

PARA UMA HISTÓRIA DA MAIOR MOSTRA DE ARTE DA AMÉRICA LATINA: AFIRMAÇÕES TRANSVERSAIS, CURADORIAS, PROJETOS E OPORTUNIDADES

Dr^a Bianca Knaak

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: A relevância das Bienais do Mercosul, apesar do nome que refere a formação de um bloco para o Mercado Comum do Sul, está hoje muito mais associada ao poder de inserção internacional desse evento e seus agentes do que à capacidade de promoção e crítica da arte latino-americana contemporânea, restrita aos países do Cone Sul e ou, fora dos padrões hegemônicos da arte globalizada. Assim, a indicação da formação de um bloco de países do Sul, MERCOSUL, expressa no nome, não significa um movimento de resistência, mas uma forma de apresentar esta Bienal, distintivamente, num mercado internacional que ostenta inúmeras bienais, como “A Maior Mostra de Arte Latino-Americana”.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal do Mercosul. Arte latino-americana contemporânea. Globalização da arte. História e crítica de arte.

ABSTRACT: *The relevance of the Mercosul Biennial, despite the name that refers to the formation of a bloc for the Southern Common Market, is now much more linked to the power of international insertion of this event and its agents than the ability to promote and criticism of Contemporary Latin American Art, restricted to countries of the Southern Cone and, or, outside the hegemonic patterns of global art. Thus, an indication of the formation of a bloc of southern countries, MERCOSUL, expressed in name, not a movement of resistance, but a way of presenting this Biennial, clearly, in a market that boasts numerous international biennials, as The Largest Show of Latin American Art.*

KEY WORDS: *Mercosul Biennial. Contemporary Latin American Art. Globalization of art. History and critic of art.*

É da contradição entre o mundo e o lugar que surge a história.

Milton Santos

A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM) atenta às imposições de um mundo mercadificado globalizadamente, realizada por uma Fundação de interesse público e direito privado (FBAVM), foi idealizada sob o epíteto de “a maior mostra de arte da América Latina”. Como tal, já nasceu anunciando, pública e publicitariamente, sua pretensão internacional e foi construindo sua relevância tanto pela abrangência e potência do evento (a maior mostra), quanto pela extensão territorial desse mercado (América Latina)

e, mais ainda, pela ambição curatorial de “re-escrever a história da arte”. Seu texto de apresentação invoca o Tratado de Assunção (Paraguay, 26 de março de 1991) que criou o MERCOSUL. Assim, assumindo o tom integracionista dos entusiastas desse tratado político de interesse econômico, a primeira edição da BAVM se deu, em 1997, com o intuito de celebrar e fortalecer o acordo para o MERCOSUL, consolidando, em Porto Alegre/Brasil, um espaço simbólico estratégico para a integração regional que, aquela altura, já dava mostras de enfraquecimento político e comercial.

Doze anos depois, estudos sobre a repercussão dessa iniciativa são ainda limitados até mesmo nos circuitos acadêmicos e universitários. Mais: manifestações recentes de historiadores da arte no Brasil lamentam não apenas a falta de “condições de visibilidade cognitiva e pública da arte brasileira a partir da situação da historiografia”, mas também, como Stéphane Huchet, reclamam da “mediação principal que as exposições realizam tanto no país quanto no exterior” (HUCHET, 2008, p.49). No entanto, esse não é um problema novo e a Bienal do Mercosul pode bem ser lida como mais um caso, onde os efeitos da globalização, na apresentação e recepção das artes visuais, ampliam os procedimentos de musealização já iniciados no século XIX. Da mesma forma que o museu, deslocando as obras de diversas épocas para um mesmo espaço frutivo, “a tecnologia global da informação desespacializa o acesso às obras, ‘desligando’ literalmente a distância e a diferença dos lugares. Com isso não se vencem as grandes distâncias do planeta: antes, subtrai-se cabalmente a informação ao seu contexto no mundo”(KUDIELKA, 2003, p.136). Isso, bem entendido, significa antepor obstáculos à narrativa histórica. No entanto, nas análises que circulam acompanhando as exposições, sobretudo nos catálogos, críticos e curadores “colocam a questão da relação da geografia e da geopolítica dos intercâmbios entre o Brasil e outros centros” sendo então que, “uma re-escritura da história global da arte [está] parecendo encontrar hoje contexto mais favorável, mas ainda não concretizado” (HUCHET, op. cit.). Nosso intuito aqui é apresentar a Bienal do Mercosul justamente enquanto plataforma de afirmações transversais a esse contexto global “mais favorável” e, em nossa visão, já amplamente concretizado¹. Para tanto nos propomos a historiar esse evento, hoje modelar para as políticas culturais ensejadas pelo poder público brasileiro, sem desperdiçar as surpresas e variações por ela

