ARTUO eb otslr

VINICIUS PONTES SPRICIGO

MODERn

E D A D

SÃO PAULO, 2009

VINICIUS PONTES SPRICIGO

RELATO DE OUTRA MODERNIDADE :

contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte
no contexto da globalização cultural

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Área de Concentração Cultura e Informação, Linha de Pesquisa Mediação e Ação Cultural, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de doutor em Ciência da Informação, sob a orientação do Prof. Dr. Martin Grossmann.

SÃO PAULO, 2009

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Spricigo, Vinicius P.

Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural / Vinicius P. Spricigo. - - São Paulo : V. P. Spricigo, 2009.

186 p.

Tese (Doutorado) - Departamento de Biblioteconomia e Documentação/ Escola de Comunicações e Artes/USP, 18/12/2009.

Orientador: Prof. Dr. Martin Grossmann.

Bibliografia

1. Globalização 2. Mediação e ação cultural 3. Bienal de São Paulo 4. Documenta de Kassel 5. Curadoria de Arte Contemporânea. I. Grossmann, Martin. II. Título.

CDD 21.ed. – 020

RELATO DE OUTRA MODERNIDADE :

contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte
no contexto da globalização cultural

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para para a obtenção do título de doutor em Ciência da Informação.

Aprovado em :

Banca examinadora

Prof. Dr
Instituição
Julgamento
Assinatura

Prof. Dr
Instituição
Julgamento
Assinatura

Prof. Dr
Instituição
Julgamento
Assinatura

Prof. Dr
Instituição
Julgamento
Assinatura

Prof. Dr
Instituição
Julgamento
Assinatura

Dedico este trabalho à minha família,
especialmente, à memória de minha avó, **Orandina DEL Castanhel Spricigo**.

AGRADECIMENTOS :

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Martin Grossmann, pelo entusiasmo e tenacidade na coordenação do Fórum Permanente: museus de arte; entre o público e o privado, e por criar as condições de possibilidade para a realização deste trabalho.

À Fundação de Amparo a Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa na forma de bolsa de doutorado concedida em setembro de 2006.

Aos meus supervisores no exterior, Mark Nash (Royal College of Art) e Hans Belting (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), pelo estímulo intelectual e pelas portas abertas. Os estágios no exterior marcaram, cada um a seu modo, a minha trajetória dentro do curso de doutorado.

Ao professor Imre Simon (in memoriam) pela recepção crítica das idéias de Yochai Benkler no Brasil.

Também foi fundamental para a realização desta pesquisa as indicações de leitura e as trocas de idéias com Jean Fisher (Royal College of Art), Michael Asbury (Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation - University of the Arts, London), Martí Peran (Universitat de Barcelona) e Andrea Buddensieg (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), bem como o apoio e incentivo em minhas viagens ao exterior - Ana Tomé (Centro Cultural da Espanha em São Paulo), Jana Binder (Goethe Institut) e Solvei Øvstebø (Bergen Kunsthall).

Aos colegas Marieke van Hal, Olga Fernandez, Stefano Cagol, Inês Costa Dias, Jose Filipe Costa, Rafal Niemojewski, Nuria Querol, Pamela Prado, Joaquin Barriendos, Gilberto Mariotti e Ana Cândido de Avelar, agradeço pela interlocução.

À Liliane Benetti pela ajuda na revisão dos seminários da 27ª Bienal de São Paulo e na elaboração de algumas idéias sobre a imbricação entre o estético e o político que seguiram comigo.

À Juliana Teixeira Lima pelo projeto gráfico.

Um agradecimento “extra” aos meus amigos, especialmente, Dalton Uehara e Ana Letícia Fialho, pela hospitalidade em uma cidade difícil como São Paulo.

Trata-se de uma convicção profundamente enraizada de que se há algo que vale a pena fazer pelo bem da cultura, é tocar em assuntos e situações que unam as pessoas, e não aqueles que as dividem. Há tantas coisas no mundo que dividem as pessoas, como religião, política, história e nacionalismo. Se a cultura é capaz de algo, é procurar aquilo que una todos nós. E há tantas coisas que unem as pessoas. Não interessa quem você é ou quem eu sou, se o seu dente dói ou o meu, é a mesma dor. São os sentimentos que unem as pessoas, porque a palavra “amor” tem o mesmo significado para todos. Ou “medo”, ou “sofrimento”. Todos nós tememos do mesmo modo as mesmas coisas. E todos nós amamos do mesmo modo. É por isso que eu falo sobre essas coisas, porque, em todas as outras, eu imediatamente encontro divisão.

,

Krzysztof Kieslowski

Esta Tese tem como tema as mudanças recentes ocorridas nos modos de mediação da arte no contexto da globalização cultural.

Partimos da hipótese de que essas mudanças, nas duas últimas décadas (1989-2009), devem ser compreendidas em um contexto mais amplo de crise da esfera pública burguesa (Habermas), cuja ênfase repousava, grosso modo, no papel “centralizador/normatizador” dos aparelhos culturais (bibliotecas, museus, centros culturais etc.) geridos pelo Estado, muito embora o surgimento de uma indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos caracterize a autonomia da produção cultural nas sociedades modernas.

Temos, portanto, como ponto de partida, a crise do papel regulador do Estado-nação, ponto central de diversas análises sobre o mundo globalizado. Assim, vamos estudar as relações entre política e cultura, no âmbito das transformações ocorridas nas práticas curatoriais e nas exposições de arte contemporânea em virtude dos processos de globalização cultural. O ponto de vista adotado nesta Tese foi o das possibilidades surgidas com a emergência de uma esfera pública “conectada”, cujo paradigma é a rede mundial de computadores, a internet, de modificação de uma relação hierárquica entre instituição e público, e, por consequência monológica, mediada pelo crítico/curador.

Defendemos a tese de que as novas tecnologias da informação fornecem ferramentas para a produção de “plataformas horizontais” de produção e distribuição de conhecimento, possibilitando, assim, a desconstrução do esquema linear tradicional “autor-obra-espectador”, no qual a função da crítica seria a mediação entre a produção artística e o público. Coloca-se em questão, portanto, o papel do crítico e o do curador como profissionais responsáveis pelo agenciamento e pela formação de público para as instituições artísticas e abrem-se novas perspectivas para a mediação e a ação cultural, como é o caso do projeto Fórum Permanente; Museu de Arte; entre o público e o privado, contexto no qual foi produzido este trabalho.

Na análise das práticas curatoriais contemporâneas, recorreremos ao conceito de crítica institucional cunhado a partir de estudos sobre as neovanguardas artísticas do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, como referencial teórico para analisar os modos de mediação da arte operacionalizados tendo como base princípios

democráticos, seja por meio de processos e relações horizontais que articulam novas formas de diálogo entre público e instituição, seja pela inclusão de culturas ditas marginalizadas ao sistema artístico global.

A metodologia adotada neste estudo dos impactos da globalização nas práticas curatoriais contemporâneas foi o de confrontar a história da Bienal de São Paulo (1951) com a de outra exposição de arte também criada no pós-guerra, a Documenta de Kassel (1955). Assim, o foco desta análise está nas últimas edições dessas exposições, por enfatizarem, através da reestruturação de seus modos de apresentação, o aspecto dialógico da mediação, colocando debates, publicações e programas educativos em papel de destaque. Nos estudos de caso, discutiremos tanto a manutenção de hierarquias no sistema cultural global – que reafirmam, na maioria das vezes, lugares preestabelecidos nas relações entre centro e periferia –, quanto os limites da mediação na inclusão de um público mais amplo nos debates sobre a arte contemporânea.

Essa investigação sobre as exposições de arte contemporânea do fim do século XX e início do século XXI justifica-se pela sua contribuição para as pesquisas sobre as práticas curatoriais, fornecendo subsídios conceituais para uma discussão crítica a respeito da mediação cultural no contexto das exposições “globais” de arte contemporânea. Ademais, esta pesquisa lança questões sobre a construção social e, por que não dizer, a respeito da institucionalização do conhecimento sobre a arte.

P

alavras-chave: Mediação e ação cultural; Curadoria de Arte Contemporânea; Globalização; Bienal de São Paulo; Documenta de Kassel.

ABSTRACT :

In this thesis we present the recent changes occurred on the ways to mediate art in the context of cultural globalisation.

We depart from the hypothesis that the changes observed in the last two decades (1989-2009) should be understood in the wider context of the crisis of the bourgeois public sphere (Habermas). Roughly drafted, its emphasis is based on the “centralizing/regulating” role of the State owned cultural instruments (libraries, museums, cultural centres, etc.), even though what defines the autonomy of the cultural production in modern societies are the rise of the cultural industry and the market of symbolic goods.

We have, then, the crisis of the Nation-state regulating role as our foundation as a key aspect of many studies about the globalized world. Our study focuses on the relationship between politics and culture, equally on the changes occurred on the curatorial practices and on the contemporary art exhibitions due to the process of cultural globalisation. The point of view of this thesis is based on the possibilities that came out with the materialisation of a “connected” public sphere. Its paradigm being the world wide web, the change of the hierarchic relation between institution and public – and through a monologic consequence – mediated by the critic/curator.

We defend the thesis that the new technologies of information provide tools for the creation of “horizontal platforms” of production and distribution of knowledge. They make possible the deconstruction of the traditional linear scheme “author-work-viewer” on which the duty of the critic would be the mediation between artistic production and the audience. The role of the critic and curator is put into question as a professional responsible for the management and the creation of audiences for the art institutions. New perspectives are open for the mediation and cultural action, such as the case of the project Permanent Forum Museum of Art, Between Public and Private, in which context this work was created.

In the analysis of the contemporary curatorial practices, we use the concept of Institutional Critique, which was created departing from the study of the artistic neo avant-garde movements from the end of the 1960s and beginning of the 1970s. It was a theoretical reference to analyse the modes of mediation of art based on democratic principles and also by horizontal processes and relations which articulate new forms of

dialogue between institution and audience; or by the inclusion of so called marginalised cultures from the global artistic system.

The methodology adopted in this study of the impact of globalisation on contemporary curatorial practices was to confront the history of the Sao Paulo Biennial (1951) with Kassel's Documenta (1955) – both exhibitions created on the Post-War period.

The focus of this analysis is made on the last editions of those exhibitions so as to emphasize the dialogical aspect of the mediation and through restructuring its representational modes – debates, publications and educational programs.

On the case studies we will discuss the perpetuation of hierarchies on the cultural global system. They reassert, in the majority of times, pre-established places on the relations between centre and periphery as well as the limits of inclusion of a wider audience on the debates of contemporary art.

This research on the contemporary art exhibitions of the late 20th Century and beginning of the 21st Century is justified by its contribution to the research on curatorial practices. It provides conceptual support for critical dialogue on cultural mediation in the context of the so called “global” contemporary art exhibitions. Moreover, this research throws questions on social construction and also, why not, concerning the institutionalisation of artistic knowledge.

Key words: Mediation and cultural action; Curating Contemporary Art; Globalisation; San Paulo Biennial; Kassel's Documenta.

SUMÁRIO :

017	INTRODUÇÃO
	1 : Pela perspectiva Pós-colonial: curadoria e crítica no contexto das exposições de arte contemporânea
057	1.1 Dois contextos para os estudos curatoriais
068	1.2 Lugar específico desta pesquisa: o Fórum Permanente: Museus de Arte, entre o Público e o Privado
071	1.3 A Documenta de Kassel
086	1.4 Globalização e pós-colonialismo
090	1.5 Geopolítica do conhecimento
094	1.6 O caso Hélio Oiticica
	2 : Modos de representação da Bienal de São Paulo: do internacionalismo artístico à globalização cultural
108	2.1 Crítica ou crise institucional
119	2.2 O projeto curatorial da 28ª Bienal de São Paulo
126	2.3 O fim da Bienal de São Paulo?
137	2.4 O projeto político e cultural da Bienal de São Paulo
151	2.5 A Bienal e a reafirmação de uma vanguarda artística brasileira
161	CONSIDERAÇÕES FINAIS
179	REFERÊNCIAS

As bienais e as plataformas

Em uma palestra proferida na última Bienal de São Paulo, a diretora fundadora da Biennial Foundation¹ e pesquisadora do departamento de curadoria do Royal College of Art, Marieke van Hal, falou sobre o **debate atual acerca das bienais de arte**. Segundo a palestrante, nas duas últimas décadas, com o processo de globalização do sistema artístico internacional, restrito até então aos chamados grandes centros da arte moderna (Nova Iorque, Paris, Londres e Berlim), surgiram aproximadamente cem bienais de arte contemporânea ao redor do mundo, como, por exemplo, Bienal de Lyon (1991); Bienal Dak'Art (1992); Trienal Ásia-Pacífico (1993); Bienal de Joanesburgo, SITE Santa Fé, Bienal de Gwangju (1995); Manifesta e Bienal de Xangai (1996); Bienal do Mercosul (1997); Bienais de Berlim, Taipei e Montreal (1998); Trienal Fukuoka Asian Art, Bienais de Liverpool e do Caribe (1999), entre inúmeras outras. No encontro, organizado por Van Hal dentro do ciclo de conferências “Bienais, Bienais, Bienais...”,² prevaleceu a visão de que as bienais estão surgindo justamente em lugares que nunca foram considerados centros da arte moderna, principalmente aqueles localizados em regiões emergentes na geopolítica do mundo globalizado, como Bruxelas, capital da União Europeia. Áreas de conflito, fronteiriças e/ou com problemas socioeconômicos também são locais propensos ao surgimento de novas bienais, como, por exemplo, o Oriente Médio, a fronteira entre México e Estados Unidos, Nova Orleans etc. Nos estudos sobre as bienais, também são citados pela pesquisadora, de modo vago (como não ocidentais), os continentes Africano, Latino-Americano e Asiático, sem a apresentação, no entanto, de reflexões mais profundas sobre as diferenças nos processos de colonização e descolonização dos primeiros, e a abertura econômica e acelerada modernização dos chamados Tigres Asiáticos e da China, bem como a situação do Leste europeu após o fim do bloco soviético.

De qualquer modo, esse “**efeito Bienal**” coincidiu cronologicamente com o processo de reestruturação geopolítica após a queda do Muro de Berlim, no qual diversas cidades buscaram se reposicionar em um novo cenário global descentralizado. Esse cenário superava a polarização política entre Ocidente e Oriente vigente durante a Guerra Fria, bem como redistribuía as hegemonias econômicas dos Estados Unidos e

¹ Organização independente que opera como uma plataforma para coletar e difundir informações sobre as bienais. Mais informações no site <www.biennialfoundation.org>.

² O ciclo de debates intitulado “Bienais, Bienais, Bienais...” foi organizado pelo curador da 28ª Bienal de São Paulo, Ivo Mesquita, com a colaboração de Michael Asbury, membro do centro de pesquisa Transnational Arts, Identity and Nation – TrAIN, na University of the Arts London, e de Marieke van Hal. Os temas dos debates foram “A Bienal vista de fora” e “Tipologias de bienais”.

da antiga União Soviética. Aparentemente, o mundo tornava-se mais democrático, com novas oportunidades para regiões até então consideradas periféricas. No dizer de Van Hal,

“olhando para as estatísticas e para a expansão internacional de bienais de arte contemporânea pode-se dizer que muitas cidades estão convencidas de que a Bienal é uma estratégia competitiva para se posicionar no mapa global. [...] Bienais operam em um nível artístico e cultural e também incorporam aspectos econômicos e sociopolíticos”.³

Tal afirmação vai ao encontro de iniciativas locais, como o plano de se criar uma bienal na cidade de Bergen, na Noruega, que, em parceria com a *think tank* criada por Van Hal, realizou recentemente uma conferência internacional para pensar os papéis das bienais e informar os planos da cidade de organizar um evento bianual de artes visuais.⁴

Devido a essa fusão entre a promoção de culturas locais e os interesses econômicos das cidades que abrigam tais exposições, os debates sobre as bienais de arte acabaram se politizando e arregimentando grupos pró e contra, divididos entre defensores das bienais como signo de uma cultura globalizada e democrática e críticos de uma nova forma de colonialismo ligado à indústria e ao turismo cultural. Tais aspectos ideológicos estão imbricados nos debates sobre as bienais, e não há uma divisão clara entre as reflexões sobre os formatos das exposições sazonais de arte contemporânea ou a respeito dos efeitos dessas exposições nos contextos locais e suas projeções em uma esfera globalizada.⁵

No que diz respeito à definição de uma tipologia, as bienais, segundo Marieke van Hal, “compartilham práticas comuns e operam de maneira similar”, integrando práticas artísticas conhecidas como *site-specific*, nas quais artistas desenvolvem projetos *in situ* integrando comunidades e contextos locais, com plataformas ditas “horizontais” para a produção de conhecimento, as quais se configuram nas mais diversas formas, desde a organização de debates e seminários, até proposições mais radicais, de transformar uma exposição em escola de arte, como foi o caso da Manifesta 6.⁶

De maneira geral, as **plataformas** criam novas formas de (re)apresentação da arte, um híbrido de museu e espaço para debates. Um novo modelo expositivo que veio confrontar o antigo modelo veneziano de bienal, pautado no sistema de representações nacionais advindo das exposições universais do século XIX, como a “Grande Exposição de 1851”, em Londres. Em suma, esse tipo de exposição integra novas práticas curatoriais e artísticas com a articulação dos mais diversos discursos

³HAL, Marieke van. The Effectiveness of the Biennial and the Biennial Effect. Seminário apresentado no Departamento de Curadoria do Royal College of Art, Londres, novembro de 2007. Texto inédito cedido pela autora.

⁴A Bergen Biennial Conference foi realizada entre 17 de 21 de setembro de 2009. Mais informações no site: < www.bbc2009.no >.

⁵HAL, Marieke van. The Biennial Debate: Discussion on the Pros and Cons. Palestra apresentada no ciclo de conferências “Bienais, Bienais, Bienais...” da 28ª Bienal de São Paulo, novembro de 2008. Texto inédito cedido pela autora.

⁶A exposição foi cancelada em junho de 2006 devido a divergências entre os responsáveis pelo projeto curatorial e as autoridades da cidade de Nicosia, Chipre, localizada nos limites da Comunidade Europeia e dividida entre os setores grego e turco. Cf. Carta de Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle e Florian Waldvogel, ex-curadores da Manifesta 6. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/shows/view/3270>>.

sobre a arte contemporânea, reunindo as esferas da produção e da crítica no mesmo espaço. Por conseguinte, as publicações e os arquivos são aspectos que interessam sobremaneira as bienais surgidas nos anos 1990, não somente como forma de documentação e discussão sobre a produção exibida, mas também como espaço para uma reflexão crítica a respeito da própria institucionalização da arte. De fato, grande parte da bibliografia sobre o assunto está localizada nos projetos editoriais das próprias exposições. Não à toa, a última edição da Bienal de São Paulo, dedicada a refletir sobre o papel da mostra nesse contexto de proliferação de bienais ao redor do mundo, coletou um número significativo de publicações que agora fazem parte do acervo do Arquivo Histórico da Fundação Bienal.

No entanto, mesmo na Europa, os estudos sobre as **tipologias** das exposições periódicas de arte contemporânea são muito recentes e torna-se difícil definir exatamente esse novo formato de exposição e suas diferenças em relação ao modelo de instituição que herdamos da modernidade. O caminho mais usual para diferenciar as bienais dos museus de arte é opor as chamadas plataformas ao paradigma modernista do “cubo branco”, associado ao Museu de Arte Moderna (MoMA) – criado em 1929 na cidade de Nova Iorque –, como fazem a curadora Elena Filipovic, ao analisar o caso da décima Documenta de Kassel, da Manifesta e da Bienal de Gwanju (Coreia do Sul) no artigo “Global White Cube”,⁷ e o historiador da arte Hans Belting, ao falar das relações entre a arte global e o museu.⁸ Trata-se, segundo esses autores, de ultrapassar os limites temporais e espaciais, mas também ideológicos, de um modelo universal de experiência estética, como foi assinalado por Brian O’Doherty em uma série de artigos publicados em 1976 na revistas *Artforum* e reunidos no livro “No Interior do Cubo Branco”.⁹ Seguindo o raciocínio desses autores, pode-se afirmar que o modelo universalista do cubo branco seria limitado para a apresentação da grande diversidade de práticas artísticas contemporâneas e às especificidades locais das modernidades ditas periféricas em um mundo globalizado.

A proliferação de bienais de arte contemporânea nos anos 1990 e as controvérsias em torno dos papéis dessas exposições em um contexto de globalização cultural e reordenação das relações de poder entre centro e periferia são questões que ganharam grande destaque nos debates sobre a arte contemporânea dos últimos anos. No entanto, segundo o curador argentino radicado nos Estados Unidos, Carlos Basualdo, apesar de uma profusão de artigos a respeito das bienais publicados nos meios de comunicação de massa, existe uma escassez de literatura crítica sobre o tema e,

⁷ FILIPOVIC, Elena. The Global White Cube. In: *The Manifesta Decade*. Brussels/Cambridge: Roomade/MIT Press, 2005, p.63-84.

⁸ BELTING, Hans. Contemporary Art and the Museums in the Global Age. In: WIEBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, p.22.

⁹ O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco*; a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

portanto, há uma carência de quadros teóricos que permitam analisá-lo historicamente e criticamente. Tal fato, para o autor, confirma um descompasso entre a visibilidade pública que as exposições de arte contemporânea adquiriram a partir dos anos 1990 e os estudos acadêmicos sobre o assunto, ressaltando o descompasso entre a posição de destaque que tais exposições assumiram no campo da arte contemporânea e aquilo que podemos apreender, ou visualizar de fato, nesse fenômeno.

Exposições como a Documenta e a Bienal de Veneza adquiriram uma visibilidade sem precedentes na área da arte contemporânea – um campo da cultura que, até recentemente, interessava quase exclusivamente a um grupo maior ou menor de especialistas. A mesma visibilidade repentinamente as torna desejáveis e também, ocasionalmente, um instrumento de geração de renda para setores políticos e corporativos. Ao mesmo tempo, isso as torna anátema da própria esfera intelectual cuja capacidade analítica deveria (supostamente) ajudar a elucidar seu significado corrente e possível potencial. As poucas vozes derivadas dos círculos de críticos acadêmicos que mencionam esses eventos tendem na maioria das vezes a desacreditá-los. Na unanimidade dessas visões, as bienais são um fenômeno da cultura de massa, um sintoma da assimilação do projeto das vanguardas pela indústria cultural. Puro e simples espetáculo, cuja lógica não é nada mais além daquela do capitalismo tardio; isto é, a supressão progressiva do sistema múltiplo de valores e sua tradução em um equivalente universal, a saber, o valor de troca. De certo modo, esse sentido de análise parece implicar que a natureza contestatória, que caracteriza o projeto crítico da modernidade, estaria muito distante desse tipo de mostras que são inequivocamente associadas ao marketing e ao consumo. Seguindo essa linha de raciocínio até o fim, podemos concluir que a aparente falta de critérios que o jornalismo cultural assinala quando se refere a esse tipo de evento, [...] não é nada mais do que um sintoma da falência da sua função tradicional no estágio atual de desenvolvimento da indústria cultural.¹⁰

A espetacularização da arte

O comentário de Basualdo, fundamentado nos debates ocorridos no Hemisfério Norte e direcionado a eles, fala de um processo de capitalização da arte contemporânea através de uma associação entre cultura e mercado. O autor ressalta ainda, no mesmo artigo, a necessidade de se repensar a questão da autonomia da arte e seus aspectos ideológicos no contexto de um “capitalismo tardio”, como ponto de partida para as reflexões sobre as exposições globais de arte contemporânea. Em seu argumento, a crítica de arte e sua relação com a academia, mais intimamente com a disciplina da história da arte, está ligada à criação de um campo simbólico que ao mesmo tempo

¹⁰ BASUALDO, Carlos. The Unstable Institution. In: *MJ-Manifesta Journal*, n. 2, winter 2003–spring 2004, p. 50-62. Disponível em <www.globalartmuseum.de>.

legitima o valor de troca dos objetos artísticos em um mercado e cria um diferencial crítico ou valor de uso. A constituição, portanto, de uma esfera pública da arte está pautada em papéis e práticas definidas e reguladas pelas instituições que constituem esse sistema, a saber, a academia, o museu e as galerias. Desse modo, interessa ao autor menos a vinculação dos apelos pela democratização cultural das bienais com as transformações econômicas do capitalismo tardio ou com um turismo global, ou seja, “a instrumentalização do capital simbólico da arte moderna”, do que a formação de uma literatura crítica que permita entender o papel das exposições temporárias no questionamento dos cânones da arte moderna – entre eles a noção de autonomia –, e, conseqüentemente, fundamentar uma reforma das instituições modernas.

No Brasil, salvo as devidas proporções e as especificidades que marcam a discussão sobre a cultura brasileira (ver Parte 2 p.139), podemos encontrar a mesma oposição entre o discurso dos curadores e o da crítica acadêmica ou especializada, ou, ainda, daqueles em prol ou contra esse novo tipo de instituição artística “instável” que, segundo Basualdo, surgiu a partir de meados dos anos 1980, com a criação da Bienal de Havana (1984), e se desenvolve paralelamente aos processos de globalização cultural.

Em conferência proferida no simpósio “São Paulo S.A. Situação #3 Estética e Política”, em abril de 2005, Otilia Arantes associou a cultura contemporânea difundida pelas exposições de arte com o conceito de capitalismo tardio de Fredric Jameson, através de um conhecido texto de Rosalind Krauss, “A lógica cultural dos museus no capitalismo avançado”.¹¹ Importante ressaltar que, apesar de colocar-se em posição de resistência às transformações ocorridas nas últimas duas décadas, Arantes parte, assim como Basualdo, do princípio da autonomia da arte moderna, para falar de uma cultura mercadológica no estágio atual de desenvolvimento do capitalismo. Para a autora,

trata-se de um verdadeiro *tournant* que trouxe a cultura para o coração dos negócios – o encontro glamoroso entre cultura, dinheiro e poder –, e que se expressa no que venho chamando de culturalismo de mercado, a propósito do papel desempenhado pela cultura nas novas gestões urbanas, mas que serve para designar esse amálgama inédito entre cultura e mercado. É claro que não me refiro à simples relação entre arte e mercado, sem cujo contraponto de nascença, quase sempre hostil mas não raro convergente, não se teria notícia de algo como a moderna obra de arte autônoma – como já se disse, uma mercadoria paradoxal. Estou sim me referindo a essa inédita centralidade da cultura na reprodução do mundo capitalista, na qual o papel de equipamentos culturais, museus à frente, está se tornando por sua vez igualmente decisivo.¹²

¹¹ KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, *October*, v. 54, autumn 1990, p.3-17.

¹² ARANTES, Otilia. A virada cultural do sistema das artes. In: SÃO PAULO S.A. SITUAÇÃO #3 ESTÉTICA E POLÍTICA, SESC São Paulo, abril 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br>>.

Em suma, o argumento aponta que no estágio atual do capitalismo ocorre uma resolução positiva da tensão moderna entre arte e mercado, por meio de uma cultura massiva que dissolve todas as relações sociais na esfera econômica. Não à toa, a autora recorre ao texto de Guy Debord, “A sociedade do espetáculo”, no qual o grande mentor dos situacionistas defendia a tese de que as relações sociais foram mediatizadas e os processos dialógicos foram substituídos pela mercadoria (imagem). Uma sociedade em que “tudo o que era experimentado diretamente é distanciado em uma representação”.¹³ O texto de Arantes conclui, portanto, **que as relações entre cultura e política encontram-se em uma situação na qual os vetores de transformação social foram anulados pelo capitalismo avançado.**

As análises de Otilia Arantes e Carlos Basualdo sobre a emergência de instituições instáveis ou flexíveis a serviço de uma nova forma de indústria cultural são fundamentais para nosso estudo, pois abordam de forma crítica o papel do “curador” em um sistema cultural globalizado. Parece-nos, no entanto, que podemos ir além dessa dicotomia entre os **prós e contras da globalização das exposições de arte contemporânea**. Não se trata de negligenciar os embates ideológicos envolvidos, mas de uma tentativa de avançar na discussão, sem se deixar paralisar pelos aspectos paradoxais que envolvem as relações entre cultura e mercado. Ademais, como veremos mais adiante (ver Parte 1 p. 75), os desafios teóricos para se pensar as práticas artísticas contemporâneas estão justamente em identificar as possibilidades de proposições críticas nesse contexto atual de “consenso”, para usar o termo empregado pelo filósofo Jacques Rancière.

No que diz respeito às relações entre cultura, política e mercado no mundo atual, interessa-nos, em primeira instância, confrontar a experiência local com os discursos sobre a globalização, provenientes de países que ocuparam, e de certa maneira ainda ocupam, posições centrais no circuito artístico internacional.

Nota-se, por exemplo, que no discurso da filósofa brasileira não sobressai a figura das bienais. Certamente, não podemos imaginar que os museus de arte moderna escapem à lógica desse novo sistema cultural, restando-nos assim escolher tomarmos partido entre os museus como reduto da “grande arte” e as bienais como manifestação de uma cultura de mercado. De fato, mesmo instituições consolidadas como o MoMA de Nova Iorque (2004) e a Tate (2000), em Londres, concluíram recentemente reformas para atender às exigências desse sistema cultural globalizado.¹⁴ Mas talvez a opção da autora em colocar os museus em uma posição central nessa cultura de mercado, tendo em vista a despolitização da esfera da cultura,¹⁵ revele um pouco mais sobre a

¹³ DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Paris, 1967. Disponível em:

<http://en.wikisource.org/wiki/The_Society_of_the_Spectacle>.

¹⁴ Em 2000, a Tate, em Londres, inaugurou a Tate Modern, projetada pelos arquitetos suíços Herzog & De Meuron, um museu dedicado a exibir a arte moderna internacional, separadamente da arte britânica, renomeando assim seu prédio original, de Tate Gallery para Tate Britain. A política de redistribuição da coleção estava associada a uma estratégia de marketing e *redesign* da marca Tate, pelo escritório Wolf Ollins. O sucesso de público e de mídia da Tate Modern teve impacto sobre outros museus de arte moderna, como o MoMA, em Nova Iorque, e o Centro Georges Pompidou, em Paris. No mesmo ano, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque iniciou um plano de reformas, conduzido pelo arquiteto japonês Yoshio Taniguchi, reabrindo suas portas ao público em 2004, após permanecer dois anos fechado para visitas.

especificidade do contexto brasileiro. Diga-se de passagem, o epicentro desse efeito bienal é o continente europeu, pois não é possível identificar a mesma proliferação de bienais nos Estados Unidos, onde é realizada, por exemplo, a segunda bienal mais antiga do planeta, a praticamente desconhecida Carnegie International, fundada em 1896 na cidade de Pittsburgh. A América Latina também não repetiu com a mesma intensidade esse processo de bienalização das exposições de arte contemporânea. São apenas seis em todo o continente: Bienal Internacional de Cuenca (1985 – Equador), Bienal Iberoamericana de Lima (1997 – Peru), Trienal do Chile (2009 – Santiago), Bienal no Fim do Mundo (2007 – Argentina), Bienal do Mercosul (1997 – Porto Alegre). Sendo que a **Bienal de São Paulo** foi fundada em 1951 e, por isso, é tratada como um caso excepcional, estando situada no panteão das três principais exposições do gênero, ao lado da **Bienal de Veneza** e da **Documenta de Kassel**. Por fim, seria o caso de questionar como a proliferação das bienais, assim como de outras exposições temporárias, está vinculada à formação de instituições e museus locais e, sendo assim, apresenta diferenças significativas entre os contextos: americano, no qual tais instituições estão atreladas aos processos de modernização de suas sociedades no início do século XX; europeu, cuja história dos museus de arte remete à tradição burguesa do século XIX; e outras regiões do globo, cuja integração a um sistema cultural globalizado se inicia no período do pós-guerra.

A Bienal de São Paulo

No Brasil, a questão das bienais sempre foi central no sistema da arte moderna, basta lembrar a participação de importantes críticos de arte, como Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, na organização das primeiras edições da mostra, ou os diversos textos sobre o tema publicados por **Mário Pedrosa** e **Aracy Amaral**, entre outros. Além disso, a realização de debates também não é uma novidade no currículo da Bienal de São Paulo. Em 1981, **Walter Zanini**, naquela ocasião curador geral da 16ª Bienal de São Paulo, realizou o “Primeiro Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais”, evento que contou com a participação de “Bernice Murphy, da Bienal de Sydney, George Boudaille, delegado geral da Bienal de Paris, Luigi Carluccio, diretor do Departamento de Artes Visuais da Bienal de Veneza, Rudi Fuchs, organizador da Documenta 7 de Kassel, e Oskar Mejia, diretor da Bienal de Medellin”. A ata do encontro sublinha ter sido “a primeira vez que um encontro dessa natureza é organizado no mundo” e menciona a resolução de constituir “um comitê provisório

¹⁵ Despolitização entendida aqui como a redução da participação do Estado no âmbito da cultura nos últimos vinte anos. A escrita desta Tese ocorreu paralelamente aos diversos debates no âmbito nacional sobre políticas culturais, principalmente àqueles em torno do Plano Nacional de Cultura, das mudanças na Lei Rouanet e da criação do Instituto Brasileiro de Museus. O momento parece ser propício à discussão, uma vez que apesar da (ou vinculado à) criação do Ministério da Cultura em 1985 e da Lei Rouanet em 1991, o período que se iniciou com a redemocratização da sociedade brasileira foi marcado pela ausência quase absoluta do Estado no campo da cultura. Ver BARBOSA DE OLIVEIRA, Lúcia Maciel. *Que políticas culturais?* Disponível em: <www.centrocultural.sp.gov.br>.

para servir de ligação entre as grandes organizações internacionais periódicas de arte e para consultar outras instituições similares, a fim de estabelecer as bases de uma associação internacional permanente”, sendo eleito Walter Zanini como secretário-geral.¹⁶ Curioso notar como essa iniciativa se assemelha aos propósitos dos empreendimentos de Ivo Mesquita e Marieke van Hal citados no início do texto, antecipando-os em seu intento de discutir a questão das bienais de arte.

Assim, quando, em 2006, a curadora Lisette Lagnado afirmou ter “abandonado”¹⁷ o modelo de representações nacionais¹⁸ usado pelo curador alemão Alfons Hug, nas mostras de 2002 e 2004, ela buscou realizar a mostra no formato das duas edições da Documenta de Kassel que precederam a 27ª edição da mostra paulistana, centralizando o poder de escolha dos artistas, fato até então inédito na Bienal de São Paulo, pois as curadorias de Zanini e de seus sucessores ainda eram organizadas por um comitê internacional, por meio de negociações e de diplomacia cultural junto às agências e comissários internacionais. Nota-se a intenção de Lagnado em “acertar o passo” com a cena artística internacional, ao anunciar a exposição como uma plataforma de apresentação e debates sobre a produção artística contemporânea, por meio de um programa de seminários internacionais, e privilegiar aspectos da globalização cultural (migrações, terrorismo, subjetividade etc.) em detrimento de uma discussão sobre os aspectos formais da produção artística contemporânea. Portanto, o grande diferencial da mudança ocorrida em 2006 refere-se não somente ao modelo expositivo adotado, mas principalmente aos efeitos da globalização cultural e de uma crise da esfera pública nessa exposição, os quais serão focados neste texto. O período coincide ainda com uma crise institucional que já perdura na Bienal de São Paulo por quase uma década (ver Parte 2 p.109). Vale mencionar que foi justamente na busca de saídas para tal crise que o curador da 28ª Bienal de São Paulo organizou o ciclo de conferências “Bienais, Bienais, Bienais...”, no qual analisa as tipologias de bienais e seus propósitos e desenvolvimentos em diferentes contextos.

Se o ciclo “Bienais, Bienais, Bienais...” priorizava diferentes perspectivas sobre o mesmo fenômeno, isso não incluiu, no entanto, uma perspectiva brasileira sobre o processo de “bienalização” das exposições de arte contemporânea. Afinal, nenhum pesquisador, crítico ou curador brasileiro foi convidado para debater aquilo que foi exposto pelos convidados internacionais. Desse modo, não tivemos um contraponto ao olhar estrangeiro sobre a Bienal de São Paulo e nos fechamos para o diálogo, na tentativa de fazer uma crônica de nossa própria história.¹⁹ Um contra-senso, sem

¹⁶ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Primeiro Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais, 10 a 12 de dezembro de 1981. Acervo Vilém Flusser Archiv.

¹⁷ LAGNADO, Lisette. No amor e na adversidade. In: LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (org.). 27ª *Bienal de São Paulo: como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p.53.

¹⁸ Observando os catálogos das bienais curadas por Walter Zanini, notaremos que apesar da adoção do princípio de analogias de linguagens na organização da mostra de 1981, a documentação da exposição ainda seguiu a divisão dos artistas por países, sendo a ordenação alfabética empregada em 1983.

¹⁹ Refiro-me aqui ao ciclo intitulado “A Bienal de São Paulo e o Meio Artístico Brasileiro – Memória e Projeção”, organizado por Luisa Duarte (Cf. Parte 2 p.121).

dúvida, pois o momento era propício para que agentes culturais de outras partes do mundo tivessem contato com um conhecimento já constituído sobre a história da Bienal de São Paulo, bem como para confrontar uma reflexão crítica local em relação aos discursos provenientes do exterior. Embora seja um fenômeno recente, a história da arte brasileira já nos fornece uma bibliografia básica para pesquisadores interessados nas exposições de arte no Brasil (ver Parte 2 p.121) e a possibilidade de intercâmbio e divulgação dessas ideias não deveria ser desperdiçada.

Nesta pesquisa, usamos, com ressalvas, a **periodização** proposta pelos historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête, que propõem a divisão da história da Bienal de São Paulo em três etapas: a **Era dos Museus (1951-1960)**, a **Era Matarazzo (1961-1980)** e a **Era dos Curadores (até 1998)**.²⁰ Criada em 1951, a partir do modelo novecentista da Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo foi responsável pela internacionalização da arte brasileira, ou seja, sua vinculação aos desenvolvimentos da arte moderna no pós-guerra. Isso ocorreu, segundo os autores, por meio da inserção do abstracionismo no país, principalmente através de sua matriz construtiva. A partir daí, ela se estabelece como o principal meio de contato da arte brasileira com o cenário artístico internacional, sendo responsável, por exemplo, pela apresentação do Expressionismo Abstrato e da Pop Art, nas edições de 1957 e 1967, respectivamente. Nos anos 1970, a instituição enfrentou um boicote devido à ditadura militar e chegou ao fim da década em um processo de autoanálise, quando realiza, em 1979, uma retrospectiva pouco expressiva. Na década seguinte, com a criação do cargo de curador chefe, a Bienal toma novos rumos ao questionar o modelo veneziano de representações nacionais e passa a pautar-se pela lógica da “espetacularização” das grandes exposições de arte, afirmam Alambert e Canhête.

A periodização acima foi adotada com ressalvas. Em primeiro lugar, no que diz respeito às relações com o mercado, mudanças significativas ocorreram nas décadas de 1980 e 1990. A presença do mercado de arte, que se expandiu durante a década de 1970,²¹ foi de fato marcante nas bienais curadas por Sheila Leirner, seguida pelas estratégias de marketing cultural surgidas na década seguinte, quando podemos identificar uma presença menor do mecenato estatal se comparado ao período ditatorial.²² Já nas bienais curadas por Walter Zanini, nota-se claramente uma continuidade conceitual em relação ao trabalho realizado pelo curador no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), como seu primeiro diretor, nas décadas de 1960 e 1970.²³ Os autores também não mencionam as diferenças marcantes nos

²⁰ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

²¹ DURAND, José Carlos. Expansão do mercado de arte em São Paulo (1960-1980). In: MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p.173-207.

²² Sobre a política cultural do período ditatorial, sistematizada na Política Nacional de Cultural (1985), e a criação de órgãos como a Funarte, ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²³ OBRIST, Hans U. *A brief history of curating*. Zurich/Dijon: JRP Ringier/Les presses du réel, 2008, p.148-166.

modos de representação da arte brasileira nas bienais dos anos 1980 e 1990. Nesta última, por exemplo, o discurso curatorial estava voltado mais para a afirmação e o reconhecimento internacional de uma tradição moderna existente no Brasil, enquanto o discurso da década anterior frisava a contemporaneidade da arte brasileira, colocada em patamar de igualdade com as manifestações internacionais, pelo viés das analogias de linguagem. Além disso, a despeito do contexto de criação da Bienal de São Paulo ser aquele de consolidação da ideia de uma cultura brasileira no pós-guerra, no qual ela compartilha espaço com a criação de museus de arte, a ideia de um “espetáculo” para um público massivo é algo que sempre esteve presente no projeto da Bienal. Não à toa, grandes nomes da arte internacional sempre foram apresentados com destaque, obliterando muitas vezes a apresentação da produção local, se pensarmos no confronto da Pop Art com a Nova Figuração Brasileira em meados dos anos 1960 e entre o Expressionismo Abstrato e a Arte Construtiva, na década anterior. Muitas das estratégias curatoriais da década de 1980 estiveram pautadas justamente na tentativa de acabar com as distinções que as representações nacionais criavam dentro do espaço expositivo, por meio da dependência de aporte de recursos financeiros por parte das agências internacionais responsáveis pela representação dos respectivos países.²⁴

Para pensar o lugar da Bienal de São Paulo, no ponto de interseção entre um projeto civilizatório e pedagógico, proveniente das propostas de criação de museus de arte moderna na segunda metade da década de 1940, e outro, da produção de megaeventos para um público massivo, vinculada à formação de uma indústria cultural e à expansão dos meios de comunicação e do mercado de bens simbólicos, é necessária uma análise das transformações de uma esfera pública burguesa no pós-guerra. Ao discutir a crise dos museus e de uma **esfera pública**, Martin Grossmann propõe a ideia de um anti-museu, pautada nos princípios de uma crítica institucional efetuada pelas vanguardas históricas e pelas neovanguardas dos anos 1960, cujas estratégias de desconstrução do espaço museológico visavam a reintegração da arte nas práticas sociais. No artigo “O anti-museu”, publicado no início dos anos 1990, ele resgata as origens dos museus modernos no século XVIII, para então discutir a questão do acesso aos bens culturais, nas transformações no espaço museológico e no conceito de museu que ocorrem no contexto norte-americano, com a criação do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, no fim dos anos 1920 e, posteriormente, com o pós-modernismo dos anos 1960 em diante. Desse texto, gostaríamos de reter a ambivalência existente na própria concepção do museu enquanto espaço aberto e instituição pública mantenedora e

²⁴ Esta seria outra questão importante para se pensar as promoções de culturas locais em um contexto de globalização da esfera cultural, superando as discussões sobre dependência, “pela ideia de que o atraso cultural, sendo congênito às culturas periféricas, condenaria nossos artistas a um crônico epigonismo”. Cf. FABRINI, Ricardo N. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, *Revista USP*, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.49.

promotora de uma “alta cultura”. Segundo Grossmann, esse “espírito” do “anti-museu”, de uma autocrítica formada em seu interior,

[...] tem sua gênese em um ato de registro – o próprio decreto francês de 1792. Este documento estabelece o irreversível fato de que os museus pertencem à comunidade, isto é, são a princípio patrimônio público. Neste sentido, desde a Revolução Francesa os museus e subsequentemente a “alta-cultura” representada por eles não possuem outra alternativa senão a de estarem subordinados à (ou dependentes da) sua condição pública. Desta forma, o fator comum a nossa referência básica é, sem dúvida, a necessária disposição do museu em relação ao público.²⁵

Nessa linha de raciocínio, o autor menciona não somente a revisão de uma alta cultura pelas ciências sociais, especialmente pelos estudos culturais, e pelas práticas artísticas de vanguarda, mas também a revisão da própria ideia de esfera pública, na reconstrução do modernismo em solo norte-americano no pós-guerra, com o papel central assumido pelo MoMA e pelo surgimento das neovanguardas. Para o autor, “a América é o primeiro país a alcançar a Modernidade em peso e a responder, além de confirmar, a ‘era eletroeletrônica’ traçada por McLuhan”. Portanto, o exemplo norte-americano expressaria melhor a ideia contemporânea e pós-moderna da cultura como *medium* e bem de consumo, do que o europeu, ainda arraigado a uma tradição burguesa, em que a cultura seria vista como algo essencial à formação dos indivíduos e das sociedades democráticas. Tal constatação é tão importante para pensarmos o projeto político e cultural da Bienal de São Paulo,²⁶ quanto para uma reflexão crítica sobre as exposições internacionais de arte contemporânea.

Na narrativa que está sendo produzida atualmente, a história das bienais remete àquela dos “salões” da Academia Francesa, e, posteriormente, à criação dos museus públicos.²⁷

No entanto, segundo Martha Ward, professora de História da Arte da Universidade de Chicago, nos anos 1980, quando a história das exposições de arte na França ocorridas no período de 1750 a 1914 começou a ser escrita, surgiu também um interesse maior pelas exposições universais, como a “Grande Exposição de 1851”, em Londres, e a Bienal de Veneza, fundada em 1895.²⁸ Desse modo, parece-nos que em seu âmago, as reflexões sobre as exposições internacionais de arte contemporânea, pensadas de maneira ampla com o objetivo de consolidar um discurso acadêmico sobre o tema, estão divididas entre esses dois processos complementares, o surgimento de uma sociedade do espetáculo e a construção de uma esfera pública da arte, ambos atrelados à formação de um mercado de bens simbólicos. Nas suas palavras:

²⁵ GROSSMANN, Martin. O Anti-Museu. Disponível em: <<http://museologia.incubadora.fapesp.br/portal>>

²⁶ Desde o princípio, o projeto da Bienal de São Paulo apresenta essa ambiguidade de estar situado entre dois modelos de exposição, o Salão e a Feira de Artes, ou, como afirma Martin Grossmann sobre os museus, entre o Templo e o Showroom. (ver Parte 2 p.123)

²⁷ Em 1737, foi aberto ao público o Salão de Paris, ligado à Academia Real de Pintura e Escultura, uma divisão da Academia Real de Belas Artes, antes da criação dos museus com a Revolução Francesa e o decreto de 1792.

²⁸ WARD, Martha. What's Important about the History of Modern Art Exhibitions? In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about Exhibitions*. London/New York: Routledge, 1996, p. 451-464.

A primeira dimensão da história das exposições de arte moderna se desdobra diretamente desses primórdios, e está ligada ao modo como as exposições exploraram, negaram e confundiram a apreciação e a experiência da arte, como algo que pertence propriamente à arena pública. [...] A tensão entre público e privado, entre o coletivo e o individual, evoluiu de maneira irregular durante o decorrer do século XX, irregular devido ao uso desigual dos desenvolvimentos de vários espaços – cívico, comercial e social – que vieram definir as exposições de arte. Não é difícil observar que no fim do século, com a maturação do mercado de arte e de uma cultura de consumo, o conceito de “exposição” perdeu qualquer especificidade que poderia ter possuído como forma cívica na arena pública. [...] Como as exposições transgrediram os limites burgueses entre público e privado, social e doméstico, tornando-se similarmente difusas e ao mesmo tempo diferenciadas, é preciso traçar as consequências que isso traz para a experiência da arte comercialmente, individualmente ou criticamente engajada.²⁹

O pensamento contemporâneo sobre as exposições de arte envolve, portanto, no entender da autora, uma reflexão sobre a interdependência de dois aspectos aparentemente contraditórios da visibilidade na esfera pública, aquele da possibilidade de construção de um espaço social para a experiência artística, e outro atrelado à formação de uma cultura de consumo. Dito em outras palavras, é preciso pensar a construção de uma esfera pública e de uma cultura crítica em íntima relação com a criação de um mercado de bens simbólicos.

Se nos referimos a um período tão longínquo ao citar Ward, fazemos isso para recuperar um pouco da gênese da história das exposições de arte anterior ao período do pós-guerra. Ademais, como veremos mais adiante, nossa hipótese de trabalho concentra-se na ideia de uma crise da esfera pública da arte burguesa, que começou a ser formada, segundo Jürgen Habermas, a partir da segunda metade do século XVIII.³⁰ Esse recuo nos ajuda a evitar a aparente oposição entre uma cultura crítica e uma cultura de mercado, presente na tese de Alambert e Canhête, de que há uma passagem de um modelo museográfico para uma “espetacularização” da Bienal de São Paulo nos anos 1980. A própria exposição da arte ao julgamento público só foi possível no momento em que esta se transformou em mercadoria, e, portanto, a questão da autonomia da arte foi sempre paradoxal em relação aos poderes políticos e econômicos. Vale a pena ressaltar ainda que o projeto de desenvolvimento da sociedade brasileira esteve atrelado à expansão dos meios de comunicação de massa como agentes de integração nacional, não à toa houve

²⁹ Ibidem, p.455.

³⁰ Para Habermas, o espaço público como local para a *ação comunicativa* é uma invenção moderna, resultado de um projeto de emancipação contra a ordem feudal. No entanto, o desenvolvimento desse projeto é ambíguo no que diz respeito às relações entre público e privado, devido à recorrente intervenção governamental na atividade econômica e na apropriação de atividades da esfera pública por empresas privadas. Estas foram as “mudanças estruturais” da esfera pública analisadas pelo autor nos anos 1960. HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

investimento dos governos centralizadores e ditatoriais e da burguesia local para a sua consolidação no decorrer do século XX.

Seria mais exato afirmar, portanto, que nossa pesquisa não se configura como uma narrativa sobre a história das exposições de arte, mas busca refletir a respeito das condições de **possibilidade de proposições críticas no contexto atual**. Assim, no lugar de caracterizar o período de 1951-1998 como uma sucessão de etapas, a exemplo do que fazem Alambert e Canhête, interessa-nos pensar a constituição e o desenvolvimento de um modelo institucional vinculado à expansão do mercado de bens simbólicos e à formação de uma indústria cultural, inicialmente com uma forte participação do Estado e de outras forças políticas ligadas ao processo de desenvolvimento da sociedade brasileira entre as décadas de 1950 e 1970, e, mais tarde, buscando definir outras estratégias de posicionamento diante dos desafios e das possibilidades surgidos com os processos de globalização. Quando, ao fim do milênio, observamos a retirada gradual do Estado enquanto agente regulador e financiador da cultura, devido em grande parte ao impacto da crise econômica dos anos 1970 e da hegemonia neoliberal que marcou as administrações públicas das décadas seguintes, a Bienal, segundo Teixeira Coelho, deveria revisitar seu papel de “emblema oficial do Brasil internacional”, em um contexto de globalização cultural e “desmanche” de sua ideia inicial, a saber, a construção de uma arte brasileira em diálogo com a arte internacional de vanguarda.

O ponto de vista crítico do professor Teixeira Coelho em relação ao projeto da Bienal de São Paulo endereça outra questão central para nossa pesquisa: a internacionalização da arte brasileira no pós-guerra. Em seu artigo, ao retomar um texto do crítico Olney Krüse para o catálogo da Bienal de 1975, ele afirma que “as artes plásticas no Brasil manifestaram expressa e reiteradamente, desde o início do século XX, o desejo de internacionalizar-se – o que significa incorporar as inovações geradas lá fora e elevar-se a um nível que lhes permitisse dialogar em igualdade de condições com a arte estrangeira”. No entanto, apesar do esforço contínuo da Bienal, enquanto emblema oficial desse projeto de internacionalização de um Brasil moderno, em consolidar o sistema artístico local e integrar a arte moderna brasileira e latino-americana ao circuito internacional, “que o processo de internacionalização de dupla mão, buscado no início da década de 1950 (exposição da arte estrangeira ao artista brasileiro, se não ao público brasileiro, e exposição da arte brasileira à crítica, aos museus e depois aos curadores estrangeiros), tenha ocorrido a contento”. O texto de Krüse aponta para a

questão da cópia em relação aos modelos estrangeiros e do problema da construção de uma representação da arte brasileira com projeção internacional, como aquela que se observava na arte norte-americana do mesmo período. Assim, afirma Teixeira Coelho,

A Bienal de São Paulo, porém, desde sua fundação, ignorou e não só ignorou: desmanchou esse aspecto cultural da “nacionalização a caminho da globalização” da arte (ou de uma arte que se afirma nacional para poder afirmar-se como modelo global), em prática no exterior, e preferiu lançar-se na trilha do internacionalismo não apoiado numa plataforma nacional.³¹

Em decorrência desse “desmanche”, notaríamos, então, uma dificuldade da arte brasileira se afirmar no contexto de globalização e supressão das identidades nacionais a partir dos anos 1990, sendo questionável o papel da Bienal de São Paulo como emblema da arte global brasileira. Não à toa, na mesma década se observa um grande número de exposições no exterior devotadas à representação da arte brasileira e latino-americana.³² Ademais, se o papel da Bienal foi limitado na projeção de uma representação internacional da arte brasileira, deve-se questionar ainda seu papel na consolidação das instituições locais e, de maneira mais ampla, na construção de uma esfera pública da arte no Brasil.³³

A virada global: Bienal de São Paulo versus Documenta de Kassel

Esta tese está organizada em torno dos estudos de caso de três edições da Documenta de Kassel (1997, 2002, 2007), bem como das 24^a (1998), 27^a (2006) e 28^a (2008) edições da Bienal de São Paulo, tendo como foco de análise as transformações ocorridas nas práticas curatoriais e na esfera institucional da arte a partir dos anos 1960 e 1970. Assim, recorremos ao **conceito de “crítica institucional” cunhado a partir de estudos sobre as neovanguardas artísticas do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970** como referencial teórico para analisar projetos curatoriais contemporâneos que clamam pela democratização da arte, seja por meio de processos e relações horizontais que articulam novas formas diálogo entre público e instituição, ou pela inclusão de culturas ditas marginalizadas no sistema artístico global. Nesse contexto, a construção conceitual desta Tese foi feita através de um diálogo entre as transformações nas práticas curatoriais contemporâneas, resultado de uma revisão dos papéis das instituições burguesas como mediadoras entre a produção artística e o público, com os processos de inserção de regiões e discursos periféricos em um sistema cultural global.

³¹ COELHO NETTO, José Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia. In: 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, *Revista USP*, n.52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.87.

³² FIALHO, Ana Leticia. O Brasil na coleção do MoMA: análise da inserção da arte brasileira numa instituição internacional. In: PRIMEIRO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO PAÇO DAS ARTES, agosto de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

³³ Essa temática é cara à plataforma Fórum Permanente que publicou, no início de 2006, uma série de entrevistas “As instituições de arte brasileiras”, realizadas por Martin Grossmann e editadas por Vinicius Spricigo, resultado de uma viagem de estudos e intercâmbio cultural à Alemanha promovida pelo Goethe Institut de São Paulo, com Martin Grossmann, Laymert Garcia dos Santos, Lisette Lagnado, Paulo Sérgio Duarte, Marcelo Araújo, Fernando Cocchiareale e Rejane Cintrão. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

Iniciaremos, na primeira parte do texto (ver p.72), com uma reflexão acerca da retomada de uma perspectiva crítica na arte, reivindicada nos projetos curatoriais da décima Documenta de Kassel, curada por Catherine David, e da 27ª Bienal de São Paulo, curada por Lisette Lagnado. Essa discussão sobre as demandas e a viabilidade de uma crítica institucional no contexto contemporâneo encontra fundamentação teórica no pensamento do historiador da arte Jean-François Chevrier sobre a arte dos anos 1960 e 1970, cuja tese recai na substituição do objeto artístico por “coisas públicas”.³⁴ Na passagem dessas duas décadas, segundo o autor, uma cultura crítica surgia no interior das práticas artísticas, na medida em que a desmaterialização do objeto artístico articulava-se como recusa ao sistema de produção capitalista, reverberando mais tarde na crítica ao processo civilizatório inerente à expansão do próprio sistema capitalista. A desmaterialização do objeto colocava em questão todo o sistema de produção, distribuição e recepção dos trabalhos artísticos e, por conseguinte, toda a organização social na qual se instituía uma determinada visão histórica e certa definição da arte moderna no pós-guerra. No âmbito das exposições de arte contemporânea, o projeto curatorial da **Documenta 5**, de Harald Szeemann, está situado nesse ponto de inflexão da arte contemporânea. Szeemann foi o primeiro a ocupar o cargo de diretor artístico da exposição, e suas modificações no modelo museológico da exposição abriu novas perspectivas para a atuação crítica do curador no circuito artístico. Ademais, se pensarmos na contribuição de Joseph Beuys para a Documenta 5, com um escritório para sua “Organização para a Democracia Direta através de Plebiscito” no Museu Fridericianum, pode-se afirmar que essa exposição antecipou muitas das proposições de *site-specificity* e horizontalidade pelas quais clamam as atuais bienais.

Paralelos podem ser traçados entre a Documenta 5 e as bienais curadas por Walter Zanini nos anos 1980, no que diz respeito ao surgimento de um novo paradigma expositivo para a arte contemporânea e de novas formas de agenciamento entre instituição e público. Um modelo de exposição inovador, definido pelas analogias de linguagem, não foi a única contribuição de Zanini para a Bienal de São Paulo. O primeiro curador da Bienal foi responsável por reapresentar um panorama das principais manifestações de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, cuja recepção pública havia sido prejudicada pelo boicote à Bienal de 1969 e pelo abandono das propostas de reformulação para essa exposição apresentadas pelo filósofo Vilém Flusser no início dos anos 1970.³⁵ Obviamente, não podemos considerar o “vazio cultural” da década de 1970 em termos absolutos. Muito da produção artística internacional e das

³⁴ CHEVRIER, Jean-François. *The Year 1967 – From Art Objects to Public Things: Or Variations on the Conquest of Space*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

³⁵ Cf. RAMIRO, Mário. Salto para um mundo cheio de deuses, *Ars*, n.10, 2007, p.32-37.

experiências com as novas tecnologias daquele decênio foram apresentadas ao público brasileiro pela Bienal de São Paulo e também no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A ideia de “vazio”, que de alguma forma retorna à Bienal na sua última edição, está, assim, ligada à ausência de um projeto curatorial capaz de apresentar alternativas viáveis para substituir o projeto original da instituição, vinculado à criação de um museu de arte moderna nos moldes do MoMA de Nova Iorque, que atingiu seus limites já na década de 1960. Nesse sentido, seria importante pensar como os núcleos históricos continuaram sendo considerados, nos anos 1990, valiosas contribuições para o preenchimento das lacunas existentes nas coleções dos museus locais, mas, por outro lado, passaram a ser criticados por alocar grandes somas de recursos financeiros na organização de mostras temporárias, no lugar de iniciativas voltadas à aquisição de obras para os museus. De qualquer modo, ao compararmos a Documenta 5 com as bienais de Walter Zanini não podemos identificar nestas últimas a mesma forma de crítica institucional da primeira, uma vez que o trabalho de Zanini se caracterizava muito mais pelo esforço de preenchimento de uma lacuna no projeto de institucionalização da arte brasileira e pela ampliação de sua atuação anterior no MAC-USP. Desse modo, interessa-nos, em última instância, revisar a perspectiva eurocêntrica vinculada ao termo “crítica institucional”, cuja genealogia se encontra no confronto entre a produção artística norte-americana pós-*pop* e a crítica à indústria cultural da Escola de Frankfurt, sendo muitas vezes problemática sua aplicação para pensar as especificidades da arte conceitual na América Latina.³⁶

Partiremos assim da história e do projeto político e cultural da Bienal de São Paulo para então analisar a “virada global” das últimas duas décadas. Na Bienal de São Paulo, o momento dessa virada é o ano de 1998, quando Paulo Herkenhoff realiza uma exposição que nos interessa sobremaneira por dois motivos: primeiro, por alcançar reconhecimento e legitimação para um discurso local em relação a cenário artístico global; e segundo, por apresentar um contraponto aos discursos pós-coloniais assumidos pelas edições 10 e 11 da Documenta de Kassel.

Realizada a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha, a **Documenta** é apontada pelo pesquisador Rafal Niemojewski como “barômetro” das principais exposições internacionais de arte contemporânea.³⁷ O projeto cultural da Documenta de Kassel, iniciado em 1955 pelo artista e professor Arnold Bode, é indissociável de seu contexto histórico e da situação geopolítica europeia no pós-guerra. Primeiramente, o lugar onde é realizada a Documenta, na parte central da Alemanha, não foi uma

³⁶ Ver FERNANDEZ, Olga. Institutional Critique: Two Deaths and Three Resurrections. Texto inédito cedido pela autora.

