

NOVA GEOGRAFIA



HOMENAGEM A
J. TORRES GARCIA

Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional¹

Stéphane Huchet

Analisamos as condições de visibilidade cognitiva e pública da arte brasileira a partir da situação da historiografia, mas sobretudo da mediação principal que as exposições realizam tanto no país quanto no exterior. Um breve histórico de algumas delas sugere como a recente projeção internacional da arte brasileira lhe dá mais oportunidades de existir de maneira duradoura do que as importantes pesquisas que lhe são consagradas no âmbito universitário, essas padecendo de prejudicial falta de infra-estruturas para se impor e ser divulgadas. Essas análises colocam a questão da relação e da geopolítica dos intercâmbios entre o Brasil e outros centros, uma reescritura da história global da arte parecendo encontrar hoje contexto mais favorável, mas ainda não concretizado.

Arte brasileira, historiografia, geopolítica das exposições.

Curiosamente na expressão “história da arte”, a hesitação entre os dois sentidos do genitivo “de” ilustra admiravelmente a latitude da ação e da situação da história da arte no Brasil, compreendida como história da arte brasileira, ou história brasileira da arte.

É justamente no antagonismo entre uma produção artística contemporânea de altíssima qualidade e a discreta historiografia da arte que reside um dos aspectos paradoxais da situação brasileira. Quem não vive no Brasil não faz idéia do vigor da criação artística do país. Sua presença em museus ou galerias fora do Brasil, em constante aumento nos últimos 15 anos,² sua integração aos circuitos expositivos, exemplificados pelas grandes bienais, não podem esconder o fato de que, no plano da pesquisa, contudo, a arte brasileira não atingiu o patamar de participação do espaço historiográfico ao qual ela pode e deveria chegar. Falando de modo pouco diplomático, a história sintética e global da arte, em suas articulações e esquemas internacionais, na globalidade de trocas de saber em que se determina sua visibilidade histórica e cognitiva – história que passa sob oceanos e continentes –, é ainda uma história escrita segundo os esquemas críticos e certa vulgata em vigor no que os brasileiros chamam “o primeiro mundo”, realidade sociocultural que corresponde, *grosso modo*, aos países do G8. Essa situação gera certa frustração nos meios universitários dos historiadores da arte. Falaremos um pouco a respeito disso, antes de retornar ao campo mais específico e estratégico das exposições de arte, pois essas representam a oportunidade de a arte brasileira – e latino-americana, por extensão – ter começado a existir e confir-

Rubens Gerchman, *Nova Geografia*.

Tradução Inês de Araújo.

1 Este artigo é a versão traduzida de *Présence de l'art brésilien. Histoire et visibilité internationale, 20/21. siècles. Revue art histoire. Cahiers du Centre Pierre Francastel*, n. 5-6, Histoire et historiographie. L'art du second XXème siècle, outono 2007, p. 229-246.

2 A grande exposição consagrada a Hélio Oiticica na Galerie Nationale du Jeu de Paume em 1992 é momento marcante da (re?) descoberta da arte contemporânea brasileira (tendo sido a exposição também mostrada em Rotterdam e Barcelona), assim como a exposição de Waltercio Caldas e de Cildo Meireles na IX Documenta no mesmo ano. Os *Bichos* de Lygia Clark visíveis na exposição *L'Informe Mode d'emploi* no Centro Pompidou em 1995 também lembram, em seguida, os contatos que Jean Clay e a revista *Rhobo* tiveram no final dos anos 60 na França com a grande artista de *performance* brasileira. Deve-se citar a importante exposição organizada por Corine Diserens e Sueli Rolnik no museu de Belas-Artes de Nantes Lygia Clark: de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le soufflé (de 8 de outubro a 31 de dezembro de 2005). O recente colóquio consagrado ao “Demi-siècle de Pierre Restany” no

mado sua entrada na cena internacional. Com efeito, o que se faz, se propõe, se pensa e se mostra nessas exposições constitui um espaço de mediação essencial que permite à arte brasileira, num momento de abertura e de trocas acentuadas, enfim transformar-se num componente incontornável da história da arte. Poderíamos ainda adiantar a idéia de que a imensa dificuldade, neste começo de século XXI, de escrever uma história totalizadora da arte – sobretudo se quisermos escapar aos cânones predeterminados da história formalista – deveria permitir à arte brasileira – arte de um continente em si só, em meio ao continente latino-americano – ver-se atribuir, num tempo de reconfiguração da paisagem histórica da modernidade e da contemporaneidade, um espaço de existência e de afirmação, compartilhando com outros espaços culturais a grande plataforma da arte. Este é sem dúvida o papel de tantas exposições internacionais há quase 20 anos: abrir um caminho.

Muitas coisas caracterizam a história da arte institucional brasileira: uma demanda de reconhecimento da parte de um país que se sabe artisticamente significativo (nos últimos 40 anos, os nomes de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles, Antonio Dias, Waltercio Caldas, Jac Leirner, Leda Catunda, Rosângela Rennó, Vik Muniz, Ernesto Neto remetem a uma criação artística singular); a frustração de não ver a originalidade dessa arte suficientemente conhecida, assimilada, problematizada e enfim assumida como parte integrante da arte moderna e contemporânea ocidental. A esse respeito, Aracy Amaral sugere em artigo muito recente que os países de rica infra-estrutura institucional começaram a integrar a arte contemporânea brasileira em exposições, mas que estas freqüentemente se baseiam numa relação crítica majoritariamente idiossincrática que não hesita em fazer a economia de um conhecimento histórico das especificidades dessa arte, para projetá-la segundo perspectivas mais pessoais e intuitivas do que solidamente críticas.³ Trata-se pois de uma certa frustração, difusa, suscitada pelo fato de que as exposições no exterior ainda não conseguiram criar para a arte brasileira a existência crítica indiscutível que ela merece nem desencadearam a revisão historiográfica global da história da arte que está em seu poder intrínseco suscitar e motivar. Tomemos um exemplo. Pode-se muito bem dizer que toda a história da saída da pintura de sua moldura, de sua espacialização etc. se precipita entre Frank Stella e os minimalistas americanos – como faz uma certa vulgata histórica já solidamente estabelecida –, mas não se pode negar que as formas e as produções experimentais neoconcretas de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, entre outros, são igualmente, em elevado grau de conseqüências formais e epistemológicas, contribuições essenciais a essa história. Basta tomar como exemplo os *Penetráveis*, o *Grande Núcleo*, os ambientes de Oiticica entre 1960 e 1967, para ver que se trata de contribuições maiores à arte e às correntes internacionais dominantes dos anos 60.⁴ Reequilibrar-se-á algum dia o Norte pelo Sul? Questão direta, que relembra o mapa carta conceitual que Rubens Gerchman criou em 1970, intercambiando os dois hemisférios, como num sonho, redimindo simbolicamente o pesadelo da exclusão (*Americamerica. Homenagem a O. de Andrade*).

Uma historiografia em fase de constituição

Existência expositiva da arte brasileira no exterior em fase de crescimento, mas histo-

Institut national d'histoire de l'art, de 30 de novembro a primeiro de dezembro de 2006, permitiu lembrar os elos estreitos que o crítico de arte francesa teve com a arte brasileira desde os anos 60, ainda que nada indique que esses contatos o tenham levado a trabalhar na França para a promoção da arte que ele lá conheceu.

3 Amaral, Aracy. História da Arte Moderna na América Latina (1780-1990). In *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 2, *Circuitos da arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 128.

