

Imaginação curatorial e história da arte no Brasil: as Bienais de São Paulo

Elisa de Souza Martínez

UNB/CBHA

Resumo

O discurso curatorial é estruturado com base em valores da história da arte. Na realização de algumas edições da Bienal de São Paulo foram gerados núcleos privilegiados de contato direto com segmentos da produção artística que não haviam sido abordados pela história da arte. Além de constatar que existe uma mudança na função do curador da Bienal, questionamos se a imaginação curatorial tem contribuído para a definição de conceitos geradores de eventos cada vez menos comprometidos com a história da arte no Brasil.

Palavras-chave

imaginação curatorial, discurso curatorial, Bienal de São Paulo.

Abstract

The curatorial discourse is structured based on the values of art history. In the conduct of some editions of the Bienal de Sao Paulo some nuclei were generated to promote contact with segments of the artistic production that had not been addressed by art history. In addition to noting that there has been a change in the role of curator of the Biennale, we question whether the curatorial imagination has contributed to the definition of concepts that generate events less and less committed to the history of art in Brazil.

Keywords

curatorial imagination, curatorial discourse, Bienal de São Paulo.

A história da realização das bienais é permeada pela memória da experiência de visitação de cada uma de suas edições, que, com um conjunto de obras distribuídas no espaço em uma configuração única, motiva comparações com as edições anteriores. Embora possua elementos fixos, o espaço é sempre ocupado de modo diferenciado. Essa memória da experiência de visitação permite considerar a constituição de um “museu no tempo”, definido por Agnaldo Farias.¹

Se considerarmos que em cada evento o processo de significação desencadeado pelas obras no espaço expositivo   único, distanciamos-nos da perspectiva adotada por Farias. Para que ocorra a repetição da experiência interpretativa de uma obra,   necessário considerar os contextos de exposição idênticos e uma relação fixa entre significante e significado. Cada evento se atualiza em uma situação de exposição única. Por essa razão, destacamos a existência de contingências perceptivas na construção intertextual que cada visitante elabora com base no que v . Afinal, o processo de significação constrói-se tanto baseado em coerções externas – da ordem da materialidade do mundo – quanto internas – as modalidades de relações que se estabelecem no processo perceptivo são motivadas por sistemas de valores individuais.

Além de considerar a Bienal um “museu no tempo”, Farias a define como um “museu calidosc pico”, cuja configuração em cada edição situa a reaparição de artistas em “uma nova teia de relações e sentidos”.² Ressaltamos que, diferentemente do calidosc pio, cujos elementos se combinam em um espaço limitado, a Bienal é totalmente porosa às oscilações de valor dos artistas na constelação da história da arte.

Das 12 edições da Bienal realizadas de 1981 a 2006 que nos propusemos inicialmente a analisar, destacamos a 23^a edição, de 1996, em que foi inserida a exposição Universalis. Na equipe de nove curadores que selecionaram os artistas representativos de sete regiões do planeta encontrava-se Jean-Hubert Martin. Esse curador, enquanto dirigiu o Museu de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, elaborou uma proposta que marcou a realização de exposições internacionais. Selecionou artistas “do centro” e “da margem” e utilizou tanto o espaço do Centro Georges Pompi-

1 FARIAS, Agnaldo. Bienal de São Paulo – um museu no tempo. In: FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 34.

2 *Ibidem*, p. 36.

dou quanto o do Grande Halle do Parque La Villette, em Paris, para a exposição. O evento foi uma referência citada pelo curador-geral da 23ª Bienal, Nelson Aguilar,³ que o considerou “a primeira ação antiocientrista desta magnitude a ocorrer num dos centros da arte contemporânea ocidental”.

Além de curador da “região” África e Oceania, Martin foi convidado para, “como exímio africanista”, “assumir a Sala Picasso, integrante das salas especiais”.⁴ Como poderíamos considerar a Sala Picasso da Bienal de 1996, vinculada ao olhar antropologizante de Jean-Hubert Martin, parte do “museu no tempo” definido por Farias?

No contexto internacional, o trabalho de Martin deu origem a três caminhos. O primeiro é a multiplicação do número de eventos internacionais, sobretudo bienais, realizados em países *fora do centro*. O segundo, decorrente do anterior, é o trânsito internacional de artistas que trabalham fora dos centros que, há vinte anos, eram os únicos considerados celeiros da verdadeira arte de qualidade.

