividade e todos os conflitos que caracterizam esse espaço, em particular num momento marcado por dúvidas e questionamentos sobre o regime vigente, a sociologia é convidada a falar sobre o mundo artístico, exercendo uma posição particular neste espaço de dissensos. Para Heinich, o papel do sociólogo pode ser descrito da seguinte forma:

“Nossa análise não cobre tudo o que é pertinente para situar e julgar a arte contemporânea. Ela não pretende dizer o que valem as obras, nem o que elas significam: contrariamente à maior parte dos comentários sobre arte, ela não diz respeito nem à avaliação, nem à interpretação. (...) O que o sociólogo pode trazer com propriedade é a análise daquilo que fazem as obras de arte contemporânea: deslocar as fronteiras da arte, colocá-las à prova das capacidades do mundo – o meio artístico, o senso comum – aceitar ou recusar sua extensão.” (HEINICH, 1998b, p. 71-72)

Portanto, não cabe à análise sociológica elaborar certificados de valor ou autoridade para nenhum dos atores envolvidos, caberia a ela apenas tentar destacar no contexto social a explicação para os efeitos alcançados, descrevendo as interações e relações que formam este jogo. Neste sentido Heinich afirma que o sociólogo seria o portador de um discurso crítico, capaz de denunciar conexões ignoradas até mesmo pelos atores envolvidos.

De forma quase contraditória, as dificuldades que marcam o início dessa linha de pesquisa e a atual configuração desse espaço também contribuíram para o seu desenvolvimento, considerando que “a falta de consenso em torno da arte pode ter retardado o estudo sociológico das artes, entretanto criou oportunidades para o desenvolvimento de um campo intelectual” (ZOLBERG, 2006, p. 31). Uma vez instituída, essa nova linha de pesquisa ganha os mais diversos interesses e objetivos, analisando desde as lógicas mais abrangente de produção, legitimação, circulação, comércio e consagração das obras, até a dimensão mais individual da interpretação ou fruição.

Apesar dos avanços, a sociologia da arte ainda enfrenta uma série de problemas no seu desenvolvimento longe da Europa e Estados Unidos, lugares onde estão situadas as maiores contribuições. Considerando a América Latina, essa disciplina ainda parece estar em vias de consolidação, (FACUSE, 2010), onde não parece haver nenhuma forma de consenso a

qu’avec l’autre joueur, de façon à restituer les règles de ce jeu, comme tenterait de le faire um ethnologue extérieur à ce monde.” (HEINICH, 1998b, p.15)

⁵ Traduzido livremente: “Notre analyse ne couvre donc pas tout ce qui est pertinent pour situer et juger l’art contemporain. Mais c’est qu’elle ne prétend pas dire ce que valent les œuvres, ni ce qu’elles signifient : contrairement à la plupart des commentaires de l’art, elle ne vise ni l’évaluation, ni l’interprétation. (...) Ce que le sociologue peut apporter en propre, c’est l’analyse de ce que font les œuvres d’art contemporain: déplacer les frontières de l’art, les mettre à l’épreuve des capacités du monde – le milieu de l’art, le sens commun – à en accepter ou à en refuser l’extension.” (HEINICH, 1998b, p. 71-72)

respeito da abordagem, métodos ou mesmo delimitação dos limites desta perspectiva, que muitas vezes é confundida com a sociologia visual, da cultura ou da literatura, entre outros exemplos. É evidente que existe muito em comum entre tais matrizes sociológicas, mas aqui é defendida uma posição mais clara por cada uma destas correntes, na tentativa de evitar algumas ambiguidades que podem vir a interferir na produção científica.

No caso brasileiro, o interesse pela sociologia da artes visuais ainda é bastante recente, sendo discutido em poucas universidades ou demais instituições a partir do final dos anos 1980 (BUENO, 2012), e dedica maior atenção aos interesses da produção artística e configuração do mercado do que a qualquer outro tema. Também são preferidos os objetos situados no passado, distanciando o interesse do cenário contemporâneo. Apesar desse contexto pouco instigante, a sociologia da arte apresenta sinais de crescimento, engajando cada vez mais novos pesquisadores e demarcando seu espaço nos principais eventos acadêmicos da área⁶ e favorecendo o diálogo entre os envolvidos.

Infelizmente, o Brasil ainda não tem uma tradição em pesquisas dedicadas ao público, existindo apenas estudos bastante limitados vindos de outras áreas do conhecimento (ARAÚJO, 2008). São recentes as iniciativas do Ministério da Cultura para reverter esse quadro, a exemplo do dossiê *Cultura em Números* – anuário das estatísticas culturais – que passa a servir de referência na área, ajudando a compreender a realidade cultural brasileira, embora ainda incida sobre algumas limitações comentadas anteriormente. Ana Letícia Fialho comenta esse interesse ainda limitado do Estado em relação ao consumo cultural ao afirmar que:

“Isso se deve, provavelmente, ao fato de que, enquanto na França e em Portugal, por exemplo, o viés dos estudos é predominantemente sociológico, no Brasil vários estudos vêm sendo pensados sob a ótica da economia, com o intuito de revelar como a cultura pode ser um bom negócio e alavancar o desenvolvimento das cidades. O ideal, em nossa opinião, é combinar diferentes vertentes de estudos e abordagens disciplinares. Para a formulação de políticas públicas, é preciso aliar a dimensão econômica às demais dimensões da cultura: simbólica, estética, ética, social e política.” (FIALHO, 2012b, p. 28)

Antes de pensar no desenvolvimento de políticas públicas culturais ou nos problemas que caracterizam o cenário artístico e cultural nacional é imprescindível investir em pesquisas

⁶ A sociologia da arte já possui grupos de trabalho - GT's – exclusivos no Encontro da Associação de Pós Graduação em Ciências Sociais – ANPOCS –, no Congresso Brasileiro de Sociologia – SBS – e no Congresso Latino Americano de Sociologia – ALAS.

que permitam conhecer melhor as especificidades da realidade brasileira, sendo essa uma das possibilidades de contribuição mais urgente e específica da sociologia da arte.

Sociologia francesa: para além de Bourdieu

No Brasil, falar sobre a sociologia da arte facilmente remete à obra de Pierre Bourdieu (1996a, 1996b, 2007, 2011), sendo muitas vezes o único nome conhecido nessa área. Esta constatação é ao mesmo tempo bastante esclarecedora sobre as limitações dessa linha de pesquisa no cenário nacional, e também problemática, posto que Bourdieu deu início a uma abordagem que muitos outros autores utilizaram, em concordância com as suas conclusões ou opondo-se a elas. Em particular, a sociologia crítica francesa oferece vários trabalhos relevantes ao debater a temática artística, alguns dos quais são utilizados nessa pesquisa, mas também existem obras de grande referência na sociologia americana, a exemplo de Howard Becker (2008), e inglesa, com a Vera Zolberg (2006, 2009).

A contribuição de Pierre Bourdieu à sociologia da arte antecede *As Regras da Arte* (1996a) e pode ser encontrada distribuída na maior parte dos seus trabalhos, ao elaborar um modelo teórico que oferece a possibilidade de analisar diversas temáticas através da articulação de conceitos fundamentais. Frédéric Vandenbergh afirma que, na obra de Bourdieu, “graças à construção metodológica de um sistema fechado, autônomo e auto referencial de relações internas entre conceitos, um modelo coerente da realidade pode ser criado e tomado como estruturalmente homólogo à mesma” (VANDENBERGHE, 2010, pg. 20). Assim, toda sua teoria busca fugir de alguns antagonismos que dividiam e ainda marcam a sociologia, sobretudo a oposição entre estrutura e agência, através de conceitos como o de posição, espaço social e campo.

Na sua tentativa de realizar uma topografia da sociedade, Bourdieu concebe a posição que cada indivíduo ocupa através das relações objetivas com outras posições, definidas a partir da posse de diversos tipos de capitais (BOURDIEU, 1996a). Assim, o campo social é concebido enquanto arena de forças onde os indivíduos representam tomadas de poder além das posições ocupadas. A luta pelo monopólio de algum tipo de capital leva à estruturação de grupos opostos, de um lado, aqueles que já detêm o reconhecimento, de outro, aqueles que não possuem a mesma soma de capitais mas que almejam conquistá-lo, e portanto, tomar a posição do grupo dominante.

Ainda operando na tentativa de distanciar-se de antagonismos como consciente/inconsciente e finalismo/mecanismo, Bourdieu utiliza a ideia de *habitus*, que seriam sistemas de disposições socialmente construídas que caracteriza grupos ou classes particulares de agentes, sendo o princípio unificador e gerador de todas as práticas desses indivíduos. De certa forma, o *habitus* seria a interiorização das estruturas objetivas de cada grupo, depositando nos indivíduos características relacionadas à sua posição no espaço social, e, em consequência, gerando semelhanças em decorrência da proximidade. Este conceito atua principalmente na relação entre as práticas individuais e coletivas, rompendo com o paradigma estruturalista sem recair sobre a filosofia de um sujeito totalmente consciente.

Aplicando esses conceitos é possível perceber o campo de produção dos bens culturais enquanto um espaço de relações objetivas, ou seja, constituído através das trajetórias individuais e das tomadas de posição relativamente situadas. Isso contribui para a constituição de um mundo à parte, que funciona de acordo com suas próprias leis e possui relativa autonomia em relação aos demais campos.

Embora a obra de Bourdieu seja bastante coerente e dê conta de tudo aquilo que ele se propôs a explicar, essa formulação está baseada num modelo artístico e cultural localizado num contexto específico, sendo difícil defender a sua universalidade tal como outros autores tem feito recentemente. A lógica descrita através da teoria de um campo de produção cultural não tem elementos suficientes para discutir a recente configuração desse espaço. Ao escrever *As Regras da Arte*, Bourdieu já reconhece as transformações que revolucionam o mundo artístico, mas ainda prefere discutir um modelo de produção e consagração mais próximo do paradigma clássico.

“(...) a constituição de um conjunto sem precedente de instituições de registro, de conservação e de análise das obras (...), o crescimento do pessoal dedicado, em tempo integral ou parcial, à celebração da obra de arte, a intensificação da circulação das obras e dos artistas, com grandes exposições internacionais e a multiplicação das galerias com sucursais múltiplas em diversos países etc., tudo concorre para favorecer à instauração de uma relação sem precedente entre os intérpretes e a obra de arte (...).” (BOURDIEU, 1996a, p. 196-197)

Por outro lado, Bourdieu elabora uma economia dos bens culturais, onde as práticas e preferências culturais estão relacionadas à origem social e ao nível de instrução dos indivíduos, fazendo com que à hierarquia das artes corresponda uma hierarquia social dos consumidores (BOURDIEU, 2011). Nesse sentido, a leitura de uma obra de arte seria

mediada por esquemas de percepção, conhecimento e códigos relacionados ao *habitus* de cada grupo, fazendo com que a percepção seja um produto histórico reproduzido pela educação.

Ao evidenciar a existência de estruturas cognitivas socialmente incorporadas, Bourdieu condiciona as reações do público ao montante de capitais econômico, cultural e social que cada indivíduo detém, diferenciando o gosto intelectual do burguês. Esse trabalho foi realizado a partir da vasta aplicação de um questionário que investigava vários aspectos da vida dos entrevistados, representando um dos maiores esforços para a compreensão dos hábitos culturais dos franceses naquele momento. Apesar da relevância e do grau de complexidade que esse modelo explicativo oferece, ainda é necessário reconhecer especificidade desses resultados em relação ao contexto pesquisado. Não é tão simples transportar essa leitura das práticas culturais dos franceses nos anos 1950 e 1960 para outra realidade ou cenário. Outros detalhes dessa abordagem serão discutidos no próximo capítulo ao apresentar o modo como o público é abordado nesta pesquisa. Mas é possível adiantar que esse tanto tipo de inquérito estatístico quanto o condicionamento socioeconômico desse trabalho são insuficientes para um debate mais profundo sobre o modo como os públicos de bens culturais estão organizados e os mecanismos através dos quais eles percebem o mundo artístico.

Talvez o maior reconhecimento à obra de Bourdieu esteja na sua contribuição para entender a arte situada na sociedade, entendendo que tanto a sua produção quanto a recepção são coletivamente elaborados, rompendo com o naturalismo vigente até então. A partir desses trabalhos, vários outros nomes da sociologia francesa voltaram sua atenção sobre os mais diversos aspectos relacionados ao mundo artístico. Dentre eles, Raymonde Moulin (1997, 2007) talvez seja uma das mais conhecidas, dedicando vários trabalhos à lógica de produção, consagração e circulação das obras de arte, destacando em particular a influência do mercado e o papel desempenhado pelas instituições nesse espaço.

Entre os autores mais recentes, Nathalie Heinich se destaca pela numerosa publicação de artigos e livros, discutindo vários aspectos do mundo artístico com particular atenção a contemporâneo. Mesmo reconhecendo a influência que a obra de Bourdieu ainda representa na sociologia francesa dedicada à cultura e à arte, Heinich adota outra postura, deixando de lado as vastas pesquisas estatísticas para dar atenção aos valores em jogo nesse contexto, resgatando da antropologia algumas considerações metodológicas na elaboração de uma sociologia descritiva.

“Em suma, trata-se de regimes axiológicos e não de condutas. Ao contrário de qualquer behaviorismo, uma sociologia da singularidade não é, de maneira alguma, redutível a uma sociologia da distinção: primeiro porque a segunda tem por objeto condutas (práticas, compras, gostos) e não sistemas de valores; em seguida, porque ela atribui a essas condutas um julgamento crítico, próprio a denunciar o ‘esnobismo’ das pessoas que ‘procuram distinguir-se’. Ao contrário, esta sociologia normativa das condutas, a sociologia da singularidade tal como eu a entendo, pretende-se uma sociologia descritiva dos valores - esses valores que subentendem os julgamentos, as representações, as ações, e graças aos quais, os comportamentos dos indivíduos não são redutíveis nem a puras interações nem a puros interesses.” (HEINICH, 2005b, p. 146-147)

Dessa forma, ela enxerga o meio artístico enquanto cenário onde artistas, mediadores e públicos se relacionam, modificando continuamente as normas, práticas e convenções através do encadeamento de suas ações. Ela define que “o mundo – e em particular o mundo da arte – não é nada além do produto do que os atores fazem, à vontade das representações elaboradas através do conflito ou da construção de um acordo, talvez mesmo à força da lei: esta é a moral deste processo⁷” (HEINICH, 1998b, p. 48-49). Com isso, ela mesma contribui para o questionamento das fronteiras desse espaço, ao enfatizar que cada agente mobiliza na interpretação desse espaço, diversos tipos de valores que superam o estético.

De forma geral, Heinich (1998b) atribui as transformações no mundo artístico à interdependência entre três posições discutidas no próximo capítulo: os artistas, a quem cabe a criação; o público, que deve responder de alguma forma ao que lhe é apresentado; e os mediadores, que são os especialistas, marchand, críticos, curadores, etc., todos aqueles que realizam o intermédio entre os dois anteriores. Cada posição representa também uma lógica particular que orienta de forma geral as práticas, respectivamente, de transgressão, reação e integração. Assim está formado o jogo que pode ilustrar a história da arte, mas em particular representa as tensões da arte contemporânea, embora na realidade esta ordem possa ser modificada, assim como a relação entre atores e lógicas. Nesta concepção de jogo, é válido ressaltar que a participação de cada ator é indissociável das demais, sendo impossível considerar apenas um destes polos.

Conforme comentado no início deste capítulo, as formulações apresentadas por Nathalie Heinich sobre a sociologia da arte são particularmente detalhadas ao discutir o papel do pesquisador nessa área. Esse nível de especialização no fazer sociológico representa uma

⁷ Traduzido livremente: “Le monde – et em particulier le monde le l’art – n’est rien d’autre que le produit de ce qu’em font les acteurs, au gré des representations élaborées à travers le conflit ou la construction d’un accord, parfois même à la force de la loi : voilà la morale de ce procès.” (HEINICH, 1998b, p. 48-49)

das contribuições mais avançada e completas que esta linha de pesquisa possui, embora ainda seja pouco traduzida no Brasil.

Ainda é possível destacar o Alain Quemin (2002) também pela contribuição na discussão sobre a sociologia da arte contemporânea, analisando em particular as desigualdades na elaboração de um cenário artístico globalizado, e o trabalho do Jean-Pierre Esquenazi (2006) sobre a sociologia dos públicos, como duas referências de grande importância no desenvolvimento da disciplina e na elaboração deste trabalho.

Mundos da arte e o reconhecimento de outros agentes

Embora não produza tantos trabalhos como a sociologia francesa, a tradição americana ainda apresenta relevantes contribuições para o debate sociológico da temática artística. Em particular, o célebre trabalho de Howard S. Becker – *Art Worlds* – lançado em 1984, parte da experiência do autor como músico de jazz e fotógrafo, para realizar o que ele define como uma aplicação da sociologia das ocupações sobre o mundo da arte, voltando sua atenção para os arranjos sociais construídos em torno do esforço coletivo de trabalho que reúne os mais diversos valores e atores, entre aqueles que produzem ou consomem.

Aqui, o principal conceito parece ser o de atividade coletiva, visto que os mundos da arte são construídos a partir da cooperação efêmera ou duradoura entre indivíduos divididos em diversas tarefas. Entre conceber uma ideia, torná-la realidade, difundir ou distribuir este trabalho e submetê-lo à apreciação envolve as pessoas não apenas de forma direta, atuando na execução de cada uma destas etapas, mas também de forma indireta, formando um sistema de suporte que é necessário para fornecer equipamentos, materiais e condições para a existência da obra de arte. Embora não seja necessário saber quantas pessoas estão envolvidas, é importante saber diferenciar ao menos quais são estas tarefas, essenciais para a compreensão do resultado final. Reconhecer os demais envolvidos neste processo em nada contesta o papel do artista, que ainda ocupa a posição central nesse processo, apenas informa as ligações cooperativas necessárias para obter aquele resultado.

Outro conceito fundamental é o de convenções, “entendimentos anteriores que se tornaram de costume, accordos que se tornaram parte do modo convencional de realizar as coisas naquela arte”(BECKER, 1982, p. 29). São estas convenções que informam sobre os materiais a serem usados, conceitos a serem empregados, escalas musicais, formato das obras, enfim, elas ditam desde aspectos formais e conceituais que os trabalhos devem respeitar, até

mesmo a relação entre os artistas e o público, como por exemplo a pontualidade do artista para iniciar o espetáculo, o momento certo em que o público deve aplaudir, como deve se comportar, etc., criando um código que de forma informal define os direitos e obrigações de cada um.

Observando de forma mais ampla, todo este sistema social que produz a arte sobrevive de várias maneiras. Uma obra de arte não é o produto de um indivíduo isoladamente, mas o resultado do trabalho de todos aqueles que cooperaram para que trabalhos deste tipo possam existir. Assim, não é possível definir com clareza as fronteiras entre o mundo da arte e a sociedade em geral, tendo em vista a abrangência das atividades que cooperaram para a existência deste mundo e a percepção dos seus participantes, que não estão inseridos de forma distinta, mas enxergam sua posição na sociedade em relação à sua atividade. Nesse sentido, a abordagem sociológica permite a compreensão da complexidade das redes de cooperação através das quais a arte existe, a demarcação, mesmo que de maneira limitada, até onde vão as atividades que cooperaram para a prática artística.

No que diz respeito às mudanças e transformações, novos mundos da arte surgem quando algumas pessoas, que nunca haviam cooperado antes se relacionam para realizar uma atividade artística baseada em convenções que não existiam ou não existiam desta forma, e desaparecem quando não existem mais esta cooperação baseada em convenções ou características particulares. Entre um momento e outro, os mundos da arte estão sujeitos à mudança:

“Art worlds change continuously – sometimes gradually, sometimes quite dramatically. New worlds come into existence, old ones disappear. No art world can protect itself fully or for long against all the impulses for change, whether they arise from external sources or internal tensions.¹⁷” (Becker, 2008, p. 300)

Mudanças na arte acontecem através de mudanças no mundo. Os mundos da arte produzem a si mesmos, através das alterações das práticas, dos produtos e das convenções, o que pode ocorrer de maneira raciocinada ou não. Uma das formas através das quais estas transformações mais dramáticas ocorrem é através da ausência de um grupo específico, o que exige a reorganização do mundo para continuar realizando suas atividades. Isto demonstra que as revoluções exigem alguma mobilização dos membros, sobretudo aqueles mais relevantes, e o suporte de outros grupos envolvidos, como o público e os mediadores. Apesar deste tipo de mudança ser mais visível, tanto as revoluções quanto as mudanças contínuas possuem a mesma importância no desenvolvimento dos mundos da arte.

Assim, a articulação entre o papel do artista e a tentativa de mudança face às convenções pode ser analisada a partir do talento criativo individual e a capacidade dele para mobilizar um mundo da arte à sua volta. No momento em que um destes artistas tem sucesso ao mobilizar um novo grupo de pessoas cooperando para a realização do seu projeto, surge um novo mundo da arte, o que pode vir a mudar alguma convenção ou mesmo toda a lógica a respeito desta prática. De certa forma, foi isto que as vanguardas modernistas do século XX realizaram ao propor uma oposição às convenções da época de forma até mesmo direta, a exemplo dos manifestos, documentos que diziam com clareza o que era considerado arte para o grupo que o assinava e quais eram suas intenções com aquela tomada de posição.

O trabalho de Howard S. Becker, embora talvez seja menos conhecido que o de Bourdieu, também é bem sucedido ao tentar dar conta de todo um universo de práticas que cooperam para a realização de práticas artísticas. Como aponta Vera Zolberg, “uma das implicações desse enfoque é pôr em xeque a ideia da singularidade e do gênio do artista individual” (ZOLBERG, 2006, p. 134) que ainda teria chances de existir na abordagem de Bourdieu ao considerar as trajetórias individuais. É importante ressaltar que ao adotar o interacionismo, Becker não descarta as determinações externas, presentes nas convenções, por exemplo, mas o que lhe interessa é compreender como os diversos mundos operam e se mantêm por meio destas interações. É possível afirmar que Becker vai além, em muitos aspectos, no sentido em que a sua preocupação não está limitada a ação individual mas engloba as mais diversas tarefas relacionadas à obra de arte. Por exemplo, o processo de criação artística é ampliado de tal forma que ele ressalta o papel da distribuição neste processo e até mesmo a noção de propriedade privada como uma das condições exigidas para que todas as etapas estejam funcionando de forma coerente de acordo com a lógica atual.