³⁷ NIEMOJEWSKI, Rafal. *The rise of the contemporary biennial: a new topography for the contemporary art world*. Seminário apresentado no Departamento de Curadoria do Royal College of Art, Londres, novembro de 2007.

escolha feita ao acaso. Considerada ponto estratégico para a logística do Terceiro Reich, Kassel foi alvo dos bombardeios Aliados durante a Segunda Guerra Mundial, tendo 90% do centro da cidade sido completamente destruído. Dentre os prédios históricos destruídos, estava o Museu Fridericianum, o primeiro museu público construído na Europa (1779). Inicialmente organizada por Bode e Werner Haftmann como uma exposição paralela ao “Show Federal de Jardinagem e Horticultura”, que previa o auxílio à recuperação de cidades destruídas pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial, o evento foi planejado como um “Museu de 100 Dias” tendo como palco as ruínas do Museu Fridericianum. Portanto, a origem de uma das mais antigas exposições internacionais de arte contemporânea está vinculada à tentativa de superação dos traumas deixados pelos conflitos e de reconstrução de uma esfera pública no contexto alemão do pós-guerra, quando a cidade encontrava-se na fronteira de uma Alemanha separada pela “Cortina de Ferro”, símbolo da divisão do mundo em Oriente e Ocidente durante a Guerra Fria.³⁸

A curadora alemã Ute Meta Bauer, ao refletir sobre a relação entre a Documenta e a cidade de Kassel, ressalta o objetivo da exposição de apresentar um panorama das principais vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX e “restabelecer contato com as atividades do cenário da arte internacional [leia-se europeia e norte-americana] e ver a si própria como um modo de pagar reparações à arte que o Nacional-Socialismo havia condenado”.³⁹ No entanto, para além da associação da primeira Documenta como oposição à exposição “Arte Degenerada” realizada em Munique em 1937, resta compreender como, superada essa fase inicial de reparação dos traumas causados pela Segunda Guerra Mundial e restauração de uma memória cultural, seu projeto articula uma leitura eurocêntrica da história da arte que, anos mais tarde, vai se deparar com uma revisão crítica de seus propósitos em um mundo globalizado. A partir do fim dos anos 1990, essa leitura excludente e totalizadora da história da arte moderna será revista e repensada sob a luz de teorias pós-coloniais e das possibilidades de restauração de uma esfera pública como espaço de diálogo com o *outro* (não ocidental), dentro dos projetos curatoriais da décima e da 11ª edição da Documenta. Por fim, o próprio papel do museu enquanto instituição responsável pela mediação entre artistas, obras e público e pela produção e distribuição de um conhecimento acerca da arte será colocado em questão pela Documenta 12, curada por Roger Buergel, ao adotar a internet como ferramenta para a criação de uma plataforma discursiva.

³⁸ BUERGEL, Roger M. The Origins. In: *Documenta 12 Magazines No 1-3 Reader*. Cologne: Taschen, 2007, p.25-38.

³⁹ BAUER, Ute M. The Space Of Documenta 11. In: *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p.103.

Os **estudos de caso** realizados permitem, portanto, levantar questões sobre as exposições de arte contemporânea enquanto instâncias constitutivas de determinadas representações da história da arte da segunda metade do século XX.⁴⁰ Ao analisar o projeto da Documenta de Kassel, tendo como contraponto a Bienal de São Paulo, ou vice-versa, identificamos uma ligação entre a intenção dos organizadores das primeiras edições da Documenta em propagar o abstracionismo como uma linguagem artística universal, sem dialogar, no entanto, com a penetração da linguagem construtiva na arte brasileira por meio da primeira Bienal Internacional de São Paulo, e de seus desdobramentos posteriores, que resultaram no surgimento do movimento neoconcreto, uma das poucas manifestações de vanguarda da América Latina a alcançar reconhecimento nos centros legitimadores da arte moderna.

Buscamos ressaltar, assim, como, no pós-guerra, se estabelece uma determinada leitura do modernismo ocidental, cujo diálogo com as regiões ditas periféricas significou o ocultamento de produções artísticas realizadas fora dos reconhecidos centros da arte moderna. O historiador da arte Walter Grasskamp menciona, por exemplo, o fato de a segunda Documenta promover a abstração como linguagem universal, mas, no entanto, não apresentar nenhum trabalho realizado fora do eixo Europa-América.⁴¹ Quase cinquenta anos depois da segunda edição da Documenta, o curador Roger Buergel, ao nortear a exposição de 2007 com o tema “migração da forma”, apresentou uma situação completamente diferente, levando até Kassel artistas dos cinco continentes. Sua proposta de ampliação da modernidade para além dos limites do internacionalismo artístico foi ao encontro dos discursos sobre as superações das diferenças entre centro e periferia, próprios dos tempos de globalização e “bienalização” das exposições de arte e articulou a criação de uma esfera pública conectada pela internet (como veremos mais adiante na página 40), o projeto **Documenta 12 Magazines**, para a discussão dos três temas da exposição, a saber, “A Modernidade é nossa Antigüidade?”, “O que é a vida nua?” e “O que pode ser feito?”⁴²

Vale a pena mencionar que adotamos em nossa pesquisa a distinção que o historiador da arte Hans Belting faz entre os termos “arte contemporânea” e “**arte global**”. No seu entender, a arte contemporânea pode ser identificada com a produção artística derivada da arte moderna, como uma segunda modernidade. A princípio, ele se refere de maneira geral aos desdobramentos ocorridos após a Pop Art, a Arte Povera, o Novo Realismo, e, principalmente, a Arte Conceitual, entre outros movimentos artísticos dos anos 1960 e 1970, conhecido como neovanguardas. Segundo **Hans Belting**, essa

⁴⁰ GRASSKAMP, Walter. For example, documenta, or, how is art history produced? In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W. e NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996, p.67-78.

⁴¹ GRASSKAMP, Walter. The museum and other success stories in cultural globalization. CIMAM ANNUAL CONFERENCE, Pinacoteca do Estado de São Paulo, novembro de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁴² Cf. BUERGEL, Roger M. *Leitmotifs*. Disponível em: <www.documenta.de>.

noção ocidental de arte pós-moderna insiste muitas vezes numa cronologia e história da arte moderna e no conceito de vanguarda artística. Nas suas palavras,

além do Ocidente, a arte contemporânea tem um significado diferente que está lentamente adentrando a cena artística ocidental. Lá, ela é evocada como a liberação da herança do modernismo e é identificada com a arte local de origem recente. Nesses termos, ela se rebela contra a história da arte, com seu significado ocidental, e contra as tradições étnicas, que se assemelham a prisões para a cultura local em um mundo global.⁴³

Nesse sentido, a arte global, um fenômeno recente com não mais de vinte anos, abriria a oportunidade de inclusão de “outras modernidades” na narrativa da história da arte, bem como possibilitaria a revisão da ideia de vanguarda a partir do estudo de obras surgidas “fora” do modernismo dito ocidental.⁴⁴

Neste texto, o termo internacional refere-se, portanto, ao período que se inicia no pós-guerra e se encerra com o fim da Guerra Fria e a queda do Muro de Berlim em 1989. Indica ainda um sistema dito ocidental, cujo eixo central está situado no Hemisfério Norte (Europa e Estado Unidos), sendo a América Latina considerada, quando ocidental, uma região periférica, o chamado Terceiro Mundo. A mesma diferenciação entre centro e periferia ocorre na proposição de uma linguagem artística internacional, ou seja, trata-se de um conceito proveniente dos centros ditos “legitimadores” da arte moderna, aqueles que definem simbólica e economicamente os critérios de validação da produção artística internacional. Está implícita nessa diferenciação entre centro e periferia a ideia de que o Hemisfério Norte produz hegemonias no âmbito da cultura e as dissemina para o Hemisfério Sul, sendo precária a condição de construção de representações nos contextos periféricos que reverberem nos centros hegemônicos. Desse modo, trata-se de uma relação monológica entre centro e periferia, na qual os fluxos de informação seguem uma única direção. Partimos da hipótese de que um sistema cultural global, iniciado em meados dos anos 1980 e consolidado na década seguinte, busca redefinir as relações entre centro e periferia, criando, portanto, um novo mapa para a arte global (aparentemente descentralizado). Assim, através do estudo da “virada global” nas exposições internacionais de arte contemporânea discutiremos não somente as transformações, mas também as permanências das hierarquias na geopolítica das exposições de arte contemporânea.

A perspectiva global, proposta por Belting, pode ser traduzida para o contexto brasileiro. Em primeiro lugar, a América Latina, diferentemente da África e da Ásia, no

⁴³ BELTING, Hans. Contemporary Art and the Museums in the Global Age. In: WIEBEL, Peter e BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Osfildern: Hatje Cantz, 2007, p.22.

⁴⁴ Cf. OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, abril de 1967.

que diz respeito ao desenvolvimento da arte moderna, já mantém um diálogo de longo tempo com o “Ocidente”. Desse modo, essa “exterioridade” que situa o Brasil fora dos desenvolvimentos da arte moderna internacional parece problemática, pois reduz o próprio entendimento da modernidade a um pensamento dualista, de oposição entre centro e periferia. Ademais, numa perspectiva histórica, a independência da América Latina acontece ainda no século XIX, diferentemente das demais colônias europeias, cujos movimentos de libertação acontecem somente no pós-guerra. Portanto, o problema do eurocentrismo e do colonialismo já está presente em uma literatura crítica desenvolvida na América Latina ao longo do século XX e que paradoxalmente não faz parte dos chamados Estudos Culturais, desenvolvidos nos Estados Unidos e no Reino Unido. Seria preciso, portanto, considerar a posição brasileira, mais especificamente da Bienal de São Paulo, nessa nova geopolítica das instituições de arte no mundo globalizado, questionando seus mecanismos de hierarquização e manutenção das diferenças entre centro e periferia, ressaltando, por fim, o modo como a arte brasileira e as suas instituições buscaram já na segunda metade do século XX a afirmação de uma linguagem e uma tomada de posição em relação ao modelo dito ocidental.

Resta levantar, ainda, algumas questões sobre o papel dos curadores como mediadores das chamadas culturas periféricas em um sistema globalizado. Em primeiro lugar, estaria realmente a história das exposições de arte sendo escrita a partir de uma revisão da leitura eurocêntrica da história da arte moderna que os discursos provenientes do pós-colonialismo supostamente se propõem a criticar?

Como mencionamos anteriormente, a genealogia das bienais tem sido traçada a partir dos salões e das exposições universais do século XIX, portanto, remontam ao colonialismo, da mesma forma que uma história da arte, pautada em uma narrativa do desenvolvimento da forma moderna. Não estaria essa manutenção de uma narrativa que exclui as exposições surgidas fora dos centros da arte moderna reforçando um discurso que reafirma as mesmas relações desiguais entre centro e periferia? Dito em outras palavras, como reposicionar no mapa das exposições de arte contemporânea, por exemplo, as bienais de São Paulo e de Havana? O que significa para uma geopolítica das instituições de arte essas experiências pioneiras ocorridas na América Latina?

Além disso, sendo a maioria dos curadores e das instituições promotoras dos eventos globais provenientes dos (ou residentes nos) antigos centros da arte moderna, qual a verdadeira possibilidade de desenvolvimento de profissionais e instituições nas regiões ditas periféricas? Novamente, não seria o caso de questionar se o grande aporte de

recursos financeiros para a realização de eventos temporários não seria prejudicial para a consolidação das instituições locais?

Por fim, até que ponto a “migração” de agentes e a tradução de trabalhos artísticos e curatoriais para os contextos europeu e norte-americano são benéficos ou resultam em contrapartidas para os países de origem?

Estas são algumas das questões que nortearam esta investigação sobre as exposições de arte contemporânea do fim do século XX e início do século XXI, cujos resultados buscam contribuir para pesquisas sobre as práticas curatoriais, fornecendo subsídios conceituais para uma discussão crítica a respeito da mediação cultural no contexto das exposições “globais” de arte contemporânea.

Nossa análise das relações entre a crítica institucional e as práticas curatoriais contemporâneas ganha, assim, outra dimensão com os debates acerca do pós-colonialismo, iniciados com a **Documenta 10 de Catherine David (1997)** e articulados de maneira mais radical pela sua sucessora, a **Documenta 11 (2002), dirigida por Okwui Enwezor**. O primeiro efeito da globalização na Documenta de Kassel foi a revisão dos papéis das exposições internacionais de arte contemporânea e dos cânones da arte ocidental, tendo como contraponto, em nossa opinião, a **24ª Bienal de São Paulo (1998), curada por Paulo Herkenhoff**. Entretanto, apesar da simultaneidade do evento brasileiro, nos anos seguintes, a Documenta assumiu a dianteira na discussão sobre os processos de globalização cultural tornando-se “barômetro” para as demais bienais que surgiram a partir dos anos 1990, enquanto a Bienal de São Paulo entrou em uma crise institucional e vocacional que revelou-se incongruente com as propostas curatoriais das edições de **2006 (27ª) e 2008 (28ª), curadas respectivamente por Lisette Lagnado e Ivo Mesquita**. Portanto, o estudo comparativo da inserção desigual dessas duas exposições de arte em um sistema cultural globalizado ajuda-nos a repensar, em primeiro lugar, o discurso proveniente dos antigos centros da arte moderna sobre a democratização do circuito artístico global.⁴⁵ Em segundo lugar, contribui para o debate sobre a crise atual que diversas instituições culturais no Brasil atravessam. A pesquisa fornece ainda subsídios teóricos para a análise do fenômeno de proliferação de bienais ao redor do mundo e das transformações recentes nas práticas curatoriais, por meio do estudo de caso da Bienal de São Paulo.

Por fim, vale a pena mencionar que muitas das questões levantadas pelas exposições de arte contemporânea sobre a globalização cultural, principalmente aquelas ligadas

⁴⁵ Ver FIALHO, Ana Leticia. O Brasil está no mapa? Anotações sociológicas sobre a internacionalização do mundo das artes no Brasil. In: WORKSHOP A VIRADA GLOBAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA NAS COLEÇÕES BRASILEIRAS, Goethe-Institut São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

aos processos de hibridação cultural, encontram um referencial teórico advindo de estudos sobre o modernismo na América Latina. No entanto, os trabalhos de autores como Néstor García Canclini, Renato Ortiz e Jesús-Martín Barbero não fazem parte da bibliografia sobre o tema, uma vez que a literatura crítica sobre o pós-colonialismo foi constituída no contexto anglo-saxônico. Assim, é justamente nesse ponto de cruzamento entre os estudos curatoriais realizados no exterior e os estudos sobre a cultura brasileira e latino-americana que se encontra a contribuição desta pesquisa para um discurso crítico sobre a Bienal de São Paulo, no contexto de “bienalização” das exposições de arte contemporânea. Este trabalho busca dar o primeiro passo para minimizar a lacuna de uma literatura crítica em língua portuguesa sobre as bienais, bem como, por outro lado, ir ao encontro da necessidade de inclusão de outras perspectivas na construção de um discurso sobre as exposições de arte contemporânea.

Mediação cultural na sociedade da informação

No entanto, para evitar logo de início qualquer confusão em relação aos objetivos deste trabalho, deve-se afirmar que apesar de adotar uma perspectiva histórica para os efeitos da globalização cultural nas práticas curatoriais, não se trata em absoluto de uma Tese sobre a história das exposições de arte contemporânea. Pelo contrário, o foco de nossa análise está justamente no contexto atual de transformações na esfera da cultura na virada do século XXI. No atual contexto de “crise de representação” e dúvidas acerca das mudanças que a globalização traz para a esfera da arte, esta Tese defende **o emprego de um tipo de “mediação cultural” baseado nas tecnologias da informação que possibilitam a ampliação do acesso ao conhecimento produzido nesse âmbito**. Ou seja, além do componente comparativo entre a genealogia de duas das principais exposições internacionais de arte contemporânea do pós-guerra, a Bienal de São Paulo e a Documenta, e da análise da virada global da arte contemporânea, proposta por Hans Belting, esta pesquisa também incorpora os referenciais teóricos da “sociedade da informação” e da “esfera pública conectada”.

Diversos autores afirmam que vivemos em uma **sociedade da informação**, onde a economia está centrada na produção cultural e na manipulação de símbolos. De maneira geral, eles se referem a uma reestruturação do capitalismo, que se inicia nos anos 1960 com a “flexibilização” do modo de produção industrial e a superação do paradigma fordista, um fenômeno analisado exemplarmente pelo geógrafo David Harvey no livro “Condição pós-moderna”.⁴⁶

⁴⁶ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2003.

Outro autor fundamental para a discussão sobre a produção de riquezas na sociedade atual é o filósofo italiano Antonio Negri. O seu ambicioso livro “Império”, coescrito com o sociólogo norte-americano Michael Hardt, tornou-se popular após os ataques de 11 de setembro⁴⁷ e “contém grande quantidade de recursos intelectuais, na tentativa de oferecer uma contribuição para a compreensão do mundo em que vivemos”.⁴⁸ Cito aqui a periodização adotada na elaboração de “Império”, com o intuito de situar historicamente o advento da sociedade da informação.

Negri divide em duas fases o período moderno iniciado com a Revolução Industrial. Segundo o autor, **a primeira fase da Grande Indústria (1870-1917)** é caracterizada pela profissionalização do trabalho operário, pela associação do Estado com o capital, regulamentando a exploração do trabalhador, e pela busca de mercados externos, onde produtor e consumidor são figuras distintas. Essa fase coincide com o Imperialismo do século XIX. Por sua vez, a segunda fase da Grande Indústria (1917-1968) é caracterizada pela massificação do trabalho operário (fordismo), pela intervenção estatal na produção de capital em defesa do trabalhador e pela exploração dos mercados internos, em que o produtor torna-se também consumidor. A principal diferença na passagem da primeira para a segunda fase da Grande Indústria estaria, portanto, no tipo de intervenção do Estado na produção de capital. Enquanto na primeira fase o Estado alia-se ao capital na exploração do trabalho e busca a sua expansão territorial juntamente com a exportação dos produtos, na segunda fase o Estado passa a operar a favor do trabalhador para garantir o consumo e o equilíbrio interno. Contudo, segundo Antonio Negri, assistimos, **na passagem dos anos 1960 para os anos 1970**, após o fim da fase imperialista do desenvolvimento capitalista e do processo expansionista do Estado-nação, à perda da capacidade do Estado nacional moderno de interferir no processo de produção de capital, decorrente em grande parte da passagem do trabalho material para o trabalho imaterial, com a automação da produção industrial e a informatização do social. A partir dessa passagem do modo de produção industrial para um modo de produção informatizado, o autor formula a tese de que a crise da soberania dos Estados-nação significa a transferência da soberania do Estado-nação para algum outro lugar, um não lugar denominado “Império”.⁴⁹

Vista de uma perspectiva marxista singular, vinculada ao “operaísmo italiano”,⁵⁰ a crise de representação para Antonio Negri é resultado desse novo modo de produção surgido no fim do século XX. O livro de Negri apresenta uma hibridação entre marxismo operário e pós-estruturalismo francês, deslocando-se de um ponto de vista mecanicista

⁴⁷ Uma série de ataques suicidas coordenados pelo grupo Al Qaeda aos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001, destruindo as duas torres do World Trade Center em Nova Iorque.

⁴⁸ ZOLO, Danilo. Diálogo sobre Império In: NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, p.21.

⁴⁹ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2000.

⁵⁰ O operaísmo italiano promoveu uma revisão do marxismo muito similar, na opinião de Negri (que afirma ter “enxaguado seus panos” no Sena), àquela feita na França pelos pós-estruturalistas (Derrida, Foucault, Deleuze e Guattari), rompendo o mecanicismo dos conceitos marxistas e repensando o papel do sujeito na constituição do social.

que entendia a atividade laboral como quantificável e mensurável, reduzida, portanto, a uma relação atividade-tempo, para uma abordagem da complexidade do trabalho imaterial criativo dentro de um contexto cooperativo, vinculando a produção imaterial com a produção de subjetividade. O autor recorre então ao conceito de “biopolítica”⁵¹ para analisar as formas contemporâneas de resistência ao poder. O foco dessa análise está na maneira como novas formas de subjetividade são capazes de se liberar do controle exercido sobre os mais diversos aspectos da vida humana.⁵²

Os aspectos políticos da crise de representação suscitada pela perda de um poder centralizador sobre os sistemas de informação foram analisados pelo sociólogo Manuel Castells. Para falar sobre as redes globais de comunicação, Castells discursa sobre a crise enfrentada pelo Estado-nação devido à perda de um dos seus instrumentos de sustentação, a saber, o controle sobre a informação, devido a três fatores: “globalização e não-exclusividade da propriedade; flexibilidade e capacidade de penetração da tecnologia; e autonomia e diversidade da mídia”. Em suas palavras:

A diversificação dos meios de comunicação, a integração de toda a mídia em um hipertexto digital, abrindo um caminho para a mídia interativa, e a impossibilidade de exercer controle sobre satélites que emitem sinais de comunicação além das fronteiras ou sobre a comunicação via computador por meio de linha telefônica, acabaram destruindo as tradicionais bases de defesa da regulamentação. A explosão das telecomunicações e o desenvolvimento dos sistemas de transmissão a cabo viabilizaram o surgimento de um poder de transmissão e difusão de informações sem precedentes.⁵³

Muito embora Castells enumere outros fatores para a crise da soberania do Estado-nação, como a falta de confiança dos indivíduos nas instituições democráticas e a “personalização” da política, podemos notar que o autor enfatiza o aspecto tecnológico dessa crise. Trata-se afinal de uma nova dinâmica dos fluxos de informação em escala global que circulam numa arquitetura multidirecional e são produzidos e distribuídos por meio de um modo compartilhado de produção de informação baseada em *commons*,⁵⁴ que coloca em xeque as regulamentações e os controles operados pelo Estado ou pelas demandas de mercado e abre novas perspectivas para a esfera política.

Em diversas passagens da sua obra sobre “A Era da Informação”, Castells assinala o papel fundamental da informação e da comunicação na esfera do poder. Em regimes democráticos, os representantes, que terão acesso a instituições, são escolhidos através do voto. Sendo a escolha dos cidadãos um fator de legitimação da ideia

⁵¹ Termo cunhado por Michael Foucault no primeiro volume do livro *História da Sexualidade*. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. V. 1: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

⁵² A palestra “Sequestro da vitalidade e revides biopolíticos”, de Peter Pál Pelbart, esclarece alguns pontos em relação à atualização do conceito foucaultiano de biopolítica e as formas contemporâneas de soberania, bem como sobre a capitalização da vida humana e formas de resistência a partir da ideia de comunidade. PELBART, Peter P. Sequestro da vitalidade e revides biopolíticos. Palestra proferida no Encontro Aberto de Coletivos Brasileiros e Espanhóis no QG do GIA, projeto de Intervenção do Coletivo Grupo de Interferência Ambiental (Salvador-Bahia), no MATADERO INTERMEDIÆ, Madrid, 12 de fevereiro de 2008. Disponível em <www.forumpermanente.org>.

⁵³ CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.298.

⁵⁴ “O termo *commons-based* pretende sublinhar que o que é característico dos empreendimentos cooperativos [...] é que eles não são construídos em torno de exclusões assimétricas típicas da propriedade. Pelo contrário, os *inputs* e *outputs* do processo são compartilhados, livremente ou condicionalmente, em uma forma institucional que os disponibiliza igualmente para serem usados por todos de acordo com as escolhas individuais.” BENKLER, Yochai. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven/London: Yale University Press, 2006, p.62.

de representatividade – que, nos dias de hoje, está em crise –, e considerando a mídia como a principal fonte da qual as pessoas recebem informações e formam suas opiniões políticas, temos uma situação em que ela transforma-se numa esfera privilegiada não só para o debate e a participação política, mas para a constituição de uma “midiocracia”. Nas suas palavras:

Afirmo que, em virtude dos efeitos convergentes da crise dos sistemas políticos tradicionais e do grau de penetrabilidade bem maior dos novos meios de comunicação, a comunicação e as informações políticas são capturadas essencialmente no espaço da mídia. Tudo o que fica de fora do alcance da mídia assume a condição de marginalidade política. O que acontece nesse espaço político dominado pela mídia não é determinado por ela: trata-se de um processo social e político aberto. Contudo, a lógica e a organização da mídia eletrônica enquadram e estruturam a política. [...] tal “inserção” da política por sua “captura” no espaço da mídia (tendência característica da Era da Informação) causa um impacto não só nas eleições, mas na organização política, processos decisórios e métodos de governo, em última análise alterando a natureza da relação entre Estado e sociedade. E em função de os sistemas políticos atuais ainda estarem baseados em formas organizacionais e estratégias políticas da era industrial, tornaram-se politicamente obsoletos, tendo sua autonomia negada pelos fluxos de informação dos quais dependem. Esta é uma das principais fontes da democracia na Era da Informação.⁵⁵

Não se trata aqui de uma reflexão sobre os modos pelos quais o Estado e/ou grandes veículos de comunicação se utilizam da mídia para persuadir e influenciar o público, o próprio autor contesta fortemente a ideia da recepção passiva da informação, mas da mediação do político. Segundo Castells, “na sociedade contemporânea, a política requer imediatamente uma dimensão midiática”.⁵⁶ Portanto, não estar na mídia significa não ter voz, é estar oculto ou em silêncio. Em suma, estar ausente da esfera pública. Nesse sentido, evidencia-se uma característica dos regimes democráticos atuais que coloca em discussão a ideia de representatividade e participação. Embora todos tenham direito ao voto ou à participação política individual ou organizada no espaço público, o acesso à mídia de massas é restrito a poucos, produzindo aquilo que o curador Gerardo Mosquera chama de “zonas de silêncio”.

A mitificação do processo de globalização e a difusão da comunicação nos leva a imaginar um planeta interconectado por uma rede que se estende em todas as direções. A velocidade das avenidas de fibra ótica e satélites nos fazem esquecer as avenidas congestionadas das megalópoles [...] ou a ausência crítica de avenidas e estradas em grande parte do mundo. Ciberespaço pode ser um paraíso virtual, uma droga projetada para escapar da ciberbagunça global.⁵⁷

⁵⁵ CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.368.

⁵⁶ CASTELLS, Manuel. Emergence des “médias de masse individuels”, *Le Monde Diplomatique*, agosto 2006, p.16.

⁵⁷ MOSQUERA, Gerardo. Notes on globalisation, art and cultural difference. In: *Zones of silence*. Amsterdam: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 2001.

Isso faz com que muitos indivíduos estejam ocultos ou inexistentes no espaço público midiático. Além disso, assistimos a uma “personalização” da política, na qual as imagens e as manipulações midiáticas tornam-se mais importantes do que os programas e as discussões de ideias.

Em suma, nos dias de hoje, há um cenário em transformação, marcado, de um lado, por uma crise das instituições democráticas, evidenciada pela desconfiança do público em geral nos governos, nos representantes e nos partidos e pela “personalização” da política, agravada pela crise do próprio Estado-nação devido à perda de sua soberania como resultado de sua “incapacidade de navegar por águas tempestuosas e desconhecidas entre o poder das redes globais”.⁵⁸ Por outro lado, surgem novas formas de organização e participação abertas pelas “mídias de massa individuais”, termo utilizado por Manuel Castells para designar as ferramentas básicas da comunicação conectada (como *e-mail*, *world wide web* e *short message service*). Para ele, nesse cenário assistimos à reconfiguração da democracia a partir da comunicação em rede: “Agora que a democracia formal está fundamentalmente em crise, que os cidadãos não creem mais nas suas instituições democráticas, o que se desenrola diante de nossos olhos com essa explosão das comunicações de massas se assemelha à reconstrução de novas formas políticas”.⁵⁹

Não é por coincidência que Yochai Benkler dedica grande parte de seu livro “A riqueza das redes” ao estudo das mudanças políticas que ocorrem na passagem de um processo de produção da informação pautado numa economia industrial, para a emergência de um novo tipo de produção da informação baseado numa economia em rede. Ao analisar, a diferença das mídias de massa, próprias da economia industrial de informação, e das mídias de massa individuais, características da economia conectada de informação, Benkler destaca dois elementos fundamentais nesta última: a arquitetura em rede e o custo para tornar-se um produtor. Na medida em que os fluxos de informação deixam de ser unidirecionais e passam a ser multidirecionais, todo indivíduo conectado à rede mundial de computadores torna-se um produtor de informação em potencial, fato acentuado pelo acesso cada vez maior de uma grande camada da população mundial às mídias de massa individuais. Nas palavras de Benkler, são essas duas características fundamentais que alteram a capacidade dos indivíduos de participarem politicamente:

A mudança é tanto qualitativa quanto quantitativa. A mudança qualitativa é representada na experiência de ser um falante em potencial, em oposição a simplesmente um ouvinte ou eleitor. Isso

⁵⁸ CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.288.

⁵⁹ CASTELLS, Manuel. Emergence des “médias de masse individuelles”, *Le Monde Diplomatique*, agosto 2006, p.17.

está relacionado à auto-percepção dos indivíduos na sociedade e na cultura de participação que eles adotam. A facilidade de comunicar-se efetivamente na esfera pública permite aos indivíduos a reorientarem-se de leitores e ouvintes passivos para potenciais falantes e participantes numa conversa. O modo como ouvimos aquilo que escutamos muda por causa disso; assim como, talvez mais fundamentalmente, o modo como observamos e processamos os eventos diários em nossas vidas. Nós não precisamos mais receber isso como meras observações privadas, mas como potenciais sujeitos na comunicação pública. Essa mudança afeta o poder relativo da mídia. Isso afeta a estrutura de entrada de observações e visões. Afeta a apresentação de assuntos e observações para o discurso. Afeta o modo como os assuntos são filtrados, de pessoa para pessoa. Finalmente, afeta os modos pelos quais posições são cristalizadas e sintetizadas, algumas vezes por serem amplificadas até o ponto em que as mídias de massa se apropriam delas e as convertem em posições políticas, mas ocasionalmente pela organização direta de opinião e ação até o ponto de alcançar o destaque que conduz o processo político diretamente.⁶⁰

O baixo custo de acesso a uma rede de comunicação com arquitetura multidirecional possibilita que uma grande parcela da população mundial, antes excluída do espaço público midiático na forma de consumidores de informação (ouvintes), torne-se participante de uma nova “esfera pública conectada”, no papel de produtores de informação (falantes).

Ambos os autores estão indicando que a **esfera pública conectada**, que emerge com as mídias de massa individuais, possibilita novas formas de participação dos indivíduos na esfera pública, por meio do uso de novas ferramentas de comunicação, na medida em que, através do uso desses instrumentos, cada um desses indivíduos passa a ter voz no cenário político mediatizado. Por conseguinte, as mudanças que decorrem dessa nova realidade acarretarão transformações substanciais nos conceitos de democracia, esfera pública, representatividade e participação, empregados durante a fase industrial da economia da informação, bem como nas práticas políticas dos sistemas democráticos existentes nos dias de hoje. Essas teses sobre o efeito democratizante da internet defendem a possibilidade de uso dessa ferramenta para a criação de plataformas horizontais (não hierárquicas) para a produção de conhecimento.

A partir dessas análises sobre a Sociedade e a Economia da Informação, é possível cotejar algumas questões acerca do impacto da internet nas sociedades democráticas e nas formas de participação política na esfera pública, ressaltando o enfraquecimento da democracia política vivenciada no século XX e o surgimento

⁶⁰ BENKLER, Yochai. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven/London: Yale University Press, 2006, p.213.

de uma esfera pública conectada. Nesse processo, observamos uma crescente mediação da política, que resulta na crise das instituições democráticas tradicionais e do Estado-nação e na abertura de novas formas de participação política através da rede mundial de computadores, marcadas principalmente pela autonomia de indivíduos num ambiente conectado, aberto ao diálogo e à discussão de ideias, que poderá contribuir para a construção de sociedades mais igualitárias e governos mais democráticos.

Ao possibilitar, na teoria, a um número maior de pessoas o acesso aos meios de produção de informação, as novas ferramentas de comunicação criam novas formas de sociabilidade potencialmente mais democráticas, nas quais constrangimentos impostos pelas instituições à inclusão de determinados indivíduos por razões ideológicas deixariam de existir. Essas ideias fundamentadas no conceito de “esfera pública conectada” de Yochai Benkler e de “sociedade em rede” de Manuel Castells têm atraído a atenção de um grande número de artistas e curadores que trabalham com as novas tecnologias.

Citamos como exemplo a exposição **Banquete_Nodes and Networks** apresentada no ZKM, Centro de Arte e Mídia em Karlsruhe, no primeiro semestre de 2008, curada por Karin Ohlenschläger e Luis Rico.⁶¹ Nessa exposição, os curadores usaram literalmente a teoria da sociedade da informação como eixo conceitual de sua proposta curatorial, apresentando trabalhos, como **Zexe.net** do artista espanhol Antoni Abad, que fazem uso das novas tecnologias da informação a fim de criar plataformas de autorrepresentação para grupos considerados marginalizados.

Na conferência “O papel da mídia no circuito da arte”, Antoni Abad, que paralelamente à 27ª Bienal de São Paulo (2006) desenvolvia um projeto colaborativo com um grupo de motoboys, comenta a ideia inicial de seu projeto. O **Canal*MOTOBOY** surgiu a partir de um dispositivo eletrônico, o telefone celular com câmera integrada. Segundo o artista,

Descobri um instrumento sem precedentes no qual no mínimo espaço se reuniam duas características até então nunca simultâneas em um instrumento de tamanho mínimo, que se pode transportar no bolso: a capacidade de registro multimídia de fragmentos da realidade (áudio, vídeo, foto e texto); a capacidade de publicação quase imediata na internet, dado que esta pequena interface pode conectar-se na rede.⁶²

Além do aspecto tecnológico (Abad trabalhou em parceria com o programador espanhol Eugenio Tisselli), o projeto Canal*MOTOBOY está baseado em um discurso antropológico (no Brasil, colaborou o antropólogo Augusto Stiel Neto). O uso das

⁶¹ Documentação disponível em: <<http://banquete.org>>.

⁶² ABAD, Antoni. O papel da mídia no circuito da arte. In: PRIMEIRO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO PAÇO DAS ARTES, agosto de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

tecnologias digitais poderia permitir a essa comunidade de motociclistas usar a internet para criar uma autorrepresentação que confrontaria uma imagem “preconceituosa” apresentada pela mídia massiva. Assim:

Os motoboys poderiam converter-se em cronistas de sua própria realidade. Explicar-se por eles mesmos sem ter que esperar a opinião que o coletivo projeta nos meios de comunicação. Poderiam propor um mapa distinto, uma interpretação particular desta enorme cidade, a partir de sua visão itinerante e vertiginosa.⁶³

No que podemos deduzir das declarações de Antoni Abad, existe uma crítica às noções de autoria e de obra de arte, quando este abdica de seu *status* de artista e opta pela desmaterialização do objeto artístico, ao adotar as novas tecnologias como ferramenta de trabalho a fim de criar plataformas para que comunidades ditas marginalizadas ganhem visibilidade em uma esfera pública conectada.

Outro exemplo de grande repercussão foi o projeto Documenta 12 Magazines, que buscou criar uma rede com diversas revistas, jornais e outras mídias ao redor do mundo, a fim de discutir tópicos de relevância para a exposição, reunidos em uma plataforma eletrônica, desenvolvida especialmente para o projeto. Segundo seu editor, Georg Schöllhammer, o projeto “gerou mais de 300 artigos, ensaios, entrevistas, comentários e ensaios ilustrados. Ele criou também um espaço para troca, debate, controvérsia e tradução – um processo de comunicação em muitos níveis [...]”.⁶⁴ Conectando grupos multidisciplinares através de vários *transregional meetings* (apoiados pela rede Goethe-Institut em cidades como Hong Kong, Nova Déli, São Paulo, Cairo, Joanesburgo e Nova Iorque, bem como em encontros para a discussão de temas específicos em Viena, Chang Mai, Cingapura, Santiago, Madri, Tóquio, Beirute e na Cidade do México) o projeto Documenta 12 Magazines buscou dar voz às “zonas de silêncio”, integrando antigas regiões periféricas, como a América Latina, não somente pela participação de seus artistas no espaço expositivo ou pela representação de sua cultura, mas também na construção de conhecimento sobre a arte e discussão dos temas da Documenta 12.

A princípio, uma distinção pode ser feita entre esses dois projetos. O primeiro estaria situado em um campo de práticas artísticas que buscam revelar e modificar os modos de produção, distribuição e recepção da arte, designados pelo termo “crítica institucional”, enquanto o segundo estaria mais voltado à constituição de plataforma discursiva, um espaço para a formação de uma opinião crítica e para a constituição de arquivos. No entanto, o curador Martí Peran propõe uma reconfiguração dos papéis

⁶³ SPRICIGO, Vincicius. Entrevista com Antoni Abad. In: ABAD, Antoni (Org.). *canal*MOTOBOY*. São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo, 2007, p.45-54. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁶⁴ SCHÖLLHAMMER, Georg. *Documenta 12 Magazines*. Disponível em: <<http://magazines.documenta.de/>>.

institucionais do crítico e do curador e uma indiferença maior entre as atividades artísticas e discursivas, ou, dito em outras palavras, entre o conhecimento produzido pela arte e sobre a arte. Definindo como ponto de partida a problematização das ideias tradicionais de crítica e curadoria, da autoridade do artista, da passividade do espectador e da autonomia da obra de arte, **Martí Peran apresentou, em uma oficina realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**, uma alternativa ao esquema linear tradicional “autor-obra-espectador”, no qual a função da crítica seria a mediação entre a produção artística e o público, representando a experiência estética contemporânea como esferas que interseccionam-se, “modos de vida” que se sobrepõem em alguns pontos, criando um significado comum, mas mantendo, ao mesmo tempo, áreas exclusivas. Entendida, assim, como a construção de significados no interior dos processos de produção cultural na esfera pública, a experiência estética demandaria cada vez menos qualquer tipo de mediação, pois o antigo espectador, agora “coautor”, passaria a ser um construtor de sentido mais autônomo. Coloca-se em questão, portanto, a profissionalização da crítica e do curador e defende-se, pelo contrário, a sua “hibridação dentro de uma cultura crítica geral”.

Parece que a reconfiguração atual do sistema de produção, circulação e recepção das obras de arte coloca em xeque o papel do crítico e do curador como profissionais de agenciamento de público para as instituições artísticas e abre uma nova perspectiva para a ação cultural diante do “déficit de realidade” da experiência contemporânea causado pela “inflação de ficções” e pela mediação das relações sociais, segundo Peran. Assim, a crítica abandona gradativamente a obra de arte e converte-se, ela mesma, em prática estética, ao infiltrar-se nas dinâmicas socioculturais existentes. Para exemplificar o que chamou de “abandono da obra”, ele usou a imagem das ondas formadas na água quando uma pedra é atirada. A pedra, que representaria a obra, desaparece e ficamos atentos à propagação das ondas. Nesse sentido, a função da crítica e da curadoria seria tanto lançar as obras no espaço público quanto “tematizar” seus efeitos. Reconfigura-se também a relação entre atividade crítica e esfera institucional. O abandono da obra direciona as atenções para as “exfiltrações” institucionais no tecido social e conferem à crítica não mais o papel de mediação e tradução das obras ao público, mas de construção de “tematizações” acerca de dinâmicas socioculturais existentes. Isso implica o “regresso do sujeito à experiência” e o questionamento do papel das instituições como gestoras dos sentidos deduzidos a partir desta. No argumento de Martí Peran, a resposta da cultura para essa “urgência

de realidade” contemporânea é evidenciada pela “multiplicação de estratégias por parte da arte contemporânea para reencontrar-se com a realidade em oposição a qualquer tradição autônoma”, pela emergência de uma “arte preocupada em documentar os limites da realidade, em inserir-se nas fraturas do corpo social e tentar mecanismos de construção ocasional de experiências reais”.⁶⁵

Um exemplo desse tipo de **prática estético-política** é o projeto Makrolab elaborado pelo artista Marko Peljhan, como um ambiente modular e autônomo de convivência e comunicação, abastecido com fontes de energia sustentáveis (solar e eólica) e projetado para permanência em ambientes isolados e sob condições naturais extremas. Makrolab, segundo Peljhan, dedica-se a três campos primários de pesquisa e produção de conhecimento (telecomunicações, migrações e sistemas climáticos), nas suas dimensões físicas, sociais, políticas e artísticas, além do desenvolvimento de seus próprios aspectos tecnológicos.⁶⁶ Esse tipo de proposição artística está situado em uma esfera interdisciplinar que integra as artes e as ciências sociais, onde atua um número ainda reduzido de teóricos, artistas e curadores e que aos poucos ganha espaço dentro da instituição-arte. Os integrantes desse pequeno grupo, apelidado por Brian Holmes de “Global 1000”:

tentam, quando podem, transformar o museu de arte transnacional em uma encruzilhada entre arte, ciências sociais e política. Nosso trabalho é transversal em relação ao mundo da arte e este aspecto exterior é essencial para nós. [...] Devido ao enfraquecimento das condições políticas, econômicas e psicológicas da existência humana, nossa estrela teve uma pequena ascensão, para o ponto onde ela é vista atualmente no horizonte museológico, o que não era o caso até o final dos anos 1990.⁶⁷

A primeira versão da estação criada por Marko Peljhan foi instalada em Kassel durante a Documenta 10, e certamente essa exposição foi responsável por “fazer brilhar a estrela” desse pequeno grupo do qual Holmes faz parte. Isso vem reafirmar o comentário da curadora Ute Meta Bauer sobre o poder que a Documenta possui como centro de legitimação, no cenário internacional, das exposições de arte contemporânea.⁶⁸

De maneira geral, apesar das diferentes formas de produzir narrativas e discursos em uma esfera pública conectada, os projetos que citamos buscam dar visibilidade no âmbito das artes visuais às grandes “**zonas de silêncio**” criadas pelas novas formas de agenciamento e poder em um mundo globalizado, para usar o termo cunhado pelo curador Gerardo Mosquera. O argumento acima soa, no entanto, paradoxal, uma

⁶⁵ São alguns exemplos: 1. as cartografias e registros de dinâmicas existentes em projetos curados pelo próprio Martí Peran, como “Post-it city: cidades ocasionais”, um projeto de cartografia e documentação de diferentes formas de uso do espaço público; 2. a construção de plataformas para que “a realidade tome a palavra”, como o portal idealizado por Antoni Abad; 3. as práticas artísticas reunidas sob o rótulo de estética relacional, voltadas à construção de “acontecimentos”. SPRICIGO, Vinicius. Relato do Workshop de Martí Peran “Curar e criticar: novos modos da crítica de arte”, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, abril de 2007. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁶⁶ Ver HOLMES, Brian. *Coded utopia*. Disponível em: <<http://www.metamute.org>>.

⁶⁷ HOLMES, Brian. Beyond the global 1000. In: CIMAM ANNUAL CONFERENCE, Pinacoteca do Estado de São Paulo, novembro de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁶⁸ BAUER, Ute M. The Space Of Documenta 11. In: *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p.103.

vez que é o próprio Mosquera quem questiona a internet, o grande paradigma da era da informação, por conectar uma porcentagem muito pequena da população mundial. No entanto, a contradição se resolve na medida em que consideramos que as redes de informação são sistemas de inclusão e exclusão. Segundo Norval Baitello, é essa ambivalência primordial da informação que a define como um “campo de tensões entre o amor e ódio”, como elo principal de vinculação entre os indivíduos por meio da comunicação.⁶⁹

Certamente, não podemos vislumbrar ainda uma forma de participação direta, sem nenhum tipo de mediação, nem mesmo a supressão das instituições burguesas e do Estado-nação. Os casos estudados são de instituições consolidadas e renomadas (a despeito da crise da Bienal) com apoios estatais em seus orçamentos. Entretanto, esse ideal utópico de emancipação, presente nas vanguardas artísticas do século XX, ressurgiu com o advento de uma esfera pública conectada. O incremento que a internet traz à participação pública no cenário político foi visível, tanto no caso da campanha presidencial de Barack Obama nos Estados Unidos, em novembro de 2008, como mais recentemente nas denúncias de fraude eleitoral no Irã, em junho deste ano. Não à toa, discute-se no Congresso Nacional um projeto, já aprovado na Câmara dos Deputados, que regula o papel da internet na campanha presidencial de 2010. Ora, espera-se que com a inclusão digital de uma parcela cada vez maior da população mundial, que no caso brasileiro já supera um terço da população, traga benefícios para a consolidação de uma esfera pública conectada, que é tanto política quanto cultural, e agrega os indivíduos por meio do diálogo em um ambiente de exclusões e conflitos.

A sociedade da informação trata-se, portanto, de um momento histórico, que se inicia nos anos 1960, período no qual várias categorias que havíamos herdado da modernidade foram revistas e colocadas sob suspeita. Nesse contexto de mudanças rápidas e muitas vezes violentas, a distinção que havia no período moderno entre uma esfera pública da arte e uma esfera pública política está se tornando cada vez mais tênue. Lúcia de Oliveira defende a tese de que em “tempos de biopolítica”, quando “o capital penetrou profundamente a vida humana, inscrevendo-se nos corpos, nas subjetividades, nos afetos, nos desejos, a resistência foge à esfera do político e se inscreve na da cultura”.⁷⁰ Em seu trabalho, Oliveira analisa diversos exemplos de projetos que mesclam “ações culturais” e “resistência” ao biopoder.⁷¹ Seguindo esse raciocínio, podemos sugerir que as chamadas “plataformas” atuam dentro dessa mesma “zona autônoma temporária”⁷² que surge quando as estruturas de poder estão

⁶⁹ BAITELLO, Norval. A sociedade da informação. *São Paulo em Perspectiva*, v. 8, n. 4, 1994, p.19-21.

⁷⁰ BARBOSA DE OLIVEIRA, Lúcia Maciel. *Corpos Indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

⁷¹ Na conferência intitulada “O que é a crítica?”, Michel Foucault fala das relações de poder existentes nos processos de subjetivação e da arte da insubordinação ao poder, e define a crítica como uma forma de resistência. FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, v. 82, n. 2, p. 35-63, avr-juin 1990. Tradução de Gabriela Lafetá Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/critique.html>>.

⁷² BEY, Hakin. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

se reorganizando e abrem brechas e possibilidades para uma atuação crítica e política através da “ação cultural”. Trata-se, como no caso do projeto Fórum Permanente, do qual falaremos em seguida, da criação de ferramentas que possibilitem novos modos de ver a arte contemporânea e de falar sobre ela, ou, dito em outras palavras, novas práticas para a construção de uma esfera pública conectada e para a recuperação de uma cultura crítica. Estamos falando, afinal, de dispositivos de representação e de produção de valor simbólico no campo das artes visuais.

O **Fórum Permanente: museus de arte, entre o público e o privado**, projeto coordenado por Martin Grossmann, estrutura-se na interação entre eventos presenciais (palestras, debates, seminários e workshops) e seus desdobramentos na esfera virtual (transmissão *on-line* de eventos, em vídeo, e a publicação de relatos críticos), utilizando, para tanto, espaços culturais e um *website* especialmente planejado para esse fim. Fundado em outubro de 2003, em seis anos de atividades o Fórum Permanente consolidou-se como referência no registro das principais discussões que envolvem o sistema de arte brasileiro e suas relações com o contexto internacional. O Fórum Permanente conduz uma programação própria, com ênfase em debates sobre a atualização do papel dos museus de arte, em debates sobre arte pública e na organização de oficinas de curadoria, contribuindo para a formação de futuros agentes do sistema de arte. Todos esses eventos, assim como os realizados por instituições parceiras, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Centro Cultural São Paulo, o MAM-São Paulo, o Paço das Artes, o MAMAM-Recife, a Fundação Bienal, entre outras, são registrados em vídeo e transmitidos em tempo real. Após os eventos, além de disponibilizar esses vídeos, o Fórum Permanente publica relatos críticos escritos por uma nova geração de críticos, artistas, pesquisadores, curadores. Atualizado diariamente, o *website* do Fórum Permanente hospeda ainda uma revista eletrônica, projetos de ação cultural, um banco de dados de instituições de arte, um acervo coletivo de imagens e notícias relativas ao sistema da arte. Atualmente, o Fórum Permanente conta com um grande número de colaboradores, entre editores, membros, convidados e relatores. Seus principais parceiros institucionais são o Goethe-Institut São Paulo, a Agência Espanhola de Cooperação Internacional e o British Council. O projeto conta também com o apoio do Ministério da Cultura e da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, da Incubadora Virtual FAPESP, dos consulados da França e da Holanda, do Centro de Computação Eletrônica e da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Os “**relatos críticos**” do Fórum Permanente são textos nos quais os autores contextualizam e comentam as ideias apresentadas pelos convidados dos Eventos Presenciais, criando, sempre que possível, apontadores para outros Relatos e Eventos do próprio portal, bem como para outros *sítes* na internet. Os relatos são, portanto, “tematizações” na esfera pública conectada, no sentido proposto pelo curador Martí Peran.

Em um sentido mais amplo, a palavra relato remete à literatura de viagem e ao colonialismo. O título do trabalho retoma, desse modo, os dois eixos principais que nortearam a escrita deste trabalho: em primeiro lugar, escrever sobre e a partir de uma modernidade constituída fora do continente europeu; segundo, escrever em diálogo com o discurso do colonizador, estando aberto a uma alteridade constitutiva da própria subjetividade do colonizado.

Em 2008, o projeto “Arte Global e o Museu” do Centro de Arte e Mídia Karlshure (ZKM), organizou um workshop em São Paulo em parceria com o Fórum Permanente. Em suma, a conclusão dos realizadores do evento a partir das discussões do primeiro painel, sobre o projeto da modernidade e a resposta brasileira ao desafio cultural da globalização, foi que ambos os problemas possuem um sentido muito ambíguo: de um lado, o desejo de alcançar o reconhecimento de sua própria experiência moderna, e, de outro, a necessidade de adaptar-se a uma nova ordem global. Isto resultaria em um sentimento de que estamos em um “vazio” situado entre o Ocidente e outros países no atual cenário artístico.⁷³ Parafraseando a curadora Catherine David, eu diria que não estamos mais no remoto Terceiro Mundo, mas na periferia do Ocidente que avança para a sua totalização em um mundo globalizado.⁷⁴

Concluindo, a Tese agora apresentada é formada por um bloco único, dividido em duas partes. O redirecionamento da investigação (da mediação da arte) para a análise da relação entre práticas curatoriais e o conceito de crítica institucional, tema da **Parte 1 (Pela perspectiva Pós-colonial: curadoria e crítica no contexto das exposições de arte contemporânea)**, buscou incorporar ao plano de trabalho inicial as observações feitas pelos membros da banca no exame de qualificação, que antecedeu em alguns dias minha viagem para a realização de um estágio de doutorado no exterior.⁷⁵ Desde então, o eixo central da investigação deslocou-se para a crítica institucional, realizada pelos curadores das três últimas edições da Documenta de Kassel para questionar os papéis das exposições internacionais de arte contemporânea em um sistema cultural globalizado que emergiu nos anos 1990. Apesar de suas idiosincrasias, os projetos curatoriais estudados revisitam a história e o projeto político e cultural da Documenta, transformando suas estruturas

⁷³ WORKSHOP A VIRADA GLOBAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA NAS COLEÇÕES BRASILEIRAS, Goethe-Institut São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁷⁴ KÖNIGER, Maribel. Catherine David im Gespräch mit Maribel Königer. *Kunstforum*, n. 128, outubro-dezembro 1994, p.422-423.

⁷⁵ Realizado no dia 5 de setembro de 2007, com banca formada pelos professores José Teixeira Coelho Netto, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e Laymert Garcia dos Santos, do Instituto de Filosofia e Humanidades da Universidade de Campinas, e pelo orientador da pesquisa, Martin Grossmann.

institucionais e convertendo-a em uma plataforma para a produção de conhecimento. O ponto de partida para uma reflexão sobre a Bienal de São Paulo, tema da **Parte 2 (Modos de representação da Bienal de São Paulo: a passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural)**, foi um relato⁷⁶ sobre os seminários da 27ª edição da Bienal redigido para o site do Fórum Permanente em setembro de 2006, contendo algumas reflexões acerca da imbricação do estético no político. O texto discutia as condições de possibilidade de uma arte crítica no contexto atual marcado pela superação da espetacularização das exposições de arte contemporânea e pela industrialização da produção de bens culturais,⁷⁷ usando como referência teórica a palestra proferida, em 2005, por Jacques Rancière no simpósio “São Paulo S.A. Situação #3 Estética e Política”⁷⁸ e o livro *A partilha do sensível*,⁷⁹ do mesmo autor. Revendo o projeto curatorial da 27ª Bienal de São Paulo de modo geral, e esses debates mais especificamente, com o distanciamento de três anos, parece-me que havia, no entanto, duas visões distintas em jogo: uma que remetia à crítica institucional e ao trabalho de artistas conceituais como Daniel Buren, Hans Haacke, Dan Graham, Marcel Broodthaers (artista que foi tema da abertura dos seminários internacionais); e outra voltada para a produção contemporânea, cujo destaque era dado para uma arte política, de matriz sociológica e que visivelmente buscava o encontro com comunidades ditas marginalizadas. De certa maneira, o pano de fundo dessa discussão era a ideia de uma proposta de reconstrução de uma esfera pública que passava por uma reflexão sobre arquitetura e urbanismo (outro tema dos seminários da Bienal), e de projetos políticos que levassem em conta o reconhecimento do outro. No âmbito das artes visuais, esse reconhecimento estava ligado, por exemplo, à inclusão de “modernismos” produzidos fora dos centros legitimadores da arte moderna ocidental. O cruzamento desses dois eixos de discussão, sobre as práticas estéticas contemporâneas e suas condições de possibilidade em um contexto periférico, levou à realização da mesa-redonda “O social na arte”,⁸⁰ com a participação de Claire Bishop, Antoni Muntadas, Sônia Salzstein, Paula Trope e mediação de Martin Grossmann, uma das contribuições do projeto Fórum Permanente para a cobertura da 27ª Bienal de São Paulo. Assim, mencionando a colaboração do Fórum Permanente com os seminários internacionais da 27ª Bienal de São Paulo, reforçaremos o modo como esta Tese articula-se com a minha participação em eventos presenciais e sua documentação e inserção no hipertexto do site www.forumpermanente.org. O texto que agora se apresenta foi concebido na forma de um hipertexto, reunindo apontadores para relatos e outros conteúdos relacionados na internet. Este trabalho está, portanto, intrinsecamente ligado ao hipertexto do site do Fórum Permanente e com a participação do projeto na constituição de uma esfera pública global, sem perder de vista o contexto local no qual está inserido.

⁷⁶ SPRICIGO, Vinicius, BENETTI, Liliane. Relato dos Seminários da 27ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁷⁷ Termos como “sociedade do espetáculo” (Guy Debord) e “indústria cultural” (Theodor Adorno) são normalmente utilizados na crítica aos processos culturais contemporâneos. No entanto, assim como outros conceitos (crítica institucional, biopolítica, sociedade da informação etc.) utilizados neste trabalho, eles demandam para o seu entendimento uma genealogia da sua formulação nos anos 1960 e 1970 e a indicação dos fenômenos históricos aos quais eles propõem um modelo para interpretação. Ademais, o modo como esses conceitos são usados pelos autores contemporâneos também merece atenção especial.

⁷⁸ RANCIÈRE, Jacques. A Política da Arte e seus Paradoxos Contemporâneos. In: SÃO PAULO S.A. SITUAÇÃO #3 ESTÉTICA E POLÍTICA, SESC São Paulo, abril 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br>>.

⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34/EXO experimental, 2005.

⁸⁰ O SOCIAL NA ARTE; ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

pela perspectiva

:

Isinolo-

209

curadoria e crítica no contexto das exposições de arte contemporânea

Falaremos, na primeira parte deste trabalho, sobre a “virada global” nas exposições de arte contemporânea por meio de uma análise das relações entre as práticas curatoriais e o conceito de crítica institucional. Como foi dito anteriormente, o foco deste estudo está no projeto curatorial das três últimas edições da Documenta de Kassel e na crítica à “arte como uma instituição” operada pelas “novas” vanguardas artísticas do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970. Essa discussão em torno da crítica institucional e das práticas curatoriais contemporâneas define os marcos teóricos e conceituais dos quais partiremos para analisar, na segunda parte deste trabalho (Modos de representação da Bienal de São Paulo: do internacionalismo artístico à globalização cultural – ver p.105), o projeto da Bienal de São Paulo. A opção metodológica por um estudo comparativo entre a Documenta e a Bienal buscou a incorporação ao plano de trabalho inicial da experiência curatorial no Fórum Permanente: museus de arte; entre o público e o privado, das observações feitas pelos professores José Teixeira Coelho Netto e Laymert Garcia dos Santos durante o **exame de qualificação**, e também de questões trabalhadas durante um **estágio no exterior**, realizado em três etapas: a primeira no departamento de curadoria do **Royal College of Art**, em Londres, entre outubro e dezembro de 2007, sob supervisão de Mark Nash, cocurador da Documenta 11. A segunda, por meio do **programa ARCO’08 & Instituições** Culturais, realizado pelo Centro Cultural da Espanha em São Paulo (Agência Espanhola de Cooperação Internacional e Desenvolvimento) em fevereiro de 2008, que permitiu um intercâmbio cultural e a troca de ideias sobre as relações entre cultura e política com Martí Peran, curador e professor de Teoria da Arte da Universidade de Barcelona, tendo como referência uma palestra apresentada pelo historiador da arte Jean-François Chevrier na Fundació Antoni Tàpies. Por fim, o estágio foi concluído, entre fevereiro e maio de 2009, no projeto **Arte Global e o Museu (GAM) do Centro de Arte e Mídia Karlsruhe (ZKM)**, sob a supervisão do historiador da arte Hans Belting. Esta pesquisa é, portanto, um desdobramento de várias questões trabalhadas no curso de doutorado e que foram se desenvolvendo em diferentes instituições no exterior, o que permitiu, mesmo que por períodos curtos de tempo, um diálogo com diferentes pesquisadores, como Jean Fisher, Michael Asbury, Isobel Whitelegg, Joaquin Barriendos, Andrea Buddensieg, entre outros. Gostaríamos de

ressaltar também a importância das **visitas de estudos** à Documenta de Kassel, à Bienal de Veneza, aos museus de Berlim, Londres, Paris, Madri e Barcelona, e às feiras de arte ARCO e Frieze, entre outras atividades fundamentais para a elaboração teórica e o aprofundamento da presente reflexão sobre a mediação da arte contemporânea.¹

O texto inicia com um levantamento do estado da arte das pesquisas sobre as exposições periódicas de arte contemporânea conhecidas como bienais e a apresentação de um panorama dos estudos curatoriais desenvolvidos no Royal College of Art. Foram estabelecidas aproximações com o contexto brasileiro, o qual, apesar da ausência dos estudos curatoriais enquanto campo de investigação científica, assiste nos últimos anos o surgimento de diversas iniciativas voltadas para a reflexão sobre as práticas curatoriais contemporâneas. O objetivo desta introdução é apresentar ao leitor o contexto no qual foi desenvolvido o estudo de caso das edições 10 e 11 da Documenta de Kassel. Dirigidas por Catherine David e Okuwi Enwezor, respectivamente, as duas exposições são consideradas pioneiras na adoção de uma perspectiva “pós-colonial” para a apresentação e a discussão da arte contemporânea. Em suma, são exposições que confrontam os cânones de uma história da arte moderna e constroem um discurso curatorial sobre as representações, diferenças e traduções culturais² em um mundo globalizado.

Segundo Moacir dos Anjos, “a gradual percepção das transformações que a globalização provoca altera as formas de representação visual de identidades e culturas, questionando normas discursivas eurocêntricas e permitindo, a despeito dos conflitos que tais mudanças geram, a exposição de diferenças”.³

Em seu ensaio intitulado “Local/Global: arte em trânsito”, o pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, escolhido como curador da próxima Bienal de São Paulo, questiona, a partir de um referencial teórico advindo dos Estudos Culturais, a ideia de globalização enquanto processo de homogeneização cultural, e, por conseguinte, as ideias essencialistas de identidade cultural e a oposição binária entre centro e periferia. Assim, Moacir dos Anjos problematiza a ideia de tradução cultural. Em suas palavras:

A ideia de tradução, tomada por empréstimo do campo linguístico, e seu emprego metafórico na esfera da criação tem sido também recorrente na construção de modelos explicativos de processos de trocas culturais e, em consequência, de mecanismos de construção identitária. Esse deslocamento disciplinar sugere que o posicionamento da cultura local em função do encontro com uma cultura hegemônica (e, portanto, globalizante) implica, tal como um processo ordinário de tradução entre duas línguas, um duplo procedimento: primeiro, apreender os sentidos dos produtos gestados em uma cultura; em seguida, recriá-los nos termos de uma outra.⁴

¹ Ressaltamos ainda a participação do aluno no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) e no estágio supervisionado de docência na disciplina de Introdução à Museologia, ministrada pelo professor Martin Grossmann, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

² No contexto das exposições de arte contemporânea e dos estudos curatoriais, uma referência importante para se pensar as trocas culturais é o trabalho de Sarat Maharaj, desenvolvido no departamento de História da Arte e Cultura Visual do Goldsmiths College, bem como a sua colaboração à Documenta 11. Cf. BIRNBAUM, Daniel. In other's words. Entrevista com Sarat Maharaj, *ArtForum*, fevereiro 2002.

³ ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005, p.10.

⁴ Ibidem, p.20.

Ao questionar a ideia de cultura hegemônica e aculturação de culturas dominadas e enfatizar a impossibilidade de tradução cultural, empregando o termo hibridismos, supostamente “neutro” pelo seu emprego recente no âmbito da história cultural,⁵ o curador faz uma aproximação entre **uma perspectiva pós-colonial advinda dos Estudos Culturais, e os conceitos de indiferença e horizontalidade advindos das teorias da informação**. Portanto, busca-se definir na primeira parte do texto o referencial teórico para uma reflexão crítica sobre a “virada global” nas exposições de arte contemporânea, discutindo as ambivalências entre o interesse “internacional” pela arte brasileira e latino-americana, a partir de meados dos anos 1980, e as proposições de perspectivas locais voltadas à participação de nossas instituições em um sistema cultural globalizado.

