

The background of the cover is a photograph of a modern building. On the left, a large, textured concrete pillar stands vertically. To the right, a white building facade with a series of windows is visible. The sky is overcast. The text is overlaid on the right side of the image.

Frederico Morais

**I Bienal do Mercosul:
regionalismo e
globalização**

**A política cultural da I Bienal de Artes Visuais do
Mercosul como momento para se repensar a
questão do regionalismo frente à legitimação das
identidades no mundo globalizado**

De um modo geral, foram os críticos estrangeiros os que melhor captaram o verdadeiro significado da I Bienal do Mercosul, realizada em 1997, em Porto Alegre, Brasil. É “a revisão mais sólida e rigorosa feita até agora sobre a arte da região”, diz o crítico uruguaio Alfredo Torres, no que é completado por seu conterrâneo Clio Bugel, que afirma: na I Bienal “predomina uma coerência programática que representa uma atitude definida com respeito à arte e seu papel neste continente”. Mari Carmen Ramírez, curadora da Archer M. Huntington Art Gallery, da Universidade do Texas, e de várias mostras antológicas de arte latino-americana, afirma, em carta ao curador geral, 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”. E acrescenta: “A idéia de organizar a mostra segundo eixos conceituais, assim como a atinada representação de artistas e movimentos de legitimação interna e não de mercado, deram um frescor pouco usual. Poucas vezes encontrei uma leitura da arte latino-americana tão acertada em todas as suas dimensões”.

Um dos principais fatores de êxito da I Bienal do Mercosul foi a existência de um projeto curatorial, claramente definido em seus objetivos e integralmente compartilhado pelos demais curadores latino-americanos. Em longo texto para o “Journal de Genève”, Jacques Leenhardt, que foi durante vários anos presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, refere-se à Bienal como “uma manifestação cultural de uma amplitude inconteste”, afirmando que “o grande mérito da mostra é o de organizar os trabalhos em vertentes, vale dizer, a Fundação Bienal e seu curador apostaram “numa pedagogia de amostragem”.

Leenhardt, aliás, fez a mais brilhante análise da I Bienal do Mercosul, partindo das categorias propostas pelo curador geral. Denominou-a Teoria do Gasômetro, tomando como referência um dos doze espaços expositivos – o prédio de uma antiga usina de gás de Porto Alegre, que há mais de uma década funciona como um dos espaços culturais mais ativos da cidade, administrado pelo município. Começa sua comunicação ao seminário “A América Latina vista dos Estados Unidos e Europa”, realizado simultaneamente à mostra, vinculando os dois termos, Bienal e Mercosul: “A questão do mercado aparece em toda evidência. Não se trata, entretanto, só da arte como mercadoria, senão da produção, da legitimação e da circulação mercantil da obra de arte, quer dizer, do circuito sócio-econômico da produção artística como pro-

duto intelectual e artesanal. O marco institucional desse mercado não é qualquer um: trata-se do Mercosul, entidade relativamente nova, fruto de um processo da maturação da consciência latino-americana tanto no nível econômico quanto no cultural”.

A seguir, surpreende o auditório, ao propor uma articulação significativa da Bienal com a obra de Marcel Duchamp, “La mariée mise a nu par ses célibataires, même”. Explica: “A analogia que estou propondo, aqui em Porto Alegre, mas também com a noção contemporânea do espaço, é exemplificada pelas qualidades particulares do gás. A modalidade de circulação do gás, a maneira como ele ocupa o espaço é a da articulação de substâncias, articulação de elementos fluídicos e imateriais como a inteligência e o capital financeiro. A Bienal nos propõe, no Gasômetro, um conceito novo enquanto pensamento dialético: a cartografia, que articula, conforme um modelo novo, tempo e espaço. O fato de a vertente cartográfica ter encontrado seu lugar no Gasômetro não tem porque nos impedir de considerar este encontro como cheio de sentido simbólico”.

Continua Leenhardt: “Hoje em dia, a situação do artista mudou, tal como os meios estéticos com os quais ele se comunica com a sociedade. A instalação tomou o essencial do espaço expositivo com a sua maneira “gasométrica” de misturar os objetos do mundo, os tempos dos mundos passados e atuais. O gás simboliza per-

feitamente a dificuldade de cercar qualquer objeto ou pessoa. Por isso, o conceito de identidade tornou-se retrospectivo e implica, prioritariamente a nossa relação com arquivo”. Conclui, então, que “somos todos cartógrafos do presente, porque temos que reconfigurar o perfil do nosso mundo. A fluidez da nossa identidade não é menor que a do capital. A desterritorialização fez da geografia uma prática sisifiana e um tanto nostálgica”.