No epílogo à edição comemorativa do 25^a aniversário do *Art Worlds*, Becker comenta as ideias de “campo” e “mundo”, destacando como a primeira enfatiza o embate de vários tipos de forças, colocando o conflito como princípio regulador, enquanto a ideia de mundo se propõe cooperativa, sendo mais aberta, onde as motivações específicas de cada participante substituem uma estrutura global (BECKER, 2008). Apesar de manter o foco sobre a negociação e cooperação entre os indivíduos, Becker não ignora os conflitos, apenas deixa em aberto a natureza das ações coletivas, que podem se configurar de várias formas. Embora os dois autores concordem em promover a desmistificação do domínio artístico, eles discordam na forma como entendem o domínio simbólico na sociedade.

A definição dos mundos artísticos por Becker já representa um modelo mais dinâmico, sendo mais facilmente aplicado às transformações que caracterizam o cenário artístico desde o final do século XIX. Em particular, as possibilidades que derivam do conceito de ações cooperativas demonstram como inúmeras atividades estão relacionadas à produção artística, destacando a pluralidade de agentes engajados direta ou indiretamente nesse cenário.

A necessidade de discutir o contemporâneo

Talvez pela origem relacionada a disciplinas históricas, a sociologia da arte se desenvolveu privilegiando o estudo de objetos situados no passado. Se, por um lado, o distanciamento temporal auxilia na compreensão do contexto global onde o objeto está situado, por outro lado acaba por negligenciar fatos que acontecem no presente. Sem desmerecer nenhuma dessas possibilidades, é necessário reconhecer as relações que aquele objeto histórico estabelece com o presente e investigar também a atualidade.

Antes de iniciar uma discussão sobre a arte contemporânea é necessário ter o cuidado de definir essa categoria notadamente polissêmica. Por contemporâneo pode ser entendido desde o modo através do qual as pessoas se relacionam com o seu tempo, reconhecendo nele tanto o passado quanto a obscuridade que também o pertence (AGAMBEN, 2009), até definições mais rasas que demarquem apenas um intervalo de tempo. Na tentativa de não recorrer sobre essa ambiguidade, será empregada como ponto de partida uma definição elaborada por Heinich, considerando arte contemporânea como tudo aquilo designado como tal pelos seus atores, tanto o regime estético que sucede à arte moderna, conforme será discutido a seguir, quanto o período designado dessa forma, considerado sobretudo a partir da década de 1960 e os princípios que reorganizam todo esse espaço. Esta definição preliminar permite que a discussão se inicie, mas não encerra seus questionamentos, posto que a arte contemporânea dá continuidade à uma série de transgressões iniciadas pela modernidade, sendo impossível delimitar com clareza a separação dos dois regimes.

A partir das rupturas motivadas pelas vanguardas modernistas na primeira metade do século XX, as práticas artísticas têm questionado com particular intensidade os limites da obra de arte, desconstruindo as formas e os conteúdos consagrados ao longo do tempo. Em particular, Heinich (1998b) cita quatro fronteiras problematizadas na arte contemporânea: a espacial, que limita os espaços de consagração, o que está fora ou dentro dos museus; a temporal, que opõe o temporário ao permanente; a material, que separa a obra do artista; e a

hierárquica, que afasta o público especializado do grande público. Ao ultrapassar tais fronteiras, este novo modelo artístico apresenta obras personalizadas de forma efêmera fora dos museus diante de um público diversificado.

Nesse cenário de fronteiras ultrapassadas, Nathalie Heinich afirma ainda que o mundo artístico contemporâneo é marcado por três ilusões. A primeira costuma ser manifestada de forma negativa nos julgamentos do público, ao afirmar que o artista é livre para fazer qualquer coisa⁸, sem considerar as normas estéticas; ou defendida de forma positiva pela filosofia, que defendem a “emancipação da arte contemporânea” diante das limitações impostas pelos regimes anteriores. Por sua vez, a segunda ilusão afirma que o público contemporâneo é incoerente e valoriza qualquer coisa que lhes fosse apresentada, defendendo tanto o melhor quanto o pior. Por fim, a terceira ilusão diz respeito às instituições, ao afirmar que elas agiriam de forma arbitrária ao integrar novas obras independentes do seu conteúdo (HEINICH, 1998b). O que essas ilusões representam é o estranhamento causado pelo impacto da arte contemporânea, sendo expresso espontaneamente pelos visitantes.

Esse tipo de resistência que um novo modelo artístico enfrenta pelo público habituado a outros valores, leva a questionar as propostas de democratização cultural, colocando em questão os mecanismos através dos quais os espectadores interpretam aquilo que encontram em exibição. Nesse sentido, Jacques Leenhardt afirma que a arte contemporânea certamente não pode ser uma “arte de massa” por permanecer reservada apenas àqueles que são capazes de recompor todo um contexto individual, subjetivo e social que dá sentido à obra (LEENHARDT, 2008, p.79). Para ele, apenas um seletivo grupo é capaz de realizar essa operação, para os demais este tipo de arte não seria mais do que um enigma. Ele continua:

“A arte contemporânea é enigmática, mas não por implicar, como no tempo do Renascimento, uma filosofia sistemática e esotérica. Ela é enigmática porque apresenta objetos e situações tiradas do cotidiano fora do seu contexto de significação, de uma forma que faz estes *ilegíveis*, impenetráveis ao reconhecimento de cada um, e também a uma argumentação lógica que nos permitiria situá-los e portanto entender a relação que esta obra tem com a nossa própria existência.” (LEENHARDT, 2008, p. 79-80)

Embora ele seja bem sucedido em comentar as dificuldades que parte dos espectadores podem enfrentar diante desse gênero, ele defende um modelo de fruição bastante limitado, ao considerar que os indivíduos precisam dispor de um conjunto de conhecimentos para se relacionar com a obra. Contra esse tipo de visão, Nathalie Heinich caracteriza a arte contemporânea pelo seu poder em despertar diversas reações do público, considerando

⁸ “N’importe quoi” no original.

indiferença, interrogação e rejeição como respostas igualmente válidas, por participarem das dinâmicas que regulam o mundo artístico ao suspender ou contestar a integração dos valores expostos nas fronteiras da arte (HEINICH, 1998b, p. 177). Depois de passar por tantas revoluções desde o final do século XIX, o cenário artístico contemporâneo se apresenta de forma inédita, redefinindo os papéis dos seus agentes e intensificando os conflitos, dissensos e todas as relações estabelecidas entre eles.

Considerando esse tipo de mudança, Anne Cauquelin define o sistema da arte contemporânea da seguinte forma:

“É um sistema como esse, em seu estado contemporâneo, que tentamos apresentar aqui. ‘Estado contemporâneo’ significa que esse sistema não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema. É justamente neste ponto que se instala o mal-estar: avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais o que está acontecendo.” (CAUQUELIN, 2005, p.15)

O que Jacques Leenhardt interpretava como incompatibilidade entre público e produção artística, Cauquelin define como um “mal-estar” que acontece quando se enxerga o sistema de arte atual a partir de valores vigentes no passado. Essa abordagem parece ser mais adequada para discutir a arte contemporânea, percebendo que esse espaço não avança de maneira uniforme e linear, pelo contrário, as transformações sobre valores e práticas em cada momento acontecem de forma irregular, gerando constantes tensões e entraves a serem solucionados.

Capítulo 3 - Afinal, quem faz a Bienal?

Para discutir um evento com o nível de complexidade das bienais contemporâneas é importante dedicar algum esforço à compreensão dos diversos tipos de agência presentes nesse contexto e as relações que eles estabelecem desde o planejamento até o período que sucede a realização da mostra. Todos os argumentos que asseguram a singularidade desse tipo de evento, conforme apresentado no primeiro capítulo, contribuem para que também seja necessário outro modelo de gestão diferente daquele reproduzido nos museus. O principal desafio é o de realizar uma megaexposição dentro de um período bastante limitado de tempo, ao mesmo tempo em que se tenta equilibrar inovação e tradição, considerando a história e a identidade particulares a cada bienal. Para compreender o funcionamento desse cenário é resgatada a ideia de interdependência entre três agentes principais – artistas, mediadores e públicos – tal como foi apresentado por Nathalie Heinich (1998b) ao discutir a arte contemporânea. Aplicando essa lógica à análise sobre a Bienal de São Paulo, é possível destacar algumas tensões e impasses que com frequência acabam por gerar debates e polêmicas. Ao tratar de uma temática tão subjetiva quanto a arte, é necessário ir contra a tendência em generalizar, enfatizando os detalhes e as pequenas diferenças que compõem o cenário geral do evento.

O período compreendido através das bienais representa a transição entre três paradigmas artísticos, ou seja, três formas de definir o sentimento de normalidade, um esquema estruturante que funciona coletivamente e inconscientemente, mesmo que ele possa, as vezes, estar explícito no nível consciente⁹ (HEINICH, 1999, p. 108). Se no modelo clássico a figuração e o realismo praticado na Academia definiam os parâmetros para a legitimação e consagração artística, na modernidade tudo isso é colocado em dúvida, desde os materiais empregados, as técnicas usadas e os valores estéticos. Diante de tantas transgressões, as fronteiras que limitavam a produção artística foram expandidas e passaram a incorporar, pouco a pouco, aquilo que era produzido pelas vanguardas. Na segunda metade do século XX essas mudanças são levadas ainda mais longe, fazendo com que as fronteiras que delimitavam o mundo artístico se confundam com outras esferas de valores e ações. A arte contemporânea

⁹ Traduzido livremente: “(...) c'est-à-dire comme une façon de définir le sentiment de la normalité, un schème structurant qui fonctionne collectivement et inconsciemment — même s'il peut, à l'occasion, s'expliquer au niveau conscient”. (HEINICH, 1999, p. 108)

desloca de tal forma esses limites que a própria representação coletiva do que vem a ser uma obra de arte é fragmentada em diversas possibilidades.

Todas essas mudanças são vivenciadas também de forma conflitantes pelas bienais, que constantemente se veem divididas entre apresentar trabalhos já consagrados ou colocar as produções mais recentes em contato com o público. A capacidade de inovação desses eventos é o que proporcionou sua continuidade nas últimas décadas, enfrentando inúmeras polêmicas e reproduzindo os dissensos que caracterizam esse espaço. Se aos museus ainda cabe a tarefa de preservar e apresentar obras à sociedade, além de conservar determinados trabalhos para a posteridade, essa missão também teve que se adaptar diante das transformações que marcam a modernidade, colocando em cheque a museografia tradicional, exigindo que ela se adeque as novas lógicas e formas de produção e consagração artística. Nesse novo contexto, os museus passam a incorporar as vanguardas aos seus acervos, criando novas categorias para receber, organizar e expor trabalhos que não encontrariam classificação nos modelos vigentes anteriormente. Esse novo cenário ainda apresenta um crescimento no número de instituições culturais, criando variados espaços de consagração que acompanham a pluralidade desse momento. São essas as condições que antecedem as bienais e, principalmente, que acompanham o seu crescimento e proliferação, impulsionados pelo potencial de renovação explorado a cada evento criado e também a cada edição realizada.

Além das instituições culturais, todas as atividades profissionais relacionadas ao ensino, pesquisa, produção do conhecimento e a difusão da informação ligada ao mundo artístico, também são levados a acompanhar tais mudanças. A modernidade revoluciona todo o funcionamento desse espaço pela ruptura com os valores e as práticas vigentes no passado. Apesar de todas essas mudanças, ainda cabe aos mediadores a função de integração dessas novas condutas, buscando trilhar caminhos entre tantos dissensos.

Num contexto tão plural e complexo, o papel do público não poderia ser diferente. Além das dificuldades em reconhecer ou aceitar o contemporâneo, como foi comentado no segundo capítulo, a arte moderna ainda apresenta muitas vezes a intenção de surpreender ou até mesmo chocar ao assumir posturas bastante agressivas diante dos cânones vigentes até então. Essa sucessão da modernidade para a contemporaneidade coloca de lado os julgamentos de gosto – se uma obra é considerada boa ou ruim, agradando ou não ao espectador – para questionar se aquilo apresentado ao público pode ser considerado arte. Ao propor trabalhos cada vez mais distantes do paradigma clássico, onde os parâmetros de

definição do status artístico são bem mais evidentes, o espectador acaba mobilizando outros valores além do estético para interpretar ou atribuir significado, o que resulta nas leituras mais diversas possíveis sobre as dinâmicas que regulam o mundo artístico nesse momento. Diante de tal complexidade, reduzir as reações do público à análises baseadas em critérios socioeconômicos parece tratar a questão de forma demasiadamente superficial. Aqui, serão buscados outros caminhos na tentativa de apresentar contribuições para esse debate, investigando de maneira mais detalhada a percepção e a elaboração de discursos pelos visitantes da Bienal.

Artistas

Da mesma forma como outras profissões se transformam, a cada momento histórico corresponde um modelo de produção artística diferente. Nathalie Heinich (2005b) resgata essas mudanças ao destacar a passagem de um artista artesanal na idade média, ao profissional acadêmico da época clássica e depois o regime vocacional do artista romântico. Essa sucessão antecede o surgimento do que ela chama de regime de singularidade no final do século XIX, onde a raridade e a excentricidade passam a caracterizar grupos ou indivíduos isolados, redefinindo o estatuto do artista. A partir do momento em que a diferenciação passou a ser regra, toda essa diversidade foi explorada nas temáticas retratadas, nas técnicas, no uso de outros materiais, e, para além da obra de arte, também foi defendido em manifestos que reforçam essa tomada de posição. Essas transgressões invertem a lógica vigente até então e passa a valorizar a anormalidade enquanto definição da arte moderna, revolucionando todo o mundo artístico.

“Formalização – ou autonomização estética, se assim preferimos – dos contextos artísticos, sistematização dos movimentos coletivos e normalização da singularidade: estas são as três grandes características de uma ruptura histórica através da qual as artes plásticas se instalaram numa série de transgressão de normas, ou, dito de outra forma, de fronteiras delimitando o que é aceitável e o que não é¹⁰.” (HEINICH, 1998b, p. 23-24).

Todas essas transformações são iniciadas com a arte moderna até a primeira metade do século XX e reforçados com a arte contemporânea após a Segunda Guerra Mundial, questionando as definições mais fundamentais sobre o status da produção artística. Conforme

¹⁰ Traduzido livremente: “Formalisation – si l'on préfère, autonomisation estétique – des enjeux artistiques, systématisation des mouvements collectifs et normalisation de la singularité: ce sont là les trois grandes caractéristiques d'une rupture historique, par laquelle les arts plastiques se sont installés dans une série de transgressions des normes, autrement dit des frontières délimitant ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas.” (HEINICH, 1998b, p. 23-24).

foi apresentado no primeiro capítulo, a história descrita pelas bienais também acompanha essas mudanças. Tanto em Veneza quanto em São Paulo as primeiras edições serviram basicamente para apresentar nomes já consagrados. Porém, nas décadas seguintes no século XX as vanguardas e os grupos que representavam essa singularidade da arte moderna foram incorporados à mostra, trazendo consigo discussões e impasses sobre a sua legitimidade ou valor. A proporção dos espaços dedicados aos nomes consagrados ou em vias de consagração varia ao longo dos anos, mas no caso da bienal paulista, até os anos 1990 ainda haviam salas especiais dedicadas a artistas ou a movimentos amplamente reconhecidos, sendo um fato lembrado até hoje pelos visitantes que se referem com saudosismo à presença de grandes nomes como o de Picasso ou Portinari na Bienal.

Se para os modelos anteriores o sucesso ou fracasso de um artista dependia do respeito às normas ou da reprodução dos valores, a arte moderna leva esses critérios ao limite, fazendo com que a arte contemporânea se defina para além deles. Aqui, o julgamento sobre o valor artístico de um artista ou obra não avalia apenas seus aspectos formais ou a qualidade do que é apresentado, mas questiona o próprio reconhecimento do status de arte (HEINICH, 2005b). Essa outra forma de julgamento que ganha destaque na contemporaneidade ainda apresenta uma contradição particular no mercado, considerando que um artista pode ser renegado pelos museus e rechaçado pela crítica, mas se caso ele venha a ter destaque nas vendas ou alcance valores significativos em leilões, é bem possível que ocupe um lugar de destaque no mundo artístico. Mesmo que esse trabalho não tenha a intenção de discutir a forma como o mercado se estrutura ou se desenvolve nesse momento, algumas situações como esta a influência parece ser direta, sendo necessário assinalar a relação.

Esse regime de singularidade levado aos seus limites na arte contemporânea parece ressaltar cada vez mais a fluidez na definição dos papéis e na sua pluralidade. Mesmo falando em paradigmas vigentes em cada momento histórico, vale ressaltar que essas mudanças não ocorrem de forma definitiva ou absoluta. As mudanças que lentamente transformam o sistema de valores, as práticas e convenções não eliminam os modelos anteriores, só diminuem o valor ou a influência que eles exercem naquele período. É curioso como essa convivência é alternada e ganha outros significados na contemporaneidade, onde a ênfase no caráter inovador parece tornar esse regime ainda mais complexo do que os anteriores. Aqui, é possível encontrar artistas dedicados às técnicas mais tradicionais, a exemplo da arte têxtil de Sheila Hicks, presente na última edição da Bienal (DEBBANÉ, 2012). A diferença é que o

uso dessa técnica é empregado com o objetivo de criar em algo inédito, aplicando formas, padrões e materiais que apresentam ao espectador elementos antigos e atuais. A constante busca pela singularidade leva os artistas a se utilizarem tanto de posturas vigentes no passado, quanto da liberdade de trilhar caminhos originais, adentrando por áreas nunca antes incorporadas às artes visuais. Por outro lado, a maior liberdade de produção parece ser equivalente à dificuldade que algumas frações do público apresentam em reconhecer, aceitar ou valorizar aquilo que é exibido. Essa mudança drástica entre paradigmas parece atrapalhar a assimilação pelos espectadores, sobretudo aqueles menos envolvidos nesse espaço, sendo comum o surgimento de conflitos ou o sentimento de rejeição em relação ao que é novo. Em tempos anteriores a arte costumava ser facilmente reconhecível, mesmo os opositores de um estilo tendiam a inovar apenas dentro de gêneros existentes (ZOLBERG, 2009), é essa fronteira que parece desaparecer, aumentando as possibilidades da produção artística atual.

A arte contemporânea rompe não apenas com os cânones estéticos, mas com as próprias fronteiras do fazer artístico, alcançando outras esferas de valores tais como a moral, o direito ou a religião, para citar algumas. Instalações, performances e outros formatos surgem junto dessas novas possibilidades, questionando de forma contínua a redefinição do que é a produção artística. Vera Zolberg define esse momento que sucede as vanguardas modernas de pós-modernismo e o caracteriza como o confronto diante das “(...) barreiras que separam as belas artes da arte conceitual, os artistas profissionais dos autodidatas, os estabelecidos no mundo da arte dos *outsiders*, a arte dos outros domínios da cultura – a política, a ciência – e, finalmente, a natureza da própria vida.” (ZOLBERG, 2009, p. 27). Se por um lado essa nova configuração nem sempre é facilmente aceita pelo público nos espaços consagrados – museus e demais centros culturais –, por outro lado o uso de objetos ou materiais presentes no cotidiano faz com que o público passe a reconhecer o aspecto estético desses objetos na sua rotina. O rompimento com todas essas barreiras permite que a arte seja reconciliada com a vida, em contraposição ao modelo antigo ou clássico onde constituíam dois domínios separados.

Partindo dessa interpenetração entre arte e vida, vários exemplos podem ser destacados pela sua adequação ao regime contemporâneo, sendo impraticáveis em qualquer outro momento. A 30^a Bienal de São Paulo apresentou ao público mais de três mil obras de cento e onze artistas (ORTEGA, 2012), mas não resta dúvida que o maior destaque foi o espaço dedicado ao Arthur Bispo do Rosário, um lutador de boxe e oficial da marinha que,

após um surto psicótico, foi internado no hospício da Praia Vermelha e depois na Colônia Juliano Moreira onde passou o resto de sua vida (MARTÍ, 2013). Mantido sob custódia com o diagnóstico de esquizofrenia paranoide, Arthur Bispo afirmava ter recebido uma missão divina de realizar um inventário de tudo o que existe na Terra dos Homens para apresentar no reino dos céus no dia da sua morte. Com esse objetivo, ele colecionou todo tipo de objeto que estava ao seu alcance no centro psiquiátrico, além de desfiar uniformes e lençóis para bordar nomes de pessoas e produzir outros artefatos reproduzindo a vida cotidiana fora daquele espaço. O resultado desse trabalho foram centenas de peças que o Bispo guardava na sua própria cela e se recusava a ceder mesmo para o convite de uma exposição individual ainda em vida. Respeitando essa vontade, as obras só foram oficialmente introduzidas no mundo artístico após a sua morte em 1989, quando o seu acervo viajou por inúmeras cidades do Brasil e do mundo, chegando a ser exposta em 1995 como parte da representação brasileira na 46^a Bienal de Veneza e de retornar em 2013 após participar da bienal paulista (Blog Arquivo, 2013a). Este exemplo evidencia a fluidez e as novas possibilidades que caracterizam a arte contemporânea. Arthur Bispo não produziu nenhuma desses objetos com o objetivo de ser exposta em museus ou participar do cenário artístico internacional. Apenas através do intermédio de outras pessoas ligadas ao centro psiquiátrico e ao mundo artístico é que foi possível projetar essa trajetória sem depender daquele que passou a ser considerado artista. Ainda seria possível destacar outros aspectos dessa história, como questões legais relacionadas ao direito de posse e de imagem das peças, mas o interesse aqui está na excepcionalidade do caso e no estrondoso sucesso alcançado, sendo tema de várias publicações e o motivo declarado pelo qual muitos visitantes foram até a Bienal. Aqui, o valor não está na materialidade das peças ou na intenção do seu realizador, mas no contexto onde estão situadas, permitindo que objetos antes considerados sem utilidade sejam transportados do absoluto desconhecimento para se tornarem obras de referência do mundo da arte. Esse nível de liberdade seria impraticável em qualquer momento antes do século XX. De certa forma, o escândalo causado pelos *ready mades* produzidos por Duchamp já introduziam essa possibilidade, construindo o valor de uma obra a partir do contexto onde ela está situada, incluindo todos os objetos, discursos e atos que configuram esse momento.