mesma apresentadas, úteis para o enfrentamento dessa nova ordem global que parece, ao mesmo tempo, ampliar o campo artístico e empurrar a arte para um espaço nem relacional, nem identitário, nem histórico.

Curadorias e projetos

Na opinião de Frederico Morais, curador da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, com a primeira tentativa brasileira de se organizar uma Bienal de Arte Latino-Americana², tivemos uma iniciativa mal-conduzida, ideologicamente subalterna e pouco afirmativa para a arte do “terceiro mundo latino”. Para o crítico Morais, naquela mostra “as falhas no que tange a representatividade da produção atual nos diversos países são tão gritantes que, a rigor, não se pode dizer que tivemos em São Paulo uma bienal latino-americana” (MORAIS, 1979, p.63). Com tantas falhas, a primeira e única iniciativa do gênero consumiu-se soterrada pelos próprios erros. Assim, quase vinte anos depois, quando Frederico Morais apresentou seu projeto curatorial para a I BAVM, a grande ênfase, por ele proposto, recaía na possibilidade de apresentar, em Porto Alegre, a produção artística latino-americana em inédita revisão histórica. Cumpriria assim, com a vindoura Bienal do Mercosul, aquilo que, no seu entender, a despeito da frustrada e frustrante Bienal Latino-Americana, jamais tinha sido realizado no país.

Numa perspectiva contra-hegemônica, para a edição inaugural da Bienal do Mercosul, ele pretendia apresentar obras e artistas de significado basilar para o contexto latino-americano. Exatamente por essa razão chegou a receber críticas que, discordando das escolhas do curador, sublinhavam a excessiva presença de obras produzidas, na época há mais de 30 ou 40 anos, o que demonstraria certa visão histórica e não prospectiva da jovem arte do Cone Sul. Fora, no entanto, justamente sob esse compromisso curatorial revisionista que os destaques artísticos seriam eleitos, em cada país participante, a partir de um olhar panorâmico endógeno e orgânico, supostamente autônomo e independente. Deixando espaço, quiçá a partir dessa postura, para a prospecção contemporânea independente dos ditames do mercado internacional.

Esta abordagem afirmativa da arte latino-americana ancorou a proposta curatorial e foi, de fato, o grande diferencial da Bienal do Mercosul,

em relação aos seus pares internacionais. Isso atraiu a curiosidade (incredulidade, às vezes) dos agentes e animadores do circuito cultural de diferentes nacionalidades. Mari Carmen Ramirez, por exemplo, em carta a Frederico Morais afirmava que “partindo de muitos ângulos, foi uma bienal cheia de revelações ainda para aqueles que sofrem já de um alto nível de ceticismo e por que não dizer de fastio diante deste tipo de evento” (apud MORAIS e SEFFRIN, 2004, p.182).

