Bienal de Veneza/Neves:
reflexões sobre
a arte crítica
e suas proposições

Giovana Ellwanger

Brasil. Mestre pelo Programa em Artes Visuais
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Resumo

As ações de Paulo Nazareth em suas participações nas Bienais de Veneza (2013 e 2015) e nas Bienais de Veneza / Neves – os dois últimos, eventos concomitantes desenvolvidos pelo artista – constituem importantes espaços de reflexão. As propostas representam não somente transgressões próprias da arte contemporânea, mas o desenvolvimento de um espaço crítico frente às instituições artísticas e suas legitimações. O objeto de análise do presente artigo – as exposições mencionadas – é estudado sob a luz de autores que abordam a arte contemporânea e as relações entre arte, política e crítica institucional. Adicionalmente, avalia-se as repercussões dos eventos junto a seu público.

Palavras-chave

arte contemporânea, arte política, crítica institucional, Paulo Nazareth

Abstract

Paulo Nazareth's actions in his participations at Venice Art Biennale (2013 and 2015) and at Venice Art Biennale / Neves – the two last ones, concomitant events developed by the artist – constitute important spaces for reflection. The proposals represent not only inherent transgressions of contemporary art, but the development of a critical space face to artistic institutions and its legitimacies. The article's object of analysis – the mentioned expositions – is studied in light of authors that discuss contemporary art and the relations between art, politics and institutional critique. Additionally, the events' impact among its publics is evaluated.

Keywords

contemporary art, political art, institutional critique, Paulo Nazareth

Em setembro de 2016, defendi a dissertação intitulada “A arte de Paulo Nazareth: perspectivas locais e globais de sua circulação”. O presente artigo é parte deste estudo e traz dados levantados através da pesquisa de campo sobre as participações de Paulo Nazareth nos eventos Bienal de Veneza e Bienal de Veneza / Neves. As experiências de arguição da banca e das discussões ocorridas no 26º Encontro da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), em que apresentei a primeira versão deste artigo, confrontaram-me a questionamentos que suscitaram reflexões sobre determinados aspectos. Este artigo, portanto, reavalia alguns tópicos da pesquisa de mestrado, ou que nela não foram abordados, a partir dos diálogos gerados.

Para fins de contextualização, considero importante reapresentar, ainda que não em sua totalidade, o conteúdo dos textos originais (dissertação / artigo no 26º Encontro da ANPAP) para que possa embasar as reflexões subsequentes. A apresentação dos eventos artísticos em questão é, portanto, primordial.

Em 2013, o artista Paulo Nazareth (1977) foi convidado a participar da 55ª edição da Bienal de Veneza. Sua obra constava na exposição principal da mostra chamada **Palácio Enciclopédico**, sob a curadoria de Massimiliano Gioni. Paulo Nazareth não viajou à cidade italiana para cumprir a agenda relacionada à mostra, como acompanhar a montagem da obra, conceder entrevistas, participar de conferências, como seria esperado. Sua convicção o orienta a não pisar em solo europeu antes de ter percorrido toda a África.

Embora a exposição da 55ª Bienal de Veneza não tenha contado com a presença física do artista, ela contou com outras participações. A obra exposta consistia em um conjunto de produtos coletados pelo artista que tinham como nome um santo. Este conjunto chamava-se **Santos de Minha Mãe**. Junto a estes objetos, o vídeo do artista **Aprender a rezar Guarani & Kaiowá para o mundo não acabar** era exibido. Enquanto isso, na sala expositiva, permaneciam dois indígenas Guarani Kaiowás (o cacique Genito Gomes e o pajé Valdomiro Flores, de uma reserva de Ponta Porã, Mato Grosso do Sul). Naquele espaço, eles relatavam aos visitantes histórias de genocídio indígena ocorridos no Brasil.

Representado, portanto, por dois indígenas e também por sua galeria (Mendes Wood DM), Paulo Nazareth não deixou de dialogar com o evento de Veneza, Itália, ainda que de outra forma. Deliberadamente, sem conhecimento ou autorização prévia das instituições envolvidas, o artista recriou no Brasil a mostra que estava sendo exibida no exterior. Com um nome em ascensão no mercado de arte internacional, não seria difícil para o artista conseguir um espaço onde esta exposição se repetisse. O local escolhido, no entanto, não foi uma conhecida galeria, instituição cultural ou museu. Paulo Nazareth alugou um “barraco”¹ na periferia da cidade de Ribeirão das Neves (município da região metropolitana de Belo Horizonte), não coincidentemente em

um bairro periférico de nome Veneza. Assim, constituiu-se a Bienal de Veneza / Neves.