A produção artística contemporânea é definida de tal maneira pela complexidade e inovação, que torna possível o surgimento de outras lógicas de produção, reconhecimento, consagração e valorização do fazer artístico. Corroborando essa visão, Vera Zolberg define o

regime contemporâneo como uma revolução permanente, sendo o apogeu da variedade e da densidade que a mudança artística poderia alcançar (ZOLBERG, 2009). As fronteiras antes delimitadas com clareza dão lugar a uma tolerância de formas que desafiam todas as convenções. Toda essa pluralidade representa uma dificuldade a mais na organização de um evento como as bienais, onde todas essas possibilidades de carreira ou trajetória são apresentadas no mesmo espaço. Mesmo quando a Bienal deixou de selecionar os expositores através de um júri que deliberava entre os trabalhos livremente inscritos, ainda é uma característica própria do evento a convivência entre nomes que representam os maiores níveis de consagração naquele momento e outros que saem do anonimato iniciando sua carreira ali.

Mediadores

A mediação entre a produção artística e a recepção pelo público pode acontecer de inúmeras formas, mesmo deixando de lado as dinâmicas do mercado – que envolvem toda uma gama espaços e agentes específicos entre *marchands*, colecionadores e outros especialistas –, ainda restam muitos outros caminhos através dos quais as pessoas se relacionam com o mundo artístico. Além dos responsáveis por museus, galerias e demais instituições culturais, os atores que participam da seleção de artistas e homologação de obras representam um grupo cada vez mais numeroso (MOULIN, 1997), acompanhando as recentes transformações vivenciadas nesse espaço, apresentado pela Raymonde Moulin da seguinte forma:

“O espaço artístico se apresenta como um mercado de serviços numerosos e diversificados, onde a concorrência se instala entre os diferentes atores, antigos e novos, para alcançar a multiplicidade de prestações requisitadas. Os profissionais do mundo da arte são chamados a se adaptar ao novo ambiente e às numerosas variações de funções. Eles se caracterizam pelo desenvolvimento da polivalência em detrimento da especialização e de novas carreiras fundadas na acumulação de papéis¹¹.” (MOULIN, 1997, p.206)

Nesse sentido, a Bienal de São Paulo pode ser usada como referencial a partir do qual serão detalhadas algumas das principais formas de mediação, definidas em linhas gerais como as tomadas de decisão, a produção e difusão de conhecimento e o suporte. Cada um desses grupos se posiciona de maneira distinta no cenário artístico, sendo caracterizado por um

¹¹ Traduzido livremente: “L'espace artistique se présente désormais comme un marché de services nombreux et diversifiés et la concurrence s'intalle entre les différents acteurs, anciens et nouveaux, pour accomplir la multiplicité des prestations requises. Les professions du monde de l'art sont appelées, pour s'adapter à un nouvel environnement, à de nombreux glissements de fonctions. Elles se caractérisent par le développement de la polyvalence au détriment de la spécialisation et de nouvelles carrières se dessinent, fondées sur l'accumulation des rôles.” (MOULIN, 1997, p. 206)

conjunto de valores e interesses que permeiam as suas ações e definem a leitura que eles apresentam sobre esse espaço. É evidente que a divisão apresentada a seguir atende apenas aos interesses analíticos desta pesquisa, nas etapas de planejamentos, realização e mesmo após a Bienal cada um desses modelos de agência está diretamente relacionado aos demais.

- Tomadas de decisão

Este pode ser considerado o mais alto nível do poder institucionalizado nesse espaço, representando as decisões estéticas ou criativas, mas também os cargos administrativos relacionados ao aspecto financeiro e à própria identidade de cada exposição. No caso da Bienal de São Paulo, todos estes setores foram oficialmente reunidos em 1961 quando a Bienal ganhava autonomia em relação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, sendo criada a Fundação Bienal de São Paulo, acompanhando a tendência internacional de transferir para uma instituição com relativa independência a responsabilidade pelo controle da exposição. Ao longo de sua trajetória ocorreram inúmeras modificações na sua estrutura, acompanhando as mudanças do próprio evento. O júri responsável pela seleção das obras acabou sendo extinto, foi criado um conselho administrativo, entre muitos outros exemplos cuja discussão em detalhes não cabe aos interesses desse trabalho. O objetivo aqui é explorar alguns aspectos da forma como a Fundação se apresenta hoje – os setores que ela reúne e as atividades que propõem –, baseada na história recente da Bienal, considerando as últimas edições.

Após uma década de crise, a eleição do empresário Heitor Martins para o cargo de presidente executivo da Fundação (CYPRIANO, 2010), sendo considerado responsável pela reestruturação financeira que permitiu à Bienal esgotar as dívidas das edições anteriores e alcançar novos investimentos, garantindo o alto nível das exposições apresentadas em 2010 e 2012. Além dele, a administração ainda conta com um conselho de honra composto por todos os presidentes anteriores, e um conselho administrativo, além do conselho fiscal. A principal missão realizada por este grupo de gestores é a captação de recursos através de diversas instâncias do poder público – Ministério da Cultura, governo estadual e prefeitura de São Paulo – além de parcerias com a iniciativa privada e instituições culturais de renome internacional. O sucesso desse grupo no desempenho de suas funções este diretamente relacionado ao resultado final da exposição, discutindo as decisões finais com a equipe curatorial, ao lado da gerência de marketing. Um dos curadores associados da 30^a Bienal comenta a importância do atual modelo de financiamento que a Bienal utiliza a partir da Lei

Rouanet, oferecendo a chance para que grandes empresas “abatam do imposto de renda verbas despendidas em eventos nos quais os nomes de suas marcas podem ser divulgados (...)” (OLIVA, 2012), demonstrando o caráter fundamental dessas cooperações existentes com a iniciativa privada e também com universidades ou instituições culturais internacionais. Essas parcerias podem ser vistas nas logomarcas presentes em qualquer material do evento e também no próprio Pavilhão, que estampa na sua entrada todos esses apoiadores.

Por sua vez, a curadoria é renovada a cada dois anos, redefinindo toda a elaboração do projeto conceitual a partir da escolha do curador chefe. No caso da 30^a edição, esse processo teve início em outubro de 2010, enquanto ainda era realizada a edição anterior, com a análise da trajetória de vinte potenciais candidatos pelo quadro de diretores da Fundação Bienal. Destes candidatos, apenas três foram convidados a apresentar projetos preliminares (The Latin American Art Jounal, 2011) sendo o último requisito para a nomeação daquele selecionado. Esse processo representa o modelo tradicional na escolha pelo curador chefe, sendo diferente da situação vivenciada na edição anterior, onde, de forma quase emergencial, o crítico e curador Moacir dos Anjos foi convidado, tendo menos de dois anos para planejar e desenvolver o projeto curatorial, numa situação ainda marcada por limitações financeiras da Fundação (M. Anjos, entrevista pessoal, 20/09/2012). Uma vez escolhido o principal curador, são sugeridos de forma conjunta os curadores associados, que auxiliam no projeto curatorial em particular pela atuação em diferentes áreas ou continentes, ampliando o alcance da equipe. Essa estratégia também vem sendo reproduzida pelas bienais correspondendo à mesma lógica de tentar apresentar no evento um recorte diversificado da produção artística contemporânea. Além deles, a Bienal ainda conta com a participação de curadores convidados, quando existe o interesse em apresentar grandes conjuntos de obras pertencentes a coleções privadas ou outras instituições culturais, como aconteceu com o Bispo do Rosário e a curadoria de Walter Lazaro.

Acompanhando as mudanças que redefinem o mundo artístico nesse período, a curadoria ganhou destaque particular com o crescimento da liberdade de criação e das possibilidades exercidas por esse personagem, que passou a ocupar um lugar central nas exposições, sendo colocado com frequência ao lado do nome do artista em destaque. Mais do que a seleção das obras a ser expostas, Maria Amélia Bulhões comenta as mudanças na atuação do curador ao ressaltar que “as curadorias passaram a ter importância justamente porque elas fazem as leituras que estabelecem os possíveis sentidos e tecem as ligações entre

os diversos objetos (...)" (BULHÕES, 2008, p. 130). Essa leitura representa uma das principais formas de mediação, podendo exercer uma influência bastante significativa sobre a recepção dos trabalhos pelo público.

Outro setor da Fundação Bienal que também tem se destacado, atualmente sendo coordenado por uma curadoria à parte é o Educativo, que reúne todos os esforços educacionais e de formação do público, presente desde a segunda edição do evento, onde representa um espaço de inovação dentro do modelo geral das bienais por oferecer diversas possibilidades de atendimento, a visitantes de todas as faixas etárias, visitas orientadas em outros idiomas para estrangeiros ou outras linguagens para portadores de necessidade especiais. Os trabalhos dessa equipe também têm início muito antes da abertura da exposição, quando são realizados o recrutamento, a capacitação e treinamento dos cerca de oitenta monitores que trabalham no evento. Sobre a importância do papel desempenhado pelo setor, a pesquisadora Luciana Pasqualucci comenta:

“As estratégias institucionais e educativas que visam a aproximação entre o público e a arte fazem parte do cotidiano de espaços museológicos e culturais. A arte, em seu papel formativo, é explorada pelas ações educativas com o objetivo de obter construções de sentidos, por parte do público. A instituição, por meio das instâncias executivas, atenta-se, entre outras questões, à circulação do fluxo de visitantes, o que, consequentemente, possibilita a maior captação de recursos para a manutenção do espaço e gera oportunidades de realização de mostras e atividades.” (PASQUALUCCI, 2010)

O trabalho do Educativo tem início com o projeto curatorial da mostra, que serve de base para a formulação de estratégias a serem aplicadas de acordo com as especificidades de cada grupo, facilitando a interpretação e a construção de sentido pelos visitantes. De forma geral, esse papel é desempenhado ao levar informações sobre os artistas, obras e estilos expostos, propondo questionamentos que auxiliam nessa interação direta com o público.

Embora esteja presente desde as primeiras edições, a valorização desse setor e a atenção voltada para as políticas educacionais da forma como são executadas representa um reconhecimento recente. Depois das crises que marcaram a história da Bienal nos anos 2000, a estrutura básica do Educativo também ganhou um formato permanente, ao menos nos cargos principais – curadoria, coordenação de ensino, produção, etc. – auxiliando para que a montagem das ações em cada edição não seja um recomeço total (M. Anjos, entrevista pessoal, 20/09/2012). Além do atendimento ao público no Pavilhão, o Educativo ainda desempenha um papel muito importante capacitando os professores do ensino público e

privado através de ações como seminários, workshops e a Intinerância pelo estado de São Paulo. Também é elaborado um material exclusivo para ser trabalhado em sala de aula com os alunos antes ou depois de visitar a exposição, ampliando ainda mais o alcance da visita e a elaboração de significados pelos estudantes. Outros profissionais da área, como gestores e produtores culturais também são convidados para participar de eventos que tem por objetivo apresentar a experiência da Bienal enquanto modelo de atuação na área, discutindo sobre problemas que ambos podem vivenciar e buscando alternativas coletivas para contorná-los.

No que diz respeito à montagem prática da exposição, são mobilizadas equipes de produção e arquitetos, além de especialista em museologia e expografia, responsáveis pelo ordenamento espacial das obras e de todas as estruturas construídas dentro do Pavilhão da Bienal. Por outro lado, toda a identidade visual de cada edição é discutida pela equipe de Comunicação, design, mídias e assessores de imprensa, responsáveis por elaborar todas as ações publicitárias e oferecer aos meios de comunicação a apresentação do evento. Tanto o setor da produção quanto o da comunicação também participaram da recente institucionalização, definindo a permanência dos principais cargos, que passaram a contribuir com a experiência de uma edição para a montagem e desenvolvimento da seguinte.

A cooperação entre todos esses setores configura uma estrutura semelhante ao que é encontrado nas principais bienais pelo mundo. Nesse sentido, destacar a diversidade de atividades envolvidas contribui para uma leitura do cenário artístico mais próxima da realidade.

- Produção e difusão de conhecimento

Nesse segundo grupo, estão colocados os profissionais que participam do evento e do mundo artístico, colaborando para a mediação entre produção e público, mas que o fazem de forma indireta, utilizando meios e interesses diferentes daqueles comentados antes. Além de ser um espaço de consagração da arte contemporânea, as bienais também representam fóruns de discussão onde toda a história da arte pode ser colocada em debate. Nesse sentido, existe um polo de agentes mais engajados - críticos, pesquisadores, etc. – e outro um pouco mais distante – jornalistas, publicitários e outras profissões relacionadas à comunicação –, ambos participam produzindo ou divulgando o conhecimento que caracteriza esse espaço.

Raymonde Moulin (1997) destaca que os críticos são os atores com mais competência para desempenhar variados papéis nesse espaço. Se a principal tarefa deles é escrever, esse

material pode ser destinado aos mais diversos fins, consagrando algo, discutindo a história da arte ou escrevendo em meios de comunicação de grande circulação. Todas essas possibilidades correspondem à produção de reflexão que Paulo Herkenhoff (1997) se refere, destacando a atuação da Bienal como centro de reflexão crítica sobre a arte, produzindo leituras abrangentes da produção internacional ou de regiões, grupos e tendências.

Além dos críticos, todos os envolvidos na produção editorial também contribuem para o aprofundamento desse tema, considerando que os catálogos e os demais materiais produzidos já são lançados como obras de referência para o debate da arte contemporânea. Em particular, a 30^a Bienal ainda trouxe uma novidade, ao publicar algumas obras selecionadas pela sua relevância na elaboração do projeto curatorial por Luiz Pérez-Oramas, com a ajuda de Homi K. Bhabha, contemplando textos de Filóstrato, Giordano Bruno, Giorgio Agamben, José Bergamín e Pascal Quignard.

O Arquivo Histórico Wanda Svevo também desempenha um papel muito importante ao auxiliar na produção de memória da Bienal (HERKENHOFF, 1997). Além de preservar documentos que registram a trajetória da exposição, bem como as mudanças no mundo artístico, os responsáveis pelo Arquivo tem demonstrado uma grande preocupação em fazer com que esse conhecimento defendido ao longo das décadas seja utilizado. Todo o acervo do arquivo está disponível para pesquisa mediante uma solicitação simples, representando uma fonte de informação inestimável, sobretudo para a história da arte nacional. Ainda, as publicações no blog próprio¹² resgatam a história do evento e elaboram conexões entre o passado e o presente da exposição, sendo uma das alternativas mais acessíveis para pesquisadores, estudantes ou demais interessados na área.

Diante de todas as possibilidades de discursos produzidos na Bienal, os meios de comunicação acabam servindo como um suporte comum, considerando desde publicações especializadas até revistas e jornais de grande circulação. A imprensa desempenha um papel fundamental, embora ganhe destaque apenas nos momentos de maior tensão, participando das polêmicas que acompanham a mostra. Antes de adotar esse papel sensacionalista, jornais e revistas informam a sociedade sobre o tema, artistas presentes e informações práticas como datas e horários de abertura em cada edição, sendo uma referência bastante frequente nas entrevistas com o público espontâneo. Acompanhando o desenvolvimento de novas tecnologias e o alcance do acesso à internet, as redes sociais também tem sido um instrumento

¹² Blog do Arquivo Histórico Wanda Svevo pode ser acessado pelo link: <http://www.bienal.org.br/arquivo.php>

empregado para trocar informações e estabelecer uma relação mais próxima com o público. A Fundação Bienal está presente em várias dessas redes, realizando a divulgação do evento e compartilhando diversas outras informações da área, funcionando para além da abertura da mostra, divulgando os eventos paralelos e os preparativos que antecedem cada montagem.

· Suporte

A terceira possibilidade de mediação diz respeito à atuação de um grupo de profissionais que com frequência não tem ao menos a sua presença percebida dentro do mundo artístico ou do espaço expositivo. Para que todos os trabalhos selecionados sejam produzidos e apresentados, são mobilizados profissionais das mais diversas áreas, que vão desde os materiais utilizados até a montagem e manutenção da exposição. Howard Becker (2008) se refere a todos esses elementos enquanto suporte para a existência dos mundos artísticos, afirmando que, exceto por alguns casos estritamente individuais como performances, qualquer modalidade artística envolve o trabalho de outras pessoas além do artista. Esse suporte material e humano desempenha um papel relevante, influenciando as convenções, práticas e valores que definem os mundos artísticos em cada momento.

Entre conceber uma ideia, torná-la realidade, difundir ou distribuir este trabalho e submetê-lo à apreciação envolve as pessoas não apenas de forma direta, atuando na execução de cada uma destas etapas, mas também de forma indireta, formando um sistema de suporte que é necessário para fornecer equipamentos, materiais e condições para a existência da obra de arte. Embora não seja necessário saber quantas pessoas estão envolvidas, é importante saber diferenciar ao menos quais são estas tarefas, essenciais para a compreensão do resultado final. Reconhecer os demais envolvidos neste processo em nada contesta o papel do artista, que ainda ocupa a posição central nesse processo, apenas informa as ligações cooperativas necessárias para obter aquele resultado.

Entre todas as obras selecionadas para participar de cada Bienal, aquelas inéditas contam com o acompanhamento de assistentes de produção, além de todos os recursos materiais necessários. Já as obras anteriores à exposição exigem todo um esforço de planejamento e logística para o seu transporte e manutenção. Por outro lado, a preparação do Pavilhão também mobiliza uma equipe numerosa de pedreiros, marceneiros, pintores, eletricistas e montadores, responsáveis por criar todas as paredes e demais estruturas no interior do prédio. Todas essas atividades representam o sistema de suporte necessário para a

preparação e montagem da exposição, sendo, em sua maioria, convocada novamente para desmontar toda essa estrutura ao final da mostra.

Nos meses em que a Bienal está aberta recebendo os visitantes, são mobilizadas outras funções para garantir a manutenção do evento. Um evento com a dimensão da Bienal exige a participação de seguranças particulares, brigadistas presentes em todas as saídas de emergência e uma grande quantidade de pessoas responsáveis pela limpeza do Pavilhão. Esses três personagens representam uma presença constante no espaço expositivo, e com frequência vão além do desempenho das funções atribuídas para se relacionar com o público. Essa interação foi comentada por uma parcela dos visitantes entrevistados na 30^a edição destacou a presença e participação destes agentes, o que foi afirmado tanto de maneira positiva, ao apontar para aspectos da obra que o visitante não havia percebido ou responder a algum questionamento quando não existe algum monitor disponível no momento, quanto de maneira negativa, por espectadores que se sentiram incomodados pela intervenção do funcionário, seja por comentários ou atitudes. Um exemplo desses comentários negativos foi a resposta de um jovem de 25 anos estudante e monitor de museu, que afirmou:

“(...) a gente tem o costume de museu, então a gente sabe como lidar com esse tipo de coisa, a gente trabalha na área, e o tempo todo tinha segurança do nosso lado. Tem exposição como aquela dos colchões¹³ que tem que chegar muito perto pra ouvir, e o segurança veio reclamar. Então como você quer que eu faça?”

Com o intuito de evitar esse tipo de acontecimento, a Fundação Bienal realiza uma visita guiada exclusiva para os funcionários terceirizados escalados para trabalhar no evento, apresentando a exposição e capacitando sobre as formas mais adequadas para agir naquele ambiente. O problema é que a alta rotatividade dessas empresas impede que seja possível realizar esse aperfeiçoamento com todos os seguranças, restando sempre lacunas para esse tipo de incidente.

O que se pretende ao denunciar a participação desse sistema de suporte, é o reconhecimento de todos aqueles envolvidos de forma direta ou indireta na Bienal ou no mundo artístico, considerando a produção das obras e organização do espaço expositivo. A possibilidade de trabalhar dentro de um evento como este é valorizado pelos funcionários no sentido em que oferece a chance de ter contato ou se aproximar da arte contemporânea. Ainda sobre esse sistema, Becker afirma que:

¹³ Obra do artista Eduardo Gil

“Grande parte dessa equipe de suporte, como vimos, ou já teve ou ainda tem ideia de que aquilo que fazem é arte. É um exagero afirmar que todos num mundo artístico são equipe de suporte de alguém, e não é verdade que todos ou quase todos pensem em si mesmo como artistas. Mas essas afirmações exageradas apontam para algo importante: toda função no mundo artístico pode ser considerada tão seriamente como arte, e tudo aquilo que até o mais aceito artista faz pode se tornar um trabalho de suporte para alguém; finalmente, em muitas modalidades artísticas não está claro quem é o artista e quem é a equipe de suporte.¹⁴” (BECKER, 2007, p.91)

Nesse sentido, o que Duchamp faz ao acrescentar um bigode à Monalisa de Leonardo DaVinci e denominar sua obra de “LHOOQ” também é uma forma de utilizar uma obra consagrada como material na produção de outra. Esse tipo de ação enfatiza a fluidez e a diversidade no desempenho dos papéis que definem o mundo artístico.

Públicos

Esta é uma das categorias mais difíceis de delimitar, por representar algo cuja existência está condicionada por outro elemento – público *de* algo –, e por ser um grupo tão imprevisível ou de tão difícil mensuração (ESQUENAZI, 2006). Se considerado de forma mais ampla, falar sobre o público das artes visuais remete a algo quase inteiramente abstrato, sendo necessário ter o máximo de cuidado ao definir essa ideia. Nesse sentido, é um pouco mais fácil falar no público da 30^a Bienal de São Paulo, uma população que somou 520 mil pessoas, o que ainda é bastante complicado e sem dúvida ainda está fora do alcance deste trabalho. Tais dificuldades contribuem para que este seja um tema pouco discutido na sociologia, o que talvez ainda seja aplicável também para a psicologia, entre outras áreas. Os principais trabalhos sociológicos que discutem esse tema são resgatados por Jean-Pierre Esquenazi (2006) ao avaliar limitações e contribuições que cada abordagem apresenta reconfigurando o conceito de público a partir dos interesses particulares a cada um.