Mesmo sem abarcar toda América Latina a representação dos países não se limitou apenas àqueles integrantes do bloco econômico comemorado. Nesta primeira edição compareceram mais de duzentos artistas divididos em delegações nacionais. Além do Brasil (50 artistas), compareceram representações da Argentina (43 artistas), da Bolívia (8 artistas), do Chile (20 artistas), do Paraguai (14 artistas), do Uruguai (22 artistas) e, ainda, da Venezuela (53 artistas) como país convidado³. Ao desprezar programaticamente a representação por nações, em benefício das afinidades e identificações estéticas entre as obras (opção de apresentação retomada na 5ª edição), Morais desenhou a I BAVM partindo de sua interpretação da produção plástica latino-americana que a organiza em três vertentes produtivas: a vertente “Construtiva – a arte e suas estruturas”; a vertente “Política – A arte e seu contexto” e a vertente “Cartográfica – Território e história”. Esta ordenação lhe permitiu expor as obras não por países, mas por aproximação estética, o que deu ao todo uma unidade artística e conceitual ainda mais potente.

Para atender ao desafio do curador Frederico Morais, a partir do quê estariam todos reescrevendo a história da arte latino-americana, os curadores internacionais selecionaram um elenco de artistas que pudesse resumir a trajetória pós-colonial (nacional portanto) das artes visuais em seus países de origem, mais especificamente no contexto moderno e contemporâneo. A seu modo, cada curador convidado ponderou, em seus territórios bem demarcados, as inegáveis influências estrangeiras, hegemonicamente européias, assim como também as reveladoras e dinâmicas apropriações, releituras, fusões, inovações e retro-influências desses modelos externos e seus sistemas artísticos.

Neste sentido, enquanto Irma Arestizábal, partindo da produção artística dos anos 40 e chegando até meados dos noventa do século XX, se

propunha a “entender y definir” a cena artística argentina “realizando ‘cortes’ cronológicos aproximados que nos den la visión de movimientos similares que surgieron o se influenciaron contemporáneamente” (1997, p.36), Justo Pastor Mellado, pretendia com a sua seleção “una aproximación problematizadora de las condiciones de constitución de la última treitena de producción artística chilena (...) al hacer uso de dos nociones: transferência y transversalidad” (1997, p.264). Transferência é apresentada pelo curador como a assimilação não linear com que os artistas chilenos incursionam pelos movimentos e tendências artísticas estrangeiras. As influências na produção local, advindas destas assimilações, ou como prefere Mellado, transferências, também podem aproximar-se, conceitual ou referencialmente, ao trabalho de outros artistas latino-americanos (embora não exclusivamente)⁴.

Irma Arestizábal e Justo Pastor Mellado seguiram uma proposta metodológica que veremos reproduzidas nas demais curadorias, mesmo quando por alguns curadores este horizonte metodológico reversível tenha sido alargado em seus pressupostos históricos e cronológicos. Atendo-se estritamente ao eixo curatorial proposto por Frederico Moraes, é o caso, por exemplo, da curadoria de Pedro Querejazu. Partindo de uma releitura histórica das condições bolivianas de desenvolvimento artístico desde o século XVII até a geração 90, do século XX, anuncia que, com os oito artistas bolivianos destacados, nos traz “una visión analítica dentro del Cono Sur americano con relación al arte constructivo, a la cartografía y a la vertiente política”(QUEREJAZU, 1997, p.132).

Querejazu (1997, p.132-133) considerou nestas imbricações estéticas, sobretudo, as influências do Barroco e do “mundo mítico-religioso del Barroco mestizo” e do “Neoclasicismo como expresión de la modernidad, de la ilustración y del racionalismo”, substituídos, no século XIX, pelo “Academismo, mucho más estricto y sóbrio en sus parámetros estéticos.” Assim, até chegar ao século XX, “en Pós de una imagen própria”, ele nos apresenta um percurso analítico a partir de um roteiro artístico influenciado e mestiçado pelo barroco, pelo neoclasicismo e pelo academicismo. Configurando uma arte nacional que em muito se alimenta, ainda, de suas referências coloniais e das quais não consegue emancipar seu imaginário. Só então, a partir de 1977, seleciona as obras apresentadas. No entanto, a maioria destas obras foi produzida nos anos

de 1990, as quais Pedro Querejazu situa, sem nos dar muitos detalhes, como uma produção que se alterna entre a pós-modernidade e a trans-modernidade. Pois, “en la década de los años noventa, la constatación de la compleja realidad pluricultural y multilingüe del país, y de la existencia de muchas corrientes estéticas y de pensamiento, se hacen evidentes en el arte” (QUEREJAZU, 1997, p.135).