Ao confrontar a I Bienal do Mercosul com o “grande vidro” de Duchamp, que é um marco da criação visual do século XX, Leenhardt reforça a tese de que uma exposição, pode e deve ser vista como uma obra de arte, sendo seu curador, da mesma forma, um criador.

Antes de prosseguir em meu comentário, descrevo, sucintamente, a estrutura conceitual e funcional do evento. Mesmo restrita aos países da área do Mercosul – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai – e à Venezuela, como país convidado, a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul foi a maior mostra antológica de arte latino-americana jamais realizada no Brasil. Foram cerca de 800 obras de 200 artistas, agrupadas em três vertentes – *Construtiva* / a arte e suas estruturas, *Política* / a arte e seu contexto e *Cartográfica* / território e História – e em dois segmentos. O primeiro reunindo obras de artistas jovens, realizadas no último lustro, o segundo, uma seleção de obras de arte latino-americanas existentes nas coleções públicas e privadas do Brasil. Duas notáveis personalidades da cultura latino-americana foram homenageadas: o pintor e linguista argentino Xul Solar (1887-1963) e o crítico de arte brasileiro, Mário Pedrosa (1900-1981).

Dois seminários internacionais foram realizados paralelamente às exposições. No primeiro, foram discutidas as utopias latino-americanas: movimentos, tendências, agrupamentos históricos, teorias e conceitos elaborados por nossos artistas e intelectuais. Mitos e realidade. No segundo, debateu-se o ponto de vista euro-norte-americano sobre a nossa arte. O continente e sua arte vistos de fora e de dentro. Junto às obras, ampla documentação textual e iconográfica. Foram editados, um catálogo com 573 páginas, com textos do curador geral e dos seis curadores nacionais, com duas páginas dedicadas a cada expositor, e um número especial da revista *Continente Sul/Sur*, com 458 páginas, reunindo manifestos, documentos e textos de época e fotografias. Não bastassem as obras e documentos expostos, o catálogo e a revista monográfica, os dois seminários, que contaram com a participação de 60 críticos e historiadores de artes do Brasil e do exterior, Porto Alegre teve outros benefícios importantes com a realização da bienal. Foram desenvolvidas diversas atividades no espaço urbano da cidade. Obras doadas por treze destacados artistas do Continente foram implantadas num dos principais parques da cidade e onze artistas foram convidados a realizar intervenções de caráter efêmero em diversos locais e edifícios. Finalmente, um outro grupo de artistas, tomando como referência a criatividade anônima e espontânea da população de Porto Alegre, no módulo denominado “Imaginário objetual” realizou uma exposição de encantadora beleza e inventividade. A bienal ocupou nada menos que doze espaços, muitos dos quais totalmente reformados e/ou restaurados para atender as exigências da moderna museologia.

Se o que empolgou uma parcela considerável da crítica brasileira foi a vertente construtiva, críticos e visitantes estrangeiros, especialmente europeus, se fixaram, antes de tudo, na vertente política,

que incluiu ampla documentação sobre eventos de caráter simultaneamente artístico e político tais como “Tucuman Arde”(Argentina), “Escena Avanzada”(Chile) e “Geração AI-5” (Brasil). O que pode ser explicado de várias maneiras. Em primeiro lugar, é uma prova do acerto do projeto curatorial, que trouxe à discussão obras e a documentação de eventos realizados nas últimas décadas, em países submetidos a duríssimas ditaduras militares, obras que adquirem um extraordinário significado a partir da redemocratização do Continente. Mas, subjacentemente, este interesse, tão claramente manifestado na atenção com que Catherine David, curadora da última Documenta de Kassel, visitou o conjunto de obras dessa vertente, esconde, ainda, um resíduo do modo como a metrópole contempla as mazelas do Terceiro Mundo, e isto inclui todos os malefícios ocasionados por três décadas de ditaduras militares. Em se tratando de Terceiro Mundo e, nele, a América Latina, é mais fácil gostar de uma arte de conteúdo político do que, por exemplo, as especulações formais e racionalizantes propostas pela nossa arte construtiva.

