

MAPEANDO A INSTITUCIONALIZAÇÃO DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS EMERGENTES NAS BIENAS DE SÃO PAULO (2000-2016)

MAPPING THE INSTITUCIONALIZATION OF EMERGING ARTISTIC PRACTICES IN THE SAO PAULO BIENNIALS (2000-2016)

RESUMO

Este artigo aborda questões teóricas e metodológicas relacionadas a pesquisa sobre práticas artísticas cujas principais características são seu caráter colaborativo e seu cunho de ação social e política. Tais práticas - aqui chamadas de emergentes - encontram-se em amplo processo de legitimação por diferentes instâncias do sistema contemporâneo da arte, seja pela incorporação de sua escrita e análise por críticos, teóricos e historiadores, seja pela inclusão dessa produção em projetos de instituições renomadas e com poder de consagração. Assim, e após estabelecidos critérios que circunscrevessem o objeto, a etapa da pesquisa aqui apresentada lança um olhar sobre a institucionalização de tais práticas na Bienal de São Paulo ao mapear sua presença e ativação nas edições ocorridas entre 2000 e 2016. A partir de dados coletados nos catálogos e site oficial do evento, o estudo visa verificar contextos e condições de inserção institucional.

PALAVRAS-CHAVE

Práticas artísticas emergentes; Sistema da arte; Legitimação; Institucionalização; Bienal de São Paulo.

ABSTRACT

This article addresses theoretical and methodological issues related to research on artistic practices constitute the characteristics of the characteristics are its collaborative character and its imprint of social and political action. Such practices - here called emerging - are known in a broad process of legitimization by different complements of the contemporary art system, whether by incorporating their writing and analysis by necessity, theorists and historians, or by including this production in projects by renowned institutions and with the power of consecration. Thus, and after deriving criteria that circumscribed the object, the research stage presented here takes a look at the institutionalization of such practices in the Bienal de São Paulo by mapping their presence and activation in editions that took place between 2000 and 2016. Based on collected data in the event's catalogs and official website, the study aims to verify the contexts and conditions of institutional insertion.

KEYWORDS

Emerging artistic practices; Art system; Legitimation; Institutionalization; São Paulo Biennial.

Durante vários anos minha pesquisa esteve focada nos processos de legitimação e valoração da arte contemporânea e na análise de suas relações - cada vez mais próximas - com o mercado, seus atores e mecanismos (FETTER, 2016).

Após verificar e analisar a premência de narrativas legitimatórias para a atuação de agentes econômicos no sistema da arte, pareceu importante lançar uma mirada em

outra direção. Uma direção que, a princípio, poderia parecer distante, ou mesmo oposta às engrenagens que conduzem à construção social de valor financeiro para a arte (ALMEIDA, 2012; HEINICH, 2016), mas que engloba o conjunto de valores e critérios que passaram a nortear a produção artística chamada emergente ao longo das duas últimas décadas.

Mas o que estaria, afinal, ‘emergindo’? E como o sistema da arte estaria reagindo a tais práticas?

Delineando o objeto de pesquisa

A partir dessas questões, e juntamente com o grupo de bolsistas de Iniciação Científica¹, realizamos primeiramente amplo levantamento bibliográfico para buscar delinear as principais características desse objeto que se desenhava. Assim, nos apoiamos nas reflexões de Peter Osborne (2016) e Claire Bishop (2014) sobre o contemporâneo e, novamente em Claire Bishop (2008), mas acompanhada por Maria Lind (2010), Grant Kester (2006), Boris Groys (2017), Gregory Shollette (2015), Pablo Helguera (2011) e André Mesquita (2011), dentre outros, nas problematizações envolvendo práticas, em sua maioria, coletivas, de forte caráter social e político, aqui chamadas de emergentes. Na sequência, nos debruçamos sobre as diferentes manifestações e possibilidades de inserção dessa produção no tradicional circuito institucional consagrador, com vistas de observar a possibilidade ou não de haver um diálogo entre ambos, ou mesmo perspectivas de inserção institucional dessas práticas artísticas. Ou seja, nos interessava pensar essas práticas à luz da abordagem conceitual das relações sistêmicas da arte (BULHÕES, 2014) e de como elas paulatinamente passam a ser compreendidas como práticas artísticas artificadas (HEINICH, 2013) incorporadas à programação de instituições (BULHÕES, 2000), mas também no campo teórico das artes visuais enquanto disciplina, por meio de pesquisas curatoriais e acadêmicas, gerando reflexão e fortuna crítica a seu respeito (FABRES, 2019).

