

Como estar no dissenso?

Sobre a “plataforma discursiva” da 29ª Bienal de São Paulo

Cayo Honorato e Roberto Winter

± ± A pergunta me lembra a perspectiva zen de um homem pendurado pelos dentes em uma árvore, à beira de um precipício. Suas mãos não alcançam nenhum galho, seus pés não encontram nenhum apoio. Alguém lhe faz uma pergunta, por exemplo, essa. Se ele não responde, fracassa. Se ele responde, morre. O que fazer? Nenhuma eloquência tem utilidade aqui. A resposta correta deve abrir outra vida. Somente está no dissenso o que sempre começa.

± ± Os trabalhos de arte não mais existem por conta própria, se é que já existiram – essa foi a ambição de uma tradição da arte moderna, desde o romantismo. Talvez por isso, salvo os que insistem em ser conservadoramente modernos, ninguém espera que sejam exatamente constrangidos pela “plataforma discursiva”.¹ Do mesmo modo se pode pensá-los em relação ao mercado. Assim, parcerias entre os trabalhos e a curadoria se tornaram incontornáveis. Parte da sua significação, inclusive, aparece no modo como se referem a essa instância, mesmo quando são capazes de providenciar seus próprios meios de distribuição e apreciação, porque sua organização interna não mais se dissocia da sua disposição externa. Mas é como se, desta vez, eles pudessem existir apesar dela, em outro sentido.

± ± Suponho que nenhum artista convidado (se nem mesmo os co-curadores)² tenha recusado participar, por considerar a plataforma prejudicial ao seu trabalho. E não porque ninguém a tenha considerado prejudicial. Disso não se sabe. É que já não faz sentido recusá-la por esse motivo. Mas, certamente, ela não seria prejudicial por fazê-los aparecer em sua singularidade, sob “uma luz favorável”, neutralizando-se enquanto dispositivo. É no que se pode pensar a partir de um e outro artista: Mais do que irremediavelmente ambígua, como o *phármakon* que ao mesmo tempo cura e envenena, a plataforma discursiva pode haver se tornado um placebo aos trabalhos. Ou talvez ela tenha adoecido, e

¹ A expressão faz referência ao texto curatorial, tal como denominado pelos curadores da mostra.

² Cf. a propósito: Julia Buenaventura. Um convite desses não se recusa!

solicite contrariamente ser curada por eles. Mas o que é isso, enquanto justificativa do poder de selecionar e dispor, escolher e articular?

± ± Mas se não há recusa em participar, mesmo que a plataforma pudesse prejudicar os trabalhos, talvez se pudesse, antes, pensar a “participação em si”. E os interesses em participar podem ser vários, entre tantos possíveis: visibilidade (“melhor aparecer mal do que não aparecer”), debilidade da curadoria (“a curadoria vai ser boa, ou vai ser praticamente invisível, esquecida”), autoconfiança (“o trabalho vai se destacar, independentemente do que pensem dele, melhor que seja visto”), auto-estima (“o trabalho é muito bom”), preguiça (“vão ser muitas obras mesmo e, se o trabalho for bom, ele aparecerá, caso contrário, passará despercebido”), currículo (“ninguém precisa saber como era a Bienal, basta saber da participação”), pluralidade (“nunca haverá consenso sobre a qualidade deste ou aquele trabalho, muito menos da Bienal”) etc. Seja como for, disso também pouco se sabe.

± ± Lembro-me da primeira vez em que vi uma *Monocromia Azul* (1955-60) do Yves Klein. Eu estava bastante bem informado sobre aquilo, a ponto de não precisar vê-la, mas foi quase epifânico, uma “ilusão verdadeira”. Digo-lhe, sem fetiche, para que não acredite. Poucas vezes se demonstrou uma coincidência tão precisa entre intencionalidade conceitual e materialidade sensível, distância infinita e presença imediata. Da mesma forma, a escolha deve aparecer como havendo sido escolhida, e a articulação, como havendo sido por ela mesma articulada, pela força do que lhe é contextualmente necessário. Veja que também tenho meus pontos de vista. Por certo, há sempre o risco de eles me fazerem reproduzir as mesmas defasagens que eu gostaria de evitar. Para estar no dissenso, rente ao incerto, é preciso haver sido destituído.