Em 2015, Paulo Nazareth foi novamente convidado a participar da Bienal de Veneza, em sua 56^a edição, na mostra paralela sob a curadoria de Alfons Hug e exibida no Pavilhão da América Latina, intitulada **Vozes indígenas**. Uma série de caixas de som, dispostas em um corredor, reproduziam áudios, frutos do trabalho de artistas junto a tribos indígenas da América, acompanhados de um pequeno texto sobre cada projeto. O áudio de Paulo Nazareth consistia em uma conversa com crianças da tribo Guarani Kaiowá, na tentativa de aprender e ensinar a língua e as peculiaridades de sua pronúncia. Foi produzido dentro da série de contatos que o artista travou com a mesma tribo, a qual participou ativamente de sua obra exposta na Bienal de Veneza de 2013.

A Bienal de Veneza / Neves também teve sua segunda edição em 2015, concomitantemente à bienal italiana. Desta vez, o artista instalou o evento em uma construção inacabada, localizada na mesma rua em que a primeira mostra ocorreu. A nova edição contou com outros artistas que doaram trabalhos, cujo valor arrecadado com as vendas promoveu a compra do espaço. A Bienal de Veneza / Neves também contou com um edital de arte postal, aberto a interessados.² Embora até o momento não esteja concretizado, há um projeto do artista de transformar a construção em um centro cultural que possa atender a região.

Apresentados os eventos, em linhas gerais, pode-se compreender as ações de Paulo Nazareth, tanto na Bienal de Veneza quanto na Bienal de Veneza/Neves, como questionadoras em diferentes aspectos: quanto às definições da arte, quanto a critérios de seleção e quanto aos espaços institucionalizados da arte, oportunizando reflexões sobre os espaços de uma arte crítica. No presente artigo, fixo-me sobre seu aspecto crítico frente ao espaço institucional da arte, levantando a seguinte questão: qual a eficácia da crítica desenvolvida por Paulo Nazareth, enquanto subversão aos espaços institucionais da arte, ao lançar a Bienal de Veneza / Neves? O evento em questão permite uma importante reflexão sobre o posicionamento do artista e o espaço crítico da arte para revisões sobre a estruturação do próprio campo. Estas

mostras serão analisadas à luz da crítica institucional, através de Hito Steyerl (2009), e também de autores como Jacques Rancière (2012) e Rainer Rochlitz (1994), que abordam aspectos da arte política e da institucionalização da arte.

As Bienais de Veneza e as Bienais de Veneza / Neves: questionando os espaços da arte

Nas propostas que desenvolveu através das duas edições da Bienal de Veneza / Neves, Paulo Nazareth voltou-se para um aspecto frequente em sua produção artística: os diálogos e relações possíveis entre centros e periferias. O olhar para aquilo que está fora do espaço hegemônico da arte (e também da sociedade) é uma constante para o artista. Assim como é constante a busca pela inserção destes espaços periféricos nos espaços hegemônicos da arte. Seu interesse pelos desvios dos espaços e dos meios tradicionais da arte torna-se perceptível tanto nos aspectos formais de sua produção (confeção de panfletos em materiais simples ou apropriação de impressos, não importando o estado de conservação em que se encontrem) quanto nos aspectos conceituais. É o caso da obra **Notícias de América**, que deu visibilidade ao artista. Nesta grande e complexa produção, ele propôs uma viagem por terra da cidade de Santa Luzia, MG, aos Estados Unidos, alegando que levaria ao país a poeira da América Latina. Aponta-se, portanto, para uma relação a ser travada entre estas duas polaridades, o centro hegemônico e a periferia. Pode-se qualificar **Notícias de América** como grande e complexa pelas diversas ações que Paulo Nazareth empreendeu ao longo de seu caminho. A caminhada é permeada por materializações em fotografias, impressos ou objetos coletados. No entanto, trago esta produção apenas como um importante ato crítico do artista, de grande repercussão, uma vez que o foco do artigo manter-se-á sobre suas participações e ações críticas nas Bienais de Veneza e nas Bienais de Veneza / Neves em relação aos espaços institucionais.