Práticas artísticas emergentes

Se buscarmos a definição do termo ‘emergente’ no dicionário, ele nos levará ao verbo emergir. Este possui dois significados: 1) o de trazer algo à tona, à superfície ou 2) o de tornar algo compreensível; aparecer, expressar-se, manifestar-se de forma clara (MICHAELIS, 2021). Para a compreensão que buscamos neste artigo ambas compreensões parecem servir, uma vez que as práticas aqui discutidas emergem da invisibilidade a elas conferidas, seja por suas características inerentes, seja pela prévia baixa incidência de critérios para analisá-las ou mesmo enquadrá-las em certas ideias do que é ou pode ser arte.

Assim sendo, desde o princípio tínhamos definido como foco da pesquisa trabalhos de caráter processual, colaborativo, existentes a partir de contextos políticos e que se concentrassem - mesmo que de diferentes formas - nos impactos sociais por eles alcançados. Práticas artísticas que emergiram contemporaneamente, no sentido trazido por Osborne ao afirmar que

É a convergência e o condicionamento mútuo das transformações históricas na ontologia da obra de arte e as relações sociais do espaço artístico – uma convergência e um condicionamento mútuo que têm suas raízes nos processos econômicos e comunicacionais mais gerais – **aquilo que torna possível a arte contemporânea**, no sentido enfático de uma arte da contemporaneidade. (OSBORNE, 2016, p. 48 - grifos do autor)

Para este autor, o caráter pós-conceitual da arte contemporânea estaria baseado principalmente em seis pontos. O primeiro deles ressoa com questões alinhadas à uma abordagem sistêmica da produção artística, considerando relevante (mesmo que complexa, e por vezes, indevida) uma conceitualização dessa mesma produção. Assim, para Osborne, a arte contemporânea seria composta por um somatório de conceitos, suas relações e sua iniciação em práticas de segregação: arte/não-arte. Ou seja, seria justamente nesse limiar do que é ou não arte, do que pode ou não ser arte que estaria o cerna da discussão apresentada.

O segundo ponto remonta a uma compreensão tradicional e historicamente aceita do conceito de arte, relacionando-a à sua dimensão estética. Apesar de considerar que tal dimensão estética poderia parecer inicialmente inadequada face à produção

artística sobre a qual nos debruçamos, Osborne argumenta que “toda a arte reclama alguma forma de materialização” (2016, p. 48) e relembra que toda forma, seja qual for a materialização espaço-temporal envolvida, mesmo uma ‘não-forma’, é estética. Daí este autor nos apresenta o terceiro e quarto pontos: sobre a proeminente função antiestética de materiais estéticos como um requisito importante da conceituação da arte atualmente; bem como sobre o entendimento de uma condição emancipatória em relação às mídias tradicionais, uma condição chamada por ele de transcategorização, ou *pós-medium* no sentido da produção contemporânea ser mais sobre possíveis linguagens e menos sobre divisões impostas a partir do meio em si.

Dando continuidade ao pensamento de Osborne, o quinto ponto chama a atenção para a constância dessas práticas como realidade instaurada, no sentido de permitir incorporá-las à ideia de arte a partir de uma “ontologia das materializações” (2016, p. 47).