4 O curador geral da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, fazendo a avaliação da bienal precedente, de 1994, formulou o desafio desta questão escrevendo no princípio de seu prefácio no catálogo: "Na XXII Bienal, tratou-se de pensar a situação universal a partir de uma experiência brasileira", a de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel, notadamente na questão da "gênese da instalação". Aguilar, Nelson. A era da desmaterialização. In *XXIII Bienal de São Paulo*, cat. exp. São Paulo: Fundação Bienal, 1996, p.20.

riografia que ainda não conseguiu se apropriar da história cuja tarefa lhe incumbe dar corpo, e fazê-la existir fora das fronteiras, tal é a situação brasileira. O último ponto está estreitamente ligado à fragilidade de um *corpus* historiográfico que, se estivesse solidamente estabelecido e sustentado por infra-estruturas firmes, seria suscetível de mostrar-se e de manifestar-se em primeiro lugar no interior do Brasil, e, por extensão, nos países estrangeiros. Estranha situação. Para a qual muitas coisas concorrem. Qual o estatuto da história da arte no Brasil? Neste imenso país de 170 milhões de habitantes, só existe a graduação em História da Arte no Instituto de Artes da UERJ, no Rio. A história da arte como disciplina universitária é freqüentemente apresentada como “apêndice” das faculdades de história para as quais ela não passa da história de algo mais reduzido do que o vasto campo da história geral... Sem formação de base, existem no entanto, pesquisas no nível de pós-graduação, infelizmente sem grande visibilidade pública extra-universitária USP, Unicamp, UFRJ, PUC-Rio, UFBA, UFRGS, UFMG, UFV, etc.

Deparamo-nos, assim, com um problema de método, de ausência de formação epistemológica sobre os embates meta-históricos e conceituais. A identificação de postulados metodológicos que fundam toda prática historiográfica só interessa a uma parte da corporação de historiadores da arte. Muitas vezes, a escolha de uma prática “iconológica” pós-panofskyana – representando por certo uma necessidade profissional de criar as bases documentais de uma futura história da arte mais audaciosa – recusa-se a levar em consideração a multiplicidade de abordagens, questionamentos, problematizações e projeções possíveis – que são sempre uma reconstrução hermenêutica de obras e de imagens. Aos olhos da corrente mais “positivista”, a teoria representa uma provocação, uma exigência marginal. Ainda mais, os historiadores que propõem análises sobre o processo metodológico e sobre os postulados teóricos da prática historiográfica possuem muitas vezes o defeito de quase nunca proceder a uma prática efetiva de pesquisa sobre o terreno. “Para que serve a teoria da história se o que eles fazem não é ‘história?’” pensam seus adversários.⁵ A minoria mais teórica, sem dúvida pouco versada na pesquisa documental de terreno – já que as condições de possibilidade e a configuração do questionamento do objeto e de sua colocação em perspectiva crítica os interessa mais do que o mergulho na matéria histórica de fato –, tem o mérito de provocar os historiadores de arquivo sobre um terreno importante, o da necessidade de interrogar suas práticas e de se perguntar, como historiador, qual idéia e qual conceito eu tenho e posso ter do objeto e da imagem artística, do *corpus* de objetos e imagens que analiso? As citações de filósofos ou historiadores como Michel Foucault, Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg ou Hans Belting são uma maneira de tentar acordar a jovem história da arte brasileira daquilo que é um pouco seu sono racional.⁶ Mas por que pensar em revoluções e em superposições de níveis desconstrutivos quando tudo se constrói ainda de modo frágil? É preciso também sublinhar que a ausência de uma política sistemática de traduções da parte das editoras não facilita as coisas. O diagnóstico, por vezes negativo, que se pode fazer da historiografia ainda se agrava pelo fato de o mercado editorial da história da arte ser fraco, da relativa invisibilidade pública de as publicações gerarem uma situação

5 Quando apresentamos já há algum tempo (no XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em 2002) as análises de Thierry de Duve feitas em *Au nom de l'art* (Paris: Minuit, 1989) sobre as diversas abordagens cognitivas e epistemológicas da arte – segundo sejamos antropólogo; historiador da arte como de um patrimônio legado pela posteridade, *corpus* de estilos e de nomes que formam um consenso; filósofo ou esteta; sociólogo ou semiólogo; historiador das vanguardas, das rupturas, de seu reflexo crítico e da jurisprudência crítica que se estabelece nesses momentos ou, então, historiador de lentidões e ressurgências intempestivas; amador, crítico ou artista, o leque de posições teóricas postas em questão não foi recebido pela maioria dos membros presentes como devendo fazer parte das preocupações de um historiador da arte que se respeite, as metodologias e as posições metadisciplinares não constituindo objeto de interesse do historiador-historiador!

6 Ver, por exemplo, as comunicações de Maria Lúcia Bastos Kern por ocasião dos últimos Colóquios Brasileiros de História da Arte: “A historiografia da arte e o debate sobre a crise da disciplina” (2003), e “Arte contemporânea, historiografia e memória” (2005).

de palimpsesto historiográfico. Quantas boas produções deixam de existir concretamente porque não circulam! Isso é sem dúvida um dos motivos da fraqueza da reflexão conceitual sobre a prática da história da arte. Falta o alimento necessário. Lisbeth Rebollo registra precisamente que:

Não existe um repertório bibliográfico suficiente sobre a epistemologia do pensamento cultural latino-americano para orientar a empreitada de ler criticamente a história da arte latino-americana. Até aqui, não existem trabalhos sobre a discussão metodológica no campo de produção de historiografia da arte deste espaço histórico-cultural.⁷

Muitas vezes a ausência de contemporaneidade não na escolha de temas estudados, mas quanto aos instrumentos conceituais de trabalho, torna a história da arte brasileira ligeiramente deslocada, em especial com relação a uma produção artística viva, uma produção cujo vigor e a cor não deveriam mais deixar indiferentes os historiadores da arte. O país tem a reputação de ser jovem, e sua arte o é; sua historiografia menos. Não se poderia ela perguntar como fazer história da arte quando a arte que se faz ao redor é tão criativa? Não seria preciso que ela colocasse a questão da relação de afinidade e de proporcionalidade entre um campo artístico contemporâneo tanto voltado para o seu solo de aparecimento quanto para os conceitos em circulação no mundo e ela mesma enquanto disciplina que passa para o presente a memória da arte? Lisbeth Rebollo resume bem a situação:

Separando-se, na análise, o produto artístico do processo artístico (...) a história da arte latino-americana não consegue encontrar eixos suficientes para a compreensão da produção; deixa de lado, quase sempre, aspectos fundamentais de seu objeto de estudo; não considera a arte como um produto simbólico.⁸

Atualmente certas contribuições modificam nitidamente a situação: do ponto de vista editorial, é claro,⁹ em particular os *Anais dos Colóquios do Comitê Brasileiro da História da Arte*, cujas temáticas, nos últimos anos, justamente procuraram consolidar a predominância de questões epistemológicas, instituindo portanto uma agenda nova, assim como a participação de historiadores no trabalho de crítica de arte. Do ponto de vista do engajamento crítico, uma oportunidade para que o historiador consiga criar condições mais favoráveis para ser conhecido e lido reside em suas ligações com a prática da crítica de arte. No Brasil sempre existiu historiadores da arte que, graças a contato real e aprofundado com o trabalho de crítica de arte e a produção artística contemporânea, revelaram-se criativos e dinâmicos, produzindo livros complexos e admiráveis.

No trabalho dos críticos de arte, uma parte importante das pesquisas ocorre, pesquisa sólida e convincente, sobre o terreno do sentido da arte, indissociável de suas perspectivas históricas. Na própria estrutura universitária, devemos ressaltar o papel desempenhado

7 Rebollo, Lisbeth. História da Arte na América Latina: questões epistemológicas e de identidade cultural. In: *Anais do XXIII Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Sônia Gomes Pereira; Roberto Conduru (ed.). Rio de Janeiro: CBHA, UERJ, UFRJ, 2004, p. 239.

