

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

BIANCA KNAAK

AS BIENAS DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL:
UTOPIAS & PROTAGONISMOS EM PORTO ALEGRE
1997- 2003

Porto Alegre
2008



BIANCA KNAAK

AS BIENAS DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL:
UTOPIAS & PROTAGONISMOS EM PORTO ALEGRE
1997- 2003

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do grau de Doutor em História.

Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre
2008

BIANCA KNAAK

**AS BIENAS DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL:
UTOPIAS & PROTAGONISMOS EM PORTO ALEGRE
1997- 2003**

Tese apresentada para obtenção do grau de Doutor em História, junto ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: História Social. Defesa realizada em Porto Alegre, em 18 de novembro de 2008, aprovada Banca Examinadora, abaixo constituída.

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli
Orientador e Presidente da Banca

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Claudia Wasserman
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Para Luísa Knaak Costa,
filha amada.*

AGRADECIMENTOS

A realização de um trabalho como este só pode chegar a termo com a ajuda de muitas pessoas. A todos aqueles (tantos!) que colaboraram nesse itinerário de buscas, reflexões e encaminhamentos, meu sincero obrigado.

Destaco minha gratidão ao Prof. Dr. Cesar Guazzelli, meu orientador, antes de tudo, pela confiança e incentivo; ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, seus admiráveis professores e aos meus colegas de curso, pela oportunidade de aprendizado e crescimento; a Andrea Hofstaetter, Ênia Moraes, Horácio Darcy Knaak, Jaqueline Dias (*in memoriam*), Mariana La-Bella Costa, Marco Cepik, Marília Marques Lopes, Marlise Saueressig, Marvi Fernandes Raful, Rebeca Lenize Stumm, Vera Hartmann e Yara de Pina Mendonça, pela preciosa atenção, sempre pontual e solidária.

Por tudo que acompanhou a realização dessa tese, agradeço muito e especialmente a Luís Edegar Costa, meu companheiro e a Lourdes Knaak, minha mãe, pelo suporte diário, amoroso e incondicional. E, mais ainda, à minha pequena Luísa, pelos abraços e sorrisos de saudade e incentivo. Muito obrigado!

RESUMO

Esta tese discorre sobre a Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Exposição de arte contemporânea que ocupa vários espaços expositivos e interfere na cidade de Porto Alegre através de intervenções na paisagem e, principalmente, cultural, social, artística e economicamente. Mais especificamente buscou-se a apresentação das relações de estado e mercado na construção do projeto Bienal do Mercosul, pois ao analisar as edições iniciais das Bienais de Artes Visuais do Mercosul (1997-2003) encontramos convergências políticas entre as iniciativas públicas e privadas associadas ao evento.

Este projeto cultural rapidamente se tornou referência regional e modelar para o setor local. A Bienal do Mercosul surgiu e se constituiu, com sucesso, numa era de fluxos, câmbios e impermanências de riquezas, culturas e identidades, que desafiam a promoção internacional da produção artística regional, bem como de seus agentes e mercados. Nesse processo surgem estratégias narrativas de afirmação, sistematicamente noticiadas pela mídia impressa, fonte de consulta referencial para esse trabalho. Através dos jornais e dos catálogos da mostra buscamos os pronunciamentos dos presidentes da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, de dirigentes estatais e representantes políticos além de artistas, dos curadores da mostra, críticos de arte e jornalistas que analisam e justificam suas escolhas, opiniões e avaliações a partir dos postulados contemporâneos do mundo globalizado, evidenciando protagonismos e utopias presentes nas Bienais do Mercosul.

Nessa tese procuram-se os efeitos e demonstrativos locais (Rio Grande do Sul / Porto Alegre) da afirmação corrente de que o poder faz cultura e que a cultura estabelece o poder, de acordo com a qual, os circuitos culturais e artísticos, nos moldes das Bienais do Mercosul configuram cenários privilegiados, também para a disputa de liderança e hegemonia. A relevância das Bienais do Mercosul, apesar do nome que refere a formação de um bloco para o Mercado Comum do Sul, está hoje muito mais associada ao poder de inserção internacional desse evento e seus agentes do que a capacidade de promoção e crítica da arte latino-americana contemporânea, restrita aos países do Cone Sul e ou, fora dos padrões hegemônicos da arte globalizada. Assim, a indicação da formação de um bloco de países do Sul, MERCOSUL, expressa no nome, não significa um movimento de resistência, mas uma forma de apresentar esta Bienal, distintivamente, num mercado internacional que ostenta inúmeras bienais, como a maior mostra de arte latino-americana.

PALAVRAS - CHAVE: Bienal do Mercosul. Projeto Cultural. Relações entre Estado e Mercado. Construção Narrativa. História da Arte.

ABSTRACT

This thesis is about the Mercosul Visual Art Biennial. Exhibition of contemporary art that takes up several spaces of exposition and interferes in the city of Porto Alegre through interventions in the landscape and, above all, cultural, social, artistic and economic aspects. More specifically sought to presentation of the relations of state and market in the construction of the project Mercosul Biennial, because, when analyzing the original editions of the Mercosul Visual Art Biennial (1997-2003) we find political convergences between public and private initiatives related to the event.

This project quickly became a cultural reference model for regional and local industry. The Mercosul Biennial emerged and whether it became successful in an era of flows, exchange rates and impermanence of things, cultures and identities that defy the international promotion of regional artistic production, as well as their agents and markets. In that case arise, narrative strategies of affirmation, routinely reported by the print media, consulting source of reference for this work. Through newspapers and catalogs of shows seek the pronouncements of the presidents of the Mercosul Visual Art Biennial foundation, the state leaders, political representatives as well as artists, the curators of the show, of art critics and journalists who analyze and justify their choices, opinions and assessments from the postulates of the contemporary globalized world, showing players and utopias present in the Mercosul Biennial.

In this thesis attempts to test the effects and locations (Rio Grande do Sul / Porto Alegre) assertion that the current power is growing and that culture provides the power, according to which the cultural and artistic circuits, in the manner the Mercosul Biennial preferential up scenarios, also for the dispute of leadership and hegemony. The relevance of the Mercosul Biennial, despite the name that refers to the formation of a bloc for the Southern Common Market, is now much more linked to the power of international insertion of this event and its agents than the ability to promote and criticism of Contemporary Latin American Art, restricted to countries of the Southern Cone and, or, outside the hegemonic patterns of global art. Thus, an indication of the formation of a bloc of southern countries, Mercosul, expressed in name, not a movement of resistance, but a way of presenting this Biennial, clearly, in a market that boasts numerous international biennials, as the largest show of Latin American art.

WORDS - KEY: Mercosul Biennial. Cultural Project. Relations between state and market. Narrative Construction. Art History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
-------------------------	----

1

A BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL ATRAVÉS DA MÍDIA IMPRESSA	29
1.1 Narrações	38
1.2 Idéias que circulam	44
1.2.1 A Bienal pelo jornal	57
1.2.2 Projeções	61

2

COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL, INFORMAÇÃO E DIFUSÃO	69
2.1 Línguas do mundo, linguagens da arte	78
2.2 <i>Logo, slogans</i> , imagens e homenagens	83
2.2.1 Outros sinais	96

3

ESTADO, MERCADO E AS BIENAS DO MERCOSUL	99
3.1 Cultura e negócios	110
3.1.1 Políticas públicas	116
3.1.2 Conveniências coincidentes	123
3.2 Falas abertas, reivindicações públicas	127
3.3 Construções seletivas	131

4

IDENTIDADE E CONTEMPORANEIDADE NA MAIOR MOSTRA DE ARTE DA AMÉRICA LATINA	136
4.1 Curadorias, projetos e oportunidades.....	141
4.1.1 A seleção brasileira	147
4.1.2 Um modelo de sucesso	150
4.2 <i>Recorridos</i> e miradas	152
4.2.1 Bolivianos na II Bienal do Mercosul	155
4.2.2 Artistas paraguaios e o modelo aberto de identidade	157
4.2.3 Sobre a identidade plástica chilena	160
4.2.4 Identidades numa mirada argentina	162
4.2.5 Colombianos de atitude e convicções perceptíveis	165
4.3 O grande encontro da arte	168

5

BIENAS DO MERCOSUL EM PORTO ALEGRE: INTENÇÕES E MATURAÇÕES	171
5.1 Visões, versões e um projeto para continuar	175
5.1.2 Alinhamentos e transversalidades.....	182
5.2 Repercussões.....	191
5.2.1 Assimilações.....	199
OBSERVAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS	210
APÊNDICES	
APÊNDICE A – Personagens importantes.....	233
APÊNDICE B – Apontamentos para uma cronologia das Bienais do MERCOSUL.....	245
APÊNDICE C – Os Brancos da Bienal.....	258
APÊNDICE D – Carta Resposta da FBAVM	260
APÊNDICE E – O MAC está de aniversário ou Dez anos sem Museu.....	263
APÊNDICE F – Um museu atracado no cais.....	267
ANEXOS	
ANEXO A – Ata da reunião instituidora da Fundação Bienal de Arte Visuais do Mercosul.....	271
ANEXO B – Primeira Página dos Estatutos da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	274
ANEXO C – Convênio entre Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e Governo do Estado do Rio Grande do Sul.....	275
ANEXO D – Mapas de ocupação de espaços expositivos pela Bienal do Mercosul nas quatro primeiras edições.....	277
ANEXO E – Mapas de localização das obras em exposição permanente em Porto Alegre, legadas pelas quatro primeiras edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	283
ANEXO F – Sinopses institucionais das Bienais de Artes Visuais do Mercosul.....	284
Sinopse da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	285
Sinopse da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	286
Sinopse da III Bienal de Artes Visuais do Mercosul	287
Sinopse da 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	288
ANEXO G – Arquivo eletrônico dos periódicos reproduzidos.....	289

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Bibliotecária Yara de Pina Mendonça CRB1/1900)

Knaak, Bianca.

K671b

As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre 1997 - 2003 / Bianca Knaak. – Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

289 f. : il. ; 31 cm

Orientador: Professor Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

Referências: f. 210-232.

1. Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL – Porto Alegre. 2. Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL 3. Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL – promoção e repercussão na mídia. 4. Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL – publicações. 5. América do Sul – mercado e produção cultural. 6. Rio Grande do Sul – política cultural. 7. Rio Grande do Sul – mídia impressa. 8. Projeto cultural em artes visuais. 9. Arte Contemporânea sul-americana – Séc. XX e XXI. 10. História da arte – cultura e representações – tese. I. Guazzelli, Cesar Augusto Barcellos. II. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. III. Título.

CDU 7(8)“19/20”

INTRODUÇÃO



Ilustração 1 - Víctor Grippo (Argentina). Tabla, 1978. Técnica mista.

A origem das bienais de arte no mundo ocidental remete ao modelo das feiras mundiais do século XIX e início do século XX. Nestas feiras os países se faziam representar internacionalmente através de seus produtos nacionais de maior destaque e competitividade. No caso das bienais de arte tais produtos têm a especificidade do fazer artístico e do ensaio estético e, com estes, as representações nacionais participam de um amplo e complexo mecanismo de distinção simbólica.

A mais antiga das bienais internacionais de arte surge em 1895, no fim do século XIX (ainda que Hobsbawn considere esse século um pouco mais longo, encerrando-o com a primeira guerra mundial). Trata-se da Bienal de Veneza, ainda em atividade e modelo direto na origem das demais bienais – especialmente da Bienal Internacional de São Paulo, nascida 56 anos depois, em 1951. Ou seja, a segunda bienal de arte mais antiga e persistente do mundo precisou de mais de meio século para se erguer. Com a Bienal de São Paulo, sob a liderança do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho “o Brasil apostava na mais ousada manifestação cultural já sonhada nos trópicos, que, de dois em dois anos, colocaria o País no mapa dos grandes eventos internacionais” (AMARANTE, 1989, p12).

Como bem sabemos, do século XIX ao XXI, o mundo cresceu. Cresceu em número de países, em número de pessoas, em número de mercados; se despolarizou ideológica e economicamente, pulverizou seus interesses sócio-culturais e, entre outros feitos, disseminou o modelo das bienais de arte e a idéia de mega-exposições como estratégias de afirmação e inserção internacional, numa esfera de assimilações globais.

Em movimentos análogos ao das referidas feiras mundiais, o campo de produção simbólica e artística na era global também produz integrações, parcerias, divisas e desenvolvimento econômico. Como nas grandes feiras internacionais interessa aos países participantes de bienais artísticas, atrair atenção uns dos outros e, nessa espécie de jogo, afirmar-se como líderes potenciais de um ranking simbólico internacional.

Em 2001, por ocasião da III Bienal do Mercosul, um levantamento realizado pelo jornalista Eduardo Veras (2001) apontava vinte e sete bienais internacionais espalhadas pelo mundo. Em apenas dois anos esse número parece quase duplicado: na edição seguinte, para valorizar a Bienal do Mercosul, o curador

Alfons Hug, menciona a existência de cinqüenta bienais a afirma que a do Mercosul, apesar da pouca idade não é “a menos importante das 50 que existem no mundo” (HUG, 2003, p.77). Antes disso, noutro levantamento, só no continente americano¹, foram listadas oito bienais internacionais em plena atividade. Destas, duas se realizam no Brasil: a Bienal Internacional de São Paulo e a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, ambas geridas por fundações de direito privado, criadas especificamente para tal (Fundação Bienal de São Paulo e Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul). Curiosamente, todas estas bienais² costumam identificar-se a partir do lugar, da cidade onde se realizam³. MERCOSUL por sua vez é a sigla para Mercado Comum do Sul, um não-lugar que se constrói simbólica e fisicamente na cidade de Porto Alegre a partir de uma exposição de arte. O evento Bienal e seu título localizador, MERCOSUL, coincidem assim, dentre todas as constatações sobre os efeitos da globalização econômica, com uma das mais instigantes: a das construções simbólicas identitárias em seus (re) alinhamentos regionais como fator de resistências nacionais/ locais e inserção política e econômica internacional⁴.

Dinâmico e fugidio, o transnacionalismo de empresas e mercadorias também serviu, nesse contexto, como via de difusão cultural global e internacionalização regional, a partir das estratégicas revisões mercadológicas de reconhecimento e valorização das diferenças, das alteridades, da pluralidade e do multiculturalismo. A celebratória curiosidade pelo “outro”, pela polifonia pós-

¹ Este levantamento subsidiou debates ocorridos no Fórum Arte das Américas em Belo Horizonte entre 07 e 09 de novembro de 2001. Foi elaborado por Marília Andrés Ribeiro, doutora em História da Arte, ex-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte, e disponibilizado em <http://www.intituitoartedasamericas.com.br/textMA.htm>.

² Bienal Internacional de São Paulo (Brasil/ 1951); Bienal de San Juan da Gravura Latinoamericana e do Caribe (Porto Rico / 1970); Bienal Iberoamericana de Arte (México / 1978); Bienal de Havana (Cuba / 1984); Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (Equador /1986); Bienal Internacional de Santa Fé (Estados Unidos / 1995); Bienal Ibero-Americana de Lima (Peru / 1997); Bienal de Artes Visuais do Mercosul (Brasil / 1997) e a estreante Bienal do Fim do Mundo (Ushuaia-AR/ 2007)

³ Com exceção da bienal mexicana (que se identifica pelo recorte iberoamericano, restrita aos artistas provenientes de países de língua portuguesa e espanhola) e da Bienal do Mercosul.

⁴ MERCOSUL recebe redações diferentes, em diferentes contextos. É, *a priori*, grafada como sigla, em maiúsculas, nos escritos que remetem diretamente ao acordo que reúne os países do Cone Sul em um bloco econômico. Já a Bienal e sua Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, adotam sua forma em letras maiúscula/ minúsculas, como substantivo próprio. Notamos que, para qualquer enfoque, nos textos de difusão através da imprensa local, a palavra segue escrita como se fosse um substantivo. Em respeito às fontes consultadas, mantenho a grafia conforme encontrada. No entanto, não havendo citação, emprego a formatação de sigla, sempre que me refiro ao acordo econômico que prevê um Mercado Comum do Sul, portanto MERCOSUL.

moderna, permitiu incluir e ampliar mercados num horizonte rizomático, segmentado e territorialmente global, apesar dos descasos e exclusões geopolíticas (geográficas / econômicas). Assim as práticas culturais, no dia-a-dia miúdo donde emanam identidades, assoladas pelas investidas da indústria cultural (lideradas, mormente, pela atuação norte-americana), se vêem permeadas por novidades estrangeiras gerando iniciativas e atividades de aculturação, apropriação, resistência e diferenciação⁵.

Simultaneamente e, apesar do enfraquecimento dos estados-nacionais, os países são agora divulgados nominalmente e não como monolitos identificadores como, por exemplo, América Latina, Europa e Ásia. Claro que isso se deve também às ingerências de mercados globalizáveis, que nesses casos sim, reorganizam territórios em mercados promissores e por siglas como BRIC (Brasil, Rússia, Índia e China), MERCOSUL (Mercado Comum do Sul) e UE (União Européia), por exemplo.

Neste sentido, reagindo às orientações de livre-comércio, hegemonicamente norte-americanas, esses mesmos países identificados e diferenciados, geograficamente fronteiriços, começam a participar competitivamente nesses mercados mundiais, a partir de fóruns e acordos internacionais multilaterais, formando blocos econômicos, como é o caso dos já citados UE e MERCOSUL.

No Rio Grande do Sul, como pano de fundo cultural desse acordo econômico do Cone Sul e desprezando as evidentes mostras do enfraquecimento do projeto por disputas internas ao bloco e assédios internacionais unilaterais, surge a Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Realizada pela primeira vez em 1997, 46 anos após a I Bienal de São Paulo⁶, sua idealização começou dois anos antes a partir do encontro casual dos desejos de uma produtora cultural e de um próspero empresário local conforme relatado no catálogo da primeira edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Seus idealizadores estavam seduzidos pela idéia de um evento dessa envergadura em Porto Alegre, já há muito desejosa de visibilidade e reconhecimento cultural, sobretudo para se desvencilhar da submissão ao poder modelar (extensivo

⁵ Escopo de minha tese de mestrado "O popular por mão eruditas – Referências populares na arte brasileira contemporânea", em 1997.

⁶ Com motivações, comparativamente, semelhantes. Ver AMARANTE, 1989, e ALAMBERT / CANHETE, 2004.

a outras áreas, além da cultural) representado pelo eixo Rio-São Paulo. O pensamento neoliberal, à época vigente no Estado gaúcho em sua forma mais arrebatada, e seus encaminhamentos para uma política cultural orientada para o espetáculo de grande repercussão midiática, favoreceu para que, empresário e produtora cultural, rapidamente, mobilizassem setores empresariais, políticos e artísticos do estado para a realização do evento.

Assim sendo, o projeto da I Bienal do Mercosul, assumido como projeto de governo, surgiu no exato momento em que, no Rio Grande do Sul, o Governo do Estado se re-agendava política e economicamente. A própria regulamentação da Lei de Incentivo à Cultura, LIC, provou-se uma medida de forte apoio estatal ao evento. Assim, em 1997, tão logo aprovada a LIC-RS, o primeiro projeto cultural a ser financiado por essa nova lei estadual de renúncia fiscal foi a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM), que seria realizada naquele ano e por isso já estava em processo adiantado de organização.

Norteados política, cultural e economicamente pelas vantagens de uma integração regional, o projeto da I Bienal do Mercosul e da própria Fundação Bienal do Mercosul foi alavancado por um otimismo alimentado, principalmente, pela classe empresarial sul-rio-grandense. Otimismo oriundo, mais do que dos benefícios vislumbrados com o marketing cultural, pela possibilidade de realização, em Porto Alegre, do maior evento de arte latino-americana e de simbolizar a integração cultural desejada para o sucesso do MERCOSUL. Ainda que neste contexto, até o momento, a cultura e as artes plásticas não tivessem sido, nem prioritária nem efetivamente contempladas com estratégias eficientes para a integração “mercosulina”.

Nosso trabalho encontra seus objetivos na análise das repercussões desse evento, de título emblemático, realizado unicamente em Porto Alegre e capaz de influenciar, além das esferas locais de produção, também as políticas culturais para a definição do seu entorno cultural e artístico. Nesse intuito, nossas fontes são textos que, numa rede de difusão multiplicadora, configuram discursos de afirmação e importância do evento, legitimando-o como fato histórico relevante para o atual sistema das artes, especialmente a partir do circuito gaúcho e porto-alegrense.

Analisamos versões, interpretações e declarações que veicularam publicamente, de forma livre e ou institucionalmente autorizada, sobretudo nos

meios impressos de ampla tiragem e circulação tais como catálogos, jornais e revistas. Conforme as pretensões veiculadas e vinculadas por essas versões publicadas, buscamos delinear o alcance identitário do evento Bienal do Mercosul em suas instâncias locais e nacionais – o que nos esclarece quanto as suas pretensões projetivas internacionais. Não se trata, como se poderá constatar ao longo deste texto, de uma “História das Bienais do Mercosul”⁷, mas da investigação de seus pressupostos e desdobramentos e da tentativa de estabelecer uma narrativa, construída a partir dessas fontes, iniciada no primeiro capítulo e ampliada ao longo de toda tese, com os relatos e pronunciamentos públicos sobre o evento Bienal.