O terceiro caminho parece ter sido o mais profícuo. Trata-se da instauração de um princípio que denominaremos aqui trans-histórico, para agrupar obras realizadas em contextos artísticos cujas historicidades são paralelas. Embora tenha um papel importante na configuração de um sistema de arte compreensivo, esse agrupamento trans-histórico ainda não gerou uma abordagem universal capaz de englobar de modo equânime todas as tradições artísticas.

Se considerarmos um princípio evolutivo na história do pensamento sobre os modos de contextualização de diversas categorias de objetos de arte, a proposta de Martin pode parecer a mais avançada e abrangente. Entretanto, no caminho trans-histórico, o modo de entrelaçamento das fronteiras geopolíticas à historiografia da arte nos discursos curatoriais não é único. A necessidade de relativizar a pertinência dos projetos curatoriais decorre de uma situação, talvez a única verdadeiramente internacional, de confronto entre historicidades independentes. A 23ª Bienal encerrou essa discussão.

Na contramão da discussão internacional, e pretendendo afirmar um estado de superação do abismo que separa os territórios centrais dos periféricos nas instituições da arte, a 24ª Bienal

3 AGUILAR, Nelson. Universalis 96. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da Exposição Universalis da 23ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: A Fundação, 1996. p. 22.

4 *Ibidem*, p. 23.

foi diferente. A presença do outro – neste caso, nós, brasileiros e americanos – estava implicada na do percurso da história da arte eurocêntrica desde o descobrimento do Brasil. Consequentemente, colocava-se no centro da exposição a continuidade das tradições artísticas eurocêntricas nas quais o outro – nós – é o tema exótico. As implicações dessa abordagem puderam ser constatadas na Mostra do Redescobrimto,⁵ em que a arte dos povos primitivos do Brasil, de ontem e de hoje, foi alojada nos edifícios periféricos⁶ em relação ao Pavilhão da Bienal.

Considerando nosso objetivo inicial, de identificar nas propostas curatoriais para a Bienal de São Paulo algumas contribuições para a historiografia da arte no Brasil, retrocedemos. Para que possamos afirmar se há, de fato, uma contribuição, parece-nos necessário ter um panorama mais amplo.

Questionamos se o enfoque transnacional marcado pela presença de Jean-Hubert Martin na equipe de curadores de Universalis foi inédito. Como explicar a decisão de Walter Zanini ao abandonar a montagem segundo critérios geográficos tradicionalmente valorizados pela Bienal para realizar, na 16ª Bienal de 1981, uma mostra segundo o princípio da “analogia de linguagem”? Segundo Zanini,⁷ a proposta era realizar “uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais”.

Se em 1981 o fim das separações geográficas na montagem da Bienal proporcionou a abertura de uma “instância decisiva para uma leitura comparativa da arte que se desenvolve em diferentes áreas culturais”,⁸ o que diferencia a 16ª da 23ª edição do evento? Como são hoje abordadas as antigas “atitudes de restrição estética no universo dos relacionamentos entre a arte e as técnicas”? Talvez a definição do que é arte tenha alcançado certa obsolescência na medida da popularização das tecnologias digitais.

Se olharmos para a história institucional da Bienal, percebemos que a realização do evento com ênfase nos “aspectos significativos da

5 Realizada de 23 de abril a 7 de setembro de 2000, no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

6 Referimo-nos aqui aos pavilhões Lucas Nogueira Garcez (Oca) e Padre Manoel da Nóbrega, ligados pela marquise ao Pavilhão Ciccilo Matarazzo, local em que tradicionalmente se realizam as edições da Bienal de São Paulo.

7 ZANINI, Walter. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1981. Vol. I, p. 19.

8 ZANINI, Walter. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *17ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1983. p. 5.

pluralidade artística” foi também um motivo para a edição de 1983. Antes de *Magiciens de la Terre* e de *Universalis*, *Arte Incomum* foi apresentada na proposta de Zanini, com curadoria de Victor Musgrave e Annateresa Fabris. Essa exposição fez parte da “ideia de expor por parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora deste início da década de 1980”.⁹ Além da *Arte Incomum*, na 17ª Bienal foram realizadas as Exposições Satélites: *Arte Plumária do Brasil*¹⁰ e *Pintura Aborígine da Austrália*.¹¹ Essa edição do evento foi realizada 13 anos antes de Jean-Hubert Martin¹² afirmar que a Bienal “planejada sob o signo da universalidade revela uma mudança” exemplificada pela concepção de *Universalis*. Na sua opinião, temos dificuldade em aceitar que as metamorfoses sofridas pelas tradições culturais fazem com que se perca a correspondência, atribuída pelo olhar eurocêntrico, entre os traços considerados identitários e o que de fato são.

