

A BIENAL DE SÃO PAULO E A GLOBALIZAÇÃO DA ARTE MODERNA

Verena Carla Pereira¹

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir de que maneira os processos de globalização cultural transformaram as relações da arte dentro das grandes exposições. Analisaremos, de modo particular, o caso da Bienal de São Paulo como ferramenta para o posicionamento da arte moderna brasileira como arte global. Buscaremos investigar em que medida o conceito de globalizar, cobiçado pelo mecenas e criador da Bienal, Ciccillo Matarazzo, atingiu seus objetivos. O projeto de criação da Bienal previa para a mostra as responsabilidades de inserir a produção artística brasileira no processo de globalização do sistema da arte e de posicionar São Paulo como centro artístico de projeção internacional.

Definições para um sistema global das artes

O termo globalização se expandiu a partir dos anos 60 através da publicação do livro “A Galáxia de Gutenberg” de Marshall McLuhan. De acordo com o teórico canadense, os meios eletrônicos levariam a humanidade a uma identidade coletiva com base tribal - a aldeia global - que se refere a uma nova forma de organização social na qual a informação está disponível ao mesmo tempo em todas as partes do mundo. A aldeia global e seu potencial comunicativo desfragmentam espacialmente as sociedades, o que permite que um acontecimento ocorrido em uma região do planeta afete a opinião pública em outro continente distante.

Utilizando o conceito de McLuhan, no qual o papel do artista dentro da aldeia global é o de criar novos espaços, graças à interatividade e hibridação dos meios, investigaremos se a Bienal favorece a absorção de artistas brasileiros no mercado artístico estrangeiro. Assim, investigaremos se a mostra consegue promover o contato entre a arte moderna brasileira e a arte do resto do mundo.

O processo de globalização da arte gera também uma reestruturação do formato de sua representação. As novas mostras tentam fugir do modelo veneziano de bienal; buscam novas práticas curatoriais e a sinergia entre o formato do museu e o espaço para debates, fomentando um novo paradigma crítico. A partir dos anos 90, a Bienal assume cada vez mais o caráter de megaexposição, fato que, apesar de seu apelo comercial, marca a tentativa de inserção da arte brasileira em um sistema cultural global e a intenção de rever seus parâmetros de gestão. O processo de redefinição dentro da mostra é marcado pela figura central do curador, que opera como mediador cultural para a proposição de projetos que apresentem as culturas locais em um sistema globalizado, ou seja, a delimitação de uma identidade nacional que dialogue efetivamente com as correntes internacionais.

A transformação da esfera pública cultural

No contexto geral, verificamos no período pós-guerra a transformação da esfera pública burguesa, ligada ao pensamento europeu, no qual a cultura se torna essencial para a formação do cidadão e das sociedades

¹ Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Projeto financiado pela FAPESP.

democráticas. No pós-guerra, o padrão americano – a cultura pós-moderna como bem de consumo – passa a imperar nos estudos culturais, que questionam a construção de uma esfera pública e uma cultura crítica que mantenha relação íntima com o mercado de bens simbólicos.

Assim, a criação da Bienal pode ser pensada como ferramenta para expansão do mercado de bens simbólicos e para formação de uma indústria cultural. Entre as décadas de 50 e 70, esse empreendimento contou com forte apoio do Estado e de outras fontes políticas interessadas no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira. No final do século, ocorre uma retirada gradual do Estado enquanto agente regulador e financiador da cultura.

No período entre a Segunda Grande Guerra e o fim da Guerra Fria, notamos a preponderância dos centros hegemônicos, centros legitimadores da arte moderna, que definem simbólica e economicamente os parâmetros para validação e valorização da produção artística internacional. Como exemplo de centro hegemônico podemos citar o Documenta de Kassel, que é reconhecido como centro legitimador da arte no cenário internacional. O sistema cultural global, iniciado nos anos 80 e consolidado nas décadas seguintes, busca redefinir estas relações, propondo a criação de um novo mapa para a arte global, no qual as relações entre centro e periferias se desgastem e gerem um cenário descentralizado, reconfigurando a hierarquia da geopolítica das exposições de arte.