Assim, na organização dessa tese em capítulos, expomos interpretações e declarações que, entre outras afirmações reputam este evento como especialmente importante para o atual sistema das artes do Cone Sul, especialmente a partir de Porto Alegre. Neste esforço consideramos, com a mesma relevância, a cada edição, principalmente a palavra dos presidentes e dirigentes da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM), dos dirigentes governamentais e, é claro, das manifestações dos artistas, das orientações dos curadores gerais, adjuntos, assistentes e convidados. Estes, em textos seminais, analisam e justificam suas escolhas a partir da história da arte em seus países, frente e referente aos postulados contemporâneos do mundo globalizado, evidenciando assim, estratégias veladas e ou programáticas de construção de identidades e plataformas de inserção internacional.

O trabalho de elaboração dessa tese se construiu especificamente a partir da pesquisa em fontes publicadas, quase exclusivamente impressas. Essa foi uma prerrogativa metodológica que assumi, devido ao caráter público de comunicação difusora que o material impresso tem, considerando a tiragem, a distribuição (inicialmente dirigida a um público alvo, mas que se dispersa a médio e longo prazo) e a materialidade ubíqua, embora não duradoura, dessas publicações. A exceção se fez para indicar as obras que estiveram expostas nas Bienais do Mercosul. Para tanto utilizei, eventualmente, os sites oficiais da Bienal e os links por eles indicados.

⁷ Com este propósito, por ocasião da quinta edição da Bienal do Mercosul (2005) a própria Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul publicou “Uma História Concisa da Bienal do Mercosul”, redigida em sua versão oficial pelo artista gaúcho e então curador-adjunto, Gaudêncio Fidélis.

Dediquei o mesmo tratamento e cuidado quando da seleção das imagens e reproduções visuais que compõe este trabalho. Portanto todas as ilustrações que apresento são também extraídas de fontes publicadas. Apesar de possuir um acervo de imagens capturadas por mim e por outros fotógrafos, em diferentes edições da Bienal, utilizei prioritariamente as reproduções dos catálogos, dos folders institucionais e, em menor grau de artigos de jornais e publicações virtuais⁸.

Ao manusearmos qualquer tipo de documento precisamos saber, antes, que tipo de informação ele pode conter, isto é, qual a natureza das questões que ele revela ou registra para que se possa validá-lo enquanto registro documental (THOMPSON,1981). Não bastasse a imbricação complexa do tema para a abordagem proposta, ainda temos que redobrar os cuidados, quanto à metodologia investida, para o tratamento das fontes jornalísticas e outras mídias impressas. Sobretudo quando tratamos da imprensa como fonte principal de uma pesquisa científica é preciso ler também nas entrelinhas, suspeitar das afirmações categóricas, das declarações efusivas, laudatórias, questionar as ausências, as omissões, as interrogações, reticências e etecéteras. Os jornais não são “repositórios de fatos em si” e, a própria notícia, “não é o que aconteceu no passado imediato e sim, o relato de alguém sobre o que aconteceu” (DARNTON, 1995, p.18). No texto jornalístico nem sempre o conteúdo revelado pode ser comprovado, muito embora o simples fato de ter sido veiculado publicamente sob a responsabilidade de um editor chefe identificado já lhe outorgue, socialmente, idoneidade e veracidade. Mesmo assim existem gradações de idoneidade e isenção ideológica nas publicações que circulam “por aí”.

Quando apresento reproduções de páginas inteiras de jornal, apesar da dificuldade de leitura do texto (razão pela qual foram replicadas, para esta tese, em anexo eletrônico), pretendo ilustrar e destacar os títulos e manchetes bem como o

⁸ A maior parte do material utilizado foi colecionada por mim, ao longo de dez anos. Não fora o material que pude reunir, teria sido muito difícil realizar o trabalho, considerando as dificuldades de constituição e acesso aos acervos públicos locais e nacionais. Dentre o quais o próprio Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal que só franqueou seu acesso no segundo semestre de 2006, mesmo assim com agendamento e especificação prévia dos objetivos da consulta. A essas dificuldades se somou a distância geográfica, pelo fato de que, ao longo do doutorado, concluídos os créditos em Porto Alegre, residi por um ano em Santa Maria, RS e dois anos em Goiânia, GO, onde fui professora assistente das respectivas Universidades Federais.

tamanho das matérias publicadas, revelando a importância desse evento, para o público leitor de jornal e seu conseqüente desdobramento comercial potencial, implícito quando da adesão editorial do jornal para a divulgação dessas reportagens. Estas manchetes e notícias podem nos demonstrar, ademais, que este evento foi, desde o início, um empreendimento que conquistou adeptos, entre outros motivos, por representar um sentimento comum de responsabilidade e liderança para inserção cultural em contextos ampliados.

Apesar dos catálogos de cada edição e da propaganda veiculada na televisão é principalmente a grande imprensa, seguida dos catálogos, *folders*, boletins, revistas especializadas, impressas e virtuais (internet) que conferem notoriedade, relevância histórica e valor ao evento. No manuseio dessas fontes busco então destacar, para essa tese:

a - Afirmações, sugestões e inflexões que demonstrem a existência de um projeto político promocional, público e privado, a partir das Bienais do Mercosul;

b - Parcerias, acordos e convergências entre Estado e mercado nos encaminhamentos de cada edição;

c - Pertinência e convergência dos projetos curatoriais para com os objetivos da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul;

d - Repercussões e transformações na cidade de Porto Alegre e no meio artístico e cultural do Rio Grande do Sul, a partir do legado das Bienais do Mercosul.

Entendo que perseguindo esses tópicos torna-se possível evidenciar que as questões identitárias são sempre convocadas, ainda que subliminarmente, para darem corpo (relevância, adeptos, parceiros) às edições da Bienal do Mercosul. Especialmente nas quatro primeiras edições correspondendo ao período 1997 – 2003, foco dessa pesquisa.

Para compreender e demonstrar iniciativas, conciliações, coalizões sociais, políticas e econômicas, necessárias para a confirmação das Bienais do Mercosul, tanto o jornal diário, quanto os catálogos e textos especializados, preservando-se a especificidade de cada um, foram utilizados como um conjunto de relatos onde encontramos opiniões e tendências, mais ou menos explícitas, além de

apresentar, paulatinamente, os reais protagonistas desse evento. No desvelamento dos atos de construção narrativa da Bienal do Mercosul foi preciso investigar e rever circunstâncias locais de assentamento de cada edição das Bienais, o que significou enfrentar minhas próprias interpretações sobre a Bienal do Mercosul.

Assim, a partir destas fontes, historiar um acontecimento recente é, de alguma maneira, escrever a história como política do presente, implícita e aderente às narrativas em questão. No caso das bienais, enquanto evento espetacular e de mídia, estas narrativas desvelam, inicialmente, os modelos de atuação e inserção da indústria cultural em nosso cotidiano. Cotidiano onde também estão presentes as adequações empresariais e corporativas exigidas pela globalização econômica e as dificuldades no encaminhamento efetivo de um mercado comum para os países do Cone Sul, nosso MERCOSUL. Por isso nesse trabalho, são valorizadas as estratégias de promoção da Bienal do Mercosul devidamente noticiadas pela mídia impressa, ainda que, de acordo com as discussões dos chamados estudos culturais sobre os fenômenos comunicacionais da sociedade contemporânea (para muitos, sinônimo de sociedade da informação) o texto está em todos os lugares e nem sempre impresso. Sendo por essa razão, a história, ela mesma, um texto de múltiplos escritores. Isso nos aproxima, na elaboração desse texto acadêmico de um esforço metodológico que fusiona elementos e abordagens teóricas para a narrativa dos fatos. No entanto, para uma construção narrativa que nos permita estabelecer versões de uma história, não foram desprezados os embates constitutivos do próprio campo⁹.

Talvez tanto quanto a arte e a História da arte, ao longo da História, enquanto campo autônomo de conhecimento científico, essa disciplina teve entendimentos e tratamentos diferenciados. Podemos afirmar que, para os positivistas, a História era uma sequência evolutiva que podia e devia ser escrita pelos acontecimentos importantes na evolução da humanidade. Na Escola do

⁹ Sobre a aproximação da academia a temas ligados, sobretudo a imprensa sensacionalista, afirma Darnton: “Essa dupla preocupação – de um lado com a reconstrução acadêmica de um fato e, de outro, com a história de sua nova narrativa – distingue a nova história de incidentes da história da Escola dos Annales. Trabalhando em ambos os registros, os analistas de incidentes conseguiram transmitir a importância dos momentos decisivos do passado. Essa ênfase também os diferencia dos “micro-historiadores”, (...) Na prática, portanto, os analistas de incidentes geralmente estudam modos de comunicação, a opinião pública e a memória coletiva.” DARNTON, Robert. Um Assassinato sentimental. IN. **Folha de São Paulo**: Caderno Mais!, Domingo, 13 de junho de 2004, páginas 9-12.

Analles (anos 20, século passado), Fernand Braudel despreza os acontecimentos em prol de uma análise da totalidade do social que desembocaria em civilizações e que só poderiam ser analisadas em suas estruturas de *longa duração*. A insignificância histórica dos acontecimentos, segundo Braudel, residiria no fato destes serem apenas “agitações enganosas da superfície das coisas” (ABREU,1998, p.59). Somente nos anos 70 do século XX é que se habilitou à pesquisa histórica a análise dos acontecimentos como forma de conhecimento do mundo social e da história contemporânea. É nesse contexto recente que temos a pretensão de incluir nosso trabalho de pesquisa.

Contemporaneamente a História da Arte na América Latina, enquanto disciplina, vem buscando leituras e abordagens teóricas que norteiem as instâncias de produção, circulação e legitimação da arte produzida do lado de cá da América. Procura análises e metodologias capazes de dar conta das relações sistêmicas da arte balizadas por um mercado internacional que, com seus ditames exemplares para a capitalização simbólica e financeira, submete artistas, curadores e, obviamente, o público interessado.

Nesse esforço interpretativo das condições atuais de produção artística nos países que compõe o território latino-americano, valiosos estudos recolocam/desdobram a questão das relações centro/ periferias e suas identidades, bem como a instauração de poderes simbólicos no campo artístico. Nestor Garcia Canclini (Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad, 1990) é um dos autores que aponta a hibridização cultural derivada da democratização de um patrimônio cultural, até então distintivo das elites, principalmente pela disponibilização ubíqua de informação na sociedade da era global. Fato este que redesenha os contornos daquilo que, modernamente, chamamos de identidade e que, cada vez mais se distancia dos seus correspondentes territoriais, nacionais e de classe.

Essa mescla equalizadora de referências culturais se torna discutível, política e ideologicamente, no contexto cultural (subjetivo) de uma sociedade que continua a se organizar e estruturar a partir de hierarquias simbólicas para distinção social, apesar dos hibridismos recentes. Podemos pensar aqui no conceito de *habitus* desenvolvido por Pierre Bourdieu (Economia das trocas simbólicas, 1974; O poder simbólico, 1989) e em sua aplicação para a definição da nova pequena

burguesia dominante, que encontra no consumo cultural seus referenciais identitários e distintivos. Ou ainda, em autores como, por exemplo, Fredric Jameson (Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, 1996) que nos demonstra o ideário do pós-modernismo multiculturalista como forma de afirmação cultural do capitalismo recente; Mike Featherstone (Cultura de Consumo e Pós-modernismo, 1995; O Desmanche da Cultura – Globalização, Pós-modernismo e Identidade, 1997), que discorre sobre a estetização da vida cotidiana, própria da cultura de consumo; ou ainda Beatriz Sarlo (Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina, 1997), investigadora da atuação de artistas e intelectuais neste contexto pós-moderno de identidades moventes e seus circuitos de afirmação. Nestes autores encontramos análises que encaminham à localização das diferentes instâncias e estratégias de legitimação artística locais, midiaticamente estimuladas pelos centros promotores do dinâmico sistema das artes, apontando as formas atuais de circulação e consumo da obra de arte, como conseqüência da submissão (social e cultural) quase inevitável, às regras gerais de globalização da economia. A partir destes recortes teóricos sublinhamos a arte e seus cenários em manipulações orquestradas para torná-los mais um instrumento social, equalizador dos interesses políticos e econômicos capazes de promover internacionalmente seus atores e agentes.

A redação desse texto, como já dissemos, está baseada em fontes institucionais de comunicação e informação midiática. Assim, dividirei principalmente com os jornalistas a responsabilidade pela escrita e re-escrita de possíveis contribuições para uma reflexão crítica sobre as Bienais de Artes Visuais do Mercosul. Isto porque coube a mim, na análise e reconstituição dos textos, o papel de comentarista, nos termos apresentados por Foucault (1996, p.25), que não terá outra função senão, repetindo o que se disse, “dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no texto *primeiro*”.

Procurei, aqui, assumir o papel de um comentarista que, na aparente reiteração de discursos, “deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito” (FOUCAULT, 1996, p.25), ainda que isso pareça demasiado pretensioso.

Assim, resumindo a estrutura desse trabalho, o primeiro capítulo – **A Bienal de Artes Visuais do Mercosul através da mídia impressa** –, traz uma amostragem analítica das formas de divulgação, promoção e afirmação do evento, instituídas, pela mídia impressa, principalmente, pela grande imprensa. Esta faz circular textos, concepções, conceitos e nomes, mas nem sempre idéias e debates. No entanto os jornais ocupam seus suplementos culturais com eficientes campanhas de promoção e projeção das bienais e sua agenda cultural. Cabe ressaltar que as falas foram trazidas ao texto sem o compromisso cronológico estreito em relação ao andamento das bienais em suas edições primeiras, mas, principalmente, porque que trato aqui essas falas como um discurso integrado e continuado, recebendo acentos mais ou menos agudos a cada edição, conforme o enfoque que buscamos ressaltar. Outro assim, notar-se-á que a primeira edição da Bienal do Mercosul é, no conjunto, a mais explorada. Isso acontece porque além de sua condição inaugural ela se mostrou, ao longo desse estudo, a mais programática e seminal dentre as quatro primeiras edições, para os rumos tomados desde então por sua fundação. Neste sentido, também a segunda edição mereceu um olhar mais demorado, em comparação as edições subseqüentes.

No segundo capítulo – **Comunicação institucional, informação e difusão** –, exponho as formas de construção e registro das Bienais, ao longo de suas primeiras edições, principalmente através dos catálogos e boletins institucionais. Desde a língua dos textos que apresentam as delegações artísticas nacionais até a opção de traduzir ou não esses textos e a providencial inclusão das versões em inglês nos catálogos e boletins promocionais, até as conclamações públicas pela responsabilidade da sociedade porto-alegrense no desempenho e continuidade do projeto Bienal do Mercosul, tudo revela e registra uma ação programática que, entre outros sinais, se afirma com slogans publicitários e homenagens a Porto Alegre e ao Rio Grande do Sul. Culminando com doações de obras aos acervos públicos do estado e município que, entre outras implicações, redesenham a orla do Guaíba, reservando-a como espaço expositivo a céu aberto¹⁰.

¹⁰ Também às margens do Guaíba, de invejável potencial turístico, foi inaugurada em maio de 2008 a nova sede da Fundação Iberê Camargo. Fundação que, assim como a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, também foi idealizada pelo empresário Jorge Gerdau.

O terceiro capítulo – **Estado, mercado e as Bienais do Mercosul** –, apresenta os intentos e estratégias da Fundação Bienal do Mercosul, na articulação das indispensáveis relações entre o poder público e as iniciativas privadas que viabilizaram/ viabilizam as edições da Bienal do Mercosul. A cultura administrada como um bom negócio permitiu a Fundação Bienal do Mercosul assumir papel de destaque enquanto modelo e parceira no encaminhamento das políticas públicas para o setor cultural. As conveniências econômicas e as coincidências políticas são apresentadas como facilitadores de um projeto afinado aos ditames culturais globais. Para esse relato, busco referências e comparações com modelos vigentes, nacional e internacionalmente e, a argumentação analítica se dá, principalmente, a partir das afirmações de seus curadores, promotores, autoridades políticas e acadêmicas locais e internacionais, devidamente publicadas.

No quarto capítulo – **Identidade e contemporaneidade na maior mostra de arte da América Latina** –, destaco as duas primeiras edições da Bienal do Mercosul, para a investigação do sucesso do modelo e as revisões e atualizações que permitem sua continuidade. Aponta os desdobramentos da Bienal no campo artístico regional e procura suas repercussões e influências no circuito regional e internacional. Também apresenta as justificativas, análises e motivações históricas, críticas e estéticas dos curadores para suas escolhas e apostas, destacando o projeto de reescritura da história da arte latino-americana e as contribuições das curadorias convidadas para o intento.

Por fim, no quinto capítulo – **Bienais do Mercosul em Porto Alegre: intenções e maturações** –, abordo as repercussões da Bienal do Mercosul, seu legado e confluências na cidade de Porto Alegre em especial e no estado do Rio Grande do Sul por extensão. Neste observo, também, as motivações daqueles que estão à frente das ações e iniciativas demandadas para a realização continuada das Bienais do Mercosul. Ainda nesta seção, comento desde o incremento das atividades temporárias na área artística durante o período de exposição de cada edição da Bienal, configurando o chamado “efeito balão”, até aquelas de implementação e assimilação mais lentas, mais promissoras e estáveis como, por exemplo, centros culturais e cursos de formação acadêmica.

A estrutura organizadora e compositiva das idéias, pesquisas e entendimentos que se tornaram possíveis na consulta das fontes e na revisão

bibliográfica segue permeada, a despeito de toda vigilância, por uma inevitável ponderação pessoal, às vezes mais, às vezes menos afetiva por conta da nossa condição contemporânea aos fatos, em alguns momentos testemunha ocular, noutros personagem coadjuvante.

Para fugir à suscetibilidade das subjetividades e facilitar a leitura e o rigor interpretativo incluímos na forma de apêndices e anexos, entre outros, uma lista de personagens e uma colaboração para a cronologia das Bienais do Mercosul entre 1994 e 2004, além de documentos que remontam aos primeiros momentos da instauração da Fundação Bienal do Mercosul e seu convênio com o Governo do Estado do Rio Grande do Sul, mapas de ocupação expositiva da Bienal do Mercosul em Porto Alegre e da localização das obras em exposição permanente, encomendadas pela Fundação Bienal. A própria seleção de referências bibliográficas constantes neste trabalho foi limitada por sua contribuição e possibilidade de consulta para o que segue, até o momento, publicado sobre a Bienal de Artes Visuais do Mercosul e suas instâncias de repercussão e ou de investigação teórica.

Quanto as obras convocadas para ilustração, importa ressaltar que as imagens de abertura das seções dessa tese são, todas, reproduções de obras expostas por ocasião da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul e foram extraídas de seu catálogo promocional. Ao propor a seleção de obras e imagens que acompanham essa tese, atuo como uma espécie de curadora virtual, independente (embora não isenta), apresentando um recorte simbólico que, mais do que ilustrar, conversa e amplia a tese que proponho.

As reproduções de obras de arte incluídas na ilustração do texto foram extraídas dos catálogos das quatro primeiras Bienais do Mercosul e, às vezes, do livro “Uma História Concisa das Bienais do Mercosul” (FIDÉLIS, 2005) ou, ainda, e em menor incidência, do site da BAVM. A seleção se deu principalmente pela temática, na maioria das vezes indicada no título dos trabalhos. Extraídas das fontes em questão, também utilizo as imagens aqui reproduzidas como um texto visual complementar. No entanto, para que se realize enquanto narração complementar, o tratamento temático artístico propõe ao leitor a possibilidade de interpretações mais sensíveis e pessoais, ainda que em alguns casos, o leitor tenha sido orientado pelas minhas leituras e abordagens particulares. Mesmo assim espero, com essa seleção

de imagens, contribuir, ainda que por amostragem e mediação, para ampliar o entendimento sobre o alcance sensorial, subjetivo e simbólico de uma mega-exposição de arte e seus discursos multifacetados, em especial das Bienais de Artes Visuais do Mercosul.

1

A BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL ATRAVÉS DA MÍDIA IMPRESSA



Ilustração 2 - Luis Camnitzer (Uruguai). *La Sala de Los Espejos*, 1997. Instalação.

I BIENAL DO MERCOSUL

“Era uma vez os mass-media, eram maus, é sabido, e havia um culpado. Depois havia as vozes virtuosas que acusavam seus crimes. E a Arte (ah, por sorte), que oferecia alternativas para quem não fosse prisioneiro dos mass-media. Pois bem tudo acabou. Temos que começar de novo a nos perguntar o que está acontecendo”.

Umberto Eco

Viagem na Irrealidade Cotidiana

A Bienal de Artes Visuais do Mercosul, nascida do encontro dos desejos da produtora cultural, Maria Benites Moreno e do empresário gaúcho Jorge Gerdau Johannpeter, tornou-se um marco na agenda porto-alegrense. Desse encontro, com o apoio do Governo do Estado e do empresariado local, embalando os sonhos dos artistas, surgiu uma das principais exposições de arte contemporânea da América do Sul, inflando leituras e apostas variadas ao longo de suas primeiras edições.