1.1 Dois contextos para os estudos curatoriais

É escassa a bibliografia crítica a respeito das exposições de arte contemporânea e, conseqüentemente, as fontes de referência para os estudos curatoriais. Embora uma bibliografia sobre museologia apresente-se como referência básica para as pesquisas realizadas nessa área,⁶ a principal contribuição teórica para o debate continua sendo o livro “No Interior do Cubo Branco”, de Brian O’Doherty, datado de meados dos anos 1970.⁷ Desse modo, algumas publicações recentes buscam preencher essa enorme lacuna na formação de uma bibliografia básica para os estudos sobre as práticas curatoriais contemporâneas. Cito apenas alguns títulos publicados paralelamente ao desenvolvimento desta Tese: *Curating Subjects*, organizado por Paul O’Neil (2007); *Cautionary Tales: Critical Curating*, editado por Steven Rand e Heather Kouris (2007); *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863-1959*, editado por Bruce Altshuler (2008); *A Brief History of Curating*, editado por Hans Ulrich Obrist (2008); *The Art Biennial as a Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Time*, editado por Pascal Gielen (2009). Outras fontes de informação são as publicações organizadas pelos arquivos de duas das maiores exposições de arte contemporânea realizadas no continente europeu, a Documenta⁸ e a Manifesta.⁹ Tais publicações adotam um caráter oficial, voltado às políticas culturais dessas organizações, mas, de qualquer modo, o livro *Manifesta Decade*¹⁰ apresenta-se como outra obra fundamental para a discussão sobre as bienais e as práticas curatoriais contemporâneas. Em suma, no que diz respeito às mudanças no âmbito da curadoria de arte ocorridas na segunda metade do século XX, parece haver na bibliografia consultada uma unanimidade (polêmica) em

⁵ O pesquisador e curador Moacir dos Anjos faz uma distinção entre os conceitos de aculturação e hibridação cultural. Segundo o autor, o primeiro “implica a completa assimilação de uma cultura dominante por outra dominada, na qual não há espaço para permuta alguma e, conseqüentemente, para a reprodução local de sistemas de representação”. Por outro lado, o termo hibridismo “sugere a impossibilidade da completa fusão entre diferentes componentes de uma relação”. ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

⁶ Duas obras fundamentais são: CRIMP, Douglas. *On the Museum’s Ruins*. London: MIT Press, 1995 e GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about Exhibitions*. London/New York: Routledge, 1996.

⁷ O’DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco*; a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁸ GLASMEIER, Michael; STENGEL, Karin (org.). *50 Years Documenta*. Archive in motion. London: Steidl, 2005.

⁹ *Manifesta Journal* (Journal of Contemporary Curatorship), editado pela International Foundation Manifesta, Amsterdam.

¹⁰ FILIPOVIC, Elena; VANDERLINDEN, Barbara (org.). FILIPOVIC, Elena. The Global White Cube. In: *The Manifesta Decade*. Brussels/Cambridge: Roomade/MIT Press, 2005.

torno do surgimento da figura do “curador independente”, quando nos anos 1960, **Harald Szeemann, Seth Siegelau, Kasper König, Win Beeren, Lucy Lippard, Jack Burnham e Kynaston McShine**, entre outros, mudaram o papel do mediador da arte, ou curador de exposições, e redefiniram algumas práticas consideradas hoje como referências para a curadoria de arte contemporânea.¹¹

No Brasil, o historiador da arte **Walter Zanini** também foi um precursor a exercer esse papel já nos anos 1960. Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e diretor do Museu de Arte Contemporânea (1963-1978), a atuação de Zanini foi fundamental para o desenvolvimento de novas linguagens artísticas (instalações, performances etc.) e a incorporação das novas tecnologias do vídeo como meios expressivos no contexto institucional brasileiro.¹² Ele foi o primeiro a ocupar o cargo de curador na Bienal de São Paulo, organizada até a década de 1970 por um diretor-geral. Zanini assumiu o posto de curador em um momento de revisão das formas de apresentação e representação por países da Bienal de São Paulo, realizando transformações significativas no conceito da exposição, que até então seguia o modelo de pavilhões nacionais herdado da Bienal de Veneza.¹³ Inicia, portanto, com as bienais de Walter Zanini um novo período na história da Bienal de São Paulo, chamado pelos historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête de “a era dos curadores” (1981-1998), para enfatizar “a ascensão da figura do curador, substituindo o crítico ou o diretor artístico, e acompanhando a tendência da arte contemporânea de modificar o conceito das exposições”.¹⁴

Interessa-nos, entretanto, assinalar logo de início as diferenças entre aquilo que ocorre no Brasil com o que Paul O’Neil chamou de “virada curatorial”, a saber, o afastamento da noção predominante do curador como um profissional de museus, quando a palavra curador começa a designar essa figura que atua “independentemente” dessa instituição e articula uma ampla rede de atuação dentro do sistema da arte.¹⁵ Segundo O’Neil, “existe então uma mudança na percepção que temos do curador, de um profissional que atua nos bastidores de uma instituição, para uma posição central em uma escala muito maior, com um papel criativo, político e ativo na produção, mediação e disseminação da arte”.¹⁶ A virada curatorial mencionada pelo curador e pesquisador britânico refere-se principalmente ao trabalho de Harald Szeemann na Kunsthalle de Berna, na Suíça, e à mítica exposição *When Attitudes Become Form* (1969), que marca a recepção europeia das neovanguardas norte-americanas. Importante anotar que o trabalho de Szeemann, nessa que é considerada a principal exposição de

¹¹ Cf. O’NEIL, Paul. *Curating Subjects*. London/Amsterdam: G&B Printers/De Appel, 2007.

¹² Cf. FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*; arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

¹³ CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM. In: CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de Estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: MAM, 2008, p.14.

¹⁴ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores* (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004, p.15.

¹⁵ Assinala o historiador da arte Tadeu Chiarelli que essa virada curatorial aconteceu em um momento de questionamento das categorias artísticas e de adaptação dos museus às mudanças trazidas pela pós-modernidade. CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM. In: CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: MAM, 2008, p.14.

¹⁶ Paul O’Neil Interviewed by Annie Fletcher. In: O’NEIL, Paul (ed.). *Curating Subjects*. London/Amsterdam: G&B Printers/De Appel, 2007.

arte conceitual da Europa Central, situa-se em ponto de inflexão na história da arte moderna no pós-guerra, quando emergem práticas artísticas que posteriormente serão designadas pelo termo de “crítica institucional”.¹⁷ Tais práticas – que são tidas como inaugurais na genealogia de uma produção *in situ*, reconfigurando as implicações temporais, espaciais e ideológicas do “cubo branco” associado aos espaços do museu de arte moderna e das galerias de arte norte-americanos, ou mais especificamente nova-iorquinos – encontram na Europa um contexto específico de reconstrução de uma esfera pública burguesa e de efervescência político-cultural em torno do Maio de 1968, como veremos mais adiante no estudo de caso da Documenta 5. (ver p.80)

No Brasil, o contexto institucional é bastante distinto do eixo Europa-Estados Unidos. Em primeiro lugar, o fim da década de 1960 é o período de enrijecimento da ditadura militar iniciada em 1964, que leva ao corte abrupto de quaisquer vinculações entre experimentação formal e transformação social que pudessem ser articuladas na apresentação da produção cultural de vanguarda da Nova Figuração e da arte conceitual, no contexto da Bienal de São Paulo. A censura e o boicote à Bienal de 1969, bem como a burocratização do evento na década seguinte sob a tutela de Ciccillo Matarazzo, significaram, em termos institucionais, a politização da exposição no que diz respeito à sua vinculação com o Estado ditatorial, principal apoiador daquele que era o “emblema oficial” de uma arte “internacional” brasileira, mas, por outro lado, na despolitização ou censura à qualquer proposição crítica ao sistema político vigente. Nesse sentido, a BSP deixava de constituir-se como uma esfera pública, no sentido que estamos pensando nesta pesquisa, uma vez que impedia a produção de um espaço para representação de relações socioculturais existentes. Por conseguinte, era natural que outros espaços com menor visibilidade pública, como era o caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, se tornassem mais propícios, naquele momento, para a construção de uma cultura crítica.

Pensando em termos de museus de arte, os projetos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, concluído em 1962, e do Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1968, adotaram desenhos arquitetônicos que enfatizavam a transparência e os aspectos sociais e educacionais dessas instituições.¹⁸ A adoção de planos abertos e paredes de vidro, que integravam o espaço expositivo com o contexto ao seu redor, bem como um projeto radical na disposição das obras no espaço expositivo, concebido pela arquiteta Lina Bo Bardi para o MASP, distanciavam os projetos dos museus brasileiros de um paradigma modernista de matriz norte-americana. Ademais,

¹⁷ FERNANDEZ, Olga. Institutional Critique: Two Deaths and Three Resurrections. Texto inédito cedido pela autora.

¹⁸ FRASER, Valerie. Brasília: uma capital nacional sem um museu nacional. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

a transferência da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo para a Universidade de São Paulo e, por conseguinte, a criação de um museu de arte universitário para a arte contemporânea, em 1963 (dirigido por Walter Zanini até 1978), colocava um ponto final aos planos de criação, iniciados no pós-guerra, de um Museu de Arte Moderna para São Paulo nos moldes do MoMA de Nova Iorque.¹⁹ Portanto, o trabalho pioneiro de Zanini como curador está associado ao processo de criação dos museus de arte no Brasil e às dificuldades de consolidação de uma esfera pública da arte em um contexto periférico. A precariedade e a instabilidade das instituições locais, bem como a descontinuidade das políticas públicas e dos incentivos privados voltados à promoção dos museus de arte, definem, portanto, um contexto específico para a emergência da figura do curador no Brasil. Desse modo, se Zanini manteve um contato próximo com as práticas curatoriais desenvolvidas pelos seus colegas europeus,²⁰ por outro lado, não podemos afirmar que no Brasil tenha ocorrido uma “virada curatorial” nos anos 1960 da mesma forma que se comenta sobre os contextos europeu e norte-americano. No exterior, o perfil do curador independente contrasta com aquele do curador como um profissional dedicado à atividade museológica,²¹ buscando formas críticas aos modos institucionalizados de construção de conhecimento sobre a arte. Já no Brasil, trata-se, enfim, de uma virada curatorial distinta, em que curadores como Walter Zanini e Aracy Amaral, pertencentes a uma geração que deu continuidade aos trabalhos inaugurais de Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, buscam antes de tudo a consolidação das instituições e a criação de condições de possibilidade de um debate crítico sobre a arte no contexto brasileiro, vide a atuação destes no MAC-USP.²²

Nas duas últimas décadas, paralelamente ao processo de bienalização das exposições de arte contemporânea, surgiram diversos programas de estudos em curadoria, talvez como resposta à demanda do mercado de trabalho por esse tipo de profissional. Foi o que aconteceu em 1996 no Goldsmiths College, em Londres. Em 1994, foi a vez do Bard College em Nova Iorque e no mesmo ano surgiu o programa independente De Appel em Amsterdam. O precursor de todos esses programas foi o Le Magasin, criado em Grenoble no ano de 1987. No California College of the Arts, foi criado, em 2003, um mestrado em curadoria, o Curatorial Practice Program. No Brasil, os estudos curatoriais vêm ganhando espaço no ambiente acadêmico recentemente: a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo iniciou, em 2008, o Curso de Graduação e Pós-Graduação *Lato Sensu* em Crítica e Curadoria; o mestrado em artes da Faculdade Santa

¹⁹ Cf. BARROS, Regina T. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1946-1949*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

²⁰ Cf. OBRIST, Hans U. Entrevista com Walter Zanini. In: *A brief history of curating*. Zurich/Dijon: JRP Ringier/ Les presses du réel, 2008, p.148-166.

²¹ ALLOWAY, Lawrence. The great curatorial dim-out. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about Exhibitions*. London/New York: Routledge, 1996, p. 221-230.

²² Cf. AMARAL, Aracy. Do MAC ao MAM: a história de uma coleção. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – V. 2: Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 238-79.

Marcelina criou no mesmo ano um Seminário Semestral de Curadoria, organizado por Lisette Lagnado; a Universidade de São Paulo possui desde 2005 um grupo de estudos em curadoria coordenado pelo professor Tadeu Chiarelli, trazendo para o ambiente acadêmico uma experiência realizada anteriormente no Museu de Arte Moderna de São Paulo.²³ Também em 2005, o Fórum Permanente iniciou a organização de uma série de oficinas de curadoria em parceria com agências de fomento internacionais como a Agência Espanhola de Cooperação Internacional, o British Council e o Goethe-Institut,²⁴ buscando assim minimizar a lacuna de programas para a formação de novos curadores no contexto brasileiro.

São distintos, no entanto, os investimentos nos estudos e na formação em curadoria, aqui no Brasil e no exterior. Na Grã-Bretanha, em particular, foi criado em 1992 o curso de curadoria em arte contemporânea do **Royal College of Art**, modificando radicalmente o antigo mestrado em Arts Administration oferecido pela instituição. Sob a direção de Teresa Gleadowe e com o apoio do Arts Council of England, o curso adquiriu rapidamente reputação internacional. Atualmente, o departamento de curadoria possui um grupo de pesquisadores que, a partir de uma perspectiva “**pós-colonial**”, trabalha com as exposições internacionais de arte contemporânea. No Royal College of Art, as pesquisas sobre curadoria de arte contemporânea realizadas no âmbito da pós-graduação sofrem forte influência dos Estudos Culturais e de teorias e discursos chamados pós-coloniais.²⁵ Autores como Raymond Williams, Stuart Hall, Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak são referências fundamentais para as pesquisas lá realizadas. Um envolvimento maior do departamento em pesquisas de mestrado e doutorado ocorreu a partir de 2006, quando Mark Nash assumiu o posto de chefe do Departamento de Curadoria em Arte Contemporânea.²⁶ Juntamente com Jean Fisher, cofundadora da revista *Third Text*,²⁷ ele estabeleceu nessa instituição uma linha de pesquisa que reafirma o comprometimento com o projeto curatorial da Documenta 11, no que diz respeito à aplicação do pós-colonialismo como referencial teórico para o entendimento da cultura visual contemporânea e das práticas curatoriais. De modo geral, as diferentes pesquisas desenvolvidas no Departamento de Curadoria do RCA trabalham de forma interdisciplinar, articulando uma reflexão a respeito da globalização cultural e da proliferação de exposições de arte contemporânea com a história e a crítica de arte da segunda metade do século XX.

Dentre as pesquisas em desenvolvimento no **Departamento de Curadoria** do RCA, algumas são especialmente interessantes ao escopo desta tese de doutorado, como iremos explorar a seguir.

²³ Cf. CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: MAM, 2008.

²⁴ Documentação disponível em: <<http://www.forumpermanente.org>>.

²⁵ Os estudos culturais constituem um campo multidisciplinar de investigação sobre a cultura. Suas origens remetem ao Center for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham, criado em 1964, e aos nomes de Raymond Williams e Stuart Hall. Nos anos 1990, o campo de interesse dos estudos culturais recebeu forte influência do processo de globalização cultural e das críticas feitas ao eurocentrismo pelas teorias pós-coloniais. Na América Latina, embora os estudos culturais não tenham se constituído em uma área disciplinar, autores como Renato Ortiz, Néstor García Canclini e Jesus Martín Barbero são referências importantes para os estudos de cultura. Ver ORTIZ, Renato. Estudos Culturais. *Tempo Social*, junho 2004, p. 119-27.

²⁶ No início do primeiro período letivo de 2007, Mark Nash apresentou no Royal College of Art um seminário sobre o filme *Frantz Fanon Black Skin White Mask*, realizado pelo próprio em 1996, em colaboração com o artista Isaac Julien. O filme é um drama-documentário que objetiva revisitar e reativar o pensamento de Frantz Fanon no âmbito acadêmico e artístico, contribuindo assim para os estudos sobre o pós-colonialismo. Em *Frantz Fanon Black Skin White Mask*, Mark Nash trabalhou conceitualmente com questões de subjetividade e sua relação com o colonialismo, como a ambiguidade entre violência e desejo, a interdependência

A pesquisa *Crossing the exhibition: the need for a modern approach to contemporary art exhibition*, de Stefano Cagol, trata do modo como algumas exposições de arte contemporânea desarticulam uma narrativa tradicional da história da arte e propõem ao público novas maneiras de pensar a arte e a sua relação com a sociedade. Entendendo as exposições como um dispositivo, no sentido atribuído ao termo por Giorgio Agamben,²⁸ Cagol caracteriza a prática curatorial como uma ação que busca a transformação da opinião pública. Cagol está interessado principalmente na linguagem das exposições de arte contemporânea e na proposição de uma tipologia de classificação dos protocolos de exibição a partir do tratamento dado às obras de arte.²⁹ Ele inicia sua investigação analisando as exposições organizadas por Harald Szeemann nos anos 1960, a primeira Bienal de Havana (1984) e a megaexposição *Les Magiciens de La Terre*, realizada por Jean-Hubert Martin no Centro Georges Pompidou em Paris (1989), traçando, assim, uma genealogia da curadoria contemporânea dos anos 1990. A seguir, propõe uma tipologia das exposições de arte contemporânea que se apresentam como laboratórios experimentais, releituras da história da arte, eventos culturais, análises sociais da realidade contemporânea, zonas autônomas temporárias, entre outras modalidades. De fato, uma tipologia da curadoria contemporânea, como esta proposta por Stefano Cagol, nos ajuda a compreender os “protocolos” de exposição utilizados pelos curadores de arte contemporânea e explorar as relações e hierarquias das competências que estão envolvidas no processo de organização de uma exposição de arte.

As pesquisas de Rafal Niemojewski (*The rise of the contemporary biennial: a new topography for the contemporary art world*) e Marieke van Hal (*The Effectiveness of the Biennial and the Biennial Effect*) falam sobre as estatísticas de expansão de bienais e a configuração de um sistema artístico global de exposições internacionais de arte contemporânea. Iniciado na metade dos anos 1980, esse processo de expansão teve seu auge nos anos 1990, quando aproximadamente quarenta novas bienais surgiram no mundo todo, muitas delas em regiões consideradas periféricas. Rafal Niemojewski direciona sua pesquisa para uma topografia dessa rede mundial de exposições, buscando criar e ordenar um banco de dados que identifique as semelhanças nos modos de organização e configuração desses eventos. Metodologicamente, o trabalho está baseado na coleta de dados e mapeamento das informações levantadas, tendo em vista isolar questões compartilhadas pelas diversas bienais, como as discussões teóricas que permeiam esses eventos, as estratégias das cidades e instituições que as

psicológica entre colonizado e colonizador, a dimensão inconsciente do racismo etc. O filme aborda temas que perpassam transversalmente cinema, multiculturalismo, psicanálise e pós-estruturalismo, revelando aspectos da base conceitual de sua colaboração como co-curador da Documenta 11. Cf. JULIEN, Isaac; NASH, Mark. Frantz Fanon as Film. Texto cedido pelos autores.

²⁷ Revista editada desde 1987 no Reino Unido e fundada por Rasheed Araeen, *Third Text* examina principalmente a posição que uma perspectiva ocidental tem na definição de parâmetros para a legitimação de discursos críticos sobre a arte. Cf. BUDDENSIEG, Andrea. Visibility in the Art World: the voice of Rasheed Araeen. In: WIEBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, p.50-65.

²⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?, *Outra travessia*, n. 5. Florianópolis, 2005.

²⁹ Cf. SHEIKH, Simon. Constitutive Effects: the techniques of the curator. In: O'NEIL, Paul. *Curating Subjects*. London/Amsterdam: G&B Printers/De Appel, 2007, p.174-85.

promovem, a tipologia dos trabalhos que são apresentados, a sua relação com o sistema da arte e o papel do curador. O trabalho apresenta ainda uma perspectiva histórica que questiona a Bienal de Veneza como modelo e busca a origem dessa bienalização da esfera da arte nas três primeiras edições da Bienal de Havana (1984, 1986, 1989). Partindo do mesmo tema, Marieke van Hal aborda criticamente a efetividade dessas bienais, tanto no que diz respeito às questões apontadas por Niemojewski – a saber, características comuns (interdisciplinaridade, autorreflexão, pós-colonialismo, políticas de representação, genealogias da história e teorias da arte, globalização, indústria cultural, novas formas de agenciamento etc.) – como na sua inserção estratégica em regiões e cidades que buscam um reposicionamento no cenário global. Ambos os trabalhos analisam, portanto, um quadro institucional bastante amplo, no qual se inscrevem as práticas curatoriais atuais e o qual contribui positivamente para os debates sobre bienais e exposições de arte contemporânea. Ainda em relação à pesquisa levada a cabo por Marieke van Hal, vale a pena ressaltar a experiência da pesquisadora como coordenadora geral da International Foundation Manifesta, instituição que amplia as discussões sobre os papéis e os lugares das bienais na forma de um empreendimento para criar uma plataforma pan-europeia para as artes visuais. A pesquisadora destaca os objetivos da Manifesta em divulgar os debates promovidos nos dez anos de existência da Bienal Europeia de Arte Contemporânea por meio de um arquivo situado na sede da Manifesta Foundation, em Amsterdam.

Em sua pesquisa sobre crítica institucional e curadoria, que forneceu a genealogia do conceito usada nesta pesquisa, Olga Fernandez busca uma aproximação maior com a história e a crítica de arte. Pensando as relações entre a crítica institucional dos anos 1960 e 1970 e as práticas curatoriais contemporâneas, Olga Fernandez afirma que o termo crítica institucional designa hoje de maneira vaga todo tipo de operação na qual os agentes culturais atuam criticamente buscando modificar o sistema de produção, distribuição e recepção de trabalhos artísticos. Apesar de a genealogia do termo remeter às práticas artísticas e aos debates dos anos 1960, o conceito de crítica institucional foi elaborado no deslocamento de uma interpretação crítica europeia, vinculada à Escola de Frankfurt e às vanguardas históricas do início do século XX, realizada por Peter Bürger no livro *Theory of the Avant-Garde* (1974), para a história da arte e o debate crítico norte-americano quando este livro foi traduzido para o inglês dez anos mais tarde. A primeira recepção à tradução em inglês foi feita por Benjamin Buchloh no artigo *Theorizing the Avant-Garde*, publicado na revista *Art in America*,

em novembro de 1984. O debate entre Bürger e Buchloh, seria retomado mais tarde por Hal Foster, no livro *The Return of the Real* (1996), e, por fim, em 2005 o termo crítica institucional retorna ao debate artístico sobre a produção contemporânea com o artigo de Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, publicado na revista *Artforum* em setembro de 2005. Fernandez traça esse ziguezague da ideia de uma crítica institucional com o objetivo de ressaltar que o termo endereça inicialmente os debates sobre as relações entre arte e vida colocados pelas “novas vanguardas”, mas retorna para o cenário artístico em meados dos anos 1990, em um contexto de avaliação das condições de possibilidade de uma arte crítica.³⁰

Dentre os pesquisadores situados atualmente no Royal College of Art, é Fernandez quem trabalha com uma bibliografia advinda da historiografia norte-americana da segunda metade do século XX. No que diz respeito ao pensamento sobre a arte moderna e contemporânea, parece possível delimitar coerentemente algumas das principais correntes teóricas que surgiram a partir dos anos 1970 (psicanálise, história social, estruturalismo e pós-estruturalismo) e apontar sua relação com a produção artística do século XX. Isso foi feito por Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh num livro ambicioso em escala e abrangência, que reformula e amplia o empreendimento realizado por Edward Lucy-Smith em meados dos anos 1990.³¹ A síntese apresentada pelos autores dos desdobramentos e das fusões de diferentes formas de pensar a arte apontou ainda que as disciplinas de história e teoria da arte aglutinam hoje um grande número de modelos de análise e carecem, portanto, de uma única posição metodológica. Devido à influência desses autores, *Art since 1900*³² possivelmente assumirá, no âmbito acadêmico, o papel de referência básica para estudos desenvolvidos na área de história e teoria da arte e contribuirá para a criação de novos modelos críticos para a análise da produção artística. De maneira geral, outros trabalhos desses autores e de seus discípulos (Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Miwon Kwon, entre outros), veiculados na revista *October*, já são as referências teóricas básicas para a história da arte moderna e contemporânea.

As pesquisas citadas acima contribuíram, cada uma a sua maneira, para o desenvolvimento conceitual desta pesquisa. As reflexões acerca das bienais, a ideia de exposição como um dispositivo de ação cultural e o conceito de crítica institucional permeiam este texto. Entretanto, para além das contribuições do estágio no exterior para a realização desta pesquisa, podemos discutir também o papel que o programa de estudos curatoriais do Royal College of Art está assumindo no processo de

³⁰ FERNANDEZ, Olga. Institutional Critique: Two Deaths and Three Resurrections. Texto inédito cedido pela autora.

³¹ *Art Today* fornecia um panorama da produção artística realizada nas últimas três décadas do século XX. O livro foi organizado em categorias da arte moderna (art pop, arte conceitual, instalações etc.). LUCIE-SMITH, Edward. *Art Today*. London: Thames & Hudson, 1995.

³² FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2004.

institucionalização do ensino de curadoria. O programa iniciou como um Master in Arts (o equivalente às especializações *lato sensu* no Brasil) em curadoria de arte contemporânea, um curso voltado ao treinamento da experimentação de práticas curatoriais, por meio da montagem de exposições realizadas nas próprias galerias da instituição; ao desenvolvimento de habilidades específicas necessárias à atividade de um curador, como a capacidade de elaboração de textos e projetos, a aptidão para o trabalho em equipe, o entendimento do funcionamento estrutural e administrativo de instituições públicas ou privadas etc. Nota-se, assim, que paralelamente a esse curso de capacitação profissional de jovens curadores para um mercado de trabalho em formação e expansão, cria-se um programa de pesquisas de mestrado e doutorado que trata especificamente das práticas curatoriais contemporâneas em um contexto de globalização cultural, dentro de uma perspectiva teórica pós-colonial adotada recentemente por Mark Nash e Jean Fisher. Grande parte desta reflexão sobre a mediação da arte contemporânea foi desenvolvida nesse contexto, em que teoria e prática unem-se em uma cidade como Londres, que busca se reposicionar em um cenário globalizado. (ver p.155)

Se nos principais cursos de pós-graduação no exterior a curadoria de arte contemporânea está diretamente associada a cursos de artes visuais e, em certa maneira, à teoria e história da arte, no Brasil a curadoria, como enfocada nesta pesquisa, possui afinidades eletivas com a linha de **Ação Cultural** criada em 1980 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECA-USP.

Grosso modo, o termo “mediação” está vinculado às pesquisas sobre “ação educativa”. Entretanto, o conceito de mediação utilizado neste trabalho é bastante distinto da ideia de ensino e aprendizagem da arte, buscando seu referencial teórico em autores ligados aos Estudos Culturais na América Latina. Os Estudos de Cultura são desenvolvidos na Universidade de São Paulo em diversas áreas do conhecimento, como as Ciências Sociais e as Ciências da Comunicação. A Tese agora apresentada está vinculada ao Departamento de Biblioteconomia e Documentação e à linha de pesquisa Mediação e Ação Cultural do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (tendo como área de concentração o binômio Cultura e Informação), criado dentro de um processo de reestruturação da pós-graduação na ECA, que ocorreu no ano de 2006. Essa linha de pesquisa (iniciada nos anos 1980, dentro do Programa de Ciência da Comunicação com a denominação de “ação cultural”) está fundamentada conceitualmente no trabalho realizado pelo professor José Teixeira Coelho Netto no

âmbito das políticas culturais (entendida como a ciência da organização dos sistemas culturais). Esse pesquisador define a ação cultural como o “processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e os grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura”.³³

Nota-se que a própria definição de **ação cultural** é muito próxima aos conceitos de plataforma e esfera pública, no sentido que empregamos neste trabalho, como sinônimo de dispositivos para a construção de uma cultura crítica na qual os indivíduos tenham possibilidade de autorrepresentação. Ademais, no âmbito da ciência da informação, esse conceito de ação cultural remete ao deslocamento do foco de atenção dos objetos para os processos de produção, transmissão e uso da informação, indicando ainda o surgimento de um novo paradigma conceitual para se pensar a cultura. Segundo Teixeira Coelho:

Historicamente, é possível distinguir três momentos da ação cultural, conforme seu objeto de atenção. O primeiro, marcado pela atenção exclusiva dada à obra de cultura em si. O objetivo, neste caso, era (e não raro continua sendo) preservar a obra, guardá-la como patrimônio, cuidar de suas condições físicas. Não havia maiores preocupações com o público, quase sempre restrito à figura de uma pequena comunidade (como no caso do mosteiro medieval) ou até mesmo de uma única pessoa (as galerias de arte dos nobres renascentistas). Quando os museus, por exemplo, começam a multiplicar-se, um público cada vez maior tem acesso às obras, mas a preocupação central do que pode de algum modo ser chamado de ação cultural continua ser a obra em si, sua preservação e seu agrupamento em coleções. Inexiste, num primeiro momento, um interesse em favorecer o pleno acesso intelectual ou estético do público às obras expostas. Um segundo momento da ação cultural, a partir das primeiras décadas do século XX – em especial nos países socialistas e em países, como a França, que se preocuparam mais diretamente com a promoção da educação e da cultura entre as classes trabalhadoras, de modo particular a partir da década de 30 –, caracteriza-se pelo propósito não apenas de oferecer fisicamente a um público cada vez mais amplo um número cada vez maior de obras de cultura, mas de criar as condições para que essas obras fossem entendidas e apreciadas em sua natureza específica. Neste segundo momento, o alvo privilegiado da ação cultural passou a ser o grupo, o coletivo, a comunidade. Num terceiro momento, iniciado na segunda metade da década de 60, programas de ação cultural passaram a preocupar-se não apenas com o grupo, o coletivo, mas também com o indivíduo, com o singular. Propostas surgidas em centros de arte ingleses e em museus norte-americanos tinham como objetivo, constatado o afluxo cada vez maior de pessoas a museus, exposições etc., criar condições para, na medida do possível, oferecer ao indivíduo,

³³ COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999, p.34.

isoladamente, as mesmas condições de fruição ou de criação artística (no sentido amplo) experimentadas pelo criador de cultura ou de arte.³⁴

Historicamente, esse terceiro momento da ação cultural coincide com o advento de uma sociedade da informação e de práticas artísticas processuais e discursivas, aos quais estamos nos referindo neste texto. Portanto, parece-nos que na sua própria concepção, a ideia de ação cultural está vinculada à construção de uma esfera pública, enquanto espaço para a formação de uma opinião crítica de indivíduos autônomos.³⁵

Tal perspectiva permite ampliar a ideia tradicional de mediação entendida como os “processos de diferentes naturezas cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura”,³⁶ dentre os quais pode-se situar a curadoria de arte contemporânea. Em um sentido ampliado, a mediação seria os processos de produção de plataformas para a produção de práticas estético-políticas, ou dispositivos de agenciamento para que os espectadores participem ativamente na construção de uma esfera pública conectada.

Esse entendimento amplo de mediação, vinculado à ideia de acesso e uso da informação difundida através das novas tecnologias, define de maneira ampla a abordagem multidisciplinar em certa parte realizada nas pesquisas conduzidas por alguns professores do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECA-USP. Nesse sentido, no primeiro semestre do curso foi oferecida uma disciplina (obrigatória) coordenada pelos professores doutores Sueli Mara S. Pinto Ferreira e Martin Grossmann, com aulas ministradas pelos professores doutores Regina Maria Marteleto, Teixeira Coelho, Laymert Garcia dos Santos, Armando Malheiro da Silva e Maria de Fátima Tálamo, discutindo, a partir de uma abordagem multidisciplinar, perspectivas para a Ciência da Informação dentro da dinâmica cultural contemporânea. Além disso, a questão da globalização cultural esteve presente nos diversos seminários apresentados pelos alunos, possibilitando assim a discussão e a troca de ideias sobre cultura, modernidade e pós-modernidade a partir de diferentes abordagens, ancoradas nas obras de autores como Néstor G. Canclini, Gilles Lipovetsky, Antonio Negri, Peter Sloterdijk e Renato Ortiz. Cabe lembrar que professores da linha de pesquisa em Ação Cultural sempre tiveram participação ativa no circuito da arte contemporânea nas últimas décadas. Teixeira Coelho foi diretor da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (antigo IDART) na gestão da prefeita Luiza Erundina de 1989 a 1993, quando a Secretaria Municipal de Cultura foi dirigida por Marilena Chaui.³⁷ De 1998

³⁴ Ibidem, p. 34-35.

³⁵ Essa ideia de um espectador autônomo, capaz de interagir em um patamar de igualdade com outros agentes do circuito artístico, está em estreita sintonia com as proposições artísticas dos anos 1960, que clamavam por uma participação mais ativa do espectador, teorizada nos escritos do artista brasileiro Hélio Oiticica. Cf. SPRICIGO, Vinicius; SILVEIRA, Luciana M. A vanguarda participacionista brasileira. *História Questões e Debates*, Curitiba, v. 42, p. 157-74, 2005.

³⁶ COELHO NETTO, José Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999, p.248.

³⁷ Cf. CHAUI, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

a 2002 Teixeira Coelho dirigiu o Museu de Arte Contemporânea, tendo como vice-diretor, Martin Grossmann e como diretora da Divisão Técnico-Científica de Educação e Arte a professora Maria Helena Pires Martins, que integrava também a mesma linha de pesquisa na ECA-USP. Atualmente, tanto o professor Teixeira Coelho como o professor Martin Grossmann ocupam cargos de direção em importantes instituições culturais da cidade, respectivamente, o MASP e o CCSP. Isso denota que a linha de pesquisa em Ação Cultural desenvolveu-se na rica relação entre teoria e prática da mediação cultural. É, portanto, em um contexto teórico-prático e multidisciplinar que **transcende a esfera acadêmica que configura o lugar específico no qual esta investigação está situada.**

1.2 Lugar específico desta pesquisa: o Fórum Permanente: Museus de Arte, entre o Público e o Privado³⁸

Embora os processos de globalização cultural e os efeitos nas práticas curatoriais contemporâneas sejam, em um sentido mais amplo, o tema da nossa pesquisa, o foco da presente análise está nas condições de possibilidade da atividade crítica no contexto das instituições brasileiras e nos debates públicos sobre a arte ocorridos nos últimos quatro anos na cidade de São Paulo. A meu ver, esse “localismo” se expressa como resultado da minha colaboração com o projeto Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o Público e o Privado. Desse modo, faremos a seguir algumas considerações preliminares sobre o contexto em que está situada esta pesquisa, através da sua vinculação com essa plataforma de debates, ressaltando o desafio enfrentado ao dialogar com o modo como as chamadas “plataformas” produzem, distribuem e validam conhecimento segundo parâmetros que escapam aos critérios acadêmicos. São diversos projetos que possibilitam e fomentam o surgimento de trabalhos colaborativos e da produção compartilhada (*open source*) de informação e conhecimento, como a Incubadora Virtual de Conteúdos Digitais, empreendimento pioneiro na América Latina apoiado pela FAPESP, no qual esteve hospedado o site do Fórum Permanente até agosto de 2008. Por conseguinte, esta pesquisa, associada à mediação e à ação cultural do Fórum Permanente, está situada no contexto mais amplo das mudanças recentes ocorridas com o advento de novas formas de produção de informação, conhecimento e cultura e a expansão da rede mundial de computadores. Nesse sentido, nas considerações finais desta Tese será dado destaque aos impactos de uma nova economia da informação sobre a crítica de arte, analisando essa atividade

³⁸As atividades realizadas pelo aluno no Fórum Permanente (participação em eventos, relatos e entrevistas), entre agosto de 2005 e agosto de 2008, permeiam este texto e estão citadas nas notas de rodapé. Apontadores estão reunidos em: <<http://www.forumpermanente.org/Members/spricigo>>. Ver também a colaboração na construção do portal Informação, Comunicação e a Sociedade do Conhecimento, versão digital das disciplinas ministradas pelo Professor Imre Simon no IME-USP. Disponível em: <<http://conhecimento.incubadora.fapesp.br/portal>>.

no contexto da cobertura que o Fórum Permanente fez das duas últimas edições da BSP e da última edição da Documenta de Kassel.

O primeiro grande encontro internacional realizado pelo projeto Fórum Permanente em parceria com uma instituição local foi em agosto de 2005, o Primeiro Simpósio Internacional do Paço das Artes, no qual foi estabelecido um formato de debates/relatoria que definiu o padrão adotado nas coberturas e parcerias realizadas posteriormente. Nos meses seguintes, o Fórum Permanente fez a cobertura da Conferência Anual do CIMAM, e iniciou uma parceria com os seminários da 27ª Bienal de São Paulo, que seguiu até novembro de 2006. Participaram da cobertura dos seminários da Bienal os editores associados Paula Braga, Durval Lara Filho e Liliane Benetti, integrante do Centro de Pesquisa em Arte Brasileira Moderna e Contemporânea da ECA-USP. Após o encerramento dessa parceria, o *website* do projeto foi reformulado com o auxílio da equipe técnica da Incubadora Virtual de Conteúdos da FAPESP. Atualmente, o projeto encontra-se em uma fase de transição, coordenado por Martin Grossmann e Ana Letícia Fialho para tornar-se uma Associação Cultural, permitindo ao projeto a dinâmica necessária para o tipo de “ação cultural” ao qual ele se propõe.³⁹ Idealizado como uma organização flutuante, “uma organização híbrida que apropria algumas características de instituições reais e outras virtuais”,⁴⁰ o Fórum Permanente está situado, como lembrou Martin Grossmann na abertura da mesa-redonda “O social na arte”,⁴¹ dentro de um projeto de pesquisa da Escola de Comunicações e Artes. O fato de tornar-se uma Associação Cultural não significa, necessariamente, um desprendimento da pesquisa acadêmica, mas envolve repensar os processos de produção e transmissão do conhecimento na sociedade atual, bem como a permeabilidade das fronteiras entre público e privado, características fundamentais para o tipo de atividade desenvolvida pelo projeto na sua articulação teórico-prática. Significa, portanto, no caso desta pesquisa, questionar de que modo ela dialoga hoje com outras formas de produção de conhecimento, como as exposições de arte e a internet, e se é possível ou não manter certa autonomia ou coerência conceitual nessa esfera multidisciplinar e colaborativa.

Analisando o resultado que o projeto Fórum Permanente apresentou no período delimitado entre agosto de 2005 e agosto de 2008, fica claro que o seu hipertexto apresenta uma produção teórica significativa em torno “do papel do Museu de Arte em tempos de espetacularização e virtualização da cultura”.⁴² Nos últimos três anos foram realizados diversos eventos internacionais, entre os quais interessam sobremaneira à nossa pesquisa as coberturas do CIMAM e da Bienal de São Paulo, uma oficina de

³⁹ No dia 28 de janeiro de 2009 o projeto anunciou publicamente a decisão de fundar a Associação Cultural Fórum Permanente.

⁴⁰ GROSSMANN, Martin. Carta enviada a Hans Belting apresentando o projeto Fórum Permanente, maio de 2008. Cedida pelo autor.

⁴¹ O SOCIAL NA ARTE; ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁴² GROSSMANN, Martin. Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o público e o privado. Disponível em <www.forumpermanente.org>.

curadoria com Martí Peran, e um workshop em parceria com o projeto Arte Global e o Museu do ZKM (Centro de Arte e Mídia) em Karlsruhe. (ver p.86) Além disso, os eventos presenciais do Fórum Permanente em parceria com instituições locais e o seu portal na internet contribuem sobremaneira para a difusão e a expansão do conhecimento sobre a arte para além dos limites da universidade. Nesse viés, segundo Martin Grossmann, o projeto contribui de maneira ampla para o aprimoramento de quadros profissionais para uma “indústria da cultura” no Brasil através da sua mediação crítica, na sua concepção, um híbrido de museu virtual e plataforma para a discussão crítica.⁴³ Existe ainda um caso singular no período citado, resultado de um esforço editorial independente dos eventos realizados, e, portanto, livre das demandas das instituições parceiras e financiadoras. Trata-se de um projeto experimental de produção editorial em um contexto hipertextual em que, buscando a criação de uma nova dimensão para a produção de conhecimento em arte contemporânea, a então editora associada Paula Braga organizou uma coletânea de textos sobre o artista Hélio Oiticica.⁴⁴ No entanto, devido à rigidez do sistema de avaliação adotado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), os resultados obtidos pelo Fórum Permanente no que diz respeito à produção de conhecimento não são mensuráveis e muitas vezes contribuem pouco para a consolidação de um sistema de pós-graduação na Universidade de São Paulo.

Fazer um mapeamento e uma revisão do pensamento sobre a arte mediados pelo Fórum Permanente entre 2005 e 2008, considerando os aspectos comunicacionais e políticos dessa “mediação crítica” proposta pelo projeto, demandou, desde o início da minha pesquisa, a leitura de uma extensa bibliografia sobre o impacto das novas tecnologias da informação, os processos de globalização cultural e questões históricas, filosóficas, sociais e políticas ligadas à arte moderna e contemporânea. Além da crítica de arte propriamente dita, me depararei ainda, durante meu percurso acadêmico no curso de doutorado com reflexões sobre democracia e subjetivação política (Hannah Arendt, Jacques Rancière, Antonio Negri e Giorgio Agamben), e mudanças sociais possibilitadas pelas tecnologias da informação e pelas transformações na esfera pública (Jürgen Habermas, Yochai Benkler e Manuel Castells), sem mencionar a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, os discursos “pós” (coloniais, estruturalistas e modernistas) e uma infinidade de outras abordagens apresentadas pelos convidados dos eventos presenciais do Fórum Permanente. Aliás, vale a pena lembrar que os debates que marcam o cenário artístico atual, ao menos no âmbito do nosso projeto

⁴³ Idem.

⁴⁴ BRAGA, Paula (org.). Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. Edição especial da *Revista do Fórum Permanente*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

de pesquisa, estão voltados muito mais para uma abordagem contextual da arte, ou seja, reflexões acerca de suas funções e seus usos, e para a geopolítica do sistema artístico internacional do que para questões referentes à linguagem artística.

1.3 A Documenta de Kassel

Durante o processo de criação da décima primeira Documenta, o seu diretor artístico, Okwui Enwezor, desenvolveu com sua equipe de curadores (Carlos Basualdo, Mark Nash, Sarat Maharaj e Ute Meta Bauer) uma série de quatro plataformas⁴⁵ para debater diversos tópicos e articular um discurso que definiria as linhas gerais da exposição, a Plataforma Final, em Kassel, no ano de 2002. Tratava-se de uma estratégia para, em primeiro lugar, ampliar a dimensão temporal e espacial do evento, mas também era uma tentativa de abrir o processo de produção de um discurso conceitual, sob influência das teorias pós-colonialistas, conectando um grande número de acadêmicos, filósofos e artistas, bem como diferentes instituições e localidades. Cinco anos antes, ele havia sido convidado por Catherine David, diretora artística da décima edição da Documenta, como palestrante do programa de seminários *100 days – 100 guests*, uma estratégia curatorial para transformar aquela exposição de arte em uma “manifestação cultural”. A justificativa para tal ampliação dos limites da exposição seria criar fóruns de discussão com o intuito de combater uma suposta despolitização crescente do mundo globalizado e questionar a tradição eurocêntrica das instituições artísticas. Aparentemente, segundo David, uma “instituição que nos últimos 25 anos tornou-se a meca do turismo e do consumo cultural”⁴⁶ abria espaço para mudanças profundas na sua estrutura e começava a repensar o significado e a validade das exposições de arte nos dias de hoje, pelo viés de uma autocrítica que recolocava “o político” em evidência. Enwezor ampliou a proposta original de David, que convidara palestrantes de culturas não europeias para discutir interdisciplinarmente temas estranhos à teoria e história da arte, no seu sentido restrito, criando uma plataforma global de discussão que adensava a abordagem da curadora francesa e defendia uma postura sociopolítica mais radical. O resultado final desse processo foram duas exposições que confrontaram a produção artística dos anos 1990 com as vanguardas dos anos 1960 e 1970, incluíam diversos artistas das chamadas “zonas de silêncio”, revisavam os limites do “cubo branco” – criando novas relações entre o museu e o espaço público – e produziram um rico material de documentação que não se limitava ao registro fotográfico das obras apresentadas e/ou textos críticos e/ou curatoriais, formato habitual dos catálogos de exposição.

⁴⁵ Plataforma 1: Democracy Unrealized (Viena, 15 a 20 de abril de 2001, e Berlim, 9 a 30 de outubro de 2001); Plataforma 2: Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation (Nova Déli, 7 a 21 de maio de 2001); Plataforma 3: Créolité and Creolization (Sta. Lucia, 13 a 15 de janeiro de 2002); Plataforma 4: Under Siege: Four African Cities: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos (Lagos, 16 a 20 de março de 2002); Plataforma 5: Exhibition (Kassel, 8 de junho a 15 de setembro de 2002).

⁴⁶ DAVID, Catherine. Introduction. In: DOCUMENTA. Guia da exposição *Documenta 10*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997.

De fato, a **Documenta 10**, realizada em 1997 e curada por **Catherine David**, inaugura no âmbito das exposições internacionais de arte contemporânea, por meio dos 100 dias de debates, o conceito de plataforma para a produção de conhecimento, e evidencia o papel do curador independente, como um agente cultural que trabalha a fim de produzir espaços para a reflexão pública sobre questões contemporâneas. Ademais, a exposição empregou precocemente as novas tecnologias tanto para o desenvolvimento de projetos artísticos, quanto para o webcast dos encontros realizados no Documenta-Halle, em Kassel. A exposição também foi inovadora no que diz respeito às publicações. Em primeiro lugar, foram publicadas, entre novembro de 1996 e fevereiro de 1997, três edições intituladas Documenta Documents, com documentos de trabalho utilizados pela curadora. Além disso, no lugar de um catálogo para a exposição, Catherine David optou pela publicação de um guia de visita, com informações sobre os artistas e os convidados dos 100 dias, os projetos desenvolvidos para o evento e o “percurso” da exposição.⁴⁷ Atenção especial foi destinada à publicação de um “livro”,⁴⁸ em coautoria com o historiador da arte **Jean-François Chevrier**, focando os principais eventos sociopolíticos ocorridos a partir do pós-guerra, em uma cronologia dividida em três períodos: 1945-68, 1968-89, 1989-97. Entre os autores convidados a colaborar com a publicação, encontra-se somente um crítico e/ou historiador da arte, Benjamin Buchloh, com quem foi realizada uma longa entrevista sobre o potencial político da arte. Importante notar como, por meio da “biografia intelectual” desse autor, a curadora da exposição buscou ressaltar o “fim das utopias” que coincide com o término do projeto das neovanguardas e o surgimento de uma nova ordem econômica “global” no fim dos anos 1970, sem desconsiderar, no entanto, a importância dos fatos ocorridos em maio de 1968 e em novembro de 1989. Como veremos mais adiante, o conceito de crítica institucional está ligado, em grande parte, ao deslocamento de uma teoria crítica ligada à Escola de Frankfurt para os debates críticos sobre o modernismo nos Estados Unidos, e, desse modo, vinculado à própria trajetória individual de Buchloh.⁴⁹

Do ponto de vista de sua concepção e produção gráfica, parece-me que o livro *Politics-Poetics: Documenta X - The Book* rompe visualmente com a ideia de linearidade de uma narrativa da história da arte. No lugar de apresentar o resultado de uma pesquisa e textos críticos sobre as obras apresentadas, com base em uma grande narrativa e nos cânones da arte ocidental, a publicação reuniu diversos documentos, registros fotográficos e textos de época, bem como contribuições de autores, como Masao

⁴⁷ Os espaços expositivos previam o deslocamento do público do *Kulturbahnhof* (antiga estação de trem convertida em espaço cultural) até o *Orangerie* (um palácio construído no século XVIII), atravessando o centro reconstruído da cidade de Kassel, o Museu *Fridericianum*, o teatro *Ottoneum* e o *Documenta Halle*.

⁴⁸ POLITICS-POETICS: DOCUMENTA X - THE BOOK. Catálogo da exposição *Documenta 10*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997.

⁴⁹ STORR, Robert. Kassel Rock: interview with curator Catherine David. *Artforum*, maio 1997.

Myoshi, Mike Davis, Edward Said, Gayatri Spivak e Jacques Rancière, discutindo temas abrangentes (urbanismo e processos de subjetivação, entre outros). Na diagramação do material reunido, os editores se apropriam de uma desconstrução tipográfica e do *layout* da página impressa próprios dos anos 1990,⁵⁰ justapondo e sobrepondo textos e imagens, fragmentando conteúdos e intercalando sua sequência ao longo do livro, criando uma narrativa não linear, na qual o significado do texto surge não de um movimento “circular” de leitura (em que a conclusão remete aos enunciados de uma introdução e cujos argumentos são apresentados em uma ordem lógica), mas das brechas abertas pela fragmentação do discurso.⁵¹

Não vem ao caso nos prolongarmos muito mais nessa discussão sobre a “morte do impresso” e o advento do texto digital.⁵² Interessa-nos somente assinalar que as transformações nas práticas curatoriais e no formato das exposições internacionais de arte contemporânea que estamos discutindo envolvem também uma reconfiguração nos modos como coletamos, reunimos, organizamos, apresentamos e distribuímos um conhecimento produzido nesse âmbito. Ademais, segundo o crítico inglês radicado nos Estados Unidos, Lawrence Alloway, “um sintoma do enfraquecimento das funções curatoriais [tradicionais] é o declínio do catálogo”, nos formatos estabelecidos pelo modernismo.⁵³ Portanto, se existe uma analogia entre os museus de arte moderna e os catálogos na primeira metade do século XX, entre a racionalidade, neutralidade e universalidade do “cubo branco” e o sistema de diagramação da página impressa empregado no *design* modernista, ou, ainda outra mais antiga, dos museus de arte e as enciclopédias no século XIX,⁵⁴ então podemos sugerir que há uma relação entre o hipertexto e as “instituições instáveis” ou “plataformas” que emergem no fim do século XX. Esse prenúncio do “fim do impresso” que o radicalismo do design gráfico dos anos 1990 representou ao renunciar à linearidade da composição tipográfica, remete para nós, por fim, à crise de um paradigma museológico e de uma esfera pública burguesa, que está presente na autocrítica que a décima edição da Documenta faz a essa instituição. Como aponta pertinentemente a curadora Bettina Steinbrügge, o próprio logotipo da Documenta 10, no qual a letra “x” em caixa alta se sobrepõe à letra “d” em caixa baixa (uma marca utilizada no cartaz de várias edições da exposição), remete a esse procedimento de crítica institucional,⁵⁵ que se aplica ao próprio lugar da Documenta, a cidade de Kassel. Se a exposição concebida por David abordava criticamente um modelo de cidade europeia do século XIX e sua reconstrução no pós-guerra sob influência econômica e cultural norte-americana, como metáfora

⁵⁰ O radicalismo do design gráfico dos anos 1990 foi promovido pelo advento dos computadores pessoais e dos sistemas operacionais com interface gráfica, iniciado com o lançamento do primeiro Apple Macintosh em 1984. Essa ferramenta dava aos *designers* uma liberdade muito maior no uso da tipografia e na diagramação da página impressa, em comparação com a tipografia mecânica ou a fotocomposição.

⁵¹ Grande parte desses experimentos, que ampliaram os limites do texto impresso e simularam visualmente um novo modo de leitura próprio do hipertexto, foi realizada pelos alunos da Cranbrook Academy of Art, dirigida na segunda metade dos anos 1980 por Katherine McCoy. Uma longa discussão sobre o assunto pode ser encontrada nos números da revista norte-americana *Emigrè*, publicados naquele período. Em português, Cf. CAUDURO, Flávio. Desconstrução e tipografia digital. In: *Arcos: cultura material e visualidade*. Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, v. I, n. único, 1998, p.76-101.

⁵² O historiador Roger Chartier fala sobre uma nova forma de “leitura” que surge com a imaterialidade do texto digital, ou seja, uma transformação no “espaço legível” acarreta uma mudança na “efetivação” da leitura. O novo leitor tem uma liberdade muito maior devido à uma alteração na “ordem do discurso”. A antiga ordem imposta pelos livros ao leitor é desconstruída pelas possibilidades de interação do leitor com o texto digital. CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1994.

de uma crise na esfera pública da arte, as edições posteriores vão questionar a centralidade do continente europeu em um sistema cultural globalizado, ao deslocar os debates sobre a Documenta da cidade de Kassel para plataformas globais e descentralizadas, como veremos mais adiante.

Em termos conceituais, a décima Documenta pode ser entendida como uma etapa preparatória para a edição posterior e, por esse motivo, como um ponto de inflexão na história dessa exposição. A curadora francesa tinha como objetivo elaborar uma “ontologia da experiência contemporânea”⁵⁶ e por isso apresentou uma “retroperspectiva” das práticas artísticas de vanguarda da segunda metade do século XX. Tratava-se de um olhar reflexivo sobre o projeto político e cultural da Documenta de Kassel que criasse um “espaço de confronto com as práticas estéticas contemporâneas”.⁵⁷ Desse modo, tal projeto não se restringia a uma ontologia do presente, pois executar uma cartografia da contemporaneidade demandava o esforço intelectual de olhar retrospectivamente e apontar também perspectivas para o futuro.

Ademais, a curadora contestou o modelo expositivo e até mesmo o propósito de uma Documenta no fim daquele milênio. A abertura do guia de visita da Documenta 10 apresentava um questionamento acerca do significado e dos propósitos da maior exposição de arte contemporânea em um contexto de instrumentalização da arte e de proliferação de “Bienais” pelo mundo todo.⁵⁸ A saída encontrada por David para o paradoxo de articular um confronto crítico na edição “comemorativa” de uma exposição notoriamente vinculada ao turismo e ao consumo cultural, seria colocar a instituição sob inspeção, propondo rupturas e mudanças em sua estrutura. Catherine David realizou então um “evento cultural”, transformando a exposição em uma plataforma discursiva e introduzindo temas como o pós-colonialismo, o urbanismo e as práticas documentárias, por exemplo, na agenda de debates e palestras realizados no decorrer dos 100 dias.

Elena Filipovic analisa essa plataforma pelo viés da crítica aos limites ideológicos e espaciais do “cubo branco”:

Conceitualmente e fisicamente centrais para a exposição (situada no meio do Documenta-Halle), o programa de eventos também podia ser acompanhado ao vivo no rádio e via internet, ou as gravações consultadas durante a exposição, constituindo um arquivo que crescia potencialmente além de Kassel. David transformou então efetivamente a Documenta de uma exposição espetacular de artes visuais em um sítio híbrido para a representação de produções culturais diversas. O resultado abriu a Documenta para o tipo de engajamento

⁵³ Esse padrão de catálogos de arte usado no pós-guerra foi estabelecido nos anos 1940 por Alfred Barr no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Cf. ALLOWAY, Lawrence. The great curatorial dim-out. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about Exhibitions*. London/ New York: Routledge, 1996, p.227.

⁵⁴ Ver GROSSMANN, Martin. *Museum imaging modelling modernity*. Tese (Doutorado em Social and Environmental Studies), Universidade de Liverpool, 1993.

⁵⁵ STEINBRÜGGE, Bettina. Documenta X – an Ontology of the Present. In: GLASMEIER, Michael; STENGEL, Karin (org.). *50 Years Documenta*. Archive in motion. London: Steidl, 2005.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ STORR, Robert. Kassel Rock: interview with curator Catherine David. *Artforum*, maio 1997.

⁵⁸ DAVID, Catherine. Introduction. In: DOCUMENTA. Guia da exposição *Documenta 10*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997.

político e diversidade de meios e culturas que nenhuma outra exposição no ocidente havia visto – o que alguns críticos lamentaram foi uma mostra esteticamente empobrecida, conduzida teoricamente e politicamente sobrecarregada. De fato, o movimento da curadora de encontro com o espetáculo usual das megaexposições era consistente com uma assertiva audaciosa de que era impossível continuar a perpetuar inocentemente o formato de exposição museográfico como um quadro legítimo para todos os trabalhos de arte de todos os lugares. A exposição e o programa de eventos encenaram as limitações do cubo branco. Ao refletir criticamente sobre o modo como as formas hegemônicas operam, a Documenta 10 usou a estrutura conceitual e discursiva da última edição do milênio para encorajar outros a fazerem o mesmo, um papel que era, como David sugeriu, não menos político do que estético.⁵⁹

A citação assinala ao final que a curadora francesa atribuiu à mostra a função de analisar criticamente questões políticas e culturais. Os questionamentos sobre “as condições de possibilidade de práticas estéticas críticas” levantados por David chegaram a nós através do simpósio “São Paulo S.A. Situação #3 Estética e Política”, organizado na ocasião da publicação no Brasil do livro “A Partilha do Sensível”, de Jacques Rancière.⁶⁰

Na abertura do encontro, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos comentou as especificidades do contexto brasileiro e a pertinência da leitura da obra de Rancière após os acontecimentos de 11 de setembro de 2001, ressaltando:

[...] o déficit de representação que se declara entre a experiência social que vivenciamos e a experiência estética que nos é proposta pelos artistas. Como se as novas tensões que nos afetam não ressoassem nas práticas estéticas, ou ressoassem de modo muito pouco complexo; como se estas contribuíssem pouco para a inteligibilidade do que ocorre no campo social e político. Com efeito, quase não é problematizada a liquidação da utopia que, entre nós, parece ter sido selada, não em 1989, como na Europa, mas em 2002, quando, em termos políticos, ficou claro que, ou já não havia oportunidade histórica, ou essa oportunidade estava sendo perdida. Pois só agora parece efetivamente instalado entre nós o consenso de que fala Rancière [...], o consenso que nos quer fazer crer que “não há alternativa”, e que busca desqualificar tanto a política quanto a estética enquanto vetores de transformação, consagrando uma operação imobilista e regressiva.⁶¹

O comentário do professor Laymert Garcia dos Santos faz referência ao “fim das utopias”, situado na cronologia proposta por Catherine David e Jean-François Chevrier entre os anos de 1978 e 1989, apontando a especificidade do contexto

⁵⁹ FILIPOVIC, Elena. The Global White Cube. In: *The Manifesta Decade*. Brussels/Cambridge: Roomade/ The MIT Press, 2005, p.63-84.

⁶⁰ Retomo aqui algumas ideias desenvolvidas durante a revisão dos seminários internacionais da 27ª Bienal de São Paulo. Cf. SPRICIGO, Vinicius. BENETTI, Liliane. Relato dos Seminários da 27ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁶¹ SÃO PAULO S.A. SITUAÇÃO #3 ESTÉTICA E POLÍTICA, SESC São Paulo, abril 2005.

brasileiro após o início do governo do presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva, que naquela época atravessava um momento de crise política, bem como ressaltava a relevância do trabalho de Rancière para pensar as relações entre cultura e política na atualidade. De fato, Jacques Rancière é um dos autores mais requisitados atualmente para se pensar tais questões, uma vez que reivindica com clareza a imbricação da arte no político, ou seja, na partilha da experiência comum. Nas suas palavras, a arte anuncia “a supressão das oposições entre os que participam ou não da experiência comum”. E isso ocorre por meio dos processos produtivos que lhe são intrínsecos, o fabricar e o tornar visível, que definem novas relações entre o fazer e o ver. As práticas artísticas são, portanto, “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de ser e formas de visibilidade”, posto realizarem em si mesmas “a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade”.⁶² Assim, ao pensar as relações que se estabelecem entre arte e política, Rancière propõe um novo significado para aquilo que se entende como estética.

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos de fazer, os modos de ser e os de dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação de sentido; entre a ordem do visível e do dizível.⁶³

O conceito de partilha do sensível permite vislumbrar no âmbito da arte a possibilidade de reconstrução de uma esfera pública, pautada nos conceitos de **tradução e representação cultural, mas também aqueles de colaboração e indiferença**, que, como vimos na introdução deste texto, são centrais para o entendimento da mediação no contexto das práticas artísticas contemporâneas. Trata-se, afinal, de recorrer ao pensamento de Rancière para discutir a ideia de mediação enquanto plataforma para a construção social de conhecimento, com o emprego das tecnologias da informação. O ponto de conexão entre teorias tão díspares está na ideia de construção de espaços de visibilidade.

Rosalyn Deutsche, em palestra sobre *Public Projection, Hiroshima* (1999), trabalho do artista Krzysztof Wodiczko, problematiza a definição de esfera pública a partir

⁶² RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34/EXO experimental, 2005, p.67.