± ± Voltei algumas vezes. Muitos trabalhos ali merecem mesmo atenção, suscitam disposições, chamam para a discussão, por motivos diversos. Mas me faltou ver um tanto. Se não me sentisse tão cansado, diria que a maneira correta de discutirmos isso seria buscando verificar, nos espaços imateriais das relações entre os trabalhos, a vigência ou não dessa plataforma, as passagens entre a saúde e a debilidade de cada um desses elementos em função dessas relações. Aliás, o tempo de exposição não se parece por vezes com um “estado de vigília”, interessado na recuperação de uma saúde já determinada? Mas me refiro ao confronto entre o que aparece naqueles espaços e o ponto de vista que a plataforma nos sugere de antemão, à tentativa de identificar quando e de que modo o que se recuperou se encontra ou não com o prescrito, ou melhor, quando e de que modo

alguma coisa que não lhes diz respeito aparece, por exemplo, uma nova definição de saúde.³

± ± Uma tarefa certamente desmesurada, se não ambiciosa do todo. Afinal, como saber se o ponto de vista curatorial foi decidido antes ou depois da escolha dos trabalhos? Se antes, são os trabalhos que vêm socorrê-lo. Se depois, ele é quem socorre os trabalhos. Ao menos em termos analíticos. Mas o problema, que tem certamente outra configuração, deve ser considerado no âmbito de uma *episteme* do contemporâneo. A propósito, o exemplo das *Monocromias* é especialmente relevante ao enfrentamento de pelo menos um de seus aspectos: a exaustão do sistema moderno de finalidades, o descrédito das narrativas teleológicas.

± ± Em algum momento, eu gostaria de simplesmente esquecer o ponto de vista curatorial, de me livrar dessa minha obstinação. Talvez tenha acontecido, sem que eu o notasse. Mas eu simplesmente me protegeria se o conseguisse, restaria isolado tal como o espectador moderno, me esqueceria de que tudo isso nos convidou em uma ordem determinada. Assim, é preciso tornar visível a lógica da visibilidade que torna os trabalhos visíveis. Mas no dissenso, somente o que se dispõe a desaparecer, ou melhor, o que aparece desaparecendo.

± ± Mas a quê nos ateremos? Outra vez o texto. Ao menos ele nos permite uma tarefa mais modesta. E o espaço da exposição é sempre um espaço narrativo,⁴ que nos conduz inevitavelmente em uma ordem particular. Ainda que o arquipélago expográfico (ou a arquitetura) tenha de fato favorecido a lembrança da inquietude, os caminhos variáveis, a errância, o desejo de disjunção, a convivência entre diferentes territórios, a relação com uma população de acontecimentos dispersos.⁵ Justamente, porque tal espaço não é arbitrário, porque subverte organizando, propondo outra narrativa.

± ± Mas me refiro à plataforma, essa superfície plana que se eleva em relação às suas adjacências. Ela não enquadra em nenhum momento seu poder de selecionar e dispor. Sem nenhum pejo, empreita-se no sentido mais estreito da curadoria: a coordenação temática, exibicional e administrativa de trabalhos dessemelhantes ou aparentados entre si, segundo a manobra do “avizinhamento”.

³ Cf. a propósito: Boris Groys. Education as infection.

⁴ Boris Groys. On the curatorship. In: __. *Art power*, pp. 43ss.

⁵ Marta Bogéa. Arquitetura. Sobre a construção de um arquipélago.

± ± Várias são as ocasiões em que os trabalhos se "avizinham". A mais patente delas talvez seja a colocação, lado a lado, de trabalhos específicos de Gustav Metzger e Antonio Manuel; reafirmada nas páginas 108 e 110 do Catálogo da 29ª Bienal. "Historic Photographs", de Metzger, consiste em fotografias de "eventos catastróficos do século 20", ocultadas por panos que precisam ser levantados pelo público para serem vistas. "Repressão outra vez – eis o saldo", de Manuel, mostra um "conjunto de informações visuais e textuais nos tons vermelho e preto, cobertas por panos negros", que, por um dispositivo simples com cordas, também podem ser levantados. A aproximação, nesse caso, reduz a importância de as obras terem temas divergentes, tratarem de momentos históricos diferentes, em contextos também diferentes; de elas se posicionarem de maneiras distintas em relação aos seus temas. Ela é certamente o que permite uma comparação entre as obras, porém, ao preço da redução de suas particularidades. O que parece animar os curadores a "avizinhá-las" é a semelhança entre as formas como as obras funcionam: "precisam ser descortinadas para que o espectador descubra nelas uma realidade reconfigurada", e mais, "obrigam o espectador a submeter-se a uma situação desconfortável para satisfazer uma curiosidade".⁶