“Hoje graças à Bienal do Mercosul, Porto Alegre está no mapa da arte contemporânea internacional ao tornar-se a principal exposição de arte latino-americana do mundo” (AMARAL apud FIDÉLIS, 2005, p.11). De acordo com esta declaração de Elvaristo Teixeira do Amaral, presidente da 5ª edição da Bienal do Mercosul, aliada a outras declarações e encaminhamentos dos gestores desse evento, podemos reconhecer a ambição de prevalência de um projeto de liderança e promoção, ulteriores ao circunscrito e nominal MERCOSUL¹. Como esclarece o empresário Justo Werlang, primeiro presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM):

(...) em um vôo entre São Paulo e Porto Alegre, numa dessas coincidências que provoca a vida, Maria Benites encontrou Jorge Gerdau Johannpeter. Nesse encontro, num vôo conjunto, surgiu a primeira centelha que resultou nesta série de eventos que compõe a I Bienal Mercosul. (...) Seu alcance somente será compreendido com um distanciamento histórico, mas certamente não se encerra nas questões estéticas levantadas (WERLANG, 1997, p.7).

¹ Mercado Comum do Sul, firmado através do Tratado de Assunção, em 26 de março de 1991. Desde então sofreu desgastes e reajustes em suas políticas de Bloco. Sob o estatuto de União Aduaneira, atua para efetivar-se como mercado comum. Compõem o MERCOSUL hoje os seguintes países: Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai (fundadores), Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru (Estados associados), Venezuela (Estado parte) e México (Estado observador).

MÚSICA
Roberto Carlos entrevistado por Chris Couto na MTV
Página central

SEGUNDO CADERNO

O MUNDO PRECISA DE PESSOAS INTELIGENTES.
M FAÇA E ACONTEÇA
mauá

ZERO HORA - QUINTA-FEIRA, 9 DE MARÇO DE 1995



Parceria
Jorge Gerdau Johannpeter (E) recebeu em sua casa o secretário Carlos Jorge Appel, o governador Antônio Britto, artistas e empresários para falar sobre arte

Lançado projeto de bienal do Mercosul

Governo estadual, empresários e artistas plásticos discutem a realização de uma mostra internacional

Em reunião com cerca de 40 empresários e 20 artistas plásticos, o governador do Estado, Antônio Britto, apresentou na noite de quarta-feira o anteprojeto para a realização da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. O plano prevê a montagem de grandes exposições em Porto Alegre, a cada dois anos, a partir de 1996, com a participação de artistas do Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai. Para organizar o evento, seria criada uma entidade mista empresarial e governamental nos moldes da Fundação Bienal, responsável pela Bienal Internacional de São Paulo.

"É um projeto pretensioso", admite José Luiz do Amaral, diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV). Ele prefere não falar em números, mas, informalmente, calcula em R\$ 1 milhão o custo total do projeto. "Os empresários estão sensíveis", acredita. O encontro de anteontem, que teve a participação do governador Antônio Britto e do secretário estadual de Cultura, Carlos Jorge Appel, foi realizado na casa de Jorge Gerdau Johannpeter, presidente do Grupo Gerdau e um dos mentores da Fundação Iberê Camargo, que deve reunir parte do acervo deixado pelo

pintor gaúcho, morto no ano passado. Por iniciativa de Johannpeter, os presidentes dos grupos Edel, Habitassil e Ioschpe, entre outros, foram convidados a discutir o anteprojeto da Bienal.

"Há uma coisa nova, como um mecenas", diz o pintor Carlos Carrion de Britto Velho. "Os artistas têm que saber aproveitar". Ele recorda que há mais de 20 anos os artistas plásticos gaúchos vêm falando na realização de uma exposição internacional voltada para a América do Sul. "Se não nos agilizarmos, podemos perder a oportunidade mais uma vez", alerta. Britto Velho observa que, em São Paulo, já se discute uma reedição da Bienal Latino-Americana. A mostra foi realizada em 1977, no Pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera, na capital paulista, mas acabou não vingando.

O pintor e desenhista Plínio Bernhardt observa que o Rio Grande tem ficado "à margem dos acontecimentos" na área de artes plásticas. "Há um isolamento", argumenta. "A gente não entra no eixo Rio-São Paulo e também fica sem saber o que está acontecendo nos países vizinhos". A pintora e gravadora Maria Tomasselli Cirne Lima acredita que uma Bienal do

Mercosul poderia aumentar o intercâmbio de informações entre os integrantes do Mercado Comum do Sul. "Não sabemos quem é o Iberê Camargo da Argentina, o Iberê do Uruguai, o Iberê do Paraguai", compara.

No encontro de anteontem, o governador Antônio Britto sugeriu a criação de uma comissão provisória (com empresários, artistas e técnicos do governo) para elaborar, dentro de no máximo 30 dias, um projeto definitivo para a Bienal do Mercosul. O plano definiria desde conceitos filosóficos até aspectos práticos para o funcionamento da exposição, como a sede da mostra.

"Poderá ser tanto um único local, como vários espaços", imagina José Luiz do Amaral. O diretor do IEAV cita o cais do porto, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, a Casa de Cultura Mario Quintana, o Espaço Cultural Edel Trade Center, a galeria Aplub, a Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Usina do Gasômetro. A Secretaria Municipal de Cultura e a UFRGS seriam chamadas a participar como coorganizadoras do evento.

Ilustração 3 – Jornal Zero Hora, 09/03/ 1995. Segundo caderno, capa. Em sua casa, Gerdau fala aos seus convidados, assistido pelo governador Antonio Britto, pelo secretário de Cultura Carlos Appel e pelo diretor do IEAV, José Luiz do Amaral.

O evento se viabilizou, notadamente, pela adesão imediata e perseverante de Jorge Gerdau, movido talvez pelo gosto pelas artes plásticas, sendo ele mesmo um colecionador de arte. Mas à influência do empresário e ao entusiasmo do colecionador somava-se o sentimento empreendedor e a pretensão política de liderar, a partir de Porto Alegre e através das edições da Bienal do Mercosul (já antevendo o valor diplomático e a dimensão promocional desse feito),

os encaminhamentos desejados para a consolidação do próprio Mercado Comum do Sul. Segundo Jorge Gerdau,

A reflexão cultural é condição necessária ao crescimento e uma das bases da cidadania. Por certo não conseguiremos alcançar o desenvolvimento social que almejamos, se não estivermos comprometidos com o estudo e a divulgação da cultura, da arte. (...) Esta é a primeira de muitas Bienais Mercosul. Apenas palavras jamais poderão descrever as possibilidades e os significativos resultados que este evento traz a toda sociedade (GERDAU, 1997, p.9).

A fonte midiática de informação é portadora de especificidades e complexidades intensificadas ao longo dos tempos. Não é mais possível evitá-la na construção do conhecimento do presente, seus incidentes, acontecimentos e eventos, sequer minimizá-la. Em nossa tese especialmente, não podemos desprezá-la enquanto fonte para a construção de uma abordagem narrativa que se mostra presente e ao mesmo tempo implementada por essas fontes. Antes de tudo porque, até o momento, o principal espaço de propaganda, divulgação e consagração da Bienal de Artes Visuais do Mercosul é representado pelos meios massivos de comunicação. Portanto, para compreender o alentado “alcance” da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em seu processo de constituição cultural e política, utilizarei a mídia impressa como fonte predominante. Neste caso, apresento mídia impressa como o conjunto formado por jornais, revistas, catálogos de cada edição da mostra e demais publicações sobre as Bienais do Mercosul.

Pelo volume de material produzido e sistematicamente colecionado por mim, privilegiei o uso de jornais e revistas de maior circulação estadual, em especial o jornal Zero Hora e a revista Aplauso ambos de produção porto-alegrense. Jornais e revistas são publicações que, na maioria das vezes, partem de uma notícia redigida para produzir e seduzir nossa curiosidade instantânea e, logo em seguida saciar essa curiosidade com informações parciais de assimilação rápida e partidária (no sentido de nos induzir a uma opinião favorável ou contrária à versão apresentada). Sob este aspecto o jornal diferencia-se, e muito, do livro, da revista especializada, do texto acadêmico e dos catálogos de arte e exposição. Nestes últimos, assim como nos jornais de notícias, também podemos constatar variações de idoneidade e isenção ideológica nos textos apresentados. Contudo, considerando-se o diferencial social simbólico do objeto de estudo, costumamos atribuir, previamente, mérito e competência aos autores desse texto especializado, muitas vezes nos eximindo de opiniões e críticas, quanto mais de divergências.

Essa parece ser uma regra que, de antemão, preserva a autoridade da autoria, tacitamente reproduzida nos circuitos culturais e artísticos do país.

Bienal do Mercosul já tem data e estatutos

A exposição, que será realizada em Porto Alegre em 1997, vai reunir diferentes tendências da arte contemporânea

A exposição que pretende lançar Porto Alegre no cenário internacional das artes plásticas já tem data, formato, estatutos e comissão de frente. A 1ª Bienal do Mercosul deve ser realizada entre abril e junho do ano que vem, englobando diferentes formas e tendências da arte contemporânea, com trabalhos de artistas brasileiros, argentinos, uruguaios, paraguaios e chilenos.

A comissão que discute a organização do evento aprovou a formação de outras duas comissões e começa a definir os papéis de cada integrante: empresários, artistas, governo do Estado, Prefeitura, Ministério das Relações Exteriores e diplomatas. O projeto da bienal foi lançado na casa do empresário Jorge Gerdaui Johannpeter, do grupo metalúrgico Gerdaui. Os estatutos acabam de ser aprovados.

Para divulgar o evento no Exterior, a primeira comissão quer trazer críticos e curadores internacionais, ligados à Bienal Veneza e à Documenta de Kassel.

Patrocinadores aguardam lei de incentivos fiscais

Em dúvida sobre onde fixar o quartel-general da exposição, fala-se em pulverizar a mostra por diferentes pontos da Capital: Palácio Piratini, Assembleia Legislativa, Catedral Metropolitana, Solar Palmeiro, Praça da Matriz, Praça da Alfândega, Margs, Casa de Cultura Mario Quintana, Usina do Gasômetro, Prefeitura, Edel e Campus Central da UFRGS.

"A idéia é fazer a cidade vibrar", diz o empresário e colecionador Justo Werlang, diretor-presidente da recém-lançada Fundação Bienal do Mercosul. "A exposição deve fixar a imagem de Porto Alegre no Cone Sul. Para os patrocinadores, é um grande objetivo." No ano passado, o diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais, José Luiz do Amaral, calculava em R\$ 1 milhão o custo total do projeto. Hoje, Werlang evitar falar em números. "Não temos uma experiência prévia no Estado."

Para atrair patrocinadores, o colecionador espera a regulamentação da lei estadual que prevê incentivos fiscais (abatimento no ICMS) para os empresários que investirem em cultura. "É imprescindível", diz. O governo federal e o município já têm leis desse tipo.



Uma comissão formada por empresários, artistas plásticos e dirigentes estaduais e municipais de cultura aprovou os estatutos da Bienal

G A L E R I A



Jack, o estripador, é retratado por Ezequiel Volpato em "Seccion Aurea"

Grandes traidores

Intrigas e trações são tema do novo número da revista *Seccion Aurea*, uma co-produção brasileiro-argentina. A publicação, que dá destaque para as ilustrações, traz retratos de Jack, o estripador, Greta Garbo, Alfred Hitchcock, Eric Clapton e Henri Matisse, assinados por grandes ilustradores e fotógrafos contemporâneos. A revista deve chegar às bancas na semana que vem por R\$ 6,00.

Aventura interminável

O escultor Silvestre Peciar Basaco, uruguaio naturalizado brasileiro, expõe uma série de esculturas em terracota e madeira no Museu de Arte Contemporânea do Estado, na Casa de Cultura Mario Quintana. "A escultura é uma aventura interminável", diz o artista, que também é professor na Universidade de Santa Maria.

Inversor na Usina

No quarto andar da Usina do Gasômetro, dois artistas franceses e dois gaúchos exibem *O Inversor*, uma coleção de cartazes impressos

em off-set, que já percorreu Estrasburgo, Pouilly e Santiago do Chile. Marie-Anne Pouthin, Gabriel Goergez, Maria Ivone dos Santos e Helio Fervenza trabalham com a "noção de inverso" e "diálogo com o espaço".

Pinturas na Internet

Com um microcomputador e um modem, qualquer pessoa pode visitar a exposição de pinturas de Analfino Zorzi sem sair de casa. O arquiteto e artista plástico colocou na Internet imagens das 15 pinturas que ele expõe até 4 de maio na galeria Arte & Fato, em Porto Alegre. O e-mail é newpoint@conex.com.br. A home page é <http://www.conex.com.br/newpoint/zorzi>.

Túnel do túnel

A escultora Tina Felice é a vencedora do 3º Concurso Espaço Urbano Espaço Arte, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura. A artista fez o projeto de uma peça em aço e concreto para o Túnel da Conceição, na área em frente ao Hospital Santa Rita. O trabalho se chama *Túnel do Túnel*.

Ilustração 4— Jornal Zero Hora, 19/04/1996, p.5.

Esclarecidos os percalços para a utilização das fontes eleitas, do jornal diário até o catálogo especializado, consideramos que estas são, de fato, confiáveis e permitem a (re)construção narrativa das Bienais do Mercosul. No entanto, o respeito aos autores e a credibilidade das fontes não nos eximem de, sempre que necessário, discutir as afirmações feitas através dos textos publicados sobre a Bienal. Assim, numa tentativa de esclarecer as origens da Bienal do Mercosul em

Porto Alegre, começo contrariando as afirmações correntes de que esta seria conseqüência de iniciativas anteriores de intercâmbio e discussão. Ex-dirigentes culturais, alguns jornalistas, artistas e intelectuais gaúchos costumam associar as três edições do Encontro Latino Americano de Artes Plásticas (1989; 1990 e 1996, respectivamente), como a origem da Bienal gaúcha. Ou apontam, sugestivamente, ser “importante observar o encadeamento desses acontecimentos” (BRITES, 2007, p. 152), referindo-se aos Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas (ELAAP) e a realização da I Bienal do Mercosul.

28 — QUARTA-FEIRA, 3 de julho de 1996

VARIEDADES

CORREIO DO POVO

Mercosul ganha encontro de artes

Dois eventos assinalarão hoje o lançamento do III Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas

FOTOS CP MEMÓRIA

Simone de Campos

Debater a produção artística da América Latina no Século XX será a missão do III Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas que o Instituto Estadual de Artes Visuais e o Museu de Arte Contemporânea lançam hoje. Esta terceira edição precede a 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (leavij) marcada para os meses de abril, maio e junho de 1997.

Segundo o diretor do leavij, José Luiz Amaral, a idéia é intercalar a realização dos encontros latino-americanos com a da Bienal, de tal forma que um seja preparatório do outro, mantendo aberta a discussão. Neste III Encontro, baseado nas experiências anteriores, Amaral estima que participem mais de mil pessoas entre estudantes, artistas e críticos de arte.

Participarão dos debates que devem resultar na edição de um livro, no auditório da Assembléia Legislativa, nos dias 1º e 2 de agosto, mais de 20 painelistas de fora de Porto Alegre, com destaque para os críticos Araci Amaral e Frederico Morais, além dos convidados vindos do Chile, Argentina, Paraguai e Uruguai. Paralelamente nos dias do encontro estão programadas exposições no MAC, Margis e no hall da Assembléia, reunindo trabalhos de artistas do Cone Sul.

Para marcar o lançamento do evento será inaugurada hoje, às 18h, no MAC (Andradas, 736), as exposições de esculturas de Ana Norogrado e a coletiva "A Arte do Fotojornalismo". Às 20h, mesa-redonda "A Fotografia no Jornal e no Museu" com os fotógrafos Luiz Achutti e Ricardo Chaves, a diretora do Museu de Comunicação, Tenisa Spinelli e Ruy Carlos Ostermann.

MÚSICA

BOLEROS E RUMBAS — No Caminho (Independência, 831), a partir das 21h.

LADIMIR LAUTERT — No Café Concerto Majestic (Andradas, 736), às 19h.

ANA GUADAGNIN — No Café Concerto Majestic (Andradas, 736), às 22h.

MEIO-DIA — José Cláudio Moreira (voz) e Elda Pires (piano), no Teatro São Pedro (Praça da Matriz, s/nº), 12h30min.

ALEMÃO RONALDO E OS FREAKS — No American Bowling (Assis Brasil, 200), a partir das 19h30min.

BRASIL AMÉRICA — No Renascença (Erico Verssimo, 307), às 20h30min.

WEDNESDAY BLUES — Vinícius Silveira apresenta-se na Choppéria do Ó (D, Pedro II, 1293), a partir das 22h.

JAZZ 6 — No Sargent Papers (Dona Laura, 329), a partir das 22h30min.

LOURDES RODRIGUES — No Restaurante Waikiki (Lima e Silva, 885), 20h.

QUARTETO ANTROPOFÁGICO — No Sênico 410 (Cristiano Fischer, 410), 22h.

VITÓRIA SOUL — No Estação Zero (Silva Jardim, 196), a partir das 23h.

LEA CYNTRA — Na Torta de Sorvete (Padre Chagas, 217), às 16h30min.

RÁDIO

GUAIABA FM — Clássicos Bannrisul, destacando a Royal Philharmonic nas obras de Dvorak: Sinfonia nº 8 em Sol Maior e Serenata, em Mi Maior, 21h. Guaiaba Jazz, com Winton Marsalis, Ellis Marsalis e acompa-



A obra de Ana Norogrado

MAC abre uma nova mostra

Ilustração 5- Jornal Correio do Povo, 03/07/1996, p. 28. Matéria sobre o lançamento do III Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas.

Essa é uma forma, cronológica, linear e algo afetiva de apresentar os acontecimentos. No caso específico da BAVM, discordo da opinião que vincula e naturaliza a existência da BAVM em Porto Alegre como conseqüência dos três ELAAP, realizados pelo Governo do Estado do RGS ao longo de sete anos, por entender tratar-se de instâncias muito diferentes de promoção e realização. O Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas celebrava o intercâmbio artístico principalmente com argentinos, paraguaios e uruguaios. Sob os auspícios do Governo do Estado, alimentando, sim, o desejo algo difuso de uma integração artística latino-americana. Para a realização do evento, contava-se com o empenho pessoal de José Luiz do Amaral, diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV) que militava, por assim dizer, pela consolidação de um intercâmbio artístico entre os

países do Cone Sul. No entanto, esses encontros não tiveram quadros nem recursos operacionais e financeiros para arcar com a estrutura e realização de um evento do porte da Bienal. Corrobora minha afirmação dissidente, a análise da professora e curadora da Fundação Vera Chaves Barcellos, Ana Maria Albani de Carvalho. Segundo seu texto introdutório sobre as Bienais do Mercosul, a partir da realização de suas primeiras edições,

(...) assistimos a inscrição de Porto Alegre – ainda que de forma subsidiária, algo dependente e não orgânica em relação aos especialistas e artistas locais – em um novo estágio de articulação e complexidade no circuito de arte nacional e mesmo sul-americano, algo não experimentado, até então, através de outras iniciativas locais (CARVALHO, 2007, p163).

E, antes disso, as manchetes dos jornais da época colaboram para uma cronologia de realização do evento. Em julho de 1996 anunciavam a abertura do III Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas, mas três meses antes, portanto em abril de 1996, comemorava-se, pelo jornal que a Bienal do Mercosul já tinha “data e estatutos” sem estabelecer qualquer referência aos Encontros Latino-Americanos de Arte (ver reproduções anteriores).

No entanto, quanto a sua genealogia, a própria Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul titubeia. No *site* da Fundação Bienal seu histórico, sucinto e objetivo, não menciona os Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas, mas quando se propõe a apresentar suas origens a fim reconstituir sua história, tampouco demonstra clareza ao tentar identificá-las:

Vários fatores podem ser apontados como predecessores das condições que finalmente tornaram possíveis as condições necessárias para a criação da Bienal do Mercosul. Entre elas, podemos citar a profissionalização do meio artístico, que vinha acontecendo progressivamente com os programas realizados pelo Instituto Estadual de Artes Visuais, a fundação do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul até eventos mais específicos, tais como os Encontros Latino-Americanos de Artes Plásticas, promovidos pelo Conselho de Desenvolvimento Cultural (CODEC) e, posteriormente, pelo Instituto Estadual de Artes Visuais. (...) Os encontros objetivaram articular questões relativas à arte latino-americana de modo a colocá-las na ordem do dia da discussão internacional. Porém, seria até mesmo ingênuo acreditar que isso pudesse ser feito por eventos desse porte, principalmente quando realizados na chamada “periferia”, sem a articulação direta em relação aos centros de disseminação de conhecimento (FIDÉLIS, 2005, p. 29-30).

A Bienal do Mercosul é resultado direto da iniciativa particular e privada de alguns empresários, alinhados política e ideologicamente aos novos rumos pretendidos pelo governo local. Para construir sua legitimidade e representatividade social, foram consultados, ao longo de seu processo de instauração, artistas e

intelectuais. No entanto, do grupo inicial de artistas convidados para discutir a validade do investimento, nenhum deles constituiu as instâncias deliberativas definitivas da Bienal e ou de sua Fundação. A saber: Ana Norogrande, Caé Braga, Carlos Carrion de Britto Velho, Claudio Ely, Gustavo Nakle, Maia Menna Barreto, Manolo Dyle, Maria Tomaselli, Paulo Chimendez, Paulo Olszewski, Wilson Cavalcanti². Antes mesmo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul abrir suas portas, já não havia mais nenhum deles em suas instâncias executivas ou deliberativas, sequer participando como artistas em exposição.