⁶³ Ibidem, p.7-8.

da relação entre **arte e democracia**, referenciando nomes como Hannah Arendt e Jacques Rancière, entre outros.⁶⁴ A visibilidade caracteriza, de acordo com Arendt, o princípio básico de uma esfera pública, o mundo comum no qual a aparência constitui a realidade. Segundo a autora, esse mundo (real) seria antes de tudo o espaço de convivência humana, de habitação comum, no qual tomamos diferentes lugares e nos relacionamos com os outros. Essa diferença de pontos de vista é justamente a precondição dessas relações entre os indivíduos e, portanto, a esfera pública é um espaço de autorrepresentação e alteridade, no qual a vida privada torna-se visível e abre-se ao contato com o outro. Contudo, essa condição de possibilidade de uma vivência democrática, de estabelecimento de um espaço comum com o “outro”, também denota as diferenças que os lugares ocupados atribuem na legitimação dos discursos. A centralização de poder e a distribuição desigual de competências no meio artístico criam um sistema excludente no qual raramente enxergamos “aqueles da periferia”, embora exista em uma série de discursos pautados na tentativa de criar uma empatia com esse outro marginalizado.⁶⁵ A partir de uma leitura de Arendt, Deutsche entende a esfera pública como um lugar de debates e de interação política, no qual os artistas seriam chamados a criar espaços de visibilidade (ou dar voz, uma vez que o debate se inicia com o ato de declarar) para os indivíduos que estariam ocultos (ou sem voz). A meu ver, essa é uma leitura possível do trabalho de Rancière, uma vez que o filósofo fala de um regime (estético) das artes, no qual uma “política da indiferença” confere ao indivíduo “qualquer” visibilidade e possibilidade de participação em um discurso comum. Por outro lado, o autor demonstra preocupação com uma possível instrumentalização da arte.

Existe hoje toda uma corrente que propõe uma arte diretamente política na medida em que ela não mais constrói obras feitas para serem contempladas ou mercadorias a serem consumidas, mas modificações do meio ambiente, ou ainda situações apropriadas ao engajamento de novas formas de relações sociais. Existe, por outro lado, um contexto contemporâneo, isto é, aquele a que se chama de consenso. O consenso é bem mais do que aquilo a que o assimilamos habitualmente, a saber, um acordo global dos partidos de governo e de oposição sobre os grandes interesses comuns ou um estilo de governo que privilegia a discussão e a negociação. É um modo de simbolização da comunidade que visa excluir aquilo que é o próprio cerne da política: o dissenso, o qual não é simplesmente o conflito de interesses ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a um outro. O consenso tende a transformar todo conflito político em problema que compete a um

⁶⁴ Segundo Deutsche, “Hannah Arendt defined the public sphere, or democratic political community, as the space of appearance, of, that is, what phenomenology calls coming into view. In stressing appearance, Arendt connected the public sphere [...] to vision and so, without knowing it, opened up the possibility that visual art might play a role in deepening and extending democracy, a role that some contemporary artists are, thankfully, eager to perform. [...] Later political philosophers have also connected public space to appearance. Most recently, Jacques Rancière has defined both democratic practice and radical aesthetics as the disruption of the system of divisions and boundaries that determines which social groups are visible and which invisible”. DEUTSCHE, Rosalyn. *The Art of Witness in the Wartime Public Sphere*. In: CICLO DE DEBATES INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NO ESPAÇO PÚBLICO: A ATUALIDADE DO LUGAR. Arco Madrid, fevereiro 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁶⁵ Cf. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

saber de especialista ou a uma técnica de governo. Ele tende a exaurir a invenção política das situações dissensuais. E esse déficit da política tende a dar um valor de substitutivo aos dispositivos pelos quais a arte entende criar situações e relações novas. Mas essa substituição corre o risco de operar-se dentro das categorias do consenso, conduzindo as veleidades políticas de uma arte que sai de si para tarefas políticas de vizinhança e de medicina social nas quais, nos termos do teórico da estética relacional, se trata de “preencher as lacunas do vínculo social”. Tudo se passa, portanto, como se a tentativa para ultrapassar a tensão inerente à política da arte conduzisse ao seu contrário, isto é, à redução da política ao serviço social e à indistinção ética.⁶⁶

Em outros termos, a tensão é inerente à política e à arte, e a tentativa de preencher o déficit da política institucionalizada com a arte tende, no mais das vezes, a restringi-la ao assistencialismo, diminuindo o potencial crítico que lhe é inerente. Isso não significa, contudo, um acordo com as afirmações sobre a “nulidade” das novas práticas estéticas (e políticas) identificadas “na transformação do pensamento crítico em pensamento do luto” (morte da arte). Nas palavras do esteta francês, “a multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história”.⁶⁷

Em seu projeto curatorial Catherine David corrobora a afirmação de Rancière a favor das práticas estéticas contemporâneas, mas assinala, entretanto, o perigo dos “apelos fáceis” ao espectador. É nesse sentido que David recorre ao conceito de “distância ativa”, de Jacques Rancière, para distinguir, de um lado, os trabalhos artísticos que operam o deslocamento do indivíduo de seu próprio lugar a fim de colocá-lo a certa distância de seu “outro”, incitando a convivência, a construção e a partilha de um espaço comum, e, de outro, determinadas obras pseudocríticas, bem intencionadas porém ingênuas, que terminam por reafirmar o lugar do sujeito, confinando-o sempre em sua própria posição.⁶⁸ Retornaremos a esse assunto quando discutirmos a “estética relacional” e o projeto curatorial da 27ª Bienal de São Paulo. Por ora, basta assinalar a pertinência das discussões sobre a esfera pública no contexto da décima Documenta de Kassel.

Além do pensamento de Jacques Rancière, outra referência fundamental para contextualizar a Documenta 10 é o livro *The Year 1967: From Art Objects to Public*

⁶⁶ RANCIÈRE, Jacques. A Política da Arte e seus Paradoxos Contemporâneos. In: SÃO PAULO S.A. SITUAÇÃO #3 ESTÉTICA E POLÍTICA, SESC São Paulo, abril 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.net/sesc/conferencias/>>.

⁶⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34/EXO experimental org., 2005, p.12.

⁶⁸ DAVID, Catherine. Novos meios de expressão a partir dos filmes de Pedro Costa. In: SEMINÁRIO VIDA COLETIVA, 27ª Bienal de São Paulo, agosto 2006. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

Things: Or Variations on the Conquest of Space. Trata-se de uma versão ampliada do seminário *L'Année 1967: L'objet d'art et la chose publique*, apresentado por Jean-François Chevrier na Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, em que o autor aborda a relação entre poética e política e a tensão entre o objeto de arte e a atividade artística no final dos anos 1960.⁶⁹ Em seu livro, Jean-François Chevrier conduz o leitor pelo processo de passagem do objeto artístico à coisa pública nos anos 1960, quando objetos cotidianos assumiram o lugar das “obras de arte” em museus e exposições.⁷⁰ O historiador da arte francês articula através do problema do objeto de arte nos anos 1960, o modo como diversos movimentos artísticos de vanguarda retomaram questões iniciadas pelas vanguardas históricas, especialmente o Dadaísmo e o Construtivismo.

Chevrier inicia sua análise com o resgate dos *ready-mades* de Marcel Duchamp pela Pop Art, para recolocar o debate entre arte modernista e literalista sobre a questão da autonomia da arte. Sabe-se que os anos 1960 foram marcados pela contestação de uma hegemonia da “pintura modernista”, inicialmente pela “pop”, mas de maneira mais contundente pelo minimalismo e pela arte conceitual. Nesse período ocorre um esvanecimento dos cânones modernistas e a abertura para outros desdobramentos nas práticas artísticas. Esse embate entre a arte modernista e a arte minimalista e conceitual está presente nos textos de Michael Fried (*Art and Objecthood*, 1967), Donald Judd (*Specific Objects*, 1965), Robert Morris (*Notes on Sculpture*, 1966) e Joseph Kosuth (*Art after Philosophy*, 1969).⁷¹ Não vem ao caso retomar aqui esse debate bastante conhecido na esfera da crítica e da história da arte,⁷² basta, para o propósito de nossa análise, assinalar que a ideia de crítica institucional está vinculada aos debates sobre o expressionismo abstrato e as “novas vanguardas” nos anos 1960. Interessa-nos reter a noção de *site-specific*⁷³ que se refere, portanto, não somente às transformações nos lugares da arte (o estúdio, a galeria e o museu), mas principalmente à ênfase no processual em substituição à produção objetual que marca a arte conceitual, ponto central da análise de Jean-François Chevrier.

Ao problematizar a questão da autonomia da arte e do objeto artístico, os trabalhos *in-situ* e a arte conceitual reverberaram consideravelmente nos modos de apresentação da arte, construindo novas formas de produção de valor simbólico, expandindo os limites do espaço expositivo e redefinindo as fronteiras entre o artista, o curador e o crítico, no que diz respeito à sua participação no sistema de produção, distribuição e recepção da arte.

Os anos 1960 foram também o período de consolidação da Documenta como uma das principais exposições internacionais de arte contemporânea. Sua quinta edição,

⁶⁹ CHEVRIER, Jean-François. *The Year 1967 From Art Objects to Public Things: Or Variations on the Conquest of Space*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

⁷⁰ Ibidem, p.119.

⁷¹ Esses textos estão reunidos na coletânea HARRISON, Charles; WOOD, Paul (org.). *Art in Theory – 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1992.

⁷² Cf. DUVE, Thierry de. The Monochrome and the Blank Canvas. In: GUILBAUT, Serge (ed.). *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. London/Cambridge: The MIT Press, p. 85-110.

⁷³ Dessa esfera de investigação, nos interessa especialmente a compreensão do adensamento que a arte conceitual e a crítica institucional trouxeram aos debates sobre *site specificity* e o modo como podemos abordar essa questão a partir dos desdobramentos contemporâneos no terreno das artes visuais. Muito embora o Minimalismo tenha sido o primeiro movimento de vanguarda dos anos 1960 a reclamar a extensão espacial e a duração temporal como elementos fundamentais para a constituição e significação da obra de arte, confrontando os paradigmas de “planaridade”, “pureza” e “autonomia” da crítica modernista (que caracterizou tais aspectos como “teatrais” e, portanto, não pertencentes ao âmbito da pintura e da escultura), foi a arte conceitual e a crítica institucional que avançou com radicalidade nessas proposições e concebeu a noção de *site* (local) não somente em termos físicos (tempo e espaço), mas também culturais, e

realizada em 1972 sob a direção de **Harald Szeemann**, foi o momento que marcou uma virada nas formas apresentação da arte moderna, em que o espaço expositivo transforma-se no “lugar específico” onde acontece a atividade artística. Szeemann foi o primeiro curador da Documenta a propor mudanças na ideia de museu como espaço de exposição de obras de arte, ao apresentar, segundo Catherine David, a sua síntese das principais correntes artísticas da época na forma de um “evento” que correspondia à ideia de “formas” e “atitudes”.⁷⁴ Certamente a edição anterior da Documenta já assinalava que o modelo museológico adotado pelos seus fundadores, Arnold Bode e Werner Haftmann, apresentava sinais de desgaste e incompatibilidade com os desenvolvimentos da arte norte-americana do período.⁷⁵ Ademais, as manifestações políticas e a apresentação do Minimalismo e da Pop Art na Documenta 4 demonstravam em certos aspectos a dificuldade de afirmação da “abstração como linguagem universal” da arte moderna e do formato de “museu de 100 dias”, adotado para a exposição desde a sua criação em 1955. No entanto, foi Szeemann, ao enfatizar o aspecto processual da arte dos anos 1960 e 1970, quem colocou em questão a narrativa modernista do pós-guerra e o formato museológico tradicional de exposição.⁷⁶ A quinta edição da Documenta foi responsável, de certa forma, pela recuperação de outras leituras da arte moderna, ligadas ao Dadaísmo e ao Construtivismo Russo, que haviam ficado de fora da reconstrução da tradição moderna no pós-guerra,⁷⁷ apresentando um panorama das principais vanguardas artísticas dos anos 1960, responsáveis pela passagem do objeto à “coisa publica”.

Em seu livro, Jean-François Chevrier ressalta ainda a emergência das teorias pós-estruturalistas que aconteceu no contexto revolucionário de Maio de 68, em que são criticadas a compartimentalização e a neutralidade do conhecimento acadêmico, e são trazidas à tona as relações políticas envolvidas no relacionamento entre os agentes que participam do processo de produção e de compartilhamento de conhecimento. Paralelamente, na esfera artística, o trabalho de nomes da arte conceitual, como Marcel Broodthaers, Hans Haacke e Daniel Buren, entre outros, revelam por meio da crítica às estruturas de poder inerentes às instituições artísticas e da desestabilização das relações entre a produção artística e seus modos de exibição, as condições de produção e recepção específicas desse sistema. Ao criar o seu museu ficcional, o “Museu de Arte Moderna. Departamento das Águias, Secção de Figuras”, apresentado na quinta Documenta de Kassel, em 1972, Broodthaers revela e questiona o quadro institucional que abriga a construção do conhecimento que os pós-estruturalistas, como

promoveu inserções críticas nos sistemas institucionalizados de arte. Na arte contemporânea, encontramos um novo deslocamento, agora em direção aos espaços públicos e às redes telemáticas, o que significa uma nova compreensão de *site* como um “espaço informacional”. Essas três etapas ou paradigmas foram esquematizados por Miwon Kwon como fenomenológico, institucional e discursivo. KWON, Miwon. One Place After Another: Notes on Site Specificity. *October*, n. 80, Spring 1997, p.95. Ver também BARRETO, Jorge Menna; GARBELOTTI, Raquel. Especificidade e (in)tradutibilidade. In: Arte em Pesquisa: especificidades, vol 1. ANPAP, Brasília, 2004.

⁷⁴ Catherine David refere-se à exposição *When attitudes becomes form: live in your head*, realizada por Szeemann em 1969 na Kunsthalle de Berna, cuja ênfase nos aspectos processuais da arte antecipam seu trabalho na Documenta 5. DAVID, Catherine. Introduction. In: DOCUMENTA. Guia da exposição *Documenta 10*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997. Ver também OBRIST, Hans Ulrich. Entrevista com Harald Szeemann. In: *A brief history of curating*. Zurich/Dijon: JRP Ringier/Les presses du réel, 2008, p.80-100.

⁷⁵ Vale lembrar que, segundo Walter Grasskamp e Hans Belting, no pós-guerra o expressionismo abstrato norte-americano se impôs como linguagem artística universal com a ajuda da intervenção econômica dos Estados Unidos no continente europeu (Plano Marshall). No contexto da nossa pesquisa interessa essa crítica à abstração como linguagem artística universal, a partir da leitura das primeiras edições da

Michel Foucault, estavam teorizando naquele momento. Os museus criados não só por Broodthaers como também por outros artistas exemplificavam, de certo modo, o programa criado pelo curador Harald Szeemann para a Documenta 5, intitulado “Evento de 100 dias”, no lugar de “Museu de 100 dias”, subtítulo original da exposição.⁷⁸ Sabe-se que a águia, o emblema escolhido para o museu criado pelo artistas, em Bruxelas, é um símbolo associado com o poder. Ao criar um museu ficcional e revelar as hierarquias existentes nos sistemas de informação dos museus de arte, Broodthaers subverte parâmetros e convenções estabelecidas para a produção e validação de conhecimento e questiona as relações de poder entre os diversos agentes do sistema das artes. Devido às pressões políticas exercidas sobre os organizadores das três primeiras edições da Documenta de Kassel, Arnold Bode e Werner Haftmann, a exposição abandonou seu modelo museográfico inicial e abriu perspectivas para as transformações nas linguagens artísticas que ocorriam no fim dos anos 1960. A escolha de Harald Szeemann para o posto de diretor artístico da Documenta 5, curador que levou para a exposição sua estética de “formas e atitudes”, criou condições de possibilidade para a apresentação de museus de artistas, como o de Marcel Broodthaers. Ao modificar o modo de exibição das obras, criando eventos programados e espaços para a interação entre os agentes do sistema artístico, Szeemann subverte a lógica expositiva tradicional, de apresentação de objetos artísticos dentro de um “meio” aparentemente neutro para uma lógica focada no processo de construção de significados dentro de um quadro institucional que possui estruturas e lógicas de organização que distribuem de maneira desigual as competências e atribuições específicas de cada agente cultural.

A ênfase no aspecto processual das práticas estéticas dos anos 1960 e 1970 desestabiliza a lógica tradicional do sistema artístico, na qual existiam distinções específicas entre os papéis do artista, do curador, do crítico e do espectador. Deixa de existir um significado criado exclusivamente pelo artista e que seria transmitido de maneira neutra através de um protocolo de exposição e da mediação crítica ao espectador. O questionamento do quadro institucional revela que todos os agentes do sistema da arte estão envolvidos nas relações sociais que determinam a construção de conhecimento nessa esfera. Esse aspecto da produção artística contemporânea corresponde ainda a uma transformação na esfera da crítica, iniciada partir dos anos 1960, na qual o rigor na aplicação de um método analítico dá lugar à prática discursiva, entendida como forma de produção de significados, e a objetividade científica da análise é substituída pela subjetividade “literária”.⁷⁹

Documenta e da Bienal de São Paulo. BELTING, Hans. Arte Ocidental: a intervenção dos Estados Unidos na Modernidade do pós-guerra. In: *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 59-84. GRASSKAMP, Walter. The museum and other success stories in cultural globalization. CIMAM ANNUAL CONFERENCE, Pinacoteca do Estado de São Paulo, novembro de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁷⁶ Vale mencionar que a Documenta de Szeemann não redefiniu os rumos tomados pela Documenta. Segundo Catherine David, “as versões que seguiram buscaram conciliar uma demanda estética com os imperativos de uma indústria cultural, e, tão logo, com a nova situação econômica e geopolítica da Alemanha e da Europa no contexto de globalização”. DAVID, Catherine. Introduction. In: DOCUMENTA. Guia da exposição *Documenta 10*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997.

⁷⁷ Cf. GUILBALT, Serge (ed.). *Reconstructing modernism: art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*. Cambridge: The MIT Press, 1990.

⁷⁸ O curador da Documenta 5 substituiu o slogan original da exposição, *Museu de 100 dias* – criado em 1955 por Arnold Bode, devido à duração da exposição –, por *Evento de 100 dias*, enfatizando o objetivo de criar um programa de eventos que ampliasse a participação do público e o caráter processual da exposição.

⁷⁹ BARTHES, Roland. *Criticism and Truth*. London: Athlone Press, 1987.

Em 1966, Roland Barthes escreveu *Critique et vérité* em resposta ao livro de Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* (1965), criticando a posição reacionária dos acadêmicos franceses que buscavam denunciar a nulidade e a impossibilidade de novas proposições críticas e que sinalizavam um desejo de voltar ao passado. Ao evidenciar a crítica como “escritura”, o uso da linguagem para falar da linguagem, Barthes revela a estratégia policial do “Estado literário”. Assim, o que está por trás da tentativa de salvaguarda de valores é na verdade o interesse dos juízes, e não a novidade da crítica como criação.⁸⁰ Barthes aborda em seu texto duas questões essenciais para o nosso argumento: a imbricação entre o estético e o político, quando o comentário da obra assume o *status* de criação, e, conseqüentemente, o que isso significa para a noção de autoria, ou autoridade sobre o discurso. Entende-se, nesse sentido, a atividade crítica e curatorial não mais como uma mediação ou tradução do significado de uma obra, mas, a exemplo da atividade artística, como produtora de relações sociais dentro de um sistema de informação.

Além da referência à Documenta 5, mencionamos, por fim, as transformações ocorridas na esfera da crítica literária no pós-estruturalismo francês, para assinalar uma mudança de paradigma da mediação da arte que se inicia na passagem do moderno para o contemporâneo. Tal mudança paradigmática, examinada por Martí Peran [ver p.86] pode ser resumida em dois modelos: o primeiro, da arte moderna, seria inscrito na relação linear (produtor-obra-receptor); o segundo, da arte contemporânea e mais tarde global, em um processo dialógico (colaboração-informação-debate). [ver projeto de Vilém Flusser para reformulação da Bienal de São Paulo – p.46] Trata-se de uma transformação profunda no âmbito das exposições internacionais do pós-guerra, na qual artistas e curadores adotam uma postura crítica em relação ao sistema da arte moderna, que permite pensar o espaço expositivo além dos limites espaciais, temporais e ideológicos do cubo branco. Nesse contexto de crítica institucional, as noções de artista, obra de arte e recepção são reformulados, originando novas práticas estéticas e um modelo de plataforma discursiva que foi consolidado, no âmbito das exposições internacionais de arte contemporânea, nos anos 1990, mais especificamente, pela décima edição da Documenta de Kassel. Dentro do programa de debates intitulado 100 days, 100 guest, a Documenta 10 realizou, em parceria com a primeira Bienal de Berlim (1998), um projeto chamado Hybrid Workspace que empregou as tecnologias digitais para a criação de um espaço de informação e debate.⁸¹ Pela primeira vez, uma das principais exposições internacionais de arte contemporânea empregava as

⁸⁰ Idem.

⁸¹ A documentação do projeto *Hybrid Workspace* está disponível em: <www.medialounge.net/lounge/workspace>.

tecnologias da informação não somente na produção artística, mas na mediação da arte com o público, quando um grupo instalado no Orangerie, durante a Documenta 10, fez diversas transmissões e entrevistas com os convidados dos encontros, e realizou debates durante a mostra, além de ter desenvolvido suas próprias reflexões e contribuições para o projeto curatorial de Catherine David.

No entanto, quando consideramos os destaques da “retroperspectiva” apresentada por Catherine David das principais experimentações de vanguarda do pós-guerra, notamos que esta era formada predominantemente por artistas europeus e norte-americanos. Desse modo, segundo Elena Filipovic, o espaço expositivo apresentou uma leitura eurocêntrica, relegando a grande maioria dos artistas “não ocidentais” para o programa de eventos.⁸² De fato, a Documenta 11 foi a primeira edição da mostra a reunir artistas em escala global, posicionando-se criticamente diante de uma história da arte dita eurocêntrica e buscando, assim, organizar-se de modo que diferentes estratégias de produção discursiva sobre o pós-colonialismo formaram um “dispositivo”, segundo a cocuradora da exposição, Ute Meta Bauer.⁸³ Esta busca com um referencial teórico pós-estruturalista, centrado nas ideias de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, compreender como a Documenta 11 utiliza-se de uma estrutura de poder, uma exposição de prestígio no cenário artístico internacional, para dar voz a discursos “subalternos”. (Vale a pena ressaltar que Catherine David e Okwui Enwezor foram, respectivamente, a primeira mulher e o primeiro não europeu nomeados diretores artísticos da Documenta de Kassel.) Ela afirma que essa exposição poderia operar corretivamente sobre uma narrativa linear da história da arte ocidental, pois “o selo Documenta constitui uma validação e a decisão em favor de certos artistas cujos nomes irão circular no mundo da arte sob esse selo nos anos seguintes, e significa cada vez mais que essa exposição, mais que as outras, especifica inclusões e exclusões. Ao mesmo tempo, entretanto, a influência que a Documenta adquiriu também oculta um enorme potencial: ela tem a seu dispor um capital de natureza simbólica e financeira, que, se aplicado apropriadamente, pode abrir portas que de outro modo permaneceriam fechadas”.⁸⁴ No texto de abertura do catálogo da exposição **Documenta 11 Plataforma 5**, o curador **Okwui Enwezor** explicita melhor o modo como trabalhou a herança histórica e cultural da Documenta de Kassel dentro de um projeto que primava pelo deslocamento e sincronia. Para Enwezor seria preciso, em primeiro lugar, deslocar a exposição do seu contexto histórico: a cidade de Kassel. Depois disso, afastar-se da ideia do espaço expositivo (cubo branco) e trabalhar no campo

⁸² FILIPOVIC, Elena. The Global White Cube. In: *The Manifesta Decade*. Brussels/Cambridge: Roomade/The MIT Press, 2005, p.63-84.

⁸³ BAUER, Ute M. The Space of Documenta 11. In: DOCUMENTA. Catálogo da exposição *Documenta 11_Platform 5*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p.103.

⁸⁴ Idem.

discursivo (debates). Por fim, ampliar o campo de disciplinas que podem ser empregadas na análise do fenômeno cultural em tempos de globalização. Em suas palavras:

No passado, o uso de formas institucionalizadas de práticas expositivas como a Documenta para formar uma narrativa, e consequentemente para impor uma visão unificada da arte ou tirar conclusões sobre sua distinção formal em relação a outras práticas, era central para a compreensão dos parâmetros institucionais da arte moderna e contemporânea. Em outros casos, outras conclusões foram vistas através de distanciamentos críticos de tal visão unificada: essa estratégia de desvincular as formas críticas de arte de seu suporte institucional reside em grande parte na história das vanguardas.⁸⁵

Gostaria de sublinhar nesse texto curatorial a crítica que Enwezor faz ao conceito de vanguarda, clamando pelo “diferencial espetacular” da Documenta 11. Diferentemente da edição que a precedeu, a décima primeira Documenta não trilha o caminho das neovanguardas em direção ao restabelecimento das relações entre arte e práticas sociais, tampouco os museus aparecem em posição central no contexto de uma cultura globalizada. No seu dizer:

Esse diferencial espetacular não parte simplesmente da dificuldade de sustentar uma noção da eterna autonomia da arte de todos os domínios da vida sociopolítica, mas de uma visão de que a proliferação de formas e métodos artísticos, histórias e genealogias, condições de produção e cânones de institucionalização clamam fortemente para um fórum do qual se anuncie sua independência crítica de um pensamento acadêmico conservador que tomou posse do lugar da arte na vida e no pensamento.⁸⁶

A princípio, podemos identificar no discurso de Okwui Enwezor uma crítica pós-moderna às grandes narrativas e aos cânones da arte moderna, cujos postulados foram questionados inicialmente, pelas vanguardas artísticas dos anos 1960. Ele segue argumentando que o contexto no qual está situada a Documenta 11 é distinto, denominando-o pós-colonial. O termo pós-colonial é empregado por Okwui como sinônimo de globalização, transformações radicais nas noções de espaço e tempo, e, ao mesmo tempo, como enunciação crítica de uma nova ordem global. O pós-colonial é “um mundo de proximidades” (e diferentes temporalidades) no qual surgem novas estratégias de “descolonização”, de ruptura com uma ordem “imperial”.⁸⁷ O curador está se referindo às novas formas desterritorializadas de soberania e dominação, que, segundo Antonio Negri e Michael Hardt, ultrapassam as antigas fronteiras do

⁸⁵ ENWEZOR, Okwui. The Black Box. In: DOCUMENTA. Catálogo da exposição *Documenta 11_Platform 5*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p.43.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Ibidem, p.44.

Estado-nação, regulando as relações sociais e as trocas culturais. Não se trata somente da instrumentalização das práticas artísticas contemporâneas, mas também de dúvidas profundas sobre o projeto civilizatório da modernidade e sua vinculação com o colonialismo. Contestando as ideias de “fim da história” de Francis Fukuyama, o principal sintoma dessa crise seria, segundo Enwezor, os acontecimentos de 11 de setembro de 2001 e o “choque de civilizações” entre o Ocidente e o Islã, como foi proposto por Samuel Huntington.⁸⁸

Desse modo, Enwezor distingue pós-modernismo, a contestação das grandes narrativas do modernismo europeu, de pós-colonialismo, uma demanda atual por novas interpretações históricas que levem em consideração “outras histórias” e “outros modernismos”. Nesse sentido, a história das vanguardas “cairia no esquema epistemológico das grandes narrativas”, pois

para compreender o que constitui a vanguarda hoje, não devemos iniciar no campo da arte contemporânea, mas no campo da cultura e da política, bem como no campo da economia governando todas as relações que surgiram sob a hegemonia avassaladora do capital. Se as vanguardas no passado anteciparam uma ordem em transformação, [...] a principal ordem de hoje é a da incerteza, instabilidade e insegurança. Nessa ordem, todas as noções de autonomia que a arte radical originalmente clamava para si mesma são anuladas.⁸⁹

Nessa crítica, a ideia de vanguarda que está sendo colocada em questão pelo curador é uma visão dualista de oposição entre centro e periferia, a partir de uma visão pós-colonial na qual são contestados os cânones artísticos ocidentais e seu pretenso universalismo. Também está em pauta o papel do colonialismo na marginalização das culturas ditas periféricas, por meio de um olhar antropológico e etnográfico, no qual o outro (não ocidental) é visto como primitivo e exótico. Contudo, devem ser analisados os limites desse tipo de abordagem e perspectiva curatorial, dita pós-colonial, bem como a penetração de diversas referências teóricas (estudos culturais, psicanálise, feminismo, pós-colonialismo) na esfera da arte nos anos 1990, como veremos a seguir.

⁸⁸ Cf. HUNTINGTON, Samuel. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

⁸⁹ ENWEZOR, Okwui. The Black Box. In: DOCUMENTA. Catálogo da exposição *Documenta 11_Platform 5*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p.45.

1.4 Globalização e pós-colonialismo

Nas páginas acima, descrevemos brevemente alguns efeitos da globalização cultural nas práticas curatoriais e nas exposições de arte contemporânea através de um estudo da Documenta de Kassel. **Nossa hipótese de trabalho é a de que nos anos 1990 ocorreu uma “virada global” nessa exposição de arte contemporânea, que não se restringe à inclusão de outras geografias no mapa artístico (internacionalismo), mas que diz respeito também à abertura para a representação de outras culturas.**⁹⁰ Discutiremos agora com mais profundidade um dos principais aspectos dessa abordagem pós-colonial, a saber, a ampliação dos limites da história e da teoria da arte para fenômenos contemporâneos, como as novas tecnologias, a globalização cultural e as novas formas de subjetivação política. Nosso fio condutor será a tese do **“Fim da história da arte”**, do historiador alemão **Hans Belting**.

Segundo Hans Belting, a história da arte universal é uma disciplina ocidental [euro-americana], pautada em uma leitura linear da “história da forma”⁹¹ e “o pretensão universalismo da história da arte é um equívoco universal”.⁹² No livro “O fim da história da arte”, Belting defende a tese de que as “novas vanguardas” marcam o fim do modernismo e inauguram uma era “pós” (histórica, moderna, colonial etc.), na qual “uma história da arte autonomamente compreendida” se dissolvia “em todo o campo da cultura”.⁹³ Desse modo, a disciplina da história da arte não oferece mais um quadro teórico de referência (enquadramento) adequado para a análise das transformações que ocorrem na esfera da arte contemporânea. Ocorre com isso que essa disciplina, assim como os museus e as exposições de arte, perde a sua capacidade normativa, deixa de oferecer, portanto, o “quadro institucional” que define um conceito de arte e valores para o seu julgamento. Sobre essa tese, afirma o autor:

A tese afirmava então que o modelo de uma história da arte com lógica interna, que se descrevia a partir do estilo de época e de suas transformações, não funciona mais: quanto mais se desintegrava a unidade interna de uma história da arte autonomamente compreendida, tanto mais ela se dissolvia em todo o campo da cultura e da sociedade em que pudesse ser incluída. [...] A arte é entendida como imagem de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento adequado. O ideal contido no conceito de história da arte era a narrativa válida do sentido e do decurso de uma história universal da arte. A arte autônoma buscava para si uma história da arte autônoma que não estivesse contaminada pelas outras histórias, mas que trouxesse em si mesma o seu sentido. Quando a imagem hoje é retirada do enquadramento, pois ele não é mais adequado, alcançou-se então o fim justamente daquela história da arte da qual falamos aqui.⁹⁴

⁹⁰ No âmbito local, a perda da categoria Nação para a discussão da identidade cultural nos coloca um desafio para explicar a cultura brasileira além dos termos da mestiçagem cultural e das relações entre centro e periferia advinda do conceito de Antropofagia. Cf. DEBATE O QUE É, AFINAL, A ARTE BRASILEIRA? Arco Madrid, fevereiro 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁹¹ BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *The Global Art World*. Audiences, Markets and Museums. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p.45.

⁹² BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 7.

⁹³ Ibidem, p.24.

⁹⁴ Ibidem, p.23.

O próprio Belting deixa claro que “o fim da história da arte” não significa o fim da arte ou das disciplinas científicas que a estudam, mas o fim do paradigma ou cânone modernista pautado na sua autonomia e na distinção entre arte e cultura, ou de uma cultura de elite e uma cultura massiva. De acordo com essa ideia, a partir da Pop Art já não era mais possível a descrição dos desenvolvimentos da arte moderna segundo a lógica da especificidade do meio artístico. Tampouco seria possível manter a hegemonia de um discurso crítico e uma historiografia da arte do pós-guerra, que, sob influência da política cultural norte-americana elegia a abstração como linguagem artística universal à custa do ocultamento de outras linguagens artísticas que surgiram no interior das próprias vanguardas (Minimalismo, Arte Conceitual, Land Art etc.), para não mencionar aquelas formuladas nas margens do modernismo dito ocidental, como o Neoconcretismo brasileiro.

O livro “O fim da história da arte” foi publicado inicialmente em 1983, quando Hans Belting era professor de História da Arte na Universidade de Munique, e revisto em 1993, no mesmo ano em que o autor criou o programa de doutoramento em Ciência da Arte e Teoria das Mídias na Hochschule fuer Gestaltung, em Karlsruhe. De lá para cá, mudanças significativas ocorreram com o advento de um mundo globalizado. Desse modo, o projeto Arte global e o museu (GAM) iniciado em 2006 por Hans Belting no Centro de Arte e Mídia (ZKM) em Karlsruhe, na Alemanha, demonstra o esforço desse autor na tentativa de explorar os impactos da globalização nas instituições artísticas e na história da arte nos últimos quinze anos.

Existe uma diferença importante a ser ressaltada entre a tese apresentada em “O fim da história da arte” e o trabalho que se realiza agora no projeto “Arte global e o Museu”. Hans Belting afirma, no prefácio da edição de 1993, que tanto a reescrita do primeiro texto quanto a elaboração do segundo ensaio que compõe o novo livro estão relacionadas com sua experiência em Karlsruhe. Nesse primeiro momento, as “imagens técnicas” são, para o autor, o paradigma de uma arte global. No que diz respeito às imagens técnicas, Belting reconhece que a história da arte e os museus de arte moderna assimilaram a fotografia, mas, no entanto, não incorporaram “as novas tecnologias que são globais por natureza [e] não dependem da genealogia da história da arte ocidental”.⁹⁵

No seu trabalho mais recente, Belting observa também as transformações nas instituições artísticas em uma perspectiva geopolítica.⁹⁶ O trânsito cada vez mais acelerado de curadores, artistas e público através das exposições temporárias de arte global, estão criando uma nova sincrônica de mediação da arte, que dispensa as genealogias e cronologias estabelecidas pela história da arte ocidental. Nesse âmbito,

⁹⁵ Cf. BELTING, Hans. Contemporary Art and the Museums in the Global Age. In: WIEBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, p.27.

⁹⁶ BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

o projeto GAM assinala a expectativa de Hans Belting em relação à globalização dessa disciplina. Ocorre, no entanto, que os esforços para “globalizar a história da arte geralmente tomam emprestados os discursos da teoria cultural em que os debates pós-coloniais sobre identidade e migração prevalecem”.⁹⁷ Essa crítica aos vínculos entre história da arte e colonialismo estaria favorecendo os estudos visuais e os modelos de ensino curatorial adotados pelo Royal College of Art, como vimos anteriormente. Ademais, segundo Belting, esse esforço para tornar a história da arte global pode ser interpretado como “uma oferta liberal para os recém-chegados ou como uma nova versão do imperialismo e do neocolonialismo”.⁹⁸

Para avaliar melhor esse efeito democratizante de uma arte global, seria preciso, em primeiro lugar, definir claramente o que entendemos como globalização. Segundo Renato Ortiz, no livro “Mundialização e Cultura”, são processos de globalização aqueles que transcendem as fronteiras nacionais. Profetizada nos anos 1960 por Marshall McLuhan, a globalização se diferencia da internacionalização pela interdependência entre os agentes envolvidos nos processos econômicos, sociais e culturais (o autor adota o termo mundialização quando se refere a este último). Desse modo, internacionalização significa somente a ampliação da extensão geográfica para uma escala maior do que aquela definida pelo Estado-nação, sendo que permanece uma visão dualista que opõe nacional/internacional. Por outro lado, a globalização, cujo paradigma são os sistemas de informação, é um conceito mais amplo, que engloba e ultrapassa a ideia de nação. Trata-se de uma visão que percebe o mundo como um sistema descentralizado, no qual existe uma relação de interdependência entre as diversas localidades. Está em jogo, na definição de Ortiz, a ideia de uma pós-modernidade na qual as noções de espaço e tempo são reconfiguradas e os conceitos de sincronia e de desterritorialização são fundamentais para a compreensão de processos culturais “híbridos”, nos quais as distinções entre centro e periferia, global e local, moderno e arcaico, tornam-se obsoletas.⁹⁹ Outra ideia que sobressai em seu discurso são as trocas e traduções culturais. Embora não empregue o termo pós-colonialismo em seu texto, podemos aproximar seu pensamento do conceito de origem anglo-saxônica.

Buscamos com essa aproximação explicitar que o conceito de pós-colonialismo não está vinculado somente aos processos de descolonização ou “deseuropeização” do mundo no pós-guerra. Ao pensar as relações entre modernidade e colonialismo, as teorias pós-coloniais analisam os efeitos do imperialismo do século XIX no mundo globalizado e dialogam com a psicanálise, o pós-estruturalismo e, em última instância,

⁹⁷ Ibidem, p.49.

⁹⁸ Ibidem, p.47.

⁹⁹ Questionando as premissas de centralidade, territorialidade e oposição do pensamento antropológico, o autor fala de trocas culturais e processo de aculturação e sincretismo, pontuando questões sobre o conflito entre as culturas e sua resolução positiva em uma cultura “internacional-popular” voltada ao consumo massivo. O autor termina retomando sua tese de que a modernidade é um projeto concluído e, por isso, apresenta-se como tradição. Cf. ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

com o pós-modernismo. Trata-se, portanto, de uma tentativa de pensar as relações da Europa com o resto do mundo através de um passado de exploração colonial.

Segundo Jean Fisher, a modernidade não pode ser compreendida sem os efeitos e as consequências do colonialismo. Para a crítica e curadora, o conceito de “trauma cultural” é essencial para a revisão das leituras eurocêntricas sobre a modernidade. Recuperando o conceito de experiência em Walter Benjamin, Fisher afirma que a “condição moderna era traumática”, caracterizada pela “atrofia” da capacidade de assimilar, transmitir ou comunicar o choque da ruptura com a tradição.¹⁰⁰

Benjamin identifica, segundo Fisher, a natureza traumática da modernidade com a dissociação da memória do consciente. O significado da leitura de Benjamin, então, é a correlação entre consciente e memória traumática, e a relação histórica entre tradição e modernidade. De acordo com esse modelo, a modernidade poderia estruturar-se como um acidente histórico que rompeu a estrutura homogênea e contínua da experiência e da memória cultural: o sujeito não é mais capaz de controlar a narrativa que constitui seu próprio passado.¹⁰¹

Tal leitura pode ser ampliada se pensarmos as relações da Europa com as suas ex-colônias na América Latina. Escravidão e colonialismo expropriaram os colonizados de sua própria cultura e os forçaram, por meio da criação de territórios nacionais e dos processos de aculturação, a entrar em uma história marcada por confrontos entre diferenças culturais, afirma Jean Fisher.

No âmbito da curadoria e dos museus de arte, isso está relacionado intimamente ao modo como culturas não europeias foram vistas por um viés antropológico e na maioria das vezes relegadas a categorias como primitivo e exótico.¹⁰² A reflexão de Fisher passa então pela definição de cultura e pelo agenciamento de culturas ditas marginalizadas. Novamente ela retoma a questão do trauma cultural e da afiliação de grupos diversos à ideia de uma representação nacional/internacional.

Um desafio importante, a definição antropológica de cultura veio dos debates pós-coloniais, os quais propuseram que é a diferença entre as culturas – o jogo hierárquico de vazio e plenitude, a assimetria entre *status* político e econômico – que produz cultura: todas as culturas são híbridas porque elas são produzidas por meio de relações de diferença. Para seguir essa linha de raciocínio é preciso se distanciar do argumento essencialista, de cultura definida como a expressão de identidade da comunidade para cultura como o processo, as categorias e os conhecimentos por meio dos quais a comunidade é definida como tal.¹⁰³

¹⁰⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁰¹ FISHER, Jean. When was Modernity? . Seminário apresentado no Departamento de Curadoria do Royal College of Art, Londres, novembro 2007. Texto inédito cedido pela autora.

¹⁰² Para uma abordagem crítica do conceito antropológico de cultura ver COELHO NETTO, José Teixeira. Nem tudo é cultura. In: *A Cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2008, p.17-48.

¹⁰³ FISHER, Jean. When Was the Postcolonial? Reflections on the “Postcolonial” in the Context of Contemporary Indigenous American Art Practices? Texto cedido pela autora.

Opós-colonialismo buscava, portanto, superar por meio da ideia de hibridação cultural os discursos “anticolonialistas” que pregavam uma oposição binária e essencialista entre nacionalismo e internacionalismo. Desse modo, o pós-colonialismo estaria vinculado, afinal, a uma nova forma de mediação cultural, desvinculada da ideia de nacionalidade ou identidade étnica. Não à toa, as ideias de diferença, tradução e hibridação cultural interessam sobremaneira aos programas curatoriais do Reino Unido, e, como reconheceu Hans Belting, configuram hoje um paradigma para os estudos sobre a arte global.

1.5 Geopolítica do conhecimento

Embora os discursos pós-coloniais abram brechas para novas interpretações sobre os processos de trocas culturais, existem dúvidas quanto à inserção “real” da arte brasileira em um sistema cultural globalizado. Através de uma pesquisa empírica, a socióloga Ana Letícia Fialho tem demonstrado a “mitificação” existente em torno da inclusão da arte brasileira no mercado e nas instituições internacionais.¹⁰⁴

[...] a aceleração do processo de globalização tem provocado, efetivamente, uma maior circulação de pessoas, mercadorias e informações; e, sobretudo, uma alteração nas formas de representação social do espaço internacional. Nesse contexto, a diversificação e a expansão do mapa das artes (bienais, feiras e outros eventos surgem a um ritmo impressionante e nos lugares mais diversos) podem dar a impressão de que o Brasil não só faz parte do circuito internacional, como também de que é nele que residem as melhores oportunidades, quando não a única alternativa [...] a inserção internacional da arte brasileira é, em muitos aspectos, ainda incipiente, muito embora o imaginário construído em torno dela tenha impactos significativos e reais sobre a configuração do sistema das artes no Brasil. A validação pelo espaço internacional tem impacto importante sobre as carreiras dos artistas (e de outros profissionais) e sobre o valor das obras; pertencer ao circuito internacional afeta tanto o capital simbólico (a reputação) quanto o capital econômico (valorização dos cachês, inflação dos preços das obras no mercado interno). Mas, de forma geral, os efeitos só podem ser observados em nível nacional. A afirmação de que a arte brasileira está cada vez mais valorizada nos circuitos internacionais não reflete exatamente a realidade.¹⁰⁵

Ao contestar a ideia de que o Brasil faz parte do novo mapa geopolítico do sistema artístico globalizado, ela aponta a reafirmação das hierarquias e dos centros de legitimação da arte moderna e contemporânea na arte global.¹⁰⁶

Por meio de um estudo de caso da participação do CIMAM¹⁰⁷ no remapeamento

¹⁰⁴ FIALHO, Ana Letícia. Mercado de Artes: Global e Desigual, *Trópico*, 2005. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ FIALHO, Ana Letícia. O Brasil está no mapa? Anotações sociológicas sobre a internacionalização do mundo das artes no Brasil. In: WORKSHOP A VIRADA GLOBAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA NAS COLEÇÕES BRASILEIRAS, Goethe-Institut São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

¹⁰⁷ International Committee of ICOM for Museums and Collections of Modern Art, um dos comitês internacionais do International Council of Museums designado exclusivamente para as coleções de arte moderna.

geopolítico da arte mundial, outro pesquisador, Joaquín Barriendos, também analisa a inclusão de regiões “geoestéticas emergentes na geografia histórica do cânone ocidental da arte”. Segundo Barriendos:

No lugar de promover a diversidade cultural, esse tipo de revisionismo geopolítico aparentemente falha ao adotar um ponto de partida geoepestemológico ocidental, um entendimento universalista daquilo que a arte global e a história da arte mundial deveriam ser após o colonialismo, e finalmente, através da crença de que a geografia cultural irá retificar diretamente as leituras tendenciosas produzidas pelos museus modernos, coloniais e ocidentais.¹⁰⁸

A partir das questões propostas por esses pesquisadores, é possível discutir a “**geopolítica do conhecimento**”, ou seja, a legitimação dos discursos sobre globalização e as raízes do pensamento colonial, tema da **conferência anual do CIMAM que aconteceu na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2005**, na ocasião das comemorações dos cem anos do museu mais antigo da cidade.

Na apresentação do evento, Alfred Pacquement, presidente do CIMAM, assinalou o interesse da comunidade artística internacional nos desenvolvimentos da produção artística “nesta parte do mundo” como uma das razões da decisão de organizar novamente o encontro na América Latina. A última vez em que isso aconteceu foi na Argentina há mais de um quarto de século. Na introdução do evento, a presidente do ICOM, Alissandra Cummins argumentou que a conferência estava preocupada com a evolução estética e artística da “periferia”, em oposição à leitura eurocêntrica tradicional. Ela reconheceu ainda o alto padrão e a excelência da cultura brasileira exibida na França naquele ano, graças a uma iniciativa dos governos brasileiro e francês.¹⁰⁹

Os membros do CIMAM também estavam interessados no grande número de museus e galerias de arte existentes em São Paulo. Segundo Aracy Amaral, em comparação com outras regiões do Brasil, essa metrópole tem uma posição privilegiada em termos de consolidação de um sistema artístico¹¹⁰ e a Pinacoteca tem sido apontada por vários agentes culturais como um “novo modelo” de instituição artística, voltada para o interesse nas coleções e aos públicos locais.¹¹¹

Novos desafios de inclusão e representação estavam na agenda do CIMAM, quando o evento discutiu o papel civilizacional dos museus de arte em uma perspectiva pós-colonial com o foco no contexto latino-americano.¹¹² Os painéis do primeiro dia estavam situados no campo das relações entre cultura e geopolítica. Na palestra *The museum and other success stories in cultural globalisation*, Walter Grasskamp,

¹⁰⁸ BARRIENDOS, Joaquín. Geopolitics of Global Art. The Reinvention of Latin America. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p.98.

¹⁰⁹ O Saison Culturelle Brésil/Brésils, também conhecido como Ano do Brasil na França, foi uma cooperação dos ministérios da Cultura e de Relações Exteriores de ambos os países para a realização de diversos eventos com o intuito de apresentar a diversidade cultural brasileira naquele país. Retornaremos a esse assunto, da representação da arte brasileira no exterior, no fim da primeira parte deste texto, quando será abordada a recepção da obra de Hélio Oiticica, e na segunda parte, quando será comentada o caráter itinerante da “Mostra do Redescobrimento”.

¹¹⁰ Ver AMARAL, Aracy. Situação dos museus de arte no Brasil: uma avaliação. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – V. 2: Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 216-21.

¹¹¹ *As instituições de arte brasileiras*: Fórum Permanente entrevista Paulo Sérgio Duarte, Marcelo Araújo, Fernando Cocchiarale e Rejane Cintrão. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

¹¹² Pode-se criticar essa abordagem que ignora uma fortuna crítica existente sobre os processos de aculturação e hibridização cultural na América Latina, afinal, nomes como Néstor Canclini, Renato Ortiz e Jesús Martín-Barbero são quase completamente desconhecidos nos estudos culturais realizados nos Estados Unidos e no Reino Unido.

professor de história da arte da Academia de Belas Artes de Munique, confrontou o argumento de que o museu pode ser o quadro institucional de uma linguagem estética universal, e assinalou que a globalização cultural acontece em termos essencialmente europeus e norte-americanos, absorvendo outras culturas através do apelo ao exotismo e à curiosidade pela diferença cultural.

Mudando a ênfase do seu discurso para a pré-história da globalização, Grasskamp falou sobre a europeização do mundo, que remonta ao colonialismo e ao imperialismo e teve como base a escravidão e o comércio de bens de consumo. Assim, para sublinhar a desigualdade envolvida nos direitos dos diferentes personagens envolvidos nessa história, ele usou o termo “interação” no lugar de “intercâmbio”. Após uma breve introdução na qual mencionou as Documentas 10 e 11 como dois dos poucos exemplos de exposições de arte que lidam com aspectos da globalização cultural, ele passou a descrever sete estações,¹¹³ de acordo com sua globalização da história da arte. A “universalidade” da arte foi sua quarta estação, seguida por um estudo de caso da Documenta de Kassel. Segundo Grasskamp, um processo de recontextualização da arte foi observado na primeira edição da Documenta, em 1955, quando os corredores de entrada, planejados por Arnold Bode, mostravam fotos de esculturas exóticas e arcaicas com o objetivo de reforçar a ideia da arte moderna através de outras culturas e tradições. Vale lembrar que a primeira Documenta foi organizada por Bode e seu colega Haftmann como um evento único, um “Museu de 100 dias”, com a tarefa de restaurar o modernismo e a história dos movimentos de vanguarda no pós-guerra. Na representação de Arnold Bode, o “primitivismo” não era mais exótico, afirma Walter Grasskamp, ele era parte de uma noção universal (europeia) de arte, um esforço para fornecer uma continuidade entre o antigo e o moderno. Entretanto, na inclusão desse arcaico ainda prevalecia um ponto de vista eurocêntrico. Em 1959, a segunda edição da Documenta introduziu o conceito de “abstração como uma linguagem global”, mas, no lugar de incluir outras culturas, o objetivo era oferecer aos países estrangeiros uma nova “receita de sucesso”, assinala Grasskamp. Até 2002, era extremamente pequeno o número de artistas fora do eixo Europa-Estados Unidos nas exposições realizadas em Kassel. Concluindo, o palestrante afirma que “apesar da arte moderna apresentar-se como universal, ela era provavelmente só internacional”.¹¹⁴ Assim, a conferência de Walter Grasskamp assinalou as desigualdades de representação no sistema artístico internacional, que marginalizaram as produções artísticas dos

Embora o pós-colonialismo confronte criticamente os cânones da história da arte, abrindo outras perspectivas de leitura para o papel dos museus e das instituições artísticas no cenário contemporâneo, inclusive de inserção das histórias ocorridas fora dos reconhecidos centros da modernidade, por outro lado, ele corre o risco de cometer um erro apontado por Aracy Amaral em relação à história da arte da América Latina, uma vez que a bibliografia produzida nos países de língua portuguesa e espanhola não atinge grande parcela do público estrangeiro. AMARAL, Aracy. História da Arte na América Latina. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* – V. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.128.

¹¹³ O palestrante estabelece as seguintes etapas na sua narrativa da história da globalização cultural: 1. Museus, lojas e bares; 2. Os gabinetes de curiosidades; 3. A dissolução dos gabinetes de curiosidades; 4. A universalidade da arte; 5. Segunda Documenta; 6. Westkunst (arte ocidental); 7. Agentes globais.

¹¹⁴ GRASSKAMP, Walter. The museum and other success stories in cultural globalization. CIMAM ANNUAL CONFERENCE, Pinacoteca do Estado de São Paulo, novembro de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

países periféricos, pautadas em um olhar eurocêntrico sobre as outras culturas, o que reforça a tese de Hans Belting sobre a necessidade de uma virada global no contexto das exposições de arte contemporânea.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, no simpósio “Arte e identidade na América Latina”, realizado em São Paulo, em setembro de 1991, o curador Paulo Herkenhoff afirmou que a arte brasileira não estava representada em importantes exposições, como *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, organizada por Margit Rowell no Centro Georges Pompidou em 1986. Nas suas palavras, “a hegemonia política tem suas correspondências nos escritos sobre história da arte e nas práticas curatoriais. Não podemos mais dar abrigo [...] às grandes mostras históricas e temáticas internacionais que desconsideram a qualidade da produção dos países periféricos.”¹¹⁵ Herkenhoff está entre os críticos e curadores como Catherine David, Mari Carmen Ramírez e Gerardo Mosquera, entre outros, preocupados com a chamada “hegemonia ocidental” e com a visibilidade de artistas brasileiros no cenário artístico internacional. A ausência de artistas não europeus, além dos norte-americanos, nas exposições internacionais de arte contemporânea e a inexistência de uma representação da arte brasileira no exterior era um fato no início dos anos 1990. É muito recente o surgimento de curadorias focando a arte latino-americana (e diga-se de passagem com um alcance muito limitado).¹¹⁶ A partir das abordagens de Hans Belting, Walter Grasskamp e Paulo Herkenhoff sobre a geopolítica do conhecimento a respeito da arte moderna e contemporânea, algumas questões-chave podem ser formuladas: a primeira, sobre a representação da arte brasileira e sua recepção no exterior: se o processo de modernização da América Latina respondeu às pressões de internacionalização da arte moderna no pós-guerra (em cujo contexto os países subdesenvolvidos buscavam a formação de seus próprios sistemas culturais e o reconhecimento e visibilidade no cenário internacional), talvez os impasses de uma condição periférica e de dependência cultural criados por esse modelo estejam sendo reproduzidos pelo sistema artístico global. Seria possível criar no mundo globalizado outro modelo com chances reais de participação dos países subdesenvolvidos, no qual eles sejam capazes de alcançar posições de destaque no sistema artístico globalizado?

A segunda questão refere-se mais especificamente ao problema da geopolítica na reformulação do quadro teórico de referência para o pensamento contemporâneo sobre a arte. Desde a era colonial, os discursos históricos e críticos sobre a produção artística referem-se aos cânones ocidentais da alta cultura, criando hierarquias para as

¹¹⁵ HERKENHOFF, Paulo. The Void and the Dialogue in the Western Hemisphere. In: MOSQUERA, Gerardo. *Beyond the Fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. London/Cambridge: The Institut of International Visual Arts/The MIT Press, 1996, p.73.

¹¹⁶ Paulo Herkenhoff assinala algumas razões para o interesse internacional pela arte brasileira. “Em 1997, na cena internacional, o Brasil não conseguia constituir uma presença além de nomes esparsos, nem um campo de reflexão. As exceções existiam: o sucesso avassalador da retrospectiva itinerante de Hélio Oiticica, o reconhecimento esporádico de alguns artistas, como Cildo Meireles, e o despontar do mercado para os artistas mais jovens. A internacionalização de nosso mercado por meio da participação em feiras (processo iniciado pelo galerista Thomas Cohn nos anos 1990), o interesse de curadores europeus e norte-americanos pela arte brasileira do pós-guerra (destaco os papéis de Chris Dercon, Catherine David e Manuel Borja-Villel, entre outros) e o novo colecionismo de arte brasileira (Patricia Cisneros) foram fatores fundamentais.” HERKENHOFF, Paulo. Bialal 1998, princípios e processos, *Tópico*, 2008. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/>>.

formas ditas “tradicionais” e “populares”. Além disso, culturas originárias de regiões consideradas periféricas foram marcadas pelo estigma do exótico e do primitivo e condicionadas aos museus de antropologia e etnologia. Desde o fim dos anos 1980, a inclusão de artistas considerados “não ocidentais” nos museus de arte se propõe a romper com as barreiras existentes entre arte étnica e arte contemporânea.¹¹⁷ Contudo, até que ponto tal perspectiva não vem mascarar, com os mesmos rótulos de exótico e primitivo, obras que trabalharam criticamente as “fundações antropológicas” da sociedade brasileira?¹¹⁸ Não estariam essas propostas de inclusão cultural fechando as perspectivas abertas pelo anticolonialismo para a análise das relações existentes entre centro e periferia, bem como para a inclusão de outros modernismos na genealogia da história da arte ocidental?

Por fim, está em questão também o papel e o formato dos museus e das instituições de arte que buscam adaptar-se aos novos desafios da pós-industrialização e espetacularização da cultura em escala global. Embora a vocação pedagógica dos museus herdada do Iluminismo seja reconvocada a todo momento para garantir a legitimidade das políticas adotadas, as instituições culturais estão desenvolvendo novos métodos e ferramentas de representação, desconstruindo-se e criando novas formas de relações e sociabilidade através de propostas curatoriais inovadoras. Como é possível conciliar essa “crítica institucional” com a tarefa de construir e consolidar as instituições artísticas no contexto brasileiro?

Parece-nos que o caso da inclusão da obra de Hélio Oiticica aos cânones da arte ocidental, como uma exceção à regra, e principalmente a sua presença na Documenta 10, pode ajudar-nos a concluir nossa argumentação, a partir dessas questões levantadas acerca do pós-colonialismo.

1.6 O caso Hélio Oiticica¹¹⁹

Muito se discute sobre o papel de “faróis” atribuído a Oiticica e a Lygia Clark pela 22ª Bienal de São Paulo (1994). A posição central que esses artistas assumiram no circuito artístico internacional nos anos 1990 pode ser problemática em muitos sentidos, como, por exemplo, na construção de uma leitura da arte “brasileira” a partir de suas obras, obliterando assim o reconhecimento de outros artistas e/ou movimentos, como o Neoconcretismo, necessários para a compreensão da arte produzida no Brasil na segunda metade do século XX. De qualquer modo, seja por qualidades inerentes ao próprio trabalho, seja devido à atuação de curadores estrangeiros na redescoberta

¹¹⁷ Cf. BELTING, Hans. *Contemporary Art and the Museums in the Global Age*. In: WIEBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Osfildern: Hatje Cantz, 2007, p.16-38.

¹¹⁸ DAVID, Catherine. O grande labirinto. In: PROJETO HÉLIO OITICICA. Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1992, p.248.

¹¹⁹ Este segmento foi redigido antes do incêndio ocorrido na reserva técnica onde estava guardada a obra do artista, na residência da família Oiticica, em outubro de 2009. Optamos por não reescrevê-la, comentando o ocorrido somente em nossas considerações finais. (ver p.166)

de sua obra nas últimas décadas, o fato é que **Hélio Oiticica foi um dos artistas que contribuiu para a construção do discurso curatorial da décima Documenta**, dividindo um lugar de destaque ao lado de nomes como Broodthaers, Haacke e Bueys, entre outros. Desde então, sua obra dramatiza, bem ou mal, os impasses resultantes entre visibilidade pública e precariedade institucional, que marcam a arte brasileira, como discutiremos mais detalhadamente no estudo de caso da Bienal de São Paulo. (ver p.153) Do ponto de vista das exposições globais de arte e das ideias de diferença e tradução cultural, a inclusão do nome de Hélio Oiticica no panteão dos principais nomes da arte contemporânea permite adensar as questões que levantamos acerca do pós-colonialismo e da geopolítica das instituições culturais.

No texto do catálogo da primeira retrospectiva internacional do artista brasileiro, realizada em Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis, doze anos após a sua morte no Rio de Janeiro, em 1980, a curadora Catherine David colocou a seguinte questão: “É possível em um país subdesenvolvido existir uma arte experimental de vanguarda?”. Parafraseando Haroldo de Campos,¹²⁰ ela afirmou em seguida que

[...] essa pergunta denuncia também uma relação antiga e resistente, com base na ignorância, na condescendência e no paternalismo, conivente com as culturas ditas periféricas e que levou à ocultação permanente, ao mascaramento (sob as formas de folclore ou do exotismo) ou mesmo à marginalização de pensamentos e obras de peso surgidas fora das reconhecidas capitais da modernidade.¹²¹

O texto de David endereça quase 200 anos de relações neocoloniais entre os hemisférios Norte e Sul, desde a emancipação política de Portugal, que negaram o reconhecimento e a valorização da produção cultural realizada em solo brasileiro, e, quando ela acontece, isso ocorre pelo viés da sua assimilação ao cânone universalista da arte moderna, ou agora, das novas dinâmicas da arte global. Como não poderia ser diferente, após uma retrospectiva internacional, a obra e o pensamento de Hélio Oiticica também foram redescobertos no Brasil. O fato de uma poética como a de Oiticica precisar ser apresentada primeiro nos centros de legitimação da arte internacional para depois adquirir o devido reconhecimento em seu país de origem, também é algo que atesta uma relação desigual entre as culturas centrais e as culturas ditas periféricas. Uma relação que nos anos 1960 e 1970 era diagnosticada como “dependência cultural”.¹²² Se os discursos sobre a arte e a cultura brasileira mudaram nos últimos anos e não se coloca mais produção local como uma manifestação

¹²⁰ Cf. CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim Bibliográfico Mário de Andrade*, n. 44, p. 107-27, jan. 1983.

¹²¹ DAVID, Catherine. O grande labirinto. In: PROJETO HÉLIO OITICICA. Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1992, p.248.

¹²² Cf. SALZSTEIN, Sônia. Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica. *Novos Estudos*, n. 41, março 1995, p. 150-60. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/>>.

epigonal em relação aos centros hegemônicos, por outro lado, pode-se questionar, em primeiro lugar, até que ponto uma “imagem” da arte brasileira construída no exterior contribuiu de fato para a consolidação do circuito artístico local. Em segundo lugar, como essa leitura estrangeira retira das obras produzidas em regiões ditas periféricas justamente seu potencial crítico de problematizar sua diferença em relação aos centros de legitimação da arte moderna e contemporânea?