8 Id., *ibid.*

9 Tomemos o exemplo do excelente livro intitulado *Imagem e conhecimento*. Annateresa Fabris e Maria Lúcia Bastos Kern (orgs.). São Paulo: Edusp, 2006, que tem o objetivo claro de apresentar fontes de pensamento sobre a relação teórica entre as obras e as imagens de arte.

pelas revistas *Gávea* (PUC-Rio), *Concinnitas* (UERJ), *Arte&Ensaio* (EBA/UFRJ), *Ars* (ECA/USP), *Porto Arte* (IA/UFRGS), etc., isto é, as mais consolidadas, mas cuja difusão é desastrosa, o que priva os pesquisadores de excelentes instrumentos de trabalho. Elas publicam artigos de historiadores, de críticos e de artistas, traduções importantes, o trânsito e a interação entre os “*status* profissionais” fazendo-se do modo mais normal do mundo. É importante sublinhar que a reflexão científica sobre arte e sobre sua história recebe frequentemente da parte (não apenas dos críticos, mas sobretudo) de artistas contribuições de primeira ordem. É um artista, Ricardo Basbaum – presente na Documenta de 2007 –, que está na origem de uma importante reunião de artigos intitulada *Arte Brasileira Contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias* (Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001); são também artistas, Maria Ivone dos Santos, que organizou a reunião de textos *Processos fotográficos na arte contemporânea* (Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005), e Patrícia Franca, organizadora do conjunto *Concepções contemporâneas da arte* (Belo Horizonte: Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006).

Do ponto de vista editorial, é indiscutivelmente a produção sobre arte contemporânea que ocupa a melhor parte do mercado, sem dúvida porque, à diferença da história, a crítica trabalha sobre uma produção artística recente, que tem elos com as numerosas estruturas e instituições que formam os artistas. No Brasil, é sobretudo a história do tempo presente que motiva as energias. Situação interessante: se por um lado vê-se que uma parte dos historiadores ainda não se deu muito conta do fato de que é a crítica que, em grande parte, constitui na história uma das matrizes promocionais das obras de arte e que toda história da arte deve também ser uma história da crítica, a crítica de arte, por sua vez, bem sabe que a arte contemporânea não é inteligível sem a existência de uma mínima memória de seus alicerces históricos nacionais e internacionais... Assim, no âmbito museológico, pode-se dizer que, em sua maioria, as exposições que acontecem hoje em dia em São Paulo, por exemplo, são também tomadas de posição histórico-críticas sobre a história da arte do país, sem jamais deixar de sublinhar o diálogo implícito estabelecido entre as obras com certa cena internacional.¹⁰

10 A exposição MAM[NA]OCA, arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006, seguiu essa linha. O catálogo propunha especialmente um interessante e sintético texto de Tadeu Chiarelli que se situava nessa perspectiva, afirmando justamente que o resgate no Brasil de Lygia Clark e Hélio Oiticica deve muito às exposições desses artistas fora do Brasil (“Arte Traidora”).

11 Amaral, Aracy. 2006, op.cit.

12 Ferreira, Glória (ed.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006, assim como uma reunião de escritos de artistas internacionais: Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília (ed.). *Escritos de artistas – anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Na verdade, um setor importante da crítica e dos curadores brasileiros sempre sustentou e promoveu a arte contemporânea. No Brasil, o olhar sobre a arte é extremamente produtivo quando se situa na sincronia entre discurso e produção artística. Pensemos em Mário Pedrosa, que, nos anos 60, demonstrava acuidade do olhar que ainda permanece como modelo de reflexão sobre arte. É sempre preciso relê-lo. Pensemos em Walter Zanini, historiador, criador institucional, diretor de museu e curador de bienais, cujo papel para a arte moderna e contemporânea no Brasil deveria ser reavaliado. Pensemos em Aracy Amaral, que dos anos 60 à década de 2000, acompanhou de modo perspicaz, criativo, a produção artística do país e do exterior, nos legando três volumes de críticas ao vivo com notáveis intuições e pistas para o trabalho futuro do historiador.¹¹ Pensemos ainda em Ronaldo Brito, em Frederico Morais, e tantos outros, e em nossos dias na reflexão engajada de Glória Ferreira,¹² por exemplo. Todos sabem que a arte contemporânea é a

fina flor de uma história a curto, médio e longo prazo. Isso contrasta imensamente com a historiografia, que ainda não sabe levar a pesquisa contemporânea de ponta ao tecido do passado para criar configurações cintilantes. Mas é sem dúvida sobre o terreno vivo das exposições que o Brasil vê sua arte se beneficiar de uma presença mais notória.

À porta da América Latina

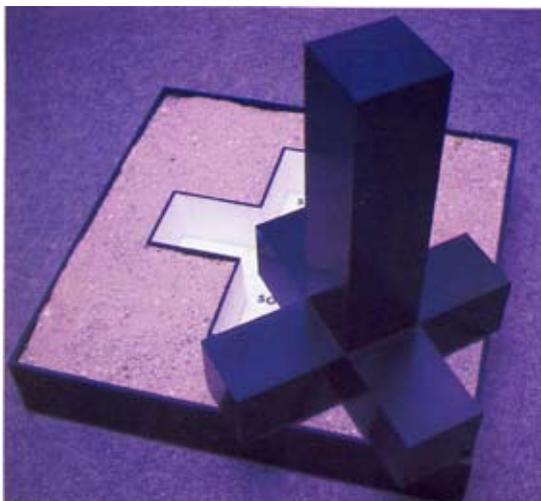
Para alargar um pouco o contexto, tendo em conta o fato de que o Brasil, se é um continente em si mesmo, também faz parte da entidade complexa e plural chamada América Latina, nos parece salutar partir de algumas exposições que se realizaram sobre “arte latino-americana” – entidade ela mesma terrivelmente genérica e problemática – de 20 anos para cá (sem que seja necessário remontar até a exposição que Alfred H. Barr organizou em 1967 no Moma – Latin American Art 1931-1966 –, que não teve repercussões especiais já que será preciso esperar mais de 20 anos para que a América Latina reencontre um espaço de visibilidade institucional). O ano de 1989 é, nesse sentido, um ano importante.

Entre maio e agosto de 1989 realizou-se na galeria Hayward, em Londres, a exposição Art in Latina América: The Modern Era 1820-1980, com catálogo publicado pela Yale University Press. Itinerando em seguida por Estocolmo e Madri, essa exposição confirmava a chegada real da “arte latino-americana” à cena internacional, em se tratando de grandes exemplificações históricas. Aracy Amaral fala a seu respeito de modo bastante objetivo na época:¹³ a América Latina é tratada em seções iconográficas diversificadas, menos cronológicas do que transversais pelos temas históricos, críticos ou estéticos escolhidos. Trata-se da história, das independências, das academias, dos viajantes, do grafismo popular, das raízes do modernismo, do muralismo mexicano, do realismo social, e da natureza, das ciências depois de ‘obras particulares’ correspondendo a individualidades marcantes. A exposição foi de algum modo concebida pela historiadora especialista Dawn Ades como um livro aberto. O julgamento de Catherine David em *Galleries magazine* era mais crítico, sublinhando as lacunas de todas as ordens na seleção, os recortes e as coabitações forçadas e duvidosas: “uma ocasião perdida”.¹⁴ Ela enfatizava também o importante capítulo de Guy Brett consagrado no catálogo ao “salto radical” contemporâneo, remetendo a artistas como Fontana, Cruz-Diez, Soto, Sérgio Camargo, Lygia Pape, Mira Schendel e, é claro, em bom lugar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, na época ainda quase desconhecidos do público europeu.

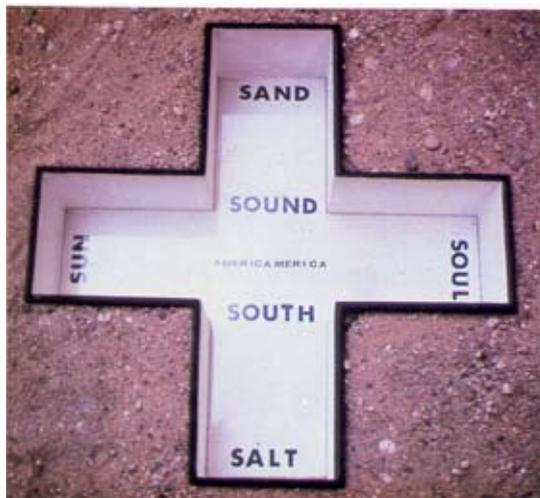
13 Amaral, Aracy. Made in England: uma visão da América Latina. *Textos do Trópico do Caricórnio. Artigos e Ensaios* (1980-2005), vol. 2, pp. 55-58.