Muitos desses artistas, em declarações públicas, manifestaram sua insatisfação com a Bienal e com o que gostariam/imaginaram deveria ser um evento de integração cultural do Cone Sul. Conforme afirma o artista Gustavo Nakle: “Nós tínhamos um outro tipo de visão do que seria esta Bienal, nós não queríamos que tivesse referências da Bienal de São Paulo, da Bienal de Veneza, da Documenta de Kassel. Queríamos que tivesse um outro tipo de visão” (apud FIDÉLIS, 2005, p.44).

É claro que, desde 1989, toda essa movimentação no setor cultural do Estado³ repercutia no imaginário do meio artístico, criando expectativas, projeções e contribuindo para a efervescência do circuito local. Mas seria mais plausível, talvez, se atribuíssemos essa onda produtiva e expositiva, como repercussão local do *boom* internacional que promovia as artes visuais e seus circuitos. Neste contexto, entendemos que, para Porto Alegre, uma grande exposição, uma mostra espetacular enfim, – por que não uma Bienal? – seria providencial.

Naquela época (anos de 1980 e início de 1990) nos Estados Unidos e na Inglaterra, retomou-se o investimento na compra de obras de arte, pintura em especial, confirmando o patrimônio artístico como capital simbólico, distintivo das elites – agora classes enriquecidas pela especulação financeira (TAYLOR,1993). Por aqui, no Cone Sul, além das necessidades de interação comercial e econômica regional, que deram origem ao nosso Mercosul, os artistas também queriam, na esteira do neoliberalismo triunfante, participar de forma mais incluyente e representativa junto aos mercados internacionais. Para além do romantismo, algo voluntarioso, de uma integração artística latino-americana e dos discursos e embates em torno de uma identidade cultural contra-

² Destes, até a 6ª edição, apenas Maria Tomaselli participou, como artista em 1999 na II BAVM.

³ Que, em 1990, instituiu sua Secretaria de Estado da Cultura, em substituição ao CODEC, reorganizado seus departamentos e investimentos.

hegemônica, a idéia de um evento expositivo internacional, na envergadura de uma bienal, tornava-se cada vez mais inevitável para visibilidade almejada. Isso justificaria, em boa medida, a adesão e o entusiasmo dos artistas, professores de arte e historiadores consultados à época, sobre a pertinência de uma Bienal em Porto Alegre.

No entanto, esses mesmos personagens (artista, professores, etc.) foram sendo afastados do projeto, voluntariamente ou não, na medida em que ele se contornava como uma realidade emergente e promissora. Segundo o redator da primeira história oficial da Bienal do Mercosul, Gaudêncio Fidélis(2005), a certa altura, quando da elaboração dos estatutos da Fundação Bienal do Mercosul, o próprio Justo Werlang, futuro presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, propõe que os artistas não participem do Conselho Deliberativo, órgão máximo da Fundação Bienal, por entender que isso poderia trazer problemas de ordem corporativa. Segundo Werlang, os artistas poderiam querer interferir para dar visibilidade as suas próprias produções.

Entendido como medida que evitaria prováveis interesses conflitantes, ele propõe que o Conselho Deliberativo seja, então, constituído exclusivamente por empresários (ver em Anexo A). Ainda assim, o fato dele mesmo e outros empresários serem também colecionadores de arte não foi considerado um dado relevante ou que pudesse representar, igualmente, conflitos de interesse, caso esses colecionadores tentassem promover seus próprios acervos e artistas colecionados. Tal providência estatutária fez com que os artistas Britto Velho e Maria Tomaselli pedissem demissão da Comissão Organizadora da Bienal do Mercosul (a ser transformada em Fundação), “constituindo aquilo que poderíamos chamar de as primeiras resistências ao projeto Bienal do Mercosul, da maneira como ela estava sendo pensada” (FIDÉLIS, 2005, p. 46).

1. 1 Narrações

As notícias veiculadas pelo jornal são dirigidas a um público heterogêneo e de classificação instável dentro da nossa sociedade midiática e de consumo. Pessoas que vão ler o jornal pela manhã e descartá-lo no fim do dia. Ainda que esses leitores sejam todos alfabetizados e minimamente letrados, mesmo assim, não seria possível controlar o uso que cada um faz das informações recebidas.

A leitura de entrelinhas ou de rodapé por certo não é um hábito do leitor comum. E, de acordo com as informações “extra-notícia-publicada”, que o leitor tiver sobre o assunto, poderemos supor o contexto de interpretações possíveis, mas assim mesmo imprevisíveis, do leitor de jornal. Segundo Eco essa imprevisibilidade e variabilidade das interpretações configuram o problema da comunicação de massa. Dizia o autor, em 1967:

(...) existe um instrumento extremamente poderoso que nenhum de nós nunca poderá controlar; existem meios de comunicação que, à diferença dos meios de produção, não são controláveis nem pela vontade privada, nem pela coletividade. Diante deles nós todos, do diretor da CBS ao presidente dos Estados Unidos, de Martin Heidegger ao mais humilde camponês do delta do Nilo, somos o proletariado (ECO, 1984, p.172).

Quase vinte anos depois, convencido da insuficiência teórica para o entendimento e definição dos contornos da comunicação de massa, Eco retoma a questão da multiplicação, da sobreposição de mídias e das “pluralidades incontroláveis de mensagens que cada um usa e compõe como quer (1984, p.179)” e, destacando o fenômeno de multiplicação e sobreposição de mídias que atomizam o poder e o peso das ideologias, explica indagando (a partir do exemplo da criação de uma nova estampa para camisetas):

(...) E quem emite agora a mensagem? Quem fabrica as camisetas, quem as usa, quem fala delas no vídeo de tevê? Quem é o produtor de ideologia? Sim porque é de ideologia que se trata; basta analisar as implicações do fenômeno, o que quer expressar quem fabrica a camiseta, quem a usa, quem fala dela; mas, dependendo do canal considerado, em certa medida muda o sentido da mensagem e, quem sabe, o seu peso ideológico. Não existe mais o Poder sozinho (era tão consolador!). Por acaso queremos identificar com o poder o estilista que teve a idéia de inventar um novo desenho para uma camiseta, ou o fabricante (talvez até do interior) que pensou em vendê-la, e vendê-la em grande escala, para ganhar dinheiro, como é justo, e para não despedir seus empregados? Ou então quem legitimamente aceita vesti-la e fazer a publicidade de uma imagem de juventude e desembaraço, ou de felicidade? Ou o diretor de tevê que, para representar uma geração, manda sua personagem vestir a camiseta? Ou o cantor que, para cobrir as despesas, aceita ser patrocinado pela camiseta? Todos culpados ou não, o poder não pode ser apreendido e já não se sabe de onde vem o “projeto”. Porque um projeto existe, é certo, mas não é mais

intencional e, portanto não pode ser criticado pela crítica tradicional das intenções (ECO, 1984, p.180).

Neste sentido, atomizado, também a Bienal do Mercosul deve ser analisada como um projeto de legitimação polifônica. Sua influência no meio cultural local é repleta de elitismos, submissões, contradições e acertos e, nesse caso específico, os meios de comunicação, enquanto fontes de acesso aos fatos têm o poder (e o exercem) de noticiar o evento segundo suas próprias versões. Estes meios têm a propriedade de tornar públicos os acontecimentos num processo que dispõe, não apenas das informações compartilhadas/compartilháveis, mas da capacidade de criação da noção própria de tempo público, espaço público, experiência publicável.

A Bienal do Mercosul é sim um projeto político e ideológico, mas um projeto fluído e multifacetado, que escapa a abordagens unilaterais, bipolares ou maniqueístas. Ainda assim, suas afirmações não soam tão longe do objetivo ingênuo de controlar os meios de se predispor a opinião pública⁴. No desempenho comunicativo/comunicacional desse projeto, a opinião pública começa a ser trabalhada a partir da consciência individual: o acontecimento Bienal torna-se uma questão pública quando é tratado como uma experiência imprescindível pela mídia e seus códigos de apresentação, que explora e explica o evento de forma comum, no sentido de comunicável. Ou seja, numa perspectiva de recepção inequívoca da mensagem emitida (ainda que num segmento delimitável de receptores), segundo os princípios norteadores da linguagem que se está utilizando.

Afirmações do tipo: “Uma cidade que tem uma bienal entra para o mapa-múndi da cultura, ao lado de Veneza, São Paulo, Havana, Johannesburgo” (VERAS, 2001,p.1), divulgadas muitas vezes através de manchetes, acabam influenciando, num curto espaço de tempo, inclusive a opinião de intelectuais e historiadores “experimentados” que, voluntariamente, se põe a interpretar o evento na grande imprensa. A partir da notícia dada, do artigo publicado, alimentam-se as consciências para o livre exercício da opinião pessoal que, comungada nos diferentes setores da sociedade, progressivamente se torna uma opinião pública. A segmentação cultural da sociedade contemporânea em nichos de interesses é

⁴ Utilizo a expressão “opinião pública” para definir aquelas versões (inclusive publicitárias) sobre os fatos que, difundidas publicamente através dos meios de comunicação se tornam consenso em determinados círculos de atuação social. Alguns destes círculos se mostram bastante amplos, ágeis e influentes na reprodução desses consensos, como é o caso dos círculos culturais e artísticos.

notória, ainda que não seja uma segmentação estável, de interesses fixos⁵. Portanto os meios massivos de comunicação também têm públicos e opiniões segmentadas, para os quais, através da evolução tecnológica, seus gestores vêm se especializando em reconhecer e explorar.

O que realmente importa aqui é destacar o fato de a ação midiática vir, sempre, orientada por grupos de pertencimento (político, institucional, religioso, econômico, cultural, etc.). Estes se tornam líderes de opinião em nichos sociais específicos e servem para ativar e ou reforçar as opiniões do público anônimo, demonstrando a existência de estruturas móveis de poder, transversais ao “poder da mídia”. Assim, quando as informações veiculadas pela mídia, impressa ou falada, atendem as demandas e expectativas desses grupos, segundo os códigos próprios, são acatadas, coletivamente, como sendo a realidade dos fatos.

Segundo Beatriz Sarlo “onde quer que cheguem os meios de massa, não passam incólumes as crenças, os saberes e as lealdades (SARLO, 1997, p. 102)”. Isso porque, de acordo com a ensaísta e crítica cultural argentina, “a cultura sonha, somos sonhados por ícones da cultura. (...) A instabilidade da sociedade moderna se compensa no lar dos sonhos, onde com retalhos de todos os lados conseguimos operar a ‘ linguagem da nossa identidade social’ (SARLO, 1997, p.25)”. Para Robert Darnton ainda faltam pesquisas de interesse maior sobre esse fato que pudessem explicar os mecanismos que desembocaram nessa incrustada relação entre meios e mediações. Isso por sua vez, certamente, também poderia “abrir novos acessos a velhos problemas do passado” (2004, p.11).

Considerando o alcance dos meios de comunicação para a subjetivação do indivíduo contemporâneo no seio de uma sociedade de consumo, precisamos nos questionar sobre a existência/possibilidade de geração de um imaginário coletivo comum (realidade que não exclui ideologias). Urbana e contemporaneamente talvez fosse mais coerente falarmos de um imaginário híbrido, multiplicado, onde uma *realidade palpável* e um *imaginário coletivo* formam um conjunto de arranjos múltiplos, instáveis e em constante imbricação (o que talvez excluísse a afirmação de ideologias ou, por isso mesmo se tornaria, *a priori*, uma ideologia). Daí que, de forma genérica e sumária, poderíamos dizer que a

⁵ Isso sem falar na segmentação política engajada que contempla e se organiza por gênero, classe, raça, religião etc.

subjetividade se constrói a partir de um universo simbólico compartilhado⁶. Este, por sua vez, se estabelece a partir de uma teia de relações interpessoais, onde informações e convenções hierarquizam padrões de comportamento e interpretação, desembocando em assimilações e comportamentos coletivizados e, em última instância, em opiniões públicas / coletivas.

Não é por acaso que, entre outras anotações, a Fundação Bienal do Mercosul divulga aos seus apoiadores, como forma de medir sucesso e repercussão, não apenas o número de matérias, divulgação e notícias sobre a Bienal, mas o espaço medido em centímetros ou segundos, obtido junto à mídia em cada edição. Assim, segundo a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em mídia impressa a Bienal do Mercosul obteve entre 1997 e 2003, relativo às suas quatro primeiras edições, um total de 367.149,55 cm lineares por coluna de promoção. Em mídia televisiva 105,620 segundos, em rádio 406.390 segundos e em cinema, nesse caso apenas por ocasião da segunda edição, 5.400 segundos.

São dados numéricos e quantitativos que atestam, especialmente aos patrocinadores, o sucesso do evento⁷ e, atendendo interesses corporativos, a repercussão social através de exposição pública, resultado (lucro) de seus investimentos. Além destes dados, também a grande imprensa se propõe, voluntariamente, a discutir e debater com personalidades da área artística e cultural, os impactos e impressões acerca da Bienal do Mercosul e, às vezes, até mesmo a pesquisar a opinião pública sobre a Bienal em cada edição⁸. Divulgadas, essas enquetes, pesquisas, declarações e debates, tornam-se, em conjunto, além de marketing espontâneo (leia-se gratuito), poderoso instrumento de formação coletiva de opinião.

⁶ A utilização de “simbólico” – derivado de símbolo: aquilo que convencionalmente representa algo e ou que se apresenta em lugar de – é recorrente nesse texto principalmente pela especificidade do contexto onde se aplica o termo. Por sua vez “capital simbólico”, “poder simbólico”, “campo simbólico” e “produção simbólica” indicam conceitos desenvolvidos e aplicados pela Sociologia e, especialmente em nosso trabalho, remetem aos estudos de Pierre Bourdieu.

⁷ De acordo com o relatório fornecido pela FBAVM, a segunda edição foi recordista, saltando de pouco mais de meio metro da I BAVM para pouco menos de dois metros de texto promocional sobre a II BAVM.

⁸ Sobre isso consultar, por exemplo, as pesquisas realizadas pela revista Aplauso (1999, ano 2, nº. 15, p.41 e 2001, ano 4, nº. 33, p.33) e Jornal do MARGS (2003, dezembro, nº. 95, p.4-5).



Ilustração 6– revista Aplauso, 51 / 2003. Original em cores. Traz na capa imagem da *performance* “Tejidos”, apresentada pelo artista boliviano Joaquim Sánchez, na Usina do Gasômetro durante a 4ª BAVM, e a chamada: A Bienal se reinventa. Depois de três edições a Bienal do Mercosul assume uma identidade latina para ganhar o mundo.

Independentemente das opiniões registradas, favoráveis ou contrárias às Bienais do Mercosul, estes desdobramentos atuam, automaticamente, também como instrumentos de propaganda e consagração, extensivo aos parceiros do evento, que vêm sua imagem corporativa se fortalecer publicamente. O fato de estar em pauta, associado a um evento de repercussão, já colabora para que, numa reconversão econômica, se potencializem performances promocionais junto ao mercado investidor e consumidor.

É bem possível que a compreensão sobre as oportunidades de reconversão econômica a partir de uma Bienal do Mercosul tenha mobilizado as atenções do governador do Estado. Em março de 1995, buscando apoio e adesão ao empreendimento, ele mesmo apresentou o anteprojeto da Bienal do Mercosul para um grupo de cerca de 40 empresários e 20 artistas, recepcionados por Jorge Gerdau Johannpeter. A partir desse estímulo inicial estatal, seguiram-se os encaminhamentos necessários e, em 11 de junho de 1996, nascia, para ser o órgão

promotor das Bienais do Mercosul, a Fundação Bienal de Artes Visuais, fundação de caráter privado, de interesse público e sem fins lucrativos.

Àquela época, o entusiasmo político neoliberal permitiu a renovação de expectativas empresariais gerais quanto ao Mercosul. Favorecendo o trabalho da Fundação Bienal do Mercosul alinhou-se, então, a possibilidade de patrocínios por renúncia fiscal (garantidos pela LIC, numa iniciativa estatal), a integração do governo estadual e do empresariado gaúcho ao projeto Bienal e, o já conhecido amor à arte de alguns empresários locais.



Ilustração 7 – Observado por Gerdau Johannpeter, Justo Werlang (de crachá) recebe os cumprimentos do Governador Antonio Britto, por ocasião da abertura da I Bienal do Mercosul.

Assim, depois do encontro aéreo de Jorge Gerdau e Maria Benites, num somatório de esforços públicos e privados foi possível realizar, presidida pelo empresário e colecionador de arte Justo Werlang, a primeira edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em todo seu gigantismo estrutural e orçamentário.

1.2 Idéias que circulam

Multiplicados os lugares de fala e escrita, para além da geopolítica, a narrativa histórica contextualizada se vê permeada por subjetividades, alteridades, localismos, identidades e sensibilidades igualmente permeadas por registros e abordagens oficializadas através dos meios massivos de comunicação.

O poder da mídia não reside apenas em seu poder de declarar as coisas como verdadeiras, mas em seu poder de fornecer as formas em que as declarações aparecem. As notícias em um jornal ou na televisão se relacionam com o 'mundo real', não apenas no conteúdo, mas na forma (...) as pessoas não vêem as notícias como acontecem; ao invés disso elas ouvem ou lêem sobre (SCHUDSON: 1992, p.98 apud . DIAS, 1998, p. 104).

De antemão alertados sobre as veleidades contidas em pronunciamentos oficiais, como de resto em qualquer versão de fatos ocorridos, ao transpormos essa percepção, esse filtro, às informações impressas que nos chegam principalmente através de jornais e outros periódicos, nos deparamos com uma circunstância triplamente sedutora e complexa, envolvendo a opinião editorial e o poder da mídia na formação da opinião pública.

Em primeiro lugar, temos que considerar que a notícia, a informação, já chega previamente selecionada, filtrada, conforme o efeito desejado pelo editor, pelo patrocinador, pelo produtor e, antes destes, pelos autores das notícias, as chamadas fontes autorizadas e emissoras.

Em segundo lugar porque toda informação difunde-se para um público alvo, através de formas e conteúdos, formas de conteúdo, forma/contéudo⁹ balizadas pelo esteticismo publicitário e seus recursos de convencimento, adesão e cumplicidade. numa aplicação pragmática totalmente integrada, conceitualmente, aos estudos culturais, sob os postulados da sociedade da informação e da cibercultura. Assim, a maneira de apresentar a informação desejada varia com o tipo de público a que se dirige. Neste sentido, a Bienal do Mercosul pode ser interpretada desde o público mais heterogêneo, leitor do jornal diário, passando pelo público mais seletivo e ilustrado, leitor dos suplementos culturais, até aquele mais específico, que demonstra maior interesse por leituras especializadas, como a dos catálogos, por exemplo. E, nesse tópico em especial, observa-se que a cada edição da Bienal do Mercosul todo material de divulgação, propaganda e sinalização recebe novo

⁹ Dissonante da discussão estética modernista sobre forma e conteúdo.

design. Numa estratégia de renovação da identidade visual, a partir de um tratamento gráfico e plástico que lhe garante um padrão de unidade conceitual mobilizador da atenção pública, como veremos no capítulo seguinte.



Ilustração 8 - Jornal Zero Hora, Cultura, 22 / 11 / 2003, p. 7. Artigo assinado pelo galerista Carlos Gallo (diretor da Galeria Gestual, em São Leopoldo), tentando responder, em defesa da BAVM, as “críticas desfavoráveis – algumas superficiais outras nem tanto, mas a maioria historicamente apressada – que tenho ouvido a propósito da Bienal do Mercosul.”

Em terceiro lugar porque a opinião pública e a opinião editorial são ao mesmo tempo, formadas e formadoras das sensibilidades que operam direta e indiretamente na difusão da informação, sob determinada forma e conteúdo, onde reside o chamado poder da mídia. Neste caso, a relevância dada à formação pública de opiniões, sobretudo pelos meios de comunicação e difusão massiva de informações se justifica, pois estamos tratando de questões que envolvem a narrativa histórica e a imprensa. Torna-se mais relevante ainda quando tratamos especificamente da notícia jornalística e do relato dos acontecimentos, pois estamos

tratando também de um mecanismo social engendrado para a construção da crença na realidade, portanto construção de realidades.

Ao que parece, a lógica cultural pós-moderna da sociedade da informação tem sido balizada muito mais pela rápida e massiva divulgação da notícia do que pelo conteúdo veiculado. Assim, a notícia já ‘nasce’ formatada segundo as exigências e códigos de cada mídia, seguindo um *ethos* de valorização e relevância que, antes de informar os acontecimentos, *forma* os acontecimentos no ato da informação oferecida. A verdade e a realidade surgem através de relatos, imagens e narrações que, de modo sistemático, por vezes paradoxal e/ou simultâneo, conferem realidade e verdade por meios fragmentados e fragmentários de abordagem e difusão dos “fatos reais”.