O sexto e último ponto mencionado pelo autor nos confronta com uma certa circularidade da reflexão apresentada. Se o primeiro ponto reclamava uma conceituação para o que seria arte ou não, este afirma a existência de uma maleabilidade histórica das fronteiras dessa unidade, criando a possibilidade de renovação das práticas e linguagens (OSBORNE, 2016, p. 47). O que está de acordo com o conceito proferido por Maria Amélia Bulhões a respeito do sistema da arte, considerando-o o

conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período (2014, p. 15-16).

Já Bishop em *‘Radical Museology Or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?’* (2013) complexifica a compreensão do contemporâneo lançando mão de um método dialético e politizado, que pretende dispor de uma visão, segundo ela, mais radical da temporalidade. Para tanto, traz exemplos da prática de três museus a partir da virada do milênio: o Van Abbemuseum, em Eindhoven, o Museo Nacional de Arte Reina Sofía, em Madri, e o Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM), em Liubliana. Assim, para Bishop, o tempo e o valor acabam por ser categorias cruciais em jogo na formulação de uma noção de uma “contemporaneidade

dialética” (2013, p. 09). Tal abordagem não estaria baseada em estilos ou períodos das obras, mas sim na forma de abordá-las enquanto produção artística. Nesse sentido, mirar as instituições por meio da recategorização proposta é também uma maneira de repensar o museu, as possíveis materializações da arte que ele passa a legitimar e os diferentes tipos de públicos que ele produz. Tal compreensão é particularmente interessante a uma leitura sistêmica, pois relaciona e localiza tal produção artística com instâncias legitimatórias.

Mas, para além de práticas artísticas calcadas nas possibilidades poéticas e discursivas forjadas nas últimas três décadas, era necessário buscar minimamente conceituá-las, ou delinea-las para que, então, pudéssemos compreender suas possíveis condições de legitimação institucional, bem como sua recepção crítica na academia e no meio especializado. Assim, e partir do debate proposto por Osborne e Bishop, pudemos avançar na construção do objeto da referida pesquisa. Como acima mencionado, nos apoiamos em autores que vem tateando e encabeçando as reflexões a seu respeito.

Esse domínio expandido de práticas artísticas engloba uma infinidade de materializações e hoje é conhecido por uma grande variedade de nomes: arte ativista, arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, arte dialógica, arte participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa, dentre tantos outros. Apesar de alguns atores datarem o surgimento dessas práticas ao início dos anos 90, conectando-o com transformações sociais, políticas e econômicas vinculadas à queda do muro de Berlim (LIND, 2010); outros remontam ao fim dos anos 60 como marco temporal, seja considerando as ações da Internacional Situacionista, na França, ou do coletivo Tucumán Arte, na Argentina (MESQUITA, 2011), seja mirando as ações de artistas como Allan Kaprow, Charles Garoian ou Suzanne Lacy, nos EUA (HELGUERA, 2011). Diferentemente do que ocorreu com tais manifestações seminais em suas épocas, tais práticas hoje já estão disseminadas e assimiladas por distintas instâncias do sistema da arte, tendo sido artificadas (HEINICH, 2013) a partir de contínuos processos de deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional, redefinição do tempo e, como os autores acima citados atestam, intelectualização². Para além disso e

²

Apesar de os objetivos e produções desses vários artistas e grupos variarem enormemente, todos eles estão ligados pela crença na criatividade da ação coletiva e nas idéias compartilhadas como forma de tomada de poder. Tal heterogêneo panorama de obras socialmente colaborativas forma a princípio o que temos de vanguarda nos dias de hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos, e politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida. (BISHOP, 2008, p. 147)

De forma complementar ao acima posto, e ainda buscando circunscrever o tipo de produção artística mapeada e analisada, o foco dado por Pablo Helguera (2011) à *práxis* artística, ressaltando que, segundo ele, arte socialmente engajada é uma prática real e não apenas simbólica, ou seja, calcada no fazer, agir, e buscar resultados concretos no mundo concreto faz-se especialmente relevante no contexto dessa pesquisa.