14 David, Catherine. Art in Latin America. *Galleries Magazine*, n. 33, oct.-nov. 1989, pp. 114-119.

Não é inútil lembrar que 1989 é também o ano da exposição Les magiciens de la terre, no Centro Pompidou e na Halle de la Villette, organizada por Jean-Hubert Martin –, que representa relevante baliza crítica, histórica e museológica, na medida em que colocou em questão as relações e o olhar do Ocidente sobre as culturas artísticas não ocidentais, o que não deixava de ser potencialmente sem conseqüências para, por exemplo, uma parte da arte produzida no Brasil, sabendo o quanto certos curadores e responsáveis de exposição podiam ainda, na época, valorizar no Novo Mundo as produções que escapavam



Rubens Gerchman. *Americamerica*, homenagem a Oswaldo de Andrade), 1969, objeto em madeira e formica com areia e letras, Doação do artista ao Masp.



aos modelos culturais da arte moderna ou contemporânea definidos na Europa ou nos EUA (Cildo Meireles foi exposto, mas também mestre Didi). É até divertido reler o que Jean-Hubert Martin, tão audacioso em seu empreendimento, dizia apesar de tudo no número de maio da *Art Press*, afirmando ter procurado na América do Sul artistas não comprometidos com o sistema de arte ocidental e que não via interesse em mostrar artistas que lessem *Artforum*... Essa abordagem não fazia justiça à significação intrínseca da arte contemporânea produzida longe “de nossos grandes centros”. Ela projetava sobre os artistas da América Latina a recusa do modelo eurocentrista ou americocentrista, quando a interlocução internacional à qual tais artistas têm direito, mas sobretudo à qual a maioria deles procede no interior de suas produções – e à qual a arte, precisamente no país que nos interessa aqui, o Brasil, sempre procedeu – justamente faz desse modelo não necessariamente um valor tabu a seus olhos. Não há nada que golpeie mais um artista dessa região do mundo da arte do que essa dificuldade em receber como tal uma arte cujas motivações e a verdade não residem de modo algum na satisfação das demandas expressas no “primeiro mundo” de uma arte outra; evidentemente, as alegrias do sistema não podem ser privilégio apenas dos artistas “lá de cima”. Voltamos sempre à imensa responsabilidade que representa a exposição de uma arte que foi marginalizada durante tanto tempo...

Em 1993, a exposição itinerante (Espanha, França, Alemanha e depois Nova York) organizada pelo Moma Latin American Artists of the Twentieth Century confirmava de certo modo o mecanismo das exposições internacionais viajando de país em país como “pacotes”. Uma parte dessa exposição, apresentada no Centre Pompidou, no final de 1992 e começo de 1993, sob o título *Arte da América Latina, 1911-1968*, deixava de lado o quarto de século separando 1968 da data da exposição, relegando esses 25 anos ao Hôtel des Arts. Isso demonstrava que a nova visibilidade da arte “latino-americana” se encontrava de fato cindida segundo uma janela histórica significando três coisas: uma certa recusa em fazer o trabalho de exame crítico da produção recente, o que exi-

gira colocá-la em relação com a arte “histórica” – o Moma, em 1967, expunha a arte produzida até o ano anterior; as incertezas da instituição de recepção em face do que não deveria no entanto ultrapassar as capacidades de análise crítica de um especialista formado e preparado; e sem dúvida a ausência de especialistas, ou seja, novamente a ausência de uma história da arte sólida dessas regiões distantes, ou ainda, em outros termos, a demonstração de que o Norte começava apenas a olhar para o Sul de maneira um pouco mais sistemática, mas que, para tanto, uma distância histórica era necessária para começar daí a se localizar e criar pontos de referência... Justamente na *Art Press*, o poeta cubano Severo Sarduy apresentava de modo breve a ignorância na qual, a seus olhos, a arte européia e suas imagens mantiveram o Novo Mundo durante séculos e o historiador brasileiro Nelson Aguilar questionava de modo incisivo as escolhas museológicas:

América Latina, 1911-1968, no Centro Georges-Pompidou, assim como Américas latinas: Arte Contemporânea, no Hôtel des Arts, são exposições organizadas segundo critérios geopolíticos, de modo algum segundo critérios estéticos (...) Em Sevilha, primeira etapa da exposição itinerante organizada por Waldo Rasmussen, diretor do programa Internacional do Moma de Nova York, os latino-americanos estavam presentes no mesmo edifício, na estação Plaza de Armas. Em Paris, eles passaram pelo desafio de serem divididos, os jovens foram conduzidos para a rue de Berryer, e os veteranos (aqueles que produziram antes de 68) para a Grande Galeria do Centro Georges-Pompidou.¹⁵

15 Aguilar, Nelson. Au-delà des limites et des frontières. *Art Press*, n. 174, novembre 1992, p. 40.

Aguilar lastimava, com razão, a exclusão, por falta de lugar (!), de artistas tão importantes como Antonio Dias, Cildo Meireles, José Resende, Leda Catunda, Nuno Ramos, presentes em Sevilha. Com efeito, a ausência de tais artistas, retrospectivamente, é inconcebível... Quanto à *Art Press*, a revista destacava a justeza dos argumentos de Nelson Aguilar, escrevendo: “O que diríamos de uma exposição em que Vasarely, Beuy e os membros do Cobra se avizinhassem sob o único pretexto de ser europeus?”¹⁶ Não se pode ler essas linhas sem citar a constatação feita por Catherine David três anos antes em sua análise da exposição londrina organizada por Dawn Ades:

16 Id., *ibid.*, p. 34. Editorial “L’Amérique Latine”.

Como todas as culturas ‘periféricas’ [a arte da América Latina] foi durante muito tempo percebida sob as formas opostas da mimese, da cópia ou da apropriação dos modelos europeus, ou da alteridade folclórica ou exótica; essa leitura simplista, que se poupava de um estudo atento das histórias e operações culturais complexas articulando contextos e heranças específicas, conduziu à ocultação ou à marginalização de fatos, de pensamentos e de obras maiores produzidas na periferia dos centros tradicionais da modernidade ocidental.¹⁷

17 David, *op.cit.*, p. 114.

Existem práticas e escolhas que falam por si, na medida em que marcam um tratamento diferencial. O fato, por exemplo, de montar exposições que tornam necessária a redução da “arte latino-americana” a um reservatório de imaginário “exótico” ou “alternativo” situa o nível de responsabilidade crítica e histórica que exigem essas exposições. Aí ainda permanece um quê nostálgico do realismo mágico de outrora. É exatamente o que assinala Susan Fischer Sterling na introdução da exposição *Ultra Modern. The Art of Contemporary Brazil*, no National Museum of Woman in the Arts, em Washington, em 1993, quando ela lembra que Luis Cancel e Mari Carmem Ramírez tinham denunciado na revista *Art Journal* 51, n. 4, do inverno de 1992, que os curadores norte-americanos haviam até então sempre reduzido a arte da América Latina a uma “arte fantástica de inspiração surrealista”.¹⁸ Essa introdução bem ressitua os desafios encontrados por essa região do mundo da arte muito frequentemente abordada através de preconceitos e estereótipos e de um “fluxo de informações em sentido único”, cego à periferia, “a maldição colonial impedindo um fluxo recíproco”.¹⁹ E acrescentava com razão que foi apenas com o questionamento pós-moderno “da hegemonia dos antigos centros artísticos” que o olhar sobre a arte brasileira pôde mudar, permitindo por exemplo colocar em destaque na exposição em questão “a tendência urbana e a tonalidade internacional da arte conceitual e abstrata do Brasil”.²⁰ O “transbordamento de criatividade”²¹ foi apresentado através de 18 artistas, todas mulheres, constituindo cena e fonte de informação visual verdadeiramente notável, testemunhando a arte de gerações que se sucederam dos anos 60 aos 90. Várias delas fazem parte atualmente do circuito internacional (no grande catálogo: Fayga Ostrower, Maria Bonomi, Mira Schendel, Lygia Pape, Lygia Clark, Regina Silveira, Ana Bella Geiger, Leda Catunda, Frida Baranek, Éster Grispum, Jac Leirner, Rszàngela Rennó, Ana Maria Tavares, Beatriz Milhazes...).