Em 1997, por exemplo, no auge das discussões sobre a globalização, Bill Clinton, então presidente dos Estados Unidos visita o Brasil e diz que a ALCA não trará problemas para o MERCOSUL que por sua vez introduz o Chile e a Bolívia como primeiros parceiros comerciais do bloco e inaugura o Edifício Mercosur, sua Sede Administrativa, em Montevideu, Uruguai. Apesar da Bienal do Mercosul, Clinton não veio a Porto Alegre. Enquanto isso, Fernando Henrique Cardoso (FHC), então presidente da República Federativa do Brasil (que recebeu neste ano sua última visita do Papa João Paulo II), privatiza a rentável Vale do Rio Doce, desprezando as muitas opiniões contrárias a essa decisão. E também não comparece a I Bienal do Mercosul, apesar de efusivo convite. Ainda em terra pátria se desenvolvem com sucesso pesquisas com milho transgênico, o que motiva performáticas manifestações contrárias do *Greenpeace*. Eduardo Kac, artista brasileiro e pioneiro da arte transgênica (uma nova forma de arte baseada no uso de técnicas da engenharia genética para criar seres vivos únicos), apresenta na casa de Cultura Mario Quintana em Porto Alegre, seu tele-robô, Rara Avis, híbrido de pássaro e tecnologia avançada, participando da I Bienal do Mercosul. Hong Kong é devolvida à China. Em outubro o mundo noticia a Crise Asiática, fazendo com que os especuladores se voltem para a América Latina, provocando grandes perdas econômicas no Brasil e na Argentina ameaçando o projeto de consolidação do MERCOSUL. A economia brasileira mantém a moeda nacional em paridade com o dólar americano e o Rio Grande do Sul sedia, em Porto Alegre (identificada em 1997, pela revista *Veja*, como sendo a cidade brasileira de maior consumo de

maconha entre os jovens), “a maior mostra de arte da América Latina”, a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

No contexto multimídia com que nos acostumamos, de acordo com a cronologia acima, elaborada através de manchetes capturadas na Internet, de fontes ecléticas, corremos sérios riscos para a representação histórica do mundo atual. Sobretudo quando este se impõe como um cenário para múltiplas atuações, fragmentando o mundo em muitos universos. Além do mais, nem sempre será possível confiar na credibilidade das fontes impressas ou virtuais, como já dissemos, e sempre existirá o risco, na investigação destas, de identificarmos uma informação incompleta, um registro equivocado. Nestes casos a interpretação desse tipo de fonte pode se tornar “sensacionalista; ser trivial; pode construir erroneamente os eventos com especificidades mal colocadas; pode soar falsa” (THOMPSON, 1981,p.12). Por isso, nesse ambiente midiático que envolve a consagração dos espetáculos culturais, procurei ter cautela ao estabelecer relações entre história e imprensa, avaliando as instâncias constitutivas das fontes usadas, a fim de melhor interpretar procedências e pertinências.

Na longa matéria “Uma Mega-exposição maior que a cidade – A Bienal do Mercosul demonstra que, na arte, Porto Alegre pode deixar de sofrer com a síndrome da periferia”, assinada por Décio Freitas¹⁰, por exemplo, temos uma demonstração dos desencontros entre opinião e informação, gerando versões sobre um mesmo tema, ou numa abordagem mais incisiva, multiplicando desinformações acerca dos fatos.

Neste texto, o autor, conclui que com a Bienal do Mercosul, o Estado Rio-Grandense está dando um importante passo para deixar de ser periferia, um exemplo a ser seguido em todas as áreas. Mas antes, comemorando as leis de incentivo por renúncia fiscal, recentemente instauradas no país faz elogios ao mecenato dos empresários:

O mecenato de um grupo de empresários expressou-se através da criação de uma Fundação de Artes Visuais do Mercosul, o que assegura a continuidade e a permanência do evento.

A bienal testemunha uma modernização esclarecida do empresariado gaúcho que arcou com o alto custo do evento (FREITAS, 1997, p.3).

¹⁰ FREITAS, Décio, historiador. Zero Hora, 1º de novembro de 1997. Cultura, p.3.

Em seguida, contrariando inclusive a comunicação oficial da Fundação Bienal do Mercosul, ele ressalva:

Não houve objetivos promocionais ou propagandísticos. Terá sido mera coincidência o fato de que a mostra se tenha instalado quando o presidente Bill Clinton fez sua viagem ao Brasil, com o objetivo, segundo se diz, de desestabilizar o MERCOSUL. Não se quis sequer usar a arte como uma espécie de lastro artístico-cultural da economia do MERCOSUL. Apenas, arte pela arte, o tipo de gratuidade que é seu apanágio (FREITAS, 1997, p. 3).

ALENCASTRO GUIMARÃES
 SALA DE ARTES
 ROSA DE ARTE
 DELPHUS
 ROSÁRIO
 SALA DE ARTE

BIENAL

CULTURA

Uma megaexposição maior que a cidade

A Bienal do Mercosul demonstra que, na arte, Porto Alegre pode deixar de sofrer com a síndrome da periferia

3
 SEU EDUARDO ACHUTE, ESPECIALISTA

Iberê Camargo, mestre entre os mestres da pintura, ficou de fora da bienal, mas a última tela do artista gaúcho deixa o seu ateliê (acima) para ser exibida no Centro Municipal de Cultura

DÉCIO FREITAS*

A expressão "indústria da arte", já se disse, é um solcismo do século 20, salvo talvez quanto ao cinema — indústria na cabal aceção do termo, que se vê por isso mesmo questionado seu estatuto artístico. Mágico e insondável processo de criação individual, a arte não pode ser produzida industrialmente.

Houve, isso sim, a organização de uma indústria acoplada à arte. Governos descobriram que ela pode ser uma poderosa atração turística internacional e um lucrativo produto de exportação. As propostas e os apelos a favor dos investimentos em arte passaram a ser feitos na base da promessa de que são tão importantes como os investimentos em infraestrutura. O presidente François Mitterrand, em seu último mandato, dedicou-se aos chamados "grandes trabalhos" — construções e obras artísticas que aumentaram a atratividade de Paris.

No final do último governo Tory, resolveu-se que o Estado passaria a patrocinar a *avant-garde*, exatamente o tipo de arte "chocante" e "não-artística" repudiada por acadêmicos e governos. No governo de New Labour, o ministro da Cultura de Tony Blair endossou o compromisso com a *avant-garde* hoje incorporada ao discurso oficial.

A Inglaterra quer ser o pólo mundial da *avant-garde*.

O apoio à arte pode ser feito mediante argumentação menos filisteia. Numa democracia avançada, deve-se reconhecer o direito à arte, tal como o direito à educação e à saúde, exigíveis em decorrência dos impostos pagos pelos cidadãos. Neste sentido, é que se pode falar em uma democratização da arte, outrora só acessível às elites. A arte pode melhorar, e melhora, a qualidade de vida. Ajuda o homem a transcender sua animalidade básica e a se espiritualizar em meio à barbárie moderna. Constitui um bem público a ser defendido pelos cidadãos.

No Brasil, em matéria de arte, seja como "indústria" ou como "direito", ainda estamos engatinhando. Faz pouco tempo que o Estado brasileiro resolveu efetuar as necessárias renúncias fiscais que permitam o mecenato artístico.

No Rio Grande do Sul, a manifestação mais espetacular desta renúncia fiscal é a 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, arrojada mostra das artes plásticas não só dos países do Mercosul, como da América Latina em geral. O mecenato de um grupo de empresários expresso-se através da criação de uma Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o que assegura a continuidade e a permanência do evento.

A bienal testemunha uma modernização esclarecida do empresariado gaúcho que arcou com o alto custo do evento. Não

houve objetivos promocionais ou propagandísticos. Terá sido mera coincidência o fato de que a mostra se tenha instalado quando o presidente Bill Clinton fez sua viagem ao Brasil, com o objetivo, segundo se diz, de desestabilizar o Mercosul. Não se quis sequer usar a arte como uma espécie de lastro artístico-cultural da economia do Mercosul. Apenas, arte pela arte, o tipo de gratuidade que é seu apanágio.

A bienal constitui, de longe, o mais sério esforço em prol da arte realizado no Estado. O evento revelou-se, infelizmente, maior do que a cidade. De certo modo, teve contra si a própria cidade. Ela não dispunha de um espaço museológico capaz de abrigar uma mostra de tal magnitude. A bienal teve de se pulverizar entre 12 sedes, em locais diferentes e distantes. Isso exigiu do público um *tour de force* para percorrer todos os lugares. A cidade foi tão pouco sensível à mostra que sequer limpou a sordida sujeira da Praça da Alfândega, ao lado da qual fica o Margs.

A cidade tem uma pobre tradição cultural de artes plásticas, que sempre vicejaram num ghetto isolado da cultura local. Trata-se de peculiaridade provinciana. Em Porto Alegre, a intelectualidade pensante e literária, por um lado, e, por outro, a intelectualidade das artes plásticas vivem desconhecidas e isoladas entre si. Não se conhecem e não se reconhecem. No caso da bienal, é notável que a grande maioria da intelectualidade pensante e literária tenha simplesmente ignorado o evento, não se preocupando em prestigiá-lo ou sequer conferir sua qualidade.

A orientação do curador comporta amplas discussões. Um de seus aspectos originais consistiu em enfatizar a forte impregnação política que, a partir do muralismo mexicano inspirado na revolução de 1910, marcou grande parte da arte latino-americana. Os artistas expressaram esteticamente os dramas vividos por seus povos e isso assumiu às vezes um tom panfletário. Naqueles tempos, exigia-se do artista, peremptoriamente, um "engajamento" político, não importando a qualidade estética. Quem não se lembra? O discurso se revestia de vitimismo e coitadismo, imputando todos os nossos males, exclusivamente, a uma perversa conspiração dos países centrais do capitalismo. O que naturalmente importava em nos auto-absolvermos de qualquer responsabilidade. Mitificou-se a revolução como fórmula inevitavelmente redentora. A arte podia exercer, acredita-se, um papel político e social transformador. Podia e devia ser instrumentalizada.

A arte provou, como sempre, sua autonomia. A revolução mexicana produziu o objeto PRI e um miserável atraso, mas nem por isso a arte dos muralistas mexicanos e outros erigidos da "arte política" deixaram de ser frequentemente de boa qualidade. Um discurso político equivocou não impediu uma arte genuína. A linha adotada pelo curador

provocou ranger de dentes. Isso porque importou na exclusão de importantes mestres gaúchos, entre os quais Iberê Camargo, mestre entre os mestres da pintura. Não se deixou de relacionar a exclusão de Iberê com o contudente ataque que fez aos cardeais numa entrevista coletiva, uma semana antes de morrer.

A bienal encerra, para os gaúchos, lições fecundas. Toda história do RS — sua crônica e enraizada animadversão contra o Centro, traduzida em conflitos políticos ou militares — pode ser sintetizada como a síndrome da periferia: uma obstinada recusa da condição periférica.

Neste final de século e de milênio, o conceito apenas geográfico de periferia está deixando de prevalecer. Existe a concreta possibilidade de sairmos dos nossos esqualidos guetos econômicos, sociais, culturais e artísticos. A bienal demonstra que na arte, como em tudo mais, podemos deixar de ser periferia. Ela deve, por isso, ser saudada como um passo importante nessa direção.

* **Historiador**

Dr. Rosanne Platheck

CIRURGIA PLÁSTICA

Pré e pós-operatório e pósing com técnicas próprias.

Lipoaspiração, rugas, nariz, mamas, abdomens, microcirurgia, etc.

Rua Pe. Chagas, 66 - cj. 301

☎ 346.3889

Ilustração 9 - Jornal Zero Hora, 01/11/1997. Cultura, p.3.

No entanto, três meses antes, em seu boletim número 2 de julho de 1997, o presidente da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Justo Werlang declara que "a integração econômica não pode estar dissociada de ações voltadas à integração

cultural” motivo pelo qual afirma que “a Bienal de Artes Visuais do Mercosul deve ser entendida como uma importante contribuição”.

Um dos quesitos necessários ao sucesso dos mercados comuns, que estão sendo estabelecidos, é a liberdade política. Em regimes autoritários, não se tem observado experiências dessa natureza com resultados positivos. A formação de blocos econômicos, a maior competitividade internacional, a queda de barreiras alfandegárias e tarifárias, a criação de novas oportunidades de inversão, a geração de empregos e riquezas, a racionalização da produção são sempre uma referência quando pensamos no Mercado Comum do Sul, o MERCOSUL. Porém, sabemos todos que no centro de tudo isso está o homem, o cidadão. É, pois, através do cidadão que se alcançará o sucesso ou o fracasso no estabelecimento da integração a que se propõe o Tratado de Assunção, e seus instrumentos conexos. É, igualmente, a partir da liberdade individual, garantida pelo estado de direito, e nutrida por uma cultura viva e sólida, que o cidadão contribuirá positivamente nesse processo. Assim a integração econômica não pode estar dissociada das ações voltadas à integração cultural (WERLANG, 1997b, p.1)

Considerando que se passaram apenas dez anos desde a primeira edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, a proximidade temporal dos fatos, em relação aos relatos, permite certas precipitações e simplificações de enfoques que, segundo Céli Pinto “tem implicações que não podem deixar de ser consideradas, na medida em que retiram dos eventos históricos a complexidade que sempre os compõe. Atribuir a personagens de ocasião a responsabilidade pela história é não pensá-la de forma estrutural” (2004,p.04).

Mas na urdidura de interpretações, apresentações, apropriações e assimilações tramam-se “estratégias narrativas que conferem veracidade e pertinências às histórias contadas e, principalmente, às interpretações oferecidas pelos jornalistas (DIAS,1998, p.109)”. O acontecimento, que chega ao público pela reportagem do jornal, é valorizado, enquanto verdade, proporcionalmente a importância atribuída à mídia e aos bens e serviços culturais em cada sociedade. Nesse sentido é sempre mais contundente a repercussão local da Bienal do Mercosul do que no resto do país, promovida, principalmente, pela grande imprensa. Ainda que se trate de um evento internacional de fôlego para os padrões nacionais, a mídia do centro do país, embora não se furte a notícia, pouco se ocupa em dar visibilidade sistemática ao evento. Além das matérias protocolares sobre a mostra em seus aportes inaugurais a cada edição, a imprensa nacional, tem demonstrado preferência pela cobertura da Bienal quando algum artista mais conhecido e ou consagrado se destaca na programação.

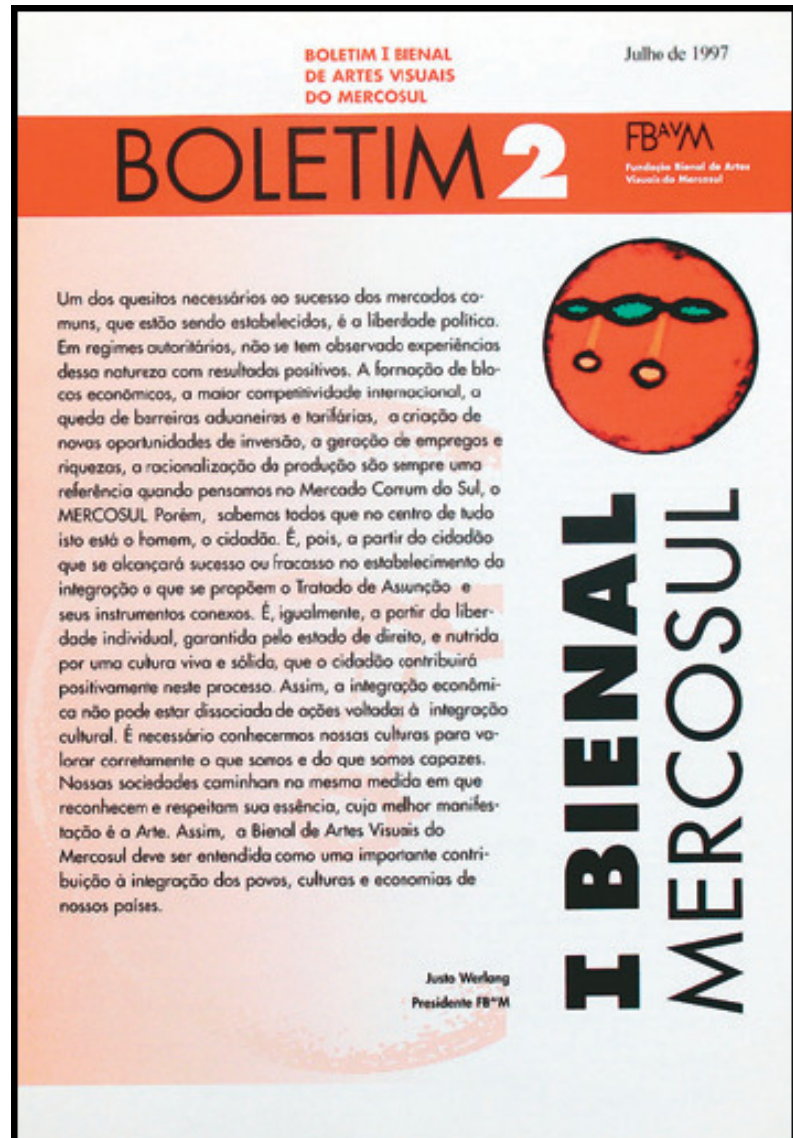


Ilustração 10 - Boletim 2 - I Bienal do Mercosul. Julho de 1997, capa.

Sabemos que as pautas de cobertura cultural são, na grande maioria das vezes, alimentadas por *press release* e comunicações oficiais emitidas por assessorias de imprensa contratadas para divulgação. Assim, ao analisarmos o caderno especial produzido pelo jornal Zero Hora por ocasião da 2ª Bienal do Mercosul percebemos, pela redação do texto, que uma das grandes vantagens à comunidade, permitida por ocasião do evento, conforme entendimento da imprensa é seu poder de recuperação e restauro de prédios públicos da cidade, disponíveis para a arte e a ocupação cultural. Vejamos como.

Na página 4 do referido caderno, com muitas fotografias e mapas, a manchete diz: “Arte nas antigas oficinas do porto - Prédios foram reformados para acolher a exposição”. A matéria segue assim:

Porto Alegre tem um centro cultural às margens do Guaíba e nem desconfiava. Além do muro da Mauá, nos fundos do Gasômetro, um conjunto espetacular de prédios antigos acolhe a porção de maior fôlego da 2ª Bienal do Mercosul: o segmento dedicado à arte contemporânea.

A época tramitava na Prefeitura sob o comando do arquiteto Rogério Malinski¹¹, um projeto de revitalização daquele espaço prevendo a instalação de uma marina pública e uma construção que abrigaria um complexo de serviços gastronômicos e culturais, incluindo lojas e restaurantes. Portanto, Porto Alegre não só “desconfiava” como também previa investimentos públicos.

São sete velhos armazéns e oficinas do cais que passaram por uma ampla reforma – especialmente para a montagem da exposição. Os prédios mais antigos, em madeira, sofreram intervenções mais discretas. As fachadas externas e o piso foram mantidos como estavam. Os interiores ganharam iluminação especial, novas instalações elétricas e, sobretudo paredes, corredores e divisórias que criaram nichos para as chamadas instalações artísticas.

Será preciso esclarecer que “as amplas reformas” se limitaram a novas instalações elétricas, obviamente por necessidades de segurança em primeiro lugar e para iluminação das obras. Todo o resto é praxe em projetos de museografia. Assim as paredes e corredores foram feitos de material cenográfico, para uso provisório e descartável. O texto comemora: “Os prédios mais novos, em alvenaria, passaram por alentada adaptação. Exibem agora cores chamativas nas paredes externas: verdes, vermelhos e azuis intensos” (VERAS, in: Jornal Zero Hora, 1999, Cultura Especial, p. 4).

A “alentada adaptação” a que se refere esta matéria significou apenas a pintura externa dos prédios com cores vibrantes, como informa o texto. Nada foi construído, nem um único banheiro sequer¹².

¹¹ Arquiteto da Secretaria Municipal de Obras e Viação (SMOV) da Prefeitura de Porto Alegre.

¹² Por falta de banheiros no local, nas edições em que ocupou os armazéns do cais do Porto, a BAVM instalou banheiros químicos para atender aos visitantes da mostra.



Ilustração 11 - Galpão (extinto) do DEPRC.



Ilustração 12 - DEPRC, vista aérea.

Armazéns pintados em verde, amarelo e vermelho (cores da bandeira do RGS) para abrigar a II BAVM.

No conjunto, destaca-se uma antiga oficina de madeira que era usada para fundição de ferro e reparos em navios. O prédio, na forma de um U, tem mais de três mil metros quadrados de área coberta, altura equivalente a um prédio de três andares e um detalhe assombroso: a intrincada rede de tesouras que sustenta o telhado.

Esse prédio, entre outras coisas, era o que impedia o avanço do projeto de revitalização planejado pela prefeitura: havia um impasse municipal e estadual envolvendo o desejo de tombamento desse prédio, o chamado Armazém das tesouras do Galpão do DEPRC (extinto Departamento de Portos Rios e Canais), e o interesse em destruí-lo para a construção de um prédio novo, que sediará um moderno restaurante às margens do Guaíba, num empreendimento de expansão da Cervejaria Dado Bier. A licitação para ocupação da área havia sido embargada judicialmente e corria uma disputa legal entre os interessados no empreendimento e na manutenção dos armazéns enquanto patrimônio histórico de Porto Alegre. Cerca

de seis meses após o término da 2ª Bienal esse Armazém ruiu em chamas, num incêndio até hoje misterioso¹³.