Na Bienal de Veneza de 2013, em que indígenas foram convidados a contar histórias de genocídio sofridas por suas tribos, buscava-se um deslocamento do olhar. As figuras chamam o olhar do observador para algo que ali se presentifica pelos dois

indígenas, colocados dentro do espaço institucional e por ele abrigados e aceitos sem ressalvas. Pelo contrário, às instituições é interessante apresentar propostas artísticas ousadas, que enfrentem os espaços tradicionais da arte. Como coloca Rainer Rochlitz (1994), trata-se de um movimento comum à arte contemporânea ultrapassar fronteiras, porém a busca institucional de legitimar a revolta e pacificar conflitos transforma os aspectos de autonomia da arte. A dependência da instituição torna-se um fato. Por sua vez, Paulo Nazareth, ao contrário de se debater em uma luta quase inútil de tentativa de escapar à institucionalização, ou de procurar uma via de subversão, assume esta situação e aproveita este espaço a seu favor. Não simplesmente como espaço para seu reconhecimento (o que, inevitavelmente, acontece), mas como espaço para a denúncia – constante no trabalho do artista. O assunto – a questão indígena –, de fato, atende a expectativas do mercado (sobretudo as expectativas de um mercado europeu de arte em relação à produção brasileira). Porém, expor, e chamar atenção para aquilo que é exposto, parece ser o sentido maior do trabalho. Dar visibilidade aos indígenas e permitir que os próprios possam falar sobre o genocídio de seu povo.

Ao desenvolver um trabalho como este, Paulo Nazareth atua na direção das produções contemporâneas que, conforme apontado por Canclini (2012), relacionam outros campos de conhecimento à arte, gerando novas visões e experiências. Envolvendo outros campos de conhecimento, a arte passa a apresentar questões ligadas à sociedade, propondo reflexões através de poéticas – o que talvez possa ser comparado ao que Canclini identifica como “estética da iminência”. Colocar espectadores frente a indígenas que alertam para questões preocupantes no Brasil, em uma situação expositiva, ultrapassa o campo artístico. Une-se também às novas posições de alguns artistas na contemporaneidade que atuam como etnógrafos, ao relacionarem-se diretamente com diferentes comunidades, engajando-se em suas demandas e necessidades, conforme aponta Hal Foster (2014). Esta prática, segundo Foster, é questionável quando percebe-se a posição do artista, de fora da comunidade, como um nativo falando pela mesma.

Voltando-se para o viés institucional, a Bienal de Veneza / Neves, por sua vez, atua com ênfase neste aspecto e sua crítica. Primeiramente, confronta o evento italiano,

localizado em um centro artístico historicamente hegemônico, a uma periferia brasileira, fora das tradições artísticas. A periferia de Ribeirão das Neves é chamada também a abrigar a arte, assim como o espaço italiano. Nesse sentido, é possível pensar o evento como uma transgressão de fronteiras da arte, conforme aponta Nathalie Heinich (1998). Embora a autora compreenda a transgressão em quatro sentidos³, destaco o sentido ligado à institucionalização da arte. Neste, a Bienal de Veneza / Neves constituiu-se, em 2013, como uma transgressão em relação a essa fronteira institucional, uma vez que o artista propõe, ele mesmo, um espaço expositivo fora de qualquer instituição pré-estabelecida. É em uma periferia que se constitui o espaço artístico.