Mapeando ações concretas no mundo e no sistema da arte

Após aprofundar o conhecimento a respeito não apenas dessas práticas artísticas, mas das principais discussões conceituais e dos debates críticos que as tem envolvido, o grupo passou então a buscá-las e a identificá-las a partir de suas participações e manifestações em instituições consagratórias. Nesse sentido, o recorte inicial englobou o mapeamento de obras nas Bienais de São Paulo entre 2000 e 2016, totalizando oito eventos, ou da 25^a à 32^a edições.

Dada a dificuldade de identificar as proposições, ressaltando suas especificidades e diferenciando-as de trabalhos de caráter apenas performativo, ou daqueles que abordam questões políticas como tema, mas não as incorporam enquanto forma, optamos por estabelecer uma série de critérios baseados na bibliografia já mencionada, como *essenciais* às práticas que buscávamos. Somados a eles, listamos outros que consideramos *complementares*.

Disso focamos nossa atenção em projetos que se enquadravam em pelo menos três dos critérios essenciais estipulados e ao menos mais um complementar, quais sejam: abordagem social e de ação política; de caráter colaborativo; apresenta envolvimento com a comunidade; se há uma diluição ou questionamento da autoria; materialização por meio de projeto, registrando dificuldade de categorização formal; transcendente ao espaço expositivo (reflexibilidade do *site*); transdisciplinar, processual; contextual;

bem como apresenta existência num tempo contínuo, expandido para além da exposição ou evento. Os critérios ditos complementares miravam, em sua maioria, manifestações ou resultados das ações propostas pelos artistas e coletivos, como ações de teor educativo, realização de workshops, palestras, conversas; memória a partir de publicações. Ou seja, de certa forma, buscas por resoluções formais dos trabalhos (ou reais, se pensarmos em Helguera), uma vez que ainda seguiam apenas difíceis de conceituar. Somado a isso, ainda analisamos a necessidade de ativação dos projetos, se radicados em comunidades ou desdobrados no espaço explosivo. Ao longo deste período detectamos a inclusão de apenas doze projetos que se enquadraram nas características demarcadas, conforme Tabela 1 abaixo:

Informações gerais sobre a edição da Bienal de São Paulo					Dados básicos sobre as obras a serem analisadas em etapa posterior da pesquisa	
Edição BSP (ano)	Título da bienal	Curador(a) geral / Equipe curatorial	Número de artistas / coletivos da edição	Número de obras da edição	Artista / Coletivo	Título da obra
25a BSP (2002)	Iconografias metropolitanas	Alfons Hug	194	546	Alexander Pilis	Arquitetura paralaxe - Inteligência Coletiva
26a BSP (2004)	Território livre	Alfons Hug	141	400	René Francisco	A la ca(sz)a de Rosa
27a BSP (2006)	Como viver junto	Lisette Lagnado (curadora geral), Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martinez (co curadores), Jochen Volz (curador convidado)	118	645	Eloísa Cartonera	Eloísa Cartonera
					Jardim Miriam Arte Clube - JAMAC	JAMAC
					SUPERFLEX	XXXXXXXXXXXX (Guarana Power)
28a BSP (2008)	Em vivo contato	Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen	41	54	—	—