Sendo assim, dois problemas surgem da análise da inserção da obra de Hélio Oiticica no cenário internacional. O primeiro, sobre a institucionalização da arte brasileira, ou seja, a capacidade do Brasil de realizar o trabalho de pesquisa e apresentação dessa obra e levá-la ao conhecimento do público local; o segundo, sobre a perda de todo o potencial crítico da mesma obra para incluí-la em um sistema artístico que não consegue fugir à instrumentalização imposta pela dinâmica dos processos de globalização.¹²³

A apresentação da obra Hélio Oiticica na Bienal de São Paulo e na Documenta de Kassel é um bom exemplo dos problemas que os museus encontram ao apresentar trabalhos que escapam aos cânones da arte da arte ocidental. Um incidente ocorrido durante a abertura da 22ª Bienal de São Paulo revelou quão contraditório pode ser criar um território comum para a representação de uma tradição artística europeia e os desenvolvimentos contemporâneos da cultura brasileira. Abaixo segue um relato do crítico britânico Guy Brett:

o curador holandês Wim Beeren ordenou alguns sambistas a deixar a sala de uma exposição de pinturas de Malevitch. Os dançarinos, da escola de samba Vai-Vai, estavam usando as capas Parangolé, trabalhos de Hélio Oiticica de meados de 1960, e bailavam pelas das salas da Bienal em uma reprise do evento encenado por Oiticica trinta anos atrás no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando ele inaugurou os seus Parangolés. Isso aconteceu de fato e havia um fotógrafo presente, e uma foto de sr. Beeren devidamente apareceu no *Jornal do Brasil* (13 de outubro de 1994), gritando aos dançarinos para sair com um tipo de gesto que o proprietário de um restaurante usa para expulsar mendigos de sua porta. Alguns observadores saborearam a ironia da ocasião. Não somente eram as pinturas de Malevich uma grande inspiração para Oiticica [...] mas também a ruptura de Oiticica, em 1964, com as propriedades institucionais e a arrogância envolvendo as artes visuais parecem não ter perdido nenhuma de suas forças.¹²⁴

O ponto central do comentário de Guy Brett é a relação dos museus de arte com aquelas obras, como a de Hélio Oiticica, cuja dimensão crítica aparece na forma do

¹²³ Cf. SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: BASBAUM, Ricardo. (ed.) *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2001, p.382-400.

¹²⁴ BRETT, Guy. *Museum Parangolé, Trans>*, v. 1, n.1, 1995.

questionamento das categorias de belas-artes efetuado pelas vanguardas artísticas no decorrer do século XX, contestando as hierarquias existentes nas relações entre centro e periferia e nas fronteiras que dividem arte e cultura em compartimentos estanques. Ademais, no caso de Oiticica, a afirmação de uma cultura brasileira significava a emancipação e resistência à submissão ao colonialismo europeu na forma da afirmação dos valores de uma cultura dita marginalizada. O problema dessa relação entre instituição e cultura crítica é resumida por Brett na seguinte questão: “deve a instituição adaptar-se às demandas da arte de Oiticica, ou seu trabalho deve ser adaptado à instituição?”

Segundo o antropólogo argentino Néstor García Canclini,

Há um momento em que os gestos de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em atos (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se ritos. O impulso originário das vanguardas levou a associá-las com o projeto secularizador da modernidade: suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa o representava. Mas a incorporação progressiva das insolências aos museus, sua digestão analisada nos catálogos e no ensino oficial da arte, fizeram das rupturas uma convenção. [...] Não é estranho, então, que a produção artística das vanguardas seja submetida às formas mais frívolas da ritualidade: os vernissages, as entregas de prêmios e as consagrações acadêmicas.¹²⁵

O comentário de Canclini levanta questões sobre as formas de (re)apresentação da arte contemporânea: Como inserir a produção artística contemporânea nos sistemas institucionalizados, mantendo o potencial crítico dessa produção e sem convertê-la em peças de museu? Como sustentar os “atos de intervenção” dos artistas para que eles não se transformem em “gestos” nos “rituais” institucionalizados da cultura contemporânea? Como transformar o museu no local ideal para o acontecimento dessas práticas artísticas?

Nesse sentido, foram feitos comentários, como o da arquiteta Paola Berenstein Jacques,¹²⁶ com críticas à apresentação de Hélio Oiticica na décima Documenta de Kassel, pois a exposição não reconstruía a experiência sensorial de seus trabalhos. No lugar de montar as instalações do artista no espaço expositivo, por exemplo, a curadora Catherine David optou por mostrar uma maquete do “Projeto cães de caça” (1960), tendo como pano de fundo uma imagem ampliada da “Tropicália” justaposta a uma fotografia do morro da Mangueira, reproduzida do catálogo da exposição do artista, realizada na Whitechapel Gallery, em Londres, no ano de 1969. Ora,

¹²⁵ CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2003, p.45

¹²⁶ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

a montagem proposta por David questiona exatamente o valor de “obras de arte” atribuído aos objetos e ambientes criados pelo artista carioca e revela a impossibilidade de reconstrução do contexto original no qual esses trabalhos foram produzidos. Historicizar, portanto, a produção dos anos 1960 e 1970, através de fotografias e documentos, seria uma alternativa à assimilação do potencial crítico dessa poética pelas instituições artísticas, uma estratégia curatorial que pode ser potencializada com o emprego das tecnologias da informação. Sugerimos anteriormente (ver p.72) que o livro editado por ocasião da Documenta 10 simulava uma lógica hipertextual que vem sendo aprimorada com o desenvolvimento de uma economia conectada da informação. A internet oferece hoje um ambiente virtual que poderia abrigar o registro da produção artística contemporânea na forma de um enorme acervo de documentos dos mais variados formatos (textos, fotografias, vídeos, objetos etc.) que precisa ser coletado, reunido, armazenado, organizado e disponibilizado ao público.

Ademais, não podemos nos esquecer dos aspectos geopolíticos dessa historicização das neovanguardas e ignorar o modo como o trabalho de uma curadora de renome, como Catherine David, contribuiu e exerceu influência para o reconhecimento da obra de Oiticica e da arte brasileira como um todo no exterior. A estratégia de David é clara, a inserção de artistas e trabalhos provenientes de regiões periféricas dentro de um discurso sobre a modernidade pautado em uma perspectiva eurocêntrica.

O problema principal parece estar, então, na universalização, ou melhor na “europeização”, do trabalho desse artista, que recalca os aspectos mais experimentais criados justamente na hibridação de elementos da cultura europeia com a cultura afro-brasileira, para aproximá-lo a uma tradição moderna e aos desenvolvimentos da arte contemporânea. Grosso modo, essa é a principal crítica à Documenta 10 e seu suposto eurocentrismo, ao negar qualquer “exterioridade” em relação ao internacionalismo artístico e compreender a globalização como a totalização de um processo civilizatório e colonialista. No entanto, como temos assinalado ao longo deste texto, as ideias essencialistas de cultura e as oposições binárias entre centro e periferia, europeu e não europeu, são pouco produtivas. Talvez fosse o caso de questionar, então, até que ponto a internacionalização da obra de Oiticica contribuiu para uma revisão da ideia antropológica de cultura, ou seja, seu apelo pelo diferente como exótico ou primitivo.

Ademais, a questão colocada por Guy Brett precisa ser ampliada para abarcar não somente a questão da reconstituição de uma experiência participativa do espectador

no contexto das exposições de arte contemporânea, mas também a capacidade de essa obra alcançar uma dimensão pública no Brasil e projetar-se ao exterior. Queremos questionar com isso a capacidade das instituições locais em produzir um conhecimento sobre sua própria arte e distribuí-lo globalmente, o que contribuiria sobremaneira para uma reorganização dos fluxos de informação e consequentemente para a revisão geopolítica do conhecimento produzido sobre a arte.

A recusa ao adequar sua poética aos espaços institucionalizados da arte e a sua morte repentina, em 1980, legou aos irmãos, Cláudio e César Oiticica, a maior parte dos trabalhos de Hélio Oiticica, bem como os manuscritos e outros documentos que os acompanham. No ano seguinte a sua morte, foi criado o Projeto Hélio Oiticica, curado por Luciano Figueiredo, que, em 1996, assumiu a direção do Centro de Artes Hélio Oiticica, sediado no centro histórico, em um edifício cedido pela prefeitura do Rio de Janeiro. Em 2002, devido aparentemente à falta de apoio municipal para a criação de uma reserva técnica, os trabalhos foram retirados do Centro de Artes Hélio Oiticica e levados para uma reserva particular e, dois anos mais tarde, foi anunciada a transferência da coleção para fora do país.¹²⁷

Em 2007, mais precisamente de 6 de junho a 23 de setembro, a Tate Modern em Londres apresentou a exposição *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, sob a curadoria de Mari Carmen Ramírez, diretora do Centro Internacional para as Artes das Américas (ICAA) do Museum of Fine Arts de Houston (Estados Unidos).¹²⁸ A exposição foi o resultado de um projeto realizado em um convênio entre Houston e o Projeto Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, dirigido agora pelos irmãos César e Cláudio. Essa parceria previa a pesquisa e restauração da obra de Hélio Oiticica e a publicação de um catálogo *raisonné* do artista. No entanto, conflitos de interesses entre os diretores do Centro de Artes e do Projeto Hélio Oiticica e a curadora da exposição resultaram no rompimento do diálogo entre as duas instituições.¹²⁹ Mesmo que isso signifique a permanência da coleção no Brasil, não existe garantia alguma de que o trabalho de restauro e catalogação será finalizado, e nem mesmo que o Centro de Artes Hélio Oiticica se transforme em um espaço relevante para a arte contemporânea brasileira, contribuindo para a pesquisa sobre o seu acervo e sobre a cultura brasileira de maneira mais ampla e criando uma autorrepresentação, contrapondo-se à representação que, nos últimos vinte anos, vem sendo construída no exterior.

Para concluir, podemos fazer algumas considerações finais sobre **o papel dos curadores nesse contexto de configuração de um sistema de cultura global.**

¹²⁷ CONDE, Ana Paula. Museu dos EUA irá restaurar e expor obras de Hélio Oiticica. *Folha de S.Paulo*, 2 de abril de 2004.

¹²⁸ A mesma exposição já havia sido apresentada no museu norte-americano entre 10 de dezembro de 2006 e 1º de abril de 2007.

¹²⁹ LAGNADO, Lisette. O “além da arte” de Hélio Oiticica, *Trópico*, 2007. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/>>.

Ademais, grande parte da polêmica em torno da figura do curador independente está nas relações (consideradas por muitos como autoritárias) que esse agente estabelece como mediador entre os artistas e o público. Mari Carmen Ramírez afirma que a questão da representação da arte latino-americana transformou as práticas curatoriais nos Estados Unidos nos anos 1990. Segundo Ramírez:

Nós temos visto um crescimento estável no número de exposições que estabelecem noções de identidade na arte latino americana, e que contestam os vários discursos nos quais essas identidades têm sido inscritas. Os debates englobando essas exposições marcam a transformação do curador de arte contemporânea de um árbitro estético, que atua nos bastidores, para um papel central no palco mais amplo da política cultural.¹³⁰

O argumento da curadora é complexo, mas tentarei reconstruí-lo. Em primeiro lugar, ela situa a função e a posição do curador na cultura contemporânea como sendo o profissional responsável pela atribuição de significado à produção artística, através da exibição dos trabalhos, e atuando em uma rede institucional. Desse modo, o curador não possui autonomia, mas está ligado aos interesses, inclusive mercadológicos, de uma elite e de grupos especializados. Para Mari Carmen Ramírez, a dinâmica das políticas culturais, em níveis globais e locais, afeta o papel do curador da seguinte forma:

Em um contexto de elite, os curadores atuam tradicionalmente como árbitros do gosto e da qualidade. A autoridade desse papel arbitrário deriva de um absoluto – fundamentalmente ideológico – conjunto de critérios fundamentados em parâmetros restritos ao cânone ocidental (do Primeiro Mundo) Modernismo/Pós-modernismo. Até recentemente, por exemplo, o papel dos curadores de arte contemporânea consistia em julgar a qualidade de uma pintura em detrimento de outras, ou de um artista contra outros, de acordo com convenções de ruptura e experimentação formal estabelecidos pelos movimentos de vanguarda europeus e norte-americanos. Os resultados, como sabemos, frequentemente parecem os vencedores e perdedores da liga dos campeões. Os vencedores usualmente sendo aqueles artistas que prontamente se adequam a essa tradição; os perdedores, os produtores artísticos de culturas e civilizações marginais ou fora dessa tradição.¹³¹

O curador como mediador cultural deveria, então, atuar como “agente” dessas culturas ditas periféricas, criando espaços mais democráticos nos quais grupos culturais específicos podem ser representados e formas de arte anteriormente marginalizadas são revalorizadas. Devemos entender, certamente, que esse agente

¹³⁰ RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering Identities: Art curators and the politics of cultural representation. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking About Exhibitions*. London/ New York: Routledge, 1996, p.21.

¹³¹ Ibidem, p.22.

também atua dentro de um campo ideológico e mercadológico. No caso dos Estados Unidos, Ana Letícia Fialho assinala muito bem a influência de um mercado de artes crescente para a arte latino-americana nos anos 1990. Ademais, segundo ela, “deve-se considerar o fato de que a população latino-americana se tornou a maior ‘minoridade’ nos Estados Unidos, e uma série de políticas públicas estão voltadas a projetos que contemplem os latinos. Isso abre a possibilidade, a instituições como o MoMA, de obterem financiamentos importantes para projetos de cunho ‘identitário’”. Com esse comentário, Fialho assinala que a discussão atual sobre identidade não está baseada em um ideia essencialista ou nacionalista, mas, pelo contrário, ressalta os aspectos sociais, econômicos e políticos que determinam a construção das identidades.

Segundo a socióloga Ana Letícia Fialho, a partir dos anos 1970, “a presença de artistas vindos de países periféricos se tornou frequente na cena artística internacional”. Essa presença não significa para a autora, no entanto, que o sistema internacional das artes tenha se tornado mais aberto e democrático. No seu dizer: “muitas vezes, a abertura visa prioritariamente reforçar o poder simbólico e econômico de agentes localizados nos centros, reproduzindo uma imagem simplificada, fora de contexto ou mesmo estereotipada da produção da periferia”. Ao analisar a presença de artistas brasileiros na coleção do MoMA, Fialho concluiu sobre as políticas de promoção da arte brasileira e latino-americana nesse museu que:

Tais iniciativas podem indicar uma certa abertura da instituição a novos horizontes artísticos e resultar, quem sabe, em uma revalorização da arte brasileira (e latino-americana), como desejam seus defensores (entre eles alguns agentes do museu). No entanto o museu ainda não procedeu a uma releitura da história da arte de forma a integrar as contribuições singulares da produção latino-americana, nem abriu, de fato, muito espaço para essa produção dentro do museu.¹³²

Para Fialho, no caso do Museum of Fine Arts de Houston que fica próximo a fronteira com o México e possui uma comunidade latino-americana de dimensão significativa, isso acontece de forma muito mais marcante do que no MoMA, cuja tradição sempre esteve ligada a critérios de qualidade estética da arte moderna. A esse respeito, comenta Ramírez, que a “história da representação dessa arte nos Estados Unidos desde os anos 1940, e o papel que Nova York exerceu como centro de validação e distribuição, ilustra como a arte latino-americana serviu para legitimar agendas culturais, políticas e econômicas de grupos norte-americanos e latino-americanos”.¹³³

Nos anos 1990, muitos dos interesses que atuam sobre os processos de

¹³² FIALHO, Ana Letícia. O Brasil na coleção do MoMA: análise da inserção da arte brasileira numa instituição internacional. In: PRIMEIRO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO PAÇO DAS ARTES, agosto de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

¹³³ RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering Identities: Art curators and the politics of cultural representation. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking About Exhibitions*. London/ New York: Routledge, 1996, p.24.

¹³⁴ “A expressão multiculturalismo, surgiu como ‘ismo’ dos anos 90: depois do esgotamento das discussões e reflexões sobre o pós-moderno [...] novo modismo cultural que se inscreve dentro do Politically Correct, no contexto do comportamento intelectual e cultural norte-americano, como a exigir permanentemente que tenhamos uma posição tomada, a favor ou contra, ou estar inseridos dentro das problemáticas de identidade [...]”. AMARAL, Aracy. Multiculturalismo, nomadismo, desterritorialização: novo para quem?. In: História da Arte na América Latina. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* – V. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.128.

construção de identidade nos Estados Unidos estão ligados às ideologias e políticas do “multiculturalismo” e do “politicamente correto”.¹³⁴ Ramírez ressalta por fim as ambivalências dessas afirmações de identidade. Se elas atuam em busca de uma participação mais democrática no mercado de arte e nas instituições, por outro lado, estão ligadas também às demandas do capitalismo global pela “diferença cultural”.

Para os latino-americanos, outras consequências para essa dinâmica contraditória implica a sua aceitação imposta ao mundo da arte norte-americano nas bases do exotismo. Se no passado, seus trabalhos eram rejeitados porque não estava nas linhas das tendências internacionais, hoje, eles são rejeitados porque não refletem o novo tipo de arte multicultural. A nova exaltação da diferença e da particularidade que prevalece é, em essência, outra forma de colonialismo cultural.¹³⁵

Concluindo, se o rompimento das atividades curatoriais com suas funções tradicionais abriu novas perspectivas para uma atuação mais “independente” do curador na esfera da cultura, livres das restrições que o posto em um museu acarretava, por outro lado, essa figura de um “curador independente” também deve ser desmistificada, juntamente com a “imagem” de uma arte brasileira no exterior. Grande parte desses curadores está vinculada, mesmo quando estes trabalham como *free-lancers*, a instituições de credibilidade reconhecida, muitas delas situadas nos centros de legitimação da produção artística global. Ademais, quando falamos das exposições internacionais de arte contemporânea, conhecidas como bienais, ainda estamos falando de um contexto de “elite”, no qual os curadores são os mediadores entre instituição e público. A contribuição do pós-colonialismo ao debate atual, portanto, é fornecer novas formas de pensar como as diferenças culturais estão sendo reconfiguradas e reproduzidas dentro desse sistema globalizado. Para esta pesquisa, isso servirá como marco teórico para analisar de que modo a cidade de São Paulo busca sua inclusão no mapa da arte global e como as tecnologias da informação podem ser empregadas para redefinir a mediação da arte a partir de princípios mais democráticos.

¹³⁵ Ibidem, p.33.

modos de representação da

BIENAL DE SÃO PAULO

: de São Paulo

do internacionalismo artístico à globalização cultural

objetivo deste segmento é discutir o modo como **a questão da “atualização” da arte brasileira em relação aos desenvolvimentos internacionais da arte moderna** pode ser reinterpretada em um contexto atual, no qual se discute os processos de interdependência cultural em um mundo globalizado. Assim, para analisar o modo como a Bienal de São Paulo tratou a questão da identidade cultural em relação com o exterior, vamos recorrer a três autores que estudam as culturas latino-americanas a partir de teorias sobre a pós-modernidade, a saber, **Renato Ortiz, Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini**. Segundo esses autores, nos países latino-americanos, de modo geral, o modernismo fez parte de um projeto de construção de uma cultura nacional. Mais especificamente, a questão da identidade nacional foi um tema que permaneceu vigente nos debates sobre a cultura brasileira até os anos 1980, quando o nacional-popular foi revisto a partir de seus aspectos ideológicos.¹

Nas últimas duas décadas, surgiram perspectivas multidisciplinares para se pensar as culturas latino-americanas, em consonância com os Estudos Culturais desenvolvidos nos Estados Unidos e no Reino Unido, dentro das quais os autores citados desenvolveram novas análises dos conceitos de nacional-popular e repensaram os processos de construção e desconstrução de culturas locais e suas relações com uma “alta cultura” proveniente dos centros hegemônicos. Trata-se de uma forma mais ampla de revisar as teorias sobre a modernidade a partir das transformações ocorridas desde os anos 1980, buscando novas interpretações sobre o modernismo nos países periféricos e as relações que estes estabelecem com os centros hegemônicos de arte moderna.

Ao analisar **as mediações culturais na América Latina**, Martín-Barbero, Canclini e Ortiz empregam um vocabulário novo no âmbito das Ciências Sociais. Termos como “imperialismo”, “colonialismo”, “subdesenvolvimento”, “dependência” e “modernização”, entre outros, dão lugar a novos temas, como globalização, mundialização, hibridação cultural, migrações etc. Ocorre, desse modo, uma aproximação maior das reflexões sobre a identidade cultural latino-americana com os Estudos Culturais e com alguns discursos pós-coloniais que, conforme vimos na primeira parte desta Tese (ver p.86), tornaram-se um paradigma conceitual para os estudos curatoriais e para uma análise das exposições de arte contemporânea no contexto anglo-saxônico. Se por um lado

¹ Cf. CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira)

esses discursos contribuem para a superação de um pensamento binário que atribuía definições essencialistas aos termos de cultura popular e arte de vanguarda, sem considerar as mediações sociais responsáveis pela valorização de cada uma dessas categoriais dentro do universo da cultura, por outro, argumenta-se que a superação desse pensamento binário significa um novo tipo de colonialismo, que paralisa o potencial de resistência nas relações de poder entre centro e periferia.²

Desse modo, veremos como esses autores podem nos auxiliar na interpretação da relação da arte brasileira com o exterior no âmbito da Bienal de São Paulo, repensando as tensões envolvidas no confronto cultural entre as regiões ditas periféricas e os centros hegemônicos no contexto da globalização cultural. O objetivo é utilizar os conceitos de deslocamento e descompasso, relacionados às culturas dos países periféricos, para analisar a relação da Bienal de São Paulo com o circuito artístico internacional. Iniciaremos com uma revisão da recepção pública da última edição da Bienal, para em seguida discutir o seu projeto, iniciado nos anos 1950, bem como as transformações ocorridas nos modos de representação após o abandono, a partir dos anos 1980, do modelo de representações nacionais. Se a partir dessa década os termos “nacional” e “internacional”, “popular” e “erudito”, “centro” e “periferia” foram tornando-se gradativamente irrelevantes para explicar a inserção da arte brasileira em um contexto globalizado, interessa-nos identificar quais os discursos e as estratégias usados pelos curadores para a apresentação de culturas locais em um sistema global. Trata-se, afinal, de revisar certas interpretações sobre modernização, interdependência cultural e arte brasileira em diálogo com **as transformações ocorridas na Bienal de São Paulo em decorrência dos processos de globalização cultural.**

Para entender, portanto, o modo como a Bienal de São Paulo, nos seus primórdios, tratou da relação da arte brasileira com a arte internacional e, mais tarde, o problema da representação de formas culturais híbridas, vamos recuperar um pouco de sua história, desde a sua criação, em 1951, até a 24ª Bienal, em 1998, edição da mostra que retomou o paradigma modernista como eixo conceitual, para a afirmação da relevância de uma produção artística brasileira projetada globalmente. O principal objetivo aqui é analisar o modo como, a partir dos anos 1990, a questão da arte brasileira será redefinida dentro de uma nova dinâmica global do sistema cultural, em que a questão central desloca-se da definição de uma identidade nacional em diálogo com as correntes internacionais, para uma geopolítica das instituições, na qual o papel dos curadores como mediadores culturais ganha notório reconhecimento. Tal

² Cf. SHORAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural será analisada de uma perspectiva contextual, na qual a produção de significados no sistema artístico global é construída dentro de dispositivos de agenciamento e plataformas discursivas, no lugar de uma narrativa baseada no desenvolvimento formal da arte moderna. Essa mudança de paradigma endereça também um novo entendimento de esfera pública, que reconfigura as formas de atribuição de sentido e legitimação no âmbito das artes visuais, focando a relação entre os diferentes agentes envolvidos no processo de produção de sentido, em detrimento de um discurso voltado às obras de arte.

Por fim, interessa-nos saber até que ponto essa nova dinâmica da arte global afeta as instituições brasileiras em geral e a Bienal de São Paulo em particular. As dificuldades de constituição de uma esfera pública da arte em um contexto periférico são vistas, na maioria das vezes, como incongruentes com a imagem que a arte brasileira alcançou no exterior e levantam suspeitas sobre os efeitos democratizantes da globalização cultural. Nesse contexto de mudanças, mas também de instabilidade e incertezas acerca do futuro, a internet apresenta-se como uma ferramenta que permite novas possibilidades de organização social e construção de uma esfera pública conectada; mas, por outro lado, seus usos enfrentam uma forte resistência política de vertentes da ação cultural que defendem a preservação do patrimônio material e as formas institucionalizadas de produção e distribuição de conhecimento. Trata-se, como discutimos na abertura deste texto (ver p.21) de uma oposição binária entre uma ideia de museu formada durante a modernidade e as instituições flexíveis que surgiram com a globalização nos últimos vinte anos. Tal perspectiva entende a formação de uma esfera pública conectada como oposta àquela criada a partir do advento de uma sociedade moderna e, por conseguinte, situam as práticas curatoriais contemporâneas e o uso da internet na construção de um conhecimento sobre a arte como algo que estaria inserido em uma “lógica do espetáculo”. No entanto, as esferas do real e do virtual não são, a princípio, excludentes ou impermeáveis, e a esfera pública conectada cria justamente condições de possibilidade para um pensamento crítico no contexto atual. Nesse sentido, ao final, falaremos da atuação cultural da plataforma **Fórum Permanente: museus de arte; entre o público e o privado** na cidade de São Paulo, trabalhando em colaboração com o time curatorial da 27ª Bienal, na tentativa de reconstituição e ampliação de um espaço para a consolidação de uma opinião crítica sobre a arte no Brasil.

2.1 Crítica ou crise institucional

Este texto foi escrito após o encerramento da **28ª edição da Bienal de São Paulo**, em dezembro de 2008. A exposição, segundo relatório da curadoria apresentado à presidência da Fundação Bienal em abril de 2009, foi considerada um sucesso de público e de crítica. Para os curadores **Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen**, o êxito do empreendimento é atestado pelo número de visitantes, “aproximadamente 162 mil visitantes em 37 dias”, e pelo “grande número de textos, entrevistas, resenhas, críticas recebidas pela 28ª Bienal, além de um grande espaço nas diversas mídias eletrônicas”. O relatório destaca ainda a diferença da recepção da Bienal de São Paulo na imprensa brasileira e estrangeira. No texto dos curadores, lemos o seguinte:

Enquanto a primeira, com significativas e gratificantes exceções, faz alarde de impressões generalizadas e questões localizadas, sem ver, tentar analisar, ou entender o todo do projeto, independente de suas qualidades e problemas, a segunda, recebe a 28ª Bienal como uma demonstração de energia e vitalidade da tradicional Bienal de São Paulo, por seu investimento num projeto de risco, provocador, abrindo um debate radical em lugar de continuar na sua confortável posição de uma instituição consolidada. Na imprensa internacional a 28ª BSP representa uma proposta de resgate das exposições de arte contemporânea como um espaço de reflexão e experimentação, uma espécie de laboratório para as práticas artísticas e o pensamento na atualidade. Ela é percebida como um esforço de recuperar, para a exposição, um papel de ponta no debate e difusão da arte contemporânea, e para isso pôs em movimento um grupo qualificado de artistas, curadores, críticos e acadêmicos que ativaram o espaço e a memória da própria instituição que o realiza, assim como problematizaram o modelo e o sistema das bienais no circuito internacional.³

De fato, na imprensa local, a exposição gerou grandes polêmicas e discussões sobre as possibilidades de ser articulada uma autorreflexão, sob o comando da figura de um “curador independente”, no interior das exposições de arte e das instituições culturais no Brasil. As constantes crises financeiras e políticas que assolam importantes museus de arte no país (o caso mais notório é o Museu de Arte de São Paulo) e a própria Fundação Bienal dão sinais da precariedade do contexto institucional brasileiro. Temos, assim, a impressão de que uma cultura crítica seria inviável, devido à fragilidade das instituições que promovem a cultura no país. Portanto, a incipiência do sistema de artes local, que ainda encontra dificuldades para a sua consolidação, inviabilizaria a possibilidade de uma “crítica institucional”. Desse modo, nomes importantes do

³ MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. *Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

circuito artístico nacional, como Aracy Amaral, Paulo Sérgio Duarte e Jorge Coli, interpretaram o “vazio” da Bienal como “carência” (de ideias, de projeto, de posição etc.) e corroboraram indiretamente a posição tomada pelo jornalista da “Folha de São Paulo”, Fábio Cypriano, no texto “Um acordo de cavalheiros em vivo contato”, publicado no site do Fórum Permanente. Ao deslocar a discussão do campo da estética para o campo da “ética”, eles acabaram frisando, portanto, a “omissão” do curador diante da crise institucional na qual se encontra a Bienal de São Paulo.

O projeto curatorial da 28ª Bienal de São Paulo desencadeou, portanto, uma série de perguntas. Colocadas de forma esquemática, as questões seriam as seguintes: como se configura esse espaço para uma crítica à instituição ou para uma autorreflexão sobre o campo artístico no contexto institucional brasileiro? Qual o papel dos curadores nesse contexto local e em sua projeção dentro de um circuito artístico globalizado? Como traduzir projetos conceituais em políticas públicas de longo prazo? Quais os efeitos da imagem da arte brasileira que a Bienal ajudou a criar no exterior para a consolidação das instituições locais? Enfim, como repolitizar as exposições da arte contemporânea, pensando nas várias mediações que ocorrem nesse âmbito?

Confirmando o que foi dito por Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, entre os pesquisadores do Royal College of Art⁴ pouco se falava sobre o “permanente estado de crise”⁵ da Bienal de São Paulo, e a expectativa era grande em relação à “**Bienal do Vazio**” como esta edição foi rotulada pelo jornalista Fábio Cypriano na revista *Frieze*.⁶ Em certa medida, essas reflexões sobre as práticas curatoriais contemporâneas e o conceito de crítica institucional, que agora se apresentam na forma de um estudo de caso da Bienal de São Paulo, também estão marcadas por esse desencaixe entre uma “imagem” da instituição no exterior e **a precariedade de um espaço público para a apresentação e a discussão sobre a arte contemporânea no Brasil.**

Para citar alguns outros exemplos, em 2006, o artista Cildo Meireles decidiu deixar a 27ª Bienal após a recondução do ex-banqueiro Edemar Cid Ferreira – denunciado pelo Ministério Público por gestão fraudulenta no Banco Santos – ao Conselho da Fundação Bienal. A impressão dos catálogos daquela exposição foi concluída somente dois anos após o encerramento da mostra e o presidente Manoel Pires da Costa foi reeleito mesmo após problemas na prestação de contas do seu mandato anterior. Além disso, diversos profissionais recusaram o convite para o cargo de curador da 28ª Bienal, pois havia a suspeita de que não haveria verbas e tempo viável para a realização da exposição. Tudo isso para citar somente os problemas

⁴ O pesquisador encontrava-se em Londres, realizando um estágio de doutorado, quando o nome de Ivo Mesquita foi anunciado para o cargo de curador da última edição da Bienal.

⁵ De acordo com o sociólogo e professor Miguel Chaia, “um dos principais destaques da Bienal de São Paulo é sua condição de crise. Um estado de crise poderia ser, em teoria, a vocação fundamental da Bienal”. A BIENAL DE SÃO PAULO E O MEIO ARTÍSTICO BRASILEIRO: MEMÓRIA E PROJEÇÃO”, Auditório do Museu de Arte Contemporânea - MAC/USP, julho de 2008.

⁶ CYPRIANO, Fábio. A void in São Paulo. *Frieze*, novembro de 2007. Disponível em: <www.frieze.com>.

mais noticiados pela imprensa local a respeito da crise atual da instituição.⁷

Para relembrar um pouco do histórico dessa crise, podemos assinalar momentos em que a instituição esteve sob suspeita e nos quais o papel da Bienal foi questionado. De fato, o projeto político e cultural da Bienal de São Paulo surgiu em um momento turbulento, de transformações econômicas, políticas e estéticas, no pós-guerra. Nas palavras de Rita de Oliveira Alves, naquele período

Um novo ordenamento mundial articulava-se a uma nova postura das classes dirigentes, assim como de intelectuais e artistas. Estavam sendo deixadas para trás as décadas fundamentadas no desenvolvimento nacional, com um projeto nacional e por uma burguesia também nacional. No pós-guerra, o jogo das forças internacionais tem suas regras alteradas e o capitalismo passa a propor o desenvolvimento transnacional ou ordenado.⁸

A criação do Museu de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo, portanto, estava situada no contexto mais amplo de envolvimento do Brasil nas transformações da economia mundial, o que significava a aproximação com uma das potências hegemônicas da Guerra Fria, os Estados Unidos. Alves destaca também o papel da política de expansionismo cultural do Departamento de Estado norte-americano na formatação de um museu de arte moderna subsidiado pela iniciativa privada, pautado em uma política de cooperação entre a burguesia local e o capital estrangeiro. Como veremos em breve, a iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, foi interpretada por muitos como uma entrega ao imperialismo cultural norte-americano e os impasses entre a construção de uma cultura nacional e a adoção de modelos criados nos centros hegemônicos eram assuntos que já interessavam a intelectualidade brasileira na primeira metade do século XX, e ganhavam outros contornos com a consolidação e a ampliação do projeto desenvolvimentista no pós-guerra.⁹

O que dava respaldo ao projeto da Bienal de São Paulo nos seus primeiros anos era sua vinculação com um projeto civilizatório e pedagógico advindo de uma tradição burguesa europeia, pautado na construção de uma esfera pública da arte e, conseqüentemente, à socialização dos bens culturais. Assim, quando a Bienal completou dez anos de existência, ela reafirmou a sua função inicial de colocar a arte brasileira em contato com os desenvolvimentos artísticos do pós-guerra, buscando colaborar, desse modo, com o desenvolvimento em solo brasileiro de pesquisas *formais* em torno da arte abstrata, principalmente a arte concreta e neoconcreta. Naquele momento, a despeito dos comentários que seriam feitos por Olney Krüse na

⁷ Os artigos sobre a crise da Bienal publicados na imprensa local estão reunidos no dossiê *Fundação Bienal: transparência em evidência*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁸ ALVES, Rita de Oliveira. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira, *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 3, 2001, p.18.

⁹ Cf. ASBURY, Michael. The Bienal de São Paulo, Between Nationalism and Internationalism. In: *Espaço Aberto/Espaço Fechado: sites for sculpture in modern Brazil*. Henry Moore Institute, 2006, p.73-82.

década de 1970, afirmava-se a contemporaneidade da vanguarda concretista brasileira em relação ao abstracionismo norte-americano, mesmo que isso ainda significasse um rescaldo da influência colonial europeia ou impedisse de criticar em seu interior os desenvolvimentos do projeto moderno.

Desse modo, segundo Alambert e Canhête,¹⁰ o primeiro momento de crise e transformações no projeto da Bienal de São Paulo ocorreu em 1961, quando o então diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Mário Pedrosa, colaborou na redação de um documento para a criação da Fundação Bienal, uma instituição pública que organizaria a exposição bianual independentemente do programa do Museu.

Em 1961, a Bienal passou a ser uma entidade autônoma com a autorização do Presidente Jânio Quadros ao crítico Mário Pedrosa, então secretário do conselho nacional de cultura, para que a tornasse uma instituição pública a partir da redação de um projeto de lei. Transformada em fundação, a Bienal de São Paulo poderia passar a receber verbas da Prefeitura e do Governo do Estado para a execução da exposição. Até então, a exposição do Ibirapuera era financiada basicamente pela iniciativa privada.¹¹

Assim, a separação da Bienal de São Paulo do MAM teria resultado na despolitização da instituição, sendo tal fato considerado por muitos agentes do meio artístico brasileiro, entre eles o próprio Ivo Mesquita, um desvio dos objetivos sociais da exposição nos seus anos iniciais.

Por outro lado, vale lembrar que a falta de uma definição clara entre o papel exercido por cada uma dessas instituições, desde a sua origem, não foi uma opção programática. Conforme aponta o curador Ivo Mesquita, ambas as instituições são sabem ao certo qual é a sua “vocação”, o que resulta na falta de uma definição clara de seus papéis dentro desse sistema.

“[...] antes de qualquer coisa, a crise da Bienal é vocacional, antes de institucional, política, econômica, artística, etc... A Bienal foi perdendo a sua função. Primeiro ela era ligada a um museu, até 1962. Ela tinha funções, além daquela colocada no texto do Lourival (Gomes Machado. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951), ou seja, fazer São Paulo na cena internacional e colocar o artista brasileiro em vivo contato com o que se produzia no mundo. Isso ela fez, mas havia outros objetivos, de caráter mais interno: um era formar o acervo do museu. [...] E a outra era a coisa do Núcleo Histórico, a oportunidade de trazer para São Paulo grandes recortes museológicos, sobre os movimentos das vanguardas. No momento em que ela rompe com o museu e se transforma em Fundação ela perde sua função pedagógica. Aí começa o problema.”¹²

¹⁰ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹¹ ALVES, Rita de Oliveira. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira, *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 3, 2001, p.23.

¹² HIRSZMAN, Maria; MOLINA, Camila. “Bienal do Vazio” começa no dia 25 com proposta ousada, *O Estado de S.Paulo*, 2 de outubro de 2008.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao perder a sua coleção para a Universidade de São Paulo, seguiu formando uma nova coleção sem contar, no entanto, com um espaço físico suficiente para a exibição de seu acervo, e, paradoxalmente, sua principal realização é uma mostra periódica realizada nos anos ímpares (ou seja, nos anos de intervalo da Bienal), chamada “Panorama da Arte Brasileira”. Por outro lado, na última década a Bienal, que ocupa o gigantesco Pavilhão Ciccillo Matarazzo, não foi capaz de manter a periodicidade da mostra principal (devido ao hiato ocorrido em 1998-2002 e ao vazio de 2008), nem sequer organizar outras atividades nos intervalos entre os anos pares, como era o caso das Bienais Nacionais dos anos 1970.

A crise vocacional e institucional da Bienal de São Paulo não pode ser generalizada para outras instituições. No entanto, com exceção da já citada Pinacoteca do Estado de São Paulo, os principais museus da cidade (MASP, MAM e MAC) possuem ao menos algum tipo de problema a ser superado, seja em relação às suas instalações ou ao seu modelo de gestão. Nesse caso, o circuito cultural torna-se mais vulnerável à ação de gestores e/ou curadores capazes de organizar eventos temporários (com a captação de recursos públicos) com forte apelo ao grande público, como foi o caso da Mostra do Redescobrimento, agravando ainda mais a crise dos museus que disputam verbas insuficientes junto às empresas privadas. Mas o dado que realmente interessa para nossa discussão é o fato de que esse apelo à democratização da arte (muitas vezes vinculando a ideia de mediação como ação educativa) torna-se preponderante.

Contraditoriamente, a Bienal passaria a ser, ao lado da arquitetura moderna e do Cinema Novo, conforme sugere Teixeira Coelho, o emblema oficial do Brasil durante o regime militar que se instauraria em 1964. Até o ano de 1975, a Fundação Bienal foi presidida pelo seu criador Francisco Matarazzo Sobrinho e talvez a maior crise sofrida pela instituição ocorreu quando este afastou-se do cargo de presidente da Bienal por motivos de saúde. A partir daquele momento, a credibilidade da instituição tornou-se interdependente da figura do “curador” que foi instituída nos anos 1980, um decênio que viu o aumento expressivo da participação da iniciativa privada no patrocínio da mostra. Assim, os altos e baixos vividos pela Fundação Bienal nas décadas seguintes passariam a dividir a atenção do público com as polêmicas em torno do eixo curatorial adotado por esse novo agente cultural que nos anos 1990 tornou-se a figura central das mostras.¹³

Em uma conferência realizada dez anos após sua experiência como curador da 24ª Bienal de São Paulo, Paulo Herkenhoff frisou as condições institucionais que permitiram a realização do seu projeto curatorial, considerado por muitos uma das

¹³ Cf. CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM. In: CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de Estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: MAM, 2008, p.14.

principais exposições na história da Bienal.¹⁴ Após um período de crise, no início dos anos 1990, a Fundação Bienal investiu para alcançar requisitos administrativos, técnicos e profissionais condizentes com os padrões internacionais, tendo como objetivo restaurar a sua credibilidade institucional e receber trabalhos de artistas reconhecidos, como Kasimir Malevitch, Edward Munch, Paul Klee, Alberto Giacometti, Andy Warhol, Marcel Broodthaers, Richard Long, Bruce Nauman, Gerhard Richter, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Anish Kapoor, Jeff Wall, entre outros. O pavilhão da Bienal no parque Ibirapuera foi reformado e o presidente Edemar Cid Ferreira anunciou planos (não realizados) do arquiteto Oscar Niemeyer para transformar o edifício original, ampliando e modernizando os espaços expositivos. De acordo com a visão estratégica de Ferreira, a Bienal devia voltar a tornar-se um megaevento de arte contemporânea e o núcleo histórico da exposição deveria trazer nomes que atraíssem a atenção do grande público. Havia também a intenção de mudar a imagem pública da Bienal, vista como “elitista” pelos moradores da periferia de São Paulo. (Uma das estratégias conciliatórias da Fundação Bienal foi convidar um grupo de grafiteiros para apresentar seus trabalhos na fachada do edifício, que já naquela época era atacado por pichadores.)

Tendo como referência o que foi anunciado à imprensa local, do ponto de vista da instituição, isso representava a combinação de uma perspectiva museológica afirmativa focada na formação do público e na democratização das artes, com um novo tipo de mediação voltado ao marketing cultural.¹⁵ Esse momento coincidiu com um movimento de recusa ao dirigismo estatal na esfera da cultural, que prevaleceu durante o período ditatorial (1964-1984), e com entrada em vigor das leis de incentivo fiscal, que estabeleceriam novas formas de ação cultural no contexto das políticas neoliberais dos anos 1990.¹⁶ Considerando todos esses aspectos e o fato de a Bienal ser há muito tempo a principal instituição responsável pela internacionalização da arte brasileira, o momento parecia oportuno para ampliar a visibilidade da arte brasileira no país e no exterior. Esse modelo de gestão cultural focado em megaexposições, no entanto, conduziu a Fundação Bienal a um beco sem saída. A criação da Associação Brasil +500 e a realização da “Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 anos”¹⁷ inviabilizaram a realização da exposição em 2000, sob a curadoria de Ivo Mesquita. O motivo declarado foi a falta de recursos e aparelho institucional para ambas as exposições, pois a “Mostra do Redescobrimento” foi a maior exposição de arte já montada no Brasil, ocupando grande parte do complexo projetado por Niemeyer no parque Ibirapuera e totalizando 60 mil metros quadrados, o que consumiu boa parte

¹⁴ HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998, princípios e processos. *Trópico*, 2008. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

¹⁵ LANDMANN, Julio. Depoimento. In: A BIENAL DE SÃO PAULO E O MEIO ARTÍSTICO BRASILEIRO: MEMÓRIA E PROJEÇÃO”, Auditório do Museu de Arte Contemporânea - MAC/USP, outubro de 2008.

¹⁶ A Lei n. 8.3131, de Incentivo Fiscal, idealizada pelo então ministro da Cultura Sérgio Paulo Rouanet, foi aprovada pelo Congresso Nacional em 1991. Tratava-se de uma reformulação da Lei Sarney de 1986, extinta no início do governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992).

¹⁷ Realizada no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, entre 7 de abril e 23 de setembro de 2000, a Mostra do Redescobrimento foi visitada por 1,8 milhão de pessoas. Cf. BARROS, Stella T.. Males de nascença. In: 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.64-71.

dos recursos das empresas reservados para a Lei Rouanet. O projeto de Ferreira, que transformou a Associação na Brasil Connects, incluiu ainda a itinerância da mostra, que percorreu diversas cidades no Brasil e no mundo, como Buenos Aires, Lisboa, Londres e Paris, antes de chegar ao Guggenheim de Nova Iorque, em março de 2002, um ano após ter organizado a representação brasileira na Bienal de Veneza em parceria com a Fundação Guggenheim, que anunciava planos de abrir uma de suas “franquias” na cidade do Rio de Janeiro.

Do ponto de vista editorial, houve uma ampliação dos projetos, tornando os catálogos mais numerosos e volumosos, e visualmente mais atrativos, pois os projetos gráficos assemelhavam-se aos dos “livros de arte”, obras de grande formato com produção e acabamento luxuosos. Aquilo que foi afirmado a respeito do livro publicado por ocasião da décima Documenta de Kassel (ver p.72), também se aplica aos catálogos das bienais de São Paulo, os quais deixaram de ser prestar unicamente à catalogação das obras exibidas e foram se adaptando às vicissitudes dos projetos curatoriais, talvez o melhor exemplo disso sejam os catálogos da 24ª Bienal de São Paulo. Seguindo uma tendência adotada pelas duas edições anteriores, de criar publicações distintas para cada segmento da mostra, o editor Adriano Pedrosa desmembrou o projeto editorial em quatro volumes, o primeiro dedicado às representações nacionais, o segundo à mostra “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”, o terceiro aos “Núcleos Históricos: Antropofagia e Histórias de Canibalismos” e, por último, “Arte contemporânea brasileira: um e/ entre outro/s”. No entanto, o que diferencia o projeto editorial de Pedrosa do de seus antecessores é o rigor conceitual dedicado à investigação do modernismo brasileiro, pelo viés da Antropofagia, e a colaboração de importantes críticos e historiadores da arte brasileiros e estrangeiros na produção dos textos, como Aracy Amaral, Sônia Salzstein, Paulo Venâncio Filho, Lisette Lagnado, Suely Rolnik, Germano Celant, Régis Michel, Mari Carmen Ramírez e Robert Storr, entre outros. Ademais, o formato das publicações da 24ª Bienal, devido à abundância de textos, é, de fato, de livros dedicados aos temas tratados e não documentos e arquivos das exposições. Por outro lado, no que se refere ao design do material, os layouts usados passaram ao largo da desconstrução tipográfica do período, obedecendo aos critérios e à linearidade exigida pelos padrões modernistas.

Embora seja alvo de diversas críticas, foi esse modelo de gestão cultural voltado à realização de megaexposições, as chamadas *blockbusters*, que possibilitou, conforme afirmou o curador Paulo Herkenhoff, a realização de uma bienal considerada

referência para as mostras do gênero, tanto no Brasil quanto no exterior, marcando os anos 1990 e a inserção brasileira em um sistema cultural globalizado. Assim, as exposições *blockbusters* dos anos 1990, apesar de seu apelo “comercial”, estavam ligadas à ideia de afirmação da arte brasileira em um sistema cultural global. Em um contexto mais amplo, assistia-se no Brasil, naquele decênio, ao desmonte da estrutura institucional criada durante o regime militar, no governo do então presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992), seguido pelas políticas neoliberais de seus sucessores Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1994-2002), com repasses reduzidos de verbas para o Ministério da Cultura e políticas culturais restritas às leis de incentivo à cultura, uma situação que permaneceu praticamente inalterada nos governos do presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva.¹⁸

Desse modo, as duas últimas edições da Bienal de São Paulo podem ser situadas no interior de um processo de revisão desse sistema de “gestão cultural” criado nos anos 1990, bem com na superação de um atraso deixado pelas edições de 2002 e 2004 (25ª e 26ª), sob a direção de um curador estrangeiro, Alfons Hug, quando os núcleos históricos da Bienal de São Paulo foram extintos e o modelo veneziano de representações nacionais tornou-se novamente um imperativo. Em uma entrevista publicada na imprensa nacional, Ivo Mesquita afirmou que o problema da Bienal não é o modelo de exposição, mas a administração da instituição. Para o curador, Júlio Landmann (ex-presidente da Fundação Bienal) ajudou a criar uma estrutura profissional e descentralizada de gerenciamento, que permitiu a autonomia curatorial e o sucesso do trabalho de Paulo Herkenhoff, em 1998.¹⁹ Entretanto, Mesquita afirma que “hoje, a Fundação não tem uma estrutura semelhante”.²⁰ Assim, diante da impossibilidade de afirmar-se como uma instituição com políticas públicas de longo prazo e amplo alcance social, ao adentrar em novo sistema cultural globalizado, seria a Bienal de São Paulo capaz de fornecer um panorama ou propor a discussão sobre a produção artística contemporânea (enfrentando a concorrência de uma infinidade de outras exposições do tipo Bienal que surgiram no mundo todo)? Seria ela capaz de criar qualquer expectativa em relação às inovações formais no campo estético ou sobre o conceito de arte a partir de uma perspectiva local? Ou mesmo de propor iniciativas para desenvolver, no Brasil, um modelo viável para uma exposição internacional de grande porte vinculada ao mercado de arte e à indústria ou ao turismo cultural? Em suma, seria a Bienal de São Paulo capaz de redefinir seu papel no contexto atual?

Após essa avaliação da crise da Bienal de São Paulo, podemos avançar para além de

¹⁸ Cf. BARBOSA DE OLIVEIRA, Lúcia Maciel. *Que políticas culturais?* Disponível em: <www.centrocultural.sp.gov.br>.

¹⁹ Cf. HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998, princípios e processos. *Trópico*, 2008. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/>>.

²⁰ CYPRIANO, Fábio, GONÇALVES, Marcos Augusto. Entrevista com Ivo Mesquita. *Folha de S.Paulo*, 22 de outubro de 2008.

uma aparente dicotomia entre o discurso curatorial e a crítica especializada sobre a sua última edição. Parece-nos que a ambivalência entre aquilo que é mais inovador e, ao mesmo tempo, precário é o reflexo de uma questão estrutural de nossa modernidade que remonta ao processo de desenvolvimento do país na segunda metade do século XX, fazendo parte, nos dias de hoje, da nossa vida cultural. O problema central seria, então, como confrontar uma modernidade que de fato se estabeleceu na periferia do capitalismo, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta tão vulnerável? **Como compreender um fato que parece absurdo, a formulação de uma proposta curatorial radical em um contexto institucional deficitário (e por que não dizer periférico)?**

O crítico Guy Amado resume a recepção da Bienal no país da seguinte maneira:

A maior parte da indignação mirou o anunciado “vazio” de forma francamente superficial, numa onda de protestos cuja tônica se mantinha não raro no nível de um ressentimento algo corporativista e provinciano, na linha do “que absurdo, um andar da Bienal ficar vazio com tantos artistas de qualidade que poderiam estar ali”. E me refiro a personagens de renome do meio artístico, que chegaram a elaborar ou endossar manifestos e abaixo-assinados eletrônicos em repúdio ao projeto de Ivo (o que, aliás, me leva a indagar por que não se vê tanta energia e potencial mobilizatório, nesse meio, canalizado para propor ações e protestos similares tão ou mais urgentes, como é o caso do Masp, o maior museu da América Latina e “semiabandonado em público” há tempos. Mas essa é outra questão).²¹

Para Amado, poucos estavam dispostos a confrontar o vazio como possibilidade para uma reflexão crítica acerca da instituição Bienal, mesmo constatando que apesar da pertinência da proposta ela colabora para a perpetuação da crise. Concluindo de maneira vaga, ele afirma: “chego a sugerir, de modo algo pueril e pouco propositivo, que “vazio por vazio”, talvez a não realização da 28ª Bienal este ano fosse mais eficiente. Quem sabe mais um hiato de quatro anos (o último ocorreu entre 1998-2002) não estimulasse uma reflexão mais candente sobre tal vazio... realmente não sei”.

As afirmações de Guy Amado pouco elucidam sobre a questão de uma crítica institucional em um contexto periférico, mas, de qualquer modo, **a crítica à institucionalização da crítica aparece nesse debate como um ponto importante para pensarmos o papel da Bienal de São Paulo nos dias de hoje.**

O leitor atento notará que estamos lidando com dois significados aparentemente distintos para o termo “crítica”. No primeiro, trata-se do comentário público que é veiculado nos meios de comunicação de massa e também na internet. Trata-se da

²¹ AMADO, Guy. *Sobre a 28ª Bienal ou O buraco é mais em cima*. Disponível em: <www.canalcontemporaneo.art.br>.

“publicidade da arte”,²² a formação da opinião pública através do comentário crítico e dos debates que ocorrem na esfera pública. O segundo, a crítica institucional, trata-se de uma nova forma de apresentação e discussão sobre a produção artística que surge com as neovanguardas dos anos 1960 e se institucionaliza com as assim chamadas plataformas e a proliferação de bienais e outras exposições periódicas de arte contemporânea nos anos 1990.

Ao citar essa polêmica sobre as transformações na esfera da crítica de arte, nosso intuito não é colocar a crítica como comentário público em oposição aos processos de desconstrução e reorganização das formas de produção e socialização de sentidos que ocorrem no âmbito dos sistemas institucionalizados de informação de cunho cultural. Deve-se dizer: a autorreflexão que surge no interior da instituição, quando os curadores organizam plataformas de debates e discussões como parte de suas propostas curatoriais, ou buscam outras formas de confrontar a instrumentalização do sistema da arte. Nosso esforço analítico busca compreender justamente essas transformações na esfera pública da arte que se iniciam com as exposições dos anos 1960, como analisamos anteriormente no caso da Documenta 5 (ver p.80), e tornam-se proeminentes juntamente com uma sociedade da informação após a globalização cultural das últimas duas décadas.

No âmbito da crítica de arte temos observado, segundo Jean Gallard,²³ a uma crise da esfera pública que foi configurada a partir do surgimento dos meios de comunicação de massa. Segundo o crítico francês, a mídia impressa não tem ofertado espaço para a manifestação intelectual e a superficialidade no jornalismo cultural é preponderante. A mesma preocupação com as transformações nos lugares da crítica de arte e seu reflexo na produção de conhecimento sobre as práticas artísticas contemporâneas na atualidade está presente em um artigo da professora do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, Sônia Salzstein, no qual a autora fala sobre a inexistência no Brasil de periódicos dedicados à discussão pública sobre a arte, comprometendo a autonomia dessa reflexão crítica, ao vincular a produção teórica à dinâmica das exposições de arte e ao investimento de instituições públicas e/ou privadas na publicação de catálogos.²⁴

Se os meios tradicionais tornam-se cada vez mais limitados, a internet, por outro lado, tem ampliado o acesso à informação e, portanto, as publicações periódicas e as exposições de arte não são mais os únicos intermediários entre a esfera da cultura e o público. Muito embora existam dúvidas quanto a capacidade real da internet em

²² HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

²³ GROSSMANN, Martin. *Entrevista com Jean Gallard*. Disponível em <www.forumpermanente.org>.

²⁴ Cf. SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *Ars*, n. 1, 2003, p.84-9.

produzir conteúdos que substituam o jornalismo impresso e a crítica acadêmica.

Segundo o filósofo alemão Jürgen Habermas,

A esfera pública, na qual os intelectuais se moviam como os peixes na água, tornou-se mais incluyente, o intercâmbio é mais intenso do que em qualquer época anterior. [...] A utilização da internet simultaneamente ampliou e fragmentou os nexos de comunicação. Por isso a internet produz, por um lado, um efeito subversivo em regimes que dispensam tratamento autoritário à esfera pública. Por outro lado, a interligação em redes horizontais e informatizadas de comunicação enfraquece ao mesmo tempo as conquistas das esferas públicas tradicionais...²⁵

Em suma, **mesmo reconhecendo o potencial democratizante da internet e da sociedade da informação, muitos pensadores mantêm ressalvas em relação às plataformas e aos processos compartilhados de produção de conhecimento, vendo-os como algo que escapa aos critérios científicos e acadêmicos, institucionalizados pelas universidades e aplicados ao conhecimento sobre a arte.** No caso do sistema artístico brasileiro, a pesquisadora e professora Rita de Oliveira Alves associa o surgimento dessa crítica de arte, que iria se articular a partir da criação de museus de arte moderna e da Bienal de São Paulo no pós-guerra, à institucionalização da vida acadêmica e aos intelectuais ligados à Universidade de São Paulo.

Assim, corroborando não apenas a afirmação de Ivo Mesquita, mas também a oposição entre academia e plataformas, da qual estamos falando desde o início deste texto, Joaquín Barriandos comenta que a crítica “especializada” não soube lidar com o vazio de representação e um novo tipo de crítica mais direta e participativa. Nesse sentido, ao vazio da Bienal seguiu-se o silêncio da crítica “oficial”, que encontra dificuldades em lidar com as transformações ocorridas na esfera pública da arte a partir da última década do século XX.²⁶ Desse modo, **o silêncio da crítica diante do vazio da Bienal de São Paulo não seria provocada somente pela ausência de canais de comunicação entre os intelectuais e o público, mas também pela dificuldade de compreender o funcionamento das plataformas de produção de conhecimento e aceitar as redefinições conceituais no âmbito da disciplina da história da arte. Trata-se ainda de um posicionamento político de certos agentes culturais que visam a manutenção de formas já institucionalizadas de conhecimento, uma posição que no fim das contas resiste à perda de espaços conquistados dentro e fora da academia.** Assim, talvez uma abordagem antropológica sobre as formas de atribuição de sentido e os empregos das tecnologias da informação nos ajude a analisar o projeto curatorial da 28ª Bienal de São Paulo.

²⁵ HABERMAS, Jürgen. Apud. SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: Astúcia e Inocência, *Novos Estudos*, n. 76, novembro 2006, p.251-262.

²⁶ BARRIENDOS, Joaquín; SPRICIGO, Vinicius. HORROR VACUI: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ava Bienal de São Paulo. *Estudios Visuales*, n. 6, Barcelona, diciembre 2008, p.144.

2.2 O projeto curatorial da 28ª Bienal de São Paulo

Para o jornalista Fábio Cypriano,²⁷ que escreveu mais extensamente sobre a 28ª Bienal de São Paulo na imprensa local, o papel dos curadores é fundamental no processo de legitimação dos discursos produzidos no âmbito das exposições de arte contemporânea. Vimos anteriormente, nos estudos de caso da Documenta de Kassel (ver p.71) e da criação de uma imagem da arte brasileira no exterior, de que forma esse agente pode operar como um mediador cultural, redefinindo os discursos provenientes de uma leitura eurocêntrica da história da arte e operando transformações nas relações entre as regiões periféricas e os centros hegemônicos através da inclusão de artistas provenientes das “zonas de silêncio” nas exposições globais de arte contemporânea. Naquele caso, tratava-se do uso da credibilidade de profissionais e instituições de reconhecimento internacional na revisão dos cânones da arte moderna, um tipo de procedimento utilizado também na Bienal de São Paulo de 1994, quando o curador Nelson Aguilar convidou Jean Hubert Martin e Mari Carmen Ramírez para definir as representações da África/Oceania e da América Latina, respectivamente, para um segmento da mostra denominado *Universalis*. No entanto, o que se observou na última edição da Bienal foi algo diferente. Viu-se o trânsito e o renome internacional de um curador brasileiro ser aplicado como corretivo para uma situação de déficit institucional.

Segundo Cypriano, o reconhecimento internacional do nome de Ivo Mesquita e seu vínculo afetivo²⁸ e profissional com a Bienal de São Paulo conferiram temporariamente credibilidade à Fundação Bienal e possibilitaram o levantamento de verbas e o apoio de agências internacionais para a realização de uma Bienal no contexto de crise que foi descrito acima. Ivo Mesquita possui uma relação de longa data com a Bienal, iniciada quando trabalhou como monitor da Bienal de 1969. Na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ele desenvolveu uma pesquisa (não concluída) sobre a recepção da Bienal na imprensa local, sob a supervisão de Walter Zanini. Em 1979, Mesquita participou de um grupo de consultores juntamente com Paulo Sergio Duarte, Ronaldo Brito e Zulmira Ribeiro Tavares, os quais “prepararam um documento submetido à Fundação Bienal de São Paulo contendo propostas para o futuro da instituição”.²⁹ Depois disso, ele trabalhou como assistente do presidente Luiz Villares, sendo responsável pelo arquivo da Bienal. Entre 1980 e 1988, Mesquita fez parte do time curatorial da Fundação e foi curador da representação norte-americana/canadense na 24ª edição da mostra (1998). Ivo Mesquita é um dos mais prestigiados curadores brasileiros. É o curador chefe da Pinacoteca do Estado de São Paulo e foi professor

²⁷ CYPRIANO, Fábio. *Um acordo de cavalheiros em vivo contato*. Disponível em <www.forumpermanente.org>.

²⁸ Ivo Mesquita declarou motivos pessoais para retornar ao posto de curador. Nas suas palavras, “Eu me sentiria muito mal se tivéssemos fechado as portas”. CYPRIANO, Fábio, GONÇALVES, Marcos Augusto. Entrevista com Ivo Mesquita. *Folha de S.Paulo*, 22 de outubro de 2008.

²⁹ RESENDE, José. Depoimento. In: A BIENAL DE SÃO PAULO E O MEIO ARTÍSTICO BRASILEIRO: MEMÓRIA E PROJEÇÃO”, Auditório do Museu de Arte Contemporânea - MAC/USP, setembro de 2008.

no Center for Curatorial Studies do Bard College, nos Estados Unidos, um dos poucos programas de estudos curatoriais existentes no mundo todo, e o mais prestigiado entre eles. Em 1993, a exposição *Cartographies* na *Winnipeg Art Gallery*, Canadá, lançou sua carreira internacional como um curador que apresenta um “diferencial” em relação aos demais, por trabalhar no campo da arte latino-americana.³⁰ Desse modo, Mesquita – que em 2000 deixou o cargo de curador do que seria a 25ª Bienal, após uma crise que postergou a realização da exposição em dois anos –, retornava ao cargo em meio à outra crise e anunciava uma quarentena, “suspendendo o processo com o objetivo de permitir um autoexame” da instituição.³¹

Nesse contexto, o projeto curatorial da 28ª Bienal de São Paulo foi apresentado ao público como uma crítica à própria mostra (sem questionar sua imagem como uma das mais importantes instituições artísticas no Brasil e uma das três maiores exposições de arte contemporânea no mundo, ao lado da Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel), caracterizando-se, portanto, como uma autorreflexão que se realizava no seio da Bienal através da suspensão temporária do fluxo global de artistas e obras produzido por uma megaexposição de arte contemporânea como a Bienal de São Paulo. A “quarentena” proposta por Mesquita seria, assim, uma oportunidade de parar para refletir sobre a própria aceleração imposta por um sistema cultural globalizado e dinâmico.