A primeira dessas abordagens trabalhava em particular com obras – literárias, cinematográficas ou de artes em geral – cuja legitimidade não é questionada. A partir da definição desse objeto é definido um modelo de interpretação que determinaria um determinado comportamento do espectador, como se o produto cultural tivesse o poder de

¹⁴ Traduzido livremente: “A large number of support personnel, as we have seen, either once had or still do have the idea that what they do is in itself art. It is an exaggeration to say that everyone in an art world is support personnel for someone else, and it is not true that everyone or almost everyone thinks of himself as an artist. But these overstatements point to something important: every function in art world can be taken seriously as art, and everything that even the most accepted artist does can become support work for someone else; furthermore, in many arts is not at all clear who is the artist and who are the support people.” (BECKER, 2007, p. 91)

decidir o seu próprio contexto explicativo. Aqui, as interpretações estão fortemente baseadas em elaborações da crítica e na história do seu autor, como se fosse necessariamente conhecida pelo público, que se identifica com ele. Trabalhos nessa linha de pensamento dão origem ao que se chama de uma “sociologia da percepção” presente em autores como Umberto Eco e Hans Robert Jauss (ESQUENAZI, 2006). Embora tenha contribuído pelo resgate desse tema, o problema dessa corrente está em limitar o público àqueles que compartilham uma série de conhecimentos sobre o gênero e o autor da obra, afirmando a existência de apenas uma interpretação possível a ser alcançada pelo espectador.

Outra abordagem está presente nas pesquisas estatísticas, a exemplo dos numerosos inquéritos sobre hábitos culturais realizados pelo Ministério da Cultura francês ou outras investigações dedicadas à produtos e eventos específicos. A França se destaca pelo interesse em conhecer detalhes do consumo cultural dos seus habitantes, porém, a leitura desses dados e emprego deles talvez precise ser revisto. Estatísticas sobre a frequência com que os franceses assistem televisão, vão ao cinema, teatro ou museus podem ser úteis no sentido em que auxiliam a aprimorar esses serviços, mas também escondem detalhes importantes sobre esse tipo de consumo. Este tipo de pesquisa tende a observar apenas as médias das respostas encontradas, desprezando a dispersão, que poderia ajudar a compreender se essas escolhas variam conforme a idade ou outra variável, por exemplo. O uso dessas estatísticas como mensuração de uma dada realidade também desvia a atenção dos “porquês” e motivos pelos quais as pessoas realizaram tais escolhas, visto que o sentido das escolhas e interpretações dos públicos não pode ser quantificado dessa forma. No mínimo, é necessário aprofundar essas investigações para além das estatísticas, elaborando uma descrição mais compreensiva sobre o contexto trabalhado.

Uma terceira abordagem possível diz respeito à indústria cultural e o conceito de uma sociedade de massas, onde a obra é reduzida a um produto como qualquer outro industrializado. Aqui, passa a existir uma relação direta entre a noção de classe e um determinado gosto, reduzindo de forma quase total a consciência individual ao considerar o público enquanto massa que busca os produtos culturais apenas por lazer, sem elaborar diante dele nenhuma forma de interpretação, o que resultaria em reações idênticas.

Outra abordagem ainda leva mais longe o papel do conceito de classe para a explicação sobre preferências ou manifestações do público. A teoria dos campos sociais defendida por Pierre Bourdieu (1996a, 1996b, 2007, 2011) representa um dos trabalhos mais

relevantes nesse contexto, sendo talvez a principal referência utilizada no Brasil para discutir a questão do público. Os trabalhos publicados desde os anos 1960 representam um avanço significativo, no sentido em que foram elaborados de forma mais detalhada que os anteriores e passam a dedicar maior atenção ao consumo cultural, mas ainda enfrentam sérias limitações. Para ele, as práticas culturais de um domínio dependem do grau de legitimidade dessas práticas no campo cultural e da situação desse grupo na hierarquia social. Assim, às distinções sociais compartilhadas por um grupo corresponde uma série de gostos e preferências, gerando uma homologia entre os campos de produção e recepção de bens culturais.

Além de diferenciações de classe, nas últimas décadas alguns autores chamam atenção para outros fatores que constituem a identidade individual, tais como gênero ou nacionalidade, por exemplo. Estudos culturais dessa natureza contribuem para abandonar a ideia de atitudes de classe e dotar o indivíduo de alguma autonomia, reconhecendo as diferenças que o define. Porém, esse avanço ainda não é suficiente para responder à diversidade e complexidade de uma área como o consumo cultural, isso pode ser evidenciado na constatação que indivíduos compartilhando as mesmas condições socioeconômicas e identitárias ainda podem se interessar por produtos distintos e reagir a eles de maneiras opostas. Nesse sentido, a contribuição da etnografia oferece às pesquisas sociológicas a chance de investigar de forma mais detalhada as atribuições de sentido, interesses, motivações e reações que permeiam esse debate.

A proposta defendida nessa pesquisa parte do pressuposto que a explicação de um fenômeno social deve incluir a compreensão que os agentes têm sobre ele. Nesse sentido, os inquéritos estatísticos são empregados enquanto instrumentos de pesquisa, sendo apenas uma parte da investigação, servindo para apresentar indicadores a serem confrontados com as respostas elaboradas pelos visitantes. Com isso, pretende-se explorar uma perspectiva comprehensiva, demonstrando que a recepção da arte não acontece num vazio cultural e social. Esta decisão parece ser a mais apropriada, considerando a imprevisibilidade e heterogeneidade que caracteriza o público, sobretudo na arte contemporânea, onde as reações se tornam ainda mais variadas e radicais. É necessário utilizar uma metodologia que perceba a indiferença, interrogação e rejeição do público enquanto informações com a mesma validade de uma afirmação simples e indubitável.

Ao explicar o funcionamento do mundo artístico contemporâneo a partir desses três modelos de agência, Nathalie Heinich (1998b) não pretende reduzir a complexidade desse espaço, mas destacar a maneira como eles se relacionam, elucidando o princípio de interdependência entre essas três formas de ação como a engrenagem fundamental desse espaço. À cada um corresponde uma lógica específica: aos artistas cabe a constante transgressão às normas e valores vigente, fazendo com que o público reaja com indiferença, dúvida ou interrogação, e os mediadores integrem pouco a pouco essas transgressões a um novo regime estético. De forma detalhada ela afirma que:

“Ainsi se joue la partie de main chaude, où aux transgressions des artistes réagissent les spectateurs, et où aux réactions des spectateurs contre-réagissent les critiques; où l’approbation des spécialistes devient acceptation pas les institutions, et où la culture instituée va devoir être à son tour transgressée; où la norme artistique se voit constamment débordée sur ses marges, et les marges brocadées par ceux qui tiennent aux normes jusqu’à ce qu’elles soient normalisées pour se trouver débordées à leur tour; où à chaque mouvement des artistes répondent les mouvements du public et ceux de la critique, à chaque exposition une sanction, ou bien une interprétation, à chaque innovation une indignation, puis une intégration, qui élargit les frontières de l’art en y incluant les dernières transgressions.” (HEINICH, 1998b, p.52)

Artistas, espectadores, críticos e especialistas estão implicados numa reação em cadeia que acaba por modificar o todo o cenário cultural através da integração de novas normas artísticas pelas instituições, redefinindo as fronteiras do fazer artístico e as representações coletivas do que vem a ser uma obra de arte. É assim que a modernidade transformou o mundo artístico ao longo do século XX, e, aumentando a intensidade de cada ação, a arte contemporânea se consolidou nas últimas décadas, chegando à forma como se apresenta hoje.

Essas ações são desencadeadas pela produção artística, onde atualmente:

“Alguns grupos levam sua contestação ainda mais longe, desafiando as estruturas sociais do mundo da arte ou usando sua arte para atacar arranjos políticos e sociais que estão além dessa esfera. Performers ou pintores estão, cada vez mais, se movendo para fora de seu costumeiro mundo da arte e caminhando por outros mundos.” (ZOLBERG, 2009, p. 32)

A fluidez dos limites entre o mundo artístico e as demais esferas da vida social é um dos aspectos através do qual a arte contemporânea se destaca. Ao introduzir nesse espaço elementos de outras áreas – direito, economia ou religião, por exemplo – os artistas provocam no público reações ainda mais intensas, sendo mais difícil alcançar a consagração ou reconhecimento, uma vez que acabam sendo estabelecidas polemicas sobre esse debate. Essa

tensão que permeia todo o cenário chama atenção para o fato que "a legitimidade da arte contemporânea encontra-se ainda em construção, e o papel das instituições museológicas é fundamental" (BULHÕES, 2008, p. 132). Ao mobilizar outros valores além do estético, as instituições museais não possuem a mesma autoridade desempenhada antes, sendo muitas vezes necessário negociar em cada caso as possibilidades de integração. Um exemplo dessa dinâmica aconteceu entre a 28^a e a 29^a edição da Bienal, onde um grupo de pichadores que havia invadido o Pavilhão para protestar contra a chamada "Bienal do vazio" escrevendo com spray nas paredes do segundo andar, acabou sendo convidado a expor na edição seguinte (MARTÍ, 2010a). Ao mesmo tempo em que foi bem sucedido ao apaziguar as tensões, esse caso ainda demonstra como "mesmo apresentados como alternativos ou marginais, o artista ou a obra valem mais quando inseridos, de alguma forma, nas instituições museológicas que também se dedicam a essa produção de vanguarda" (BULHÕES, 2008, p. 132). Mesmo enfrentando desafios inéditos, as instituições museais encontram novas formas para promover a integração dessas transgressões, preservando o sua função nesse espaço.

"Nesse reconhecimento, que contemporaneamente se faz em um circuito globalizado, as instituições museológicas desempenham um importante papel. Elas constituem o lugar oficial da *arte*: tudo que é produzido, difundido, comentado e vendido como tal, em algum momento, deve passar por um museu ou por uma grande exposição institucional." (BULHÕES, 2008, p. 127)

Mesmo com o surgimento de novas instituições culturais e outros espaços de consagração, os museus ainda detém a maior autoridade, assim como o mercado. É interessante perceber como a articulação entre todas essas instituições organiza o cenário artístico internacional, através da participação de uma grande variedade de profissionais, formando uma rede bastante complexa. A Bienal demonstra isso desde a escolha da equipe curatorial, onde a experiência e a trajetória individual contribuem de forma particular na organização do evento. Quando mais diversa a origem e atuação desses profissionais, maior o alcance e o conhecimento sobre as realidades específicas de cada região. Outro aspecto que colabora para o fortalecimento dessa rede está na simultaneidade no desempenho desses papéis. Com frequência, o curador também é um crítico, artista, colecionador ou pesquisador da área, o que torna essa realidade ainda mais diversa.

Diante desse contexto, a participação do visitante não pode ser reduzida ao papel de simples espectador. Conforme foi apresentado, a definição do público representa uma das maiores dificuldades desse trabalho, ao mesmo tempo em que representa também um dos principais objetivos. É necessário avançar no debate sobre a recepção da arte contemporânea

reconhecendo as reações de indiferença, dúvida ou rejeição como respostas elaboradas através da interpretação, representando leituras bastante complexas sobre o mundo artístico.

Capítulo 4: Os públicos da 30ª Bienal de São Paulo

No ensaio que abre o catálogo da 30ª Bienal, Luis Pérez-Oramas comenta o caráter efêmero e teatral que a bienal compartilha com as grandes festividades da arte, sendo comparada à Babel pela sua propensão a uma representação do global ao mesmo tempo em que destaca a complexidade e irredutibilidade do mundo contemporâneo (PÉREZ-ORAMAS, 2012). Da mesma forma, a Bienal se propõe total e múltipla no que diz respeito às relações que pode estabelecer com os visitantes, recebendo as mais diversas demandas e respondendo a elas das mais variadas formas. Para tratar de um tema tão complexo como o público da arte contemporânea é necessário ter em mente essa noção de diversidade, sobretudo abordando o caso de uma exposição com as dimensões da Bienal. Diante desse contexto está posto o desafio de tentar conhecer um pouco melhor os diferentes segmentos que compõem o público, sem se perder nas diferenças.

Uma vez superadas as crises que marcaram a primeira década deste século (CYPRIANO, 2010), a 30ª edição da Bienal pôde dar continuidade à tendência de fortalecimento institucional iniciado em 2009, marcado por decisões acertadas como a estruturação de alguns setores essenciais para a montagem da exposição, a exemplo da curadoria de produção, marketing, logística e arquitetura. Apesar de todas as particularidades que diferenciam uma exposição da outra – visto que além do projeto curatorial existem polêmicas, repercussão na mídia, acidentes ou demais eventualidades que superam o planejamento – o fato de repetir essas decisões provavelmente contribuiu para que o número de visitantes ultrapassasse a edição anterior, chegando a 520 mil espectadores, dos quais 308 mil representam a visitação espontânea, registrando o aumento em 24% em relação a 2010 (Blog Fundação Bienal, 2012). Por sua vez o Educativo recebeu 212 mil pessoas entre grupos provenientes de escolas, universidades, empresas ou demais instituições que solicitaram esse tipo de atendimento específico, sempre atento às necessidades de cada novo grupo de visitantes.

Diferente das práticas museais tradicionais, toda a construção da identidade das bienais converge para o caráter de espetáculo confirmado ainda pelo tamanho e abrangência da exposição. Essa noção de singularidade é trabalhada pelos responsáveis em elaborar o plano de marketing e publicidade do evento, que é veiculado desde publicações especializadas até os meios de comunicação em massa, contribuindo para ampliar o alcance sobre o público.

Ainda, outra alternativa que vem sendo bastante explorada é o uso das redes sociais como forma de divulgação e contato com o público antes, durante e após a exposição. No caso da Bienal, a presença no Parque Ibirapuera também representa outro facilitador em termos de público, por acabar convidando a entrar no espaço expositivo até as pessoas que não tinham conhecimento a respeito da mostra mas que estavam no parque por outra razão e decidem entrar por curiosidade ou tempo livre. Sobretudo nesse último caso, a gratuidade do evento – instaurada a partir de 2004 – é outro elemento que contribui para a visitação de públicos menos familiarizado ou com menores rendas, que não teriam interesse no evento se fosse pago. A gratuidade também se aplica ao público mais familiarizado que decide realizar várias visitas ao longo da duração do evento, seja sozinho ou acompanhado de diferentes grupos, o que provavelmente seria evitado caso ainda fosse cobrado ingresso.

Todo este contexto suporta o fato que as bienais são apresentadas ao público utilizando o apelo à singularidade e a facilidade do acesso ao evento. Sendo um dos maiores eventos dentro do universo das artes visuais no país, a Bienal de São Paulo consegue trazer desde o público mais especializado nesse espaço, até mesmo aqueles menos familiarizados, que veem a movimentação e decidem entrar no Pavilhão por mera curiosidade. É evidente que entre esses dois exemplos existe uma imensa variedade de públicos que visita a Bienal. O objetivo deste capítulo é exatamente o de abordar as diferenças que definem essa categoria e tentar compreender melhor o que motiva esses indivíduos e a leitura que eles realizam sobre o mundo artístico e a arte contemporânea.

“A iminência das poéticas”

Sob a curadoria do venezuelano Luis Pérez-Oramas, o conceito que orientou toda a elaboração 30^a Bienal de São Paulo surgiu de conversas com Homi K. Bhabha, e foi desenvolvido através de comunicações entre os dois ao longo de meses, caracterizando essa montagem da Bienal desde o seu início com uma polifonia explorada de diversas formas por Oramas, tal como ele mesmo explica no catálogo. O projeto curatorial partiu da ideia de que “a iminência é sempre múltipla, porque é potência; como múltiplas, infinitas, são ou podem ser as poéticas” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 12), fazendo com que toda a exposição seja pensada de forma múltipla, aberta às mais diversas conexões que o público pode realizar, ao mesmo tempo em que representa as possibilidades do mundo artístico atual.

Para chegar ao conceito final, Luis Pérez-Oramas discute sobre vários elementos, desde alguns fundamentos da estética, até o papel das bienais no cenário presente e a sua própria atuação nesse contexto, concluindo que “as obras e os artistas que estão em *A iminência das poéticas* não representam um tema, nem um grupo de nações, nem o mundo que é sempre inesgotável; queremos afirmar com eles que só é possível conhecer um pouco, não tudo; em m instante, e não o tempo inteiro” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 50). Dessa forma a exposição se apresentou ao público utilizando a metáfora de uma constelação onde os contornos e as formas são estabelecidas de acordo com a perspectiva individual em conectar diferentes obras ou artistas pela proximidade com outro trabalho, pelo material, pela temática ou por qualquer outro parâmetro.

Com orçamento de R\$22,4 milhões, 20% menor do que a edição anterior, a 30^a Bienal foi celebrada por trazer muitos nomes novos, sendo a maioria dos artistas de origem latino americana, e alguns nomes já bastante famosos, como Arthur Bispo do Rosário e August Sander. Na coletiva à imprensa que antecedeu a abertura da exposição ao público, o próprio Oramas definiu essa montagem como sendo clara, inteligente e não bombástica, em referência as polêmicas que marcaram a edição anterior. Ao todo, mais de 3 mil obras de 111 artistas foram expostas, trazendo o diferencial pelo uso de outros espaços além do Pavilhão no Parque Ibirapuera (ORTEGA, 2012). Saindo do seu espaço expositivo habitual e ampliando seu alcance para outros ambientes, outros locais na cidade receberam obras e instalações que também fizeram parte da programação, como os três Museus da Cidade – Casa Modernista, Casa do Bandeirante e Capela do Morumbi –, Museu de Arte de São Paulo – MASP –, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP – e Instituto Tomie Ohtake. O acesso a esses locais foi mantido de acordo com o modo que eles operavam habitualmente, respeitando o horário de funcionamento e cobrança de ingresso a exemplo do MASP, Instituto Tomie Ohtake. Além desses espaços, a Bienal também utilizou dois locais públicos de acesso irrestrito. O primeiro foi a colocação de uma escultura suspensa da artista alemã Charlotte Posenenske acima de uma das passarelas na Estação da Luz e o segundo a instalação de imagens produzidas pelo Alexandre Moreira em algumas bancas de revista situadas na Avenida Paulista. Além do uso desses espaços, a obra do argentino Leandro Tartaglia também sugeria outra saída do Parque Ibirapuera, ao fazer com que os visitantes percorressem um caminho de van saindo do Pavilhão da Bienal até a Capela do Morumbi e novamente de volta ao Parque.

Embora a presença dessas obras nos espaços públicos, sobretudo sendo lugares de constante fluxo de pessoas como são a Estação da Luz e a Avenida Paulista, também ofereça uma possibilidade inovadora para pensar a relação dos públicos com a arte contemporânea, no sentido em que a Bienal tentou levar obras até o cotidiano das pessoas independente do interesse recíproco delas, esta parcela do público não foi diretamente considerada na pesquisa, aparecendo apenas quando o visitante do Pavilhão afirma já ter visitado outro desses espaços, o que aconteceu em menos de 5% dos entrevistados. As informações sobre todas as instalações da podiam ser encontradas no site do evento e foram divulgadas em matérias veiculadas em jornais e revistas de grande circulação na mídia, porém, este parece ter sido um aspecto pouco conhecido ou explorado pelo público que em sua maioria não tomou conhecimento sobre elas.

Descrição da pesquisa

Desde o início, o planejamento desta pesquisa dedicada ao debate de aspectos relacionados ao fenômeno artístico definiu que a abordagem mais adequada seria qualitativa, tendo em vista que as diferentes opiniões expressas pelo público dificilmente poderiam ser enquadradas em questionários apenas com respostas objetivas ou reproduzidas de forma coerente na forma de estatísticas. Nesse sentido, a entrevista logo surgiu como um dos métodos mais indicados ao tema abordado e ao tipo de informação que se buscava, sendo complementado pela observação realizada no mesmo espaço (MELUCCI, 2005).

A pesquisa realizada com os visitantes da 30ª Bienal de São Paulo teve o objetivo de conhecer um pouco melhor a forma como está constituída essa categoria, investigando principalmente a formação individual, o contato com as diversas linguagens artísticas, a familiaridade com artes visuais, a leitura que eles realizam sobre o mundo artístico e sobre o cenário contemporâneo. A escolha em tentar compreender um pouco melhor a composição desse grupo traz uma série de dificuldades levadas em conta no planejamento da pesquisa. Em particular, a necessidade de lidar com o tamanho dessa população, totalizando 520 mil pessoas na última edição (Blog Fundação Bienal, 2012), e a sua diversidade foram os principais aspectos que orientaram o formato dessa pesquisa.

Considerando toda a extensão desse grupo, seria de imensa dificuldade realizar uma pesquisa estatisticamente significativa dentro dos limites de tempo, recursos e interesses de uma dissertação, visto que esse nível de relevância matemática demandaria uma amostra com

centenas ou milhares de participantes, considerando o universo no qual a pesquisa está situada. Diante dessa impossibilidade, ainda havia o interesse em trabalhar com a amostra mais diversa possível, acreditando reproduzir uma parte da diversidade que caracteriza essa população. A tentativa em conciliar estes dois aspectos, levou à definição de uma meta de cem entrevistas, acreditando ser esta uma amostra satisfatória sobre o grau de diversidade que o público da Bienal apresenta, ao mesmo tempo em que o montante de dados foi adequado aos interesses da pesquisa.

Uma das principais referências adotadas para a elaboração do instrumento de pesquisa a ser utilizado com o público da Bienal foi a dissertação de Olívia Mindêlo (MINDÊLO, 2011), que investigou a relação do público com a arte contemporânea na 29^a Bienal de São Paulo. Apesar das diferenças em relação à abordagem teórica que norteia este trabalho, este foi o trabalho de maior semelhança e relevância, sendo a única pesquisa empírica realizado com o público da arte contemporânea dentro da sociologia. Outros trabalhos podem ser encontrados em disciplinas relacionadas, sobretudo na história da arte (ARAÚJO, 2008), mas não compartilham os interesse ou a metodologia que orienta a sociologia da arte.

A partir do questionário elaborado por Olívia Mindêlo e do relato da sua aplicação (MINDÊLO, 2011), foi elaborado um novo modelo que reunia as informações que se desejava obter em quatro seções distintas: informações pessoais, práticas artísticas, sobre a visita na Bienal de São Paulo e sobre a arte contemporânea. A primeira seção dizia respeito a idade, sexo, estado civil, residência, profissão, escolaridade e renda. A segunda seção questionava sobre as práticas artísticas dos visitantes: se tinha contato com arte durante infância ou adolescência, com quais modalidades tem maior contato em termos de produção ou consumo, quais hábitos culturais possuem, considerando frequência em eventos do tipo ou preferências. A terceira seção era dedicada à visita a Bienal, indagando sobre companhia, repetição e tempo da visita, além de perguntar sobre comparações entre esta e outras edições ou bienais, quando o visitante tiver esse tipo de experiência. A última seção trazia perguntas sobre a opinião dos visitantes em relação à concepção do valor artístico, tanto num sentido mais abrangente, quanto na atualidade – as perguntas versavam sobre temporalidade, contexto, consagração, especificidade do artista, papel da crítica, entre outras questões.