Mas deixando de lado este olhar metropolitano, a verdade é que a arte de conteúdo político é, queiramos ou não, um dos fatores de êxito atual da arte latino-americana nos circuitos internacionais. Com um adendo significativo: na maioria das vezes, esse conteúdo político ganha corpo e forma numa linguagem internacional, o da arte conceitual. Com efeito, entre nós, a Arte

Conceitual não se reduz a questões meramente linguísticas, de caráter tautológico. Ela cresce em importância justamente na medida em que se ocupa, criticamente, de questões geopolíticas,

de que são exemplos, no âmbito da Bienal do Mercosul, as obras de Cildo Meireles, Luis Camnitzer e Jorge Soto, entre outros.

Contudo, como afirmo na introdução estampada no catálogo, as três vertentes em que se funda o projeto curatorial da Bienal não são estanques, mas reversíveis. Pode-se fazer uma leitura política da arte construtiva na América Latina, onde tudo está por fazer, teorizar, construir. As diversas manifestações continentais da arte construtiva se inserem num projeto mais amplo de construção de uma realidade social, política e econômica. Inversamente, o fato de um artista enfatizar aspectos políticos em sua obra não significa que ele esteja descuidando dos aspectos formais de seu trabalho. A obra de Cildo Meireles é também formalista, no sentido de que possui uma clareza e uma limpeza quase minimalistas.

Mas a síntese dessa reversibilidade de significados está contida na presença de Joaquim Torres-García. Se, com seu “Universalismo Construtivo”, ele instaura na América Latina um classicismo de tipo novo, que inclui a inserção de signos e símbolos nos compartimentos geométricos de suas telas, ao inverter a posição, no mapa universal, do continente americano, situando a América do Sul ao Norte, faz um gesto político, ao mesmo tempo que inaugura, entre nós, a vertente cartográfica.

Não surpreende, pois, que Iwona Blazwick (Art Monthly, de Londres) e Andrea Platthaus (Frankfurter Allgemeine Zeitung) iniciem suas análises da I Bienal do Mercosul aludindo a este minúsculo desenho (18,6x15,3 cm) de Torres-García, realizado em 1936, ambos destacando a sua dimensão política e, porque não dizer, profética. Ambos, igualmente, vinculando a presença desse desenho ao principal objetivo programático da I Bienal do

Mercosul: reescrever a história da arte de um ponto de vista latino-americano. Com efeito, para Platthaus, o mapa invertido de Torres García “antecipa em 60 anos a formulação do projeto da I Bienal do Mercosul: acentuar a autonomia artística do América do Sul e corrigir a visão eurocêntrica da história da arte”.

Para alguns comentaristas, a I Bienal do Mercosul revelou um perfil excessivamente histórico, “que não deu muito respiro à jovem arte latino-americana”, como escreveu a brasileira Angélica de Moraes, que defende o ponto de vista de que “uma bienal de artes visuais tem como característica básica ser prospectiva, apontar valores emergentes e mostrar tendências estéticas com base em ampla amostragem do que de melhor está surgindo nos ateliês”. O uruguaio Nelson di Maggio tem o mesmo ponto de vista: “apesar da proposta ambiciosa e diversificada”, a I Bienal do Mercosul esteve “muito apoiada na visão histórica”. Talvez ambos articulistas tenham razão, se aplicarmos suas observações à generalidade das bienais, mas com perdão do lugar comum, cada caso é um caso, e a I Bienal do Mercosul teve peculiaridades que a diferem de outros eventos congêneres. Sem esquecer o neologismo cunhado por Catherine David para a Documenta de Kassel, uma “retroprospectiva”.