± ± Algumas vezes a "semelhança" é meramente formal. Noutras, são as "questões" que parecem aproximar os trabalhos (ainda que seja difícil separar essas categorias, já que as formas suscitam "questões" e vice-versa). E as "questões" são as mais abertas e "sugestivas" possíveis. Por exemplo, a "questão indígena" que aparentemente justifica a proximidade entre os trabalhos de Flávio de Carvalho, Carlos Vergara e Maria Thereza Alves terminaria corrompendo cada um deles. Também esse "avizinhamento" é reiterado no catálogo, nas páginas 198 e 203, ainda que o trabalho de Alves encontre aí outro vizinho, talvez mais apto, o "amazonista" Theo Grünberg de Simon Fujiwara; ainda que as páginas dedicadas a Carvalho e Vergara sejam intercaladas pela obra de NS Harsha, com a sua certamente sugestiva "amostra do recenseamento da população mundial". Não é possível aferir se os trabalhos são negativamente afetados por essa aproximação, nem se o público cai na armadilha de nela encontrar algum lastro para a apreensão das obras, mas não há dúvida de que essas possibilidades estão dadas.

± ± Contudo, a aproximação mais "polêmica" e, por coincidência, mais contundentemente vociferada pelo curador Agnaldo Farias,⁷ que assim demonstra seu entendimento do

⁶ Catálogo da 29ª Bienal, pp. 108 e 110.

⁷ Dentre outras ocasiões, no seu encontro com o Grupo Máquina de Responder, em 12/04/2010.

"poder de selecionar e dispor, escolher e articular", além de alguma esperteza publicitária, é a "variação de significados para a escrita" de Mira Schendel ao lado dos *tags* do Pixação SP [sic].⁸ Ainda que o próprio catálogo da Bienal advirta que "incluir a pixação no espaço da Bienal como mera expressão gráfica [...] seria destituí-la de sua originalidade e força transgressora", a exposição parece sugerir o contrário, quando a aproxima espacialmente de outras obras, como as de Sue Tompkins, Samuel Beckett⁹ e Gil Vicente – o que é encorpado, entre as páginas 140 e 153 do catálogo, com a proximidade das obras de Guy de Cointet e do Grupo de Artistas de Vanguardia (Projeto Tucumán Arde).

± ± Mas, ao que iremos nos ater: Desta vez, a plataforma discursiva¹⁰ defende uma relação específica entre arte e política, com base na ideia de que "é impossível separar arte e política". A ideia nos levaria a pensar que arte e política não se distinguem uma da outra. Mas, ao contrário, ela quer defender que "a arte tece, entranhada nela mesma, uma política", que é diferente por exemplo da propaganda e do ativismo. Isso porque tais formas de política são, segundo ela, "incapazes de produzir uma reação propositiva ou crítica do público, somente confirmando ideias já partilhadas (...)". Ela quer, portanto, para que ideias ainda não partilhadas possam aparecer, para que não mais se confunda arte e política, destacar a singularidade da primeira em relação à segunda, sob o nome porém de uma "política da arte". Ora, o que significa essa política da arte que não quer arte e política confundidas?

A plataforma trata de desfazer essa confusão, mas ela resta sustentada por pelo menos dois feixes de ideias. Em primeiro lugar, a política da arte é insistentemente evitada sob expressões que atribuem à arte um "caráter singular", um "lugar único", uma "natureza ímpar". E não porque ela não pudesse ser caracterizada de forma "específica", mas pelo caráter evasivo dessas expressões, apoiado pela própria ressalva que se lhes pretende fazer: "Não há aqui, entretanto – deixe-se absolutamente claro –, qualquer rasgo de nostalgia pela ideia de uma arte supostamente autônoma ou apartada do mundo ordinário onde se vive". Por certo isso não é tudo e essa objeção pode parecer exagerada. Em todo caso, a afirmação de uma arte autônoma teria sido bem mais dissonante do que a da política da arte *tal como defendida pela plataforma discursiva*. Deixemos então isso claro. O

⁸ O nome "Pixação SP" parece portar uma vontade de representar a cena da pixação em São Paulo, quando na verdade não se pode afirmá-lo desse modo.