A análise e questionamento dos cânones artísticos ocidentais também é importante na proposta de uma nova configuração do sistema global das artes. O posicionamento colonialista marginaliza as culturas periféricas ao propor somente o olhar antropológico e etnográfico, no qual o outro é visto como primitivo e exótico. Assim, o processo de globalização da arte precisa, além de incluir outros saberes no mapa artístico global, também aceitar e incorporar a representação de outras culturas.

A genealogia das bienais está diretamente atrelada à dos salões e exposições universais do século XIX, seguindo o paradigma do colonialismo, que reforça as relações desiguais entre centros e periferias. É importante questionar a posição da Bienal na hierarquização proposta por um novo sistema global de arte e, nesse contexto, também questionar o papel do curador como mediador das relações entre as culturas periféricas e o sistema globalizado. No Brasil, não podemos afirmar que houve uma revolução curatorial, na década de 60, como ocorreu na Europa ou Estados Unidos. A grande transformação do curador reside na forma como este passa a buscar a consolidação da instituição e cria possibilidades de debate crítico sobre a arte no contexto mundial. Os processos culturais se tornaram híbridos, através da desterritorialização e da reconfiguração do espaço e do tempo, e a distinção entre centro e periferia cai em desuso.

Diante de discursos pós-coloniais de globalização, a inclusão da arte brasileira no mundo não é feita sem que fiquem algumas lacunas. O acelerado processo de globalização teria gerado uma maior circulação de mercadorias, pessoas e informações. O imaginário gerado pela maior circulação da arte brasileira diante deste efeito também se tornava mais evidente. Entretanto, é importante notarmos que a circulação de informação sobre a arte nacional não está diretamente atrelada à sua inserção – ainda incipiente – no cenário internacional. De forma geral, o efeito de legitimação da arte brasileira no exterior somente é percebido em nível nacional, fato que reafirma a permanente existência das hierarquias e dos centros hegemônicos para o reconhecimento da arte periférica.

Podemos citar, como exemplo da necessidade de legitimação da obra pelos centros hegemônicos, a produção de Hélio Oiticica, somente reconhecida no país após passar pelo crivo internacional, fato que reforça

a dependência cultural existente nos anos 60 e 70. Cabe a questão: até que ponto a obra de Oiticica atingiu um reconhecimento global e gerou uma revisão antropológica da cultura brasileira? Ainda: será que a legitimação da obra do artista no exterior realmente gerou um rompimento com os padrões de olhar do exótico para com a cultura brasileira?

A participação de Hélio Oiticica na Bienal de São Paulo em pouco ou quase nada mudou sua posição de dependência em relação ao ambiente internacional, o que sinaliza a incapacidade das instituições nacionais em produzir conhecimento sobre a arte local e distribuí-la. Instituições de arte, como a Bienal, esbarram na problemática de não conseguir globalizar nossa arte, ao não conseguir reorganizar o fluxo da informação, que continua sendo do internacional para o nacional, ou seja, do norte para o sul, e não o contrário.

Podemos afirmar que a globalização da arte acontece essencialmente na escala europeia e norte-americana, que absorve a arte periférica ainda sobre o olhar do exotismo, do primitivo e pela curiosidade na diferença cultural. No desenvolvimento da nova geopolítica cultural, resta a questão de quais seriam os caminhos para se criar, no mundo globalizado, um verdadeiro processo de participação das culturas periféricas, para que estas ocupem uma real posição de destaque no sistema artístico global. Questionamos também quais os procedimentos para romper com uma perspectiva mascarada, que mantém os rótulos de exótico e primitivo. A necessidade é de uma inclusão que trabalhe de forma crítica os fundamentos antropológicos da arte brasileira.

A evolução da Bienal rumo à globalização

Entre as bases do modernismo estava o projeto de desenvolvimento de uma identidade nacional. A questão do nacional-popular permeou as discussões artísticas durante muitas décadas. “Desde o início do século XX, por toda a América Latina, a preocupação da busca de raízes culturais ou de afirmação de identidade provocou nos artistas chamados eruditos uma aproximação do dado popular” (SPRICIGO, 2009: 140).

De acordo com Ilana Goldstein, a busca de tradições locais – e conseguinte criação de uma identidade nacional brasileira – se intensificou desde o fim da Primeira Guerra Mundial, através da tentativa de homogeneização de uma cultura nacional, e da aproximação entre Estado e criação cultural.