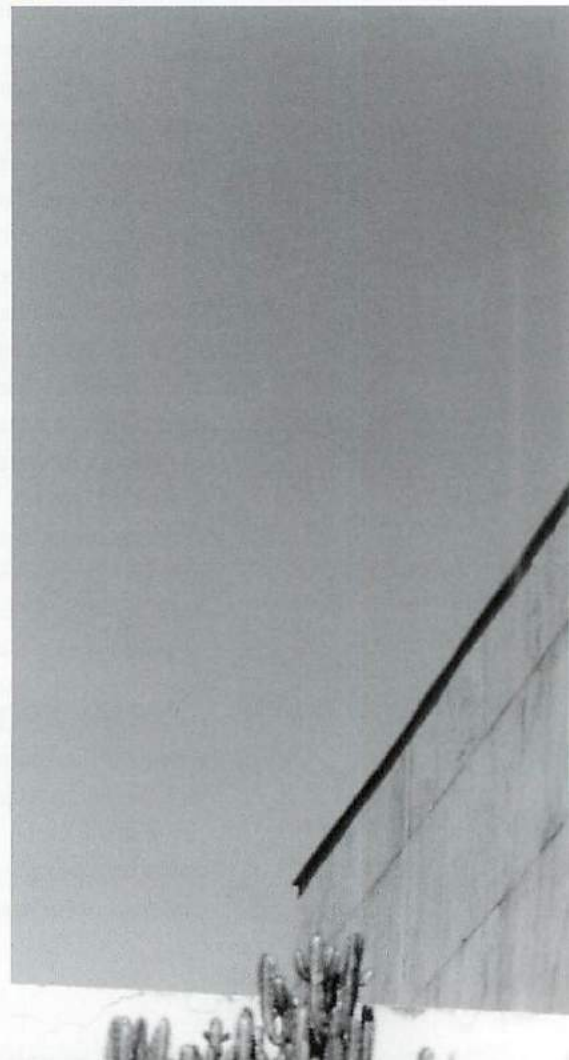
Na verdade, não se trata de diferenciar, numa Bienal, o que é histórico e o que contemporâneo. A questão é como tratar o assunto. Pode-se fazer uma leitura envelhecida da produção contemporânea e, inversamente, uma leitura atualizadora da história da arte. O passado, recente ou remoto, está sempre aberto a novas interpretações. Por outro lado,

a velocidade da produção artística atual, tende a anular a distância entre o antigo, o moderno e o contemporâneo. Vivemos, hoje, a contemporaneidade do não-coetâneo.

A I Bienal do Mercosul demonstrou a extrema atualidade de certos movimentos históricos ou de obras criadas há 30 ou 40 anos, como é o caso da “Otra Figuración” argentina, de uma figura enigmática como o argentino Alberto Greco ou da “Getuliana” do brasileiro João Câmara, que tanto fascinou o presidente uruguaio Julio Maria Sanguinetti em sua visita à bienal.

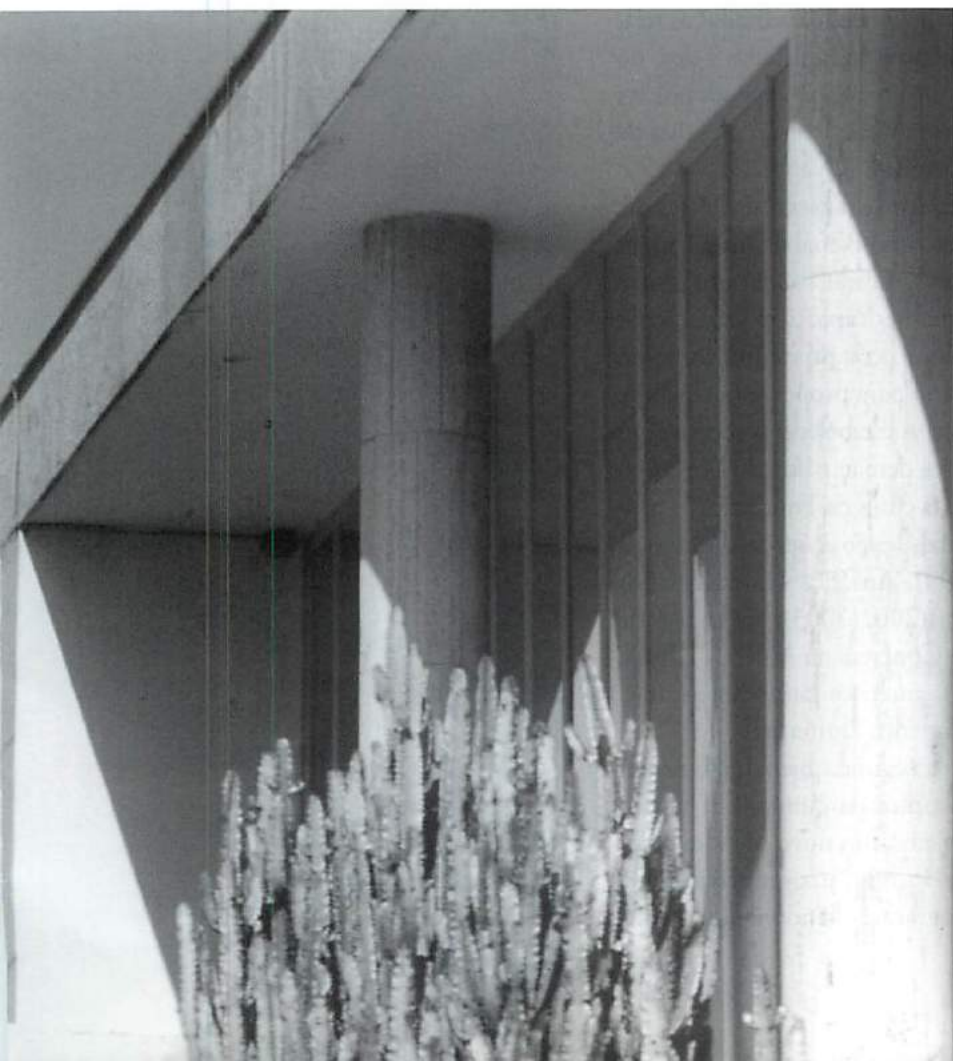
Se um dos objetivos programáticos da I Bienal do Mercosul era criar condições para que se começasse a reescrever a história da arte latino-americana de um ponto de vista se não exclusivamente nosso, pelo menos não predominantemente metropolitano, então é preciso rever ou reviver alguns momentos históricos de nossa arte. Afinal, se os europeus e norte-americanos desconhecem nossa arte, o que é compreensível, ainda que injustificável, nós, latino-americanos, nos desconhecemos de um modo que eu diria irresponsável. Se queremos afirmar a existência de uma arte latino-americana, sua autonomia criativa, o único caminho é aprofundar o exame de seu desenvolvimento histórico. O processo de legitimação de nossa arte no plano internacional, passa, antes, pela legitimação local ou continental. Somos nós, em primeiro lugar, que devemos nos legitimar. Aquele frescor de que fala Mari Carmen Ramírez em relação ao projeto curatorial, tem sua exata correspondência na afirmação de Clio Bugel de que a Bienal do Mercosul, diferentemente da Bienal de São Paulo, elimina todas as suspeitas de que estamos ficando insensíveis diante da monotonia crescente de eventos bienais, renovando nossas esperanças de que ainda há muito para ver, conhecer e divulgar.