Apesar de ter emergido fora de uma instituição artística tradicional, que a acolhesse e a legitimasse dentro do Brasil, a Bienal de Veneza / Neves surgiu a partir de uma instituição estrangeira (a Bienal de Veneza italiana) que, indiretamente, a legitimou. A presença do artista no evento estrangeiro e a utilização do nome Bienal de Veneza – que remete à exposição original – constituem vetores que direcionam a legitimação para o espaço que é formado em uma periferia, fora do âmbito artístico tradicional. Com essa movimentação, por sua vez, o artista consegue realizar a ação de seu interesse e, possivelmente, atingir seu objetivo: redirecionar o olhar do centro, dos espaços artísticos tradicionais, para a periferia, espaço da marginalidade. Neste caso ocorre, em parte, uma fuga do espaço institucional. Paulo Nazareth escolheu na periferia conhecida como Veneza, na cidade de Ribeirão das Neves, MG, um espaço de difícil acesso. O “barraco”, onde fica a mostra, situa-se à Rua Nossa Senhora do Rosário, um espaço inexistente nos mapas oficiais, à encosta de um morro, com ruas de chão batido e outros barracos que se avizinham. Nathalie Heinich (1998), ao discutir sobre as fronteiras do museu ultrapassadas nas produções de arte contemporânea, apresenta movimentos de desterritorialização, desmaterialização e desestabilização da obra. No caso em análise, a exposição proposta se estabelece a partir desta noção de desterritorialização, escapando aos locais tradicionais da arte. Heinich também compreende que este tipo de ação relaciona-se a um engajamento político, sobretudo quando ocorre no espaço urbano, pelo movimento que propõe em direção à rua, às pessoas.

A Bienal de Veneza / Neves propõe a desterritorialização pelo deslocamento da arte em direção às periferias. No entanto, frente à abordagem de Heinich de ligar essas ações que envolvem o urbano ao engajamento político, torna-se pertinente uma reflexão sobre esse aspecto, baseada nas colocações de Jacques Rancière (2012). O autor questiona a ideia de que uma arte engajada deva produzir imagens capazes de revoltar o espectador. A eficácia de uma produção artística, nesse sentido, estaria no próprio dispositivo e em sua suspensão – ou seja, a impossibilidade de uma relação determinável entre intenção do artista, forma sensível e espectador. Porém, frente a um contexto de consenso, presente através das relações globalizadas da arte contemporânea, encontra-se em ações artísticas não um desejo de que elos sociais sejam reforçados, mas um desejo de subverter estes elos bem determinados, as dominações e a comunicação midiática. A prática de produzir a exposição na periferia, distante do âmbito artístico tradicional, traz, como primeiro impacto, a perspectiva de uma ação engajada, conforme o primeiro sentido apontado por Rancière. A esta movimentação evidente, factual, no entanto, subjaz uma ação de experiência, na qual o espectador, para vivenciar a Bienal de Veneza / Neves, é obrigado a vivenciar a realidade de uma favela, de ter dificuldades para achar uma rua, um endereço. O que a obra anuncia, embora explícito (o deslocamento à favela para ver uma bienal de arte), somente toma força quando o próprio dispositivo, a vivência ou experiência da exposição na favela tomam corpo. Somente a partir da experiência de ir em busca de uma exposição artística e se deparar com um espaço fora dela, que se torna parte do conjunto, que outras relações e reflexões podem ser estabelecidas.

Estas ações apontam também para uma crítica institucional. Em uma análise histórica, Steyerl (2009) identifica três ondas da crítica institucional no campo da arte, a partir da década de 1970. A primeira onda questionava o papel autoritário das instituições culturais e o poder de legitimação de que dispunham. As ações artísticas, dessa forma, solicitavam uma participação democrática, uma vez que as instituições culturais eram tidas como representantes da esfera pública. Na segunda onda da crítica institucional, as instituições passaram a colocar-se como de ordem econômica, sujeitas às leis do mercado. Frente a isso, as reivindicações democráticas de artistas acabaram perdendo a legitimidade. Ao mesmo tempo, ocorria uma integração da

crítica na instituição, que passava a se valer dos discursos democráticos, porém sem que eles de fato promovessem modificações em suas formas de organização. A própria crítica acabou se deslocando de uma crítica da instituição para uma crítica da representação, tentando dar continuidade à crítica institucional anterior, entendendo-se a representação como esfera pública, o que determinaria uma exigência de cotas para alguns grupos. Atualmente, as ações de crítica institucional se colocam como mais complexas, pois não forçam a inserção de sujeitos pela representação, mas se baseiam em documentos ou registros que envolvem organizações globais e aspectos locais. A crítica, neste caso, é também integrada à instituição, que se situa entre o dismantelamento provocado nas instituições através das pressões de mercado e as pressões de que essas instituições representem grupos.