Embora no dicionário o termo identidade apareça como sinônimo de igualdade, semelhança e conformidade, uma identidade social só se delinea a partir da diferença. Como um jogo de espelhos, “[...] as identidades são representações inevitáveis marcadas pelo confronto com o outro [...] não apenas o produto inevitável da oposição por contraste, mas o próprio reconhecimento social da diferença.” (GOLDSTEIN, 2003: 26)

A origem do projeto das Bienais de São Paulo está atrelada ao contexto cultural da cidade, de caráter provinciano, mais especificamente ligada ao grande marco histórico cultural que foi a Semana de 22. Na metade do século XX, o grande contingente imigratório de São Paulo, com sua multiplicidade étnico-cultural, oferecia perfil para um evento internacional, fomentando a possibilidade de expansão.

No final da década de 1940, a inserção de capital privado vem acompanhada da criação de diversos museus – MASP (1947), MAM-SP (1948), MAM-RJ (1949) – e diversas instituições de caráter desenvolvimentista, como o BNDE e a Petrobras. “Boa parte dessas políticas estava ligada a projetos de desenvolvimento que visavam criar as condições de ‘substituição de importações’. No campo da arte, a Bienal poderia ser vista então como um processo de substituição de importação cultural” (ALAMBERT e CANHETÊ, 2004: 28),

se vinculando ao processo de produção de megaeventos para um público massivo e ao processo de formação de um indústria cultural.

O processo de criação do MAM-SP também estava situado no contexto de envolvimento do Brasil nas novas configurações da economia e da política mundial, marcada pelos princípios civilizatórios, democráticos e anticomunistas. Assim, o projeto de criação do MAM recebe respingos do projeto “pan-americanista” criado pelos EUA no período da Guerra Fria. As mudanças políticas geradas pelo Estado Novo e a unificação de velhos e jovens modernistas em torno do MAM-SP são agregados em um projeto pedagógico em torno da arte, ao mesmo tempo nacional e internacional, cujos desdobramentos vão culminar na criação das Bienais.

O que dava respaldo ao projeto da Bienal de São Paulo nos seus primeiros anos era sua vinculação com o projeto civilizatório e pedagógico advindo de uma tradição burguesa européia, pautado na construção de uma esfera pública da arte e, conseqüentemente, à socialização dos bens culturais. (SPricigo, 2009: 110)

Desde sua primeira edição, em 1951, a apresentação no catálogo da Bienal já trazia como palavra de ordem “internacionalizar”. As discussões em torno dessa questão foram constantes: a mostra em muitos momentos foi taxada como antibrasileira e apresentou atitudes de valoração à arte internacional. Os anos 60 foram marcados pelo debate em torno do nacional-popular – debate este que a Bienal ignorou, focando sua contribuição em abrir a porta do e para o exterior. Em 1971, o texto de abertura é escrito por Ciccillo Matarazzo, que troca o termo internacional por global.

Não é improvável que, no Brasil, a difusão mais ampla da ideia de uma dimensão global da sociedade humana no século XX se deva em grande parte aos escritos de Marshall McLuhan, cujos livros, do início da década de 60, começavam a ser publicados no país no início dos anos 70 e insistiam na evidência e consolidação continuada dessa tendência. Ciccillo Matarazzo mostra-se atento ao novo traço da cultura no mundo. E acompanhando-o vinha a instituição que dirige e, sem sombra de dúvida, os artistas brasileiros. Não estava mais em jogo apenas internacionalizar-se; tratava-se agora, bem antes que esse termo entrasse definitivamente em moda e se tornasse uma obsessão (ou vício do pensamento, jornalístico e acadêmico), de globalizar-se. (Coelho, 2001-2002: 80)

Assim, a Bienal criaria a ponte entre os artistas nacionais e os desenvolvimentos da arte moderna no pós-guerra. Além de se colocar como ponto de interseção entre o projeto pedagógico e civilizatório, a Bienal se responsabilizaria por promover a visibilidade da arte brasileira no exterior. Em suma, a Bienal deveria cumprir duas tarefas: inserir a arte brasileira no cenário mundial e conferir a São Paulo a posição de centro artístico mundial.