Se admitirmos que o universalismo não era em 1996 um tema novo no discurso curatorial da Bienal, devemos creditar a Walter Zanini a inserção de núcleos de potencialização do discurso antieurocêntrico nas edições das quais foi curador. A discussão proposta por Martin anos mais tarde era diferente.

Em 1983, Andrew Crocker¹³ fornece uma justificativa para a inserção das obras de Clifford Possum Tjapaltjarri (1932-2002) e Uta Uta Tjangala (1926-1990) na exposição que “visa a captar aspectos relevantes da produção artística atual”.¹⁴ Para Crocker, os artistas australianos tornam-se contemporâneos e dignos de admiração por terem assimilado os princípios formalistas da arte eurocêntrica e substituído a pertinência simbólica de suas obras por outra puramente artística. Esse pensamento é oposto ao defendido por Martin, que, ao questionar a precedência que se concede aos padrões estéti-

9 ZANINI, Walter. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1981. Vol. I, p. 19.

10 Curadoria de Sonia Ferraro Dorta e Lucia Hussak van Velthem.

11 Curadoria de Andrew Crocker.

12 MARTIN, Jean-Hubert. O estranhamento do outro e a perversão das influências ocidentais. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da Exposição Universalis da 23ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: A Fundação, 1996. p. 82.

13 CROCKER, Andrew. Pinturas aborígenes do deserto da Austrália Central. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *17ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1983. p. 396.

14 ZANINI, Walter. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *17ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1983. p. 5.

cos eurocêntricos, ressalta o processo de transformação dos cânones artísticos europeus, que, desde o modernismo, receberam influências significativas das formas produzidas pelas culturas *primitivas*.

Como as abordagens universalistas se refletem na historiografia da arte no Brasil? Como a “bienal brasileira”¹⁵ escreve a história da arte? Como tem equacionado os desdobramentos de seu discurso? Como sua continuidade tem consolidado modos de ver a arte no Brasil? Em que medida a história da arte é, também, conteúdo para a Bienal?

Na 22ª Bienal, de 1994, foi criada a “Câmara dos Ancestrais” para expor “grandes mestres da arte do século XX” ou, conforme a definição do curador geral, Nelson Aguilar, os “avós da arte contemporânea”. O recuo histórico, contido no espaço de função museológica, contrapõe-se ao transbordamento das fronteiras geopolíticas configuradas em *Universalis*. A “Câmara” é recuperada na 24ª Bienal para exibir o exercício crítico da curadoria, numa espécie de revisionismo histórico, para abordar a Antropofagia e as histórias de canibalismos. Por sua vez, a amplitude de *Universalis*, da 23ª Bienal, e as ramificações do olhar que proporcionava teve continuidade na mostra *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros da 24ª Bienal*. Nesse caso, a proposta era “trabalhar com regiões entendidas como territórios culturais não uniformes, irreduzíveis a uma mesma taxonomia geográfica”.¹⁶

Assim como *Universalis*, *Roteiros* teve uma equipe de nove curadores distribuídos em sete regiões: África, América Latina, Ásia, Canadá e EUA, Europa, Oceania e Oriente Médio. Essa divisão diferia da de *Universalis*: África e Oceania, América do Norte, América Latina, Ásia, Brasil, Europa Ocidental e Europa Oriental. O incômodo de buscar em algumas obras de *Universalis* a pertinência que as vincula a um evento artístico também poderia ser experimentado diante de algumas obras de *Roteiros*? Qual a contribuição desses eventos para a identificação de um amplo campo conceitual para a arte contemporânea?

Assim como as fronteiras geográficas, as fronteiras do pensamento curatorial e de suas estratégias discursivas não são fixas. Seu contexto é o da instituição, sendo esta um sistema simbólico social-

15 MUYLAERT, Roberto. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1985. p. 11.

16 LANDMANN, Julio. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *24ª Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. São Paulo: A Fundação, 1998. p. 14.

mente sancionado.¹⁷ O processo de significação considerado em relação à singularidade de cada edição da Bienal é único, independentemente da história da instituição ou da intenção de um curador-geral. O discurso curatorial pode ser polêmico ou indiferente à história da arte, mas o resultado – o evento inaugurado a cada dois anos – é coeso. Essas qualidades, articuladas à posição consolidada na história das instituições brasileiras, confere à Bienal um grau de previsibilidade. Propõe-se a realizar uma renovação constante para que seu compromisso com um pensamento contemporâneo em permanente reformulação não seja rompido. A lógica operacional adaptada às contingências institucionais que a vinculam ao sistema da arte nos permite reconhecer seu papel paradigmático e o conteúdo simbólico agregado ao edifício em que é realizada. Embora esse conteúdo não tenha instaurado um modo de funcionamento *a priori*, tem contribuído para a continuidade de um funcionamento do sistema da arte.