⁹ Na verdade, o vídeo apresentado na exposição não é exata nem exclusivamente uma obra de Beckett, mas sim o registro de uma performance de Billie Whitelaw para "Not I" (roteiro de Beckett), que não é creditada nem no catálogo nem no site da exposição. (Cf. a propósito: 29ª Bienal. Participantes. Disponível em: <<http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=128>>. Cf. também: UBUWEB. Samuel Beckett. Disponível em: <http://www.ubu.com/film/beckett_not.html>.)

¹⁰ Agnaldo Farias & Moacir dos Anjos. Curadoria. Há sempre um copo de mar para o homem navegar.

problema não está em que essa concepção de uma política da arte seja inadvertidamente autônoma, mas no modo como ela reitera exatamente aquilo de que talvez quisesse se diferenciar – o que nos leva ao segundo feixe de ideias, cujas implicações foram pouco notadas.

Referida a um texto de Jacques Rancière,¹¹ essa política da arte é especificada pela curadoria em uma série de premissas semelhantes: a arte pode “interromper as coordenadas sensoriais com que entendemos e habitamos o mundo, inserindo nele temas e atitudes que ali não cabiam ainda, tornando-o assim maior e diferente”; “desafiar modos já estabelecidos de entendimento do mundo”; “ampliar ou ao menos problematizar, desde ela mesma e valendo-se de procedimentos formais os mais variados, o repertório de posições, movimentos e falas que a cada momento é pactuado e partilhado por uma coletividade”; ela faz política quando “produz conhecimento que desestabiliza certezas há muito assentadas; ou quando leva aquele que é tocado por ela a desaprender o que convencionalmente se chama de política”. Até aqui, nenhum problema quanto ao reconhecimento dessa “potência de desconcerto”. O problema aparece quando se afirma que a mostra “vai pôr seus visitantes em contato com a política da arte”.

No momento em que essa proposição já contém seu resultado, a política da arte é reduzida a uma espécie de propriedade substancial da arte, a um conjunto de efeitos com os quais se pode operar, inclusive os de produzir determinadas reações do público. Uma hierarquia se revela em uma das pretensões da curadoria: “envolver o público na experiência sensível que a trama das obras expostas promove e também na capacidade dessas de refletir criticamente o mundo em que estão inscritas”. Aqui, a capacidade crítica é vista como uma propriedade da arte e não do público (ou da relação da arte com o público), cujas reações seriam por ela produzida. Por exemplo, descarta-se com isso uma possível negatividade do público, como a que apareceu em 2008, quando o prédio da Bienal foi invadido pelos pixadores. É como se sua “reação propositiva e crítica” já estivesse de algum modo contida na política da arte, restando ser apenas atualizada. Isso não significa que a arte não possa desconcertar. Simplesmente, não se pode afirmar quando nem como isso irá ocorrer, muito menos que isso decorre de quaisquer “procedimentos formais” da arte.

Em vez de operar com a antecipação de determinados efeitos, parece-nos mais interessante investigar os momentos em que o desconcerto se dá na exposição. Talvez essa te-

¹¹ Jacques Rancière. *Politics of aesthetics*. In: _____. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009.

nha sido a tentativa dos *terreiros*, pensados como “espaços onde falas e movimentos de corpos ativam dúvidas, permitindo assim a emergência do que não é sabido e do que é, ao mesmo tempo, urgentemente necessário”. Mas incorre-se aqui na mesma presunção antecipatória, reiterando o formato *design-and-display* da mostra em geral. Se pensada como atribuição do projeto educativo, para quem o trabalho efetivamente recomeça na abertura da exposição, essa investigação teria contudo que descomprometê-lo com a política da arte segundo a plataforma – ao contrário do que o projeto educativo declarou, assimilando sem ressalvas os conceitos curatoriais.¹²