Desde o início do século XX, as artes plásticas no Brasil já manifestavam o interesse em internacionalizar-se e incorporar as manifestações criadas no exterior. Pretendia-se então dialogar em nível de igualdade com a arte estrangeira. A Bienal conseguiu romper com o localismo da arte nacional e colocou o Brasil em contato com as vanguardas artísticas do pós-1945. Entretanto, o projeto de globalização pouco esteve apoiado em uma plataforma nacional, o que gerou uma internacionalização apoiada na cópia de modelos estrangeiros.

A Bienal passa a discutir de forma efetiva a reformatação do processo artístico global no ano de 1998, quando o curador Paulo Herkenhoff cria a exposição que alcançaria o reconhecimento e legitimação de um discurso local em relação ao cenário global e também ao apresenta um contraponto aos discursos pós-coloniais. A 27ª edição – Como viver junto – discutiu de forma mais objetiva a questão da globalização. Nesta

edição, a curadora Lisette Lagnado propôs debates sobre a produção artística contemporânea, montando uma programação de seminários internacionais que privilegiavam a discussão sobre a globalização cultural. Na edição seguinte, que ficou conhecida como a Bienal do Vazio, os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen intencionavam a reflexão sobre o papel da Bienal de São Paulo no contexto de proliferação de bienais ao redor do mundo. Entretanto, a baixa participação de representantes nacionais impediu a realização de um debate profícuo. A 28ª Bienal foi apresentada ao público como uma crítica à própria mostra, buscando uma autorreflexão sobre o processo de aceleração imposto por um sistema globalizado e dinâmico nas artes. De forma geral, o balanço da 28ª Bienal concluiu que a mostra foi mais bem avaliada pela crítica estrangeira, que reconheceu nesta edição um novo debate sobre o modelo e o sistema das bienais.

Entre as consequências do processo de globalização do sistema das artes está a criação de diversas outras bienais ao redor do mundo. Os centros hegemônicos, que antes eram Nova Iorque, Paris, Londres e Berlim, passam a competir com localidades consideradas emergentes dentro da geopolítica do mundo globalizado. Nas últimas duas décadas, surgiram aproximadamente outras cem bienais ao redor do mundo, em locais como o Oriente Médio e Bruxelas. Tal expansão internacional pode ser justificada pelo desejo dessas nações em se posicionar como agente ativo no mapa global. Assim, o setor artístico incorpora também os aspectos econômicos e sociopolíticos e busca uma reordenação do poder entre centro e periferia.

O efeito de multiplicação das mostras bianuais é chamado por Vinicius Spricigo como o “efeito bienal”, termo que iremos adotar para esta discussão. De acordo com o autor:

Esse “efeito bienal” coincidiu cronologicamente com o processo de reestruturação geopolítica após a queda do Muro de Berlim, no qual diversas cidades buscaram se reposicionar em um novo cenário global descentralizado. Esse cenário superava a polarização política entre Ocidente e Oriente vigente durante a Guerra Fria, bem como redistribuía as hegemonias econômicas dos Estados Unidos e da antiga União Soviética. Aparentemente, o mundo tornava-se mais democrático, com novas oportunidades para regiões até então consideradas periféricas. (Spricigo, 2009: 17)

É importante apontar que o “efeito bienal” é mais notório no continente europeu. Os países americanos, asiáticos e africanos não fomentaram com a mesma intensidade a proliferação das mostras.

Por uma Bienal globalizada

O ano de 1979 foi o último em que a Bienal foi feita sem a figura do curador – até aquele momento a seleção era realizada pelo júri. Na nova configuração do sistema das artes, o curador deveria ser um mediador cultural, atuando como “agente” das culturas ditas periféricas. Tralhando em parceria com os espaços ideológicos e mercadológicos, o curador deve criar espaços mais democráticos, que agregem grupos culturais específicos e valorize formas de arte marginalizadas. Abandonando as funções de seleção, coleção e classificação usualmente adotada nos museus, o profissional deve assumir o posicionamento crítico, que no contexto de globalização cultural seria definido pelo seu engajamento em relação às culturas periféricas e na discussão das noções de identidade e diferença cultural. Quando rediscutimos a figura do curador dentro do contexto da globalização cultural, não podemos ignorar o fato de que as exposições internacionais, como as bienais, ainda ocorrem, majoritariamente, em um ambiente elitizado.