Expor o Brasil

É indiscutivelmente a exposição *Modernidade. Art brésilien du XX siècle*, no Musée d’Art moderne de la Ville de Paris,²² que inaugura a presença contemporânea da arte brasileira na paisagem de exposições francesas. A exposição tinha por curadores principais, ao lado de Marie Odile Briot, Aracy Amaral, Frederico Moraes e Roberto Pontual, que trabalhou em Paris como representante do *Jornal do Brasil*, do Rio, de 1980 a 1987. As seções cronológicas encontravam seu sentido num catálogo constituído de textos de pesquisadores brasileiros e da tradução de documentos históricos, uma cronologia e uma bibliografia, o conjunto oferecendo uma visão panorâmica já substancial da arte e da crítica brasileira de 1917 a 1985 para quem transformava esse catálogo em material de estudo e de trabalho. Nos anos 90, as exposições assinaladas²³ confirmaram a entrada da arte brasileira na paisagem histórica da arte. Uma circulação internacional entre centros iria mesmo acontecer a partir dos anos 90, a exposição Hêlio Oiticica no Jeu de Paume, em Rotterdam e Barcelona, em 1992, sendo “seguida”, durante a XXII Bienal de São Paulo, de 1994, pela exposição das obras de Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, apresentados como artistas determinantes na questão histórica de ruptura com o meio. Poder-se-ia dizer que essa escolha crítica, a um só tempo, propunha ao mundo da arte uma integração dos artistas

18 Fisher Sterling, Susan. *UltraModern: the Art of Contemporary Brazil. An Introduction*. In: *UltraModern: the Art of Contemporary Brazil*, cat. exp. Washington, D.C.: The National Museum of Women in the Arts, de 2 de abril a primeiro de agosto de 1993, p.8.

19 Id., *ibid.*, p. 12. S.F. Sterling faz aqui alusão aos comentários sobre a arte latino-americana que fazem, enquanto editores convidados, Luis Camnitzer e Shifra M. Goldman no mesmo número de *Art Journal*.

20 Id., *ibid.*, p. 10.

21 Id., *ibid.*, p. 12.

22 De 10 de dezembro 1987 a 14 de fevereiro de 1988.

23 Ver nota 2.

a uma história da arte global renovada, como o quis sem dúvida Catherine David com Oiticica na exposição do Jeu de Paume. A releitura pelo Brasil de seus próprios fundamentos artísticos contemporâneos foi também “seguida” por outras exposições em que a presença brasileira estava confirmada como valor histórico: assinalamos a exposição *L’informe. Mode d’emploi*, no Centro Pompidou em 1995, em que de certo modo Lygia Clark renascia na França, um quarto de século após a presença que aí tivera nos anos 70 já entre críticos próximos, Yves-Alain Bois e Jean Clay especialmente. Em 1994 a exposição *Inside the Visible*, organizada pela Kanaal Art Foundation, em Kortrijk, em Flandres, que foi em seguida apresentada em 1996 no Institute of Contemporary Art of Boston, depois na White Chapel Gallery, em Londres, assim como em Washington e em Perth, na Austrália, dava lugar a Lygia Clark, Mira Schendel e Ana Maria Maiolino. A proposição era interessante, pois, através da temática do *in, of, and from the feminine*, o que as instituições anglo-saxônicas exibiam nos quatro cantos do mundo era uma amostra histórica internacional em que as artistas citadas receberam lugar merecido.²⁴ Foi muito importante e decisivo ver três artistas brasileiras na vizinhança imediata de Eva Hesse, Louise Bourgeois ou Nancy Spero. Em 1997-98, a Fundação Tàpies de Barcelona e o MAC-galleries contemporaines des Musées de Marseille apresentaram ao público uma retrospectiva de Lygia Clark, mostrada também na Fundação Serralves do Porto e no Musée des Beaux Arts de Bruxelles. Nos exemplos imediatamente citados, mais precisamente naquele da atual fortuna póstuma e histórica de Lygia Clark, a inteligência da arte contemporânea foi nessas exposições a aposta primordial. Estendia-se da pesquisa de uma contribuição fragmentar mas fundamental a uma verdadeira reescritura da história, em que as obras e as trajetórias escolhidas, por sua capacidade proposicional, eram capazes de renovar o sentido por vezes enrijecido da aventura artística moderna e contemporânea no nível global, como testemunha o engajamento de um número cada vez maior de instituições de horizonte internacional. Mas está claro que a nova parceria entre esses centros de decisão talvez representasse também uma estratégia necessária. Nela, interesses extra-artísticos podem revelar-se determinantes.

É um pouco o caso da exposição *Brazil: Body & Soul*,²⁵ concebida por Edward Sullivan, cujo enorme catálogo apresentava ao público americano uma síntese global da arte brasileira e de sua história, abrangendo todos os seus aspectos, históricos, antropológicos, estéticos, a pintura, a escultura, a arquitetura, as artes e as manifestações populares. O longo texto de Sullivan sobre a alma e o corpo brasileiros detém-se sobretudo no barroco, sua especialidade, e os dois textos seguintes constituem uma primeira parte significativa do catálogo. Insiste sobre o necessário conhecimento da dimensão histórica e antropológica do país, especialmente no texto de Roberto da Matta sobre “a mensagem dos rituais brasileiros: as celebrações populares e o Carnaval”. Uma vez esse portal crítico instalado, o catálogo entra mais precisamente nos ritmos da história da arte, começando pelo “encontro” entre europeus e indígenas, através das figuras artísticas emblemáticas dos artistas holandeses do século XVII, Albert Eckhout e Franz Post, extraordinários aquarelistas e desenhistas. As 50 páginas em questão dão lugar em seguida às quase 200 páginas consagradas ao barro-

24 Ver Catherine de Zegher (ed.). *Inside de visible. An elliptical traverse of the 20th century of art. In, of and from the feminine*, cat. expo., Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

25 Museu Guggenheim, Nova York, out. 2001-jan. 2002; Bilbao, março-setembro de 2002.

co, cenário de escolha, em que intervêm em massa pesquisadores brasileiros como Afonso Ávila ontem e Miriam Ribeiro hoje, antes da seção das “culturas afro-brasileiras”, de 60 páginas. Nas quase 120 páginas seguintes, o “Brasil moderno” assiste à concentração dos historiadores Agnaldo Farias sobre “a arte construtiva”, Maria Icléia Cattani sobre “o lugar do modernismo no Brasil”, Marie-Alice Milliet sobre “o paradoxo concretista”, a arte do artista psicótico Arthur Bispo do Rosário e os ex-votos populares em boa colocação atrás da longa série de artistas modernos reconhecidos, Tarsila do Amaral, Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Volpi, os construtivos e concretistas de São Paulo, nos anos 50, os neoconcretos do Rio nos anos 60, e evidentemente Clark e Oiticica. Os artistas contemporâneos são trabalhados por Aguilar, que destaca Lygia Pape, Regina Silveira, Tunga, Adriana Varejão, de quem ele já falava em seu artigo para *Art Press* 10 anos antes, enquanto Germano Celant, curador associado da exposição, escreve sobre as estrelas “barocas” da arte brasileira da década de 2000: Vik Muniz, Miguel Rio Branco, Ernesto Neto, já plenamente consagrados no mercado de Nova York. As escolhas contemporâneas devendo muito à circulação internacional dos artistas expostos, ou seja, correndo um mínimo de risco. Não se pode deixar de mencionar que Celant, encarregado da representação brasileira na Bienal de Veneza de 2001, expôs precisamente Vik Muniz, Ernesto Neto e Tunga. (Finalmente seções consagradas à arquitetura e ao cinema encerram o catálogo.)

26 Fialho, Ana Letícia. As exposições internacionais da arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade e Estado*, vol. 20, n. 3, set.-dez. 2005, Brasília.