No texto *Les paradoxes de l'art politique*, Rancière afirma que muitas das práticas que, no atual contexto do capitalismo avançado e das redes comunicacionais, manifestam uma vontade de repolitizar a arte têm um ponto em comum: elas supõem que a arte seja política porque “(...) nos faz revoltados ao nos mostrar as coisas revoltantes, nos mobiliza ao se mover para fora do ateliê ou do museu, nos transforma em opositores do sistema dominante ao se negar, ela mesma, como um elemento desse sistema”.¹³ Assim, elas tomam por modelo de eficácia uma *continuidade* entre as formas sensíveis dispostas como arte pelas intenções de um artista e aquelas que incitam seus receptores a se posicionar ou mesmo intervir no mundo; entre a produção de formas da arte e a produção de um efeito programado em um público determinado; entre saberes artísticos e fins sociais definidos. Segundo Rancière, subsiste dessa forma, no cerne daquela vontade “subversiva”, uma “vocação edificante” (mais residualmente) ou uma “lógica causal” (de modo mais evidente), cuja pretensão de fornecer novos comportamentos e pensamentos, na medida em que antecipa na verdade relações de poder, deve, ela sim, ser subvertida.

Geralmente circunscrita à oposição entre dois modelos pedagógicos, o da mediação representativa (que sustenta aquela relação de causalidade, como pode ser o caso da propaganda) e o da imediatidade ética (que suprime arte e política de uma vez, como pode ser o caso do ativismo), a discussão sobre a política da arte, segundo Rancière, tende a obscurecer uma terceira eficácia, cujo princípio é “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção de um artista, uma forma sensível apresentada em um espaço de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade”.¹⁴ Essa é a potência de desconcerto da política da arte, que a plataforma discursiva porém transforma em efeito.

¹² Stela Barbieri. Lugar de respirar, p. 403.

¹³ Jacques Rancière. *Les paradoxes de l'art politique*, p. 57. (tradução minha)

¹⁴ Jacques Rancière. *Les paradoxes de l'art politique*, p. 63. (tradução minha)

Trata-se de uma eficácia paradoxal, desprovida em primeira instância de qualquer funcionalidade, inclusive política ou educacional. Rancière a descreve de várias maneiras, recorrendo a inúmeros exemplos, como eficácia da separação, da descontinuidade, da disjunção, mas também do embaralhamento ou da redistribuição dos elementos (saberes artísticos, formas da arte, modos de recepção e configurações da vida coletiva) de uma determinada rede de ligações, de um certo corpo de experiências, que lhes atribui uma destinação, ao antecipar seus efeitos. Ela articula, portanto, o que está ao alcance das estratégias do artista com o que independe da sua vontade: de um lado, a manutenção conflituosa em uma representação (obra, imagem, ação, etc.) do que destitui as expectativas do regime representativo, reconfigurando as coordenadas do representável; de outro, a disposição dessa representação em um espaço (museu, publicação, etc.) muitas vezes separado daquele em que ela é concebida.

Como se pode ver, essa eficácia tem seus “efeitos”, mas eles não podem ser usados para justificar nenhuma empresa artística, curatorial ou educativa. O conflito por ela instaurado entre “muitos regimes de sensorialidade” é o que Rancière chama de *dissensus*. Como ele mesmo enfatiza, não se trata de um conflito de ideias ou sentimentos entre pessoas. Essa eficácia dissensual não é um exercício do poder, nem uma luta pelo poder. Ela não define nem uma estratégia política da arte, nem uma contribuição calculável da arte à ação política. Ela apenas reconfigura os limites sensíveis no interior dos quais se definem os objetos comuns, rompendo com a distribuição policial do visível e do invisível, através da invenção de uma instância coletiva de enunciação, da constituição de um espaço neutro, no qual as obras se endereçam a um público anônimo. Assim, “Se a política propriamente dita consiste na produção de temas que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo (...). Mas na medida em que esse efeito passa pela ruptura estética, ele não se presta a nenhum cálculo determinável”.¹⁵

Mas eis que algum “dissenso” pode ser visto como um dos efeitos pretendidos pela plataforma: “a mostra vai pôr seus visitantes em contato com maneiras de pensar e habitar o mundo para além dos consensos que o organizam e que o tornam ainda lugar pequeno, onde nem tudo ou todos cabem”. Mas o que significa esse “para além dos consensos” amplamente inclusivo, que contemplaria “tudo ou todos”? Certamente os consensos são excludentes. Mas não se trata de contemplar tudo e todos. O que a plataforma parece não saber: Os consensos, assim como os poderes coercitivos, por vezes se legitimam sob