29a BSP (2010)	Há sempre um copo de mar para um homem navegar	Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias (curadores-chefes) Curadores-convidados: Chus Martinez (Espanha), Fernando Alvim (Angola), Rina Carvajal (Venezuela), Sarat Maharaj (África do Sul/Inglaterra), Yuko Hasegawa (Japão)	159	850	Lívio Tragtenberg	O Gabinete do Dr. Estranho
30a BSP (2012)	A iminência das poéticas	Curador: Luis Pérez-Oramas Curadores-adjuntos: André Severo, Tobi Maier Curadora-assistente: Isabela Villanueva	111	3796	Ciudad Abierta	El ha lugar de amereida, poesia en acto
					Mobile Radio	Mobile Radio BSP
31a BSP (2014)	Como (...) coisas que não existem	Charles Esche, Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv Curadores associados: Benjamin Seroussi, Luiza Proença	69	81	Erick Beltrán	O que caminha ao lado
					Alessandro Petti, Sandi Hilal e Grupo Contrafile	Mujawara da Árvore-Escola
					Graziela Kunsch	Ônibus Tarifa Zero
32a BSP (2016)	Incerteza viva	Jochen Volz (Curador) Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen e Sofia Olascoaga (Cocuradores)	81	415	Jorge Menna Barreto	Restauro

Tabela 1 - Mapeamento de práticas artísticas emergentes nas Bienais de São Paulo (2000 a 2016) realizado a partir dos respectivos catálogos

Tal tabela facilita a visualização do levantamento realizado, no entanto, certamente não dá conta de suas dificuldades e peculiaridades e de todo o árduo trabalho de pesquisa do grupo, muito menos das discussões conceituais a respeito de cada trabalho que passou a incluir esta lista. Em função disso, trago na sequência três breves exemplos de trabalhos que foram incluídos da tabela, e algumas de suas características não apenas para dar corpo à discussão conceitual realizada, mas para

que consigamos – ao apresentar tais trabalhos – compartilhar questões centrais à pesquisa.

Começo com o projeto Eloísa Cartonera³, coletivo argentino que se materializou no espaço expositivo da 27ª edição da Bienal de São Paulo como um estande (Figura 1), onde se realizavam oficinas de produção de livros, reproduzindo o modelo argentino e aplicando-o na realidade brasileira dentro da cidade de São Paulo. Foram feitos livros junto dos catadores de papelão paulistas, a partir da publicação de escritos de autores brasileiros, tudo sendo realizado diante do público. Podemos dizer que o funcionamento das estruturas da obra Eloisa Cartonera, se deu tanto dentro do Pavilhão (produção e venda) quanto fora dele através do contato com as comunidades de catadores, acompanhamento do processo de coleta, recebimento de materiais, até a finalização dos livros para venda. Os lucros arrecadados a partir da comercialização das publicações foram revertidos tanto na infraestrutura do programa quanto na formação de renda dos catadores participantes.

Na perspectiva dessa pesquisa, observamos que obra opera a partir de uma lógica de permanência e reverberação social, tendo em vista que após sua participação na 27ª Bienal, o projeto manteve-se ativo na cidade de São Paulo, passando a se chamar Dulcineia Catadora⁴. Tal projeto persiste até os dias de hoje, reformulando a lógica produtiva e social dos trabalhadores envolvidos e proporcionando uma inclusão não apenas simbólica mas também econômica e social. Assim, enquadra-se em uma série de manifestações contemporâneas que podemos definir como Arte Útil, Estética Social, dentre outras nomenclaturas estudadas no âmbito da pesquisa apresentada.

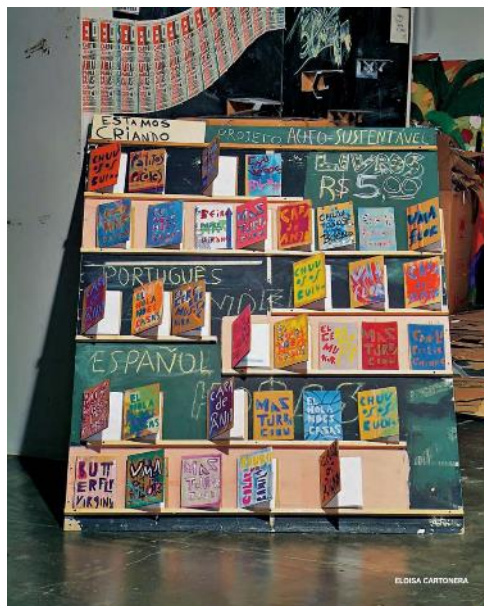


Figura 1. Imagem parcial do espaço dedicado ao coletivo argentino Eloisa Cartonera na 27ª Bienal de São Paulo (2006). Foto: cortesia da Fundação Bienal de São Paulo.