Sob a evidência da diversidade de tendências e manifestações estéticas dos anos 90, também se empenhou Tício Escobar curador paraguaio para um olhar retroativo esclarecedor. Sem descuidar-se da classificação em vertentes produtivas, conforme propôs Frederico Moraes, com sua seleção Escobar entende que se pode “arriesgar una cierta mirada de conjunto, necesaria para una historia que hoy precisa tanto expulsar las visiones totales como rearmar un mínimo proyecto colectivo”(1997, p.312)⁵.

Enquanto isso, Angel Kalenberg pretende nos explicar que a permeabilidade dos artistas uruguaios às influências exógenas se dá, desde os anos 40, de forma seletiva e ambígua. Isso não significaria nem “epigonismo ni alucinación por el internacionalismo, sino una arte de asimilación, por el cual las corrientes extranjeras son incorporadas(...) El próprio Joaquin Torres García padeció esse fenômeno”(KALENBERG, 1997, p.346). Sob essa ótica permeável e com os artistas destacados por sua assimilação estética ponderada, o curador procura nos demonstrar como a produção artística uruguaia ainda era em 1997, em larga escala, tributária do legado de Torres García.

Numa interpretação identitária mais política e prospectiva, Roberto Guevara, curador da mostra venezuelana, a maior delegação de artistas desta I Bienal, nos propõe “la lectura de la creación en la Venezuela como un arte para una era de cambios” (1997, p.399). Para tal, inicia sua apresentação a partir da contextualização conjectural da emancipação de seu país que “no es simple ruptura con las metrópolis europeas; es un complejo proceso de violento crecimiento expansivo, acorde con la idea de concebir el continente americano como el proyecto cultural y social más importante y vasto de la humanidad. (GUEVARA, 1997, p.398).

Seguindo-se a este parágrafo introdutório, Guevara analisa a profusão artística venezuelana, em direta implicação política ao longo de sua

história, introduzindo a leitura das obras apresentadas a partir do engajamento de seus autores, um a um, nas tendências estéticas unificadoras (as vertentes produtivas) da produção nacional. Sua abordagem se assenta numa possível classificação histórica da arte no território latino-americano, de leituras e interpretações reversíveis, como previa Morais, enquanto curador geral da mostra.

Talvez por conta dessa reversibilidade constatada, ou seja, concepções estéticas e teóricas que se aplicam em circunstâncias, instâncias, nacionalidades e territórios distintos, o próprio Frederico Morais parece minimizar a importância do enquadramento dos artistas brasileiros destacados em suas vertentes produtivas propostas. Favorecendo leituras mais abertas e fluídas ele nos previne com declarações do tipo: “o artista brasileiro não é, pois, de fechar questões. Prefere deixar uma porta aberta, consciente de que há, sempre, a possibilidade de reabrir o debate, de estabelecer novas pontes em busca de novos caminhos” (MORAIS, 1997, p.158).

Para esclarecer suas escolhas de curador, Frederico Morais expõe a peculiaridade de uma atitude menos comprometida, por assim dizer, por parte dos artistas nacionais, com a ética dos encaminhamentos das questões estéticas no Brasil. Isso se justificaria pelo tamanho de nosso território e pela afirmação de uma identidade artística formada e informada, muito mais voltada para fora, do que para seus pares latino-americanos.

O Brasil tem fronteiras com quase todos os países da América Latina, mas quase sempre se manteve de costas para o continente. Na verdade, raramente se pensou como América Latina e isto explica porque o governo brasileiro não formulou até hoje, com clareza, uma política de integração continental na área cultural. Por isso, também, nos poucos livros que se escreveram sobre a história da arte latino-americana, o Brasil foi deixado de lado, ou foi tratado com respeito e mesmo com admiração, mas sempre como um apêndice (MORAIS, 1997, p.156).