¹⁵ Jacques Rancière. *Les paradoxes de l'art politique*, p. 73. (tradução nossa)

a presunção de que representam um ponto de vista imparcial, na conjunção do interesse igual de todos.¹⁶

Mais gravemente, a “confluência de movimentos que põem consensos constantemente à prova” – trabalho que a plataforma se atribui –, essa institucionalização da subversão como simples procedimento, expressa na referência a uma “contínua ritualização [na cultura brasileira] da quebra do que é estabelecido como norma”, não parece testemunhar outra lógica senão a do consenso, ou mais precisamente, da transfiguração do dissenso em consenso.¹⁷ Outra vez, o caso mais flagrante dessa inversão está na parceria entre curadores e pixadores, quando decidem “construir juntos” o espaço do dissenso.¹⁸ Isso nos mostra exatamente como o dissenso não pode ser produzido, como o desconcerto emergente no fato político-cultural em 2008 não pode ser repetido segundo o gosto dessas parcerias. Segundo Rancière, “uma diferença política está sempre à beira do seu próprio desaparecimento”.¹⁹ Ou ainda, como observado por Marx, quanto ao modo como surgem os personagens da história: “uma vez como tragédia e a outra como farsa”.²⁰ Uma possibilidade objetiva: construir espaços anônimos em que o dissenso possa aparecer, por-se neles à espreita, para só então, caso tenham de fato permitido sua aparição, sustentar os desdobramentos de sua força desconcertante, que só emerge em um campo de relações.

Assim, não se trata apenas de uma apropriação indevida do texto de Rancière. Essa “política da arte” que transforma, para sua credibilidade, o desconcerto em efeito é como um novo regime da “menospolitização” da arte, na medida em que reproduz a lógica da causalidade de ela que talvez quisesse ou devesse se diferenciar. Ela faz da dissociação entre causa e efeito um efeito supostamente manipulável, e do dissenso um projeto supostamente coletivo, praticando dessa forma um sequestro do porvir. Afinal, para quem opera com a antecipação do desconcerto, não faz diferença que isso aconteça ou não.²¹ O

¹⁶ Chantal Mouffe. Por um modelo de democracia agonística, p. 14.

¹⁷ Cf. a propósito: Thomas Frank & Matt Weiland (eds.). *Commodify your dissent*.

¹⁸ Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, meses antes da abertura da exposição, o curador Moacir dos Anjos teria declarado: “A nossa aposta é em descobrir formas novas de tratar do assunto [participação dos pixadores na exposição] com integridade de ambas as partes, sem que instituição e pixadores [sic] cedam completamente ao universo da outra”. (Folha.com. “'Pixo' questiona limites que separam arte e política”, diz curador da Bienal de SP.)

¹⁹ Jacques Rancière. *Ten theses on politics*, p. 39. (tradução nossa)

²⁰ Marx. *O 18 Brumário*. (primeiro parágrafo do texto)

²¹ Essa operação “menospolitizante” foi percebida diferentemente por outros autores como “apagamento das diferenças em uma espécie de harmonia consensual”, “renúncia a encarar seriamente a questão de como se produz o político” (Marcelo Exposito. Naufragar em um copo de água), ou como “congelamento no binômio ‘arte e política’” (Cristina Ribas. Vilma!! Vencemos, enfim! Mas, quem quer saber?).

consenso é mesmo um perigo, envolve-nos sem que às vezes o notemos – talvez por medo da morte.

De resto, ao se por mais como promitente do que investigativa do desconcerto, a plataforma parece endereçada sobretudo à inteligência dos patrocinadores, do tipo *business-as-usual*. Nesse ponto, é constrangedora a redução do verso de Jorge de Lima a um otimismo prosaico, senão conformista: “a potência de seguir adiante, a despeito de tudo o mais”.²² Assim sugerida, a navegação poética corresponde perfeitamente à promoção ufanista, historicamente desrealizante, da “Bienal da Retomada”.²³ De fato, um mérito seu, essa Bienal ressalta, *a contrario*, a importância levianamente menosprezada da 28ª Bienal. É preciso que todas essas manobras venham à tona. E seria possível que viessem. Como se pode ler em *Navio de Tolos*, instalação de Allan Sekula presente na mostra: “As elites são mais estúpidas do que precisam ser. Todos os demais são mais espertos do que lhes é permitido”.