A dimensão simbólica da Bienal – e de seu Pavilhão – tornou-se o centro do discurso curatorial da 28ª Bienal. Na entrevista concedida por seu curador-geral, Ivo Mesquita, a Alexandre Werneck¹⁸ há um posicionamento em favor da autocrítica institucional que teria como objetivo central “produzir um documento que permita à Fundação Bienal pensar em novas direções para a Bienal de São Paulo”.

O vazio era o espaço de reflexão sobre a existência do evento. E sobre a instituição? Paradoxalmente, o segundo andar, vazio, exaltava sua imponência. Não foi um evento devastador da lógica institucional. A prerrogativa, de conotação crítica, reivindicada pelo curador para utilizar uma “mão pesada” e introduzir um conceito – o vazio – que seria levado às suas últimas consequências, não compromete a lógica institucional.

Na proposta de Mesquita “uma grande exposição é um bom espaço para a discussão de questões abstratas, sem a pressão dos objetos reais no direcionamento das discussões”.¹⁹ Se a reflexão sobre temas como a autorreferencialidade dos projetos curatoriais das bienais – como parece ter sido o objeto da crítica do curador – dispensa a presença e o confronto do pensamento crítico com as obras de arte, reduz-se a função da Bienal à gestão de fronteiras conceituais. Diante

17 CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 142.

18 WERNECK, Alexandre. *The art of nothing: Ivo Mesquita and the Bienal Internacional de Arte de São Paulo*. Studio International. Disponível em: <<http://www.studio-international.co.uk/reports/bienal.asp>>. Acesso em: 21/08/2009.

19 *Ibidem*.

da cisão explícita entre as dimensões sensível e cognitiva no processo de interpretação da arte no contexto institucional, o pensamento mais abstrato – temático – dispensa as figuras que lhe dão concretude. Esse princípio curatorial universalista foi adequadamente simbolizado pelo espaço vazio no prédio de Oscar Niemeyer. Vista sob esse ângulo, a Bienal deixa de ser uma instituição, cuja função simbólica no panorama artístico brasileiro é soberana, para ser uma entidade.

A 28ª Bienal, apesar de aparentemente distanciar-se da tradição cumulativa que constituiria o “museu no tempo”, está apoiada na relação simbólica que vincula cada uma de suas edições a um único perfil institucional. Qualquer tipo de configuração expográfica caracteriza o imaginário efetivo – tudo é Bienal – que incorpora cada discurso curatorial a um elenco de soluções possíveis. Emoldurada por um imaginário social, é um dos instrumentos reguladores de uma ordem de valores irreduzível: é uma instituição artística. Seu papel não é meramente operacional como pode fazer crer o discurso que denuncia a precedência de critérios consensuais no panorama internacional para a curadoria de exposições de arte. Ao particularizar os processos de significação desencadeados pelo contato vivo²⁰ com as obras expostas, destacamos a função simbólica da instituição que tem contribuído para a configuração de modos de expor e narrativizar relações espaço-temporais para a arte. O vínculo da instituição ao imaginário social²¹ é um princípio que garante sua sobrevivência, apesar da relativa obsolescência dos motivos que lhe deram origem.

A imaginação curatorial não decorre apenas da expectativa de inventar um discurso inédito para contextualizar obras de arte, como parece ter sido a concepção de Ivo Mesquita. O imaginário de cada edição da Bienal, quando visto em relação ampla com o sistema internacional de arte, pode também ser considerado um deslocamento de sentido para os modelos museográficos que, embora canônicos, são renováveis. Para que o imaginário, virtual, possa desencadear processos de significação, é necessário que assuma *formas* que modalizam a dimensão simbólica. As duas instâncias – imaginária e simbólica – estão mutuamente implicadas.

Na análise comparativa das edições da Bienal identificamos estratégias curatoriais que podemos qualificar como exemplares da “influência decisiva do imaginário sobre o simbólico”.²²

20 O tema geral da 28ª Bienal era “Em vivo contato”.

21 CASTORIADIS, op. cit., p. 159.

22 Ibidem, p. 154.