Segundo Morais, são características da produção artística brasileira – “do modernismo à contemporaneidade – a ausência de dogmatismo e sectarismo estético”. E, segundo o curador, diferentemente dos demais artistas latino-americanos, “o artista brasileiro não é de viajar muito para o exterior”, pelo contrário, prefere ficar na terra natal. Portanto, “num país de dimensões continentais como o Brasil, com grande diversidade cultural, as regiões ou pólos regionais exercem um papel moderador no tocante às influências vindas

do exterior”. Seria por esse comodismo e moderação que, por aqui não encontraria eco uma “atitude fechada e autoritária como a de Siqueiros que, no auge do muralismo mexicano dizia que *la única ruta es la nuestra*”. Ou mesmo um artista com a postura de Torres García que, na visão de Frederico Morais “impôs à arte uruguaia, mediante uma pregação, próxima da catequese, sua teoria do Universalismo Construtivo” (1997, p.156-157). Para Frederico Morais a 1ª Bienal Internacional de São Paulo também teria ajudado a “acertar os ponteiros da arte brasileira de acordo com o relógio da arte internacional”, num evidente esforço de “atualização plástica” que já havia sido iniciado com o trabalho dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro (MORAIS, 1997, p.157). Portanto, a arte brasileira convocada para participar de sua re-escritura da história da arte latino-americana era tributária, principalmente, dos efeitos locais da modernização.

Seguindo-se as observações de Morais no catálogo da I BAVM, no texto intitulado “Arte brasileira; lo de afuera lo de adentro”(1997, p.157), o que se pode concluir sobre a produção artística brasileira selecionada é que, nas grandes mostras de artes visuais, como a Bienal do Mercosul e a própria Bienal de São Paulo – que teria o papel de “elaborar leituras da arte brasileira e internacional” e “de formular um ponto de vista sobre o que acontece no universo da arte” –, existe um nível de celebração visual e aproximação conceitual quase homogêneo. E quando, por fim, Frederico Morais analisa a produção mais jovem de sua exposição, incluída no segmento chamado Último Lustro, ele mesmo conclui:

Na arte brasileira dos anos 90, na criatividade plástica do último lustro do século XX, não existem mais fronteiras entre vertentes, tendências, temas, formas, atitudes, comportamentos. Tudo é deslizante, híbrido, anfíbio. Dogmas e regras deixaram de prevalecer. Tudo se mescla, tudo se recompõe. Nada mais existe em estado de pureza – geometrias, conceitos, figurações. O que temos, hoje, são re-criações, re-composições, re-leituras, re-apropriações e re-*readymades* (MORAIS, 1997, p.159).

Assim, nos cabe lamentar que, já na I Bienal do Mercosul, o que se revelou da arte brasileira contemporânea seja sua equivalência formal e conceitual com o *mainstream* internacional. Sendo este um dado que se repete também em outras mostras irradiadoras da arte latino-americana (RAMIREZ, 2000), no caso brasileiro pode bem significar submissão aos modelos hegemônicos, em detrimento das produções dissonantes, ou abordagens

identitárias (locais, regionais, nacionais), de cunho ideológico mais ou menos evidente, mais ou menos engajadas. Além do mais, pelo formato em que se apresentam as grandes exposições internacionais, parece claro que a derrocada das hierarquias simbólicas enfatizada pela reprodução midiática global das culturas, atualmente também neutraliza diversidades e pluralidades nas artes visuais. Ou seja, ironicamente essa re-escritura pretendida pela I Bienal do Mercosul e por outros historiadores, realinha a produção artística latino-americana recente, submetida ao mega modelo do evento, com o que seria mais característico da arte contemporânea exibida nos centros euro-norte-americanos.