± ± O coração dispara e a respiração se torna ofegante. Ondas de calor percorrem o corpo inteiro. As mãos tremem, a boca fica seca. A transpiração é tão intensa que logo uma agitação contida se torna perceptível. O medo é uma técnica paralisante. Quando igualmente convidadas à mesa, mesmo essas partes em nós de que não temos muito orgulho podem cada uma encontrar seu modo de ficar ou se despedir. Para estar no dissenso, é preciso incandescer: força autogeradora e combativa das determinações do corpo, relação *impossível* entre arte e vida assimétricas, nudez da distância incomensurável, espaço impertinente e desprotegido, silêncio do que não se vê, lembrança da infidelidade divina, desejo austero pelo significado do sentido, saber estranho a toda posse e destinação determinada, rosto do inominável, infinito de nada buscar.

Referências bibliográficas

- Stela Barbieri. Lugar de respirar. In: Catálogo da 29ª Bienal. São Paulo: FBSP, 2010, pp. 402-411.
- Maurice Blanchot. *A conversa infinita*, vl. 01. São Paulo: Escuta, 2001.
- Marta Bogéa. Arquitetura. Sobre a construção de um arquipélago. Disponível em: <<http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/29Bienal/Paginas/Arquitetura.aspx>>, acesso em 14/11/10.

²² Cf. a propósito: Suene Honorato. Política da arte X Política da 29ª Bienal.

²³ Esse apelido da 29ª Bienal, veiculado principalmente pela imprensa, funcionava em contraponto ao apelido dado à edição anterior: “Bienal do Vazio”.

- Julia Buenaventura. Um convite desses não se recusa! Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/.event_pres/exposicoes/29a-bienal-de-sao-paulo/relatos-criticos/um-convite-desses-nao-se-recusa/>, acesso em 14/11/2010.
- Catálogo da 29ª Bienal. São Paulo: FBSP, 2010.
- Jacques Derrida. O Phármakon. In: ___. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras: 2005.
- Marcelo Exposito. Naufragar em um copo de água. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/.imprensa/29a-bienal/naufragar-em-um-copo-de-agua/>>, acesso em 11/01/2011.
- Agnaldo Farias & Moacir dos Anjos. Curadoria. Há sempre um copo de mar para o homem navegar. In: Catálogo da 29ª Bienal. São Paulo: FBSP, 2010, pp. 18-29; também disponível em: <<http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/29Bienal/Paginas/Curadoria.aspx>>, acesso em 14/11/2010.
- Folha.com. "'Pixo' questiona limites que separam arte e política", diz curador da Bienal de SP. [15/04/10] Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/720657-pixo-questiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml>>, acesso em 28/03/12.
- Thomas Frank & Matt Weiland (eds.). *Commodify your dissent: the business of culture in the new gilded age*. New York: Norton, 1997.
- Boris Groys. On Curatorship. In: ___. *Art power*. Cambridge: MIT Press, 2008, pp. 43-52.
- ___. Education by infection. In: Steven Madock (ed.). *Art School*. Cambridge: MIT Press, 2009, pp. 25-32.
- Suene Honorato. Política da arte X Política da 29ª Bienal. Disponível em: <<http://suenehonorato.wordpress.com/2010/12/06/politica-da-arte-x-politica-da-29%C2%AA-bienal-sobre-o-verso-tema-da-exposicao/>>, acesso em 12/12/2010.
- Karl Marx. *18 Brumário e Cartas a Kugelman*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- Chantal Mouffe. Por um modelo de democracia agonística. In: Revista Sociologia Política, nº 25, Curitiba, novembro de 2005, pp. 11-23.
- Jacques Rancière. Les paradoxes de l'art politique. In: ___. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 56-92.
- ___. Ten theses on politics. In: ___. *Dissensus*. London, New York: Continuum, 2010, pp. 27-44.
- Paul Reps (ed.). *Writings from the Zen Masters*. London: Penguin, s/d.
- Cristina Ribas. Vilma!! Vencemos, enfim! Mas, quem quer saber? Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/.imprensa/29a-bienal/vilma-vencemos-enfim-mas-quem-quer-saber/>>, acesso em 11/01/2011.