Uma vez elaboradas as questões a serem aplicadas, foi decidido realizar cada entrevista pessoalmente, ao invés de optar por uma abordagem onde próprio entrevistado responderia por escrito, recorrendo ao entrevistador apenas em caso de dúvida. Essa decisão

foi tomada para oferecer maior liberdade de expressão para os visitantes e aproveitar ao máximo a espontaneidade em emitir suas opiniões. A escolha pela entrevista enquanto metodologia mais adequada ao contexto da pesquisa ainda levou em consideração as especificidades que definem essa relação (FONTANA & FREY, 2003 e MELUCCI, 2005). Nesse sentido, a distância entre entrevistador e entrevistado foi respeitada apenas como tentativa de garantir a maior liberdade possível para que o visitante emitisse as suas opiniões, o que foi constantemente reforçado a cada aplicação.

O modelo final do questionário ainda foi submetido à aprovação da Fundação Bienal, junto com o projeto de pesquisa e uma carta assinada pela pesquisadora, pelos professores que orientam a dissertação e o coordenador do PPGS/UFPE. Apenas mediante a autorização da Fundação Bienal é que a pesquisa empírica teve seu início.

As entrevistas com o público foram realizadas entre os dias dezenove de outubro e dezesseis de novembro de 2012, sempre abordando os visitantes no momento em que saíam do Pavilhão, ao final da visita. Os critérios aplicados para a escolha dos entrevistados foi a aleatoriedade da amostra, distribuída entre todos os dias (terça a domingo) e turnos (manhã, tarde e noite) de funcionamento. O questionário foi aplicado tanto individualmente quanto para grupos pequenos, com até três pessoas, sendo considerados válidos apenas os casos em que cada entrevistado diferenciava a sua resposta do seu acompanhante, para que não fossem contabilizadas duas respostas idênticas.

A aplicação do questionário ainda respeitou alguns aspectos éticos, a começar pela participação totalmente voluntária, uma vez que cada tentativa de entrevista respeitou o desejo do visitante em participar ou não. Quando o convite em fazer parte da pesquisa era aceito, foi informada a garantia de total anonimato, visto que em nenhum momento é perguntado o nome ou qualquer outra forma de identificação do entrevistado e mesmo quando foi espontaneamente informado esse dado foi retirado da transcrição. A privacidade também foi assegurada, considerando que o único uso das informações cedidas foi para os interesses desta pesquisa. Ainda, era enfatizada a liberdade de não responder alguma questão da sua escolha, o que foi utilizado sobretudo para algumas respostas sobre a renda individual ou familiar, sem comprometer o restante da entrevista. Depois de esclarecidos todos esses critérios, os visitantes que aceitaram responder às perguntas ainda foram questionados se estavam de acordo com o registro em áudio da entrevista, reiterando o propósito exclusivo dos dados para fins acadêmicos. Embora algumas pessoas tenham interpelado sobre a necessidade desse

registro, em todos os casos foi permitido. Sempre que foi requisitado, informações adicionais como a que se propunha a pesquisa, qual a área de atuação, o nome da pesquisa, da responsável ou da universidade de origem, foram informados aos visitantes e estavam presentes de forma legível na primeira página do questionário escrito usado como roteiro para as entrevistas, tal como pode ser visto no Apêndice 1.

Após a autorização do início das entrevistas pela Fundação Bienal, alguns pré-testes foram realizados antes de iniciar a coleta de dados propriamente dita. O primeiro modelo de instrumento de pesquisa testado previa uma entrevista estruturada na forma de questionário a ser aplicado pelo entrevistador com maior parte das perguntas em formato de múltipla escolha e algumas questões abertas. Porém, a execução do pré-teste mostrou a incompatibilidade entre o que se buscava obter e o método escolhido, com frequência os entrevistados negavam as opções sugeridas e apontavam outras respostas, o que, apesar das semelhanças, representou um desvio muito recorrente para ser desprezado. A dificuldade de responder aos objetivos da pesquisa com respostas de múltipla escolha levou à opção de reformular a maior parte das perguntas para que se tornassem abertas e oferecessem ao entrevistado uma chance de se expressar melhor utilizando de maior liberdade do que o modelo anterior, tendo em vista as dificuldades e subjetividades do tema sobre o qual se falava. Por outro lado, aumentar o número de questões abertas tornou a entrevista um pouco mais longa e consequentemente mais cansativa para o entrevistado, o que pareceu comprometer as respostas finais em alguns casos. Após outra correção, foi possível organizar um questionário com tempo médio de aplicação estimado em dez minutos, atendendo aos principais interesses da pesquisa.

O pré-teste ainda apontou para outra dificuldade na ordem das perguntas que já havia acontecido na realização da pesquisa de Olívia Mindêlo (MINDÊLO, 2011). Ao iniciar a entrevista indagando sobre as informações pessoais pareceu haver algum incômodo por parte dos visitantes, que se negavam a responder ou chegavam a desistir da entrevista. Deixando essa seção para o final e reiterando o total anonimato, confidencialidade e liberdade do entrevistado antes de perguntar sobre sua idade, escolaridade, profissão e renda, o resultado obtido foi bem mais consistente do que o anterior.

No geral, houve um bom aproveitamento das tentativas de abordagens realizadas. Embora por várias vezes a recusa fosse justificada por cansaço, limitações de horário ou pressa pela necessidade de trocar o “cartão azul” do estacionamento. Ao final do período citado, a soma das entrevistas somou um pouco menos de dezessete horas de gravação, onde

cada uma variou de cinco a quarenta minutos. Foram descartadas todas aquelas que por alguma razão não haviam sido respondidas até o final. Todo este material foi transscrito de forma integral e depois organizado em tabelas separando as respostas a cada questão. A metodologia que predomina nas análises a seguir deriva da análise de conteúdo (BARDIN, 2011), o que permitiu manter o foco sobre o que foi dito pelos visitantes, e não a forma como essas falas foram enunciadas, como será explicitado posteriormente. Por último, os dados destas tabelas foram usados para gerar uma matriz no programa SPSS, usada para algumas análises de frequência da totalidade das amostras ou seus grupos separados, além de pequenas operações estatísticas apresentadas a seguir. A síntese desses dados pode ser encontrada no Anexo 1.

Infelizmente nem todos os dados reunidos através das entrevistas são analisados aqui. Essa limitação ocorreu por questões de tempo, dos requisitos e do formato adotado neste trabalho. Também, nem todas as perguntas presentes no questionário aplicado contribuiu da mesma forma para os interesses dessa pesquisa, sendo necessário fazer recortes nesse sentido. As análises e discussão dos resultados que não forem apresentados aqui poderão, ainda, ser publicados posteriormente na forma de artigo ou grupos de trabalho em congressos da área, contribuindo para o debate geral sobre essa temática, tendo em vista a escassez de dados empíricos semelhantes.

Além das entrevistas, o tempo empregado nas visitas ao espaço expositivo e na coleta de dados também ofereceu a chance de observar o funcionamento da Bienal como um todo, sendo possível falar da observação participante como uma fonte complementar de informações sobre o evento. O tempo empregado na realização das entrevistas, com a pesquisadora situada sempre no mesmo ponto de saída dos visitantes, permitiu conhecer fatos particulares a até participar de forma indireta da dinâmica do evento. Por exemplo, foi possível notar a frequência com que os visitantes do Parque Ibirapuera eram surpreendidos pelo movimento ou pelas placas e anúncios da Bienal, desconhecendo a realização da mostra naquele momento, ou quantas vezes mesmo os visitantes informados sobre a Bienal eram surpreendidos com o fato de a entrada ser gratuita. Por outro lado, a presença próxima ao principal acesso usado pelos visitantes espontâneos no Pavilhão¹⁵ resultou em alguns pedidos

¹⁵ A organização da 30ª Bienal de São Paulo destinou um acesso para os grupos atendidos pelo Educativo e outro para os visitantes espontâneos, cada um estava situado em uma lateral do Pavilhão. Em cada acesso, a porta de entrada era separada da saída por cavaletes em metal que organizavam a movimentação das pessoas nesses

de informações sobre a mostra ou o horário de funcionamento, sempre respondidos quando se tratavam de informações práticas ou encaminhados ao funcionário mais próximo quando era solicitado algo mais específico. Em ambos os casos foi esclarecido que a pesquisa não era realizada pela Bienal e que a pesquisadora não tinha vínculo com a Fundação. Tanto estes pequenos fatos vivenciados no momento de entrada ou saída dos visitantes, quanto às reações espontâneas às obras no interior do prédio e o contato do público com os mediadores e funcionários são levados em consideração na pesquisa e contribuem para a criação de um quadro ainda mais abrangente sobre o evento e sua relação com o público.

Análise das respostas

Conforme foi apresentado, o planejamento e execução das entrevistas com o público foi orientado pelo interesse em compreender melhor a configuração dessa categoria tão extensa sem perder-se na diversidade que a define. Tendo em mente este objetivo, o roteiro da entrevista foi elaborado com o intuito de tentar alcançar, mesmo que de maneira superficial, informações sobre a formação individual, hábitos culturais e opiniões elaboradas pelos visitantes sobre o mundo artístico e tudo aquilo que eles acabaram de ver na Bienal. Conforme previsto, a respostas foram as mais variadas possíveis, confirmando que uma megaexposição desse porte recebe desde o visitante menos familiarizado com o mundo artístico, até o mais especializado nesse espaço. Uma vez que as entrevistas foram transcritas e organizadas, certas respostas ou categorias começaram a ganhar destaque pela repetição em determinadas situações. Estudando detalhadamente as falas e principalmente as informações relacionadas às práticas artísticas e ao consumo cultural desses casos, foi evidenciada uma série de semelhanças que pareciam apontar para alguma forma de organização ou classificação em grupos organizados a partir dos hábitos e práticas artísticas desenvolvidas pelo público.

Considerando as dificuldades relacionadas ao conceito de público que Jean Pierre Esquenazi (2006) apresenta, a proposta dessa pesquisa é a de preservar o caráter qualitativo e tentar escapar das formulações mais comuns, orientadas pela duplação da obra sobre o espectador, pelo interesse estatístico, pelas estratégias comerciais e pela estratificação social, como defendem, por exemplo, os seguidores de Pierre Bourdieu (BOURDIEU & DARBEL, 2007; BOURDIEU, 2011) ou outras configurações culturais como nacionalidade e gênero, por

espaços e orientavam a formação das filas, quando existiam. Em cada um desses acessos haviam funcionários devidamente identificados responsáveis por recepcionar os visitantes.

exemplo. Embora cada uma dessas abordagens contribua para o avanço no debate sobre a questão do público, desde o início esta pesquisa adotou outra direção, procurando evitar a afirmação de uma relação causal entre aspectos socioeconômicos e as respostas elaboradas, indicando a leitura que os visitantes realizam sobre o mundo artístico. A proposta defendida aqui foi a de explorar a construção dos argumentos apresentados pelos entrevistados quando confrontados com questões que exigiam uma resposta sobre aspectos específicos desse espaço social. Dessa forma, uma das seções do questionário que detém maior relevância seria a última – Sobre arte/arte contemporânea. Por outro lado, a construção dos diferentes pontos de vista sobre essa temática específica está baseada na experiência e no interesse que os indivíduos possuem, variando desde pessoas com vínculo profissional ou formação acadêmica na área, cujas respostas sempre citavam o nome de vários artistas e cenários da história da arte, até visitantes que estavam ali apenas pelo entretenimento ou lazer, sendo mais frequente que as respostas mobilizem conjuntos de valores diferentes do estético. Nesse sentido, a seção de perguntas sobre as “Práticas artísticas” se destaca por informar sobre o consumo cultural.

Para discutir a composição do público da 30^a Bienal está pressuposto que o Pavilhão é visitado pelos mais diversos espectadores, desde especialistas e profissionais da área até pessoas que desconheciam totalmente o evento e entram apenas por curiosidade. Conforme foi discutido anteriormente, essa variedade dos públicos é algo que distingue as bienais de outras exposições internacionais. Em particular, o fato de o Pavilhão estar situado no Parque Ibirapuera, local de intensa movimentação de pessoas para práticas esportivas, lazer ou visitação a outros centros culturais – Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, Museu Afro Brasil e a OCA, que também recebe exposições – também contribui para essa diversidade. Entre os entrevistados, 15% atribuíram a visita ao fato de estarem no Parque ou nas proximidades em razão de outro compromisso, dos quais 3% afirmaram não ter conhecimento sobre a Bienal.

Outro fator que contribui fortemente para a heterogeneidade dessa categoria é a gratuidade do acesso. Quando perguntados se o fato da entrada ser gratuita contribuía para a visita, 91% dos entrevistados afirmaram que sim, sendo um dos maiores índices de concordância encontrados na pesquisa. Mesmo quando o entrevistado declarava ter interesse nas artes visuais, possuir o hábito de visitar com frequência outros centros culturais ou até mesmo já ter pagado pelo ingresso quando ainda era a prática vigente na Bienal, estando disposto a pagar pelo ingresso caso ainda fosse cobrado, a gratuidade sempre foi elaborada

por eles de forma positiva, ressaltando a importância dessa facilidade para colocar crianças e jovens em contato com a exposição, considerando que a presença desses grupos vindos de escolas e outras instituições pelo atendimento oferecido pelo Educativo era constante de segunda a sexta. Outros visitantes ainda ressaltaram o papel institucional da Bienal oferecer à sociedade uma exposição desse porte, sendo financiada em sua totalidade por diferentes instâncias do Estado e pela iniciativa privada, como fala um fotógrafo de 38 anos que veio de Florianópolis para visitar a Bienal:

“Eu pelo menos sinto que o imposto que a gente paga nos nossos deveres e obrigação de cidadão são de certa forma recompensados aqui. Tu chega aqui entra e tem toda essa estrutura, tem todo esse cuidado e já tá pago, né? Tem quinhentas mil empresas aqui ó, botando uma grana violenta nesse troço, não tem sentido a população pagar, então eu aprovo a entrada gratuita.”

Este argumento sobre o financiamento da Bienal também foi expandido com frequência no sentido de promover o fomento à arte e favorecer a democratização da cultura, por permitir o acesso às pessoas de baixa renda, para quem o pagamento pelo ingresso, por menor que fosse, seria um fator que impossibilita a visita. Outros motivos elencados diziam respeito à famílias numerosas, onde a cobrança de ingressos individuais seria um empecilho para a realização da visita e aos custos de viagem dos visitantes provenientes de outras cidades, nesses casos a gratuidade foi comentada tanto por possibilitar a visita quanto por permitir sua repetição.

Por outro lado, alguns visitantes que atribuíram a visita ao fato de acompanhar outra pessoa interessada na exposição ou pela simples curiosidade e acaso, afirmaram que o único motivo pelo qual entraram foi a gratuidade e que não pagariam para ver o que estava exposto. Todas essas reações devem ser consideradas dentro da proposta da Bienal, no sentido em que ao promover o contato do público com a arte contemporânea com frequência existe essa rejeição à produção atual, em preferência pelos valores ou estética vigente em outros momentos, principalmente no modelo clássico.

• O conceito de familiaridade

Com o intuito de abranger todas essas diversas formas de ser relacionar com o mundo artístico e em particular com a arte contemporânea, a proposta desenvolvida nesta pesquisa foi a de identificar os principais perfis de público existentes na amostra e avaliar como estão construídos esses diferentes grupos em termos de familiaridade com o mundo artístico. A elaboração desse conceito foi baseada principalmente nas definições que Nathalie Heinich

(1998b) discute sobre as diversas reações que o público apresenta diante da arte moderna e contemporânea, onde é possível apontar a existência de duas posturas básicas – dos savantes e dos profanos –, onde, a cada um deles e a inúmeras outras frações entre os dois corresponde uma série de percepções, olhares e gostos mediados por competências. A ideia que tenta organizar essa pluralidade de instâncias de julgamento é a de familiaridade, segundo a qual as leituras que cada indivíduo realiza sobre o cenário artístico dependem da maior ou menos proximidade que eles ocupam nesse cenário. Heinich se diferencia da tradição iniciada por Bourdieu (2007, 2011) no sentido em que ela prefere realizar uma sociologia descritiva dos valores ao invés de uma sociologia explicativa dos gostos (HEINICH, 1998b). Com isso, o interesse deixa de ser quantitativo e estatístico para ser qualitativo e espontâneo, percebendo as nuances que existem entre cada perfil de público ou entre cada visitante.

Outra importante contribuição para a elaboração desse conceito está na abordagem que Anna Lisa Tota (2000) realiza sobre os museus e seus públicos. Ela apresenta um esquema bastante complexo para discutir possíveis conflitos entre a expectativa gerada pelos gestores dos museus a respeito do público e as disposições, demandas ou interesses que os visitantes levam até esse mesmo espaço. No que diz respeito à heterogeneidade dos visitantes, ela chama atenção para o peso das práticas de consumo cultural que eles realizam, construindo o que ela chama de carreiras estéticas, que seria a memória ou trajetória elaborada pelo visitante a partir das experiências museológicas anteriores, sua frequência na visitação desses espaços e suas preferências estéticas. Tota ainda afirma que esse conceito deve ser definido operativamente, abrangendo também experiências de consumo culturais para além das artes visuais, a exemplo da frequência no teatro, cinema ou outra modalidade artística.

A partir de tais contribuições, o conceito de familiaridade é definido tendo em vista os interesses desta pesquisa, que destaca as artes visuais entre as demais modalidades artísticas e reconhece o peso que as bienais representam nesse panorama geral. Dessa forma, a familiaridade dos visitantes é avaliada considerando em primeiro lugar a atuação profissional direta ou indireta, formação acadêmica na área e prática artística profissional ou amadora. Em segundo lugar está o consumo cultural, entendido pela frequência em visitar centros culturais, busca por conhecimento ou informações na área, interesse em outras práticas artísticas.

Aplicando esse conceito aos dados obtidos através das entrevistas, seria possível estabelecer uma hierarquia no sentido em que a maior ou menor familiaridade que os visitantes possuem em relação ao mundo artístico e à arte contemporânea os aproxima e

favorece a formação de grupos onde os indivíduos compartilham alguns aspectos gerais na leitura que realizam desse espaço. De forma geral, essa categorização pode ser representada da seguinte maneira:

Tabela 1: Tipos de públicos

Nível de familiaridade	Perfil do público	Características
Maior familiaridade	Público especializado	Profissionais diretamente relacionados ao mundo artístico; visitantes regulares de museus, centros culturais e demais exposições de artes visuais; buscam informação/conhecimento a respeito, podendo ter experiência em outras bienais.
Intermediário	Público frequente	Profissionais indiretamente relacionados ao mundo artístico (designers, jornalistas, etc.); visitam museus e centros culturais com alguma frequência; possuem interesse em artes visuais ou na arte de forma geral.
	Público esporádico	Não possuem nenhum vínculo profissional ou prática relacionada à área; declaram menor contato ou interesse pelas artes em geral; visitam museus, centros culturais e exposições apenas esporadicamente.
Menor familiaridade	Público acidental	Não possuem o hábito de visitar exposições ou interesse no assunto. Atribuem a visita à Bienal a fatores accidentais, tal como acompanhar alguém ou por acaso ter tempo livre aproveitando outro compromisso no Parque Ibirapuera.

O público especializado foi definido principalmente pelo vínculo profissional – artistas, estudantes ou pesquisadores da área, arte educadores, etc. – ou pessoas com grande interesse pelas artes visuais, quase sempre acompanham a Bienal por várias edições, sendo comum o fato de conhecerem também outras bienais, onde a Bienal do Mercosul e Bienal de Veneza foram mais citadas. Esse primeiro perfil compartilha com o segundo o interesse específico pelas artes visuais, o hábito de frequentar museus, centros culturais e demais exposições com frequência, além de buscar informações sobre a área, seja através da formação acadêmica, cursos de curta e media duração oferecidos por outras entidades ou até mesmo por livros, periódicos e outras publicações sobre o tema. Por sua vez, o público esporádico não possui a mesma regularidade em frequentar exposições e também não possuem o mesmo interesse pelas artes visuais, declarando apenas interesse pela temática artística de forma geral ou voltada para modalidades como cinema, música ou literatura. Por

fim, os visitantes que compõem o público accidental afirmam não ter interesse em arte de forma geral, e só chegaram à Bienal por razões ocasionais como ter que acompanhar alguém, ver a movimentação no Pavilhão ou estar no Parque Ibirapuera por algum compromisso e ser informado sobre a gratuidade. Esse desinteresse ainda é confirmado pelo fato que, para alguns desses visitantes accidentais essa foi a primeira visita à uma exposição de artes visuais ou arte contemporânea.

Da mesma forma que essa hierarquia considera quatro perfis distintos dentro da amostra, seria possível enunciar apenas dois – mais ou menos familiarizado – ou três perfis – especializado, intermediário e pouco familiarizado. A escolha por manter os quatro grupos se deve as diferenças encontradas em cada um deles. Por exemplo, a diferença entre os visitantes frequentes e esporádicos pode parecer insignificante, mas foi suficiente para colocar de um lado aqueles que declararam ter interesse nas artes visuais, citando com frequência nomes de artistas ou obras ao responder à entrevista, e de outro lado um grupo cuja concepção de arte está mais próxima do entretenimento e do lazer, sendo um interesse menos específico.

Mesmo trabalhando com esse modelo de divisão em frações, a diversidade que caracteriza o público de um evento como a Bienal ainda se manifesta mesmo dentro de cada grupo. Ao discutir sobre uma temática tão subjetiva como a arte contemporânea, os posicionamentos individuais se mostram bastante surpreendentes, no sentido em que duas pessoas podem ter a mesma formação na área e discordar totalmente ao responder alguma das perguntas presentes no questionário. Assim, é evidente que essa divisão analítica não é suficiente para apreender toda a heterogeneidade que existe no universo dos visitantes de um evento desse porte. A definição desses grupos serve apenas de representação da diversidade que caracteriza o público de um evento como a Bienal, sendo elaborado a partir das semelhanças encontradas nas respostas às entrevistas. Não se espera dar conta de todas as possibilidades que existem nessa população, apenas contribuir para que o debate sobre o público da arte contemporânea possa avançar compreendendo essas diferenças e ajudando a desfazer alguns conceitos difundidos com frequência ao se referir aos públicos.