Plataforma de afirmações transversais

Enquanto espaço de afirmação regional, as curadorias das Bienais do Mercosul se encaminharam, desde o princípio, para a promoção da arte contemporânea latino-americana, considerando e contemplando as suas contaminações, cruzamentos, sincronias e idiosincrasias. Mas apesar do sucesso de suas edições o evento precisou se reinventar e alinhar aos modelos hegemônicos para se manter atraente. Nestes “as distinções locais tendem a ser desfeitas para se tornar legíveis a um público cosmopolita” (FIDÉLIS, 2005, p.136). E, a partir disso, o perfil internacional que as curadorias permitiram constituir é apontado como um inevitável caminho de inserção global, próprio dos circuitos artísticos contemporâneos. Assim, já na 5ª BAVM torna-se irreversível a ambição de transformar o evento “BienalMercosul” numa plataforma de inserção internacional, talvez mais focada em seus “agentes” do que em seus artistas.

A despeito dos discursos que julgam suprimir, transgressoramente, os limites do espaço e do tempo “à pretensão de globalidade basta somente a arte que pode ser produzida em toda parte justamente com aquela pretensão” (KUDIELKA, 2003, p.138) e, apesar dos eventos cada vez mais internacionais, isso não precisaria redundar numa produção artística homogênea ou numa experiência anódina. No entanto, é preciso ter clareza sobre as possibilidades teóricas, críticas e analíticas, desencadeadas por esse tipo de apresentação artística.

Notemos que a Bienal de Artes Visuais do Mercosul é um evento de Porto Alegre, gerido por brasileiros e realizada, sempre, na capital do Rio Grande do Sul. Seu sucesso resulta de um projeto bem administrado por sua Fundação, que segue um modelo de gestão empresarial, adaptado a um “negócio” pré-testado (Veneza, São Paulo, Kassel, etc). Mas, ao longo dos anos de atuação da Fundação Bienal, as pressões do mercado globalizante evidentemente atingiram também o campo artístico constituído pelo projeto da “maior mostra de arte da América Latina”. Portanto, em se tratando dos processos seletivos e curadorias de arte que cintilam sedutoramente é bom lembrar que estamos sempre lidando com “idiomas” e territórios para afirmação de utopias, como sublinhou Harald Szeemann em visita a 2ª BAVM. Por outro lado, as constantes adequações ao modelo da mostra, e ao projeto da Fundação Bienal como um todo, demonstram o interesse em se fazer da Bienal do Mercosul algo realmente importante para a comunidade nacional e rio-grandense, em primeiro lugar e “sulina” por extensão. Para o quê, interessa a valorização e o reconhecimento internacional.

Oportunidades

A organização unificada da cultura artística regional reunida nas bienais (instância espetacular de visibilidade) vem se mostrando um recurso promocional análogo às necessidades econômicas e comerciais no mercado internacional. Nesse cenário, observa Santiago Olmo, numa “cultura internacional de comunicación y espectáculo el arte como cuestionamiento ha perdido no solo relevancia sino capacidad crítica y desde luego capacidad transformadora”(OLMO, 2000, p.17). É de se lamentar. Mas não nos surpreende que, em nosso território as coisas sejam assim, já que em 1979, o próprio Frederico Moraes, aliando-se ao pensamento de Aníbal Quijano (Cultura e Dominação) alertava:

(...) a realidade cultural deve ser encarada como um sistema paralelo (ao social e econômico) de dominação, enquadrando a pluralidade cultural de países dentro de um sistema nacional e mundial de dominação. Quer dizer, o problema está em localizar, dentro do país, os intermediários dessa cultura dominante, como as linguagens internacionais atuam dentro de cada país, quais são seus agentes, veículos ou canais de divulgação, quais são as estruturas e estratégias de ação: exposições, bolsas de estudo, revistas, bienais, crítica de arte, etc. (MORAIS, 1979, p.41-42).