Voltemos a matéria em questão. Na página seguinte a manchete do jornal estampa: “Na Usina, a porção mais vanguarda da bienal, aquela que se vale de alta tecnologia, ocupa nichos especialmente construídos no Gasômetro”. Ao longo do texto, mesmo um leitor muito atento e acostumado à rotina de montagens de exposição fica em dúvida quanto a perenidade das “salas especialmente erguidas para a mostra” descritas pela reportagem. No entanto todas as salas erguidas foram provisórias, feitas de tapumes removíveis.

E finalmente quando a matéria fala do MARGS, a manchete aponta: “Prédio foi adaptado para acolher Iberê e Picasso”. No corpo do texto encontramos as informações novamente pouco explícitas quanto às reformas:

O maior e mais antigo museu de arte do estado está irreconhecível. (...) Há dois anos, ***para a montagem da 1ª Bienal o palacete já havia passado por uma cuidadosa restauração.*** Erguido entre 1912 e 1914, para servir de sede à Delegacia Fiscal do Estado, o prédio amargava problemas crônicos e catastróficos de goteiras e infiltrações. ***A reforma de 1997 deu fim à degradação, mas manteve outros problemas. Os organizadores da 2ª Bienal entenderam que o piso, as janelas e os azulejos neoclássicos eram incompatíveis com o que se pretendia apresentar:*** Iberê Camargo, Pablo Picasso, cubistas europeus e latino-americanos. (Grifos meus)

Pela redação pode parecer que o jornalista está lamentando a superficialidade das reformas: “O passo seguinte foi anular toda essa ornamentação. Como o prédio é tombado pelo Patrimônio Histórico, a interferência – embora profunda do ponto de vista estético – teve que ser apenas superficial.”

As referidas reformas fizeram parte do programa de restauração do museu, promovido pelo Ministério da Cultura e Governo do Estado, e não pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, como parece por sugerir a reportagem. Quando ele escreve “teve que ser apenas superficial” sutilmente entendemos, no parágrafo anterior que o estilo neoclássico que caracteriza o piso, os azulejos e as janelas do MARGS, é na verdade um problema! Além disso, observamos também que, ao destacar a instalação de nichos brancos “especialmente erguidos”, nos espaços considerados a “área mais nobre do museu”, se conferiu distinção ao artista homenageado da II BAVM – Iberê Camargo –

¹³ À época, o inquérito policial apontou como causa possível do incêndio uma fogueira acesa no interior do prédio por um morador de rua não identificado.

expondo-o nas salas térreas do museu. Transcrevo o texto: “Na área mais nobre do museu, em nichos brancos especialmente erguidos nas pinacotecas, nas Salas Negras e na Sala Berta Locatelli, está o gaúcho Iberê Camargo, o artista homenageado dessa 2ª Bienal” (VERAS, in: Jornal Zero Hora, 1999, Cultura Especial, p. 7).



Ilustração 13 – Museu de Arte do Rio Grande do Sul/MARGS, vista interna. Preparativos para receber a Bienal do Mercosul.

Pois bem, à medida que a matéria vai contando e descrevendo o espaço e suas melhorias, encobre outras realidades relativas ao lugar. Motivações, predisposições institucionais e administrativas como vimos nas notas explicativas acima que são constitutivas e constituídas das sensibilidades envolvidas na percepção do evento, na validação da iniciativa e na valorização social do acontecimento como uma oportunidade de promoção cultural.

SUICIDAL TENDENCIES
NO OPINIÃO

Página 3

SEGUNDO CADERNO

LANÇAMENTOS
DE VÍDEO

Página central

ZERO HORA – QUARTA-FEIRA, 10 DE DEZEMBRO DE 1997

Exposição conta a história da bienal

Reportagens, fotografias, desenhos infantis e anúncios publicitários serão exibidos a partir de hoje no Margs

A bienal já tem história. E essa história será contada a partir de hoje e até a próxima quarta-feira, na qual que foi uma das áreas mais nobres da exposição. Passados 10 dias do encerramento da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, uma supermostra documental deve dar conta do tamanho que teve a megamostra, a maior e mais ambiciosa já realizada no Sul do país. Para tanto, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), onde estiveram as esculturas de Xico Stockinger e as obras de acervos históricos latino-americanos, vai ceder todas as suas áreas de exibição.

No térreo, estarão as reportagens e críticas publicadas por Zero Hora e outros jornais – do Estado, do centro do país e até do Exterior – e estarão também uma série de vídeos e monitores com a reprise contínua de matérias de televisão. No segundo andar, serão exibidos desenhos feitos por crianças em oficinas paralelas à bienal, rascunhos de montagem e uma parte das intervenções urbanas que foram montadas nas ruas de Porto Alegre durante a exposição. Ai entram, por exemplo, os back lights do artista plástico uruguaio Rimer Cardillo, as cruzes do boliviano Sol Mateo e as faixas do paraguaio Osvaldo Salerno.

Também no segundo andar haverá uma mostra com o trabalho de fotógrafos profissionais e amadores que acompanharam a bienal. Entre os profissionais, figuram três da equipe de Zero Hora: Mário Brasil, Júlio Cordeiro e Adriana Franciosi.

A supermostra documental, que os organizadores pensaram em chamar de *Relatório*, foi batizada de *História da 1ª Bienal do Mercosul*. “É uma espécie de prestação de contas à comunidade”, diz o presidente da Fundação Bienal, o empresário Justo Werlang.

Não deixa de ser também uma prestação aos patrocinadores, que poderão conferir a repercussão que teve a megamostra porto-alegrense. A bienal, entre 2 de outubro e 30 de novembro, se espalhou por 11 prédios de Porto Alegre, oito galerias e uma dezena de áreas públicas, com 842 obras de 275 artistas de sete países. Foi visitada por 289,5 mil pessoas.

O QUE: História da 1ª Bienal do Mercosul, exposição documental com matérias de jornal, anúncios publicitários, desenhos infantis, fotografias e obras de arte que estavam em áreas públicas de Porto Alegre durante a bienal.

QUANDO: de hoje a 17 de dezembro, das 10h às 17h.

ONDE: no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Praça da Alfândega, s/n°)



As paredes do museu, que vinham exibindo pinturas de acervos latino-americanos, estão cobertas por matérias de jornal



Escultura de Amílcar de Castro foi doada para Porto Alegre

O que fica em Porto Alegre

A bienal terminou, mas deixou o seu legado. Além da promessa de uma segunda megamostra para daqui a dois anos, ficam em Porto Alegre muitos dividendos. Senão, confira:

O prédio do Margs, na Praça da Alfândega, foi finalmente restaurado. Depois de duas décadas de gotzeiras pingando e infiltrações correndo, a antiga sede da Delegacia Fiscal do Estado está impecável.

Porto Alegre ganha um novo centro cultural, o Espaço Ulbra, na Coronel Vicente com Voluntários da Pátria. A reitoria da Universidade Luterana decidiu manter o prédio que, durante a bienal, abrigou a chamada vertente construtiva. Reformado, o edifício tem pinta de museu internacional, com pé-direito de 15 metros e área de 4 mil metros quadrados.

Ficam na capital do Estado um conjunto extraordinário de 10 esculturas, doado pelos próprios autores. São peças de artis-

tas brasileiros do primeiro time – Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Xico Stockinger e Carlos Fajardo – e de renomados escultores da Argentina, Uruguai e Bolívia. As obras foram fixadas no Parque Mari-nha do Brasil e, ao longo do ano que vem, poderão ser transferidas para outros pontos de Porto Alegre.

Uma grande escultura do uruguaio Francisco Mattó, exibida no Espaço Ulbra, também deve ficar na cidade. Parte das intervenções urbanas serão mantidas no acervo da Fundação Bienal.

MR. MICRO
INFORMÁTICA
211 1577
Rua dos Andradas, 1752

Ilustração 14 - Jornal Zero Hora, 10/12/1997. Segundo Caderno, capa.

Quanto às melhorias percebidas no prédio do MARGS, a partir de sua reforma em 1997, o jornal Zero Hora já havia cometido o mesmo equívoco, creditando a obra como legado da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Em matéria de capa de seu caderno de variedades, sob a manchete principal “Exposição conta história da bienal”, outro texto, apresentando o inventário de benefícios trazidos à cidade pela Bienal com o título “O que fica em Porto Alegre”, afirma:

A bienal terminou, mas deixou o seu legado. Além da promessa de uma segunda megaexposição para daqui a dois anos, ficam em Porto Alegre muitos dividendos. Senão, confira:

O prédio do Margs, na Praça da Alfândega, foi finalmente restaurado. Depois de duas décadas de goteiras pingando e infiltrações correndo, a antiga sede da Delegacia Fiscal do Estado está impecável (Jornal Zero Hora, 10/12/1997, Segundo Caderno, capa).

Nem mesmo a publicação da Fundação Bienal de Artes Visuais, “Uma História concisa da Bienal do Mercosul”, de 2005, empenhou-se em desfazer o mal-entendido. Segundo o autor do livro, “a Bienal promoveu a reforma de vários espaços expositivos, dotando-as de condições técnicas capazes de abrigar exposições de alta relevância, como foi o caso do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (FIDÉLIS, 2005,p.64). Talvez tentando ser coerente com seu próprio alerta de que “ aquilo que os historiadores omitem do passado, ainda que acidentalmente, revela muitas vezes a matéria daquela que pode vir a ser a verdadeira história das estratégias e dos mecanismos que movem os dados no jogo da cultura” (op cit p.29), para a afirmação sobre a reforma do MARGS, destacada como dado muito importante, ao término do capítulo o autor insere uma discreta nota de esclarecimento sob o número 56. Nesta, Gaudêncio Fidélis escreve:

A integração do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) à 1ª Bienal Mercosul propiciou um dos mais esperados momentos para a comunidade gaúcha, com a inauguração de suas instalações plenamente restauradas. O diretor do MARGS na época, Paulo Amaral, lembra que o edifício já não estava mais em condições de abrigar o acervo. Através do apoio financeiro do Ministério da Cultura, foi feita uma reforma completa, levando em conta as características arquitetônicas das fachadas, janelas e decorações internas, propiciadas pela concepção do arquiteto Theo Wierdersphan na construção finalizada em 1914. No trabalho de restauração, foi possível constatar a cor original do prédio, a qual foi recuperada. O novo sistema de ar condicionado veio a corresponder às necessidades de um museu, além de banheiros e pisos novos, disposição de espaços para restaurante, cafeteria, loja e preparação técnica para que a instituição possa informatizar o seu funcionamento (FIDÉLIS, 2005, p.73).

Observe-se que esta mesma nota traz informações que, entre outros detalhes da “restauração”, esclarece a sujeição do museu às demandas da Bienal ao destacar “a integração do MARGS à 1ª Bienal”. No entanto, em relação à reforma do prédio, realizada com verbas do Ministério da Cultura, contradiz a afirmação anterior, no corpo do texto quando diz que a Bienal “promoveu a reforma” do museu. Neste sentido o acontecimento descrito em reportagens sistemáticas, grosso modo, se torna instaurador de uma verdade.

Até onde pude pesquisar, até aqui, ninguém jamais contestou tais afirmações, donde concludo que para ambas instituições culturais (MARGS e

FBAVM), tanto fazia que as administrações (e atribuições) de uma e outra se confundissem (e ainda confundam) publicamente. O que reforçaria as imbricações políticas, econômicas e sociais das relações entre Estado e mercado para a afirmação de atuações culturais híbridas, com responsabilidades difusas e, principalmente, instáveis no encaminhamento de políticas para o setor cultural e artístico.

1.2.1 A Bienal pelo jornal

Em revistas, jornais e outros veículos impressos (além dos eletrônicos) a sobreposição de informações culturais, artísticas, sociais, políticas, econômicas, policiais e publicitárias, influencia nossa forma de perceber o mundo, o outro. De forma díspar, deshistoricizada e muitas vezes estereotipada, através dos meios de comunicação, a realidade se constitui como um mosaico flutuante de verdades efêmeras e incontestes. Ao mesmo tempo, a reposição diária de notícias da aldeia e do mundo contribui para o sentimento individual de universalidade, de proximidade, de pertencimento natural que homogeneíza tanto o ativismo quanto a alienação crítica de seus leitores. Ao longo do tempo, por repetição e falta de contestação e ou espaço de divulgação das contrariedades, o jornal desenha nosso dia-a-dia e pauta o mundo a ser vivido.

Neste sentido a imprensa local, liderada pela Rede Brasil Sul de Comunicações¹⁴ (RBS), através de seus jornais Zero Hora e Diário Gaúcho, hoje significam o *foro* sulista privilegiado de divulgação da mostra, quer pelo alcance em tiragem, quer pela quantidade de inserções semanais de notícias sobre a Bienal do Mercosul ao longo de suas edições¹⁵.

¹⁴ Empresa de comunicação multimídia, a mais antiga afiliada da Rede Globo de Telecomunicações. Declara ser sua missão “facilitar a comunicação das pessoas com o seu mundo”. Comemorou em 2007 seus 50 anos de atividades no Rio Grande do Sul, mas atua também em Santa Catarina e possui escritórios e colaboradores em seis estados brasileiros.

¹⁵ Segundo dados divulgados pela empresa por ocasião da comemoração dos seus 50 anos, em sua plataforma multimídia o Grupo RBS possui 18 emissoras de TV aberta, 2 emissoras de TV local, 8 jornais diários, 26 emissoras de rádio, 2 portais de internet, operação orientada para o agronegócio, editora, gravadora, empresa logística, empresa de marketing para público jovem e uma fundação de responsabilidade social (Fundação Maurício Sirotsky Sobrinho).



Ilustração 15 – No Palácio do Planalto, o Presidente Fernando Henrique Cardoso recebeu Bogo, Justo Werlang, Carlos Appel e Jayme Sirotsky (RBS) que representou o Conselho da Fundação Bienal na entrega do convite para visitar a I BAVM. "Presidente é convidado para Bienal do Mercosul" Jornal Zero Hora, p.75

Desde a primeira edição, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul conta com a participação de Jayme Sirotsky (RBS)¹⁶ no conselho de Administração da FBAVM, o que poderia justificar essa cobertura jornalística tão sistemática e efetiva. No entanto a parceria institucional só se torna pública a partir da 4ª edição da mostra, quando o Grupo RBS passa a condição de apoiador da Ação Educativa da Bienal do Mercosul. Portanto, antes disso, podemos apenas supor que a Bienal do Mercosul teve toda essa repercussão midiática local por significar, desde seus primórdios, além de grande novidade, um evento relevante social e culturalmente. Razão que se faz explicitada tanto pela adesão voluntária da imprensa para sua

¹⁶ Empresário, Presidente do Conselho de Administração do Grupo RBS.

divulgação, quanto de seus conselheiros administrativos, prioritariamente executivos e empresários de destaque em diferentes setores no estado.

Em dezembro de 1999 durante a II Bienal de Artes Visuais do Mercosul (05 de novembro de 1999 a 09 de janeiro de 2000), num artigo de página inteira do jornal Zero Hora, a professora e crítica de arte Mônica Zielinsky questiona a superficialidade com que os visitantes da Bienal são introduzidos à arte em exposição. Especialmente as difíceis questões que se colocam ao grande público para a reflexão sobre a produção contemporânea. Entre outros entraves típicos desses mega-eventos ela aponta uma mediação pouco funcional, ainda que consoante aos padrões estabelecidos para eventos tais e pergunta: “Será que um passeio entre tantas obras atende ao convite que elas fazem?”

Manifestações públicas como essa, num jornal de prestígio e muitos leitores locais, deixam um espaço aberto para novas reflexões. No entanto, sua crítica ficou ali, suspensa e sem resposta, numa espécie de pronunciamento em tribuna vazia. Esse cobiçado “espaço na mídia” vem sendo ocupado, alternada, voluntária e ocasionalmente, por artigos às vezes críticos, por vezes laudatórios, outros impressionistas, e alguns quase testemunhais, sobre a Bienal do Mercosul. Lamentavelmente, sem interposições que fomentem algum debate ou conhecimento para o setor. Eu mesma, por ocasião da III BAVM, pude ocupar esse espaço privilegiado dos suplementos culturais com um artigo intitulado “Os Brancos da Bienal”. Além de algumas poucas manifestações por e-mail (de artistas e amigos), recebi, na forma de carta protocolada, generosa e detalhada “resposta” da presidência da FBAVM aos apontamentos que nele fazia (Apêndice C e D). Nos jornais, no entanto, apesar do muito que seguiu sendo publicado, nada replicava ou contestava este artigo ou qualquer outro que dizia respeito a Bienal do Mercosul. É assim, ainda, o que parece acontecer com a maioria dos artigos produzidos enquanto reflexão sobre as Bienais do Mercosul, submetidos à editoria dos cadernos de cultura. Nessas editorias não se nega espaço, mas tampouco “se faz caso”. Os artigos então replicam “pautas surdo-mudas” em jornais que mais não fazem do que divulgar a Bienal, numa postura pretensamente democrática colocando a todos

numa “sala de espelhos”¹⁷, onde tudo se replica e multiplica a partir de um mesmo referente. Ou, se preferirmos, de um mesmo *release*. No entanto, os jornais sabem como promover a comunicação efetivamente.

4 SÁBADO, 11 DE DEZEMBRO DE 1999 ESPECIAL CULTURA

A exposição como obra

A própria bienal sugere questionamentos sobre valores artísticos e discernimento do público

MÔNICA ZIELINSKY *

Antes de chegar ao final deste milênio, nos damos conta de que as exposições de arte herdaram do século anterior a mesma filosofia e os mesmos objetivos, apenas aperfeiçoando suas técnicas, os recursos materiais e os da moda. Sempre foram artifícios para a celebração de artistas e obras, ao fundirem, em uma sutil alquimia, a informação e o lazer. Para isso, incorporaram em sua organização o caráter espetacular e atencional. Poucas manifestações culturais podem ser consideradas tão importantes como as exposições de arte e as bienais.

As margens do Guaiíba, essa diáspora de nós, pela segunda vez, essa grande mostra oficial, uma bienal que congrega diversos países da América Latina: fruto de um acordo político-econômico entre mercados, ela é constituída por entidades públicas e privadas. É uma iniciativa que apresenta muitos méritos, especialmente pelo trabalho administrativo realizado.

Apesar de se manter em um contexto histórico caracterizado por limitações sociais e econômicas, essa bienal conseguiu ultrapassá-las e apontar a partir da seleção de um conjunto de obras, em grande parte, dignas de uma avaliação positiva. Devem ser ressaltadas as linhas mestras escolhidas pelo curador-geral, Fábio Magalhães, como, por exemplo, a abertura de vários segmentos diferenciados de exposição, cada um evocando, por seu próprio perfil, perspectivas diferentes de análise.

Entre as preocupações centrais de Magalhães, encontra-se a recusa inteligente de selecionar as obras por vertentes generalistas. Prefere partir, conhecendo a dificuldade de abranger uma arte tão híbrida como a contemporânea, dos inúmeros questionamentos dos artistas, na maioria jovens, prioritariamente centrados em questões de identidade. Em um mundo marcado pelo progressivo processo de globalização, a identidade não é apenas a dos indivíduos, é também a do “nicho”, a que interroga sobre os lugares da própria arte. A arte e a vida, os seus limites e suas transgressões, assim como os seus espaços, têm sido temas constantes da história da arte do nosso século.

Nessa bienal, a mesma questão aflora com força, vindo-se que muitas obras indagam sobre os próprios locais da exposição. Os armazéns, o MARGS e a Usina do Gasômetro, em uma visão comparativa,

acabam por questionar os conceitos dos espaços da arte, do cotidiano, das suas relações com a natureza e os contextos, assim como as diversas obras o fazem por maneiras peculiares – dados que merecem análises meticolosas e aprofundadas.

Apesar de reconhecer os inúmeros aspectos favoráveis desse empreendimento, da solidez indiscutível do trabalho curatorial e de muitas das propostas artísticas, cabe ponderar todos os seus lados. Entre eles, os que se espelham por entre as tramas de uma megaexposição, as suas finalidades essenciais.

É importante participar intensamente do evento, conhecer a fundo as obras expostas, mas é muito mais importante descobrir o sentido dessa iniciativa, os *por quês* e os *para quês*. Para isso, basta consultar a imprensa: matérias são veiculadas com títulos como “Biênal terá malbolé e forma filar” (a bienal apresenta apenas três dias de existência) ou “Os números da bienal”. O que esse tipo de informação sugere? A qualidade da mostra mede-se pelo número de visitantes. Fica evidente a relevância da exposição como um fenômeno social massivo, no qual o número faz a própria qualidade do evento. O público, em compartida, aguarda essa informação, pois ela assegura a validade do seu comparecimento. Essa característica encontra-se diretamente vinculada à discutida democratização da cultura, na qual estamos inseridos e cuja gênese situa-se ainda na época do Iluminismo na Europa. Apresenta também pontos comuns com as primeiras exposições universais, que a p a r t e e m nesse mesmo pólo cultural no século 19, para difundir os avanços tecnológicos e científicos, próprios de uma sociedade progressista como é a da época moderna.

As mostras artísticas “democratizadas” põem em evidência o fato de serem feitas de uma “mediatização” em larga escala (com uma difusão accentuada pela mídia), geralmente internacional, pluridisciplinar e interativa, como se caracteriza essa bienal. Esse modelo de exposições provém de uma realidade externa à nossa, que, no regime de globalização da cultura, passa a ser uma prática também nossa.