A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul teve o mérito (ou o demérito, para alguns) de recolocar em discussão a questão regionalista. Como tudo



mais na vida, o regionalismo tem aspectos positivos e negativos. A Bienal do Mercosul é, com efeito, uma manifestação regionalista. Não devemos nem podemos esquecer que o que a distingue de suas congêneres em todo o mundo é o fato de ela ter como pano de fundo um tratado econômico regional e, como tal, está imbuída do mesmo otimismo que transformou o Mercosul, em poucos anos, no quarto bloco econômico mundial, com profundas implicações na vida política, social e cultural dos países que a integram. Nesse sentido, a Bienal ganha uma dimensão fortemente simbólica e afirmativa das potencialidades do Mercosul.

A globalização não anula as diferenças nos processos de criação e desenvolvimento cultural e econômico, nem, tampouco, os esforços de afirmação regional. Se hoje, a propósito do Mercosul, Rubens Ricupero, ex-ministro da Fazenda do Brasil e atualmente secretário geral da UNCTAD, fala de um “regionalismo aberto”, nos anos 30, o pintor e teórico uruguaio Pedro Figari propunha como atitude combativa o conceito de “regionalismo crítico”. E mais recentemente, o crítico cubano Gerardo Mosquera, um dos curadores do New Museum of Contemporary Art, em Nova York, referindo-se à produção cultural, menciona “a globalização das diferenças, mais além dos âmbitos nacionais”. Trata-se, no primeiro caso, segundo a análise de Ricupero, de um sistema regional, “cujo objetivo é o desenvolvimento da capacidade de competir, primeiro numa mescla mais igualitária para, depois, gradualmente, aceitar desafios cada vez maiores”. Ou seja, o regionalismo, tanto na arte como na economia, é um caminho para enfrentar a globalização. Se queremos reescrever a história da arte latino-americana, precisamos, antes, afirmar a originalidade de nossa arte e nossa autonomia criativa. Vale dizer, temos que, primeiro, nos afirmarmos internamente, regionalmente. Contudo, a questão, hoje, é menos de afirmação de uma



identidade utópica ou abstrata, afinal, como a Europa e os Estados Unidos, somos plurais, diversos, multifacéticos, contraditórios. A questão é de legitimação. Há mais de 20 anos, num simpósio sobre arte latino-americana promovido pelo Universidade do Texas, em Austin, eu falava de uma "neurose da identidade". Hoje, Mari Carmen Ramírez, portorriquenha, residente em Austin, diz que "é preciso ignorar a questão da identidade".