Nessa “realidade cultural” de contexto anunciado e previsível, depois dos pronunciamentos afirmativos da I Bienal do Mercosul, aliados aos projetos curatoriais propostos para as quatro primeiras edições, podemos entender a gestão de uma Bienal do Mercosul como menos importante para o projeto de Mercado Comum do Cone Sul do que à construção de um entendimento histórico da arte na América Latina, a partir de suas margens e fronteiras internas, ainda que, nesse evento específico, estes fatores sejam indissociáveis. Por isso tudo, e por ser tão audaciosa em suas pretensões gerais, a I BAVM encontrou condições econômicas e motivações políticas especialmente favoráveis à sua realização. No entanto, a continuidade deste projeto foi sempre um desafio político, econômico e curatorial (nesta ordem), balizada por suas repercussões públicas e midiáticas. Assim sendo, outra vez não nos surpreende que, com a globalização, os tradicionais protagonistas da arte, artistas, curadores, críticos, tenham se tornado “coadjuvantes em um processo que, sustentado pela tecnologia de mídia, é inexorável e irreversível”, movido pelos interesses do capital (KUDIELKA, 2003, p.139).

É notório nas declarações dos curadores aqui apresentadas que, mais do que uma realidade plástica, estética ou artística as questões relativas à identidade em arte passam, antes, por sua inscrição num contexto teórico globalizado. Nos *recorridos* históricos que cada um deles se propõe para introdução de suas escolhas observamos uma postura interpretativa muito semelhante (conformista em alguns casos) das condições de produção artística moderna e, principalmente, contemporaneamente. Sabemos – embora em nenhuma das falas isso se explicita totalmente – que em relação às imbricações artísticas com as questões nacionais e globais, hoje, o papel das artes visuais na América Latina, Europa e Estados Unidos é muito diferente daquele desempenhado desde os séculos XVIII até a metade do século XX. As artes plásticas, que antes eram o privilegiado espaço de representação dos imaginários nacionais, agora se vêm mescladas, invadidas e redefinidas por “horizontes” difundidos pelos meios massivos de comunicação.

Além disso, e apesar de todas as considerações sobre as opressões hegemônicas às quais estariam submetidos os artistas periféricos e, ainda mais evidentemente, sob os auspícios da globalização econômica, também não se destaca na fala desses curadores as implicações estéticas mais diretamente

derivadas dessa situação em seus contextos locais. Menos ainda, das possíveis atualizações dos circuitos artísticos em suas instâncias nacionais de produção, circulação e consumo da arte e das pressões do mercado e suas estratégias de consagração e legitimação. Não por acaso nas Bienais do Mercosul o cerceamento curatorial geopolítico vem sendo revisado, dilatado e transpassado artisticamente por outras nacionalidades, praticamente em todas as edições. Pois, nos lembra Canclini, vivemos numa comunidade imaginada onde a simultaneidade internacional de eventos de arte e a repercussão midiática desses eventos reduzem o caráter nacional da obra de arte e das produções estéticas em geral. Isso representa “el reordenamiento de los mercados e imaginarios nacionales bajo la lógica globalizadora, y el pasaje del liderazgo de las vanguardias cosmopolitas a instituciones y empresarios glocalizados”(2000, p. 145-146). Sendo assim, mega-eventos de arte, exposições internacionais e mostras itinerantes, frutos de políticas culturais do capitalismo tardio, fomentam um sistema legitimador que, através de instâncias de visibilidade “glocais”, propõe modos de produção e circulação desterritorializados. Estes eventos revelam afiliação estreita com as tendências internacionais mais destacadas e difundidas midiaticamente e, ainda que orientados por um mercado consumidor, prescindem de identidade com “as platéias nacionais”.