Aplicando os critérios apresentados, a distribuição das entrevistas foi a seguinte:

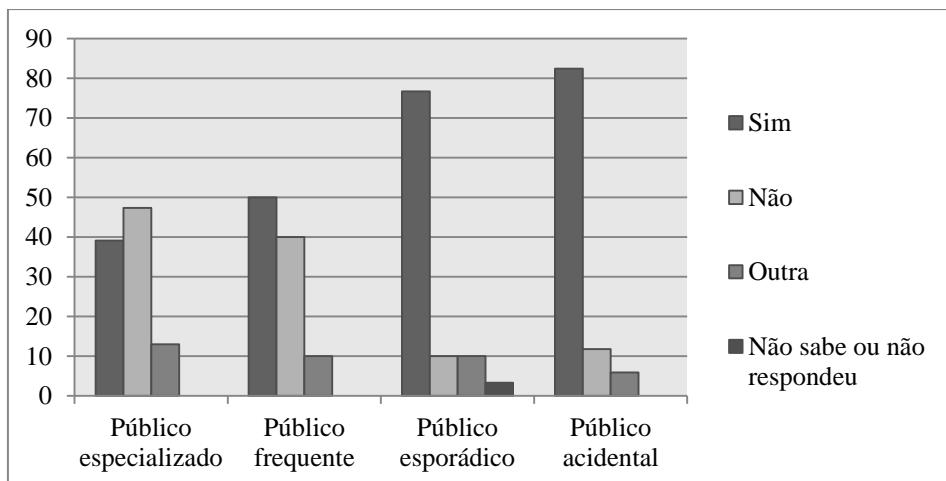
Tabela 2: Distribuição dos tipos de públicos

Distribuição das entrevistas – Perfil dos entrevistados					
	Público especializado	Público frequente	Público esporádico	Público accidental	Total
Entrevistados	23%	30%	30%	17%	100

Além de considerar o montante das respostas obtidas em cada pergunta, observando se alguma categoria se sobressaía nesse conjunto, o uso dessa divisão permitiu explorar a construção dos discursos em cada grupo, comparando os resultados obtidos em cada uma dessas frações para as perguntas da seção “Sobre arte/Arte contemporânea”. A tabela contendo o resumo dessa comparação está no Anexo 2. Nesse ponto, tanto as maiores variações na comparação entre os grupos, quanto a maior proximidade, indicando alguma forma de consenso, são relevantes para a compreensão sobre o modo como está configurado a disposição dos grupos dentro do público entrevistado. Embora não seja possível discutir os detalhes que diferenciam os resultados encontrados para cada pergunta, são apresentados a seguir alguns dos casos considerados mais relevantes de acordo com os interesses desta pesquisa, os demais serão brevemente comentados, podendo vir a ser trabalhados em outro momento.

A maior variação encontrada tanto nas porcentagens quanto nas respostas está na questão sobre o que diferencia os artistas¹⁶, conforme pode ser visto no gráfico abaixo:

Gráfico 1: “Existe algo que diferencie o artista das outras pessoas?”



Enquanto o público especializado afirma não existir nada que diferencie o artista das outras pessoas (“não” equivale a 47,8%), os demais grupos afirmam que existe sim algum diferencial e o fizeram de maneira cada vez mais significativa (“sim” teve respectivamente 50%, 76,7% e 82,4% das respostas). O mais interessante nesse resultado está no fato que as diferenças apresentadas foram construídas em sua maioria pelo uso de algumas categorias

¹⁶ A pergunta foi realizada da seguinte maneira: “Na sua opinião, existe algo que diferencie o artista das outras pessoas?”

para afirmar ou negar a mesma questão. Esse tipo de ambiguidade ou ambivalência também apareceu em outros momentos da entrevista, servindo para reforçar o caráter subjetivo da temática discutida e a imensa gama de possibilidades através das quais os indivíduos percebem o mundo artístico.

Ao falar sobre o que define o artista, a categoria mais recorrente foi sensibilidade, entendida como uma subjetividade ou uma forma particular de ver o mundo, percebendo aspectos da vida em geral ou do cotidiano que passam despercebidos pelas outras pessoas. Essa qualidade também foi relacionada à percepção, explorada tanto no nível estético – o que é visualmente bonito, interessante, atraente, etc. – quanto num sentido subjetivo, considerando a existência humana, sentimentos ou algum elemento do contexto no qual ele está inserido. De forma menos expressiva, todos os grupos ainda destacaram a habilidade e a criatividade como características que diferenciam o artista, embora tenham sido empregadas num sentido mais próximo ao aspecto técnico ou material da produção artística, representando a disposição de transformar materiais, objetos ou técnicas comuns em algo excepcional. Em todos os grupos ainda houveram comentários menos frequentes destacando a inspiração e a capacidade de expressão dos artistas, ao conseguirem exprimir algo que outras pessoas também percebiam ou alguma ideia, sentimento ou reflexão pessoal, estabelecendo essa comunicação com a sociedade.

Todas essas categorias foram utilizadas tanto para afirmar a excepcionalidade dos artistas, enquanto indivíduos sensíveis, hábeis ou expressivos, quanto para negá-la, considerando que tais características são qualidades humanas e podem ser desempenhadas por quem desejar. Conforme foi dito, a diferença está no modo como cada categoria foi utilizada, inseridas em leituras distintas sobre o mundo artístico. Nesse caso, a maior familiaridade com esse espaço apresentou respostas mais elaboradas no sentido em que se referem ao contexto no qual a obra ou o artista estão situados, reconhecendo a influências do mercado, da crítica e até mesmo um elemento de sorte como o diferencial de um caso para outro. Embora as respostas desse grupo ainda tenham sido próximas, a maioria afirmou que as qualidades definidoras dos artistas são compartilhadas por todos, como disse uma professora de artes:

“Eu acredito que toda habilidade pode ser desenvolvida, então os artistas tem uma sensibilidade maior, isso é fato. Mas isso não significa que as outras pessoas não possam desenvolver esse tipo de habilidade pra transmitir sentimento e estimular sentimento da forma que os artistas fazem.”

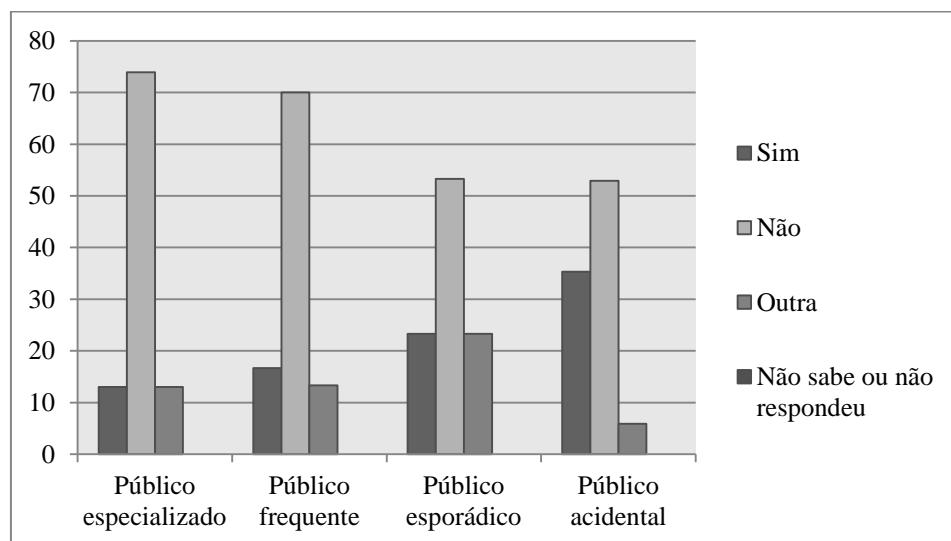
A diferença não está na natureza ou na essência dessas pessoas, como já se acreditou, mas no uso de possibilidades compartilhadas por todos. Dois entrevistados ainda comentaram que a ousadia seria esse diferencial, confirmado que todos possuem as mesmas disposições mas apenas alguns tem a coragem de ir além e realizar. Essa argumentação ainda foi bastante recorrente no público frequente, onde a porcentagem se aproximou do público especialista, embora a afirmativa sobre a excepcionalidade do artista tenha sido maioria. Apesar do equilíbrio, algumas respostas parecem contrapor a leitura institucional desse espaço. Por exemplo, um analista de sistemas de Belo Horizonte que visitava a Bienal pela quinta edição afirmou que “Eu acho que dom está em qualquer atividade que o ser humano faça, né? Uma delas é a arte”. Essa categoria ainda aparece nos outros grupos menos familiarizados, assim como a loucura, empregada como justificativa da diferença, seja no sentido de uma percepção diferenciada ou mesmo da distorção da realidade.

Para os públicos esporádico e acidental a diferença nas respostas ganha mais destaque pela distâncias nas opiniões, que passam a afirmar fortemente a excepcionalidade do artista, mobilizando outros valores para justificar essa condição. Por exemplo, no público esporádico uma professora de matemática do ensino médio disse que os artistas são superdotados, no sentido em que enxergam o mundo por outra visão e assim realizam os trabalhos. Ainda nesse grupo, uma assistente social de Manaus que visitava a Bienal pela primeira vez afirmou que seria um “toque especial” ou uma “luz divina” que asseguraria o diferencial do artista. Essas respostas demonstram como os espectadores se utilizam de outros valores para além do estético para explicar uma condição nesse espaço.

Por sua vez, o público acidental se aproximou de um consenso sobre a singularidade do caráter artístico, reforçando a excepcionalidade das categorias apresentadas e acrescentando novas justificativas, a exemplo de uma cabelereira que passeava pelo Parque e resolveu entrar por curiosidade, ela afirma que o artista é “exótico”, que simplesmente tem algo de diferente das outras pessoas. Nesse grupo, o menor dos quatro em termos de quantidade, vale ressaltar que o peso de respostas onde a diferença é atribuída à loucura ou a um “dom divino” ganha ainda mais peso do que nos anteriores. Aqui, parece estar em evidência o caráter quase fantástico do artista, sendo definido por elementos que o distanciam da vivência ordinária e o tornam de fato atípico.

Passando à outra questão, as respostas sobre a permanência do valor artístico de uma obra¹⁷ também se mostraram variadas, embora a negação prevaleça, com porcentagem aumentando de forma proporcional à familiaridade, como pode ser visto no gráfico:

Gráfico 2: “O valor artístico de uma obra é atemporal?”



Aqui, embora em todos os grupos a resposta tenha sido negativa, os públicos mais familiarizados apresentam uma maior diferença (respectivamente 73,9% e 70%), enquanto que os outros dois apresentaram opiniões mais divididas (respectivamente 53,3% e 52,9%). O declínio na crença do valor artístico enquanto algo relacionado à essência da obra, provavelmente está ligado ao conhecimento sobre a história da arte e a compreensão que outros fatores influenciam a lógica de consagração, reconhecendo principalmente o contexto no qual o artista está inserido e as oportunidades que ele pode ter, o que fez com que três entrevistados lembressem do caso de Van Gogh como exemplo. Apesar disso, é curioso observar que mesmo entre os visitantes mais familiarizados algumas pessoas ainda

Em outros casos, visitantes menos familiarizados afirmaram a existência dessas duas possibilidades, a exemplo de um publicitário de 51 anos que comentou o seguinte:

“Olha, as obras mais antigas eu acho que elas eram mais bem trabalhadas, porque tem obras assim mais modernas que a gente olha e não sente muita coisa, entendeu? (...) Muda, né? Porque ele perde um pouco da essência, por conta que eu vi algumas coisas que eu não gostei, entendeu?”

Para ele as obras clássicas e modernas são valorizadas de maneiras diferentes. Alguns outros entrevistados confirmavam essa diferença afirmando que as obras são mais valorizadas com o passar do tempo, preferindo sempre as obras clássicas à produção moderna. Neste

¹⁷ A pergunta foi realizada da seguinte maneira: “acha que o valor artístico de uma obra de arte é atemporal?”

trecho, o publicitário se refere às fotografias de Alair Gomes para exemplificar o que lhe desagradou na exposição. Ele se refere às imagens do fotógrafo carioca como “obscenas” por exibir corpos masculinos nus ou com trajes de banho na praia. O setor da Bienal onde estas imagens estavam instaladas avisava ao visitante que o conteúdo de algumas fotos – as que exibiam nudez se encontravam num espaço menor, separada das demais – era impróprio para menores de idade. Para ele essas fotos não possuíam nenhum significado, sendo desprovidas de valor artístico. Algumas outras pessoas recorreram nessa referência às fotografias de Alair Gomes em outros momentos da entrevista. Essa acusação de como uma obra de arte pode incomodar o senso moral dos visitantes destaca a facilidade com a qual os visitantes mobilizam outros valores na interpretação do que está exposto. Em nenhum desses casos a comparação foi ao menos relacionada à estética, sendo analisadas apenas pela moral.

A pergunta seguinte indagava se o lugar teria alguma influência sobre o valor artístico¹⁸. Neste ponto, a sequência das questões provavelmente favoreceu a conexão entre as duas respostas, por fazer o visitante se interrogar sobre a constituição do valor artístico e com frequência retomar o aspecto temporal comentado antes, a exemplo de um auxiliar de escritório que comentou “ah, mas você tem o contexto social, o contexto histórico, o momento em que a sociedade está passando...”, construindo essa visão mais ampla sobre a constituição do valor artístico. Todos os grupos responderam de forma negativa e sem grandes distanciamentos estatísticos. Em perguntas como essa foi possível identificar algum nível de consenso entre todos os entrevistados, com a amplitude das frequências variando menos de 10%, como pode ser visto no Anexo 2.

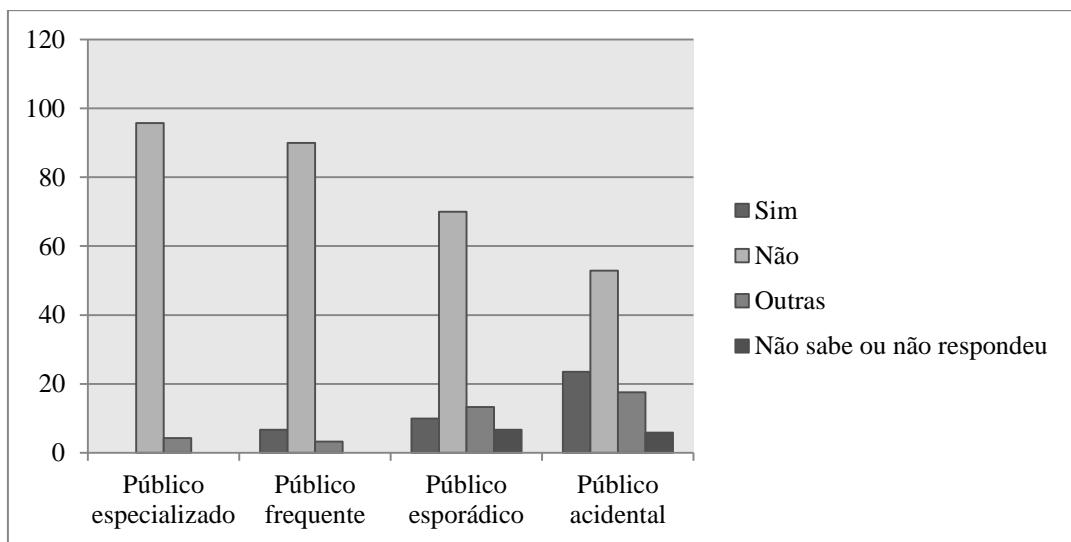
Ainda estabelecendo alguma continuidade com as questões anteriores, em seguida o visitante foi indagado sobre a unicidade da obra¹⁹, obtendo os resultados do próximo gráfico.

Em particular, essa pergunta gerou alguma confusão entre o conceito de valor artístico e econômico, sendo necessária o esclarecimento sobre o foco da questão. Embora a resposta negativa tenha sido majoritária, novamente os públicos mais familiarizados justificaram suas respostas com exemplos da história da arte, como um psicólogo que lembrou das reproduções de Andy Warhol. Outras pessoas lembraram das obras produzidas com técnicas que visam a

¹⁸ A pergunta foi realizada da seguinte maneira: “Você acha que uma obra de arte tem o mesmo valor artístico em qualquer parte do mundo?”

¹⁹ A pergunta foi realizada da seguinte forma: “Você acha que a obra de arte precisa ser única para ter valor artístico?”

Gráfico 3: A obra de arte precisa ser única para ter valor artístico?



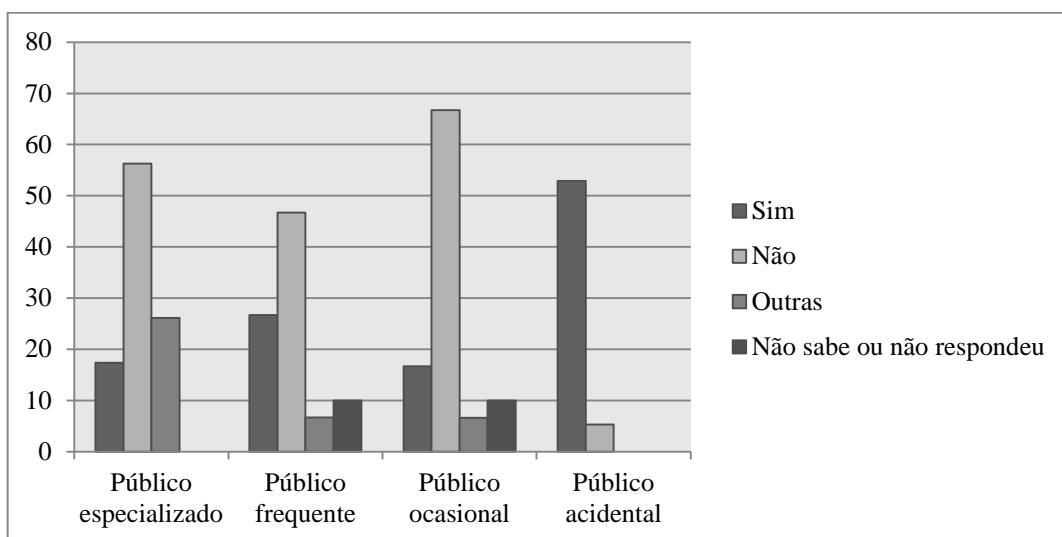
produção em série como gravuras ou o próprio design gráfico e as produções mais recentes. Já entre os grupos menos familiarizados, por vezes foram comparadas as duas possibilidades, entre uma peça exclusiva ou uma série, onde a exclusividade sempre é mais valorizada. A diferença entre o modelo clássico, lembrando a produção única e artesanal, em contraposição à modernidade e o aumento da produtividade, criando mais peças em série, também apareceu nas justificativas, a exemplo de um professor do ensino fundamental que comentou: “o valor artístico mais tradicional eu acho que sim [precisa ser única]”. Nesses casos a preferência ou valorização sempre recai sobre as obras antigas, em detrimento das contemporâneas. Por vezes os visitantes traziam nessa resposta o fato de haver outra exposição acontecendo no Parque Ibirapuera com réplicas de obras do Museu do Vaticano, o que também atraiu um grande público, sendo usado de argumento para negar a relação entre unicidade da peça e seu valor artístico.

A seguir, foi questionado se uma obra de arte precisa ser vista para ter valor artístico, condicionando sua consagração ao contato com o público, mas novamente as frequências alcançaram algum consenso, com variação de apenas 5%, conforme pode ser visto no anexo 2. Em todos os grupos foi estabelecido algum equilíbrio entre as respostas “sim” e “não”. A maioria afirmou que a obra precisa sim do público para ter valor, mesmo que fosse vista por apenas uma pessoa. Essa resposta foi acompanhada de argumentos que defendiam a inserção da obra no mundo, o fato de emocionar alguém, transmitir uma mensagem ou até mesmo para ser legitimada, e nesse sentido foi ressaltado o papel do crítico, que mesmo sendo o único espectador seria suficiente para atribuir valor. Mas outra parte dos entrevistados defendeu o

contrário, afirmando que mesmo escondida no ateliê do artista aquela peça já teria valor, aqui relacionado à intenção ou significado colocado pelo artista.

Recolocando a relação com o público, a pergunta seguinte debatia a possibilidade de interação com as obras que permitiam esse tipo de contato²⁰, obtendo o seguinte resultado:

Gráfico 4: A interação influencia o valor artístico?



Aqui houve uma inversão nas respostas, enquanto os grupos mais familiarizados afirmaram não haver influência entre a interação e o valor artísticos (respectivamente 56,3%, 46,7% e 66,7%), o público acidental disse que existe sim uma correlação (com 52,9%) e que seria positiva em sua maioria. Essa valorização pelo contato foi justificada por chamar mais atenção, ser mais atrativa, facilitar o contato com o público ou apenas por proporcionar estimular outro sentido. Novamente aparece uma ligação com o valor econômico, presente nas justificativas de quem defendeu que poderia influenciar de forma negativa, trazendo o desgaste físico da obra como depreciativo do seu valor.

Ressaltando o papel do crítico no mundo artístico, a pergunta seguinte questionava se a opinião profissional dele poderia alterar o valor artístico de uma obra. Em todos os grupos a maioria opinou que sim, embora esse reconhecimento tenha ganhado contornos particulares para cada grupo. O público especializado encara essa influência pela mudança na opinião dos indivíduos, modificando a recepção da obra, mas não o seu valor artístico. O público frequente já ressalta a relação com o mercado, também por tornar o artista mais ou menos conhecido. Por sua vez, os grupos menos familiarizados afirmavam que a opinião do crítico

²⁰ A pergunta foi realizada da seguinte forma: “Você acha que o fato do público poder tocar ou interagir com a obra de arte diminui ou altera de alguma forma o seu valor artístico?”

poderia interferir, mas afetava apenas o senso comum ou o público geral, destacando ainda o papel das mídias e das grandes redes de televisão no desempenho desse papel.