Compreende-se que as ações desenvolvidas nas Bienais de Veneza / Neves, quando propõem um espaço expositivo com ligações diretas a uma instituição europeia que apresenta uma mostra de grande vulto, relacionam-se com o que Steyerl (2009) compreende como a terceira onda da crítica institucional. As participações de Paulo Nazareth nas Bienais de Veneza também constituem-se como uma forma de legitimação da arte brasileira e um interesse em apresentar esta produção no mapa mundial das artes visuais. A obra de Paulo Nazareth tem visibilidade no âmbito artístico europeu por sua força, mas também pelo assunto que aborda. É interessante, chamativo e lucrativo às instituições promover uma arte brasileira que apresenta temas que, em uma leitura simplificada, possam reforçar estereótipos sobre o país – retomando o já comentado anteriormente sobre a expectativa de um mercado europeu sobre a arte brasileira. Ana Letícia Fialho (2005), em suas pesquisas, aponta para visões distorcidas sobre a arte brasileira em grandes exposições montadas no exterior, assim como Kiki Mazzucchelli (2011) aponta para a forma restrita como instituições se referem ao movimento neoconcreto para balizar todas as produções brasileiras. Assim, instituições buscam atender duplamente à representação de países considerados periféricos e determinados grupos étnicos, o que lhes garante uma posição dentro de tendências da contemporaneidade. Neste caso, pode-se dizer que a produção artística está legitimada pela instituição, o que se modifica quando pensamos na Bienal de Veneza / Neves, que usa a instituição para inserir e legitimar outro espaço, a periferia. O fato

de constituir-se na periferia ultrapassa as necessidades de garantir espaço a um grupo social. O que está em jogo é a experiência do deslocamento para uma região da “não-arte”, na qual se provoca o diálogo e a possibilidade de se pensar a produção artística através de um espaço periférico. Sendo assim, o questionamento de uma instituição, a partir do aspecto das relações entre centros e periferias, coloca as Bienais de Veneza / Neves como possibilidades de uma crítica às hegemonias centrais.

A participação de Paulo Nazareth na Bienal de Veneza de 2015 ocorreu a partir de convite para uma mostra paralela. Conforme mencionado anteriormente, ela apresentava diversos projetos artísticos em que a voz de indígenas era colocada em evidência. Neste caso, o trabalho do artista permaneceu dentro de um padrão expositivo, não ocorrendo o que poderíamos identificar como uma ação subversiva em relação ao espaço institucional. Essa participação na Bienal de Veneza, no entanto, abriu a oportunidade para que uma nova Bienal de Veneza / Neves tomasse corpo – assim como seu espaço crítico.

Diferentemente da exposição de 2013, a Bienal de Veneza / Neves de 2015 contou com uma maior participação da galeria do artista. Ela não se resumiu a uma reapresentação daquilo que estava sendo exposto na bienal italiana, mas trouxe uma série de outros artistas (alguns também ligados à galeria). A participação da galeria, porém, não ultrapassou o estímulo a que o artista prosseguisse com sua exposição. Não houve participação na escolha do espaço ou na montagem das obras, assim como também não houve maior divulgação da proposta (que foi noticiada em veículos de comunicação locais). Há, neste aspecto, um passo para a institucionalização, apesar de pouco incisivo.

Torna-se perceptível que a Bienal de Veneza / Neves é uma estrutura que foge ao espaço museológico, embora, conforme já apresentado anteriormente, seja impossível fugir à institucionalização. Apesar disso, a mostra parece não perder a visão voltada à periferia. Isso pode ser verificado através da casa em condições muito precárias onde o evento foi realizado (o “barraco” ainda em construção, em uma situação mais precária em relação ao local onde o evento ocorreu em 2013). As obras são encontradas nas situações mais diversas: aplicadas diretamente sobre a parede, ao chão, em cantos do espaço, sem

identificação. Elas se mesclam às características precárias do espaço, em que se evidenciam as paredes de pintura descascada e sulcos quebrados para a passagem de fiação elétrica. Como diferenciar onde começa a obra de arte e onde começa o “barraco” quando tudo compartilha o mesmo ar de precariedade, tão distante do que seria a proposta de um museu tradicional? Saindo dos cômodo onde estão as obras de arte em direção a um cômodo inacabado, sem teto, sem reboco, as aberturas nas paredes (futuras janelas do “barraco” em construção) constituem a moldura do que é a obra principal: a visão da favela de Veneza, em Ribeirão das Neves.