Já o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), presente na mesma 27ª edição da Bienal de São Paulo, nasceu em 2004 a partir de um desdobramento de propostas artísticas da artista Mônica Nador em colaboração com outros artistas e moradores do Jardim Miriam, bairro da Zona Sul de São Paulo. O JAMAC pode ser considerado um misto de espaço de experimentação artística, local de convivência e de debates políticos e culturais. Pode-se apresentá-lo como uma casa na periferia da cidade, uma espécie de ateliê aberto à população local. Ali jovens e adultos sem aprendizado formal de artes experimentam na prática o processo de formação das imagens. Isso passa pela escolha de formas, normalmente extraídas do cotidiano, que são transformadas em máscaras de acetato e transpostas para o papel. Envolve, portanto, o conhecimento das técnicas, do efeito de determinados procedimentos sobre uma superfície e a eleição de cores. Ao longo dos anos, o coletivo desenvolveu o projeto “Paredes Pinturas” onde os artistas residentes e a comunidade são convidados a pintar fachadas de casas, tendo como inspiração motivos decorativos escolhidos pelos próprios moradores, que também aprenderam a técnica do estêncil. Tal projeto se enquadra dentro do regime de engajamento social da arte e perpetua no cotidiano e vida dos moradores do local.

Como parte da participação da 27ª Bienal, na sede do JAMAC foi realizada uma série de atividades como programação especial voltada ao diálogo com o projeto curatorial da edição da Bienal (“Como viver juntos”), como almoço com artistas e rodas de

debate. A obra aqui considerada era o próprio JAMAC e o trabalho desenvolvido pelo coletivo junto a comunidade do Jardim Miriam. Sua atuação voltada para a realidade da comunidade se desdobra dentro do tecido social onde estão inseridos e repercutem na vida dos moradores do bairro. Na instituição são desenvolvidos cursos, oficinas, palestras e residências artísticas que visam a interação direta com a população da região.

Apesar de no site da Bienal estar indicado que o público visitante poderia conferir esse trabalho utilizando uma linha especial de ônibus que partia do ponto de ônibus localizado no lado norte do pavilhão e conectava a Bienal e o Jardim Miriam. Não consta no catálogo da edição nenhuma informação sobre o ônibus que deveria levar os visitantes ao JAMAC. Consta sim no catálogo, apenas a presença de outra obra realizada pelo coletivo, que se encontrava dentro do pavilhão da Bienal, e informações sobre as fotografias das obras reproduzidas no próprio catálogo (Figura 2).



Figura 2. Imagens do Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) retiradas do catálogo da 27a Bienal de São Paulo (2006), Foto: cortesia da Fundação Bienal de São Paulo⁴.

Assumimos, enquanto grupo, as limitações de uma pesquisa baseada nos catálogos e nos sites oficiais das respectivas edições, que muitas vezes - para terem a publicação pronta para a data de abertura do evento, ou mesmo para sua divulgação para a imprensa - publicam imagens de projetos anteriores dos artistas e coletivos convidados, ou então apenas rascunhos e esboços dos projetos a serem executados para a mostra, como é o caso do JAMAC. Tal prática prejudica o levantamento do que de fato foi apresentado no espaço expositivo, restando ao grupo buscar, quando

possível, em fontes complementares, como sites dos artistas e coletivos, informações e imagens adicionais. No entanto, estamos abertos para a possibilidade de artistas não terem sido incluídos no levantamento em função da não disponibilização de informações que permitissem a análise de suas obras.