Entre todas as perguntas desta seção do questionário, uma se destacou com o mais alto grau de consenso, investigando sobre o uso de diversos tipos de material na produção artística²¹. Fortemente baseados sobre o que haviam acabado de ver, 89% dos entrevistados afirmaram que sim, qualquer objeto ou material pode ser transformado em arte, resgatando os mais variados exemplos da Bienal e também lembrando os *ready mades* de Duchamp. Apesar de reconhecer a potencialidade de qualquer material, a partir desse ponto as referências à arte contemporâneas passam a ser mais caracterizada pela crítica, a exemplo do comentário de uma jornalista aposentada, que disse: “tem algumas coisas que, aí na Bienal mesmo, que pra mim seria sucata e que eu não quereria ter na minha casa... A pessoa tem que ter a sensibilidade pra fazer daquele material a obra de arte, ne?”. Aceitar a possibilidade de transformar um objeto qualquer em obra de arte não significa concordar com o status do produto final. Esse tipo de argumentação demonstra a percepção que as pessoas tem sobre esse universo de práticas, onde ela comprehende as relações em jogo mesmo discordando dos valores ou especificidades da relação.

Também foi esse raciocínio que predominou ao falarem sobre o museu enquanto espaço de consagração²². As respostas demonstram algum consenso ao reconhecer a autoridade das instituições culturais em legitimar novas práticas, mesmo sem concordar com o status do que é exposto. Em todos os grupos existem comentários críticos que separam o funcionamento desse espaço da opinião pessoal sobre isso.

“Uma massa meio anônima e meio indecifrável”, será?

Essa foi a definição que um artista e editor de vídeos de 38 anos elaborou referindo-se ao público dos museus de arte. Em princípio ele foi bem sucedido com esse conceito, considerando a discussão anterior sobre a dificuldade em trabalhar com o público (ESQUENAZI, 2006). Mas é exatamente contra essas características que pesquisas como esta dissertação são desenvolvidas, com o propósito de conhecer ou decifrar essa categoria. Nesse sentido, a formulação dos tipos de públicos apresentados tenta contribuir para o debate sobre a

²¹ A pergunta foi realizada da seguinte maneira: “Você acha que qualquer objeto ou material pode ser transformado ou integrar uma obra de arte?”

²² A pergunta foi realizada da seguinte maneira: “Você acha que o museu, ou outra instituição, pode consagrar qualquer coisa como obra de arte? ”

percepção, mesmo sem pretender abarcar todas as suas possibilidades. O que essa tipologia parece apontar é a existência de alguns conceitos chave que são mobilizados pelos visitantes de várias formas na interpretação que ele realiza sobre a arte contemporânea e o mundo artístico.

Essa categorização parece estar associada a duas formas distintas de perceber o cenário artístico: a primeira seria a dos próprios agentes desse espaço, que percebem a construção do valor artístico através do contexto e das influências colocadas ao redor de uma obra, reconhecendo o peso das instituições e os mecanismos de reconhecimento e consagração. A esta visão institucional é oposta outra mais simples no sentido em que reduz a influência direta dos agentes e concebe o valor artístico como algo inato à obra ou ao artista. Nessa segunda visão é frequente a tendência a afirmar o dom ou talento do artista como única característica responsável pelo seu sucesso e conceber o valor como algo substancial e constante independente do tempo, contexto ou lugar onde esteja situada a obra. Essa visão é compartilhada por aqueles que observam o cenário artístico do ponto de vista mais distante, sem nenhum interesse ou experiência em aproximação.

É evidente que essa polarização nada mais é do que um instrumento analítico para organizar as diferentes leituras desse espaço. Entre esses dois casos existe uma imensa diversidade, e esta é essa gama de possibilidades que melhor representa o público. Levando essa análise adiante, a percepção dos visitantes parece estar organizada em diferentes pontos de alguns eixos básicos, demonstrando a persistência de categorias centrais na forma como eles enxergam o mundo artístico. Independente do nível de conhecimento específico que eles podem ter há uma clara diferença entre os valores clássicos ou antigos do passado e aqueles vigentes nas últimas décadas, entre moderno ou contemporâneo. Embora entre os grupos menos familiarizados prevaleça a valorização do passado em detrimento ao novo, alguns profissionais ou especialistas na área concordam com essa escolha, mostrando que não existem consensos absolutos nesse cenário.

Outro eixo que perpassa toda a análise é uma diferenciação na forma como o público percebe especialistas e amadores da área. É como se a atual configuração do mundo artístico instituísse uma linguagem acessível apenas aos iniciados. Esse sentimento de não pertencimento é o que define parte da resistência identificada nos grupos menos familiarizados. Embora todos os visitantes demonstrem grande poder de crítica sobre o funcionamento ou a atual configuração desse espaço, essa suposta hierarquia acaba por

impedir que eles expressem suas opiniões livremente, atenuando seus próprios questionamentos. Apesar de toda a liberdade que a arte contemporânea celebra, parece que elementos do modelo clássico ainda estão fortemente consolidados na representação coletiva do que vem a ser uma obra se arte, na definição do papel do artista e do valor artístico.

“A virada pós-moderna é caracterizada por uma ausência de certezas, de um centro unificador acordado sobre valores de excelência culturas, moralidade e tipos de conhecimento. Os comentaristas da condição moderna e pós-moderna notam que as sensibilidades e os padrões socioculturais baseados em categorias universais fixas e em hierarquias herdadas do Iluminismo são continuamente violados e reordenados. Em seu lugar, formas híbridas, códigos ecléticos mistos, garantias rápidas de validade para uma ampla gama de atividades e mentalidades de minorias excluídas, centros de poder em mutação e maior tolerância à ambiguidade.” (ZOLBERG, 2009, p. 36)

As certezas do passado são substituídas por múltiplas possibilidades, mas esse reconhecimento ainda não está presente em todos os grupos do público. Ainda é preciso questionar alguns conceitos essencialistas do passado, rompendo com a tendência à intelectualização que limita as formas através das quais o público pode se relacionar com a arte. Um público como o da Bienal é basicamente caracterizado pela diversidade e ausência de consensos, tais características devem ser reconhecidas e incorporadas ao evento, explorando ao máximo a capacidade de interpretação e crítica pelos visitantes, mobilizando tantos valores quanto julguem necessário.

Considerações Finais

“Art, it seems, is art if one thinks it is.²³”

(*New York American*, 22/10/1927,

apud HEINICH, 1996a, p. 672)

Essa manchete do jornal *New York American* no final dos anos 1920 ilustra perfeitamente a definição de mundo artístico defendida neste trabalho. Ela foi elaborada após a primeira sessão do processo judicial onde era debatido se a escultura “*Oiseau*²⁴” de Brancusi deveria ser considerada objeto utilitário e pagar os impostos de importação ao entrar nos Estados Unidos, ou seria considerada enquanto obra de arte em trânsito internacional para uma exposição no continente americano, estando isenta dos impostos. Embora este caso situado ainda no início do século XX responda especificamente à consolidação do regime estético moderno, a subjetividade e as tensões ilustradas nesse processo caracterizam esse espaço social até hoje. A dúvida sobre o status desse objeto teve origem no abstracionismo que a definia. Para o senso comum, aquele objeto intitulado “pássaro” em nada se assemelhava às aves, sendo qualquer coisa exceto arte. Ao romper com os valores e estilos vigentes até então, o abstracionismo inicialmente não é reconhecido enquanto prática artística, gerando esse debate que acabou por se estender até a esfera jurídica. Essas discussões, que surgem no mundo artístico e facilmente são ampliadas para outras áreas, são o ponto de partida para as mudanças que definem esse espaço. Nesse caso, o reconhecimento jurídico do abstracionismo enquanto arte colaborou para o alargamento das fronteiras que definem as práticas desse universo, valorizando cada vez mais as obras como a de Brancusi.

O mundo da arte é resultado de práticas, representações e convenções constantemente reelaboradas pelos atores sociais. Assim, o interesse sociológico sobre este universo particular não está voltado para as obras em si, mas para uma investigação objetiva sobre as interações, relações e contextos sociais que cooperam para o processo de criação e reconhecimento destas obras. Esta abordagem está baseada no pressuposto que “a arte não é mais o ponto de partida do questionamento [na pesquisa em sociologia da arte], mas o ponto de chegada. Pois o que interessa à pesquisa não é interior à arte (...), nem exterior a ela (...). Interessa o que a produz

²³ Em tradução livre: “Arte, ao que parece, é arte se alguém pensa que é.”

²⁴ “Pássaro” em francês.

e o que ela mesma produz" (HEINICH, 2008a, p. 28). Assim, a sociologia da arte define o seu lugar entre as áreas correlatas, produzindo um tipo de conhecimento que deve ser compartilhado com outras disciplinas e pode oferecer as mais diversas contribuições.

Desta abordagem sociológica ainda deriva a constatação que os atores desse espaço, da mesma forma como ocorre nas demais esferas da vida social, realizam as atividades que definem o mundo artístico – produção, legitimação, reconhecimento, consagração, etc. – mobilizando outros valores além do estético. É evidente que esse mecanismo esteve presente em toda a história da arte, mas na atualidade aparece de forma ainda mais intensa, com a diminuição da distância que antes separava a arte da vida. Se antes o julgamento sobre o caráter artístico de um objeto era quase imediato, a arte a partir da modernidade passa a exigir uma resposta mais elaborada do espectador, que precisa estabelecer uma diferença entre aquele objeto exposto no museu e outro quase idêntico que ele pode utilizar em casa, por exemplo. Da mesma forma, o público pode reagir negativamente ao que lhe é apresentado, sendo indiferente ou questionando aquela exposição. Essa diferença entre o paradigma clássico e o moderno ou contemporâneo colaboram para a instauração de conflito ou dissensos, ao considerar que ainda é comum a preferência pelos valores vigentes no passado, fazendo com que os espectadores não reconheçam a produção atual. As mudanças que definem o mundo artístico a cada momento não se sucedem de forma clara, unívoca ou absoluta, uma vez que os dissensos parecem prevalecer sobre os consensos desse espaço. Em particular na atualidade, as reações negativas ganham destaque, confrontando a legitimidade da ordem que tenta se estabelecer. Para falar sobre a arte contemporânea é necessário reconhecer a validade de cada uma dessas reações, e tentar compreender os motivos que levaram àquela percepção.

A escolha pela Bienal de São Paulo como objeto desta pesquisa permitiu observar tanto a participação dessa instituição no cenário artístico internacional, quanto analisar em detalhes a agência dos atores, destacando o modo através do qual eles percebem o mundo artístico e interpretam as obras expostas. Infelizmente, a importância das bienais no panorama artístico internacional ainda é pouco considerada no mundo acadêmico, onde poderia contribuir com pesquisas em vários aspectos, ao se relacionar com todas as atividades do mundo artístico. O que está em questão não é a reação individual diante de uma obra, mas "o contexto que inclui pelo menos a respectiva produção, apresentação e grau de legitimidade bem como os modos de interpretação disponíveis" (ESQUENAZI, 2006, p.101). Se a

modernidade já foi responsável por colocar novos questionamentos ao espectador, levado a participar da discussão sobre o status artístico dos objetos, na contemporaneidade essas questões continuam a serem expandidas, fazendo com que o visitante da Bienal se pergunte sobre todo o cenário artístico a partir do que ele viu dentro do Pavilhão, e responda a essas questões de alguma forma, mobilizando valores e informações de diversas esferas na elaboração de uma leitura adequada à sua experiência pessoal.

Nesse sentido, é fácil perceber como o papel de cada bienal supera o de outras exposições internacionais, no sentido em que “há uma representação, digamos teatral e didática, dessas realizações, que forma o mito coletivo do fazer. Um ‘fazer’ conjunto, simultâneo, que ocorre em vários pontos do mundo e que se equilibra, iguala, em necessidade, impulso e objetivos” (LEIRNER, 2002, p. 42). As bienais são eventos coletivos que partem de uma estrutura básica mas são elaborados de formas distintas, resultando numa espécie de rede envolvendo agentes e instituições tanto na realização desses eventos, quanto no debate sobre sua história, características e participação nas mudanças desse espaço.

Essa discussão sobre a configuração do cenário artístico internacional, deixou claro não tratar-se de um sistema inteiramente globalizado. Apesar de novas zonas curatoriais serem exploradas, esse tipo de participação ainda é bastante desigual, sendo inadequado falar em totalidade. Por outro lado, as identidades individuais também perderam parte do seu caráter nacionalista, uma vez que muitos artistas acabam migrando para países considerados centrais na tentativa de obter mais sucesso, ou vivem entre vários locais. As carreiras dos demais profissionais desse espaço também demonstram essa tendência à internacionalização, colaborando para a integração desse sistema.

Retomando a Bienal de São Paulo, é importante lembrar que, por ser uma instituição financiada principalmente por recursos públicos, deve existir o compromisso em realizar um evento que seja voltado para a sociedade, e não apenas para aqueles envolvidos no mundo artístico. Por mais que a gratuidade favoreça o acesso de todos os públicos ao Pavilhão, de nada adianta permitir a entrada sem oferecer o apoio necessário para quem assim desejar. Isso não significa que a fruição das obras dependa de algum conhecimento específico, pelo contrário, a arte contemporânea se apresenta tão próxima do cotidiano que permite novas formas de apropriação. As diferenças que atrapalham a relação entre o público, em particular os menos familiarizados, e a arte contemporânea podem ser questionadas se for permitido ao espectador interpretar as obras por alguma experiência pessoal, memória ou pela criatividade.

Não é suficiente colocar o público e a obra no mesmo ambiente, foi isso que as instalações na Avenida Paulista e na Estação da Luz demonstraram. Em ambos os casos a falta de uma contextualização mais adequada, que chamassem a atenção para os trabalhos e propusesse questionamentos fez com que as pessoas não diferenciassem aquilo do seu cotidiano nos mesmos espaços. A ironia que permeia esse contexto é que num momento onde as possibilidades do fazer artístico são as mais vastas possíveis – em termos de materiais, técnicas, práticas, etc. – quando o modelo artístico vigente poderia ser o mais acessível e democrático já visto, os personagens centrais desse cenário parecem resgatar a aura de sacralidade antes destruída. É como se os artistas, curadores, críticos e todos os outros especialistas compartilhassem uma linguagem ou uma lógica particular e inacessível aos demais. Diante desse contexto é que a sociologia da arte pode contribuir enquanto portadora de um discurso crítico (HEINICH, 1998a) na tentativa de amenizar esse mal entendido que parece caracterizar a recente história cultural brasileira.

Avaliando o caso da Bienal de São Paulo, considerando sobretudo o formato adotado nas duas últimas edições, o que se pode dizer é que nenhuma das partes age de forma equivocada, mas também não estão inteiramente corretos em suas ações. A Fundação Bienal, enquanto responsável pelo evento, precisa compreender melhor a diversidade que compõe o público espontâneo para poder preparar novas formas e receber e se relacionar com os visitantes. Nas duas últimas edições o papel desempenhado pelo Educativo ganha cada vez mais espaço pelo trabalho junto de escolas, universidades e outras instituições que buscam visitas monitoradas, desviando um pouco a atenção dos visitantes espontâneos, que, mesmo quando compartilham esse interesse em realizar uma visita acompanhado dos monitores, ou não tem acesso à informação que esse atendimento é possível, ou não consegue pela alta demanda, principalmente aos finais de semana e feriados.

A realização de uma megaexposição como é a Bienal mobiliza tantos recursos que chega a ser um desperdício não aproveitá-la em sua totalidade. É necessário explorar todas as oportunidades que um evento dessa dimensão oferece, criando formas de receber todos os públicos, atendendo aos interesses de cada fração.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, Santa-Catarina: Argos, 2009.
- ALAMBERT, F.; CANHETE, P. **Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores**. São Paulo: Boitempo Editorial., 2004.
- AMARAL, A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, R. A. **Sociologia da arte: trajetória e possibilidades de análise para a arte contemporânea**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2011.
- ARAÚJO, P. L. **A imagem do artista e os diferentes públicos: um estudo de caso na 6a Bienal do Mercosul**. 190f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BECKER, H. S. **Art Worlds 25th Anniversary Edition**, University of California Press, Berkeley, 2008.
- BELTING, H. **O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- BHABHA, H. K. Arte e Iminência. In: **Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, pp.20-25.
- BLOG FUNDAÇÃO BIENAL. 30ª Bienal de São Paulo chega ao fim com aumento na visitação espontânea. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 dez. 2012. Disponível em: www.bienal.org.br/FBSP/pt/Blog/post.aspx?post=24. Acesso em: 27/05/2013.
- BLOG ARQUIVO HISTÓRICO WANDA SVEVO (2013a). Bispo e o arquivo. **Blog Arquivo**, São Paulo, 26/09/ 2013. Disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=351>. Acesso em: 15/08/2014.
- _____. (2013b). Bienal polêmica. **Blog Bienal**, São Paulo, 29/10/2013. Disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=349>. Acesso em: 21/01/2014.
- BOURDIEU, P. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- _____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 1996b.
- _____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre, Editora Zouk, 2011.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BUENO, M. L. (org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2012.

BULHÕES, M. A. As instituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte. In: BERTOLI, M.; STIGGER, V. (Org.). **Arte, crítica e mundialização.** São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 125-133.

Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CYPRIANO, F. Após uma década de crise, Bienal recupera prestígio nacional e internacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21/09/2010. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/801599-apos-uma-decada-de-crise-bienal-recupera-prestigio-nacional-e-internacional.shtml>. Acesso em: 25/10/2011.

_____. Total de público da Bienal de SP deve alcançar 520 mil visitantes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07/12/2012. Disponível em www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1198041-total-de-publico-da-bienal-de-sp-deve-alcancar-520-mil-visitantes.shtml. Acesso em: 01/02/2013.

CYPRIANO, F.; FERRAZ, M. C. “Bienal deve estar entre mercado, feira de arte e museu”, diz Pérez-Oramas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04/09/2012. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1146323-bienal-deve-estar-entre-mercado-feira-de-arte-e-museu-diz-perez-oramas.shtml>. Acesso em: 10/09/2012. Acesso em: 13/10/2012.

DEBBANÉ, L. Histórias coloridas: uma entrevista com Sheila Hicks, destaque da 30ª Bienal de São Paulo. **Bamboo**, 20/12/2012. Disponível em: bamboonet.com.br/posts/uma-entrevista-com-sheila-hicks-destaque-da-30a-bienal-de-sao-paulo. Acesso em: 14/08/2013.

ESQUENAZI, J. P. **Sociología dos públicos.** Porto: Porto Editora, 2006.

FACUSE, M. M. Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible. **Universum**, Talca, v. 25, n. 1, 2010 . Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762010000100006&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 15/03/2013.

FIALHO, A. L. **Are Biennials redefining the art world map?** Trabalho apresentado no *Annual meeting of the American Sociological Association*, San Antonio, 2005, e publicado em 2007. Disponível em http://www.allacademic.com/meta/p183593_index.html. Recuperado em 20/09/11. Acesso em: 12/07/2011.

_____. O Brasil no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In: BUENO, M. L. (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**, São Paulo: Editora Senac, 2012a, pp. 141-160.

_____. Conhecer para atuar: a importância de estudos e pesquisas na formulação de pesquisas públicas para a cultura. **Revista Observatório Itaú Cultural: OIC**. São Paulo: Itaú Cultural, n.13, set, 2012b.

FILIPOVIC, E. ;HAL, M. V.; ØVSTEBO, S. (Eds.) **The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art**. Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010.

FIORATTI, G. Perto do fim, Bienal volta a expor obra pró-Dilma. **Folha de São Paulo**: São Paulo, 04/12/ 2010. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/840537-perto-do-fim-bienal-volta-a-expor-obra-pro-dilma.shtml>. Acesso em: 15/03/2013.

FOLHA DE SÃO PAULO. Obra que estará na Bienal causa polêmica por “matar” FHC e Lula. **Folha de São Paulo**: São Paulo, 17/09/2010a. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/800441-obra-que-estara-na-bienal-causa-polemica-por-matar-fhc-e-lula.shtml>. Acesso em: 15/03/2013.

FOLHA DE SÃO PAULO. Urubus são retirados de obra da Bienal. **Folha de São Paulo**: São Paulo, 08/10/2010b. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/811736-urubus-sao-retirados-de-obra-da-bienal.shtml>. Acesso em: 15/03/2013.

FONTANA, A.; FREY, J. The Interview: From Structured Questions to negotiated text. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. **Collecting and Interpreting Qualitative Materials**. Thousand Oaks/Londn/New Dheli: Sage Publications, 2003.

HARVEY, D. **Condição pós moderna**. São Paulo, Edições Loyola, 1992.

HEINICH, N. “C'est un oiseau!” Brancusi vs États-Unis, ou quand la loi définit l'art. **Droits et Sociétés**, n. 34, 1996a, pp. 649-672.

_____. L'art contemporain expose aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs. **Hermès**, CNRS Editions, Paris, n. 20, 1996b, pp. 193-204.

_____. **Ce que l'art fait à la sociologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998a.

_____. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998b.

_____. Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain. **Le Débat**, n. 104, 1999, pp. 106-115.

_____. L'art du scandale: Indignation esthétique et sociologie des valeurs. **Politix**, n. 71, 2005a, pp. 121-136.

_____. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v.13, n. 22, 2005b, pp. 138-147.

_____. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008a.

_____. Ce que fait l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative. **Sociologie de l'Art**, OPuS 13, 2008b, pp. 11-29.

HERKENHOFF, P. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. **REVISTA USP**, São Paulo, n.52, dez/fev, 2001-2002, p. 116-121.

JONES, C. A. The Historical Origins of the Biennial. In: FILIPOVIC, E.; HAL, M. V.; ØVSTEBO, S. (Ed.). **The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art** Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010, pp. 66-87.

LEENHARDT, J. A crítica de arte no cenário mundial. In: BERTOLI, M.; STIGGER, V. (Org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008, pp. 75-84.

LEIRNER, S. A Bienal faz 50 anos. Onde fica a arte? **REVISTA USP**, São Paulo, n.52, 2002, pp. 38-45.

“LUIS PEREZ ORAMAS CURATOR FOR THE 30^a BIENAL IN SAO PAULO.” [online] **The Latin American Art Journal**. Publicado em 14/09/2011. Disponível em: <http://latinartjournal.com/luis-perez-oramases-curator-for-the-30%C2%AA-bienal-in-sao-paulo/> Último acesso em 10/10/2012.

MARTÍ, S. Curadoria da Bienal faz reunião com grupo de pichadores. **Folha de São Paulo**: São Paulo, 28/09/2010a. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/805740-curadoria-da-bienal-faz-reuniao-com-grupo-de-pichadores.shtml>. Acesso em: 25/10/2011.