Fig. 1 - Espaços internos da Bienal de Veneza / Neves de 2015.

Fonte: arquivo do autor

Fig. 2 - Espaços internos da Bienal de Veneza / Neves de 2015.
Fonte: arquivo do autor

Bienal de Veneza / Neves para quem?

Durante defesas e apresentações desta pesquisa, ouvi alguns questionamentos sobre a destinação deste evento. Perguntas como “quem era o público da Bienal de Veneza / Neves?”, “a população local tinha acesso ao evento?” ou “o que a população ganhou com o evento?”. Ainda uma questão mais crítica, como “qual seria o interesse, para a população local, de ver a própria pobreza exibida?” surgiu. Não considero minha resposta a estas questões definitiva, mas o resultado de minha avaliação, a partir dos contatos com o evento, com o artista e as referências consultadas.

Sobre a participação da população local no evento da Bienal de Veneza / Neves, é importante pontuar que a comunidade de Veneza / Neves não esteve, no período da mostra, participando ativamente do evento – o que o afasta de uma ideia de colaboração ou compartilhamento de autoria. A população avizinhava o local e eventualmente o visitava. O ingresso também dependia de contato prévio para agendamento. Esses fatores levam a compreender que o público da Bienal de Veneza

/ Neves era quem estava disposto a visitá-la e vivenciar a experiência de acessar um lugar outro para ver a arte, pelo ponto de vista que propõe Paulo Nazareth.

A partir disso, temos alguns fatos. A população local de Veneza / Neves não está dentro do evento, constituindo-o e produzindo-o, como em ações artísticas colaborativas. Também, do público local, não se pode dizer que seja o único, ou primordialmente o público alvo. Mas o local e sua população são as questões centrais do evento. Essa prática, que pode ser ligada aos novos campos de atuação da arte contemporânea, segundo Canclini, também pode ser pensada pelo viés que Rancière (2009) apresenta. Ao falar sobre o uso de “artes mecânicas” para dar visibilidade a massas ou anônimos, Rancière inverte a questão, compreendendo que é antes o regime estético que entende o anônimo e a massa como capazes de tornar-se arte, além dos meios para essa difusão serem eles também considerados artísticos.

Neste jogo de visibilidade – que cria um dualismo entre a figura do artista e a comunidade local –, a pergunta sobre “o que a população local ganha com isso?” pode ser acompanhada da ideia de que o artista apenas se utiliza do espaço e de uma mão-de-obra, não havendo retorno algum para quem disso participa (ativamente ou não).⁴ Não há ainda, concretamente, um ganho direto para a população de Veneza / Neves. Há o desejo do artista de formar no local um espaço cultural para a comunidade, mas somente ações futuras do artista vão definir de que forma isso poderá se concretizar. O evento ainda é recente e a concretização depende de ações – e “amarrações”, termo que o artista utiliza⁵ – para que cumpra sua função junto à população local.

Finalizando esta reflexão, admito ter dificuldade em visualizar na prática do artista uma simples exploração do ambiente da favela, ou da condição de pobreza do local, para produção do trabalho. O fato de não existir uma compensação imediata para a população, seja ela em bens materiais ou equipamento cultural, não pode desqualificar uma ação que efetivamente provoca reflexões profundas sobre o espaço, seus habitantes e suas condições de visibilidade. Talvez esse seja um dos retornos mais importantes, tanto para a população local quanto para o campo da arte: fazer o “público tradicional da arte” refletir sobre as possibilidades de quebra

das tradições, olhando para outros espaços que merecem reconhecimento. Lembre-se também que o próprio Paulo Nazareth, mineiro, reconhece que não nasceu no “*Belo Horizonte de Guignard*”, mas que faz arte a seu modo. Ele cita que “arte é o que faz alguns senhores, entre os anos 70 e 80, ao consertarem ou tentarem consertar aparelhos eletrodomésticos sem o manual de instruções [...]. Também é o gato elétrico e a travessia do deserto do Novo México e a memória desse atravessar. Estar longe do centro provoca uma maneira distinta de enxergar e compreender o que é o objeto da arte”. (Nazareth, 2011: 42) Paulo Nazareth, simplesmente, nos fala a partir de seu próprio lugar.