O terceiro exemplo que trazemos aqui partiu do encontro entre os artistas Sandi Hilal, Alessandro Petti e o coletivo de artistas brasileiro Grupo Contrafilé, que foram provocados pela curadoria a trabalharem juntos para a 31ª Bienal (2014). O convite que desencadeia o encontro entre esses artistas parte de suas atuações e projetos nos anos que antecedem essa edição da Bienal. Assim, Sandi Hilal e Alessandro Petti vinham trabalhando na criação da plataforma educativa Campus in Camps, que permite a refugiados palestinos produzirem diferentes de representações – dos campos de refugiados e de si mesmos – que extrapolassem símbolos estáticos, como os de vitimização, passividade e pobreza. Enquanto isso, o grupo Contrafilé desenvolvia no Brasil o projeto A rebelião das crianças, cuja etapa mais recente à época era a criação de Quintais. Nesse projeto, os processos coletivos estabelecidos no ato de brincar possibilitavam, sobretudo, o acesso a um território de liberdade, já que visava ativar nos corpos das crianças participantes paisagens-potência que lhes permitissem criar (n)o espaço da própria vida.

Logo no início perceberam a conexão entre suas obras, mais marcadamente aquelas que tratam da ambivalência ocorrida na relação com a terra, como prova irrefutável da existência de comunitarismo bem como de um terreno fértil em contradições. Assim, Contrafilé apresentou TC Silva (criador da Rede Mocambos e referência na integração das lutas dos movimentos quilombola, indígena e sem-terra), a Petti e Hilal, que trouxeram a experiência da mujawara (vizinhança”, em árabe), um ambiente de aprendizagem libertário e decolonial.



Figura 3. Imagem de ativação da obra Mujawara da Árvore-Escola, realizada em colaboração entre os artistas Alessandro Petti, Sandi Hilal e coletivo brasileiro Contrafilé para a 31ª Bienal de São Paulo (2014). Foto: cortesia da Fundação Bienal de São Paulo.

Como situação principal e que abriga as demais, uma mujawara foi estabelecida no sul da Bahia entre refugiados palestinos, quilombolas, teóricos, artistas, indígenas e sem-terra. Atuando em rede (Figura 3), foram promovidas conversas e situações potencializadoras do debate sobre deslocamento, exílio e construção de identidade – conceitos inerentes à definição contemporânea de coletividade. Esse trabalho em parceria teve como frutos a publicação de um livro que conta sua história e uma instalação na área Parque da 31ª Bienal. Dois projetos sociais, provenientes de contextos diferentes, que cooperaram para a criação desta prática artística⁵.

Algumas considerações em curso

Os dados acima expostos são resultado de uma pesquisa que se encaminha para seus processos de finalização. Apesar das limitações mencionadas, algumas questões gerais já se sobressaem em uma análise em andamento. A mais evidente delas é a baixa inclusão de obras com as características apontadas face ao quadro geral de obras presentes nas mostras. Podemos traçar algumas hipóteses, como as

dificuldades de materialização e de transposição de tais práticas para o espaço expositivo, ou sua duração estendida no tempo, que muitas vezes não cabe nas janelas de produção e visibilização exigidas por um evento do tipo bienal. Os altos custos geralmente envolvidos em sua viabilização (tanto pela duração, quanto pela quantidade de atores envolvidos) e a necessidade de uma equipe que não apenas produza o projeto a partir da instituição, mas o ative constantemente durante o evento são outras possibilidades.

Aliás, a aproximação das práticas emergentes com as equipes educativas ou projetos pedagógicos é outro ponto a ser observado, e uma possível direção para onde passar a procurá-las nas instituições: não apenas como obra de arte, mas como projeto a ser cultivado e experienciado em encontros, ações e registros.

No entanto, neste momento ainda parecem ser a ausência de recursos estéticos convencionais, acrescida do não enquadramento de tais práticas em categorias formais de ampla compreensão por parte do público geral os principais impeditivos para escolha e exibição de obras em instituições, como bienais, que tem na espetacularização e no grande afluxo de público não apenas sua popularidade, mas sua forma de patrocínio e sustentabilidade.