Afirma: **"A preocupação com a identidade deixa de ser uma prioridade. O eixo modular, hoje, são as relações de poder entre o Primeiro e o Terceiro Mundo. A identidade não se impõe nem se afirma, mas se negocia. A crise não é de identidade, mas de legitimação destas identidades no âmbito global".**

Menos de um mês depois do encerramento da I Bienal, encaminhei ao presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, a seu pedido, o projeto para a segunda edição do evento. As novas vertentes seriam a conceitual e a fantástica. Esta última analisada em conjunto, mas em contraponto, com a vertente realista, pois entre nós, o fantástico nunca foi, como no Surrealismo europeu, uma forma de escapismo, nem apenas manifestações oníricas e inconscientes, mas, ao contrário, um meio de aprofundar o conhecimento de nossa realidade. Seriam mantidas a mostra denominada Último Lustro, destacando-se, porém, os novos meios tecnológicos, as intervenções dos artistas no meio urbano e o imaginário objetual, além da ampliação do parque de esculturas. Os homenageados seriam o multifacético artista brasileiro Flávio de Carvalho e, na área da crítica de arte, Marta Traba. Em dois seminários, seriam analisadas as relações entre arte, razão e loucura e as novas tecnologias aplicadas à arte no limiar no século 21. O país convidado seria o México, não apenas por ser um dos núcleos fortes da arte fantástica, mas também com o objetivo de abrir um diálogo com um outro Mercado Comum, o Nafta.

Porém, mais do que uma proposta curatorial para a II Bienal do Mercosul, o que eu encaminhei foi um projeto para a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, cujos pontos principais eram os seguintes: 1- criar um centro de documentação e pesquisa sobre arte latino-americana, 2- publicação de um boletim trimestral e uma revista semestral, 3- criação de um conselho internacional que se reuniria duas vezes por ano para propor estratégias de promoção da arte latino-americana no exterior, 4- estabelecer parcerias com governos, instituições culturais e empresários dos demais países do Mercosul, visando a realização e promoção conjunta dos eventos da Fundação, 5- programar, para o período situado entre as bienais, exposições analisando as relações América Latina/Europa (1998/1999), América Latina/Estados Unidos (2000/2001), América Latina/África (2002/2003). Exemplos de mostras do primeiro bloco: Max Bill e a Arte Concreta na América Latina, Torres-García na Europa ("Cercle et Carré"), cinéticos latino-americanos em Paris, desdobramentos do Cubismo na América Latina etc.

Os primeiros contatos para a realização da segunda bienal já estavam sendo mantidos, quando, numa reviravolta típica da cultura em nossos países, marcada pela descontinuidade dos projetos, um novo presidente foi eleito para a Fundação. E este, naturalmente, formou sua própria equipe. O novo curador-geral elaborou um outro programa, abandonando o con-



ceito de vertentes para enfatizar especialmente a produção dos artistas jovens e a arte high-tech, restringindo drasticamente os espaços expositivos. Algumas idéias do meu projeto foram aproveitadas, mas empobrecidas ou mesmo desvirtuadas, como no caso do Cubismo latino-americano. O país convidado foi a Colômbia. O seminário realizou-se com um número menor de participantes e presença internacional pouco significativa, em torno do tema super-batido da Identidade.

Vi a II Bienal, restrita, como disse, a apenas três espaços: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Gasômetro e Deprec. Não estava ruim. Na parte relativa aos jovens artistas, apesar de alguns equívocos e da repetição de muitos nomes na I Bienal, havia muita coisa boa, especialmente na representação uruguaia. O artista homenageado foi o gaúcho Iberê Camargo. A mostra correspondente, curada por Lisete Lagnado, esteve magnífica. Na secção de Arte Tecnológica, destacou-se uma ampla retrospectiva da obra do artista cinético argentino residente em Paris, Júlio le Parc. Apesar da qualidade acima da média, foi apenas mais uma exposição, que poderia ser realizada em qualquer lugar do Brasil ou do mundo, e não mais a Bienal do Mercosul, com objetivos programáticos claramente definidos.