Na primeira coletiva de imprensa realizada após a sua nomeação, Ivo Mesquita afirmou que a Bienal de São Paulo havia realizado os seus objetivos iniciais de consolidação do sistema artístico local de projeção da arte brasileira no exterior e colocou uma série de questões:

Qual o papel que a Bienal desempenha hoje, como instituição pioneira no país e no continente, uma vez que também esses circuitos cresceram e se profissionalizaram, sendo parte de um sistema cultural globalizado? [...] Como pode a Bienal de São Paulo reavaliar esse fenômeno cultural que se propaga em centros históricos (Veneza, por exemplo) assim como em cidades que até recentemente eram vistas como sendo marginalizadas (Xangai, por exemplo) da mesma maneira? Que papel crítico pode a Bienal de São Paulo ter em uma época de consumo e turismo cultural? De que maneira pode ela trazer uma contribuição produtiva ao enquadramento deste debate com base na sua história e experiência como primeira instituição de seu gênero fora dos centros hegemônicos? Sistematizar uma reflexão sobre as Bienais hoje, reavaliando suas qualidades e objetivos, revendo a sua agenda e sua função, pode representar uma possibilidade para a Bienal de São Paulo de retomar um papel dentro das muitas e diversas mostras de artes visuais periódicas que povoam o mundo no século XXI.³²

³⁰ Entrevista com Ivo Mesquita. *Número*, n. 7, janeiro de 2006.

³¹ CYPRIANO, Fábio. A void in São Paulo. *Frieze*, novembro de 2007. Disponível em <www.frieze.com>.

³² MESQUITA, Ivo. *Premissas*. Texto acessado no site oficial da Bienal de São Paulo em janeiro de 2007.

No discurso curatorial a Bienal aparece, portanto, como uma referência entre as exposições globais de arte contemporânea e serviria como paradigma e modelo para as outras mostras do gênero. Assim, na concepção dos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, seria o momento de converter a exposição em uma plataforma de reflexão e debates sobre o sistema de bienais no circuito artístico internacional,³³ tomando como referência a própria história da Bienal de São Paulo, através de uma estratégia política de reativação de sua memória e de seu arquivo.³⁴

A iniciativa da 28ª Bienal de São Paulo de refletir sobre sua própria história é pertinente e até mesmo necessária. Até 2001 o livro “As Bienais de São Paulo”,³⁵ de Leonor Amarante, era o único volume existente sobre o tema, nesse ano foi publicada uma edição especial em comemoração do 50º aniversário da primeira Bienal de São Paulo.³⁶ Contudo, ao fazer concessões à orientação comemorativa, o livro, bem como a exposição “50 anos de Bienal de São Paulo”, fugiram à tarefa de elaborar uma perspectiva crítica sobre a história da Bienal. Em 2003, foi publicado o livro “As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores”, de Francisco Alambert e Polyana Canhête, que apresenta a mesma tônica biográfica dos seus antecessores.³⁷ Assim, a ainda escassa bibliografia atual em língua portuguesa consiste de: textos publicados na imprensa local, incluindo artigos de Aracy Amaral, Mário Pedrosa, Annateresa Fabris, Vilém Flusser, Walter Zanini, entre outros; um dossiê com treze artigos compilados na edição 52 da Revista USP;³⁸ e estudos vinculados ao abstracionismo ou à história da arte brasileira.³⁹ Ademais, como no Brasil a história das exposições de arte não se constituiu ainda uma área de pesquisa independente, as pesquisas acadêmicas realizadas sobre o assunto oferecem uma visão bastante fragmentada da história da Bienal, cobrindo assuntos com recortes específicos ou analisando edições pontuais. A única tese de doutoramento mais abrangente sobre o tema foi escrita por Rita Alves Oliveira, com o título “A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural”.⁴⁰

Nesse contexto, o ciclo de debates “A Bienal de São Paulo e o Meio Artístico Brasileiro – Memória e Projeção”, organizado por Luisa Duarte, que abriu as atividades da 28ª Bienal em junho de 2008, priorizou o resgate da memória da exposição por meio de depoimentos de alguns agentes do circuito artístico brasileiro sobre suas impressões acerca de edições anteriores da mostra, suas opiniões sobre a situação atual e suas expectativas quanto ao futuro da Bienal. O objetivo desse ciclo foi, a partir das respostas às questões formuladas pela organizadora, alimentar o **Arquivo Histórico Wanda Svevo** com um acervo audiovisual que complementasse a documentação

³³ MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Guia da exposição *Em vivo contato, 28ª Bienal de São Paulo*, 2008.

³⁴ O Arquivo Histórico Wanda Svevo, inicialmente chamado de Arquivos Históricos de Arte Contemporânea, foi criado em 1954 por Wanda Svevo, secretária da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Atualmente o arquivo ocupa uma área de 400 m2 no segundo andar da Fundação Bienal de São Paulo.

³⁵ AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

³⁶ FARIAS, Agnaldo (ed.). *50 Anos de Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

³⁷ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

³⁸ 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002.

³⁹ Cf. REBOLLO, Lisbeth. *As Bienais e a abstração*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1978; AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil: Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

⁴⁰ OLIVEIRA, Rita C. A. *A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

existente de catálogos das exposições, criando uma compilação sobre sua história, um diagnóstico do presente e um conjunto de perspectivas em relação ao futuro. Assim, quem participou dos encontros, percebeu que esses agentes buscavam fornecer ao público uma “crônica” sobre história da Bienal, e realizar uma “consulta de opiniões” a respeito de sua crise e seus impasses, os quais forneceram dados para a formatação de um documento interno direcionado ao Conselho da Fundação Bienal.⁴¹

Logo, a questão colocada pela curadoria da 28ª Bienal foi: como resgatar uma fortuna crítica existente no arquivo Wanda Svevo e reativá-la no contexto atual? Em uma entrevista realizada em novembro de 2008, Ivo Mesquita afirmou que o objetivo da 28ª Bienal era chamar a atenção para o seu arquivo histórico, enquanto estratégia política para transcender os limites da exposição por meio da recuperação da memória e da redescoberta do pensamento crítico na América Latina, contribuindo assim para uma reflexão sobre o “modelo Bienal”.

Desde o início estava claro para nós que a proposta curatorial tinha a intenção de abrir uma reflexão sobre as bienais: sobre esta Bienal em relação com outras bienais e sobre o sistema global de bienais no mundo atual. O Arquivo Histórico Wanda Svevo era uma peça fundamental neste sentido, porque foi onde surgiram todos os referenciais para, digamos assim, subsidiar uma reflexão e o debate em torno da marca Bienal. Mas no processo de execução dessa ideia encontramos sem dúvida alguns problemas. Em princípio havíamos optado por usar a ideia do arquivo como o centro mesmo de todas as atividades curatoriais; ou seja não partimos da ideia de exibir parte do arquivo no terceiro andar do edifício mas de impregnar todas as atividades com a ideia dos arquivos. Assim, no início, a proposta dos arquivos era ser mais que um centro especializado em bienais. Por outro lado, no Arquivo Histórico Wanda Svevo estão todos os documentos sobre a história da Bienal de São Paulo, outros sobre a história da arte contemporânea e alguns documentos do Museu de Arte Moderna (de São Paulo). Partindo desses limites, pensamos que seria oportuno ir além da simples Documentação sobre a Bienal de São Paulo. [...] pensamos na ideia de transformar o arquivo em um centro sobre as bienais, um arquivo sobre as bienais ao redor do mundo. Deve-se assinalar que essa ideia pode ser ampliada para os debates e as contribuições dos catálogos.⁴²

O resultado concreto do projeto foi um Plano de Leituras no formato de um arquivo flexível⁴³ construído no terceiro pavimento do pavilhão da Bienal,⁴⁴ incluindo um espaço expositivo, uma biblioteca com catálogos de diferentes bienais e de exposições periódicas espalhadas pelo mundo todo e um auditório para a realização

⁴¹ CYPRIANO, Fábio. *Um acordo de cavalheiros em vivo contato*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁴² BARRIENDOS, Joaquín; SPRICIGO, Vinicius. HORROR VACUI: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ava Bienal de São Paulo. *Estudios Visuales*, n. 6, Barcelona, diciembre 2008, p.147.

⁴³ Sistema concebido por Ana Paula Cohen no projeto Istmo. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/.rede/proj-istmo/>>.

⁴⁴ O Pavilhão Ciccillo Matarazzo, antigo Palácio das Indústrias, foi projetado por Oscar Niemeyer e abriga a Bienal de São Paulo desde a sua quarta edição, realizada em 1957. O edifício faz parte de um conjunto arquitetônico localizado no Parque do Ibirapuera, inaugurado em 1953, na ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo.

de conferências e debates. O segundo andar do edifício Ciccillo Matarazzo ficou vazio e o térreo seria, a princípio, transformado em uma praça pública, como no desenho original de Niemeyer, propondo “uma nova relação da Bienal com o seu entorno – o parque, a cidade – que se abre como a ágora na tradição da pólis grega, um espaço para encontros, confrontos, fricções”.⁴⁵ Tratava-se, afinal, de converter o projeto de Oscar Niemeyer em metáfora arquitetônica da proposta curatorial, tornando explícita a dimensão pública do edifício e abrigando em seu interior um processo de reflexão crítica sobre a instituição Bienal.

A metáfora arquitetônica adotada pelos curadores da 28ª Bienal é a mesma da abertura dos museus modernos ao grande público, expressa pela transparência e pelo uso do vidro na arquitetura moderna e pela busca da integração dos espaços públicos e privados. Segundo Martin Grossmann, o projeto do Palácio de Cristal, que abrigou a Exposição Universal de 1851, é um elemento na formação de uma autocrítica ao museu moderno e uma metáfora ao paradigma global da sociedade da informação.⁴⁶ No entanto, as críticas ao “cubo branco” têm demonstrado o caráter paradoxal de sua autonomia e os vínculos do universalismo com o colonialismo. Grosso modo, a questão da democratização do acesso público aos bens culturais nunca foi resolvida do ponto de vista arquitetônico ou institucional moderno, como afirmam os discursos pós-coloniais das duas Documentas de Kassel estudadas na parte anterior.

Sabe-se também que a Bienal sempre foi frequentada por uma parcela pouco significativa da população da cidade de São Paulo, os números oficiais anunciados pela Fundação Bienal ficam abaixo de 10% do total de habitantes da cidade, e são bem menos expressivos se consideramos o papel central dessa exposição no Brasil e na América Latina. Mas a questão principal que interessa a este estudo não é o número de visitantes, nem mesmo o trabalho realizado pelos programas educativos na socialização da arte, mas o modo como os curadores trataram a questão da produção de conhecimento e empregaram as tecnologias digitais na criação de uma plataforma.

Ocorre, em primeiro lugar, que a ideia dos curadores de inflacionar o arquivo da Bienal com um acervo audiovisual e catálogos de diversas bienais ao redor do planeta acabou revelando um problema estrutural na forma como a Fundação Bienal trabalha esse arquivo. Em primeiro lugar, o arquivo está organizado a partir da ideia de coletar informações sobre a produção artística, ficando os documentos que concernem à sua organização em um “arquivo morto”. Assim, como explicou Ivo Mesquita, quem fizer uma busca pelo nome de Hélio Oiticica encontrará um grande número de documentos.

⁴⁵ MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Guia da exposição *Em vivo contato*, 28ª Bienal de São Paulo, 2008.

⁴⁶ Ressalta o autor que tal paradigma arquitetônico seria usado pelos museus de arte moderna no século XX, em substituição ao modelo neoclássico. GROSSMANN, Martin. O Anti-Museu. Disponível em: <<http://museologia.incubadora.fapesp.br>>.

No entanto, se fizer uma busca sobre o documento apresentado por Paulo Herkenhoff ao presidente da Fundação Bial, Júlio Landmann, no começo de 1997, no qual Herkenhoff apresentou “um conjunto de funções e tarefas historicamente estabelecidas na Bial de São Paulo desde 1951”,⁴⁷ não o encontrará. Isso acontece porque o arquivo não conta com uma equipe de pesquisadores e não se pauta por critérios, ou linhas de pesquisa, que possibilitem uma reflexão crítica sobre a história da Bial de São Paulo ou sobre as tipologias de bienais de uma forma geral. Por isso mesmo, Joaquín Barriendos afirmou que “o arquivo está consolidado em sua materialidade, porém não em sua dimensão intersubjetiva. Não é um arquivo, socialmente falando, bem ativado”.⁴⁸

Portanto, o relatório da curadoria da 28ª Bial de São Paulo, apontou a necessidade de ativação de seu arquivo histórico e reforçou

[...] a importância da realização das publicações planejadas pela curadoria, que incluem os comunicados dos ciclos de conferências [...], textos reflexivos e críticos, além de imagens de todo o processo da 28ª BSP. Essa é a forma de expandir o trabalho para além do período de realização do evento, possibilitando, sobretudo, sua circulação internacional. Juntamente com a pesquisa sobre a memória crítica da Bial de São Paulo, reunida pela pesquisadora Carolina Soares durante o ano de 2008, essas publicações contêm todo o processo de trabalho e reflexão. Mais do que o registro da 28ª Bial, essas publicações constituem uma parte importante do projeto curatorial, parte essencial para que ele alcance seus objetivos de difusão do debate proposto e desenvolvido.⁴⁹

Ora, era fundamental para uma Bial que convertera a sua própria experiência em um estudo de caso e que buscava reativar a sua memória institucional a partir dos documentos presentes em seu arquivo histórico que ela realizasse de fato essa “publicação”, fornecendo subsídios teóricos e fontes históricas não somente para os pesquisadores interessados no assunto, mas também para que um público maior tivesse acesso à interpretação da Bial como um evento cultural relevante no cenário local e mundial. Hoje, as tecnologias da informação fornecem uma série de ferramentas que permitem o compartilhamento de documentos independentemente de sua impressão e formatados para impressão sob demanda. Se os orçamentos e os prazos disponíveis não permitiam a publicação e a circulação impressa desse material, sua produção eletrônica seria certamente viável por meio de diversos sistemas de gerenciamento de conteúdo disponíveis atualmente, nos quais não existe distância que separa a criação de um conteúdo e sua distribuição em escala global.

⁴⁷ HERKENHOFF, Paulo. Bial 1998, princípios e processos. *Trópico*, 2008. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

⁴⁸ BARRIENDO, Joaquín; SPRICIGO, Vinicius. HORROR VACUI: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ava Bial de São Paulo. *Estudios Visuales*, n. 6, Barcelona, diciembre 2008, p.163.

⁴⁹ MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. Relatório da curadoria da 28ª Bial de São Paulo. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

Em primeiro lugar, não há política alguma desenvolvida pela Fundação Bienal para a divulgação *on-line* do seu acervo. Nenhum banco de dados pode ser acessado pela internet e o próprio *website* da Fundação fornece poucas informações sobre a mostra: um texto institucional reproduzido do livro de comemoração de seus 50 anos, algumas notícias, a agenda de eventos etc. Poucas edições da mostra tiveram *sites* na internet, os quais, por estarem hospedados em servidores diferentes daquele que armazena o portal da instituição, foram retirados do ar após o término da exposição, algo que provavelmente se repetirá com o *site* da última edição, que armazenou as gravações em vídeo dos debates transmitidos *on-line*, talvez a única contribuição efetiva da mostra para a ampliação do acesso à memória da Bienal de São Paulo.

O que há na realidade é uma resistência ou descaso muito grande e injustificável em relação à produção e à distribuição de conteúdos digitais. Isso representa o tipo de perspectiva de ação cultural adotado pela instituição, ainda voltada à preservação de um patrimônio material, ou seja, cujo objeto de atenção são os documentos em si, e não seus possíveis usos e reproduções. Enfim, não há preocupação com as mediações possíveis de serem geradas a partir do compartilhamento da informação. Em decorrência disso, observamos a presença marcante dos catálogos e livros, produzidos pelas diversas bienais do mundo todo, reunidos no Pavilhão Ciccillo Matarazzo durante a realização da mostra e formando um acervo certamente invejável, mas com um potencial reduzido no que diz respeito ao seu compartilhamento. De maneira mais ampla, parece-nos que a “crítica institucional” operada pelo projeto curatorial da última Bienal não tocou na questão central que concerne à dimensão pública da instituição artística, a mediação, colaborando muito pouco para a transformação dos modos como produzimos e distribuímos um conhecimento sobre a arte, ao negar ao público informações necessárias para que ele forme sua própria opinião. Seria talvez o caso de repensar as funções atribuídas originalmente ao Arquivo Histórico da Bienal como um elemento ativo na construção de conhecimento sobre a arte contemporânea,⁵⁰ a partir das possibilidades de acesso criadas pelas tecnologias da informação.

Evidenciando a distância existente entre a materialidade de um acervo e os usos gerados a partir dele, durante a realização da 28ª Bienal de São Paulo, a carência de uma perspectiva crítica sobre a nossa própria história foi confrontada ou colocada em “vivo contato” com o fenômeno das bienais que surgiram ao redor do mundo a partir dos anos 1990. Esperava-se que, devido à sua história, a Bienal de São Paulo fosse capaz de fornecer um contraponto ao modelo contemporâneo de bienais, contudo,

⁵⁰ SALA, Dalton. O arquivo de arte da Fundação Bienal de São Paulo. In: 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, *Revista USP*, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.122-46.

parece-nos que um certo “descompasso” em relação àquilo que é produzido nos países ditos centrais se reflete ainda mais intensamente na esfera da produção de conhecimento. Talvez fosse o caso de questionar ainda se a inserção da Bienal de São Paulo nesse novo sistema de bienais e essa discussão sobre seus modelos e tipologias não seria, no fim das contas, uma nova tentativa de “acertar o passo” com aquilo que se passa no exterior, sendo que permanecemos incapazes de articular nossas próprias questões a partir de nossa tradição e das demandas e acervos locais.

2.3 O fim da Bienal de São Paulo?

Tomamos essas argumentações sobre o “fim” ou a “crise” do projeto político-cultural da Bienal de São Paulo e o “espaço vazio” utilizado como estratégia estética ou crítica institucional para questionar a premissa da qual partiram os curadores da 28ª Bienal de São Paulo. O argumento dos curadores dessa última edição é de que a Bienal já havia alcançado seus objetivos iniciais (ou sua missão histórica), ao transformar a cidade de São Paulo em um dos grandes centros da arte mundial. Cinquenta e oito anos depois da sua fundação:

“São Paulo converteu-se num centro artístico internacional, uma cidade cosmopolita, uma referência na cena artística globalizada, enquanto o Brasil tornou-se um ponto de atração para artistas, curadores, galeristas e colecionadores internacionais. Artistas Brasileiros ocupam posições de destaque dentro da história e do discurso da modernidade pós-guerra, assim como na produção da visualidade contemporânea. Os objetivos de 1951 foram alcançados.”⁵¹

Afirmar, contudo, que alguma cidade brasileira ou latino-americana possui condições de confrontar o eixo Europa-Estados Unidos na disputa por um lugar no mapa das artes, não condiz exatamente com a realidade.⁵² Certamente a Bienal teve (e continua tendo) uma participação fundamental na projeção da arte brasileira no exterior. No entanto, **São Paulo continua situada em uma posição periférica no sistema da arte global, pois não se consolidou como um local de legitimação da produção artística contemporânea. Os discursos produzidos localmente não alcançam repercussão no exterior e o reconhecimento de nossos artistas está atrelado às dinâmicas de uma relação entre os hemisférios Norte e Sul, cujos critérios de validação são definidos nos termos de uma cultura hegemônica.** Embora crie oportunidades de dar visibilidade a uma produção artística periférica, a globalização cultural é, no fim das contas, a ampliação de uma modernidade “ocidental”. Ora, o esforço da Bienal de São Paulo

⁵¹ MESQUITA, Ivo. *Premissas*. Texto acessado no site oficial da Bienal de São Paulo em janeiro de 2007.

⁵² Cf. FIALHO, Ana Leticia. Mercado de Artes: Global e Desigual. *Trópico*, 2005. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

sempre foi o de colocar a arte brasileira em “contato” com as vanguardas artísticas europeias e norte-americanas. Nota-se, assim, nas sucessivas tentativas da Bienal de São Paulo em “acertar o passo” com aquilo que ocorria no exterior, traços de nossa história colonial que demonstram a fragilidade de nossas instituições para além de sua dimensão material, expressa também na “dependência” dos discursos internacionalistas provenientes da história da arte. Noutras palavras, na geopolítica do conhecimento da arte, a participação da América Latina ainda é limitada, pois ainda não temos voz em uma esfera pública global.

Assim, as falas de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen remontam ao discurso desenvolvimentista dos anos 1950, de crença nas promessas de emancipação da modernidade, sem menção alguma aos descaminhos do projeto moderno ou à realização parcial de seus intentos. Contudo, a adoção de tal perspectiva expressa um tipo de apelo *teleológico* à noção de progresso, implícita nas chamadas “grandes narrativas”, criticada pelas teorias pós-modernas e pós-coloniais ao analisarem a construção histórica da modernidade latino-americana e as tensões inerentes às relações entre as regiões centrais e periféricas. Nesse sentido, uma abordagem crítica dos discursos curatoriais que afirmam a relevância da produção artística local em sua projeção global se faz necessária tanto na análise do projeto curatorial da última Bienal, quanto no papel da instituição na definição de noções de identidade na arte brasileira.

Relembrando brevemente **a história da Bienal de São Paulo** narrada por Francisco Alambert e Polyana Canhête,⁵³ temos, nos **anos 1950**, as bienais realizadas por Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, marcadas pelo confronto entre a tendência construtiva da arte brasileira (e latino-americana), iniciada com a primeira Bienal (1951), e o expressionismo abstrato norte-americano, que ganhava proeminência no contexto internacional, sendo apresentado na segunda Documenta de Kassel (1959) como a linguagem internacional da arte moderna no pós-guerra. Em 1957, ao dividirem o mesmo espaço expositivo na quarta Bienal, a produção nacional já era apresentada, segundo os autores, em condições de igualdade com as vanguardas internacionais do pós-guerra. Para fundamentar esse argumento, eles citam o comentário positivo de Mário Pedrosa, que dirigiria em 1961 a última Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, sobre a afirmação da arte (pintura) brasileira diante dos desenvolvimentos artísticos internacionais.⁵⁴ No entanto, o projeto inicial de modernização e internacionalização da arte brasileira proposto pela Bienal de São Paulo seria questionado após a separação da mostra do Museu de Arte Moderna e a criação da Fundação Bienal no início dos **anos 1960**. Anunciava-se naquele

⁵³ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

⁵⁴ Cf. PEDROSA, Mário. Pintura brasileira e gosto internacional. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998, p.279-83.

momento um ponto de inflexão na história da Bienal de São Paulo, uma ruptura com o seu projeto inicial, devido ao desmembramento do evento do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o distanciamento da Bienal das correntes culturais progressistas vinculadas aos intelectuais ligados ao MAM, afirmam Alembert e Canhête.

No decênio subsequente haveria uma ruptura entre esse pensamento progressista na arte e as demandas por transformações sociais, especialmente com o endurecimento do regime militar após 1968.⁵⁵ O afastamento de intelectuais como Mário Pedrosa do projeto fortaleceria os vínculos entre o Estado e a Fundação Bienal, que passaria a interessar sobremaneira ao regime ditatorial, por ser, como constatou Teixeira Coelho, um símbolo do Brasil moderno, bem menos incômodo do que a arquitetura e o Cinema Novo – por estes serem de “extração esquerdista” –, e, portanto, muito mais “conveniente” para a política cultural pós-golpe de 1964.⁵⁶

Tal constatação vai ao encontro da análise de Lúcia de Oliveira sobre as relações entre políticas culturais e autoritarismo no Brasil. Segundo a autora, os empreendimentos culturais do pós-guerra, entre eles a Bienal e o MAM em São Paulo, buscavam uma certa autonomia em relação aos órgãos governamentais, apostando em um tipo de mecenato associado ao desenvolvimento do capitalismo internacional. No entanto, após a ascensão do Estado autoritário, que promoveria, no fim da década de 1960, um corte abrupto nas manifestações artísticas ligadas à cultura hegemônica de esquerda, ocorre exatamente o contrário, quando:

a política cultural também será percebida como instrumento fundamental da ação governamental para a construção e manutenção de uma nação homogênea, integrada, dentro do binômio segurança e desenvolvimento que guiava o projeto de nação gestado pelos militares. O documento “Política Nacional de Cultura”, de 1975, sistematiza uma política cultural no nível federal. Ações sistemáticas foram adotadas e vários órgãos foram criados para sua consecução, como a Embrafilme e a Funarte, conselhos foram criados para dar respaldo legal às ações empreendidas pelo governo.⁵⁷

Desse modo, nos anos 1970 a discussão sobre as relações entre política e cultura não giram mais em torno da vinculação da cultura com um projeto civilizatório ou com vetores de transformação social, ou seja, não se fala mais de uma cultura crítica. O tema principal do debate artístico passa a ser a luta contra o autoritarismo.

Nos **anos 1970**, a Bienal sofreria os efeitos do boicote encabeçado por Mário Pedrosa durante décima Bienal, em 1969, como estratégia de luta contra a ditadura

⁵⁵ Vale mencionar que Pedrosa era um *trotskyista* declarado e a afirmação da arte brasileira naquele período se articulava em confronto crítico com o imperialismo cultural norte-americano. Ademais, no período em questão estava em voga uma hegemonia cultural de esquerda. Segundo Roberto Schwarz, inicialmente a repressão do regime militar estava focada nos movimentos sociais e nas forças políticas de esquerda, o que permitiu a liberdade das manifestações culturais até a promulgação do ato institucional n. 5, em dezembro de 1968. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁵⁶ A COELHO NETTO, José Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia. In: 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.78-91.

⁵⁷ Cf. BARBOSA DE OLIVEIRA, Lúcia Maciel. *Que políticas culturais?* Disponível em: <www.centrocultural.sp.gov.br>.

militar.⁵⁸ Desse modo, a Bienal enquanto “emblema oficial do país”⁵⁹ tornava-se alvo do boicote de artistas e intelectuais, devido ao rompimento da instituição com os vetores de transformação social e política que legitimavam seus empreendimentos inaugurais. Não à toa, essa fase ficou marcada na história da cultura brasileira como um período de “vazio cultural”. O termo cunhado pelo jornalista Zuenir Ventura⁶⁰ expressava a decepção advinda da ruptura do processo de modernização com os ideais de emancipação, segundo os quais a democracia política seria uma consequência natural do crescimento econômico, associação esta que havia feito com que a ideia de modernização recebesse o apoio político de vários intelectuais de esquerda.

Em um artigo publicado no dossiê sobre os “50 anos da Bienal Internacional de São Paulo”, editado pela Revista USP, o filósofo Ricardo Fabrini faz uma afirmação importante sobre o “fim das utopias” vanguardistas nos anos 1970. Cito o autor ao falar do papel de internacionalização da arte brasileira em sua primeira fase:

A Bienal contribuiu [...] para difundir no Brasil o imaginário vanguardista: a crença de que a arte tem uma função prospectiva, um poder de antecipar na forma artística e no gesto estético uma nova realidade. É verdade que essa crença no poder da arte de transformar a realidade, ou, como então se dizia, “de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres que por sua vez mudariam o mundo”, estava em crise na Europa desde os anos 30. No Brasil, entretanto, por encontrar lastro histórico, tal crença persistiu, ainda que de forma difusa como de praxe entre nós, e mais entre certos críticos e artistas do que entre o público em geral, até a IX Bienal, de 1967, ano em que Costa e Silva tomou o poder e acirrou a censura [...] dissociando definitivamente, também entre nós, arte e utopia.⁶¹

A longa citação vale a pena por dois motivos. Em primeiro lugar, diferentemente de Alambert e Canhête, Fabrini vincula a ruptura do projeto político e cultural da Bienal de São Paulo ao golpe de 1964. Além disso, o autor aponta para a mesma associação entre a ideia de vazio cultural e o fim das utopias vanguardistas que discutimos na primeira parte deste texto, quando estudamos o caso da décima Documenta de Kassel. Portanto, a ideia de “vazio” associada ao “déficit” de mediação entre o universo da cultura e as esferas sociais e políticas surge como uma questão importante na discussão sobre a “politização” da Bienal de São Paulo.

No que diz respeito ao impacto dessa despolitização na constituição de uma esfera pública e nas críticas à espetacularização das mostras globais de arte contemporânea, argumenta-se com a dissolução das fronteiras entre o público e o privado provenientes

⁵⁸ Cf. AMARAL, Aracy. A Bienal se organiza assim. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer* (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983, p. 155-156.

⁵⁹ COELHO NETTO, José Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia. In: 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.83.

⁶⁰ VENTURA, Zuenir. A crise da cultura brasileira. *Visão*, 1971.

⁶¹ FABRINI, Ricardo N. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.50.

da intervenção do Estado na esfera da cultura pelo viés de sua instrumentalização. A instrumentalização da arte e da cultura é um aspecto central na análise de Jürgen Habermas das mudanças da esfera pública no pós-guerra,⁶² no entanto, o caso brasileiro é diferente daqueles de um Estado de bem-estar da socialdemocracia europeia ou do imperialismo cultural promovido pelo Departamento de Estado norte-americano durante a Guerra Fria. No Brasil, a instrumentalização da cultura nos anos 1970 ocorreu pelo viés de um plano de integração e desenvolvimento nacional iniciado em bases democráticas, nos anos 1950, mas cuja direção seria assumida por um Estado autoritário na década seguinte.

Tal mudança nos rumos do projeto desenvolvimentista brasileiro começava a despertar dúvidas em relação ao modelo de integração nacional e internacional promovido pela Bienal de São Paulo. Segundo Alambert e Canhête, a Bienal de São Paulo, sob a direção de Ciccillo Matarazzo até meados dos anos 1970, caminharia para um período de crise e perda de seu prestígio internacional, encerrando a década com uma série de reformulações em seu modelo organizacional, como a criação do Conselho de Arte e Cultura (em 1977), que supriria a ausência de um diretor artístico, mais tarde substituído pela figura do curador. Ainda no mesmo período, realizam-se diversas edições de uma Bienal Nacional, criada como uma pré-Bienal, em 1970, com o objetivo de selecionar artistas para a representação brasileira. As bienais nacionais fizeram parte dessa série de tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo, as quais culminaram na realização de uma Bienal Latino-Americana, em 1978.

Vale a pena anotar também que foi nessa época que Olney Krüse escreveu sobre o problema da construção de uma arte brasileira, texto recuperado pelo professor Teixeira Coelho para discutir o desmanche da ideia original da Bienal.

Os problemas sociais e políticos estão por toda parte. O “milagre econômico” do início da década de 70, quando o Brasil se torna tricampeão de futebol, está enterrado. A corrupção no sistema implantado pelos militares é enorme, mas a mão-de-ferro sobre o país ainda é muito pesada. Nada mais natural que um crítico de arte escreva o que Krüse escreveu. Mas as suas não eram palavras a que a Bienal, emblema oficial do Brasil internacional, estivesse acostumada. Krüse diz o que muitos pensávamos: que a Bienal havia sido importante, sem dúvida, mas que muita coisa que se fazia desde então na arte brasileira ou feita no Brasil era mera cópia do modelo estrangeiro importado e que a arte no Brasil se esquecera de que talvez valesse a pena procurar ser brasileira ou, de todo modo, vincular-se a esta realidade cultural. São coisas que a Bienal oficialmente nunca ouvira e nunca dissera e que, sobretudo, o “público” da Bienal nunca ouvira através da Bienal – e pelas quais a Bienal era, sim, em parte responsável, ao contrário do que dizia (ou dissimulava) o crítico.⁶³

⁶² Cf. HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

⁶³ COELHO NETTO, José Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia. In: 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.78-91.

Esses fatos indicam que, na década de 1970, o modelo de representação da Bienal de São Paulo pautado nas relações entre arte nacional e internacional entrava em crise, juntamente com o seu projeto civilizatório e pedagógico, construído no contexto desenvolvimentista do pós-guerra.

Entretanto, o vazio cultural não pode ser interpretado em termos absolutos. Certamente, não podemos ignorar as mudanças ocorridas nesse período, pois na passagem dos anos 1960 para os anos 1970 ocorreram transformações significativas nas práticas estéticas contemporâneas. A despeito de qualquer afirmação sobre o fim das utopias vanguardistas, as neovanguardas estavam em seu auge, e sua presença no cenário artístico brasileiro seria marcante até o início da década de 1980, especialmente nas bienais curadas por Walter Zanini.

Se a grande visibilidade da Bienal de São Paulo como “emblema oficial” impedia a exibição de obras que envolvessem qualquer tipo de protesto, motivo que mobilizou a adesão de diversos artistas ao Boicote, espaços como o Museu de Arte Contemporânea foram responsáveis pela apresentação da produção das neovanguardas daquele período.⁶⁴ Assim, a ideia de “vazio cultural” não significa a perda do potencial crítico da arte em si, mas a “despolitização” da discussão sobre arte e cultura no seio da Bienal de São Paulo, devido em parte à censura imposta pelo regime, mas também pela administração burocrática e centralizadora de Ciccillo Matarazzo.

Aliás, apesar da censura e do boicote, segundo a pesquisadora britânica Isobel Whitelegg, a Bienal de 1973 apresentou diversos projetos ligados às experiências com arte e tecnologia em um segmento intitulado “Arte e Comunicação”.⁶⁵ A organização desse segmento estava vinculada, segundo o pesquisador Ricardo Mendes, ao **projeto do filósofo Vilém Flusser apresentado à Bienal de São Paulo** e que foi parcialmente realizado na décima edição da mostra.⁶⁶ Esse projeto, cuja documentação encontra-se atualmente no Arquivo Vilém Flusser da Universidade de Arte de Berlim, também foi resgatado pelo artista e professor da Universidade de São Paulo, Mário Ramiro, no artigo “Salto para um mundo cheio de deuses”,⁶⁷ no qual o autor revisa a troca de correspondências entre o filósofo, que se encontrava na Europa, e a Fundação Bienal, e analisa a reformulação proposta pelo filósofo à Bienal do ponto de vista de uma inversão das relações entre centro e periferia, onde o evento brasileiro poderia converter-se em modelos para as demais mostras internacionais de arte contemporânea.

A proposta submetida inicialmente a uma conferência realizada pela Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), em 1971, partia da premissa de que a crise

⁶⁴ Cf. OBRIST, Hans Ulrich. Entrevista com Walter Zanini. In: *A brief history of curating*. Zurich/Dijon: JRP Ringier/Les presses du réel, 2008, p.148-66.

⁶⁵ WHITELEGG, Isobel. Reading the archives of an unseen biennial: Sao Paulo 1973. In: BIENAI, BIENAI, BIENAI... 28ª Bienal de São Paulo, novembro de 2008.

⁶⁶ MENDES, Ricardo. Bienal de São Paulo 1973 – Flusser como curador: uma experiência inconclusa. Disponível em <www.fotoplus.com>.

⁶⁷ RAMIRO, Mário. Salto para um mundo cheio de deuses. *Ars*, n. 10, 2007, p.32-7.

da arte não estava associada à produção artística, mas aos processos de mediação da arte. Grosso modo, a partir da constatação de que as exposições de arte eram dispositivos ou arranjos unidirecionais, nos quais os significados eram atribuídos em uma relação fixada no objeto artístico, a proposta do filósofo consistia na mudança da ênfase dos objetos para os processos de compartilhamento de informações entre grupos multidisciplinares formados por artistas, críticos e teóricos, entre outros, envolvendo diversas instituições, como escolas, laboratórios, fábricas etc. Havia nessa proposta uma intenção explícita de retirar os processos de produção estética de um ambiente restrito a especialistas, integrando um público mais amplo através de processos dialógicos. Não à toa o projeto proposto por Flusser chamou a atenção do artista Mário Ramiro como algo que poderia ser resgatado na história da Bienal de São Paulo para a discussão sobre o vazio pelo viés da virada discursiva dos anos 1990, quando as exposições de arte convertem-se em plataformas de produção de conhecimento. Observa Ramiro como o discurso teórico de Flusser desloca-se precocemente das premissas de um processo civilizatório, ou seja, de construção de um projeto nacional, para as possibilidades de articulação de novas relações entre centro e periferia, antecipando-se, devido ao repertório adotado, às questões da sociedade da informação que estão em pauta atualmente nas discussões sobre práticas curatoriais contemporâneas e exposições globais de arte.⁶⁸

No entanto, a leitura desses documentos e dos artigos de Ramiro e de Mendes nos leva também à conclusão de que a Bienal não incorporou plenamente as propostas de Flusser, nem tanto por razões políticas como se poderia imaginar, mas por motivos financeiros e administrativos. No segmento arte e comunicação da Bienal de 1973, foram incluídos somente dois artistas propostos por Flusser, Fred Forest e Eric McLuhan. No fim de 1972, Flusser se desligou da Fundação Bienal após uma troca de correspondências inflamada com seu presidente, encerrando uma relação que seria retomada no início dos anos 1980, a convite do primeiro curador da Bienal de São Paulo, Walter Zanini, para participar de um ciclo de conferências na 18ª Bienal. Também fundamentada na ideia de arte e comunicação, a Bienal de 1981 realizou, dentro de um conjunto de condições mais favoráveis, diversas reformulações que já estavam contidas na proposta de Flusser, buscando uma integração maior da exposição com o público e contando com manifestações artísticas que ampliavam os limites da arte.

A ausência dessas discussões sobre a mediação da arte nos debates promovidos pela 28ª de São Paulo revela a dificuldade encontrada pelos curadores Ivo Mesquita e Ana

⁶⁸ A associação por princípios de linguagem e centrada em uma leitura contemporânea da arte, adotada por Walter Zanini nas bienais de 1981 e 1983, operava, segundo o curador, uma inversão das relações entre norte e sul, mas colocava os artistas sul-americanos em relação direta com artistas de outras partes do mundo. ZANINI, Walter. Relato da Reunião de Consulta entre Críticos de Arte da América Latina, coordenada por Aracy Amaral, na qual foi escolhida a continuidade da Bienal Internacional no lugar de uma Bienal Latino-Americana, 1980. Acervo Vilém Flusser Archiv. Cf. AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.96.

Paula Cohen de recuperar e reativar um pensamento crítico que permitisse a ampliação do debate sobre a Bienal para além de uma crônica de sua história ou da afirmação incipiente de sua centralidade em um mapa da arte global. Um diálogo multidisciplinar que permitisse, enfim, aprofundar a discussão sobre a “espetacularização” da mostra, para além da questão do consumo cultural, adensando a análise dos aspectos ambivalentes da construção de uma modernidade em um contexto periférico. Aspectos esses que se revelam por meio de proposições radicais, com potencial de servirem como modelo ao exterior, produzidas dentro de um contexto institucional precário, mas em estado crítico permanente, conforme afirmava Vilém Flusser.

Nesse sentido, foi apropriado por parte da imprensa rotular a 28ª Bienal de São Paulo como a “bienal do vazio”, apesar dos protestos de seus curadores e da escolha de última hora da arquitetura como símbolo das utopias e impasses da modernidade. Além da superficialidade dos debates e da falta de articulação entre as comissões internacionais convidadas e a cena artística local, a proposta de transformação do andar térreo do pavilhão em uma praça pública foi alterada tanto pelo abandono da ideia de remover os caixilhos da entrada do térreo do pavilhão (devido a questões orçamentárias), quanto pelo forte esquema de segurança montado após a abertura do evento, quando um grupo pichou o espaço vazio do segundo andar.

Após o incidente, os curadores definiram a manifestação com um ato criminoso e de barbárie contra o patrimônio cultural da cidade e foi instalado todo um aparato de inspeção de segurança, comparável àquele dos aeroportos internacionais após os ataques de 11 de setembro de 2001. Tal fato foi o argumento central da crítica de Fábio Cypriano,⁶⁹ comissionada pela plataforma Fórum Permanente, questionando a legitimidade do projeto curatorial de Ivo Mesquita. O episódio também foi citado pela arquiteta Ligia Nobre, cofundadora da organização social Exo Experimental, uma plataforma de pesquisa no campo da arte e do urbanismo na cidade de São Paulo, que operou entre 2002 e 2007. Assinalando as contradições entre o discurso e a prática dos curadores, ela questiona: “a Bienal rotulou os pichadores de criminosos, e Cohen os desconsiderou como ‘aquelas pessoas da periferia’ durante a coletiva de imprensa. Esse não é exatamente o tipo de ‘vivo contato’ prometido por ela e Mesquita. Se a 28ª Bienal clamava por ser um espaço público de inclusão social, a instituição não deveria estar aberta justamente para ‘aqueles da periferia’?”.⁷⁰

O incidente na abertura da exposição é sintoma de uma crise na esfera pública que já havia surgido na exposição anterior. Retornando àqueles debates, Renato Janine

⁶⁹ CYPRIANO, Fábio. *Um acordo de cavalheiros em vivo contato*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁷⁰ NOBRE, Ligia. Taggers get into “living contact” with vacant São Paulo Bienal. *Art Review*, 4 de novembro de 2008.

Ribeiro comentou sobre a situação atual da Praça da Sé, no centro de São Paulo, um importante ponto de encontro para manifestações políticas nos anos 1980, como o movimento Diretas Já, que, após vinte anos de ditadura militar, clamava por eleições diretas para presidente. Remodelada pela administração pública, a praça perdeu sua dinâmica social e tornou-se um lugar onde a “participação” mais visível são as pichações.⁷¹ Outro exemplo dos impasses do processo modernizador na cidade de São Paulo é a avenida Luis Carlos Berrini. Quando vista a partir da favela que fica do lado oposto do rio Pinheiros, essa avenida reflete a extrema desigualdade social e educacional que existe no Brasil. Essa avenida é um paradigma urbano de proteção e controle, discutido pelo artista espanhol Antoni Muntadas, quando este falou sobre as relações entre o fim de uma esfera pública e o sentimento de medo, que leva à instalação de cercas, grades e sistemas de vigilância.⁷² O correlato oposto disso seria o que Brian Holmes chamou de “urbanização da cegueira”, ao constatar que os protestos ocorridos em Paris, em 2005, não interromperam o fluxo de turistas ou a vida cultural da cidade.⁷³ Em 2006, durante a preparação da 27ª Bienal, um grupo conhecido como PCC ou Primeiro Comando da Capital – cujos líderes comandavam o tráfico de drogas através de telefones celulares, a partir do interior das penitenciárias onde estavam encarcerados –, atacou estações policiais e o transporte público, levando uma cidade de 18 milhões de habitantes a um estado de suspensão de suas atividades cotidianas.

Diante desse contexto de crise da esfera pública, conforme tem anotado o pesquisador Cayo Honorato, as ações educativas passaram a assumir um papel central nas instituições culturais, gerando um consenso em relação ao papel de mediação como projeto pedagógico que ocorre no âmbito das exposições de arte contemporânea. Para citar os casos mais notórios, ele menciona a sexta edição da Bienal do Mercosul, bem como a última edição da Documenta de Kassel, ambas realizadas em 2007.⁷⁴ No entanto, no Brasil, de modo geral, a ênfase das poucas, incipientes e descontínuas políticas culturais recai nos meios (a instituição, o museu, a exposição, a coleção etc.), deixando de lado as mediações, ou seja, os usos que o público pode fazer daquilo que está sendo socializado, que é, ou deveria ser, elemento fundamental de qualquer política ou instituição pública. Tomemos como exemplo o caso do programa de ação educativa realizado na última Bienal de São Paulo, quando o curador Ivo Mesquita convidou a artista e professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Ana Maria Tavares, para desenvolver um projeto, que foi elaborado por ela com a colaboração dos artistas e alunos do programa de pós-

⁷¹ SEMINÁRIO RECONSTRUÇÃO, 27ª Bienal de São Paulo, junho 2006. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁷² O SOCIAL NA ARTE; ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁷³ HOLMES, Brian. Beyond the global 1000. CIMAM ANNUAL CONFERENCE, Pinacoteca do Estado de São Paulo, novembro de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁷⁴ A EXPERIÊNCIA EDUCATIVA NA DOCUMENTA 12. Museu de Arte Moderna de São Paulo, agosto de 2008. Disponível em <www.forumpermanente.org>.

graduação em artes visuais, Jorge Menna Barreto e Vitor César. O projeto não foi realizado, sob a alegação de falta de verbas para a sua execução, e no seu lugar o arte-educador Guilherme Teixeira foi convidado a repetir o projeto Centro-Periferia concebido pelo projeto educativo de Denise Grinspum para a Bienal curada por Lisette Lagnado, um programa específico de inclusão da população de pontos extremos da cidade nas atividades da Bienal. Nota-se, portanto, como os programas educativos são incorporados de maneira circunstancial aos projetos curatoriais, sem estarem associados a uma estratégia consolidada de inclusão de um público mais amplos nas exposições de arte contemporânea.⁷⁵

Embora em suas declarações à imprensa os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen tenham colocado a mediação como cerne do projeto curatorial da 28ª Bienal de São Paulo,⁷⁶ suas concepções partem do pressuposto de que no Brasil existe um público específico para a recepção da “arte contemporânea”, que dispensa, portanto, informações contextuais para a formação de uma opinião crítica acerca daquilo que está sendo apresentado. Tanto o *website* quanto o material gráfico (um guia de exposições e um jornal semanal) produzidos pela 28ª Bienal de São Paulo não geraram textos críticos ou documentação acerca dos temas debatidos em suas conferências (a memória da Bienal de São Paulo e sua inserção em um sistema cultural globalizado), limitando-se ao registro dos eventos e dos projetos de artistas realizados para a exposição. Embora adotasse concepções editoriais inovadoras (como a distribuição gratuita dos jornais nas linhas de metrô da cidade) e um design arrojado (a identidade visual desenvolvida para o evento trazia uma proposta de desconstrução tipográfica), o projeto editorial produzido para última Bienal não se constituiu uma obra de referência sobre as bienais, como se esperaria de uma proposta curatorial que se autointitulou “radical”, ao propor um modelo de reflexão sobre as megaexposições de arte contemporânea. Quanto ao uso das tecnologias da informação, no lugar de empregar as redes sociais na produção de um ambiente virtual participativo, o *site* coordenado por Ana Paula Cohen foi produzido a partir de um modelo centralizado, concebido como um canal de transmissão *on-line* dos eventos realizados no Pavilhão do parque Ibirapuera e de reprodução dos textos impressos.

Ora, o que estamos discutindo não é apenas um mero aspecto técnico. A escolha de ferramentas de comunicação de fluxo unidirecional de informações, em detrimento de outras abertas à colaboração e ao diálogo, é uma escolha política. Logo, parece-nos que a ideia de “mediação” no projeto da 28ª Bienal, recusa abordar, a partir de uma

⁷⁵ No caso da Bienal de São Paulo, os serviços de monitoria foram implantados já na sua segunda edição.

⁷⁶ HIRSZMAN, Maria; MOLINA, Camila. “Bienal do Vazio” começa no dia 25 com proposta ousada, *O Estado de S.Paulo*, 2 de outubro de 2008.

perspectiva crítica, o papel dessa instituição na manutenção de certas hierarquias dentro de um processo de construção de conhecimento que deveria ser dialógico, promovendo a construção de uma esfera pública conectada. Isso ressalta o fato de que uma exposição como a Bienal não é motivada somente por princípios estéticos, muito pelo contrário, é um campo de batalha onde estão em conflito interesses pessoais e corporativos, um grande aporte de recursos financeiros públicos e privados, a utilização de prestígio na legitimação de certas práticas artísticas etc. O que está em jogo, em última instância, é a permanência de um sistema de relações que define certas competências e papéis preestabelecidos para os diferentes agentes (o artista, o curador, o crítico, o espectador etc.), sendo que o desaparecimento dessas fronteiras colocaria em risco os processos de legitimação e validação de determinados discursos e de uma certa definição de arte contemporânea. Não à toa, uma perspectiva pós-colonial não se aplica nesse caso, pois o projeto curatorial de Ivo Mesquita e de Ana Paula Cohen parte da premissa de lugares consolidados, sem considerar os deslocamentos possíveis dentro dos processos de globalização cultural.

No caso da Bienal de São Paulo, essa postura acrítica em relação à virada global da arte contemporânea acarreta o fechamento em si mesma. Afinal, os mesmos mecanismos de inclusão e exclusão aplicados pelos centros hegemônicos em relação aos países periféricos se reproduzem nas relações entre centro e periferia nas grandes metrópoles globais como São Paulo, ou entre esta cidade, como centro econômico e cultural do país, e outras regiões do Brasil. Ao privilegiar as relações que se estabelecem entre lugares e agentes consolidados no âmbito da arte contemporânea brasileira e internacional, a Bienal transforma-se, na verdade, em um mecanismo de revalidação dos discursos provenientes dos centros hegemônicos, operando assim no sentido unidirecional (norte-sul) dos processos de globalização cultural. Desse modo, sem ser capaz de modificar a dinâmica de uma esfera pública global, criando diálogos com outras “zonas de silêncio”, a Bienal de São Paulo perde a sua força de agenciamento e continua sem uma voz ativa ou um lugar consolidado no mapa das artes.

Na verdade, a crise vocacional de que fala Ivo Mesquita, é essa ausência de uma posição política definida no contexto das transformações do mundo atual. Ao analisar as relações entre arte étnica e arte contemporânea, no escopo do projeto do pensamento de Hans Belting sobre a arte global, Laymert Garcia dos Santos assinala que a hipótese do historiador da arte aponta para uma indefinição no conceito de arte ocidental e incertezas em relação ao futuro das instituições artísticas. Assim, algumas exposições

de arte contemporânea estariam abordando justamente esse cruzamento de fronteiras e os aspectos paradoxais da reconfiguração geopolítica da cultura mundial,⁷⁷ assuntos estes que passaram ao largo dos debates realizados na última Bienal. Desse modo, no âmbito da 28ª Bienal de São Paulo, os problemas decorrentes da globalização cultural foram enunciados por um outro viés.

2.4 O projeto político e cultural da Bienal de São Paulo

O principal questionamento que a “Bienal do Vazio” suscitou foi a vinculação entre crise enfrentada pela instituição e aquela representada pelos paradigmas da arquitetura moderna.⁷⁸ Questionada sobre como preencheria o andar vazio da Bienal, a artista Ana Maria Tavares afirmou que:

O Vazio é apenas ilusório, não há esvaziamento que nos leve ao grau zero, que anule ou cancele todos os significados, pois, ao contrário do que as aparências revelam, com o vazio descortinam-se as estruturas, mas o que fazemos com elas? Como transformá-las em questões realmente pertinentes?

Como evitar que o vazio seja apenas a falta de algo? Então, é necessário um outro gesto capaz de radicalizar a experiência para instaurar a consciência crítica. Portanto, ao esvaziarmos o Pavilhão da Bienal temos diante dos olhos a arquitetura modernista brasileira e suas utopias. E parece-me que isso ficou de lado em todas as discussões a respeito dessa Bienal. E foi a partir dessas ideias que, a convite de Ivo Mesquita para desenvolver o Projeto Educativo para esta Bienal, propus, em colaboração com Jorge Menna Barreto e Vitor César, desestabilizar a noção do Vazio como “síntese da negação e da ausência”, conforme proposto pelos curadores.

Dentre outras questões, o projeto (abortado nas últimas semanas) visava potencializar o vazio a partir da construção do que chamo de “Parede Niemeyer”, revestindo toda a parede do fundo do segundo andar com espelhos, para reverberar não só a arquitetura, mas nossas utopias, nossa história, para torná-la abismal. Niemeyer dentro de Niemeyer. O espelho, a meu ver, síntese da utopia moderna do arquiteto brasileiro, é também vigilante.

O espaço destinado à grande mostra bianual de arte no Brasil seria esvaziado para, com o espelho, se fazer perguntas. Como um grande ambiente oco, funcionaria como tímpano para uma operação de escuta. As reverberações no espelho forneceriam as bases para o questionamento crítico sobre nossa condição. Novamente a pergunta: Para onde olhamos? Para onde vamos? Todo o projeto educativo estaria então ancorado na ideia de que, se

⁷⁷ GARCIA DOS SANTOS, Laymert. How Global Art Transforms Ethnic Art. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. p.164-176.

⁷⁸ LIND, Maria. Entrevista com Rubens Mano. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Guia da exposição Em vivo contato, 28ª Bienal de São Paulo*, 2008.

não incluirmos o contexto, se não questioná-lo, ficaremos sempre reféns de nossa própria história ou dependentes da história que nos chega de longe.⁷⁹

A longa citação vale a pena, pois indica como a experiência da arquitetura através do vazio tornou-se uma metáfora dos limites da experiência moderna no Brasil e do projeto cultural e político da Bienal de São Paulo, iniciado nos anos 1950, dois emblemas de um projeto civilizatório brasileiro, como foi assinalado anteriormente. Pode-se apontar então para a predominância de museus de arte projetados sob os auspícios da arquitetura moderna enquanto meio privilegiado para a construção de uma esfera pública,⁸⁰ em detrimento de outros espaços para debates e a formação de uma opinião crítica, ou, ainda, de outras formas de mediação que poderiam surgir no âmbito das artes visuais. Uma questão já levantada pelas diversas críticas aos museus de arte, pois, em alguma medida, tal paradigma está vinculado à defesa da autonomia da obra de arte, cuja perspectiva eurocêntrica foi criticada pelas neovanguardas dos anos 1960 e pelo pós-colonialismo das últimas décadas.

No Brasil, **a formação dos museus de arte ocorre concomitantemente ao advento da arquitetura moderna.**⁸¹ Muito embora o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo ocupem prédios de arquitetura eclética e neoclássica, construídos no fim do século XIX e início do século XX, essas instituições não estavam consolidadas até os anos 1940, quando surgiram os primeiros planos de criação de museus de arte moderna nessas cidades. Além disso, conforme argumenta o crítico Mário Pedrosa, durante essa fase de formação do modernismo brasileiro, situada entre a Semana de Arte Moderna e a primeira Bienal, a arquitetura moderna era a única manifestação cultural moderna que havia alcançado uma dimensão social em sentido mais amplo.⁸²

No entanto, apesar dos vínculos entre os museus e a arquitetura moderna no Brasil remontarem à primeira metade do século XX, os primeiros casos de implementação de projetos ambiciosos para os museus de arte foram a construção do Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi, inaugurado em 1968, e o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, de Affonso Reidy, concluído em 1962. É interessante para o nosso estudo da Bienal de São Paulo notar que o complexo arquitetônico projetado por Niemeyer no Ibirapuera, que abriga o Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte Contemporânea e a Fundação Bienal, não foi construído para esse fim. Na verdade, o projeto do arquiteto não incluía um museu, sendo os pavilhões (da Agricultura, das Nações e das Indústrias)

⁷⁹ TAVARES, Ana M. Depoimento. In: Artistas dizem como preencheriam o andar vazio da Bienal. *Folha de S. Paulo*, 22 de outubro de 2008.

⁸⁰ Um exemplo das contradições da Modernidade que estão sendo discutidas neste texto foi o cercamento do Museu Brasileiro de Esculturas, construção planejada por Paulo Mendes da Rocha e cujo projeto buscava justamente reativar o diálogo entre os espaços culturais e a vida pública por meio da arquitetura. Cf. SPERLING, David. Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo. *Arquitextos*, n. 18, novembro de 2001. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br>>. Ver também: *As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte*, disponível em <www.forumpermanente.org>.

⁸¹ Mesmo comparado com outros países na América Latina, é tardio o surgimento de museus de arte no Brasil. O Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, foi criado oficialmente em 1937 e dividiu seu espaço na avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, com a Escola Nacional de Belas Artes até 1976, quando esta foi anexada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. A Pinacoteca do Estado de São Paulo, apesar de estar regulamentada desde 1911, passou a ocupar plenamente o prédio da Praça da Luz, no centro de São Paulo, projetado inicialmente para o Liceu de Artes e Ofícios, somente em 1946, dividindo o espaço com este até os anos 1980. Cf. GROSSMANN, Martin. *Uma cronologia para o museu de arte*. Disponível em: <<http://museologia.incubadora.fapesp.br>>. Ver ainda AMARAL, Aracy. A Pinacoteca do

projetados para feiras. Portanto, a atual Oca é o único local concebido originalmente como espaço para exposições de arte temporárias. Desde a sua segunda edição (1953), a Bienal ocupou o Pavilhão das Indústrias, rebatizado posteriormente de Pavilhão Ciccillo Matarazzo (naquela ocasião ocupou também o Pavilhão das Nações). Nos anos 1970 o Museu de Arte Moderna passou a ocupar um espaço sob a marquise do Ibirapuera, adaptado por Lina Bo Bardi na década seguinte.⁸³

Embora **a relação da arquitetura moderna com os museus de arte** foi sendo modificada aos poucos no pós-guerra, segundo a historiadora da arte Valerie Fraser, parece não ter havido um consenso geral de que os museus tinham um papel importante a desempenhar na formação da identidade da nação. Não por acaso, o projeto de Brasília, a nova capital nacional inaugurada nos anos 1960, não contemplou um museu nacional.⁸⁴

Nesse sentido, parece-nos que seria possível tomar uma metáfora arquitetônica como uma crítica ao próprio projeto dessa instituição e o papel da exposição na formulação de noções de identidade na arte brasileira, ligadas ao desenvolvimentismo e à internacionalização cultural característicos daquele decênio.⁸⁵ Logo, discutiremos nas páginas que se seguem **a ambivalência da construção de um projeto nacional por meio de uma modernidade internacional e a busca incessante pela afirmação da arte brasileira diante das vanguardas artísticas internacionais**. Uma tensão constante entre nacional e estrangeiro característica do modernismo brasileiro e latino-americano que vai reaparecendo, insistentemente, no decorrer do século XX, e ganha uma nova dimensão com os processos de globalização cultural das duas últimas décadas.

Sabe-se que o modernismo brasileiro fundado pela **Semana de Arte Moderna** foi o ponto de partida de um projeto de cultura nacional e de busca pela “brasileidade” de nossa arte. Enquanto na Europa Central o modernismo contestava as especificidades locais e pregava um “mito” universalista, no Brasil o movimento modernista levantava a questão de uma arte brasileira. Em um artigo dos anos 1980, intitulado “Da Antropofagia à Tropicália”, no qual Carlos Zílio reavalia a questão do nacional-popular de um ponto de vista das artes plásticas, o autor afirma que “paradoxalmente, a arte moderna internacionalista deflagra e encaminha a cultura brasileira à sua autoindagação”.⁸⁶ O modernismo europeu seria visto, nessa perspectiva, como um modelo crítico para uma reflexão sobre a cultura nacional e seus vínculos com o colonialismo europeu.

Também conhecida como A Semana de 22, a Semana de Arte Moderna configurou-se, segundo Mário Pedrosa, numa iniciativa de artistas locais em um ambiente provinciano, buscando despertar a atenção da elite local, “os barões do café”, para aquilo que

Estado. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005) – V. 2: Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p.175-94; FRASER, Valerie. Brasília: uma capital nacional sem um museu nacional. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁸² Cf. PEDROSA, Mário. Entre a Semana e as Bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.273.

⁸³ NELSON, Adele. Creating History: definitions of the avant-garde at the second São Paulo Bienal. In: INTERNATIONAL RESEARCH FORUM FOR GRADUATE STUDENTS AND EMERGING SCHOLARS. Departamento de Arte e História da Arte, Universidade do Texas, 6-8 novembro 2009.

⁸⁴ FRASER, Valerie. *Brasília*: uma capital nacional sem um museu nacional. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁸⁵ O primeiro resultado da Bienal na esfera artística local, como se sabe, foi promover o surgimento dos movimentos de arte construtiva no Brasil. Aliás, é de um dos egressos desses movimentos, Hélio Oiticica, a teorização de uma vanguarda brasileira e das condições do experimentalismo estético em contextos periféricos que ajudam a formar, ainda hoje, um quadro de referência para a análise do processo de internacionalização da arte brasileira e dos diferentes desdobramentos da arte moderna após o surgimento de uma cultura popular de massa no Brasil.

acontecia na esfera da cultura mundo afora.⁸⁷ Para além do choque provocado em um contexto de elite provinciano, a Semana de Arte Moderna criava um contraponto com uma cultura colonial firmada na cidade do Rio de Janeiro. Antiga capital do Império e capital da República até a inauguração de Brasília, no início década de 1960, a cidade do Rio de Janeiro contava com instituições tradicionais como a Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial das Belas Artes, criada no século XIX e que em 1937 deu lugar ao Museu Nacional de Belas Artes. Tais instituições haviam sido constituídas sob uma influência cultural predominantemente francesa,⁸⁸ fruto das missões artísticas iniciadas logo após a vinda da Família Real ao Brasil, em 1808. Nesse contexto acadêmico, os Salões apareciam como o principal meio instituído para dar visibilidade à produção artística. Um ambiente artístico decerto acadêmico, mas bastante cosmopolita se comparado ao cenário provinciano que abrigou a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, descrito por Mário Pedrosa.