Conclusão

A Bienal conseguiu ocupar uma posição de legitimidade na arte? Com base na discussão apresentada, podemos afirmar que, hoje, a Bienal ainda se coloca como mecanismo de revalidação dos centros hegemônicos, sem ser capaz de modificar os fluxos e a dinâmica do sistema artístico global. Assim, a mostra continua sem voz ativa e sem um lugar consolidado no mapa das artes. Entretanto, é importante notar que o processo de incorporação da arte brasileira no sistema global ainda caminha a passos lentos, e talvez seja muito cedo para apresentar uma avaliação permanente sobre o espaço que a Bienal ocupa no sistema globalizado das artes.

A Bienal certamente colaborou de forma efetiva, ao longo de sua história, para a projeção da arte brasileira no exterior, seja através da reavaliação de seu modelo curatorial ou ao propor a discussão sobre o novo cenário do sistema global de artes. Enquanto ferramenta de globalização da arte moderna brasileira, a mostra ainda precisa superar o desafio de fomentar a visibilidade da produção artística nacional sem perder a perspectiva de construção de estruturas locais.

É problemático afirmar que a mostra conseguiu cumprir os objetivos propostos em sua criação, quais sejam: inserir a arte brasileira no cenário mundial e trazer para São Paulo a posição de centro artístico mundial. Mesmo sediando uma das três maiores mostras de arte do mundo – ao lado do Documenta de Kassel e da Bienal de Veneza – a cidade de São Paulo continua situada em uma posição periférica dentro da geopolítica cultural. A legitimação da produção artística continua concentrada nos centros hegemônicos europeus e norte-americanos. Os discursos produzidos pelos artistas brasileiros ainda geram insignificante repercussão no exterior e o reconhecimento destes continua atrelado às dinâmicas do colonialismo e à dependência dos discursos internacionais ratificados ao longo da história da arte.

Referências Bibliográficas

- Alambert, F. A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1992.
- _____. e Canhetê, P. As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.
- Almeida, F. A. O franciscano Ciccillo. São Paulo: Pioneira, 1976.
- Almeida, P. M. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Amaral, A. Arte e o meio artístico: entre feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo. In Revista USP. São Paulo, no 52, dez, jan, fev, 2001-2002
- Amarante, L. As bienais de São Paulo – 1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989.
- Arantes, O. Política das artes. São Paulo: EDUSP, 1995.
- Botelho, I. A crise econômica, o financiamento da cultura e o papel do estado e das políticas públicas em contextos de crise. Políticas Culturais em Revista, Salvador, BA, Vol. 2, No. 1. 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3733>>. Acesso: 14 de Janeiro de 2012.
- _____. A política cultural e o plano das ideias. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2007. Salvador, BA.
- Calabre, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2007. Salvador, BA.
- Carvalho, C.; Gameiro, R.; Goulart, S. As políticas públicas da cultura e a participação de novo tipo no Brasil. In: VI CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 2008. Lisboa, Portugal.
- Coelho, T. “Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia”. In Revista USP. São Paulo: no 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.
- Durand, J. C. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985). (org.). São Paulo: Perspectiva, 1989.
- Goldstein, Ilana Seltzer. O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora SENAC, 2003. p.26
- Marques, L. “A Bienal e o novo sistema das artes”. In Revista USP. São Paulo, no 52, dez, jan, fev, 2001-2002.
- McLuhan, M. A galaxia de Gutemberg: a formação do homem tipografico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- Pedrosa, M. “A Bienal de Cá para Lá”. In Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- Pignatari, D. “Bienal: a conquista da visualidade brasileira”. In Revista USP. São Paulo: no 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.
- Sala, D. “Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo”. In Revista USP. São Paulo, no 52, dez, jan, fev, 2001-2002.
- Simis, A. A política cultural como política pública. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, Salvador, BA, 2007.
- Spicigo, V. Relato de outra Modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. Tese de Doutorado. São Paulo. ECA, 2009.