A exposição de Nova York resultou na verdade do empréstimo ao Guggenheim de uma amostragem da megaexposição Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 anos e mais, que aconteceu no Pavilhão da Bienal de São Paulo em 2000, para comemorar a descoberta do Brasil por Pedro Álvares Cabral. Ana Letícia Fialho²⁶ lembra que essa exposição – a respeito da qual falaremos mais adiante em outro contexto – pode ter servido segundo certos críticos para fazer pressão sobre as autoridades brasileiras a fim de promover a construção de um Museu Guggenheim no Rio de Janeiro, projeto posteriormente abandonado. Na realidade, esse tipo de exposição, por natureza ou por fatalidade, faz emergirem interesses e análises as mais diversificadas, que vão da maldade crítica, por ignorância voluntária ou não, às recepções favoráveis. As citações de críticos feitas na época nos jornais de Nova York mostram que o trabalho de transformação dos preconceitos e dos lugares-comuns pejorativos levará muito tempo, pois a relação entre culturas ricas e culturas chamadas periféricas pelos mesmos constitui dobra tenaz e resistente. Ana Letícia Fialho lembra também que a exposição Hélio Oiticica: Quase-Cinema, no New Museum de Nova York, em 2002, foi uma oportunidade para certos críticos fazerem do artista brasileiro, que ali se exilou em 1970, um subproduto da cena americana da época, o que é bastante incerto, observemos, e que trai uma vontade de hegemonia. O ponto de encontro entre olhares heterogêneos mostra como tal situação é delicada para a obra em questão, a hipótese de uma americanização de Oiticica sendo até mesmo pensada como uma possível passagem desejada visando projetá-lo no ambiente de nações para poder, quem sabe, restituí-lo em seguida a seu justo lugar de artista tanto brasileiro quanto internacional. Poderíamos dizer que tais exposições são ocasiões de deflagrar processos de hiperterapia cultural cujos objetivos e realizações são muito complexos...

Numerosas reações preferem também o terreno delicado da relação com o “mercado de exposição”.²⁷ Elas são de ordem sociológica, política e econômica, visando nesse tipo de exposição a espécies de capitais móveis investidos na bolsa das instituições culturais com vistas não exatamente a um rendimento simbólico, mas a dividendos financeiros, mercadológicos e políticos. Como lembra Ana Letícia Fialho, o presidente da Fundação Brasil 500 Anos, articulador do projeto de “transferência” da Mostra do Redescobrimento para o Guggenheim, confessava que os gêneros estavam voluntariamente confundidos, e todo o marketing acionado servia para transformar a imagem do Brasil no exterior e fazê-lo um dos primeiros países a ser citado quando a questão fosse a da arte contemporânea.²⁸ Para algumas pessoas, os dados estão sempre marcados, mas não é sobre esse terreno que nos situaremos, muito menos sobre o das estatísticas de compra e venda de arte brasileira no exterior.²⁹

O papel da Bienal Internacional de São Paulo

Não se pode, entretanto, reduzir unilateralmente uma tal exposição aos objetivos unicamente comerciais. Não se pode muito menos inibir as tentativas de “aproximações” no interior do “macro-texto [da] história da arte”,³⁰ sob o pretexto de que elas repousariam sobre motivações em que as relações entre “centro” e “periferia”, entre etnocentrismos diversos fossem culturalmente mal resolvidas ou reenviariam àquilo que Lucy Lippard diz parecer “cooptações” quando se refere a exposições em que, tentando proceder a uma “colagem igualitária” de obras e objetos de origens culturais heterogêneas, o curador tenta contribuir para possibilidade de “algumas vozes serem ouvidas”³¹ dos outros, de outrem. Está claro que tais operações assinalam a procura de modalidades de integração entre áreas culturais. Pois o desafio é justamente pensar as condições de projeção de uma arte: aqui, para a arte brasileira, uma conquista de visibilidade que faça justiça a sua riqueza, a sua história e a seu dinamismo de sempre. A esse respeito, a Bienal de São Paulo tem vocação, no interior do país e graças ao olhar estrangeiro, de lhe oferecer um espaço notável de projeção nacional e internacional. Parece que a XXIII Bienal, em 1996, já se situava em tal perspectiva, quando seu presidente registrava:

o fim do milênio impõe sobretudo às instituições consagradas às artes contemporâneas um balanço de seus procedimentos e atividades. A fundação Bienal de São Paulo não se furtou ao livre exame e propõe pela primeira vez em sua história uma exposição que reflete e inova a própria maneira de mostrar arte (...) Conscientes do fato que o etnocentrismo euro-americano hoje está inteiramente questionado, oferecemos o mesmo espaço dos centros artísticos ditos hegemônicos a continentes ignorados até então pela crítica de arte.³²

Para a seção *Universalis* – entre duas outras constituídas pelas salas especiais e pelas representações nacionais –, sete curadores foram convidados a colaborar para uma exposição “do mundo artístico em sete regiões”. Achille Bonito Oliva para a Europa ocidental, Paul Schimmel para a América do Norte, Tadayasu Sakai para a Ásia, Katalin Néray para a

27 Ferverza, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003, p. 79.

28 Fialho, Op.cit.

29 A arte brasileira contemporânea adquiriu direito à cidadania internacional. Alguns raros exemplos recentes: no Canadá, por exemplo, pudemos ver em agosto de 2004 no Museu de Arte Contemporânea de Montreal uma videoinstalação de Rosângela Rennó, artista perfeitamente integrada aos circuitos mundiais nos quatro cantos do globo e nas grandes mostras internacionais, Bienal de Veneza (45ª, Aperto 93 e 50ª), 2ª Bienal de Berlim, etc., assim como Rivane Neuenschwander (50ª Bienal de Veneza, Palais de Tokyo em 2003), Adriana Varejão (Fundação Cartier em 2005) ou Ernesto Neto no Panthéon de Paris em 2006. Também em 2004, a revista *Parachute* consagrava um dossiê à cena artística de São Paulo em seu número 116. Na França, se Tunga, por exemplo, foi exposto em 1992, no Jeu de Paume, ele novamente o foi em 2001 na mesma instituição, sem contar sua instalação na Documenta X, em 1997, em que Catherine David não deixou igualmente de levar a Kassel um conjunto significativo de obras de Hélio Oiticica. Este último constituiu o objeto em março de 2007 de uma exposição no Fine Arts Museum de Houston, *The Body of Color*, cuja curadora foi Mari Carmen Ramírez. Essa exposição, organizada mais especificamente pelo Centre international d'art des Amériques, subordinado ao museu (L'ICAA realiza atualmente um conjunto de Documentos latino-americanos do século XX: Projeto de Arquivo Digital), e ao Projeto Hélio, com base no Rio, corresponde ao momento de concretização do projeto de catálogo comentado do artista, previsto em sete volumes. Essa exposição foi igualmente apresentada em junho de 2007 na Tate Modern. O mesmo Fine Arts Museum de Houston acaba de adquirir a mais importante coleção de arte construtiva brasileira do período 1950-1965, que pertencia a Adolpho Leirner. Lygia Clark, Hélio Oiticica, Volpi, Mira Schendel, Sérgio Camargo, Waldemar Cordeiro e Cícero Dias dela fazem parte. Enfim, a exposição *Tropicália: a revolution in Brazilian Culture* (curador: Carlos Basualdo), organizada em parceria pelo MoCA de Chicago, onde foi exibida de 22 de outubro de 2005 a 8 de janeiro 2006, e pelo Bronx Museum of the Arts, em Nova York, onde ficou de 14 de outubro de 2006 a 28 de janeiro de 2007; também apresentada na Barbican Art Gallery de Londres,

de 15 de fevereiro a 21 de maio de 2006 e no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, de julho a setembro de 2006, confirma a partir de então a existência “histórica” do forte elo da arte brasileira dos anos 60 – sobretudo o do Rio – no espaço expositivo atual, em torno de nomes consagrados e já tantas vezes citados como Clark e Oiticica, aos quais a exposição acrescentava com razão Rubens Gerchman, Lygia Pape, Antônio Dias etc. Ver Edward Leffingwell, *Brazilian Improv, Art in America*, abril 2007, pp. 44-47.