Notas

1 Projeto de pesquisa “Práticas artísticas emergentes e suas narrativas de legitimação”, do Departamento de Artes Visuais da UFRGS. Contou com a atuação dos bolsistas: Cristina Barros, Guilherme Leon, Karina Nery, Malena Mendes e Vitória Morlin (2018-2020).

2 The practice of socially engaged art today, often referred to as “social practice,” has been lately formalized and integrated into art schools, more or less along with academic literature that addresses the phenomenon. Over the last decade, several scholars have started to focus on the subject: Claire Bishop, Tom Finkelpearl, Grant Kester, Miwon Kwon, and Shannon Jackson, among others, have been key in providing interpretations and reflections on how the practice is being shaped, what historical background nourishes it, and the aesthetic issues it raises. The process of theorization of socially engaged art, however, has developed much faster than the more pedestrian discussion of the technical components that constitute it. (HELGUERA, 2011, p. IX)

3 <http://bienal.org.br/publicacoes/7056>

4 <http://www.dulcineiacatadora.com.br/>

5 <http://app.31bienal.org.br/pt/single/1162>

Referências

ALMEIDA, Filipa. Mercado de arte contemporânea: construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista. In: **Fórum Sociológico** [Online], 19 | 2009, posto online no

dia 20 julho 2012. URL : <http://journals.openedition.org/sociologico/203> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologico.203>. Acesso em 02 de junho de 2021.

BULHÕES, Maria Amélia. Arte como valor e a atuação das instituições museológicas. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 11, n. 20, p. 39-49, mai, 2000.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: **As novas regras do jogo: sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre : Zouk, 2014, 144 p.

BISHOP, Claire. **Radical Museology Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?**. London: Koenig Books, 2014.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro : ano 9, v. 1, n. 12, p. 144 - 155, jul 2008.

FABRES, Paola. A produção artística socialmente engajada e suas abordagens críticas. In: Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte (2 : 2019 : São Paulo, SP) Arte além da arte : **Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte** [recurso eletrônico] / Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa (Orgs.). – Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.p. 494-502.

FETTER, Bruna. **Narrativas Conflitantes & Convergentes**: as feiras e os ecossistemas contemporâneos da arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. 2016.

GROYS, Boris, Sobre o ativismo artístico. In: **Revista Poesis**, Niterói, v. 18, n. 29, p. 205 - 219, Jan/Jun 2017.

HEINICH, Nathalie. A arte em regime de singularidade. In: **Arte e vida social**. OpenEdition Press. <https://books.openedition.org/oep/1466#text>, 2016.

HEINICH, Nathalie e SCHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? In: **Sociedade e Estado**, vol. 28, n. 1, Brasília, Jan/Abr, 2013.

HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art**: A Material and Techniques Handbook. Nova Iorque: Jorge Pinto Books, 2011. 91 p.

KESTER. Grant. Colaboração, Arte e Subculturas. In: **Caderno Videobrasil 2**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2006. pp. 10-35

LIND, Maria. The Collaborative Turn. In: **Selected Maria Lind Writing**. Alemanha: Sternberg Press, 2010. p. 177-204.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. / And@e Mesquita. Prefácio de Cristina Freira. Apresentação de Vera Pallamin. - São Paulo : Annablume; Fapesp, 2011. 294 p.

MICHAELIS. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/emergir/>, acesso em 07 de junho de 2021.

OSBORNE, Peter. Arte contemporânea é arte pós-conceitual. In: **Revista Poiésis**, n. 27, p. 39-54, Julho de 2016.

SHOLETTE, Gregory. **Materia oscura**: arte activista y la esfera pública de oposición. aÍ fundación editorial archivos del Índice, Primera edición, 2015.