Nesse cenário, interrogações se im-

plõem: que público visita a bienal? Será que esse público, em sua maioria, apresenta condições e interesse para discernir o sentido das obras? Será que a sua passagem tão rápida pelos espaços de tantas obras atende ao convite de atenção qualitativa que essas fazem? Ou a ele interessaria apenas dizer que visitou a bienal, passando a pertencer assim ao mundo dos elites da cultura, como diria Marcuse?

Conhecemos as respostas, mas sabemos que esse tipo de evento não é vivido pelo público em sua totalidade e que existem sérias dificuldades para uma efetiva compreensão da arte contemporânea. Há, em verdade, um poderoso trabalho publicitário que controla o próprio público. Assim, é necessário discernir com clareza que uma megaexposição constitui-se através de e para um mercado de arte, para trazer à tona as novidades das produções, os nomes emergentes de artistas, para indicar os possíveis caminhos para as novas manifestações do mundo da arte.

Embora sendo um evento sedutor, informativo e pedagógico, ele situa-se também como registro, como lente e principalmente como um meio eficaz para se pensar a arte dos nossos tempos.

Além de apontar criticamente os problemas constitutivos desse tipo de mostra (o valor da quantidade em detrimento da qualidade, o tipo de público, o modo de frequentá-la) e de ter plena consciência de suas finalidades intrínsecas (as metas mercadológicas e de expansão), não esqueçamos sua problemática essencial: ela própria é uma obra. E é uma obra de qualidade, pois sabe, como nunca, levantar questões sobre os valores artísticos, os de seus territórios, de sua materialidade e de seus contextos. Traz, com perspicácia, ainda que em sua constituição efêmera, as interrogações dos artistas e propõe reflexões recorrentes para o campo artístico atual em nossos tempos. Contudo, para viver fecundamente essa exposição, não nos deixemos sucumbir diante de seus fascinantes meandros, mas mantêmo-nos vivos e discernimentos, apenas sobre o que a bienal expõe, mas também sobre o que ela põe oculto.

* *Docente em Teoria e Crítica de Arte pela Universidade de Paris I, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS*



Em pleno centro de Porto Alegre, além do muro da Mauá, a Bienal do Mercosul revela um cenário até então desconhecido

Será que um passeio rápido entre tantas obras atende ao convite que elas fazem?

Ilustração 16 – Jornal Zero Hora 11/12/1999, p.4. “A exposição como obra. A própria bienal sugere questionamentos sobre valores artísticos e discernimento do público”. Artigo de Mônica Zielinsky.

¹⁷ Ver obra de Camnitzer, na abertura desse capítulo. Instalação intitulada Sala de Los Espejos onde, numa descrição rápida vemos pilhas de jornal sustentam um balde de alumínio (cheio? vazio?) replicado em seus contornos por desenhos nas quatro paredes que o cercam.

1.2.2 Projeções

As manchetes estampadas nos jornais, reproduzidas nas três próximas ilustrações, são exemplares do quanto o imaginário “cosmopolita” local foi alimentado pela imprensa quando da oportunidade de realização das Bienais do Mercosul. Nestas manchetes, títulos em letras grandes, insistentemente atrelam a realização e a própria existência das Bienais do Mercosul em Porto Alegre a outras instâncias de exposição de arte, já consagradas internacionalmente tanto pelo mercado (Museus Guggenheim) quanto pela própria história da arte, como é caso de Veneza (bienal centenária) e da Documenta de Kassel (ainda que esta seja mais jovem do que a própria Bienal de São Paulo).

Em 1996, quando a imprensa gaúcha foi informada de que um grupo de empresários, artistas e produtores culturais organizados e contando com o apoio do governo do estado realizaria em Porto Alegre uma grande mostra de arte, o jornal Zero Hora estampou na capa de seu Segundo Caderno a manchete “Documenta Gaúcha será lançada hoje”, encimando uma reportagem de página inteira. Nesta matéria, no subtítulo, lia-se “Cerimônia no Palácio Piratini dá a largada oficial para a 1ª Bienal de Artes Plásticas do Mercosul”.

Apesar do nome equivocado (bienal de artes plásticas) esta cerimônia celebrou, além do anúncio da primeira edição da Bienal, também o convênio firmado¹⁸ entre a recém-instituída Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e o Governo do Estado:

São objetivos deste convênio, a criação de condições que tornem viável a organização e a realização das mostras Bienais de Artes Visuais do Mercosul, em especial a sua primeira edição, prevista a participação de artistas dos países membros do MERCOSUL e de países convidados em exposições, oficinas, palestras, mesas-redondas, seminários, simpósios, atividades educacionais, bem como quaisquer outras atividades que possam contribuir para o desenvolvimento das artes visuais no âmbito do MERCOSUL e sua divulgação.

¹⁸ Entre outros suportes, físicos e pessoais, o convênio firmado entre Governo do Estado do RGS e FBAVM destinou um milhão de reais, a fundo perdido, à FBAVM (Anexo C). Assinaram a instituição da FBAVM os empresários indicados por Justo Werlang: Adelino Raimundo Colombo, Hélio da Conceição Fernandes Costa, Horst Ernst Volk, Jayme Sirotsky, Jorge Gerdau Johannpeter, Sérgio Silveira Saraiva e Wiliam Ling. (Anexo A)

O MAESTRO ALEMÃO
KURT REDEL
REGUE A OSPA

Página 6

SEGUNDO CADERNO

ZERO HORA - TERÇA-FEIRA, 11 DE JUNHO DE 1996

"OS AMORES
AMARELOS", DE
TRISTAN CORBÈRE

Central

Documenta gaúcha será lançada hoje

Cerimônia no Palácio Piratini dá a largada oficial para a 1ª Bienal de Artes Plásticas do Mercosul

Ambas ambiciosas exposições de artes plásticas já realizadas no Rio Grande do Sul serão lançadas oficialmente ao 180 de hoje no Salão Negrinho do Pastoreiro, no Palácio Piratini. A cerimônia, que deve reunir autoridades públicas, empresários e convidados, terá seu ponto alto na assinatura de um convênio entre o governador do Estado, Antônio Britto, e a Fundação Bienal do Mercosul. O acordo ganhará R\$ 1 milhão para a primeira bienal. Outro tanto - o evento deve custar um total de R\$ 2 milhões ou R\$ 3 milhões - viria da prefeitura de Porto Alegre, do governo federal e da iniciativa privada.

O presidente da Bienal do Mercosul, o empresário e colecionador Justo Werling, quer evitar comparações com a Bienal de São Paulo (a mais importante mostra de artes do país), mas cita a Documenta de Kassel como modelo. "Queremos envolver toda a cidade no evento, como acontece em Kassel", diz. A cada dois anos, a cidade alemã tem seus museus, galerias, parques e praças públicas servindo de sede para a realização de performances e exposições de arte de vanguarda.

A Bienal do Mercosul deve ocupar os principais prédios públicos da capital gaúcha - Palácio Piratini, Assembleia Legislativa, Theatro São Pedro, Catedral Metropolitana, MARGS, Correios, Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, Usina do Gasômetro, Casa de Cultura Mário Quintana, hall da prefeitura, algumas unidades da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (URGS), galerias quinzenais, parques e praças. "Nada ainda foi negociado", admite Werling. "Estamos correndo contra o relógio".

A primeira edição da bienal, que deve incluir debates, seminários e workshops, está marcada para o período de abril a junho do ano que vem. A exposição será realizada de dois em dois anos, com exibição de trabalhos de artistas plásticos brasileiros, argentinos, uruguaios, paraguaios e chilenos.



Diversos empresários gaúchos estão engajados no projeto desde o seu início. A bienal começou a ser discutida em março do ano passado na casa do industrial Jorge Gerdaui Johanspeter, do grupo Gerdaui. Mais de 20 artistas e 40 empresários participaram daquele encontro.

A fundação temido do Mercosul, criada em dezembro para administrar e promover o evento, tem um conselho de hora formado apenas por representantes da iniciativa privada: Jorge Gerdaui Johanspeter, Jaime Simoesky (presidente do conselho de administração da RBS), Horst Volk (Ortopé), Sérgio Saravia (grupo Piranga), William Ling (Petropar), Adélino Colombo (Lojas Colombo) e Hélio Fernandes Costa (grupo Edel).

Curador vai definir tema da exposição e convidar artistas participantes

O ponto mais polêmico da bienal deve ser a escolha do curador. Críticos e nomes serão discutidos hoje, na primeira reunião da diretoria executiva da Fundação Bienal, e poderão ser anunciados antes do final do mês.

O curador terá como principais funções determinar o tema da exposição e convidar os artistas participantes.

A jornalista Angélica de Moraes, do jornal O Estado de São Paulo, o professor de filosofia Gerold Bornheim, autor de O Ventilar e a Múscara, e o crítico carioca Frederico de Moraes, autor de *Chores em Braga*, já teriam sido cogitados para o cargo.

Uma comissão provisória, criada no ano passado para discutir o evento, chegou a propor a criação de uma comissão de curadores (em vez de um único) e sugeriu que ela fosse apenas de gaúchos.

Ilustração 17 - "Documenta gaúcha será lançada hoje Cerimônia no Palácio Piratini dá a largada oficial para a 1ª Bienal de Artes Plásticas do Mercosul". Jornal Zero Hora, 11/06/1996. Segundo Caderno, capa.

No entanto, mais atrativo do que isso – uma iniciativa governamental que passou a modelar o que se entenderia no Estado como parceria público-privada para as políticas culturais em todos os setores artísticos (música, teatro, dança, artes visuais etc.) –, para a imprensa seria fato de Porto Alegre ombrear-se com a Europa, realizando por aqui uma "Documenta Gaúcha". Àquela época a Documenta de Kassel (mostra quinzenal de arte contemporânea) era dentre os modelos em evidência, o mais renovador, por assim dizer, da cena artística internacional.

Encerrada a primeira edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, a sociedade porto-alegrense acompanhou pelo jornal certa mobilização de opiniões acerca dos acertos dessa empreitada enquanto reveladora de espaços pré-

existentes na cidade e já vocacionados para exposições artísticas. Esse seria o caso dos galpões e oficinas do DEPRC, junto ao Cais do Porto e, principalmente, do prédio sito à Coronel Vicente esquina com Voluntários da Pátria, antiga sede das lojas Mesbla¹⁹.

Transformado em “prédio xodó” da bienal o encanto desse espaço era evidente no seu vão central, com pé direito altíssimo, integrando três dos dez andares do edifício, motivo pelo qual vinha sendo comparado, sem nenhuma modéstia, ao Museu Guggenheim de Nova York, “aquele redondo com rampa circular concebido por Frank Lloyd Wright” (Jornal Zero Hora, 28/ 11/ 1997, Segundo Caderno, capa).

Nesse processo de mobilização os jornais foram tribuna de maior ressonância e, antes mesmo de encerrarem as atividades da 1ª. Bienal, o jornal Zero Hora já anunciava em negrito, manchete de capa de seu suplemento cultural, que “O Guggenheim é logo aqui” e logo abaixo em letras menores alertava “A Bienal do Mercosul termina no próximo domingo, mas seu prédio xodó continua”. A matéria alertava para os novos espaços de exposição utilizados pela I Bienal do Mercosul e comemorava:

Não será por falta de lugar que Porto Alegre vai ficar de fora do circuito das grandes exposições internacionais. Todos os Monets, Michelangelos e Portinaris que desfilam por Rio, São Paulo, Buenos Aires e apenas sobrevoam estas plagas terão finalmente onde pousar (Jornal Zero Hora, 28/ 11/ 1997, Segundo Caderno, capa).

Ao longo do texto, matéria de página inteira, pela descrição dada, fica evidente o entusiasmo pelo potencial expositivo do espaço:

O edifício é um luxo **cuja existência Porto Alegre nem supunha**, bem ali, no Centro, ao lado da mais popular zona de comércio da Capital. O prédio ocupa meio quarteirão, exibe uma fachada soberba e conta com um vão livre monumental de quase 15 metros de altura. Tem ainda uma escadaria de filme e uma série de salas que parecem ter sido erguidas especialmente para exposição de obras de arte (Jornal Zero Hora, 28/ 11/ 1997, Segundo Caderno, capa. Grifos meus).²⁰

¹⁹ Datado de 1943 foi ocupado durante quase 50 anos pela Mesbla, loja de departamentos.

²⁰ Note-se que também nessa reportagem se revela a idéia de que Porto Alegre desconhece seus potenciais turísticos e culturais e só os descobre e utiliza a partir da

QUATRO ESTRÉIAS DE
CINEMA NA CAPITAL

Página central

**SEGUNDO
CADERNO**O SHOW DE LULU SANTOS
NO LEOPOLDINA JUVENIL

Página 13

ZERO HORA – SEXTA-FEIRA, 28 DE NOVEMBRO DE 1997

O Guggenheim é logo aqui

A Bienal do Mercosul termina no próximo domingo, mas o seu prédio xodó continua



O vão central do Espaço Ulbra, com pé-direito de 15 metros de altura, acolheu as esculturas da chamada vertente construtiva da Bienal do Mercosul

Não será por falta de lugar que Porto Alegre vai ficar de fora do circuito das grandes exposições internacionais. Todos os Monets, Michelangelos e Portinari que desfilam por Rio, São Paulo, Buenos Aires e apenas sobrevoam estas plagas terão finalmente onde pousar. Passada a 1ª Bienal do Mercosul, o mais festejado entre os 11 prédios que abrigaram a megaxposição deve seguir no papel de centro cultural. A reitoria da Universidade Luterana do Brasil, a Ulbra, decidiu manter em funcionamento o chamado Espaço Ulbra, antiga sede das Lojas Mesbla, na Coronel Vicente esquina com Voluntários da Pátria.

O edifício é um luxo cuja existência Porto Alegre nem supunha, bem ali, no Centro, ao lado da mais popular zona de comércio da Capital. O prédio ocupa meio quarteirão, exibe uma fachada soberba e conta com um vão livre monumental de quase 15 metros de altura. Tem ainda uma escadaria de fime e uma série de salas que parecem ter sido eguidas especialmente para a exposição de obras de arte.

O prédio é de 1943 e, durante quase 50 anos, serviu de sede para as Lojas Mesbla. Há dois anos e meio, foi comprado pela Ulbra. Pelo plano original, seria transformado em centro de atendimento médico.

A fachada, de fato, exibe um "Ulbra Saúde" e, nos sete andares superiores, funcionam escritórios da empresa.

Engajada na 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, a universidade emprestou o espaço para a montagem da chamada vertente construtiva. O prédio acabou se transformando na área xodó da bienal e chegou a ser comparado com o museu Guggenheim de Nova York (aquele redondo com rampa circular, concebido por Frank Lloyd Wright).

"Houve uma pressão tão grande da comunidade que a Ulbra decidiu manter o prédio como centro cultural", diz a professora Sirlei Dias Gomes, diretora de Comunicação Social da universidade. Segundo ela, a área de 4 mil metros quadrados, que até o próximo domingo abriga a bienal, poderá ser até mesmo ampliada.

Um concerto da Orquestra de Câmara da Ulbra, sob a regência do maestro Tiago Flores, e do Coral da Ulbra, sob a regência de Baldo Hørle, na próxima segunda-feira, deve formalizar a recém-descoberta vocação do prédio. Sirlei diz que, além de acolher a Bienal do Mercosul a cada dois anos, o espaço poderá atrair as grandes exposições montadas no Rio e em São Paulo e até shows como o de José Carreras nas Missões.



O edifício, na Coronel Vicente com Voluntários da Pátria, foi sede das Lojas Mesbla

O ESPAÇO ULBRA EM NÚMEROS

- O prédio, na Coronel Vicente, 281, é de 1943
- A área reservada para o centro cultural é de 4 mil metros quadrados
- O pé-direito do vão livre chega perto dos 15 metros de altura
- São três andares com várias salas de exposição, duas delas com ar condicionado

Fonte: Ulbra

Ilustração 18 - "O Guggenheim é logo aqui. A Bienal do Mercosul termina no próximo domingo mas o seu prédio xodó continua". Jornal Zero Hora, 28/ 11/ 1997. Segundo Caderno, capa.

Também é notória a vontade de incluir Porto Alegre na rota internacional de eventos culturais. Não apenas pela comparação, um tanto ingênua e provinciana, com o museu norte-americano, mas, sobretudo pela possibilidade de emancipar-se das oportunidades até então exclusivas do eixo Rio - São Paulo.



Ilustração 19 - Vista interna do Espaço Ulbra, ocupado por obras da Vertente Construtiva, na I Bienal do Mercosul.

O “prédio xodó” pertencia a Universidade Luterana do Brasil/ ULBRA e fora comprado para ser um centro de atendimento médico. A comunidade artística que assumiu, organizada, política e publicamente seu desejo de ter esse lugar transformado em espaço cultural permanente, liderou uma série de manifestações e tratativas com esse fim.

Houve uma pressão tão grande que a Ulbra decidiu manter o prédio como centro cultural, diz a professora Sirlei Dias Gomes, diretora de comunicação social da universidade. Segundo ela, a área de 4 mil metros quadrados (...) poderá até mesmo ser ampliada (Zero Hora, 28/ 11/ 1997, Segundo Caderno, capa).

Não obstante, apesar das promessas e simpatias, o espaço cumpriu seu destino hospitalar, inicial. O antigo prédio da Mesbla é agora o Ulbra Saúde e, dentre aqueles que comungam o passado da Bienal, é também uma lembrança daquilo que o prédio poderia ter sido, caso tivessem sido cumpridas as promessas publicadas.

Na segunda Bienal do Mercosul, por ocasião da visita de Harald Szeeman²¹, outro exemplo desse desejo constante de paridade artística internacional, de valoração e reconhecimento da “nossa produção” nos circuitos hegemônicos, estampou a capa do Segundo Caderno do Jornal Zero Hora. “Veneza

²¹ Legendário curador da Bienal de Veneza e Documenta de Kassel. Naquele momento representando a Bienal de Veneza.

não é sonho”, e destaca: “curador da maior mostra do mundo elogia artistas gaúchos na 2ª Bienal do Mercosul” (ZH, 07/01/ 2000)²².

AS ESTRÉIAS
DE CINEMA

Páginas 3 a 5

SEGUNDO CADERNO

DUAS COMÉDIAS
DISPUTAM PÚBLICO

Página central

ZERO HORA - SEXTA-FEIRA, 7 DE JANEIRO DE 2000



RICARDO CARLE

Pela reação do curador suíço Harald Szeemann, 66 anos, é possível que a 49ª Bienal de Veneza, que será realizada em 2001, tenha presença gaúcha.

Em visita à Bienal do Mercosul, que se encerra no próximo domingo, Szeemann fez questão de elogiar algumas obras que viu nos pavilhões do Depec.

"UMA EXPOSIÇÃO É COMO UMA PEÇA DE TEATRO, HÁ A PRÉ-ESTRÉIA, A ESTRÉIA E DEPOIS ELA FALA POR SI MESMA."

Para responder o que tinha acabado de qualificar os trabalhos que examinou, Szeemann foi sacando do bolso da camisa uma maçoquinha de papéis em que fez anotações sobre as obras apreciadas. A cena se produziu no auditório do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Márga), onde o curador de Veneza fez uma palestra de quase três horas. Szeemann disse que gostou, por exemplo das expo-

sições de Elida Tessier, Rochelle Costi e Felix Bressan. Sobre Elida comentou que achou boa a sua ideia de "participação". Agradaram-lhe também as fotos de Rochelle, especialmente as de plano aproximado. A escultura *Brasil*, de Bressan, foi considerada "muito bem-feita".

No fecho da palestra, Szeemann apresentou um vídeo de 48 minutos com um passeio pelas instalações da Bienal de Veneza de 1999. Fez explanações em inglês, depois de ter falado em francês em toda a conferência. Antes, ele realizou uma votação com o público para a escolha do idioma a ser usado durante a exibição da fita. Ofereceu o francês, o inglês, o italiano e o dialeto da sua cidade natal, Berna, "particularmente poético". O pluralismo da maior exposição de arte do mundo justificava. Entretanto, não passou despercebido à platéia a presença sig-

"PARA CATALOGAR INDIVÍDUOS INDIVIDUALISTAS, CRIEI O RÓTULO MITOLOGIA INDIVIDUAL." (SOBRE A DOCUMENTA DE KASSEL)

nificativa de artistas chineses na mostra. Essa concentração de artistas pode ser mais um aspecto animador para os artistas brasileiros interessados em ter seus trabalhos exibidos no evento italiano. Szeemann decidiu pelos convites aos chineses depois de visitar o país. Para ele, na pátria de Mao Tsé-tung, agora distante da Revolução Cultural, encontra-se o que está praticamente extinto na Europa e na América: a vontade de subverter. Essa energia se expressa modeladamente, na sua opinião, com a instalação formada por uma série de monitores de vídeo em que aparece uma pessoa cocando interminavelmente as próprias costas.

Só a vinda de Szeemann a Porto Alegre já é motivo de júbilo. Ainda que ele tenha observado um sentimento de familiaridade, ao deparar com os armazéns do caos e verificar sua semelhança com o

"HÁ ARTISTAS CONSCIENTES, CRIADORES DE SÍMBOLOS, E OS BRUTOS, QUE PRESCINDEM DE SÍMBOLOS."