30 de Souza Martinez, Elisa. Um percurso de pesquisa em curadoria: anotações para uma abordagem metodológica. *Anais do 15º Encontro Nacional da Anpap Arte: Limites e Contaminações*. Vol 1, Salvador: Anpap, 2007, pp. 383-391. Mencionemos, enfim, a importância dada à arte brasileira contemporânea no Arco 2008, em Madrid, com curadorias de Paulo Sergio Duarte e Moacyr dos Anjos, encontros com críticos e intelectuais brasileiros.

31 Lippard, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Nova York, Pantheon Books, 1990, p. 10. Apud de Souza Martinez, op. cit., p. 386.

32 Ferreira, Edmar Cid. Refletindo e inovando a maneira de mostrar arte. XXIII Bienal de São Paulo, *Universalis*, São Paulo: Fundação Bienal, 1996, p. 16.

33 Aguilar, 1996, op.cit., p. 22.

34 Id., *ibid.*, p. 23.

Europa oriental, Agnaldo Farias para o Brasil, Mari Carmem Ramírez para a América Latina (julgando as teses e os parâmetros críticos e históricos da ‘desmaterialização’, segundo foi abordada por Lucy Lippard em seu famoso livro de 1962, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object* – a desmaterialização e suas continuações sendo o tema dessa bienal –, ela defendeu a idéia de uma “rematerialização” operada pela arte latino-americana) e Jean-Hubert Martin para a África e Oceania, este último precisando no catálogo sua visão das modalidades intelectuais da relação que a arte ocidental pode instituir com as artes ou produções estéticas e simbólicas das outras culturas.

Em sua introdução ao catálogo da *Universalis*, N. Aguilar, curador geral da Bienal, fazia expressamente o elogio da exposição *Les magiciens de la terre* como constituindo um modelo fundador, uma referência em curadoria e crítica estratégica. A exposição de Jean-Hubert Martin sete anos antes colocava a seus olhos os termos de um reequilíbrio possível e necessário no campo da história da arte, das categorias simbólicas e do diálogo entre culturas heterogêneas, o que o levava a qualificá-la de “primeira ação antietnocentrista dessa magnitude a ocorrer num dos centros da arte contemporânea ocidental [e de] dedução radical da crítica de arte hoje”.³³ Isso não o impedia de prosseguir com a idéia de reequilíbrio, acrescentando, não sem ironia:

Na XXIII Bienal Internacional de São Paulo, estamos próximos e distantes da exposição do Centro Pompidou. Próximos porque a cena brasileira sempre se soube os Mágicos da Terra de ultramar, distantes por não conseguirmos ver a África do ponto de vista da antropologia visual, por demasiado implicados que estamos. Do Brasil é mais fácil praticar antropologia da Escola de Paris ou estudar a atração de Matisse e Picasso pela arte negra ou a recepção do jazz no universo cultural francês.³⁴

Na economia museológica, a XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, representa excepcional exemplo de integração da história da arte e de uma visão teórica e hermenêutica fecunda e apaixonante, ressaltando criticamente as relações históricas e trans-históricas entre obras e imagens de um ao outro lado do Atlântico. A introdução de Paulo Herkenhoff constituiu verdadeiro manifesto sobre a função da apresentação, pela exposição e toda a máquina crítica que ela movimenta, das possibilidades de pensar sobre uma contribuição séria e rigorosa para a reescritura da história da arte, sendo o conceito brasileiro de antropofagia de certo modo universalizado num “campo ampliado” ou *expanded field* historiográfico e simbólico bastante estruturado do ponto de vista crítico. A diferença entre o que Aguilar chamava de olhar antropológico externo e dimensão histórica autócotone representava para o curador principal, Paulo Herkenhoff, oportunidade de praticar relações de *antropofagia* recíprocas, o conceito em questão, verdadeiro modelo simbólico da cultura brasileira, podendo instituir um parâmetro relacional intercultural nada devendo à importação de modelos exteriores. O que permitia a Herkenhoff sustentar a ambição de uma integração conceitual de diferentes perspectivas, internas e externas,

sobre a categoria em questão, pois a antropofagia é também para ele uma prática universal: pôde, assim, escrever no catálogo do Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias e canibalismo – uma das quatro seções museológicas da exposição – que essa bienal tomava verdadeiramente “posição frente à disciplina da história da arte”.³⁵ Esse Núcleo Histórico resultou de uma série de colaborações com historiadores, críticos e curadores responsáveis pelo projeto, no qual, do exterior, participaram nada menos do que Didier Ottinger, Jean-François Chougnnet, Régis Michel, Luis Pérez Oramas, Peter Th. Tjabbes, Per Hovdenakk, Veit Görner, Jean-Hubert Martin, cujo texto sobre as difíceis relações antropológicas e ideológicas entre arte contemporânea ocidental e manifestações culturais e artísticas de caráter religioso concluía o grande catálogo. A temática da antropologia foi pensada por Herkenhoff como sendo por essência “simbólica”, o que lhe permitiu propor aos numerosos comissários convidados tratá-la como “questão do corpo fragmentado e de suas relações com a linguagem”³⁶ (uma citação de Rabelais, a reprodução do *Radeau de la Méduse* e a lembrança do grande *Discours, Figure*, de Jean-François Lyotard, constituindo a soleira icônica-crítica do catálogo). Herkenhoff escreve em seu texto de apresentação a propósito do tema da Bienal:

incentivamos a emergência de sua vastidão conceitual centrífuga como montagem de um thesaurus [precisando adiante] O Núcleo Histórico desta Bienal significa que, pela primeira vez, uma exposição integra diretamente questões específicas da cultura brasileira integrada numa discussão com a arte ocidental, reunindo o Aleijadinho e Goya, Volpi e Van Gogh, Lygia Clark e Eva Hesse em diálogo. Na arte europeia, encontramos um *corpus* antropofágico que vai de Goya a Géricault (...) A Bienal de São Paulo, por sua complexidade e prazo, não é, como Kassel, a afirmação de um curador, mas um processo para se articular os olhares de uma pequeno exército de curadores.³⁷

Em 2000, para a Bienal dos 500 anos, os curadores foram exclusivamente nacionais, o que se pode compreender por diversos motivos que não apresentaremos aqui (paradoxalmente (?), ainda são olhares estrangeiros que reprojeteram outros olhares estrangeiros, com Jean Galard, do Louvre, e a mostra O olhar distante de viajantes do século XVIII ao XX, e com François Ney, de Louvain, e a arte afro-brasileira). Dois anos mais tarde, a exposição Brazil: Body & Soul, no Guggenheim, recebeu, como falamos, parte significativa dessa Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 Anos e mais. A responsabilidade e colocação em perspectiva crítica e histórica por Edward Sullivan não pôde velar que se tratava também do empréstimo de um “pacote” expositivo, com as mesmas seções aí se reencontrando.

Muito singularmente, essas grandes exposições não podem esconder o fato de que, fora São Paulo, Rio e, em menor escala, Porto Alegre – desde 1997, com sua Bienal do Mercosul –, e centros emergentes no Norte, as instituições suscetíveis de expor arte contemporânea são pouco numerosas no resto do país. Pode-se ao mesmo tempo observar que essa falta de

35 Herkenhoff, Paulo. Introdução geral. *XXIV Bienal de São Paulo, Núcleo Histórico, antropofagia e histórias de canibalismos*, cat. expo., vol. I, São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p.22.

36 Id., *ibid.*, p. 24.

37 Id., *ibid.*



Depuis quinze ans qu'elle poursuit, d'étape en étape, la même recherche, Lygia Clark s'est attaquée, avec un magistrique esprit de liberté, à la plupart des problèmes déterminants de l'art actuel: le mouvement, la participation, l'environnement et la fin de l'objet.