Ainda são recorrentes afirmações de que mostras do tipo “bienal” já não respondem mais as expectativas atuais da crítica de arte especializada. Não obstante, estas proliferam mundo afora pautando não apenas tendências artísticas e proposições estéticas, mas reflexões, mediações, resenhas, críticas e estudos acadêmicos. No entanto, nas publicações sobre estas exposições há pouco espaço para o exercício de uma crítica denotativa, e ainda menos espaço para o crítico autônomo e não subvencionado. Então, não bastassem as agruras que enfrenta o historiador da arte para constituir suas fontes, o seu ofício torna-se ainda mais complexo, frente às mudanças na forma de produção, recepção e mediação da arte, introduzidas pelo alcance das tecnologias de informação e comunicação. Assim, ao construir narrativas investigativas, o historiador se depara com essas questões, inerentes às bienais e grandes mostras de arte, confirmando o registro “fundamentalmente tautológico do espetáculo”, decorrente, como afirma Debord (1997, p.17), “do

simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim”. Nesse circuito (triste fim?), resta ao historiador o desafio de enfrentar os dilemas e limites de seu *metier*, de reinventar seus métodos, sem abandonar a empreitada.

¹ Para 7ª BAVM (2009) a FBAVM recebeu propostas curatoriais de setenta (70) candidatos, oriundas de vinte e uma (21) nacionalidades.

² São Paulo, novembro de 1978. Curadoria de Juan Acha. Teve como tema condutor o título **Mitos e Magia**. Da mesma forma que a Bienal do Mercosul, idealizada por um próspero empresário e colecionador de arte, Jorge Gerdau Johannpeter, a Bienal Latino Americana teria sido idéia do empresário e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, patrono da Bienal de São Paulo.

³ A inclusão de países convidados tornou-se uma prática recorrente nas cinco primeiras edições e, além da Venezuela, já participaram como convidados a Colômbia (1999), o Peru (2001) e o México, por duas vezes consecutivas (2003 e 2005).

⁴ As noções de transversalidade e transferência são conceitos que Mellado utilizará, também, para explicar a representação chilena na 2ªBAVM, como continuidade de sua reflexão analítica nessa primeira edição.

⁵ Ticio Escobar reclama a necessidade de se reorganizar, na América Latina, um “mínimo proyecto colectivo”, para o quê, noutras oportunidades ele aponta a Bienal do Mercosul como iniciativa louvável.

REFERÊNCIAS:

ARESTIZÁBAL, Irma. Del Sur. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.36-43.

CANCLINI, Néstor García. **La globalización imaginada**. México: Paidós, 2000.

DEBORD. Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESCOBAR, Ticio. Las Artes Visuales del Paraguay: una representación. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.312-315.

FIDÉLIS, Gaudêncio. **Uma História Concisa da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

GLUSBERG, Jorge. América Latina: uma arte nossa para o mundo inteiro. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral**. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.25-31.

HUCHET, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. **Concinnitas**, ano 9, v.1, n. 12, p. 48-65, jul. 2008.

KALENBERG, Angel. De ferias y peri-ferias. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.346-350.

KNAAK, Bianca. **As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos** em Porto Alegre 1997 – 2003. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

KUDIELKA, Robert. Arte do mundo ou arte de todo mundo? Do sentido e do não-sentido da globalização nas artes plásticas. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 67, p.131-142, nov. 2003.

MELLADO, Justo Pastor. Mancha, taxonomia, corte y confección: três claves para el arte chilena de la última treintena. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.264-269.

MORAIS, Frederico; SEFFRIN, Silvana (Org.). **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.

_____. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: **Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul**, Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.12-20.

OLMO, Santiago B. Bienales y médio artístico. **Lapiz: Revista internacional de arte**, Madrid, n.165, p.17-19, verão de 2000.

QUEREJAZU, Pedro. ¿Arte de la periferia? Aproximación al arte boliviano. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.132-137.

RAMIREZ, Mari Carmen. Identidad o Legitimación? Apuntes sobre la globalización y el arte en América Latina. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Orgs.). **Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.11-34.

Bianca Knaak é professora e pesquisadora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui doutorado em História e mestrado em Artes Visuais. Atua na área de História, Teoria e Crítica de Arte, com curadorias, docência, pesquisa e publicações. Dirigiu o Instituto Estadual de Artes Visuais e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.