Considerações finais

As ações de Paulo Nazareth, através das Bienais de Veneza / Neves, atuam na periferia da cidade e da arte. O artista volta nossos olhares de um centro europeu para estes espaços. Uma favela, chamada Veneza, se contrapõe à Veneza italiana, provocando-nos. Uma arte política, através de engajamentos explícitos e de aberturas para experiências.

Entrar na Bienal de Veneza / Neves é um enfrentamento. Ficamos atônitos frente à exposição, que se quer exposição, mas que confronta nossas expectativas de uma mostra (ainda que estejamos habituados aos constantes confrontos que a arte contemporânea nos propõe). Mas o sentido, ou a “eficácia” – termo que Rancière (2012) utilizaria – reside no “estar ali”. O deslocar-se para um espaço afastado, para ver a arte, e encontrar a nossa Veneza. E este ato, que propõe crítica, busca desestabilizar nossas expectativas sobre arte e repensar seus espaços.

A Bienal de Veneza / Neves, por fim, assim como outras produções contemporâneas, jamais poderá se desligar absolutamente das instituições. E provavelmente, seu desejo nem é este. A crítica se mostra eficaz, pois, mesmo atrelada à instituição, consegue fazer com que a periferia seja o centro das atenções.

Referências

- CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- FIALHO, Ana Leticia. *As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: CosacNaify, 2014.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- MAZZUCHELLI, Kiki. Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada. *Tatuí*, Recife, n. 11, p. 56-59, 2011.
- NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth. *Tatuí*, Recife, n. 11, p. 42-55, 2011.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A mundanidade da arte. *Ars*. São Paulo, n. 20, p. 137-145, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et subvention*. Paris: Gallimard, 1994.
- STEYERL, Hito. The Institution of Critique. In: Rauning, Gerald; Ray, Gene (eds). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009. p. 13-20. Disponível em <http://www.mayflybooks.org>. Acesso em 15 nov. 2015.

Notas

¹ O termo “barraco”, no sentido popular de uma casa de construção simples e muitas vezes inacabada, localizada em uma favela, é utilizado pelo artista e também pela galeria que o representa para se referir, em entrevistas concedidas à autora, ao espaço expositivo da Bienal de Veneza / Neves.

² Participam da edição de 2015 da Bienal de Veneza / Neves os artistas: Thiago Martins de Melo, Daniel Murgel, Sônia Gomes, Gustavo Speridião, Marconi Marques, Francisco Magalhães, Moisés Patrício, Edgar Calel, Lucas Dupin, Lucas Di Pasquali, Adolfo Cifuentes, Alessandro Lima, Joacélio Batista, Marco Paulo Rolla, Tales Bedeschi, Marcel Martins Diogo, Wagner Rossi, Miguel Sepulve, Angel Poyón, Fernando Poyón, Juan Monteparre, Juan Celín e Coletivo Bordados Pela Paz Guarani Kaiowá. O edital de arte postal esteve disponível em <http://56bienaldevenezablogspot.com.br/>. Acesso em 25 jul. 2015.

³ Nathalie Heinich (1998) indica que as transgressões propostas pela arte contemporânea ocorrem em quatro sentidos: o artista intervém sobre as fronteiras que demarcam o que está dentro e fora da instituição, sobre as fronteiras que definem a obra como permanente ou temporária, sobre fronteiras materiais entre a pessoa do artista e a obra e, finalmente, sobre a fronteira que demarca a hierarquia entre público especializado e grande público.

⁴ Luiz Sérgio de Oliveira (2012) reflete sobre esta questão no artigo “A mundanidade da arte”, em que expõe a situação de artistas que “aproximando-se das comunidades em um sobrevoo de expropriação que carrega para sua arte elementos que alimentam seu interesse privado, sem comprometimentos, sem interações, em um retorno já previamente delineado ao sistema da arte, como um voo do bumerangue” (p. 145).

⁵ Em entrevista realizada pela autora, o artista fala do processo de trabalho que se faz através de “amarrações” que se estabelecem entre fatos e acontecimentos. Portanto, uma obra que não nasce determinada, mas vai se compondo ao longo da produção.