Abordant cette oeuvre au niveau des concepts qu'elle a dégagés, nous n'entendons décrire ni ses motivations psychologiques personnelles, ni les liens évidents et profonds qu'elle entretient avec la tradition brésilienne. Lygia Clark s'en charge dans les textes autobiographiques qu'on trouvera d'autre part. Observons tout de même le mouvement premier qui l'anime: un besoin de fusion généralisée avec l'en face, une obsession de la synthèse, un refus des antinomies et des catégories. Pour Lygia Clark, possédée par l'idée d'une unité sans frontières, il n'y a pas de différence entre le haut et le bas; le passé, le présent et le futur; les deux et les trois dimensions; le visuel et le non visuel; le corps et ce qui est extérieur au corps; la terre et le cosmos; l'objet artistique et le monde qui l'entoure; la vie et la mort. Catégories apprises, selon elle, classifications provisoires, repères de circonstance disposés par l'homme pour s'y retrouver dans la complexité du réel.

Rhubo, numero 4, 1968, Paris, editada por Julien Blaine e Jean Clay, p.12 (com início do texto de Jean Clay sobre Lygia Clark).

infra-estrutura fora as duas ou três grandes cidades do país cria em muitos outros lugares uma necessidade de mostrar no calor da ação a produção artística do momento. Muita energia lhe é consagrada, que tem ela mesma a ver com a maior vivacidade da crítica *vis-à-vis* da historiografia, como sinalizamos. O relativo palimpsesto mnésico gerado pela ausência de museus fora das cidades mencionadas e a existência de exposições e de instituições com vocação para mostrar a produção recente têm uma vantagem: o peso de uma história da arte muito interiorizada não age sobre os artistas. Não há entre os artistas brasileiros um legado pesado – eventualmente inibidor – como pode existir em outros contextos culturais ou históricos, em que o artista é também homem com bagagem a transportar consigo para trabalhar e produzir em função dela. Uma historiografia da arte pouco consolidada e mal difundida, assim como o número limitado de museus, desenha uma situação na qual o artista não se sente tomado pela necessidade excessiva da referência histórica ou historicista.

Na realidade, entre os artistas, que evidentemente não ignoram nada da história da arte, a história está presente sob as formas de referência dinâmica que nenhum supereu for-

malista hipoteca. Nesse sentido, as relações entre a arte brasileira e a arte do resto do mundo são da ordem da troca e da contribuição diferenciada sobre a grande plataforma global da arte.

Assim, em 1996, no texto do catálogo *Universalis* sobre a “re-materialização” que a arte latino-americana teria procedido em continuação às aporias da desmaterialização, Mari Carmen Ramírez defendia a seguinte idéia:

... muito cientes da tensão produzida pela disparidade de objetivos, muitos artistas latino-americanos aceitaram o desafio proposto pela arte desmaterializada, mas em termos próprios e sob sua perspectiva particular.³⁸

38 Ramírez, Mari Carmen. Re-materialização. In: XXIII Bienal de São Paulo, *Universalis*, cat. exp. São Paulo: Fundação Bienal, 1996, p. 180.

Falando em seguida sobre os artistas que ela selecionou para a Bienal, entre os quais o artista e crítico uruguaio estabelecido em Nova York Luis Camnitzer ou o cubano Ricardo Brey, ela acrescenta que,

... longe de suas obras serem consideradas como apêndices derivativos dos paradigmas oficiais da arte mundial, estão preocupados em sublinhar, no âmago, aquela ‘diferença’ que articula suas diretrizes locais face à comunidade global. Para eles, a rota para uma prática da arte independente traçou-se por meio da apropriação e inversão do conceito original de arte ‘desmaterializada’.³⁹

39 Id., *ibid.*

A tese da “re-materialização” – “um conceitualismo baseado no objeto” – se situava num contexto em que a arte devia, nos anos 70 e 80, lutar “contra o sistema político local e contra os circuitos institucionalizados pela hegemonia do *mainstream* artístico”.⁴⁰ Seria possível hoje em dia pensar nos mesmos termos, de manter a resistência? Quem ainda o deseja verdadeiramente entre os artistas? Se de fato há nos países latino-americanos e particularmente no Brasil a necessidade para certos artistas de garantir, como dizia Carmen Ramírez, “circuitos viáveis para exposição de seus trabalhos”⁴¹ – o que explica, nas décadas de 1990-2000, os numerosos coletivos autogerenciados de artistas inventando situações e *sites* para sua arte diante da ausência de estruturas ou diante do peso das megaestruturas existentes –, se há pois especificidades contextuais irredutíveis, a arte ou as práticas artísticas que elas motivam todavia não são muitas vezes sem relação com a arte de outros países, com aquilo que, no plano das implicações, a partir dos contextos apresentando analogias, cria entre eles convergências. A analogia não se pode reduzir unicamente aos aspectos sociopolíticos. A arte brasileira é do mundo, plenamente. As instituições internacionais finalmente compreenderam. Os eixos que destacamos em 2005 num artigo publicado na *Art Press*,⁴² quando o ano do Brasil na França estava começando, buscava prová-lo. Vários eixos de trabalho manifestam-se: certa relação crítica com a história da arte, que gera uma atitude de ironia cultural, em face do patrimônio, da memória, do ar-

40 Id., *ibid.*, p. 181.

41 Id., *ibid.*

42 Huchet, Stéphane. La jeune génération brésilienne. *Art Press*, n. 309, fev. 2005, pp. 46-52.

quivo e da representação; um privilégio concedido à estrutura cromática, a cor sendo agente de espacialização que suscita expansão disciplinar; uma investigação sobre a espacialidade que integra evidentemente a escultura, mas que se expande em prática hegemônica de instalação e de dispositivos multimídia (sendo esta indissociável das bifurcações em direção a uma estética participativa determinada, em ocorrência, pelo poderoso modelo estrutural e histórico do neoconcretismo e dos ambientes tropicalistas); uma estética do corpo e da presença; uma práxis de ordem conceitual em que os dispositivos são semiologias ativas e diagramas de múltiplos sentidos; uma crítica da circulação do valor arte que se religa ao primeiro ponto, a atitude de ironia cultural perante a história da arte; a invenção de “coletivos” de artistas tentando estabelecer situações alternativas de criação e exposição, no quadro de uma oferta muito reduzida de espaços institucionais acessíveis etc. Não é necessário dizer que esses eixos são lâbeis, que eles se cruzam, se recortam e trocam suas valências. Para além do Brasil e da América Latina, eles remetem a questões, a problemáticas e determinações críticas, disciplinares e institucionais genéricas. Sem dúvida, a Bienal de São Paulo concebida por Lisette Lagnado e sua equipe em 2006 buscava, através de seu título, “como viver junto”, explorar as possibilidades de investimento, concreto, simbólico e político do intercâmbio internacional no interior das problemáticas artísticas mundiais. Além da exposição propriamente dita e de suas condições de possibilidade, a série de seminários que aconteceu durante o ano que precedeu a abertura da mostra, sobre os múltiplos desafios da arte contemporânea, representava uma maneira audaciosa de dizer que a arte brasileira não é pensável fora de seus vínculos com as práticas artísticas e críticas das outras regiões do mundo, o diálogo sendo a condição de sua afirmação e de sua visibilidade internacional, a iniciativa vindo de dentro e não mais do exterior...

Bem se vê que a questão não é saber se os artistas brasileiros lêem *Artforum* ou não, mas que eles estão desde sempre, desde muito tempo, no coração da dinâmica artística mundial do interior mesmo de suas produções e em ligação profunda e direta com as questões colocadas pela arte no resto do globo. Parece que daqui em diante muitos já estão convencidos, sem que todavia se possa pensar que a causa esteja definitivamente adquirida.

Stéphane Huchet é professor associado na Escola de Arquitetura da UFMG. Pesquisador do Cnpq. Doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Lecionou em Paris VIII, entre 1991 e 1995. Professor Visitante na Escola de Comunicação e Artes da USP em 1996 e na Unicamp em 1996-97. Publicou *Le Tableau du Monde. Une théorie de l'art des années 1920*. Paris: L'Harmattan, 1999. *Castaño. Situação da pintura*. Belo Horizonte: c/arte, 2006.