Durante o período em que a arte moderna começa alcançar uma dimensão pública no Brasil, iniciam-se também os debates acerca da identidade cultural brasileira, de superação do atraso em relação aos desenvolvimentos do mundo moderno europeu e sobre a situação de dependência em relação aos modelos do mundo ocidental, tendo como objetivo traçar as primeiras estratégias culturais para a superação das hierarquias estabelecidas entre centro e periferia, o que requeria por parte dos artistas e da intelectualidade a articulação de propostas modernizantes para a arte e a cultura elaboradas a partir de um ponto de vista local. Segundo a historiadora da arte Aracy Amaral, a procura pela identidade nacional naquele período se dava através da busca por uma tradição popular. Nas suas palavras,

desde o início do século XX, por toda a América Latina, a preocupação de busca de raízes culturais ou de afirmação de identidade provocou nos artistas chamados eruditos uma aproximação do dado popular, tanto do ponto de vista da temática quanto na tentativa de absorção de elementos formais que contêm uma autenticidade que a eles, ao longo das décadas, tem parecido importante como uma forma de expressar uma realidade típica deste continente.⁸⁹

Desde então, o binômio nacional-popular se estabelece como palavra-chave para a definição de uma cultura brasileira e latino-americana.

No entanto, apesar da busca desses artistas por matrizes populares, capazes de conferir à produção artística vínculos com a realidade sociocultural brasileira, os resultados desse empreendimento iniciado a partir dos anos 1920 foram incipientes no

⁸⁶ ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: NOVAES, Adauto. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.14.

⁸⁷ PEDROSA, Mário. Entre a Semana e as Bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.273.

⁸⁸ FRASER, Valerie. *Brasília: uma capital nacional sem um museu nacional*. Disponível em <www.forumpermanente.org>.

⁸⁹ AMARAL, Aracy. O popular como matriz. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* – V. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 30.

que diz respeito à constituição de instituições capazes de socializar a arte moderna de maneira ampla, afirma a crítica de arte Sônia Salzstein. No artigo “Uma dinâmica da arte brasileira”, a autora argumenta que os esforços de superação do provincianismo local e de articulação de estratégias de internacionalização naquela fase do modernismo estavam ligadas muito mais às especulações formais desenvolvidas por artistas como Tarsila do Amaral, do que às iniciativas institucionais ou apoios governamentais.⁹⁰

Corroborando tal afirmação, de acordo com Mário Pedrosa, no período compreendido entre a Semana de Arte Moderna e **a primeira Bienal de São Paulo**, a arquitetura moderna foi a primeira manifestação cultural a alcançar uma dimensão social em sentido mais amplo, o que reforça a ideia de que será por meio da arquitetura que um Estado (autoritário e centralizador) iniciará a promoção de uma cultura moderna no Brasil.⁹¹ Segundo Francisco Alambert e Polyana Canhête,⁹²

nessa linha de argumentação, que traz a sensibilidade plástica e a arquitetura moderna para a ponta das mudanças históricas, o período que se estende entre as décadas de 1930 e 1940 faz surgir o arquiteto como figura central. Após a Revolução de 1930, o Estado passa a intervir na cultura e, em especial, na arquitetura [...] Lúcio Costa é aqui figura central, principalmente depois de promover, em 1931, o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes, no qual, pela primeira vez desde a Semana de 1922, surgem para o público a vanguarda modernista e a arte moderna. Nessa reorganização do modernismo pós-30, o Estado tem papel central.⁹³

Nesse contexto de crescente visibilidade da arquitetura moderna, no fim da primeira metade do século XX, a cidade de São Paulo acirrará a disputa pela hegemonia cultural com a cidade do Rio de Janeiro por meio de um processo de institucionalização e internacionalização da produção artística e cultural que culminaria com a fundação de um Museu de Arte Moderna (1947) e a criação de uma Bienal de Artes, iniciando um período que Alambert e Canhête denominam “A era dos museus”.⁹⁴

No pós-guerra, mudanças no cenário internacional irão promover transformações significativas em toda a América Latina. A nova ordem mundial, que se instaurava após o fim da Segunda Guerra, deixava para trás as ideias nacionalistas vinculadas aos Estados autoritários e fascistas e traziam uma nova onda de internacionalização, marcada, no mundo ocidental, por princípios ditos democráticos e anticomunistas.⁹⁵ Trata-se ainda do período em que os Estados Unidos surgem como a nova hegemonia econômica e a nação defensora dos valores civilizatórios oriundos da modernidade europeia. Rapidamente, o centro da arte ocidental desloca-se da Europa Central para

⁹⁰ SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001, p.392.

⁹¹ PEDROSA, Mário. Entre a Semana e as Bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.273.

⁹² ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

⁹³ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.22.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Cf. OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15. n. 3, 2001, p.18.

Nova Iorque, e tal reconfiguração na geopolítica das artes seria marcante para os países latino-americanos, em especial para o Brasil e para São Paulo que almeja o posto de uma das grandes capitais da arte moderna. No pós-guerra, portanto, o discurso sobre a definição de uma arte brasileira mudará a sua tônica, quando, como tentativa de superação de uma situação de dependência colonial, a arte moderna brasileira buscou a sua especificidade local, adotando o modelo supostamente “universal” da corrente internacionalista da arte moderna que se tornou hegemônica na época, tendo o abstracionismo e a pintura como seus principais veículos. A ideia de uma situação de dependência cultural herdada das relações entre centro e periferia do período colonial e da importação dos cânones artísticos, passa a dividir lugar com os questionamentos sobre o imperialismo cultural e a hegemonia norte-americana na Guerra Fria.⁹⁶

Citando um célebre texto de Mário Pedrosa sobre os efeitos da Bienal de São Paulo, os autores Francisco Alambert e Polyana Canhête recuperam a ideia de que a principal “virtude” dessa exposição foi romper com o “isolacionismo provinciano” no Brasil. No texto escrito em 1975, Pedrosa afirma que:

Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiros o contato direto com o que se fazia de mais “novo” e de mais audacioso no mundo. Para muitos isso foi um bem, para outros isso foi um mal. Na realidade, como todo fenômeno vivo, há nele um lado bom e um lado mau, um aspecto positivo e um aspecto negativo ou contraditório. De fato, esse contato era inevitável, pois que nenhum país e o nosso em particular poderia desenvolver-se no isolacionismo fechado autarcicamente às influências, ao comércio com o mundo exterior. O mercantilismo internacional que descobriu o Brasil, o fez, e arrastou desde os seus primeiros dias o tráfico marítimo internacional, fundado então exclusivamente na lei da pirataria, o explorou incessantemente e monopolisticamente como colônia até entregá-lo à exploração mais intensiva, mais sistemática, mas sábia do imperialismo, contemporaneamente. Pois até essa exploração incessante, desde o seu nascer até agora, teve e tem seus aspectos positivos.⁹⁷

A ideia de superação das relações coloniais pelo viés do internacionalismo artístico pós-1945 aparece explícita também nas palavras de Lourival Gomes Machado, primeiro diretor artístico da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, “**por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do mundo, ao mesmo tempo em que, para São Paulo, se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial**”.⁹⁸ Não por acaso, essas palavras tornaram-se o slogan

⁹⁶ BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 51-8.

⁹⁷ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: 1986, p.254-6.

⁹⁸ MACHADO, Lourival Gomes. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951*, p.14.

da última edição da mostra no ano passado. Nesse sentido, a Bienal de São Paulo vislumbrava, no plano cultural, uma tentativa de romper uma situação de dependência, definindo as especificidades da produção local e promovendo sua inclusão no cenário internacional. Para Mário Pedrosa, por alinhar-se às políticas públicas de afirmação da arte moderna e à diplomacia cultural norte-americana do pós-guerra, o projeto político e cultural da Bienal de São Paulo foi um passo decisivo para a modernização do sistema artístico brasileiro e a inserção do país no cenário internacional, para o bem ou para o mal, escreveria ele no artigo “A Bienal de cá pra lá”. Seguindo esse raciocínio, pode-se afirmar, portanto, que a Bienal de São Paulo foi criada como evento cultural que buscava alcançar uma posição de destaque dentro de um sistema internacional que respondia aos parâmetros que foram definidos a partir dos centros de legitimação da arte moderna. No entanto, sendo uma instituição local, situada em um contexto periférico, ela necessitava adotar o discurso “universalista” para a sua legitimação dentro de um projeto de construção de uma identidade nacional. Ocorre que o objetivo da Bienal de São Paulo era produzir um ponto de contato entre a arte internacional e a arte brasileira, definindo as especificidades desta e afirmando a sua relevância em relação àquilo que ocorria mundo afora. A citação de Pedrosa ressalta, portanto, os aspectos positivos de uma situação pós-colonial, a superação dos “regionalismos” e “localismos” e a integração do país ao mundo moderno a partir dos principais centros, Rio de Janeiro e São Paulo. Ademais, a formação de um mercado de bens simbólicos ocorre quando a mostra, criada nos moldes da Bienal de Veneza, surge como evento para um público massivo. Não à toa, ao analisar a Bienal de São Paulo nos anos 1970, Mário Pedrosa vai compará-la às feiras de arte.⁹⁹

Desse modo, a formação dos museus na cidade de São Paulo ocorre simultaneamente com o surgimento da indústria cultural e, embora critique negativamente a lógica da mercadoria e do entretenimento, não escapa dela.

Desde a sua primeira edição, a Bienal de São Paulo estimulou um debate bastante politizado em torno de uma política cultural “imperialista” por parte dos Estados Unidos. Segundo Alambert e Canhête,

Durante a Guerra Fria, os Estados Unidos desenvolveram um projeto pan-americanista que tinha na cultura (e nas artes em particular) um de seus braços. O magnata, como se dizia na época, Nelson Rockefeller (na verdade proprietário, entre outras coisas, da Standard Oil, a maior empresa petrolífera do mundo) é nomeado para dirigir o Inter-American Affairs Office, uma agência diretamente ligada ao Departamento de Estado norte-americano, cuja função era exatamente divulgar a cultura e os

⁹⁹ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. In: AMARAL, Aracy (org.). Mundo, Homem, Arte em Crise. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.254-6. Teixeira Coelho também assinala com pertinência que as Bienais “foram criadas sob o signo da indústria, exatamente – como ilustra a de São Paulo –, posta num pavilhão de início pensado, duplo sinal, para as feiras industriais.” COELHO NETTO, José Teixeira. O melhor mesmo é ir ao museu, Bravo, n.134, outubro de 2008, p.44.

laços de amizade dos americanos do norte com os do sul. Os desdobramentos desse programa foram extraordinariamente importantes para o surgimento das Bienais e para o desenvolvimento de aspectos da arte e da cultura brasileiras daí por diante.¹⁰⁰

Tamanha era a controvérsia em torno do apoio das agências governamentais norte-americanas à Bienal de São Paulo e da figura de Nelson Rockefeller que militantes políticos protestaram do lado de fora do Edifício Trianon durante a abertura da primeira Bienal, em 1951, condenando a mostra como a “expressão da decadência burguesa”, argumento usado pelo arquiteto modernista Vilanova Artigas, em uma crítica publicada na imprensa local.¹⁰¹ Os fatos citados pelos autores indicam que:

No campo do debate entre a esquerda e a direita (ou, mais precisamente, daquilo que se considerava arte progressista ou não), havia uma subdivisão que opunha os defensores do abstracionismo construtivo, geométrico, e os pintores e críticos ligados ao abstracionismo informal, ou tachismo (como preferia Mário Pedrosa). A questão ia além de paradigmas estéticos, dizia respeito ao controle ideológico em clima de guerra fria.¹⁰²

Ora, certamente a migração do abstracionismo para as Américas significava uma reconfiguração ideológica dos postulados elaborados pelas vanguardas históricas no continente europeu.¹⁰³ **O que nos interessa nesse ponto é, em primeiro lugar, a politização em torno da internacionalização a arte brasileira e uma revisão da questão do nacional-popular em torno de uma cultura de massa.**

Os museus de arte no Brasil surgidos em meados do século XX fazem parte de um momento de consolidação de um projeto de modernização e industrialização do país, “quando se produziu uma modernização em larga escala de nosso ambiente cultural; modernização que seria sedimentada, de resto, num amplo programa governamental de crescimento econômico e reforma da vida social”.¹⁰⁴ Trata-se, segundo Renato Ortiz, de um momento de profundas contradições no interior dos processos de autonomização da cultura e de industrialização dos mercados simbólicos. Para o autor, o período situado entre as décadas de 1940 e o início dos anos 1970, assistiu à realização de um projeto de construção nacional e a formação de uma indústria cultural.¹⁰⁵

Portanto, em vários aspectos, **a história da Bienal de São Paulo pertence ao período de consolidação do projeto desenvolvimentista, após o florescimento de discursos identitários e nacionalistas na América Latina no início do século XX.** O projeto específico da Bienal de São Paulo resultou das ideias progressistas do empresário ítalo-brasileiro

¹⁰⁰ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.28.

¹⁰¹ Nessa mesma linha de raciocínio, Michael Asbury afirma que “para as agências governamentais [...] norte-americanas o evento [Bienal] oferecia solo fértil para a infiltração econômica, por meio do estreitamento dos laços culturais”. ASBURY, Michael. *The Bienal de São Paulo: between nationalism and internationalism*. In: *Espaço aberto/Espaço fechado: sites for sculpture in modern Brazil*. Henry Moore Institute, 2006, p.73.

¹⁰² ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.45.

¹⁰³ Cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

¹⁰⁴ SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001, p.396.

¹⁰⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo,¹⁰⁶ e da situação da cidade no pós-guerra, uma cidade que estava situada no centro das aspirações de modernização e industrialização do país.¹⁰⁷

Trata-se ainda de um momento de transformações na esfera da crítica de arte, em que nomes ligados ao modernismo da primeira metade do século XX, como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, organizadores das quatro primeiras edições da Bienal, dividem a cena com uma nova geração de críticos, na qual destaca-se o nome de Mário Pedrosa. Segundo a historiadora da arte Glória Ferreira, os anos 1950 são um momento de

deslocamento do debate artístico do terreno ideológico – no qual se conjugam a atualização e a exigência de fazer aflorar uma identidade própria – para o estético formal, em prol de uma linguagem universal da arte, não regionalista ou subordinada às tradições nacionais, comprometida, contudo, com a construção do país [...] Esse deslocamento no sentido de operar uma leitura crítica da história da arte moderna, não como modelo para uma atualização ou tentativa de encontrar traços nacionais das obras do passado, mas como compreensão de sua dinâmica, caracteriza a crítica dos anos 50.¹⁰⁸

De fato, no pós-guerra ocorre uma reconfiguração ideológica em torno do discurso modernista no Brasil. Aos poucos o discurso crítico vai se desassociando da temática nacional e da busca por uma identidade cultural nas tradições populares para se pautar cada vez mais na **autonomização da produção artística e em torno de uma estética universal ligada à pintura abstrata do pós-guerra**. Como afirmou Mário Pedrosa, em 1975, o principal efeito da Bienal de São Paulo para a arte brasileira foi romper com o localismo e colocar o Brasil em contato com as vanguardas artísticas pós-1945.¹⁰⁹ Segundo o crítico, a Bienal realizava, enquanto ponto de contato entre o ambiente artístico brasileiro e o sistema internacional, uma atualização contínua da arte brasileira em relação àquilo que ocorria mundo afora. Ademais, na década de 1950, a cidade de São Paulo encontrava-se no epicentro de um processo de industrialização, modernização e crescimento econômico, que se estenderia até o início dos anos 1970. **A Bienal de São Paulo está associada também ao surgimento de uma cultura de massa no Brasil** e, não à toa, seu idealizador Ciccillo Matarazzo também foi presidente do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e cofundador da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.¹¹⁰ É, portanto, nesse contexto de internacionalização da arte moderna e de construção de uma sociedade brasileira moderna que está situada a criação da Bienal de São Paulo.

¹⁰⁶ As primeiras bienais foram promovidas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado por Ciccillo Matarazzo em 1948. Em 1962, com a criação da Fundação Bienal de São Paulo, o MAM foi extinto e seu acervo doado à Universidade de São Paulo.

¹⁰⁷ Hoje a cidade está entre as maiores regiões metropolitanas do mundo, e personifica as contradições de “um país condenado a ser moderno”, para usar as palavras de Mário Pedrosa.

¹⁰⁸ FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil*: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

¹⁰⁹ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 254-6.

¹¹⁰ AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002, p.19.

No livro “A moderna tradição brasileira”, Renato Ortiz afirma que o modernismo no Brasil está vinculado a um projeto de construção nacional.¹¹¹ Para um país que dentro do mesmo século tornou-se independente de Portugal (1822), aboliu a escravidão (1888) e instaurou um regime republicano (1889), a modernidade representava a oportunidade de romper com seu passado colonial e com a submissão ao domínio europeu, por meio de um processo de modernização focado na industrialização e na reorganização da economia. Tornar-se uma nação moderna significava conquistar autonomia econômica e cultural, além da soberania e da independência política.¹¹²

Interessa-nos sobremaneira uma consideração inicial do livro de Ortiz, na qual o autor fala da politização da discussão sobre cultura no Brasil. No seu dizer, a vinculação entre modernismo e identidade nacional fez com que discutir cultura fosse uma forma de discutir também os destinos da nação:

O dilema da identidade nacional levou a intelectualidade latino-americana a compreender o universo cultural (cultura nacional, cultura popular, imperialismo e colonialismo cultural) como algo intrinsecamente vinculado às questões políticas. Discutir cultura era de uma certa forma discutir política. O tema da identidade encerrava os dilemas e as esperanças relativos à construção nacional.¹¹³

Ao discutir a ideia de vazio cultural, assinalamos anteriormente os vínculos do projeto da Bienal de São Paulo com a imagem de um Brasil moderno e os impasses surgidos quando, após a efervescência cultural dos anos 1960, seguiu um período de instrumentalização da cultura pelo Estado ditatorial. Para Renato Ortiz, o Estado brasileiro, durante o período ditatorial, será o principal agente modernizador e incentivador da produção cultural. Lembrando que no Brasil, a censura, iniciada em 1969, atuou sobre uma cultura de esquerda hegemônica nos anos 1960, ao mesmo tempo em que o Estado promovia a cultura de massa como aspecto fundamental para a integração nacional. Nesse sentido, em sua obra Renato Ortiz analisa o modo como a consolidação de um mercado de bens simbólicos e a formação de uma indústria cultural entre as décadas de 1940 e 1970 foram fundamentais para a construção de uma cultura hegemônica necessária para integrar toda a nação, superando os localismos e regionalismos. Logo, anotamos como a Bienal tornou-se o emblema de uma nação moderna brasileira e alvo de boicotes dos intelectuais e artistas de esquerda contra a ditadura militar. Nos termos do debate sobre a cultura que se travava na época, a questão do nacional continuava presente, mas passava a agregar, portanto, elementos de combate ao autoritarismo.¹¹⁴

¹¹¹ A tese do antropólogo brasileiro de que o advento de uma cultura popular de massa implica a redefinição dos conceitos de nacional e popular está situada entre uma tradição folclórica, iniciada no fim do século XIX, que entende o popular como o tradicional, e outra, mais politizada, que aparece nos anos 1950, ligada ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e aos Centros Populares de Cultura (CPC). Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹¹² Embora o Brasil seja considerado um caso singular no contexto latino-americano, a formação de Estados e culturas nacionais por meio dos processos de modernização foi um fenômeno que ocorreu simultaneamente em diversos países da América Latina, na primeira metade do século XX. Portanto, falaremos do modernismo latino-americano de forma mais abrangente, tentando pontuar, sempre que possível, as especificidades do caso brasileiro.

¹¹³ ORTIZ, Renato. Estudos Culturais. Tempo Social, junho 2004, p.125. Texto escrito em resposta a um questionário elaborado por pesquisadores da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos.

¹¹⁴ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Em decorrência dos dilemas políticos da década, surgiam, no âmbito da Bienal de São Paulo, dúvidas em relação ao projeto de modernização e internacionalização da arte brasileira. Enquanto a consolidação de uma indústria cultural no Brasil redefinia a questão da cultura nacional-popular e despolitizava a discussão anterior, surgiam novas críticas à cultura de mercado e à espetacularização da sociedade da informação.¹¹⁵

É importante assinalar essa ideia de uma cultura nacional-popular revisitada a partir da emergência de uma indústria cultural e do surgimento de um mercado de bens simbólicos, pois ela permite repensar a questão da identidade cultural latino-americana a partir dos usos das tecnologias da informação, como faz o teórico colombiano Jesús Martín-Barbero, outro expoente dos Estudos Culturais no continente latino-americano.

Martín-Barbero entende a modernização com uma ação política promovida pelo Estado, com o apoio das elites e burguesias nacionais e com o intuito de transformar as sociedades tradicionais.¹¹⁶ Os processos de modernização na América Latina foram conduzidos por Estados centralizadores e autoritários – no caso do Brasil, o Estado Novo –,¹¹⁷ que investiram em obras de infra-estrutura, necessárias à industrialização e urbanização das cidades. O principal objetivo da modernização nos países latino-americanos seria, ainda segundo Martín-Barbero, romper com uma relação de colonialismo na qual os contextos periféricos eram tidos como fornecedores de matéria-prima e consumidores de produtos manufaturados.¹¹⁸

No âmbito político-econômico, o dispositivo usado para romper com a **dependência colonial** em relação aos países centrais era, portanto, o da substituição das importações e da criação de mercados nacionais.¹¹⁹ No entanto, esses mercados locais “por sua vez, serão possíveis em função de seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional”. Jesús Martín-Barbero assinala, entretanto, a ambivalência da modernidade latino-americana. Para ele, o processo de tornar-se uma nação, no sentido moderno, e de criar uma identidade cultural própria levou as sociedades tradicionais a seguirem os passos das sociedades europeias em direção ao mundo moderno, adotando o discurso dos países hegemônicos como referência para a validação de seus resultados.¹²⁰ No campo específico das artes visuais, Ferreira Gullar foi um autor que trabalhou as questões da autonomia e da dependência para contestar o mito universalista da arte moderna e para discutir os significados de um conceito de vanguarda artística no contexto brasileiro. Em uma série de artigos publicados na revista *Civilização Brasileira* em 1965, Gullar revisou a sua Teoria do Não Objeto, buscando compreender as transformações estruturais da arte moderna a partir das modificações

¹¹⁵ Interessante notar que somente na segunda metade dos anos 1960 aparecerão os primeiros textos sobre uma cultura de massa no Brasil e traduções dos autores ligados à Escola de Frankfurt. Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.164-5.¹¹⁶ Em 1992, o historiador Raymundo Faoro apresentou uma conferência no Instituto de Estudos Avançados (IEA), intitulada “A questão nacional: a modernização”, na qual ele defendeu a ideia de que a modernização no Brasil não resultou na conquista da modernidade. Duzentos anos após o surgimento dos movimentos de independência no continente latino-americano ainda não descobrimos a “pista da lei natural do desenvolvimento”. Viveríamos, assim, segundo Raymundo Faoro, em um eterno processo de modernização conduzido pelas elites autodenominadas progressistas ou modernizantes, sem jamais alcançar uma modernidade que abarque todos os campos de nossa sociedade. RAYMUNDO, Faoro. A questão nacional: a modernização. *Estudos Avançados*, v. 6, n. 14, São Paulo, jan-abr 1992.

¹¹⁷ Após um golpe de estado o presidente Getúlio Vargas iniciou, em 1937, o Estado Novo, um regime político ditatorial que durou até 1945.

¹¹⁸ No plano cultural, a mesma situação de dependência se expressa quando uma cultura periférica é vista como material etnográfico e um país “vive da importação do produto cultural fabricado no exterior”. Cf. Roland Corbisier citado por ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 93.

sociais, evidenciando que a questão da autonomia da arte moderna é relativa em países periféricos. Assim, “a definição de arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos”.¹²¹ Sabe-se que o “Manifesto Neoconcreto” redigido por Gullar denunciava um desvio mecanicista da arte concreta brasileira. Contudo, a avaliação das relações entre vanguarda e desenvolvimento de Gullar, inspiradas nas Teorias da Dependência em voga nos anos 1960, incorporava também uma discussão das relações entre centro e periferia, na qual uma relação neocolonial se estabelecia na medida em que os países periféricos adotavam um conceito de vanguarda artística advindo dos países centrais. Em um sentido mais amplo, a própria modernidade significava uma etapa de desenvolvimento alcançada pelas sociedades europeias e norte-americana, as quais serviriam como modelo ideal a ser seguido pelos agentes modernizadores na América Latina. Apesar de uma visão etapista da história, essa ideia de dependência permitiria compreender que as relações entre centro e periferia fazem parte da lógica do desenvolvimento capitalista.

Esse modo de acesso dependente à modernidade, contudo, tornará visível não só a desigualdade em que se apoia o desenvolvimento do capitalismo, mas também a “**assincronia**” a partir da qual a América Latina vive e leva a cabo sua modernização.¹²² Nessa perspectiva, a modernização em si não permitiria um acesso igualitário ao mundo moderno, uma vez que o tornar-se moderno dependeria também de uma sincronização com o desenvolvimento do capitalismo internacional. Será o acesso desigual aos desenvolvimentos provenientes das grandes capitais da modernidade que definirá nossa identidade cultural. Assim, a modernização nos contextos periféricos não estaria em sincronia com a matriz europeia, e, como resultado, o descompasso, definiria nossa diferença cultural. Por conseguinte, **a modernidade era entendida como uma etapa de desenvolvimento e o nosso atraso em relação a um processo que ocorria nos países centrais resultava na manutenção de uma situação de dependência iniciada no período colonial.** Esse modo de pensar a relação entre os países periféricos e os centros hegemônicos fundamentada em uma relação de dependência econômica e cultural, muito presente nos anos 1960 e 1970, fundamentava teoricamente as dúvidas em relação às condições de possibilidade de uma arte crítica nos países subdesenvolvidos, termo usado naquela época.

Portanto, além da ideia de dependência, o atraso constitutivo de nossa modernidade

¹¹⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p.227.

¹²⁰ Ibidem, p.226-30.

¹²¹ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 78.

¹²² MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p.225.

é outra questão presente nos diversos autores que trataram da cultura brasileira e um fator determinante na relação entre identidade nacional e o exterior.

Se é verdade que as diferentes formações nacionais tomam rumos e ritmos diversos, também se pode dizer que essa diversidade vai sofrer desde os anos 30 uma readequação fundamental e de conjunto. A possibilidade de formar nações, no sentido moderno do termo passará pelo estabelecimento de mercados nacionais, e estes, por sua vez, serão possíveis em função de seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional. Esse modo dependente do acesso à modernidade, contudo, tornará visível não só o “desenvolvimento desigual”, a desigualdade em que se apoia o desenvolvimento do capitalismo, mas também a “descontinuidade simultânea” a partir da qual a América Latina vive e leva a cabo sua modernização. [...] A não contemporaneidade de que falamos deve ser claramente distinguida da ideia de atraso constitutivo, ou seja, do atraso convertido em chave explicativa da diferença cultural. É uma ideia que se manifesta em duas versões. Uma, pensando que a originalidade dos países latino-americanos, e da América Latina como um todo, foi constituída por fatores que escapam à lógica do desenvolvimento capitalista. E outra, pensando a modernização como recuperação do tempo perdido, e portanto identificando o desenvolvimento como definitivo deixa de ser o que fomos para afinal sermos modernos. A descontinuidade que tentamos pensar aqui está situada em outra chave, que nos permite romper tanto com um modelo a-histórico e culturalista quanto com o paradigma da racionalidade acumulativa em sua pretensão de unificar e subsumir num só tempo as diferentes temporalidades sócio-históricas. Para poder compreender tanto o que o atraso representou em termos de diferença histórica, mas não num tempo detido, e sim relativamente a um atraso que foi historicamente produzido, quanto ao que apesar do atraso existe em termos de diferença, de heterogeneidade cultural, na multiplicidade de temporalidades do índio, do negro, do branco e do tempo decorrente de sua mestiçagem.¹²³

A longa citação vale a pena, pois gostaríamos de assinalar o modo como o autor comenta a ideia de modernidade na periferia do capitalismo por meio da noção de diacronia (descontinuidade temporal). Nota-se que Martín-Barbero propõe uma modernidade latino-americana que não se reduz à imitação e uma diferença que não se esgota no “atraso”. Desse modo, o autor evita cometer o erro de pensar que existe um modernismo “ideal” nos países centrais e adotar uma visão evolucionista da história em que o destino da civilização brasileira seja alcançar certa etapa. Portanto, nosso “descompasso” e “diferença cultural” não devem necessariamente

¹²³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p.225-6.

ser vistos como uma dependência em relação aos países centrais, nem como uma versão menor dos desenvolvimentos metropolitanos.

Néstor Canclini partirá de um elemento espacial (**uma ideia fora do lugar**), para a construção de uma hipótese alternativa às teorias da dependência, nas quais, apesar das diversas ondas de modernização ocorridas nos séculos XIX e XX, nós ainda não havíamos cumprido as operações de uma “modernidade europeia”, e nossa modernidade seria vista, portanto, como “um eco tardio e deficiente dos países centrais”.¹²⁴ Ora, se a ruptura com o passado colonial dependia da modernidade, esta era algo vindo de fora e deslocado para o contexto brasileiro. Segundo o autor, a modernidade apresentava-se, para nós, como uma ideia fora do tempo e do lugar. Fora do tempo pois significava que estávamos atrasados em relação ao grau de desenvolvimento dos países europeus. Fora do lugar, pois o seu deslocamento para os países periféricos era visto como um “modo de adotar ideias alheias com um sentido impróprio”,¹²⁵ argumenta Canclini tomando emprestada uma das mais importantes hipóteses de interpretação da relação entre a nossa dependência econômica como país periférico, advinda do colonialismo, e a importação de modelos dos países centrais também no campo simbólico, desenvolvida no âmbito da crítica literária por Roberto Schwarz.¹²⁶

Segundo as análises de Jesús Martín-Barbero, Renato Ortiz e Néstor Canclini, podemos concluir que, de modo geral, nos países latino-americanos a modernização visava, paradoxalmente, a entrada destes em uma modernidade de matriz europeia, através da construção de um projeto nacional. **As contradições e os impasses desse processo de construção de uma identidade nacional e de participação em uma modernidade internacional marcaram os debates sobre a cultura brasileira e latino-americana no decorrer do século XX.** No Brasil, a autocompreensão de uma situação de dependência cultural levou artistas e intelectuais à contestação das hierarquias definidas entre centro e periferia e da dinâmica da cópia de modelos vindos de fora. A criação de uma arte moderna brasileira e de uma identidade cultural própria que integrasse toda a Nação era um ideal que andava de mãos dadas com o projeto desenvolvimentista em curso e alcançaria o seu ápice no início dos anos 1960. A efervescência cultural do início da década, com a nova arquitetura de Brasília, o Cinema Novo e o Neoconcretismo, criou a imagem de um Brasil moderno que aspirava ao reconhecimento internacional como um dos centros mundiais da modernidade. Nesse contexto a Bienal de São Paulo firmaria seu lugar ao lado das principais mostras de arte contemporânea, a Documenta

¹²⁴ CANCLINI, Néstor G.. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003, p.67.

¹²⁵ Ibidem, p. 77.

¹²⁶ No texto “As ideias fora do lugar”, introdução do livro *Ao vencedor as batatas*, sobre Machado de Assis, o autor afirma que nossa singularidade seria o descentramento das nossas ideias em relação ao seu uso na Europa. Um conceito como o modernismo, por exemplo, teria um sentido e um uso peculiar no Brasil, diferentemente do seu significado e aplicação na Europa. Em suas palavras, “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio”. Essa hipótese foi formulada com base na importação das ideias liberais para o Brasil no século XIX. Aqui o liberalismo não seria uma ideologia, como na Europa, mas um “ornamento” e justificativa para uma relação de “clientelismo” entre latifundiários e homens livres. Naquele período, o descentramento das ideias seria a nossa singularidade. Na esfera econômica, o autor observava na dependência brasileira da escravidão e do capitalismo internacional, as razões históricas para esse deslocamento das ideias liberais. SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

de Kassel e a Bienal de Veneza. No entanto, os dilemas políticos e a crise econômica da década de 1970 iniciariam um período de crise institucional e vocacional ligado ao projeto inicial de internacionalização da arte brasileira. A partir dos **anos 1980**, o aparecimento de novas linguagens artísticas, resultantes dos desdobramentos da arte conceitual, aumentaria ainda mais as dúvidas quanto ao modo de representação e os discursos modernistas no qual a identidade da arte brasileira estava definida. Ademais, em decorrência dos processos de globalização cultural, a expansão do modernismo para além dos padrões estabelecidos pelo internacionalismo artístico afetou a Bienal de São Paulo, instituindo uma “crise de representação”, na qual as oposições convencionais (local/global, centro/periferia, moderno/tradicional etc.) pareciam estar se tornando obsoletas.¹²⁷ Néstor Canclini é um dos autores que questionam uma visão dualista e defendem uma cultura híbrida formada pela fusão “do culto, do popular e do massivo”, que aparece como preponderante no atual período de globalização cultural e como ruptura com a ideia de internacionalização do período anterior.¹²⁸

Apesar dos diferentes posicionamentos em relação ao estado da cultura brasileira no contexto da globalização cultural, existe uma ideia comum sobre a modernidade latino-americana: o fato de que construímos uma **outra modernidade**, e uma **outra história**, escrita sob as marcas do colonialismo europeu do século XIX e do imperialismo cultural norte-americano no século XX. De certo modo, será essa afirmação que justificará a inserção da Bienal de São Paulo na dinâmica da arte global, articulada de diversas formas nos projetos e discursos dos curadores Nelson Aguilar (1994-1996) e Paulo Herkenhoff (1998) e Lisette Lagnado (2007).

2.5 A Bienal e a reafirmação de uma vanguarda artística brasileira

As mudanças ocorridas na Bienal de São Paulo nos anos 1990 indicam que a instituição buscou se afastar de uma perspectiva orientada pelos discursos provenientes dos centros hegemônicos da arte contemporânea. Voltando-se para a sua própria história, ela examinou suas bases modernistas, buscando questionar sua relação com a Europa e os Estados Unidos nos termos colocados por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” de 1928.¹²⁹ Ao menos, este foi o dispositivo usado, em 1998, pelo curador Paulo Herkenhoff para potencializar a Bienal como local de afirmação da arte brasileira. Nas suas palavras, “Antropofagia é um dos primeiros conceitos da cultura brasileira a ingressar na gramática internacional da arte”,¹³⁰ confrontando e oferecendo assim uma alternativa à leitura da História da Arte pautada em critérios ditos “ocidentais”, que negligenciam a multiplicidade de

¹²⁷ CANCLINI, Néstor G.. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

¹²⁸ Ibidem, p.19.

¹²⁹ O *Manifesto* foi inspirado em um ritual tupi que consistia em devorar os guerreiros mais bravos da tribo inimiga com o objetivo de absorver a força vital do adversário. Deslocado para o campo da cultura, o conceito de antropofagia tornou-se uma metáfora para a relação que a cultura brasileira estabelece com a sua matriz europeia. Muitas vezes associado ao caráter exótico ou primitivo do canibalismo, o termo marca uma posição específica para o desenvolvimento de uma vanguarda artística no contexto de redescoberta da tradição moderna brasileira nos anos 1960 pelo Movimento Tropicalista. De acordo com Hélio Oiticica, o experimentalismo que caracteriza nosso modernismo pode ser compreendido como o processo de criação de uma linguagem artística brasileira incluindo outras linguagens internacionais, como, por exemplo, a Pop Art e o Nouveaux Réalistes [Novo Realismo], capitaneado pelo crítico francês Pierre Restany.

¹³⁰ HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998, princípios e processos. *Trópico*, abril 2008. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

modernismos existentes e cria parâmetros excludentes no sistema da arte.¹³¹ No emprego que faz do termo “antropofagia”, Herkenhoff não pretende novamente discutir o modo como a cultura brasileira assimilou a matriz europeia através de um processo de hibridação, mas busca, antes de tudo, atuar corretivamente em uma história da arte eurocêntrica, que não foi capaz de incorporar na sua narrativa obras de vanguarda surgidas em regiões periféricas. Não se trata, portanto, somente da inclusão da arte brasileira em um mapa da arte global, mas também da revisão e ampliação do conceito de internacionalismo artístico para além dos parâmetros definidos pelos centros hegemônicos.

Alguns anos antes, na 22ª Bienal, o curador Nelson Aguilar já havia organizado salas especiais para os artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, com o intuito de afirmar a qualidade dos artistas locais no mesmo nível de outras representações nacionais de reconhecido prestígio.¹³² Não à toa, Aguilar escolheu como temas para as suas bienais a ruptura com o suporte e a desmaterialização do objeto. Diferentemente da transversal histórica traçada por Herkenhoff, que buscava as origens das trocas simbólica entre Brasil e Europa e as relações de alteridade estabelecidas entre colonizado e colonizador, seu antecessor no cargo de curador chefe da Bienal de São Paulo fez referência explícita às neovanguardas dos anos 1970 e a uma das primeiras publicações sobre arte conceitual, da crítica norte-americana Lucy Lippard, de 1973.¹³³ Ao debater a desmaterialização da arte no fim do milênio, Nelson Aguilar sinalizava com seu “faróis” para um “ponto cego” na narrativa sobre as neovanguardas e reivindicava a revisão de uma genealogia da arte conceitual a partir da pop art e do minimalismo norte-americano. Afinal, um dos principais livros usados na caracterização da arte conceitual, editado no formato de uma cronologia da desmaterialização das obras de arte, não incluía nenhum dos artistas selecionados por Aguilar, e tampouco outros nomes, como Cildo Meireles, Antonio Manuel, Arthur Barrio etc.

Notava-se nesses projetos, portanto, uma tentativa clara de inverter as relações de forças que legitimam os nomes de certos artistas dentro de uma narrativa histórica e usava-se, portanto, o prestígio internacional da Bienal de São Paulo para operar corretivamente sobre uma perspectiva eurocêntrica na história da arte. Outras estratégias pós-coloniais do período incluíam a redução do número de artistas enviados para as representações nacionais, igualando ao menos numericamente o peso de cada país no espaço expositivo, e a organização de mostras organizadas por regiões geográficas. Nestas, um time de curadores era responsável pela seleção de artistas que representassem a produção cultural dos cinco continentes ou de

¹³¹ HERKENHOFF, Paulo. Apresentação. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo da 24ª *Bienal de São Paulo. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo, 2008, p.22.

¹³² Nelson Aguilar adotou o conceito de “ruptura com o suporte” para questionar as categorias tradicionais de belas-artes e a noção de obra de arte, confrontando o cânone ocidental do modernismo e a noção universalista de arte. Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel foram assim escolhidos pelo curador com os “faróis” da produção nacional na 22ª Bienal de São Paulo. Lygia Clark e Mira Schendel representaram o Brasil na Bienal de Veneza, em 1968, mas naquele momento não alcançaram o reconhecimento ou o status de grandes nomes na cena artística internacional. Após uma exposição retrospectiva realizada em Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis, dez anos após a sua morte, ocorrida em 1980, Hélio Oiticica passou a ter certa visibilidade fora do Brasil, com trabalhos expostos na Documenta 10 (1997), junto com Lygia Clark, e na Tate Modern (2007). No entanto, existem dúvidas quanto aos efeitos da inserção de alguns poucos nomes da arte brasileira no circuito internacional para o reconhecimento e presença sistemática da arte brasileira fora do país e também sobre os benefícios da construção de uma imagem da arte brasileira no exterior na consolidação do sistema artístico local. Cf. FIALHO, Ana Letícia. Mercado de Artes: global e desigual, Trópico, 2005. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/>>.

outras divisões geopolíticas. Essas mostras começaram a demonstrar o papel dos curadores como mediadores culturais em um sistema globalizado e as hierarquias entre centro e periferia que estavam se reconfigurando após o fim da Guerra Fria. Nelson Aguilar, por exemplo, convidou Mari Carmen Ramírez e Jean Hubert Martin, uma porto-riquenha radicada nos Estados Unidos e um francês, para organizar as representações da América Latina e da África/Oceania, respectivamente. Ao contrário, Paulo Herkenhoff optou por curadores de origem ou residentes em tais localidades para assumir a responsabilidade de selecionar artistas representativos de determinadas regiões. Ademais, escolheu um curador brasileiro (Ivo Mesquita) para a mostra dos Estados Unidos/Canadá e um curador de origem islâmica e outro de origem judia para trabalharem conjuntamente na mostra sobre o Oriente Médio.

Entretanto, sem condições dar continuidade a essa estratégia, devido à crise institucional que a Bienal enfrentou no início do século XXI, somente anos mais tarde ela foi retomada, quando Hélio Oiticica foi escolhido como paradigma conceitual da **27ª Bienal de São Paulo** e seus escritos formaram o quadro teórico de referência para a elaboração do projeto curatorial apresentado por **Lisette Lagnado** à Fundação Bienal de São Paulo, em 2005. Cito a curadora:

Quando recebi o convite para escrever um pré-projeto para a 27ª Bienal de São Paulo, parti da constatação de que a obra de Oiticica já havia sido bastante divulgada, mas seus escritos eram ainda desconhecidos do grande público. Eu havia detectado que, desde os anos 1990, muitos artistas (Rirkrit Tiravanija é apenas um entre muitos) estavam fazendo exatamente o que Oiticica preconizou a respeito da “participação”. Só que Oiticica não pertence à bibliografia eurocêntrica. Então, a ideia inicial era trabalhar com os manuscritos de Oiticica como uma “teoria da arte” [...]. O “Programa ambiental” de Oiticica foi escolhido como paradigma conceitual da 27ª BSP com o objetivo de ativar seu repertório como propositos, para demonstrar que sua experimentalidade deveria ser reconhecida como “programa” político, além de estético. Nicolas Bourriaud formaliza sua gestão no Palais de Tokyo sem incluir Oiticica. Ora, a bem da verdade, o “Programa ambiental” de Oiticica é político, em contraponto à chamada “estética relacional”, formulada por Bourriaud. Oiticica nunca usa as palavras “interatividade” nem “relacional” (termo que Lygia Clark trabalha intensamente); para ele, a participação é ambiental. Pensei em um dispositivo apto a inverter a mão das influências: os milhares de manuscritos de Oiticica formam um platô muito atual para acompanhar os fenômenos da cultura e suas investidas no campo social e antropológico.¹³⁴

¹³³ LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

¹³⁴ LAGNADO, Lisette. O “além da arte” de Hélio Oiticica, *Trópico*, 2007. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

A reafirmação de Oiticica no cenário artístico internacional, agora pelo viés não mais de suas obras, mas de seus escritos e de suas proposições críticas, permitiria, portanto, uma nova revisão das perspectivas eurocêntricas que foram formuladas no contexto da arte contemporânea a partir dos anos 1990, principalmente aquelas em torno dos conceitos de instalação e participação do espectador, temas interconectados entre si na medida em que é a passagem do suporte à tridimensionalidade que coloca o espectador em uma situação imersiva e ativa na experiência artística. Esse confronto crítico permitia também uma atualização da arte brasileira com transformações que aconteciam na esfera da arte no Hemisfério Norte.

Assim, a presença do crítico e curador francês Nicolas Bourriaud nos seminários da 27ª Bienal, a convite da cocuradora Rosa Martinez, ocorria quase dez anos depois da publicação da sua “Estética Relacional”.¹³⁵ A estética relacional de Nicolas Bourriaud foi apresentada em 1995, na forma de artigos, publicados em revistas e catálogos, e reunidos em um único volume, lançado em 1998. Nesses artigos o autor define uma teoria estética para analisar a produção artística dos anos 1990, destacando a sua relevância e originalidade e pretendendo retirar esses trabalhos da sombra da história da arte dos anos 1960. Segundo Rosa Martinez,

[...] no campo da arte, “estética relacional” tornou-se um tipo de ortodoxia onde processos interativos e colaborativos tentam apagar a divisão tradicional entre o artista como produtor de objetos e os espectadores como consumidores passivos de mensagens visuais. Para a “estética relacional” a interação de subjetividades é essencial para a produção de novas formas de sociabilidade.¹³⁶

Em 2006, os textos do curador francês ainda eram pouco difundidos no Brasil e artistas consolidados no cenário artístico internacional, como Dominique González-Foster, Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn, foram apresentados na Bienal com ares de novidade.¹³⁷ Mas, apesar da proeminência desse conceito na esfera da crítica de arte internacional, são inúmeras as críticas às proposições de Nicolas Bourriaud. O filósofo francês Jacques Rancière sugere, como vimos anteriormente (ver p.77), que a estética relacional exclui a ideia de conflito e, portanto, proporia uma arte despolitizada ou pretensamente crítica,¹³⁸ um argumento retomado e adensado por Claire Bishop no artigo *Antagonism and Relational Aesthetics*.¹³⁹ Mas há também outra crítica pertinente às proposições de Bourriaud, direcionada à genealogia do conceito de participação do espectador na arte, conforme indica Lagnado. De fato, redefinir a linhagem sanguínea de conceitos-chave para o entendimento da arte contemporânea ajuda-nos a compreender

¹³⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du Réel, 2000.

¹³⁶ SEMINÁRIO TROCAS, 27ª Bienal de São Paulo, outubro de 2006. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

¹³⁷ Mesmo o trabalho de Marcel Broodthaers era apresentado novamente na Bienal por não ter sido assimilado no cenário local, segundo a curadora. Cf. *Entrevista com Lisette Lagnado no Fórum Permanente*. Disponível em <www.forumpermanente.org>.

¹³⁸ RANCIÈRE, Jacques. A Política da Arte e seus Paradoxos Contemporâneos. In: SÃO PAULO S.A. SITUAÇÃO #3 ESTÉTICA E POLÍTICA, SESC São Paulo, abril 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.net/sesc/conferencias/>>.

¹³⁹ BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October*, n. 110, Fall 2004, p. 51-79.

melhor onde a produção brasileira se situa em um esquema conceitual definido pela história da arte ocidental e suas reformulações no contexto da globalização cultural.

Professora associada do programa de doutorado em história da arte da City University of New York e palestrante visitante no departamento de curadoria do Royal College of Art, em Londres, Claire Bishop trabalha na revisão histórica do surgimento das práticas artísticas ditas relacionais, revisitando o conceito de instalação por meio de sua associação com o minimalismo e a arte conceitual nos anos 1960 e 1970. Sua tese de doutoramento, que analisa a legitimação institucional dessas práticas artísticas nos anos 1980 e 1990, foi defendida na University of Essex e publicada pela Tate Gallery no livro *Installation Art*. O tema central da autora consiste em pontuar as diferenças entre as neovanguardas e os trabalhos associados à estética relacional, revisitando algumas atividades situacionistas do Collective Action Group no contexto da extinta União Soviética, entre 1975-1985, e do Group Material em Nova York, nos anos 1980, bem como o trabalho de artistas como Allan Kaprow e Hélio Oiticica, e a participação de Beuys na Documenta 5 (1972).¹⁴⁰ Sobre o conceito de participação do espectador, mais especificamente, Bishop publicou uma coletânea de textos críticos que fornecem um quadro teórico para o entendimento daquilo que está sendo chamado de “arte relacional”.¹⁴¹ É válido mencionar que textos dos artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark foram incluídos nessa coletânea. Sendo o Departamento de História da Arte da Universidade de Essex especializado em arte latino-americana, Bishop parece demonstrar alguma afinidade com a produção artística brasileira.

A mesma política de inclusão das manifestações artísticas surgidas fora do eixo Europa-Estados Unidos operada por historiadores como Claire Bishop, pode ser vista em algumas instituições britânicas. Segundo T. J. Demos, com as exposições de Hélio Oiticica, no verão de 2007, e de Cildo Meireles, no outono de 2008, a Tate Gallery está fazendo esforços para expandir suas áreas geográficas de representação, a fim de contemplar artistas não norte-americanos e não europeus (em suma, não ocidentais).¹⁴² No relatório anual de 2007/2008, a aquisição da instalação *Tropicália* de Oiticica aparece como destaque nas políticas de aquisição do museu.¹⁴³ A mesma importância foi dada ao nome do artista e também ao de Lygia Clark, juntamente com o Movimento Neoconcreto, em uma linha do tempo criada pelo museu para apresentar uma cronologia da arte moderna e contemporânea. Além disso, em uma série de livros dedicada aos movimentos de arte moderna, o título *Conceptual Art*¹⁴⁴ insere a obra de Cildo Meireles como uma referência desse movimento. Demos lembra, ainda, que

¹⁴⁰ BISHOP, Claire. *Installation: Art a Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.

¹⁴¹ BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

¹⁴² DEMOS, T. J. The Tate Effect. In: BUDDENSIEG, Andrea; BELTING, Hans (ed.). *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p.260.

¹⁴³ Disponível em <www.tate.org.uk>.

¹⁴⁴ WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

na exposição inaugural da Tate Modern, *Century City: Art in the Modern Metropolis*, curadores como Okwui Enwezor, Greete Kapur e Paulo Venâncio Filho foram convidados para representar as cidades de Lagos, Bombaim e Rio de Janeiro, respectivamente. Com a criação da Tate Modern em 2000, a Tate Gallery iniciou um programa anual de exposições, *The Unilever Series*, no espaço chamado Turbine Hall, em que renomados artistas contemporâneos, como Anish Kapoor, Carsten Höller, Olafur Eliasson, Rachel Whiteread e a colombiana Dóris Salcedo, foram comissionados, com patrocínio privado, para desenvolver grandes instalações destinadas a um público massivo.¹⁴⁵ Por esses e outros motivos, para T. J. Demos, a Tate Modern é o exemplo máximo de um museu da era da globalização e, de fato, é o museu de arte mais visitado no mundo, com um público aproximado de 5 milhões de visitantes por ano.¹⁴⁶

Observa-se, portanto, qual é o problema da inserção da obra desses artistas brasileiros dentro de uma instituição que pretende assumir uma posição de destaque dentro de um sistema cultural global. Os discursos de Bishop não são destinados unicamente ao reconhecimento e entendimento de proposições de vanguardas surgidas fora dos chamados grandes centros da arte moderna. Tampouco a autora busca analisar como tais proposições surgiram em contextos de tentativa de superação de uma condição colonial, e muitas vezes recusava radicalmente categorias e conceitos definidos a partir de uma tradição artística europeia. Nesse contexto, o confronto crítico entre Claire Bishop e Nicolas Bourriaud extrapola os limites de um discurso sobre a produção artística contemporânea e se inscreve dentro de uma problemática geopolítica, na qual a cidade de Londres buscar assumir a posição de grande metrópole da arte global, um lugar ocupado por Paris e Nova Iorque nas artes moderna e contemporânea, respectivamente. Nesse sentido, o discurso de Bishop é político, no sentido em que defende certas práticas artísticas, em detrimento de outras, mas também é geopolítico, incorporando conceitos artísticos formulados em regiões emergentes, na medida em que estes se prestam à defesa de uma posição central para os museus britânicos em um sistema cultural globalizado. Deve-se ressaltar como ainda é muito limitada e tendenciosa a inclusão da arte brasileira e latino-americana proposta por essas instituições, pois a aquisição e a exibição de obras não significa que os museus norte-americanos e europeus estejam dispostos a rever os cânones da arte ocidental, bem como as noções de vanguarda, internacionalismo, crítica institucional, instalações, participação etc., a partir das formulações teóricas de artistas como Hélio Oiticica. O processo segue no sentido oposto, aquele da

¹⁴⁵ Cf. BOLAÑOS, Maria. *Desorden, Diseminación y Dudas: El Discurso Expositivo del Museo en Las Últimas Décadas*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

¹⁴⁶ DEMOS, T. J. The Tate Effect. In: BUDDENSIEG, Andrea; BELTING, Hans (ed.). *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p.256.

ampliação dos limites do internacionalismo artístico para a inclusão de um número limitado de artistas surgidos fora do eixo Europa-Estados Unidos.

Em 2006, por ocasião da 27ª Bienal de São Paulo, Claire Bishop participou de um debate realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e organizado pelo Fórum Permanente. “O Social na Arte; entre a ética e a estética” também contou com a participação de Antoni Muntadas, Sônia Salzstein e Paula Trope, apresentando pontos de vistas distintos de artistas e críticos brasileiros e internacionais sobre o tema. A apresentação de Bishop em São Paulo esteve focada nas diferenças entre uma arte crítica e a arte politicamente engajada, sintetizando as ideias presentes no artigo *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*.¹⁴⁷ O motivo de sua visita ao Brasil foi o interesse nos trabalhos apresentados na 27ª Bienal de São Paulo, um exemplo de mudanças que estariam acontecendo na arte contemporânea, enunciadas no seu discurso como uma “virada social”. Os principais aspectos dessa virada, no seu ponto de vista, não seriam as mudanças nas práticas curatoriais sinalizadas pela crescente inclusão de práticas documentárias e de intervenção social no contexto das exposições de arte contemporânea. O interesse de Bishop estaria em um conjunto de problemas específicos para a história e a crítica de arte. Assim, a “virada social”, para essa autora, refere-se às formas de colaboração entre artistas e “pessoas reais”, com um “outro marginalizado” ou um público não especializado em arte contemporânea, nas quais os artistas abandonam a obra de arte, considerada um objeto de consumo, para adotar práticas processuais e colaborativas. Ela reconhece, assim, uma sincronia entre aquilo que acontece no contexto britânico e no brasileiro, pois muitos trabalhos apresentados na Bienal curada por Lisette Lagnado, como Eloise Cartonera, Superflex, Taller Popular de Serigrafia, Long March Project, bem como o de Antoni Muntadas, poderiam ser incluídos, no entender de Bishop, nesse campo expandido de práticas relacionais.¹⁴⁸

Por fim, vale a pena ressaltar que esse debate realizado com a participação de Claire Bishop foi o desdobramento de uma parceria do Fórum Permanente com a 27ª Bienal de São Paulo, no que se refere à cobertura do evento e sua potencialização na internet, com o envolvimento de jovens críticos e pesquisadores. Com tema inspirado nas palestras proferidas por Roland Barthes no Collège de France entre 1976 e 1977, a 27ª Bienal iniciou, vários meses antes da abertura da exposição, que ocorreu em outubro de 2006, um programa de seminários internacionais inspirados nas plataformas da Documenta 11 e no programa “100 Days - 100 Guests” da Documenta 10, em que o time de curadores (Cristina Freire,

¹⁴⁷ BISHOP, Claire. *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*. Artforum, fevereiro 2006, p. 179-85.

¹⁴⁸ Salvo as devidas proporções, o mesmo movimento acontece na região Ibero-Americana, ao menos naquilo que se pode deduzir das políticas culturais adotadas pela Agência Espanhola de Cooperação Internacional e dos intercâmbios e mostras de artistas na cidade de São Paulo. No debate, o artista Antoni Muntadas decidiu apresentar um trabalho de sua autoria intitulado *Fear*, uma “intervenção televisiva” baseada na produção de um vídeo que reúne entrevistas com pessoas que experimentam diariamente a tensão das zonas de fronteira. Segundo Muntadas, o trabalho é um arquivo televisivo com entrevistas e material documentário e jornalístico sobre a ideia de medo na fronteira entre o México e os Estados Unidos. O vídeo revela como o medo é traduzido em emoções, revelando-se de diferentes modos em ambos os lados da fronteira, como uma construção cultural e sociológica baseada na política e na economia. O projeto foi criado para a exposição *In Site_05 / Interventions* e transmitido entre agosto e novembro de 2005 em Tijuana, San Diego, Cidade do México e Washington, conectando diferentes centros de poder. *Fear* faz parte de um projeto maior, intitulado *On Translation*, iniciado em 1994. Apresentado na Documenta de Kassel, em 1997, *On Translation: The Internet Project* abordou os aspectos ideológicos do uso das tecnologias; nesse projeto, o artista questiona: “os sistemas de troca de intenções melhoram os meios de entendimento entre os povos. Porém, o problema é: qual idioma deve ser utilizado?!”. Como na brincadeira infantil conhecida como “telefone sem fio”, a mensagem

Jochen Volz, José Roca, Rosa Martínez e Adriano Pedrosa), dirigido por Lagnado, forneceu ao público acesso às ideias norteadoras da concepção da mostra.¹⁴⁹ A intenção era instituir no projeto da Bienal de São Paulo uma plataforma de debates sobre “o político” (a instância da vida comum), na qual o cruzamento de fronteiras entre a esfera pública da arte e a esfera pública política estabeleceria um programa de autocrítica e desconstrução dos limites dessas instituições. Um tema que, a rigor, não deve se limitar ao campo das artes visuais, ou ficar circunscrito a uma plataforma analógica organizada no Porão das Artes da Fundação Bienal.

Desse modo, no nosso entendimento, o tema escolhido pela 27ª Bienal de São Paulo, “Como Viver Junto”, ia ao encontro das iniciativas do Fórum Permanente na ativação de uma esfera pública conectada e na ampliação de uma discussão crítica sobre a arte contemporânea, para além dos limites das instituições locais e de um público especializado. Entretanto, o que constatamos durante a condução dos seminários foi justamente a impossibilidade de um entendimento na definição de uma estratégia comum para a distribuição do conhecimento que estava sendo produzido nos seminários.

Em primeiro lugar, prevaleceu uma oposição binária entre cultura material e imaterial dentro do projeto editorial coordenado por Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa. Os editores optaram pelo ineditismo dos textos, que seriam publicados posteriormente na forma de um livro, em detrimento de sua divulgação *on-line*. Ocorre que, com o atraso na publicação dos catálogos da 27ª Bienal, esses textos só ficaram disponíveis após a conclusão dos trabalhos. Desse modo, o material publicado serve hoje de memória dos encontros, mas contribuiu pouco para o fomento de uma discussão crítica no momento em que a exposição estava aberta ao público. Esse fato acabou gerando uma inversão na assim chamada “lógica do espetáculo”, pois era justamente a internet que criava as condições de possibilidade de reconstrução de uma esfera pública. Enquanto o evento se fechava cada vez mais em si mesmo, revelando-se pouco participativo e gerando dúvidas sobre a possibilidade de estabelecimento de um espaço comum, uma esfera pública aberta ao diálogo, a plataforma levada a cabo pelo Fórum Permanente, produziu um conteúdo digital que contextualizou e difundiu as discussões ocorridas nos seminários, com a participação de dezenas de colaboradores, que escreveram textos fundamentais para uma reflexão crítica dos temas propostos pela equipe curatorial da penúltima Bienal.

Pode-se perguntar afinal se (e como) as exposições de arte contemporânea estão modificando os critérios de validação e legitimação do conhecimento produzido no

é transmitida para diferentes sistemas de tradução (em diversas línguas) e representada na forma de uma espiral, endereçando questões de transformação de sentido nos processos de tradução. O artista ressalta ainda os aspectos envolvidos na apresentação desse projeto na décima Documenta. O primeiro foi o uso da rede de Goethe-Instituts ao redor do mundo para as traduções, pensando assim o processo de tradução ligado o papel institucional da difusão da língua e da cultura alemã, e segundo as diferenças nos usos das tecnologias nos diferentes locais, seja no acesso que essas localidades têm às tecnologias digitais, seja na influência das companhias multinacionais na promoção dessas tecnologias. Vale lembrar que grande parte das vezes, esses projetos artísticos recebem o apoio de empresas de telecomunicação.

¹⁴⁹ PEDROSA, Adriano. Como curar junto. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (org.). *27ª Bienal de São Paulo: como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p.84.

campo das artes visuais? Estariam as plataformas, no fim das contas, criando novas formas de produção de conhecimento ou reproduzindo aquelas já consolidadas e institucionalizadas? Como utilizar as ferramentas de comunicação e a tecnologia da informação para aproximar o público da arte contemporânea? Como mediar o conhecimento produzido nesse âmbito para que ele sirva a variados usos e promova novas formas de participação em uma esfera pública conectada?

CONSIDERAÇÕES FINAIS :

A análise comparativa dos projetos políticos e culturais de duas das principais exposições internacionais de arte contemporânea do pós-guerra e da “virada global” ocorrida neste âmbito permite-nos algumas considerações à guisa de conclusão. Não se trata de um diagnóstico das questões contemporâneas tratadas pelas três últimas edições da mostra ou de projeções acerca dos desdobramentos futuros da globalização cultural, tampouco de respostas sobre as dúvidas surgidas com a crise de uma esfera burguesa e com os efeitos da internet no modo como produzimos, compartilhamos e acessamos informações na sociedade atual. Qualquer tentativa de obter respostas conclusivas acerca das transformações ocorridas na esfera pública da arte nos últimos vinte anos seria certamente apressada e caminharía na contramão dos próprios processos atuais de produção de conhecimento na sociedade da informação, que sugerem modos dialógicos e plurais de participação em uma plataforma discursiva global, possibilitados pelo surgimento desse poderoso dispositivo que é a internet. Ou seja, os usos das ferramentas de comunicação e a forma como iremos produzir e distribuir um conhecimento sobre a arte global dependem, antes de mais nada, das escolhas políticas que faremos diante das transformações que ocorrem em um mundo em processo de globalização.