_____. “Conseguimos fazer uma boa Bienal”, diz Presidente da fundação. **Folha de São Paulo**: São Paulo, 06/12/2010b. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/840854-conseguimos-fazer-uma-boa-bienal-diz-presidente-da-fundacao.shtml>. Acesso em: 25/10/2011. Acesso em: 18/12/2012.

_____. Livro revela atestado de loucura do artista Bispo do Rosário e sua carreira de lutador. **Folha de São Paulo**: São Paulo, 30/07/2013. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1318514-livro-revela-atestado-de-loucura-do-artista-bispo-do-rosario-e-sua-carreira-de-lutador.shtml. Acesso em: 15/08/2014.

MELUCCI, A. **Por uma sociologia reflexiva : pesquisa qualitativa e cultura**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

MESQUITA, I. BIENAIIS BIENAIIS BIENAIIS BIENAIIS BIENAIIS BIENAIIS BIENAIIS. **REVISTA USP**, São Paulo, n.52, dezembro/fevereiro, 2002, pp. 72-77.

MEYRIC-HUGHES, H. A história e a importância da bienal como instrumento de globalização. In: BERTOLI, M.; STIGGER, V. (Org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008, pp. 19-44.

MINDÊLO, M. O. M. “**A arte não exclui. Só inclui**”: a relação do público com a arte contemporânea na 29ª Bienal de São Paulo. 155f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

MOULIN, R. **L'artiste, l'institution et le marché**. Paris : Flammarion, 1997.

_____. **O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

NEVES, J. Campo da cultura e mecenato artístico na cidade de São Paulo: a imprensa e os museus de arte no segundo pós-guerra. In: BUENO, M. L. (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2012, pp. 39-56.

OLIVA, F. Tobi Maier: “A Bienal vai evitar a sequência linear de obras de arte avulsas”. **Goethe-Institut Brasilien**, 04/2012. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/pt9187638.htm>. Acesso em : 22/08/2012.

ORTEGA, R. (2012). 30ª Bienal de São Paulo busca “beleza e inteligência em tempo de incerteza”. **G1: Portal de notícias da Rede Globo**, 03/09/2012. Disponível em: g1.globo.com/.../30-bienal-de-sao-paulo-busca-beleza-e-inteligencia-em-tempo-de-incerteza.html. Acesso em: 10/09/2012.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASQUALUCCI, L. (2010). Entrevista com Anny Christina Lima, Denise Grinspum e Stela Barbieri. [online] Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Educativo/> Último acesso em 20/11/2012.

PÉREZ-ORAMAS, L. A iminência das poéticas (ensaio polifônico a três ou mais vozes). In: **Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, pp. 26-51.

QUEMIN, A. L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays ‘périphériques’ à ‘l’ère de la globalisation et du métissage. **Sociologie et sociétés**, v. 34, n. 2, 2002, pp. 15-40.

SHEIKH, S. O que é bienalização?. **Translados**. Publicado em: 05/06/2012. Disponível em: <http://www.translados.org/2012/06/o-que-e-bienalizacao/>. Acesso em: 10/10/2012.

SOBRINHO, F. M. (Org). **Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: 1951. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes> . Acesso em: 19/09/2012.

TOTA, A. L. **A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimídia.** Lisboa: Editora Estampa, 2000.

VANDENBERGHE, F. O real é relacional: uma análise epistemológica do estruturalismo gerativo de Pierre Bourdieu. In: **Teoria Social Realista: um diálogo franco-britânico.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2010.

ZOLBERG, V. L. **Para uma sociologia das artes.** São Paulo: Editora Senac, 2006.

_____. Incerteza estética como novo cânone: os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. **Ciências Humanas e Sociais em Revista Seropédica**, v.31, n.1, janeiro/junho, 2009, pp. 25-40.

Apêndice 1: Questionário aplicado ao público da Bienal

Data ____ / ____ / ____ Local ____ Pavilhão da Bienal ____ Questionário nº ____ Turno ____

Informações Pessoais – PÚBLICO

1. Idade: _____

2. Sexo: () Masculino () Feminino

3. Estado civil:

- Solteiro(a)
- Casado(a)/União Estável
- Divorciado(a)/Separado(a)
- Viúvo(a)

4. Residência (cidade/país): _____

5. Profissão: _____

6. Escolaridade:

- | | | |
|---|--------------|----------------|
| <input type="checkbox"/> Pós- Doutorado | Completo () | Incompleto () |
| <input type="checkbox"/> Doutorado | Completo () | Incompleto () |
| <input type="checkbox"/> Mestrado | Completo () | Incompleto () |
| <input type="checkbox"/> Especialização | Completo () | Incompleto () |
| <input type="checkbox"/> Graduação | Completo () | Incompleto () |
| <input type="checkbox"/> Ensino Médio | Completo () | Incompleto () |
| <input type="checkbox"/> Ensino Fundamental | Completo () | Incompleto () |
| <input type="checkbox"/> Sem escolaridade | | |

7. Quantos idiomas você fala:

() Apenas português () Dois idiomas () Três idiomas () Quatro ou mais

8. Renda mensal individual

- Até 1 salário mínimo – R\$622,00
- Entre 1 e 3 salários mínimos - R\$622,00 a R\$1.866,00
- Entre 3 e 5 salários mínimos - R\$1.867,00 a R\$3.111,00
- Entre 5 e 7 salários mínimos - R\$3.112,00 a R\$4.354,00
- Acima de 7 salários mínimos – R\$4.355
- Não possui renda atualmente
- Não sabe
- Não quis informar

9. Renda mensal familiar

- Até 1 salário mínimo – R\$622,00
- Entre 1 e 3 salários mínimos - R\$622,00 a R\$1.866,00
- Entre 3 e 5 salários mínimos - R\$1.867,00 a R\$3.111,00
- Entre 5 e 7 salários mínimos - R\$3.112,00 a R\$4.354,00

- Acima de 7 salários mínimos – R\$4.355
- Não possui renda atualmente
- Não se aplica
- Não sabe
- Não quis informar

Práticas Artísticas

10. Você costumava ter contato com artes na infância ou adolescência?

- () Não () Sim. Por influência de quem?
- Família
 - Escola
 - Amigos, vizinhos ou conhecidos
 - TV, jornal, internet ou outra mídia
 - Interesse próprio
 - Outro.
Quem? _____

11. Em geral, com que linguagem artística você costuma ter mais contato?

- Artes plásticas ou visuais
- Cinema
- Música
- Literatura
- Teatro
- Dança
- Outra. Qual? _____
- Não tenho contato

12. Você costuma realizar algum tipo de prática artística (profissionalmente ou por lazer)?

- () Não () Sim. Qual? _____

13. Quais os motivos que te levam a realizar as práticas citadas acima?

14. Sobre a arte enquanto consumo, você costuma acompanhar:

- Cinema
- Fotografia
- Artes visuais
- Música
- Literatura
- Teatro
- Dança
- Outro. Qual? _____
- Não tem contato

15. Quais os motivos que te levam a realizar as práticas citadas acima?

16. A sua profissão está relacionada à alguma prática artística?

()Não ()Não sei ()Talvez ()Sim. Qual? _____

17. Você tem o hábito de visitar museus, exposições ou centros culturais?

()Sim ()Não

18. Você acha que algum destes fatores limita os hábitos culturais ou artísticos?

- Dinheiro
- Tempo
- Distância/Acesso
- Companhia
- Outro. Qual? _____
- Todos os anteriores
- Nenhum

19. Você costuma se informar ou procurar conhecimento relacionado às artes?

()Não ()Sim. Quais os meios que você utiliza? _____

Sobre a Bienal

20. Você veio acompanhado de alguém?

()Não ()Sim

21. Em média, quanto tempo durou a sua visita?

- Menos que uma hora
- Entre uma e duas horas
- Duas horas
- Entre duas e três horas
- Mais que três horas

22. Esta é a sua primeira visita à uma exposição de arte contemporânea?

()Sim ()Não ()Não sei

23. Esta é a sua primeira visita à uma Bienal de arte?

()Sim ()Não. (responder “a” e “b”)

- a) Qual já visitou? _____
 - b) Como você a compara com a Bienal de São Paulo? _____
-
-

24. Esta é a primeira vez que você veio à Bienal de São Paulo?

()Sim ()Não (responder “a” e “b”)

a) Quantas já visitou? _____

b) Como você compara as edições que conhece? _____

25. Esta é a sua primeira visita ao Pavilhão da Bienal nesta edição?

()Sim ()Não. Quantas vezes já veio? _____

26. O fato de a entrada ser franca contribuiu para a visita?

()Sim ()Não ()Não sei

27. Você pretende realizar outra visita nesta edição? Por quê?

()Sim ()Não ()Não sei

28. Você pretende voltar nas próximas edições?

()Sim ()Não ()Não sei

29. Você visitou ou pretende visitar outra instalação da Bienal na cidade?

()Não sei

()Não, não tenho conhecimento

()Não terei tempo

()Não tenho interesse

()Sim. Qual?

- Leandro Tartaglia “Tudo em sua mente. Viagem em dois atos”
- Alexandre Navarro na Av. Paulista
- Jutta Koether e Benet Rossell no MASP
- Charlotte Posenenske na Estação da Luz
- Maryanne Amacher na Capela do Morumbi
- Hugo Canoilas na Casa do Bandeirante
- Sergei Tohorepnin e Ei Arakawa na Casa Modernista
- José Arnaud, Robert Smithson e Xu Bing no Museu de Arte da FAAP
- Bruno Munari no Instituto Tomie Ohtake

30. Você gostou do evento em geral? ()Sim ()Não ()Não sei

31. O que mais o agradou?

32. O que menos o agradou?

33. Qual o principal motivo que o trouxe aqui hoje?

34. Registrhou (foto ou vídeo) alguma obra?

- ()Sim. Qual o motivo que te levou a fazer esses registros? _____
()Não

Sobre a Arte / Arte Contemporânea

35. Na sua opinião, existe algo que diferencie o artista das outras pessoas?

- ()Não sei
()Não
()Sim. O que seria? _____

36. Na sua opinião, o que define o valor artístico de uma obra:

- Intenção do artista
- Propriedades do objeto (forma, cor, textura, etc.)
- Beleza
- Preço
- Capacidade de transmitir emoções
- Capacidade de fazer refletir sobre algo
- Grau de dificuldade de sua realização
- Contexto no qual a obra está inserida
- Público atraído pela obra
- Outro. O quê? _____

37. Você acha que o valor artístico de uma obra de arte é atemporal?

- ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez

38. Você acha que uma obra de arte tem o mesmo valor artístico em qualquer parte do mundo? ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez

39. Você acha que a obra de arte precisa ser única para ter valor artístico?

- ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez

40. Você acha que uma obra de arte precisa do público (ser vista, ser exposta) para ter valor artístico? ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez

41. Você acha que o fato do público poder tocar ou interagir com a obra de arte diminui ou altera de alguma forma o seu valor artístico?

()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez

- 42. Você acha que uma crítica positiva ou negativa podem influenciar o valor artístico de uma obra?** ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez
- 43. Você acha que qualquer objeto ou material pode ser transformado ou integrar uma obra de arte?** ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez
- 44. Você acha que o museu, ou outra instituição, pode consagrar qualquer coisa como obra de arte?** ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez
- 45. Você acha que qualquer pessoa é capaz de produzir (conceber e realizar) uma obra de arte?** ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez
- 46. Você se consideraria capaz de produzir (conceber e realizar) alguma das obras expostas?** ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez
- 47. Você acha que o público aceita ou concorda com tudo que é apresentado como arte contemporânea?** ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez
- 48. Você concorda com o valor artístico de tudo que é apresentado como “arte contemporânea”?** ()Sim ()Não ()Não sei ()Talvez
- 49. De uma forma geral, quem define o valor artístico de uma obra?**
- O artista que cria
 - O museu/espaco que consagra
 - O público que aprecia
 - A crítica sobre ela
 - A obra em si
 - Todos os anteriores
 - Outro. Quem? _____

- 50. Qual a sua opinião sobre a arte contemporânea? O que o agrada ou desagrada? O que a caracteriza?**
-
-
-
-

ANEXOS

Anexo 1: Tabela com as estatísticas gerais do público

Entrevista – Público Espontâneo Bienal					
Duração: 16h55'44''					
Data: 19/10/12 ao 16/11/12	Local: Pavilhão Bienal		Turno: Manhã/Tarde/Noite		
Informações Pessoais					
1	<u>Idade (média)</u>		39,26 anos		
2	<u>Sexo</u>	Masculino	48%		
		Feminino	52%		
3	<u>Estado civil</u>	Solteiro	54%		
		Casado/União estável	41%		
		Divorciado/Separado	3%		
		Viúvo	2%		
4	<u>Residência</u>	São Paulo-SP	48%		
		Estado SP	9%		
		Demais estados brasileiros	38%		
		Estrangeiros	5%		
5	<u>Profissão</u>	Administrador	4		
		Advogado	1		
		Analista de sistemas	1		
		Aposentado	3		
		Arquiteto	2		
		Arquivista	1		
		Arte educador	1		
		Artista	4		
		Assistente social	2		
		Autor	3		
		Aux. de escritório	2		
		Aux. de secretaria	1		
		Bancário	1		
		Biólogo	2		
		Cabelereira	1		
		Curadora	1		
		Designer	1		
		Do lar	1		
		Doméstica	1		
		Eletricista	1		
		Eletrotécnico	1		
		Empresário	2		
		Engenheiro	1		
		Estudante ens. méd.	2		
		Estudante univ.	11		
6	<u>Escolaridade</u>	Pós doutorado	1%		
		Doutorado	9%		
		Mestrado	12%		
		Especialização	8%		

		Graduação	60%
		Ensino Médio	8%
		Ensino Fundamental	1%
7	<u>Idiomas</u>	Apenas português	31%
		Dois idiomas	37%
		Três idiomas	16%
		Quatro idiomas	11%
		Cinco ou mais idiomas	4%
8	<u>Renda Individual Mensal</u>	Até um salário mínimo	1%
		Entre um e três salários mínimos	17%
		Entre três e cinco salários mínimos	22%
		Entre cinco e sete salários mínimos	8%
		Entre sete e nove salários mínimos	5%
		Dez ou mais salários mínimos	25%
		Não possui renda atualmente	9%
		Não quis informar	13%
9	<u>Renda Familiar Mensal</u>	Entre um e três salários mínimos	4%
		Entre três e cinco salários mínimos	6%
		Entre cinco e sete salários mínimos	4%
		Entre sete e nove salários mínimos	7%
		Dez ou mais salários mínimos	27%
		Não quis responder	14%
		Não sabe informar	9%
		Não se aplica	29%

Práticas Artísticas							
10	<u>Contato com arte durante infância/adolescência:</u> Sim 80% Não 20%						
11	<u>Com que linguagem artística você tem contato?</u>						
	Artes plásticas/visuais	Cinema/audiovisual	Música	Literatura	Teatro	Dança	
	52	64	50	33	31	16	
12	<u>Práticas artísticas (produção):</u> Sim 60% Não 40%						
	Respostas	Artes plásticas	Audiovisual	Música	Literatura	Teatro	Dança
	59	37	5	10	8	7	3
16	Não respondeu	1	-	-	-	-	-
	Não se aplica	40	-	-	-	-	-
	Total	100					
	<u>Sua profissão está relacionada às artes?</u>						
	Sim 21% (artistas, fotógrafos, professores/estudantes) Indiretamente 15% (jornalistas, arquitetos, designers) Não 64%						
17	<u>Hábito visitar museus/centros culturais:</u> Sim 80% Não 11% Outro 9%						

18	<u>Fatores que limitam hábitos culturais:</u> Sim 83% Não 17%						
	Dinheiro	Acesso/ Distância	Tempo	Companhia	Interesse	Informação	Outros
	53	51	34	24	9	3	8
19	<u>Buscar informações sobre artes (meios):</u> Sim 77% Não 12% Outros 11%						

Sobre a Bienal de São Paulo							
20	<u>Companhia:</u> Sim 72% Não 28%						
21	<u>Tempo da visita:</u> Até 30 min 30min - 1h 1h - 2h 2h - 3h 3h - 4h 4h - 5h 6h - 7h 7h - 8h 5 16 25 36 7 4 4 3						
22	<u>Primeira exposição de arte contemporânea?</u> Sim 9% Não 91%						
23	<u>Primeira visita à Bienal de SP?</u> Sim 36% Não 64%						
24	<u>Já visitou outra bienal além da BSP?</u> Sim 18% Não 82%						
25	<u>Única visita nesta edição?</u> Sim 44% (9% não terá tempo para voltar) Não 17% (já realizaram outra visita) Talvez 32% (afirmaram ter intenção de retornar) Não sabe 7%						
26	<u>Utilizou algum recurso?</u> Sim 6% Não 94%						
27	<u>Intenção/visita outra instalação da Bienal</u> Visitou 4% Pretende 14% Não 44% (14% não terá tempo) Talvez 11% Não tinha conhecimento a respeito 23% Não sabe 4%						
28	<u>Intenção de voltar nas próximas edições</u> Sim 96% Não 2% Não sabe 2%						
29	<u>Entrada franca contribui para o interesse do público em geral?</u> Sim 91% Não 1% Outra 5% Não sabe 3%						
30	<u>Gostou do evento em geral?</u> Sim 88% Não 8% Outra 4%						
33	<u>Registrhou foto/vídeo?</u> Sim 60% Não 40%						
34	<u>Principal motivo da visita hoje?</u> Pela Bienal 56% Por outro compromisso no Parque ou proximidades 12%						

	Por outro compromisso que o trouxe a São Paulo 7% Por acaso (não sabia do evento) 3% Outra 22%
--	--

<u>Sobre Arte / Arte Contemporânea</u>	
35	<u>Existe algo que diferencie o artista das outras pessoas?</u> Sim 61% Existem características, mas isso não o diferencia 11% Não 17% Outras 10% / Não sabe 1%
37	<u>O valor artístico de uma obra é atemporal?</u> Sim 21% Não 63% Ambos coexistem 5% Outros 10% Não sabe 1%
38	<u>Uma obra tem o mesmo valor artístico em qualquer lugar?</u> Sim 10% Não 77% Outra 9% Não sabe 4%
39	<u>Uma obra de arte precisa ser única para ter valor?</u> Sim 9% Não 68% Não, mas valoriza mais 11% Outra 9% / Não sabe 3%
40	<u>Uma obra de arte precisa ser vista pelo público para ter valor?</u> Sim 53% Não 22% Não, mas é bom ser vista 9% Outra 9% / Não sabe 7%
41	<u>Toque/interação do público altera o valor da obra?</u> Sim 26% Não altera, mas torna mais interessante 23% Não altera 33% Outra 9% / Não respondeu 8%
42	<u>A crítica pode interferir no valor artístico?</u> Sim 52% Interfere na relação com o público 10% Não altera 15% Outra 21% / Não sabe 2%
43	<u>Qualquer material/objeto pode ser transformado numa obra de arte?</u> Sim 89% Não 7% Outra 1% / Não sabe 3%
44	<u>O museu pode consagrar qualquer coisa?</u> Sim 62% Não 24% Outra 10% / Não sabe 4%
45	<u>Qualquer pessoa é capaz de produzir uma obra de arte?</u> Sim 60% Não 33% Outra 6% / Não sabe 1%
46	<u>Você se considera capaz de produzir uma obra de arte?</u> Sim 69% Não 21% Outra 5% / Não sabe 5%
47	<u>O público aceita tudo que é apresentado como arte contemporânea?</u> Sim 7% Não 86% Outra 3% / Não sabe 4%

48	<p><u>Você aceita tudo que é apresentado como arte contemporânea?</u> Sim 15% Não 72% Outra 11% / Não sabe 2%</p>
-----------	---

Anexo 2: Comparaçao das respostas – Sobre arte/Arte contemporânea

Comparação das respostas – Sobre arte/arte contemporânea [Expresso em porcentagem]																
	Público especializado				Público frequente				Público esporádico				Público acidental			
	Sim	Não	Outra	97/8	Sim	Não	Outra	97/8	Sim	Não	Outra	97/8	Sim	Não	Outra	97/8
Existe diferença artista entre o artista e os demais?	39,1	47,8	13	---	50	40	10	---	76,7	10	10	3,3	82,4	11,8	5,9	---
Valor artístico de uma obra é atemporal?	13	73,9	13	---	16,7	70	13,3	---	23,3	53,3	23,3	---	35,3	52,9	5,9	5,9
Obra tem o mesmo valor artístico em qualquer lugar?	13	73,9	13	---	6,7	80	6,7	6,7	10	83,3	6,7	---	11,8	64,7	11,8	11,8
Obra precisa ser única para ter valor artístico?	---	95,7	4,3	---	6,7	90	3,3	---	10	70	13,3	6,7	23,5	52,9	17,6	5,9
Obra precisa ser vista para ter valor artístico?	52,2	30,4	17,4	---	50'	26,7'	10	13,3	60	30	---	10	47,1	41,2	11,8	---
Interação altera o valor artístico?	17,4	56,3	26,1	---	26,7	46,7	6,7	10	16,7	66,7	6,6	10	52,9	5,3	---	11,8
A crítica altera o valor artístico?	39,1	21,7	34,8	4,3	63,3	23,4	13,3	---	50	26,6	23,3	---	52,9	29,4	11,8	5,9
Qualquer material pode ser usado para produzir uma obra de arte?	95,7	4,3	---	---	83,3	13,3	3,3	---	90	3,3	6,7	---	88,2	5,9	---	5,9
O museu pode consagrar qualquer coisa como arte?	69,6	17,4	8,7	4,3	60	26,7	13,3	---	66,7	16,7	13,3	3,3	47,1	41,2	---	11,8
Qualquer pessoa pode produzir uma obra de arte?	56,5	30,4	13	---	73,3	23,3	3,3	---	50	43,3	3,3	3,3	58,8	35,3	5,9	---
Você se considera capaz de produzir uma obra de arte?	78,3	4,3	4,3	13	76,7	16,7	3,3	3,3	53,3	33,3	13,3	---	70,6	29,4	---	---
O público aceita tudo que é apresentado como arte contemporânea?	4,3	91,3	---	4,3	10	83,3	6,7	---	6,7	86,7	3,3	3,3	5,9	82,4	---	11,8
Você aceita tudo que é apresentado como arte contemporânea?	13	65,2	17,4	4,3	20	70	10	---	20	70	10	---	---	88,2	5,9	5,9