Tais modos colaborativos e coletivos de produção de conhecimento vão de encontro justamente à formulação de narrativas que buscam uma explicação totalizante da globalização cultural, como é o caso do termo *Altermodern*, cunhado pelo curador francês Nicolas Bourriaud como título para a quarta edição da Tate Triennial, em 2009. Se com o conceito de “estética relacional”,¹ Bourriaud buscava uma explicação para as transformações nas práticas artísticas dos anos 1990, elaborada a partir de uma seleção restrita de artistas com os quais o curador havia trabalhado no Palais de Tokio, a exposição na Tate vai além, e parece-nos uma tentativa de representação das diferenças culturais em um mundo globalizado, a partir da seleção de obras consideradas significativas pelo curador dentro do amplo espectro da arte contemporânea. Ademais, no catálogo dessa exposição o crítico declara a pós-modernidade encerrada e, portanto, afirma que as formas narrativas em *loop* que substituíam a linearidade dos discursos críticos sobre modernidade também haviam alcançado seu limite, dando lugar a uma série de

¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du Réel, 2000.

outras narrativas possíveis dentro de uma multiplicidade de perspectivas possíveis em um mundo interconectado.² Trata-se, portanto, de um discurso crítico que pretende fornecer ao espectador tanto o significado da produção artística contemporânea, quanto de sua virada global, sem menção alguma aos contextos nos quais tais obras foram produzidas, ou ao fato de estarem sendo apresentadas em instituições que tornaram-se os novos centros de legitimação da arte nos últimos vinte anos.

De fato, desde a inauguração da TateModern, em 2000, o complexo de museus que formam a Tate emprega diversas ferramentas de comunicação com o público e busca alternativas para uma reflexão sobre a arte contemporânea dentro de um paradigma não linear, como este proposto por Bourriaud. Entretanto, de um ponto de vista geopolítico, as formulações do crítico francês, bem como aquelas do curador da Documenta 12, Roger Buergel, situam novamente as instituições europeias como espaços privilegiados para a apresentação de um panorama e de uma visão totalizante da arte global. Diferentemente da Documenta 11, que havia se afastado do modelo museológico oriundo das primeiras edições da mostra e ampliado sua esfera de atuação em termos espaciais e temporais em busca de um modelo crítico dentro de uma esfera pública global, interconectando diferentes localidades e manifestações culturais, a edição de 2007 da Documenta optou por produzir uma “grande narrativa” sobre a globalização, através do conceito de “migração da forma”.³ Seu curador, Roger Buergel, usou tal conceito para confrontar a crise das narrativas modernistas (pautadas no desenvolvimento da forma), buscando estabelecer um novo discurso crítico universalista que fosse capaz de abarcar a heterogeneidade das manifestações artísticas em um mundo globalizado, representando, assim, em um contexto europeu, a produção cultural do mundo todo desvinculada de seus contextos originais. Desse modo, a estratégia curatorial de Buergel tentava conciliar a “retrospectiva” (ver p.74) das práticas artísticas de vanguarda (Documenta 10) e o engajamento sociopolítico com diferentes localidades (Documenta 11), propondo uma resolução positiva para os problemas de uma geopolítica das artes dentro de um sistema cultural globalizado.

Não à toa, a exposição de Buergel estava focada na arqueologia da modernidade europeia, e, com isso, restringia a genealogia da arte global para a história dos museus ocidentais e de uma esfera pública burguesa.⁴ Entretanto, o museu, como Hans Belting tem demonstrado, está vinculado ao pensamento moderno e ao conceito antropológico de cultura, que relegou as manifestações culturais ditas não europeias para os museus de etnologia.⁵ Seguindo esse raciocínio, a crítica que se faz à Documenta 12 versa

² BOURRIAUD, Nicolas. Altermodern. In: Catálogo da exposição *Forth Tate Triennial*. London: Tate, 2009.

³ Cf. BUERGEL, Roger. *The migration of form*. Disponível em <www.magazines.documenta.de>.

⁴ Cf. BUERGEL, Roger. The Origins. In: *Documenta 12 Magazines No 1-3 Reader*. Cologne: Taschen, 2007. Disponível em <www.magazines.documenta.de>.

⁵ Cf. Hans Belting. Contemporary Art and the Museums in the Global Age. In: Peter Weibel; Andrea Buddensieg (ed.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, p.16-38.

sobre a impossibilidade de uma visão totalizante e de um panorama da arte global, pautado em uma perspectiva eurocêntrica e na formulação de uma narrativa fechada em si mesma, sem criar a possibilidade de diálogos interculturais e/ou oferecer ao espectador informações para que ele forme uma opinião crítica sobre a produção artística e o mundo contemporâneos.

Por outro lado, a décima edição da Documenta, ao converter-se em um evento cultural e uma plataforma de debates articulou-se justamente por meio das relações entre as produções artísticas locais e sua projeção em uma esfera pública global. Seu modo de operação consistia na produção de práticas coletivas e colaborativas, ou seja, de comunidades atuando *in situ*, mas interconectadas globalmente através da rede mundial de computadores. Exemplos desse tipo de atuação coletiva foram a estação tecnológica Makrolab, de Marko Peljhan, o trabalho *On Translation: The Internet Project*, do artista multimídia Antoni Muntadas e o projeto HybridWorkspace, citados anteriormente. (ver p.82) Analisando em particular a Documenta 10, pode-se argumentar que o potencial crítico das exposições globais de arte contemporânea no contexto de sua “espetacularização” e integração dentro das transformações ocorridas no sistema de produção capitalista nas últimas décadas está justamente na transformação dessas exposições em plataformas discursivas, criando ambientes para trocas culturais e simbólicas e promovendo o debate crítico e novas formas de interação social.⁶ Grosso modo, a partir dos anos 1990, as exposições de arte contemporânea adotaram novos modelos descentralizados e flexíveis de organização pautados no neoliberalismo dos primeiros anos de globalização. Assim, a proliferação de bienais ao redor do mundo inicia uma nova etapa nos processos de trocas simbólicas no âmbito transnacional, contexto no qual as práticas estéticas relacionais analisadas por Nicolas Bourriaud tornaram-se preponderantes como modo de produção artística.

Conforme reconhece a socióloga Ana Letícia Fialho, apesar da incipiência das formulações de Bourriaud (um ponto de vista focado em seu próprio trabalho com um grupo seleto de artistas, em detrimento de uma perspectiva histórica e geográfica mais ampla), seu objeto de análise é pertinente. Ao comentar a participação de Bourriaud nos seminários da 27ª Bienal de São Paulo, a autora aponta, por exemplo, para os vínculos existentes entre o pensamento do crítico francês e a proposta curatorial de Lisette Lagnado. Para Ana Letícia Fialho, a “convivência” e o “potencial da arte para transformar o espaço social e as relações humanas” são questões centrais para ambos. Entretanto, de um ponto de vista geopolítico, há divergências:

⁶ Tal mudança de paradigma está vinculada às transformações históricas ocorridas na esfera pública da arte nos anos 1960 e 1970. (ver Parte 1)

A posição de Lagnado, ao defender a importância histórica da produção de Oiticica e a contemporaneidade de suas ideias, e a de Bourriaud, que não reconhece tal importância [...] são determinadas pelo contexto em que atuam. A “falha” no repertório de Bourriaud, ao não incluir Oiticica, é só mais um exemplo de que a história da arte e a teoria crítica escritas no eixo Estados Unidos–Europa ocidental, ainda nos anos 90, ignoravam em boa parte as investigações desenvolvidas fora do eixo por artistas originários das “zonas de silêncio”. Infelizmente, o que se diz ou se publica nesse eixo central acaba tendo maior repercussão no circuito da arte contemporânea internacional, embora as zonas de silêncio e seus agentes, vez ou outra, consigam levantar a voz.⁷

Como mencionado na segunda parte deste texto, a obra de Bourriaud é uma referência básica no contexto das reflexões atuais sobre arte contemporânea, apesar das diversas críticas à sua “estética relacional”. (ver p.154) Mas o foco de toda nossa discussão até agora não estava nas práticas artísticas em si, mas na sua mediação. Muito embora, possamos afirmar que as distinções entre práticas artísticas e curatoriais estejam desaparecendo no contexto das megaexposições globais,⁸ o objeto de nossa análise são as transformações no papel dos curadores dentro de um sistema cultural globalizado. O papel dos curadores no contexto atual, conforme foi definido por Mari Carmen Ramírez seria o de mediadores culturais, em detrimento das funções tradicionais de seleção, coleção e classificação que esse profissional desempenhava nos museus. Por conseguinte, o papel crítico dos curadores no contexto da globalização cultural seria definido pelo seu engajamento em prol das regiões periféricas e na reformulação das noções de identidade e diferença cultural. Segundo Ramírez, o curador de arte contemporânea não é mais como um árbitro do gosto e intérprete da história da arte, mas um mediador que atua em uma esfera pública conectada, trabalhando muitas vezes com questões situadas além dos limites definidos por essa disciplina.⁹

Colaborando, então, na tarefa de inclusão de outras modernidades dentro de uma narrativa histórica marcada pelo colonialismo europeu, o campo de atuação do mediador cultural se reformula no interior dos processos de “deseuropeização” do mundo no pós-guerra e da expansão dos limites do internacionalismo artístico nas últimas décadas. Por esse motivo, diversas questões políticas estão envolvidas no papel desempenhado por esse agente cultural na organização de exposições globais de arte contemporânea, o que torna possível debater a questão da autonomia da arte dentro de novos parâmetros. Essa leitura antropológica do sistema artístico global

⁷ Cf. FIALHO, Ana Letícia. Relato da palestra de Nicolas Bourriaud, SEMINÁRIO TROCAS, 27ª Bienal de São Paulo, outubro de 2006. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

⁸ Cf. GROYS, Boris. Multiple Authorship. In: FILIPOVIC, Elena; VANDERLINDEN, Barbara. *The Manifesta Decade: debates on contemporary art exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Brussels/Massachusetts: Roomade/MIT Press, 2005, p.93-100.

⁹ RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering Identities: Art curators and the politics of cultural representation. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996, p.21-38.

vai além de posições em prol ou contra, que, de acordo com Carlos Basualdo, dificultam uma análise mais profunda das bienais. Assim, as tarefas do curador de arte contemporânea extrapolam aquelas da organização de uma exposição, envolvendo a criação de contextos participativos para a produção de conhecimento no contexto de diversificação dos mercados de bens culturais e da ampliação do turismo cultural no capitalismo tardio.¹⁰

Entretanto, pode-se questionar as contribuições que esse tipo de instituição flexível ou instável trouxe para os contextos periféricos sobre o qual ela atua. Analisando o caso da obra de Hélio Oiticica, verificamos que, apesar do papel que esse artista assumiu dentro do projeto curatorial da décima Documenta e também de sua presença em museus renomados como a Tate e o MoMA,¹¹ do ponto de vista local, o incremento da visibilidade mundial desse artista não foi capaz de contribuir para a promoção de políticas institucionais voltadas para a preservação e difusão de sua obra. (ver p.94)

Infelizmente, sabe-se que o problema ocorrido com o acervo do artista carioca não é um caso isolado. Em 1978, outro incêndio desastroso destruiu a coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, na condição de diretor do Museu Nacional de Belas Artes (2002-2006), o curador Paulo Herkenhoff afirmou diversas vezes que as instituições brasileiras viviam em estado de abandono, deterioração e precariedade.¹²

Muito embora a cidade de São Paulo e outras do Sudeste e Sul do Brasil (Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre) apresentem casos excepcionais de instituições que aparentemente encontraram soluções para a superação de um estado de crise permanente, por meio de parcerias bem-sucedidas entre iniciativas públicas e privadas, uma análise do panorama atual dos museus de arte no Brasil não difere muito da avaliação feita por Aracy Amaral, em meados dos anos 1980.¹³

Para permanecer no caso citado, seria importante assinalar que mesmo o “Programa Hélio Oiticica”, coordenado pela curadora Lisette Lagnado e realizado pelo Projeto Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, em parceria com o Itaú Cultural, para a digitalização dos manuscritos do artista, teve curta duração (1999-2002), e, após a conclusão do arquivamento digital dos documentos, o programa não foi ampliado para abarcar também uma pesquisa de documentação e catalogação de objetos, instalações e fotografias produzidos pelo mesmo, o que poderia garantir a “sobrevivência” de uma memória da obra desse artista.¹⁴ A decisão de manter a coleção em uma reserva particular e encaminhá-la para um museu no exterior para a sua restauração e catalogação foi uma escolha política e também mercadológica, feita pelos “proprietários” de um

¹⁰ BASUALDO, Carlos. The Unstable Institution, *MJ-Manifesta Journal*, n. 2, winter 2003-spring 2004, p. 50-62. Disponível em <www.globalartmuseum.de>.

¹¹ Apesar da inclusão de obras de artistas latino-americanos em suas coleções, isso não significa que esses museus estejam dispostos a rever os cânones da arte ocidental e as noções de vanguarda, internacionalismo, crítica institucional, instalações, participação etc. Cf. FIALHO, Letícia Ana. MoMA (re)descobre a América Latina. *Trópico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2386,1.shl>> Cf. FIALHO, Letícia Ana. MoMA (re)descobre a América Latina. *Trópico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

¹² CONDE, Ana Paulo. Herkenhoff reconstrói o Museu Nacional. *Trópico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2097,1.shl>>. Ver também HERKENHOFF, Paulo. Sistema Institucional da Arte. In: PRIMEIRO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO PAÇO DAS ARTES, agosto de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

¹³ Cf. AMARAL, Aracy. Situação dos Museus de Arte no Brasil: uma avaliação. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.216.

¹⁴ Cf. LAGNADO, Lisette. A sobrevivência de Oiticica. *Trópico*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

determinado acervo a favor da preservação e valorização deste em sua materialidade, em detrimento de sua exibição, reprodução (digital) e socialização para um público local. Poucos brasileiros tiveram a oportunidade de ver a exposição *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, na Tate Modern ou no Museum of Fine Arts de Houston, ou de adquirir o catálogo publicado por ocasião da mostra. Diga-se de passagem que a grande exposição retrospectiva do artista, que ocorreu em 1992, (ver p.95) também não veio ao Brasil. Desse modo, o acesso restrito a esse patrimônio faz com que o conhecimento sobre a obra do artista seja um privilégio de poucos especialistas com trânsito no exterior ou vinculados de alguma forma ao Projeto Hélio Oiticica. Pode-se questionar, portanto, se o valor simbólico dessa obra não estaria sendo produzido justamente pela sua mitificação e valorização comercial, ao invés da construção e compartilhamento de um conhecimento sobre sua poética e sua participação em um momento singular da cultura brasileira.

Seguindo esse raciocínio, pode-se afirmar que as tecnologias da informação podem cooperar para a preservação e difusão de um patrimônio cultural, oferecendo, ao mesmo tempo, livre acesso à um arquivo de extrema relevância para o entendimento da passagem do moderno ao contemporânea na arte brasileira. A documentação e publicação *on-line* dos trabalhos de Oiticica, livre de direitos autorais, a exemplo do que foi feito com os escritos do artista, seria uma possibilidade viável de salvaguardar uma memória cultural, bem como promoveria o debate público sobre a obra desse artista.

No momento em que trabalhávamos nas considerações finais desta Tese, a imprensa brasileira anunciou, no dia 17 de outubro de 2009, um incêndio na residência da família Oiticica, uma tragédia que destruiu parte do acervo guardado no local. Assim como aconteceu com o vazio da Bienal, a opinião pública prontamente se manifestou em protestos contra a situação institucional da arte no Brasil. Tão grande foi a repercussão do fato, que a questão dos arquivos de arte surgiu repentinamente dentro de um encontro realizado na Universidade do Texas, em Austin, dedicado à discussão da “arte latino-americana”,¹⁵ sendo que, durante a 28ª Bienal, essa temática foi quase que totalmente obliterada por outros assuntos que ocupavam as manchetes dos cadernos culturais. Não foi escrita uma linha sequer sobre a pertinência da digitalização do Arquivo Histórico da Fundação Bienal ou sobre as possibilidades que a divulgação de seus documentos *on-line* poderia abrir para a ampliação de um conhecimento que permanece restrito a um reduzido número de pesquisadores que têm a permissão de se deslocar e trabalhar naquele local, e

¹⁵ INTERNATIONAL RESEARCH FORUM FOR GRADUATE STUDENTS AND EMERGING SCHOLARS. Departamento de Arte e História da Arte, Universidade do Texas, 6-8 novembro 2009.

os debates que se seguiram à eleição de um novo presidente para a Fundação, também não retornaram ao assunto.

Hoje, o Arquivo Histórico Wanda Svevo é considerado mundialmente como a principal fonte de pesquisa para os estudos sobre as bienais e outras “megaexposições” de arte contemporânea.¹⁶ Entretanto, conforme examinamos no estudo de caso da 28ª Bienal (ver p.119), a riqueza material dos catálogos reunidos em sua biblioteca, bem como da documentação coletada e arquivada durante os últimos 58 anos, não está refletida em nossa memória coletiva. Conforme nos lembra Aracy Amaral, as limitações físicas dos catálogos na disseminação de um conhecimento sobre a arte contemporânea produzido no contexto da Bienal de São Paulo são, em grande parte, responsáveis pelo caráter efêmero dessa mostra:

Vivemos num país onde o último que fala é o único que falou, pois o que se afirmou antes é simplesmente ignorado. Em consequência, do ponto de vista geracional, os que já disseram antes se sentem desacorçoados, ou tomados por preguiça abissal, em reação à realidade imediata. Embora aparentemente banalizada a afirmação de nossa ausência de memória, nada é feito para sua preservação.¹⁷

É dessa forma que a historiadora da arte assinala as dificuldades de formação de um espaço público para a reflexão histórica e crítica sobre a arte contemporânea no Brasil.

Ora, a internet é uma ferramenta que pode criar um “fórum permanente” de debates e colaborar justamente para a ampliação e continuidade dessas discussões, que se encerram dias ou semanas após os acontecimentos noticiados pela mídia impressa ou televisiva, bem como para a preservação e difusão de informações que concernem às instituições artísticas brasileiras. Em 2004, o Fórum Permanente: museus de arte; entre o público e o privado, promoveu um debate, “Desafios para o Museu de Arte no Brasil no Século XXI”, sobre a chamada “crise dos museus” no Brasil, com Paulo Sérgio Duarte, Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos e Marcelo Araújo, no qual o mediador Martin Grossmann comentou o lançamento do site do projeto “onde outras ideias e debates podem continuar a ocorrer, fomentados pela intensa reflexão iniciada naquela tarde no Instituto Goethe de São Paulo”.¹⁸ Desde então, o Fórum Permanente reuniu um arquivo *on-line* das principais matérias publicadas na imprensa local sobre assuntos como as crises do MASP e da Fundação Bienal, a recepção da 28ª Bienal de São Paulo, a polêmica sobre a construção do Guggenheim no Rio de Janeiro, entre outros. Dentro do projeto, a função desses arquivos é o acesso a informações sobre

¹⁶ BERGEN BIENNIAL CONFERENCE. Bergen Kunsthall, 17-21 setembro 2009.

¹⁷ AMARAL, Aracy. Grandiloquência e marketing. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios* (1980-2005) – v. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.84.

¹⁸ BRAGA, Paula. Relato da mesa-redonda com Paulo Sérgio Duarte, Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos e Marcelo Araújo. DESAFIOS PARA O MUSEU DE ARTE NO BRASIL NO SÉCULO XXI. Goethe Institut São Paulo, 2004. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

o sistema institucional da arte no Brasil, buscando justamente a preservação de uma memória e a discussão desses assuntos na esfera pública.

Ocorre que as instituições brasileiras não desenvolveram durante os últimos anos condições para abrigar e/ou pesquisar a obra de nossos artistas. Desse modo, o termo “instituição instável” usado pelo curador Carlos Basualdo para falar das bienais dentro das transformações do capitalismo contemporâneo tem outro significado para nós brasileiros. Basualdo usa o *loop* como uma metáfora para as narrativas modernistas e sua forma “circular” de raciocínio, ao discutir os problemas que concernem à construção de uma esfera pública transnacional e a posição dos discursos curatoriais sobre as bienais em relação à teoria e à história da arte. Na sua opinião, respostas conclusivas e narrativas totalizantes significam encerrar um movimento contínuo que deveria representar diferentes temporalidades e formas de pensar, nas quais o significado é construído por meio da reformulação constante do objeto de análise. Como exemplo, o curador apresenta a imagem de “uma temporalidade que parece fluir, mas que na verdade se contorce de dentro para fora”. Usando essa imagem, retornamos ao argumento do curador no artigo publicado na edição número 2 do *Manifesta Journals* sobre as bienais,¹⁹ no qual Basualdo questiona os significados das “megaexposições” de arte contemporânea. Nesse artigo, o crítico argentino assinala a (in)visibilidade das bienais, o paradoxo de sua crescente visibilidade na cena artística e a falta de uma literatura crítica sobre esse fenômeno. Em suma, Basualdo propõe uma “antropologia da arte”, uma reflexão sobre as transformações nos papéis dos diferentes agentes (os museus, a crítica, o mercado etc.), com o objetivo de revisitar a concepção histórica de autonomia da arte e, por consequência, da atividade crítica entendida como um discurso produzido a partir das obras. Segundo o autor, tais mudanças já haviam se iniciado nos anos 1960, com a emergência da figura do curador independente e as práticas artísticas *site-specific*, mas apenas se consolidaram mais tarde, com a proliferação das bienais nos últimos vinte anos.

A metáfora dos *loops* nos diz, então, que: no passado, olhávamos para os círculos e não podíamos compreender aquelas narrativas. Isso ocorria porque o significado das narrativas históricas do modernismo era definido por uma certa temporalidade, um *loop* fechado. Assim, os círculos (discursos) tornam-se visíveis (inteligíveis) somente através da sobreposição de temporalidades pelo pensamento pós-moderno, quando podíamos finalmente compreender os limites das narrativas do modernismo. Portanto, a mudança de paradigma surgida com o pós-colonialismo e os processos de globalização cultural

¹⁹ BASUALDO, Carlos. The Unstable Institution. *MJ-Manifesta Journal*, n. 2, winter 2003-spring 2004, p. 50-62. Disponível em <www.globalartmuseum.de>.

indica que “as condições de possibilidade que permitiam as distinções entre centro e periferia, ou a arte como uma prática autônoma, diferentemente de outras esferas da produção estão sendo canceladas por uma certa aceleração”.²⁰

Nessa perspectiva, a crise da esfera pública significa tanto as transformações das plataformas e outros dispositivos usados na mediação da arte contemporânea quanto a revisão que os museus e as instituições europeus e norte-americanos operam nas narrativas modernas a partir dos processos de globalização cultural. Entretanto, no Brasil, o encontro dessa flexibilização dos modos de construção de uma esfera pública com a ausência histórica de políticas públicas voltadas à promoção da cultura local acarreta também o desmanche material de instituições que se encontram em estado precário.

Desse modo, é preciso politizar a discussão sobre as exposições globais de arte contemporânea. Não se trata aqui de apelar para um discurso nacionalista voltado para uma definição de identidade brasileira por meio da leitura essencialista da tradição popular, tampouco lançar mão de modos de instrumentalização das práticas estéticas buscando a sua eficácia social, como é o caso de trabalhos considerados pseudocríticos na visão de Jacques Rancière.²¹ Mas ocorre que as artes visuais, no Brasil, não alcançaram uma dimensão pública, integrando-se e produzindo mediações críticas nos processos sociais. Esse vazio entre a arte e o público brasileiro se reflete na despolitização da discussão sobre arte no Brasil, reprimida durante a ditadura militar, e na retirada gradual do Estado da esfera da cultura, após o processo de redemocratização da sociedade brasileira nos anos 1980. Logo, essa crítica à espetacularização da arte e ao advento de uma indústria cultural no Brasil pelo viés das bienais, encontra-se em uma encruzilhada: por um lado, corre o risco de recair no dirigismo estatal e na submissão da arte às demandas sociais; e, por outro, encontra dificuldades de articulação das instituições artísticas com outras esferas da sociedade em busca de apoio para o desenvolvimento de projetos de longo prazo. Ademais, conforme assinala Lúcia de Oliveira, as políticas culturais fazem parte de programas de governo, e, portanto, podem mudar radicalmente de acordo com a permanência ou alteração de determinados partidos e/ou grupos políticos no poder,²² colocando os museus e as exposições de arte em condição de constante instabilidade. Ora, tudo isso deveria ser levado em conta quando discutimos a mudança de paradigmas na esfera da curadoria de arte contemporânea em uma perspectiva pós-colonial.

Em setembro de 2009, as organizadoras da Bergen Biennial Conference, Solveig Øvstebø, Marieke van Hal e Elena Filipovic, convidaram dois dos cocuradores da

²⁰ Diálogo com Carlos Basualdo e Sarat Maharaj. BERGEN BIENNIAL CONFERENCE. Bergen Kunstall, 18 de setembro de 2009. Disponível em <<http://www.bbc2009.no>>.

²¹ RANCIÈRE, Jacques. A Política da Arte e seus Paradoxos Contemporâneos. In: SÃO PAULO S.A. SITUAÇÃO #3 ESTÉTICA E POLÍTICA, SESC São Paulo, abril 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br>>.

²² Cf. BARBOSA DE OLIVEIRA, Lúcia Maciel. *Que políticas culturais?* Disponível em: <www.centrocultural.sp.gov.br>.

Documenta 11, Carlos Basualdo e SaratMarahaj, para discutir a relevância dos paradigmas tradicionais nos dias de hoje. Colaboradores de longa data, conforme apontado por Basualdo, esses curadores tiveram diversas oportunidades de conversar, em particular, sobre esse tema, antes do evento transmitido ao vivo pela internet a partir da Kunsthall de Bergen. Portanto, a experiência daquele diálogo, em público, transmitido pela internet se apresentava como um embaralhamento das fronteiras entre diálogo público e privado, revelando a ambiguidade das plataformas de produção de conhecimento sobre a arte: exposições de arte e conferências são ao mesmo tempo lugares de debate e de espetáculo, criando formas de crítica de produção de visibilidade na esfera pública global.

No lugar de uma resposta à pergunta proposta, Sarat Maharaj trouxe ao encontro uma apresentação inspiradora sobre as condições de possibilidade para a produção de conhecimento no mundo contemporâneo. Ele iniciou o diálogo tomando o título da conferência, “To Biennial or not to Biennial?”, com um exemplo da dualidade inerente ao pensamento moderno. Parafraseando Shakespeare, as organizadoras do evento demandaram do público, assim como o bardo inglês em *Hamlet*, uma escolha entre dois modos diferentes de interação com o mundo: introspecção *versus* ação. A questão “Ser ou não ser”, ou, nas palavras de Maharaj, “Viver ou não?”, manifesta a separação entre teoria e prática no mundo moderno. Portanto, de acordo com o curador, o pós-colonialismo deveria ser compreendido não como uma mudança de paradigma ou ruptura com um certo modo de conhecer, ou um questionamento dos cânones modernistas e uma definição eurocêntrica de arte pela agenda “politicamente correta” do multiculturalismo. Pelo contrário, o pós-colonialismo seria uma mudança teórica e discursiva, um distanciamento do pensamento crítico/espetacular por meio de um novo modelo de se “pensar através da curadoria”. No lugar de *curatorial capture* ele propõe *curatorial captivity*, a atividade curatorial como modo de produção de informação, expandindo os limites do conhecimento científico. Uma nova metodologia de investigação através do desenvolvimento de novas ferramentas de criação constante do objeto de pesquisa. Em duas palavras, *non-how* no lugar de *know-how*. A apresentação de Maharaj refere-se aos critérios de legitimação da esfera acadêmica, nos quais o conhecimento é produzido por especialista, para levantar questões acerca da produção de espaços no contexto das exposições de arte contemporânea. Assim, ele vincula a figura do *connoisseur* com um modo particular de andar através de uma exposição, ambos definidos

pelo silêncio e introspecção requeridos pela experiência estética do “cubo branco”, clamando por um modo mais coloquial e caótico de caminhar.

Essa perspectiva crítica sobre as mudanças ocorridas nas últimas décadas, nas práticas curatoriais contemporâneas, permite repensar as relações entre os museus e as bienais. Segundo o crítico Paulo Sérgio Duarte,

O que é importante no caso do Brasil, não é opor a Bienal ao museu, mas passar a idéia de como essas instituições se complementam. Elas são complementares, jamais nenhum museu vai poder dar conta da produção da arte contemporânea na escala e na dimensão que uma Bienal dá. Também deveriam ser introduzidas no Brasil estratégias museológicas de interação específica com as Bienais, em termos de formulação de políticas de aquisição de obras. Uma série de atualizações que determina e solicita que obras os museus desejam, no lugar de empurrar para dentro dos museus doações que eles não pretendem e não querem aceitar. Isso seria interessante. Muita gente deseja que quando uma Bienal acontece na cidade, ela deixe traços permanentes e não seja apenas episódica. Assim, essas cidades estão sendo desenhadas e construídas. Não se trata de Veneza, onde a cidade em si é uma obra de arte, e hoje, o acontecimento Bienal, nos jardins e em alguns outros palácios, acontece dentro de uma grande obra de arte pré-existente à própria Bienal, que é a própria cidade de Veneza. Quando uma obra de arte ocorre dentro de uma cidade que é uma grande obra de arte, o compromisso dela marcar essa cidade é muito diferente do compromisso de uma obra que acontece numa cidade em processo de construção e de civilização, como no caso das cidades brasileiras. [...], eu acho que a Bienal deve estabelecer esse compromisso permanente de formular políticas e criar sua marca numa cidade que está se construindo através das obras de arte que ela deixa para a cidade. [...] Eu acho importante essa interação entre o museu e a Bienal, e não se deve nunca pensar em oposição.²³

No caso da Bienal de São Paulo, segundo Duarte, uma oposição binária Bienal-Museu deveria dar lugar a interações entre diversas instituições na formulação de políticas culturais para a consolidação do sistema de artes no Brasil.

Mesmo evitando uma oposição binária entre museus e bienais, ou entre conhecimento acadêmico e plataformas discursivas, seria o caso de se pensar, contudo, o que essas mudanças propostas pelo pós-colonialismo significam para os contextos periféricos. Em uma perspectiva geopolítica, as exposições globais de arte contemporânea ou bienais operam no mesmo sentido dos fluxos de circulação de informações em uma rede mundial. Segundo o curador Gerardo Mosquera, a rede mundial de computadores

²³ *As instituições de arte brasileiras*. Fórum Permanente entrevista Paulo Sérgio Duarte. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

é um sistema de inclusão e exclusão, criadora de “zonas de silêncio”, integrando ainda apenas uma pequena parcela da população mundial. Aliás, sendo o Inglês adotado como a língua “universal” na rede, teríamos, então, uma distinção entre discursos que são produzidos em uma linguagem internacional, e aqueles que se expressam em línguas locais e, portanto, necessitam de tradução para integrar-se a essa esfera globalizada. Mosquera não deixa de assinalar que as desigualdades na relação entre centro e periferia não são as únicas consequências do colonialismo, afirmando que a falta de diálogo entre as regiões periféricas talvez seja uma distorção mais problemática.²⁴

Parece-nos, portanto, que os discursos curatoriais que estão sendo produzidos nos atuais centros hegemônicos da cultura globalizada desconsideram as relações de poder e as hierarquias existentes nas formas como o conhecimento sobre a arte é reafirmado a partir dos antigos centros da arte moderna. A principal referência para os estudos sobre a arte brasileira em um contexto de globalização cultural, são aqueles produzidos em universidade ou instituições artísticas do exterior, principalmente aqueles publicados em língua inglesa. Os estudos produzidos no Brasil não ganham repercussão no exterior e ainda é pequeno o interesse dos países centrais na criação de programas de cooperação que promovam o desenvolvimento de pesquisas no Brasil.

Afinal, toda a discussão sobre a superação da linearidade das narrativas do modernismo e os novos modelos discursivos produzidos em *loop* pelas plataformas e bienais desconsideram os contextos materiais e simbólicos nos quais são construídas as condições de possibilidade de um pensamento crítico nos países periféricos. Basta lembrar que a história da Bienal de São Paulo ainda é um “ponto cego” nos discursos produzidos a respeito das exposições internacionais de arte contemporânea. Com exceção das suas primeiras edições, objeto de interesse das políticas culturais norte-americanas no pós-guerra, e da repercussão internacional da Bienal da “Antropofagia” (1998), o projeto da bienal é desconhecido mesmo entre os especialistas no assunto que trabalham em algumas das mais renomadas universidades estrangeiras. O desconhecimento dos estrangeiros em relação às histórias e instituições brasileiras se reflete em nossa incapacidade de fazer com que estas tenham um alcance global.

Seguindo esse raciocínio, a supressão das distinções entre centro e periferia, presentes no discurso pós-colonial, mascara justamente as diferenças existentes entre os antigos centros metropolitanos e as regiões colonizadas. De fato, a grande maioria das mostras globais não se preocupa em criar tais condições para que as regiões periféricas desenvolvam ou apresentem seus próprios discursos, sendo a

²⁴ MOSQUERA, Gerardo. Notes on globalisation, art and cultural difference. In: *Zones of silence*. Amsterdam: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 2001.

mediação cultural, nesse caso, uma forma de manutenção da autoridade do curador na proposição de uma narrativa sobre **outras modernidades**, no lugar de uma escuta para **relatos** provenientes desses locais. Talvez uma crítica às proposições de diálogo e à alteridade articulada pelos discursos do pós-colonialismo se desse, portanto, pelo viés da questão da miséria, tratada pela estética da fome (1965) do cineasta Glauber Rocha, que falava do horror diante da precariedade enfrentada pelos povos colonizados, lançados no mundo moderno sem acesso às condições necessárias para a produção material e informacional. No dizer de Glauber, as relações de poder entre centro e periferia seriam as causas de nosso “raquitismo” intelectual. Cito o cineasta:

[...] enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis – fundamentalmente – a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina (AL), inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência.²⁵

Tal crítica, embora datada, talvez ainda se faça necessária nos dias de hoje para se pensar as estratégias de afirmação da arte brasileira no contexto globalizado, articuladas desde os anos 1990 pelo viés da projeção de um número reduzido de artistas no exterior, muitas vezes em detrimento da construção de bases locais sólidas para a produção de uma arte que não seja vista como uma versão epigonal daquilo que ocorre no eixo Europa–Estados Unidos. Seria o caso de citar também Hélio Oiticica, para quem a proposição de uma vanguarda brasileira (1966) que não fosse epígono da Pop Art ou do Novo Realismo francês requeria uma “necessidade construtiva característica nossa [...] e que tende, a cada dia, a definir-se mais ainda”.²⁶

²⁵ ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, julho 1965.

²⁶ OITICICA, Hélio. *Situação da Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>.

No contexto da arte global, há portanto a necessidade de “construção” de condições de possibilidade para a formação de perspectivas críticas sobre a arte contemporânea a partir da América Latina (bem como de outras “zonas de silêncio”). Um discurso sobre o pós-colonialismo elaborado pelo colonizado, que alcance repercussão nos centros de legitimação da arte contemporânea como projeção do contexto no qual foi produzido. É, portanto, primordial para uma reflexão sobre a mediação na arte, no contexto da globalização cultural, elaborada em uma visão crítica às condições de um país periférico, compreender como uma localidade pode lutar por visibilidade dentro de um contexto cultural global, sem perder a perspectiva de construção de estruturas locais, um dilema que acompanhou a história da Bienal de São Paulo desde a sua criação. Talvez nesse momento de euforia, em que o Brasil aparece como “ponta de lança” em um cenário de crise econômica mundial e a cidade do Rio de Janeiro foi a primeira da América do Sul a ser escolhida para sediar os Jogos Olímpicos, seja propício lembrar que uma imagem internacional de “país do futuro” ou “terceira via” não resolverá nossas mazelas políticas, sociais e institucionais, e, portanto, devemos construir parcerias verdadeiras entre público e privado, entre centro e periferia, que promovam oportunidades de participação efetiva de todos os envolvidos na construção de uma esfera pública, tanto no plano local quanto no global. Parece-nos ser essa a possibilidade de superação de nossa “miséria” cultural.

Por fim, seria interessante algumas considerações acerca do uso da internet na constituição de uma esfera pública conectada e na abertura dos debates acerca da arte contemporânea. Apesar de todas as críticas que se possa fazer ao projeto curatorial da Documenta 12, em termos da criação de uma plataforma para a produção e distribuição de um conhecimento sobre a arte contemporânea, a exposição expandiu, ao menos nos aspectos tecnológicos, os limites da plataforma criada por Okwui Enwezor e seu time de curadores, em 2002. Nesse sentido, a Documenta 12 foi além das edições anteriores ao usar a internet para criar um ambiente virtual, integrando diversas publicações ao redor do mundo, a fim de discutir interdisciplinarmente os temas da mostra e dar voz às “zonas de silêncio”. Dentro do projeto das revistas da Documenta 12, regiões periféricas poderiam participar da mostra não somente por meio de seus artistas e da inclusão de trabalhos no espaço expositivo, mas também na construção de um discurso crítico sobre a arte global. Vale a pena notar que o Brasil e a América Latina em geral não possuem publicações impressas de grande porte, longevidade e repercussão, capazes de confrontar criticamente, na esfera da

arte contemporânea, as posições defendidas pelos centros hegemônicos. Portanto, participar de um projeto editorial conduzido por uma instituição de grande visibilidade como a Documenta caracterizava-se para nós como uma oportunidade de projeção das perspectivas críticas locais em uma esfera pública global.

A participação de projetos como Esfera Pública (Colômbia), Ramona (Argentina) e Trópico (Brasil), entre outros,²⁷ em Documenta 12 Magazines, seria possível, a princípio, porque a internet fornece ferramentas de baixo custo para a promoção de novas formas de criação e distribuição de conhecimentos através de uma rede horizontal e descentralizada, pois muitos desses projetos sequer possuem versões impressas, e, quando as têm, são de pequena tiragem e circulação limitada. Assim, ao criar as condições de possibilidade de uma participação mais democrática em uma esfera pública conectada, a rede mundial de computadores contribuiria também na promoção de novas formas de legitimação de conhecimento e validação de conteúdos digitais. A imagem de uma rede, substituiria, portanto, a imagem clássica da ágora, como um espaço autônomo sobre o qual a esfera pública tradicional foi erguida, por um modo mais fragmentado e plural de produção discursiva, com base na ideia de “comunidade”.²⁸

Certamente havia contradições na construção do projeto das revistas da Documenta, afinal, neste caso, confrontava-se uma postura institucional centralizadora com princípios de uma esfera pública conectada, conforme está assinalado no comentário de Martin Grossmann:

“o que a Documenta imaginava era que o formato de revistas fosse mais ou menos o mesmo no mundo inteiro. Ao invés de criar um espaço coletivo, de fato, a Documenta preferiu criar um formato eletrônico batizado de ‘a revista das revistas’ alimentado por textos das publicações participantes e criando, assim, mais uma vez uma plataforma centralizadora que não corresponde às nossas realidades”.²⁹

Entretanto, mesmo aqueles que optaram por abandonar o empreendimento, como foi o caso do Fórum Permanente, tiveram a oportunidade de utilizar a própria rede para discutir criticamente as ideias e os motivos do curador Roger Buerge. No que diz respeito à cobertura da Documenta 12, o site do Fórum Permanente produziu um conteúdo inédito e dissonante daquele do projeto das revistas, acompanhando e debatendo o projeto curatorial da exposição desde dezembro 2004, ou seja, quase três anos antes da realização da mostra, a partir de uma perspectiva crítica das relações entre o circuito artístico internacional e a realidade das instituições locais.³⁰

²⁷ A lista completa de publicações está disponível em: <<http://magazines.documenta.de>>.

²⁸ Cf. BENKLER, Yochai. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven/London: Yale University Press, 2006.

²⁹ Citado por MESQUITA, André. Relato da mesa redonda com Martin Grossmann, Nancy Betts, Ricardo Basbaum e mediação de Priscila Arantes e Sergio Basbaum ARTE CONTEMPORÂNEA: A DOCUMENTA 12 EM FOCO. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, outubro de 2007. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

³⁰ Cf. A Documenta 12 no Fórum Permanente, disponível em:

<http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/documenta-12-1>.

Concluindo, se a aceleração dos fluxos na sociedade da informação está criando uma situação que impossibilita formas binárias de pensamento, a esfera pública conectada opera criticamente tanto sobre as tentativas de institucionalização do conhecimento nas formas rígidas do conhecimento acadêmico quanto nas estratégias geopolíticas de criação de hegemonias no âmbito da cultura. Esse princípio democrático é político, mas também estético, como sugere Hans Belting:

A internet é global no sentido de que ela é usada em todo lugar, mas isso não significa que ela seja universal em conteúdo ou mensagem. A internet promete acesso livre e, portanto, possibilita uma resposta pessoal para o mundo de outros usuários. Mas livre acesso é uma ficção, pois a internet é controlada por motivos econômicos e políticos. Alguns regimes políticos sentem a necessidade de controlar a internet precisamente porque seus problemas locais são ameaçados pelo fluxo livre de informação e opinião que circula com uma liberdade sem censuras. Mas o controle não é somente um problema político: ele é também um assunto da crítica de arte e da estética. A arte global pode ser crítica em termos políticos, mas ela também é crítica em termos das categorias artísticas definidas por inclusão e exclusão.³¹

Nesse sentido, apostamos no potencial das novas tecnologias da informação para a promoção de novas formas de conhecimento sobre a arte em contextos institucionais marcados por uma “necessidade” de construção e consolidação, bem como para a difusão de uma perspectiva crítica local em escala global, confrontado os discursos produzidos nos centros hegemônicos. Desde 2004, o Fórum Permanente vem utilizando as tecnologias da informação para criar uma plataforma aberta e horizontal para a discussão de questões relacionadas ao contexto institucional brasileiro em diálogo com o circuito artístico internacional, além de promover a colaboração e a troca de ideias entre diversos agentes culturais, como artistas, críticos e curadores, entre outros. Os convidados dos eventos presenciais do Fórum Permanente colaboraram na realização de um grande número encontros, mesas-redondas, simpósios, seminários e oficinas, todos registrados e armazenados no formato digital e disponíveis ao acesso público via internet. Além disso, relatos críticos escritos sobre esses eventos geram um hipertexto que contextualiza e cria “tematizações” capazes de ampliar o debate e dar origem a novas formas de mediação entre um conhecimento sobre a arte e o público em geral. É nesse sentido que esta Tese se configura como um Relato, pois, antes de mais nada, ela fala sobre e a partir de um contexto ainda em processo

³¹ BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea. *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p.40.

de formação, no qual a mediação da arte e, mais especificamente, a curadoria, se constitui como uma forma de ação cultural em uma esfera pública conectada.

Para concluir, gostaríamos de citar Néstor García Canclini, que questiona o local do museu no contexto da globalização cultural:

Um aspecto interessante do projeto de um museu da globalização é que ele recoloca a pergunta sobre os interlugares, aqueles que não são daqui nem de lá. Não se trata mais de um apaziguado patrimônio da humanidade, mas sim de espaços e circuitos em disputa. A decisão quanto a onde colocá-lo deveria expressar essa tensão entre pertinências múltiplas, migrações, perdas e espoliações constantes. Talvez isso nos ajude a relativizar o peso do sentimento de pertencer e dos enraizamentos, a atenuar a violência das pilhagens e das expulsões. Sem esquecer-las. A museografia deveria ser flexível e induzir a que as perguntas “isto faz parte da globalização?” ou “isto merece fazer parte deste museu?” tenham muitas respostas legítimas. A questão chave será quem tem direito a decidir isso ou como fornecer recursos para que muitos possam responder essas perguntas. É fundamental que sejam muitos. Talvez o patrimônio, o legado desta globalização agonizante, projete-se para além da simples aproximação entre nós e da criação de interdependências recíprocas: consiste em nos ter dado, de acordo com a expressão de Edward Said, uma visão contrapontística do mundo.³²

³² CANCLINI, Néstor García. *Leitores, Espectadores e Internautas*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural/Iluminuras; 2008, p.74-5.

REFERÊNCIAS :

- 50 Anos de Bienal Internacional de São Paulo, *Revista USP*, n. 52, dezembro 2001-fevereiro 2002.
- ABAD, Antoni. O papel da mídia no circuito da arte. In: PRIMEIRO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO PAÇO DAS ARTES, agosto de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?, *Outra travessia*, n. 5. Florianópolis, 2005.
- _____. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua*. Lisboa : Ed. Presença, 1998.
- _____. *The Coming Community*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMADO, Guy. *Sobre a 28ª Bienal ou O buraco é mais em cima*. Disponível em: <www.canalcontemporaneo.art.br>.
- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – v. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – v. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.
- AMARAL, Aracy. (ed.) *Arte Construtiva no Brasil: Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- AMARAL, Aracy. (org.) *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAITELLO, Norval. A sociedade da informação. *São Paulo em Perspectiva*, v. 8, n. 4, 1994, p.19-21.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p.157-236.
- BARBOSA DE OLIVEIRA, Lúcia Maciel. *Corpos Indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.
- _____. *Que políticas culturais?* Disponível em: <www.centrocultural.sp.gov.br>.
- BARRETO, Jorge Menna; GARBELOTTI, Raquel. Especificidade e (in)tradutibilidade. In: *Arte em Pesquisa: especificidades*, vol 1. ANPAP, Brasília, 2004.
- BARRETO, Jorge Menna. Relato da conferência “A arte de ser testemunha na esfera pública em tempos de guerra” de Rosalyn Deutsche. CICLO DE DEBATES INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NO ESPAÇO PÚBLICO: A ATUALIDADE DO LUGAR. Arco Madrid, fevereiro 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.
- BARROS, Regina T. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1946-1949*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. *omo viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Criticism and Truth*. London: Athlone Press, 1987.
- BASBAUM, Ricardo. (ed.) *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- BASUALDO, Carlos. The Unstable Institution. *Manifesta Journal*, n. 2, winter 2003–spring 2004, p. 50-62. Disponível em: <www.globalartmuseum.de>.

BARRIENDO, Joaquín; SPRICIGO, Vinicius. HORROR VACUÍ: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ava Bienal de São Paulo. *Estudios Visuales*, n. 6, Barcelona, diciembre 2008, p.144-163.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea. (ed.) *The Global Art World*. Audiences, Markets and Museums. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENKLER, Yochai. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven/London: Yale University Press, 2006.

BERGEN BIENNIAL CONFERENCE. Bergen Kunsthall, 17-21 setembro 2009.

BEY, Hakim. TAZ: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

BIRNBAUM, Daniel. In other's words. Entrevista com Sarat Maharaj, *ArtForum*, fevereiro 2002.

BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, fevereiro 2006, p.179-85.

_____. *Installation Art: a Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.

_____. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, n. 110, Fall 2004, p.51-79.

_____. Mesa redonda com Antoní Muntadas, Sônia Salzstein e Paula Trope. O SOCIAL NA ARTE; ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

BOLAÑOS, Maria. *Desorden, Diseminación y Dudas: El Discurso Expositivo del Museo en Las Últimas Décadas*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du Réel, 2000.

BRAGA, Paula. Relato da mesa-redonda com Paulo Sérgio Duarte, Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos e Marcelo Araújo. DESAFIOS PARA O MUSEU DE ARTE NO BRASIL NO SÉCULO XXI. Goethe Institut São Paulo, 2004. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

BRAGA, Paula (org.). Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. Edição especial da *Revista do Fórum Permanente*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

BRETT, Guy. Três incidentes memoráveis. In: Catálogo da Exposição *Rio Trajetórias. Ações Transculturais*, Rio de Janeiro, 2001.

_____. Museum Parangolé, *Trans*, v. 1, n.1, 1995.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BUCHLOH, Benjamin. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, n. 55, Winter 1990, p. 103-143.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento*. São Paulo: Zahar, 2003.

BUERGEL, Roger M. *The migration of form*. Disponível em: <www.documenta.de>.

BUERGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CANCLINI, Néstor G. *Leitores, Espectadores e Internautas*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural/Iluminuras, 2008.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CASTELLS, Manuel. Emergence des "médias de masse individuels", *Le Monde Diplomatique*, agosto 2006, p. 16.

_____. *A sociedade em rede*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O poder da identidade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CAUDURO, Flávio. Desconstrução e tipografia digital. In: *Arcos: cultura material e visualidade*. Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, v. I, n. único, 1998, p.76-101.

CHAIMOVICH, Felipe. (org.) *Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: MAM, 2008.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

_____. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHEVRIER, Jean-François. *The Year 1967 – From Art Objects to Public Things: Or Variations on the Conquest of Space*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

CIMAM ANNUAL CONFERENCE, Museums: Intersections in a Global Scene. Pinacoteca do Estado de São Paulo, novembro de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

COELHO NETTO, José Teixeira. *A Cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

_____. O melhor mesmo é ir ao museu, *Bravo*, n.134, outubro de 2008, p.44-46.

_____. *Dicionário crítico de política cultural*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 1999.

_____. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CONDE, Ana Paula. CONDE, Ana Paula. Herkenhoff reconstrói o Museu Nacional. *Trópico*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

_____. Museu dos EUA irá restaurar e expor obras de Hélio Oiticica, *Folha de S.Paulo*, 2 de abril de 2004.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. London: MIT Press, 1995.

CYPRIANO, Fábio. Um acordo de cavalheiros em vivo contato. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

_____. A void in São Paulo. *Frieze*, novembro de 2007. Disponível em: <www.frieze.com>.

CYPRIANO, Fábio, GONÇALVES, Marcos Augusto. Entrevista com Ivo Mesquita. *Folha de S.Paulo*, 22 de outubro de 2008.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Paris, 1967. Disponível em: <http://en.wikisource.org/wiki/The_Society_of_the_Spectacle>.

DOCUMENTA. *Politics-Poetics: Documenta X - The Book*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997.

_____. Guia da exposição *Documenta 10*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997.

_____. Catálogo da exposição *Documenta 11_Platform 5*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

_____. *Democracy Unrealized. Documenta 11_Platform 1*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

_____. *Documenta 12 Magazines No 1-3 Reader*. Cologne: Taschen, 2007.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus Gerais, 1998.

DUVE, Thierry De. Kant depois de Duchamp. *Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p.125-152.

FAORO, Raymundo. A questão nacional: a modernização. *Estudos Avançados*, v. 6, n.14, São Paulo, jan-abr 1992.

FARIAS, Agnaldo (ed.). *50 Anos de Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

FERNANDEZ, Olga. Institutional Critique: Two Deaths and Three Resurrections. Texto inédito cedido pela autora.

FERREIRA, Glória. (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória, MELLO, Cecília Cotrim de. (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FIALHO, Ana Letícia. FIALHO, Letícia Ana. MoMA (re)descobre a América Latina. *Trópico*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/>>.

_____. O Brasil na coleção do MoMA: análise da inserção da arte brasileira numa instituição internacional. In: PRIMEIRO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO PAÇO DAS ARTES, agosto de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

_____. Mercado de Artes: Global e Desigual, *Trópico*, 2005. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

FILIPOVIC, Elena; VANDERLINDEN, Barbara. (org.) *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*. Brussels/Cambridge: Roomade/MIT Press, 2005.

FISHER, Jean. *When Was the Postcolonial? Reflections on the "Postcolonial" in the Context of Contemporary Indigenous American Art Practices?* Texto cedido pela autora.

____. *When was Modernity?* Seminário apresentado no Departamento de Curadoria do Royal College of Art, Londres, novembro 2007. Texto inédito cedido pela autora.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2004.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. The MIT Press. London, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. v. 1: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

____. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, v. 82, n. 2, p. 35-63, avr-juin 1990. Tradução de Gabriela Lafetá Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/floesco/foucault/critique.html>>.

FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, *Artforum*, September 2005.

FRASER, Valerie. *Brasília*: uma capital nacional sem um museu nacional. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*; arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Primeiro Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais, 10 a 12 de dezembro de 1981. Acervo Vilém Flusser Archiv.

____. Guia da exposição *Em vivo contato*, 28ª Bienal de São Paulo, 2008.

____. Conferências. 28ª Bienal de São Paulo, 2008. Disponível em: <www.28bienalsaopaulo.org.br>.

____. *Seminars*. 27ª Bienal de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://bienalsaopaulo.globo.com/>>.

____. Catálogo da 24ª Bienal de São Paulo. *Núcleo histórico*: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo, 1998.

____. Catálogos das *Bienais Internacionais de São Paulo* (1951-1996). Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

GRIFFIN, Tim; et. al. Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition, *Artforum*, n. 42, November 2003.

GOLDSTEIN, Ilana. Relato da mesa-redonda com Agnaldo Farias, Luiz Camillo Osorio e Moacir do Anjos. DEBATE O QUE É, AFINAL, A ARTE BRASILEIRA? Arco Madrid, fevereiro 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

____. Relato da mesa "Colecionismos do contemporâneo no Brasil". WORKSHOP A VIRADA GLOBAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA NAS COLEÇÕES BRASILEIRAS, Goethe-Institut São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. *Politizar as novas tecnologias*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

GLASMEIER, Michael; STENGEL, Karin. (org.) *50 Years Documenta*. Archive in motion. London: Steidl, 2005.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about Exhibitions*. London/ New York: Routledge, 1996.

GROSSMANN, Martin. *Museum imaging modelling modernity*. Tese (Doutorado em Social and Enviromental Studies), Universidade de Liverpool, 1993.

____. *Fórum Permanente*: Museus de Arte; entre o público e o privado. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

____. O Anti-Museu. Disponível em: <<http://museologia.incubadora.fapesp.br/portal>>.

____. Uma cronologia para o museu de arte. Disponível em: <<http://museologia.incubadora.fapesp.br>>.

____. *As instituições de arte brasileiras*: Fórum Permanente entrevista Paulo Sérgio Duarte, Marcelo Araújo, Fernando Cocchiarale e Rejane Cintrão. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

____. *Entrevista com Jean Gallard*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

GUILLBALT, Serge. (ed.) *Reconstructing modernism: art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*. Cambridge: The MIT Press, 1990.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HAL, Marieke van. *The Effectiveness of the Biennial and the Biennial Effect*. Seminário apresentado no Departamento de Curadoria do Royal College of Art, Londres, novembro de 2007. Texto inédito cedido pela autora.

____. *The Biennial Debate: Discussion on the Pros and Cons*. Texto inédito cedido pela autora.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2000.

_____. O que é a multidão? *Novos Estudos*, n. 75, julho 2006, p.93-108.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. (org.) *Art in Theory – 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1992.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2003.

HENRY MOORE INSTITUTE. Catálogo da exposição *Espaço aberto/Espaço fechado: sites for sculpture in modern Brazil*, London, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. Bial 1998, princípios e processos, *Trópico*, 2008. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

_____. Sistema Institucional da Arte. In: PRIMEIRO SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO PAÇO DAS ARTES, agosto de 2005. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

HIRSCH, Michael. Politics of fiction. *Parachute*, n. 101. jan-mar 2001, p.124-136.

HIRSZMAN, Maria; MOLINA, Camila. “Bial do Vazio” começa no dia 25 com proposta ousada, *O Estado de S.Paulo*, 2 de outubro de 2008.

HOLMES, Brian. *Coded utopia*. Disponível em: <<http://www.metamute.org>>.

HONORATO, Cayo. Relato do debate com Carmen Mörsch. A EXPERIÊNCIA EDUCATIVA NA DOCUMENTA 12. Museu de Arte Moderna de São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

HUNTINGTON, Samuel. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

INTERNATIONAL RESEARCH FORUM FOR GRADUATE STUDENTS AND EMERGING SCHOLARS. Departamento de Arte e História da Arte, Universidade do Texas, 6-8 novembro 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

JULIEN, Isaac; NASH, Mark. *Frantz Fanon as Film*. Texto cedido pelos autores.

KAC, Eduardo. *Negotiating Meaning: the dialogic imagination in electronic art*. Disponível em: <<http://www.ekac.org/dialogicimag.html>>.

KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, *October*, v. 54, autumn 1990, p.3-17.

KÖNIGER, Maribel. Catherine David im Gespräch mit Maribel Königer. *Kunstforum*, n. 128, outubro-dezembro 1994, p. 422-423.

KWON, Miwon. One Place After Another: Notes on Site Specificity. *October*, n. 80, Spring 1997, p.95.

_____. The Wrong Place, *Art Journal*, v. 59, spring 2000, p.33.

LAGNADO, Lisette. LAGNADO, Lisette. A sobrevivência de Oiticica. *Trópico*, 2009. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

_____. O “além da arte” de Hélio Oiticica, *Trópico*, 2007. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/>>.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. (org.) *27ª Bial de São Paulo: como viver junto*. São Paulo: Fundação Bial, 2006, p.53.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

LUCIE-SMITH, Edward. *Art Today*. London: Thames & Hudson, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARIOTTI, Gilberto. Relato da palestra de Hans Belting e mesa com Ivo Mesquita, Laymert Garcia dos Santos e Jens Baumgarten. WORKSHOP A VIRADA GLOBAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA NAS COLEÇÕES BRASILEIRAS, Goethe-Institut São Paulo, agosto de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

MENDES, Ricardo. Bial de São Paulo 1973 – Flusser como curador: uma experiência inconclusa. Disponível em: <www.fotoplus.com>.

MESQUITA, André. Relato da mesa redonda com Martin Grossmann, Nancy Betts, Ricardo Basbaum e mediação de Priscila Arantes e Sergio Basbaum. ARTE CONTEMPORÂNEA: A DOCUMENTA 12 EM FOCO.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, outubro de 2007. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. *Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

MICELI, Sérgio. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MOSQUERA, Gerardo. *Zones of silence*. Amsterdam: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 2001.

_____. *Beyond the Fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. London/Cambridge: The Institut of International Visual Arts/The MIT Press, 1996.

NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

NIEMOJEWSKI, Rafal. *The rise of the contemporary biennial: a new topography for the contemporary art world*. Seminário apresentado no Departamento de Curadoria do Royal College of Art, Londres, novembro de 2007.

NOBRE, Ligia. Taggers get into "living contact" with vacant São Paulo Bienal. *Art Review*, 4 de novembro de 2008.

NOVAES, Adauto. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OBRIST, Hans U. *A brief history of curating*. Zurich/Dijon: JRP Ringier/Les presses du réel, 2008.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco; a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O'NEIL, Paul. *Curating Subjects*. London/Amsterdam: G&B Printers/De Appel, 2007.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Situação da Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>.

OLIVEIRA, Rita A. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15. n. 3, 2001, p.18-28.

_____. *A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

ORTIZ, Renato. Estudos Culturais. *Tempo Social*, junho 2004, p.119-27.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PELBART, Peter P. Sequestro da vitalidade e revides biopolíticos. In: MATADERO INTERMEDIÆ, Madrid, 12 de fevereiro de 2008. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

PERAN, Martí. *Presente continuo*. Producción artística y construcción de realidad. (un apéndice). Catalunha: Eumo Editorial, 2006.

PROJETO HÉLIO OITICICA. Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1992.

RAMIRO, Mário. Salto para um mundo cheio de deuses, *Ars*, n. 10, 2007, p.32-37.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34/EXO experimental, 2005.

_____. The emancipated Spectator. *Artforum*, march 2007.

REBOLLO, Lisbeth. *As Bienais e a abstração*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1978.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, julho 1965.

SAID, Edward. *Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

SÃO PAULO S.A. SITUAÇÃO #3 ESTÉTICA E POLÍTICA, SESC São Paulo, abril 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br>>.

SALZSTEIN, Sônia. Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica. *Novos Estudos*, n. 41, março 1995, p.150-60.

_____. Transformações na esfera da crítica. *Ars*, n. 1, 2003, p.84-9.

_____. Cultura pop: Astúcia e Inocência, *Novos Estudos*, n. 76, novembro 2006, p. 251-262.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SHORAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

SPERLING, David. Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo. *Arquitextos*, n. 18, novembro de 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>.

____. *As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte*. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

SPRICIGO, Vinicius; SILVEIRA, Luciana M. A vanguarda participacionista brasileira. *História Questões e Debates*, Curitiba, v. 42, p.157-74, 2005.

SPRICIGO, Vinicius; BENETTI, Liliane. Relato dos Seminários da 27ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

SPRICIGO, Vinicius. Entrevista com Antoni Abad. In: ABAD, Antoni (Org.). *canal*MOTOBOY*. São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo, 2007, p. 45-54. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

____. Relato do Workshop de Martí Peran "Curar e criticar: novos modos da crítica de arte", Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, abril de 2007. Disponível em: <www.forumpermanente.org>.

STORR, Robert. Kassel Rock: interview with curator Catherine David. *Artforum*, maio 1997.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.

TATE. Catálogo da exposição *Fourth Tate Triennial*. London, 2009.

TAVARES, Ana M. Depoimento. In: Artistas dizem como preencheriam o andar vazio da Bienal. *Folha de S.Paulo*, 22 de outubro de 2008.

WIEBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VENTURA, Zuenir. A crise da cultura brasileira, *Visão*, 1971.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: Catálogo da exposição *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1996, p.306.

____. *História Geral da Arte no Brasil*. v. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

____. Ata da Reunião de Consulta entre Críticos de Arte da América Latina, 1980. Acervo Vilém Flusser Archiv.