Artenale e outros espaços usados nos interiores dos canais venezianos. Ao revelar que um dos mais importantes curadores free-lancer do mundo, com 43 anos de experiência, tinha trocado a inauguração do Centro George Pompidou, em Paris, pela viagem ao Rio Grande do Sul, a curadora-adjunta da Bienal do Mercosul, Leonor Amarante, arrancou aplausos do público. Foi Leonor quem convidou Szeemann para vir à Bienal.

Aparentemente, valeu a pena. Para o homem que recebe diariamente 10 pastas com material de artistas e julga importante responder a todos, mesmo que encontre pouca valia no que vê, as obras reunidas na capital gaúcha não devem ter decepcionado.

"EM VENEZA, EU ABOLI A NOÇÃO DE QUE UM ARTISTA JOVEM TEM DE TER MENOS DE 30 ANOS."

Ilustração 20 - Jornal Zero Hora, 07/01/2000. Segundo Caderno, capa.

²² Por "maior mostra de arte do mundo" leia-se Bienal de Veneza.

A matéria segue laudatória e prospectiva do que deve ser uma exposição de arte. No entanto, segundo suas manchetes, o que interessava para Porto Alegre era, em primeiro lugar o fato de a Bienal do Mercosul ter despertado a curiosidade desse curador internacional emblemático a ponto de trazê-lo (como convidado da Fundação Bienal do Mercosul) até o sul da América do Sul. E, em segundo lugar, obviamente, o fato dele ter elogiado publicamente (portanto passível de reprodução massiva e difusão midiática) os artistas gaúchos e a própria exposição Bienal do Mercosul.

Desde sua primeira edição, além da reiterada divulgação do número de visitantes de cada edição, a cada visita considerada ilustre (em muitos casos, ilustre e estrangeira) a imprensa abre generosos espaços em suas páginas para informar, difundir e expandir o alcance promocional das Bienais do Mercosul no contexto regional, rio-grandense em especial. Assim também destacava a professora Maria Amélia Bulhões Garcia ao escrever sobre a segunda edição da Bienal do Mercosul: “são inúmeros os artistas, críticos, jornalistas, marchands, colecionadores e outros especialistas de diferentes países que chegam, atraídos por seu prestígio”.²³

Quando a afluência de público serve como índice de sucesso de um evento, ela também traz um problema a ser enfrentado no campo das artes: o que representa uma iniciativa com essa preocupação? Quem a está promovendo e por quê? Ou, como recomenda a professora Mônica Zielinsky, quando os jornais noticiam com destaque “Os números da Bienal” ou que “Bienal atrai multidão de filas”, será sempre “importante participar intensamente do evento, conhecer a fundo as obras expostas, mas é muito mais importante descobrir o sentido dessa iniciativa, os porquês e os para quês” (ZIELINSKY, 1999.p.4).

Nessa quantificação que promove, autoriza e aprova as Bienais, existe outra forma indicativa de relevância: distinguir seus visitantes. Além de medir e divulgar a quantidade de visitas ao evento, destaca-se também a qualificação desses visitantes, divulgados como personalidades do meio artístico, acadêmico, político, ou como grupos de interesse, alunos, idosos, escoteiros etc. Assim, expostos em quantidade e “condição”, a visitação numerada e enumerada, atrai

²³ “A Integração Possível”. Jornal Zero Hora, 11/ 12/ 1999, Cultura, p.8.

patrocinadores potenciais, legitima o evento e sua viabilidade espetacular, com todos os seus desdobramentos sócio-culturais e econômicos²⁴.

No entanto, ainda é através da sistemática comparação da Bienal do Mercosul com eventos renomados (Documenta, Veneza) que se busca a promoção, o prestígio, junto aos circuitos internacionais de arte contemporânea. Além disso, e ao mesmo tempo, persegue-se a inscrição desta mostra sulina num patamar de excelência e representatividade internacional como forma de construir uma imagem institucional de competência, credibilidade e notoriedade extensiva aos seus colaboradores e patrocinadores. Esses últimos, mormente interessados comercial e diplomaticamente num mercado ampliado e fortalecido a partir do Sul, ou no mínimo num MERCOSUL.

²⁴ Dentre as formas de divulgação e propaganda da III BAVM existia, não por acaso, o *slogan* explicativo/ convidativo “A gente se encontra na Bienal”.

2

COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL, INFORMAÇÃO e DIFUSÃO

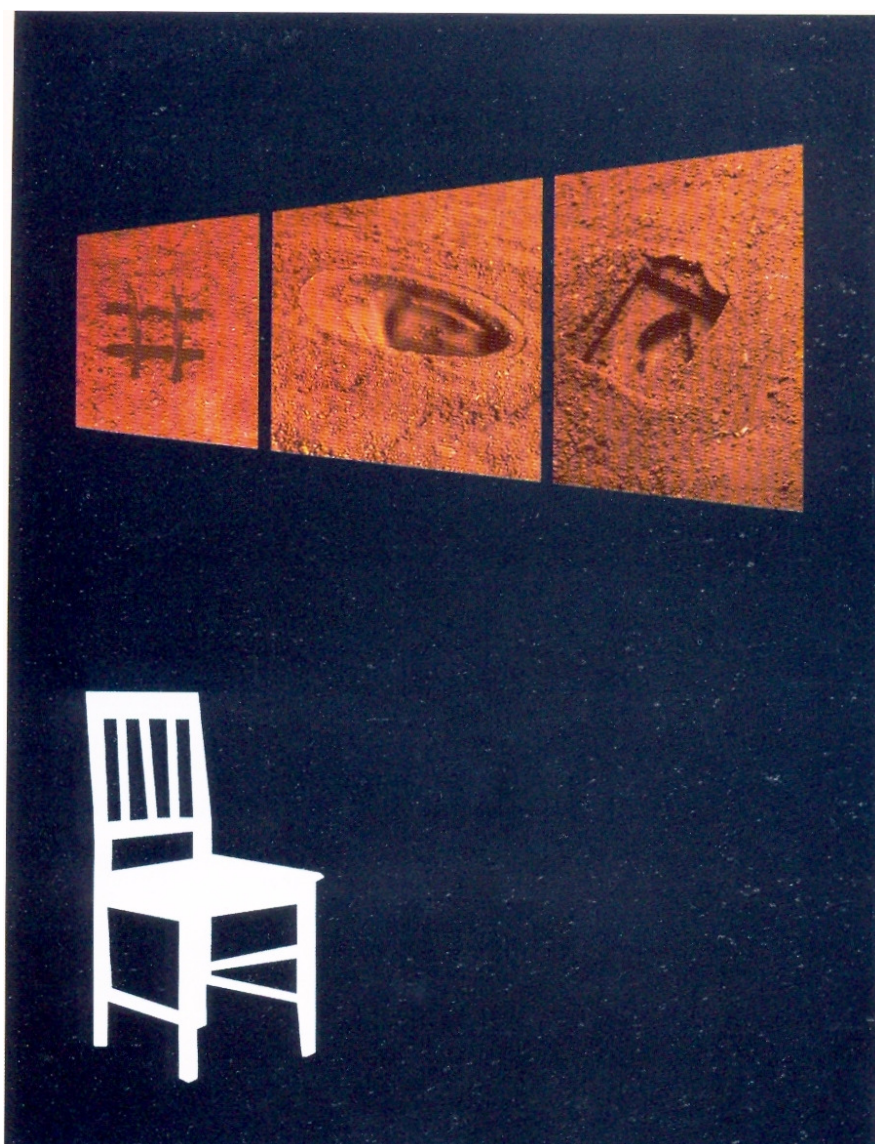


Ilustração 21 - Alicia Villarreal (Chile). La enseñanza de la Geografía. Instalação, 1997.

I BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL.

Aqui, cada mercadoria tomada individualmente é justificada em nome da grandeza da produção da totalidade dos objetos, dos quais o espetáculo é um catálogo apologético.

Guy Debord

Os tipos móveis para impressão e depois, a Revolução Industrial, abriram as portas (e por que não dizer as páginas) para um número infinitamente maior de leitores. Na sequência, através da indústria cultural e da difusão massiva de livros e impressos, a cultura das elites chegava, enfim, ao povo, às massas. No entanto as pessoas continuavam insuficientemente letradas para decifrar os códigos de distinção pelo conhecimento. Assim, a inevitável apropriação difusora desses bens simbólicos resultou numa linguagem, num estilo de comunicação, que devolveu significado a esses bens valorizando sentidos e produzindo leituras de acesso e entendimento facilitados¹. Isso permitiu que meios massivos de comunicação se estruturassem de acordo com modelos de referência e padrões modelares do gosto “médio”, aprendendo a manipular seus produtos de comunicação de acordo com os efeitos esperados e desejados.

Tempo, capitalismo, consumismo, avanços da ciência, tecnologias da informação e globalizações depois, a acessibilidade aos bens culturais promovida pelas chamadas indústrias culturais democratizou, segundo uma lógica comercial de mercadorias, o patrimônio cultural até então distintivo, ameaçando o capital simbólico das elites. Essa “pequena revolução” promovida pelas indústrias culturais, fusionando referências distintivas, redesenhando conceitos de cultura popular e erudita, exigiu realinhamentos dinâmicos e menos lineares dos usos desse patrimônio de afirmação e dominação cultural. Por isso não estamos exagerando quando afirmamos que não terá sido por acaso que os catálogos das Bienais do Mercosul tiveram tratamentos diferenciados, não só nos formatos, mas principalmente quanto à língua adotada em cada edição, a fim de atender públicos e interesses distintos.

¹ Entendo por apropriação não apenas o uso deliberado de bens artísticos, literários, culturais, mas toda a sorte de adaptações, reduções, interações, acréscimos e disposições de forma e conteúdo em relação aos originais. Equivalente, em boa medida, ao conceito pós-moderno de apropriação artística.

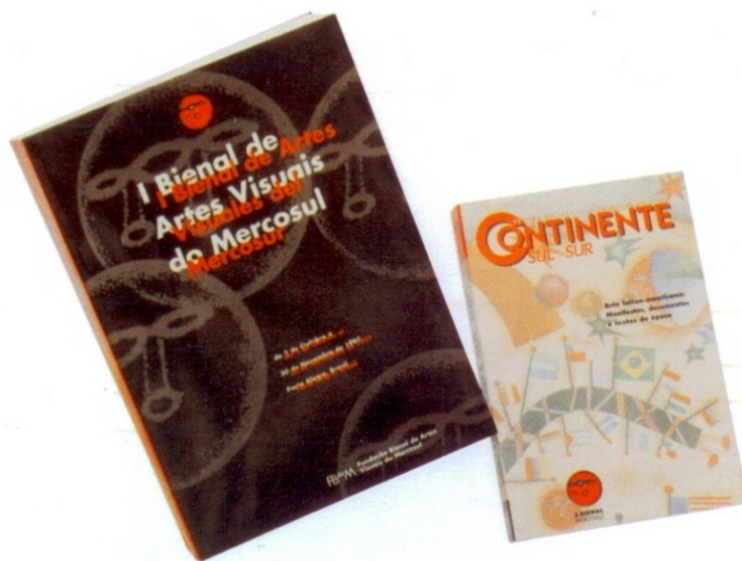


Ilustração 22 – Catálogo da I BAVM e Revista Continente Sul Sur número 6/1997, Publicações da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Catálogos que acompanham as exposições de arte desempenham diferentes papéis no cenário contemporâneo e são cada vez mais indispensáveis no contexto legitimador donde emergem. Inicialmente, os catálogos de exposições são importantes porque apresentam a reprodução das obras expostas e o currículo dos artistas. Além disso, também expõem os argumentos teóricos, poéticos e práticos, dos artistas, dos curadores e dos promotores da exposição, na intenção de justificar a reunião daquelas obras naquele lugar e sob tais condições. Assim, os catálogos, objetos de desejo, são ao mesmo tempo um registro, um manifesto, uma celebração da exposição que ilustram e uma prestação de contas, de acordo com os textos que apresentam.

A instrumentalização dos interesses envolvidos e do contato com o público possui grande dependência do catálogo artístico, seja ele um volume industrial, seja uma obra específica de arte contemporânea. (...) Nele, a ação artística existe quase exclusivamente como assunto ou ilustração, e a instituição e os curadores assumem, orgulhosamente o papel de exegetas da arte. A sua imprescindibilidade como documento é inquestionável, assim como seu poder legitimador de todas as instâncias envolvidas (SILVEIRA, 2005, p.4.)

No caso das Bienais do Mercosul (e de muitas outras exposições), os catálogos são instrumentos de comunicação institucional e como tal encerram registros fecundos para a análise dos contextos de onde emanam. Por isso neste

capítulo, iniciamos com uma breve apresentação dos catálogos e demais publicações, distribuídos pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Na primeira edição da Bienal do Mercosul a FBAVM imprimiu seu Catálogo Geral, pelo qual se notabilizou, tanto pelo texto de seu curador quanto pela qualidade geral da peça gráfica, pelo tamanho (20x30cm) e pela espessura do volume (544 páginas). Além disso, a FBAVM ainda gerou boletins informativos bimestrais e seus correspondentes em língua espanhola e, em parceria com o Governo do Estado, um número especial da “Revista do Instituto Estadual do Livro Continente Sul Sur” (ano 2, número 6, 1997).

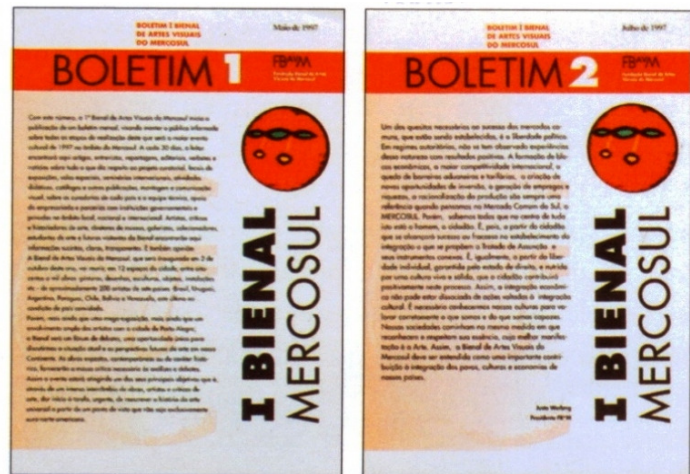


Ilustração 23 – Boletins da I BAVM.

A segunda edição veio acompanhada de um conjunto de quatro catálogos. O Catálogo Geral e três outros, relativos às mostras especiais “Júlio Le Parc” e “Arte e Tecnologia”, ao núcleo histórico “Picasso, Cubismo e América Latina” e, à mostra retrospectiva de Iberê Camargo, artista homenageado.

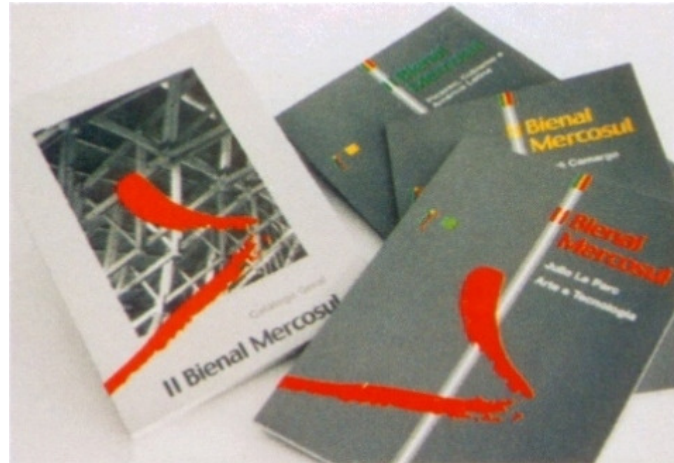


Ilustração 24 - Catálogos da II BAVM.

A terceira edição, aquela que segundo seus organizadores sofreu grandes dificuldades orçamentárias, teve dois catálogos, o geral e, noutro volume, os registros e textos sobre a mostra de Diego Rivera, em Sala Especial, e das três exposições paralelas: Edvard Munch, Tal R e Artistas Chineses.



Ilustração 25 - Catálogos da III BAVM.



Ilustração 26 - BienalMERCOSUL Boletim / Newsletter conjunto de 10 boletins, relativos a 4ª edição.

Já para a quarta edição também foram produzidos boletins, porém mensais, de distribuição gratuita e dirigida, somando dez edições bilingües (português e inglês) além de dois catálogos: um geral completo e outro resumido, apresentado como guia para a visitação. Nesta edição a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul inovou seus procedimentos na capa do catálogo geral. Registro completo da mostra, o catálogo teve o aproveitamento do papel usado no processo de impressão como prova de cor e ajustes de matriz no seu plano de apresentação. Estes papéis que seriam descartados serviram de capa, ou melhor, capas diferentes, uma a uma acrescentadas de um adesivo preto no canto superior direito, onde se reproduz o atual símbolo da Bienal (o ponto de interrogação em espelhamento inverso vertical) e a indicação “4ª Bienal do Mercosul”.

Se a Fundação Bienal do Mercosul assim o fez por medida de economia, responsabilidade social e ecológica, ou não, o fato é que, de certa maneira, isso transformou a peça industrial em objeto exclusivo, permitindo aos seus compradores, escolherem o catálogo pela capa que melhor lhes aprouvesse.



Ilustração 27 - Catálogo Geral (capas diferentes) e capa do Guia: tamanho menor e formato simplificado, com roteiro resumido.

A cada edição os impressos promocionais institucionais sofreram variações e ajustes. Mas a quinta edição superou todas as anteriores em número de catálogos. Continuou com o sistema de boletins/ *newsletters* (bilíngues) mensais, sete ao todo, distribuídos através de mala direta, como encarte das revistas

“Aplauso” e “Bravo!”. No lugar de um catálogo geral unificado a Fundação Bial produziu um conjunto de sete livros: “Amílcar de Castro, uma Retrospectiva”; “Uma História Concisa da Bienal do Mercosul”; “Rosa dos Ventos: Posições e Direções na Arte Contemporânea”; “A Persistência da Pintura”; “Da Escultura à Instalação”; “Direções do Novo Espaço” e “Transformações do Espaço Público”.



Ilustração 28 - Boletins da 5ª BAVM.

Na seqüência, seguindo a experiência das publicações fragmentadas e temáticas, em 2007 a 6ª BAVM publicou seis livros e um guia de visitação com informações concisas sobre as exposições. Todos os livros, à exceção do guia, foram organizados de acordo com os eixos temáticos dessa edição, que teve como subtítulo e metáfora curatorial “A Terceira Margem do Rio”, inspirado no conto homônimo de Guimarães Rosa. Três desses catálogos apresentaram as exposições monográficas de Öyvind Fahlström, Francisco Matto e Jorge Macchi e os outros três apresentaram os eixos propostos: Conversas, Zona Franca e Três Fronteiras.

Esses materiais foram vendidos ou, no caso dos boletins, distribuídos ao grande público interessado². Em todas as seis edições da Bienal do Mercosul foram

² Os Boletins informativos da 4ª e 5ª Bienal do Mercosul e todos os catálogos da 5ª e 6ª edição estão disponíveis para *download*, através do site da Fundação Bial do Mercosul. Além disso, segundo notícia no site da Bienal do Mercosul, o patrocínio da Petrobras permitirá, em médio prazo, digitalizar e disponibilizar via internet todo o acervo do seu Núcleo de Documentação e Pesquisa.

produzidos materiais didáticos impressos de distribuição restrita, dirigida aos professores da rede pública e particular do Rio Grande do Sul (Porto Alegre em especial) e à formação de monitores, estes, oriundos de cursos de formação universitária na área das Ciências Humanas, principalmente arte, história, arquitetura e pedagogia³.

Em conjunto o material de comunicação institucional da Fundação Bienal do Mercosul, publicados ao longo de 11 anos, representa, só em catálogos e guias, o impressionante número de vinte e quatro livros sobre arte latino-americana em suas versões e interpretações mais vivas e influentes no sistema contemporâneo das artes. Afora os catálogos também devemos considerar os boletins de distribuição dirigida: dois, na 1ª. Bienal, dez na 4ª, sete na 5ª, totalizando 19 boletins de ampla tiragem.

Independentemente do número de volumes editados, em conjunto ou por edição, não se pode desprezar a importância dessas publicações considerando seu poder de propaganda e seu legado de afirmações. O próprio García Canclini, respeitado estudioso da indústria cultural em tempos de globalização econômica e contextos culturais híbridos, se refere aos catálogos da Bienal do Mercosul como fonte importante, e de informações suficientes, para que ele possa elaborar suas opiniões e avaliações sobre o evento. Em visita a Porto Alegre⁴, na época da 5ª Bienal do Mercosul, após uma rápida passagem pela mostra, e indagado sobre suas impressões quanto à 5ª Bienal ele respondeu, insistindo no acesso aos catálogos e seus registros:

Não estive nas Bienais anteriores, **só vi o catálogo** da primeira. (...) Me parece bom, a princípio, que se tente fazer uma Bienal do Mercosul e que se dê conteúdo cultural ao processo de integração regional, que não seja apenas um processo de integração econômica e comercial. (...) **Todavía, não vi o catálogo então não sei bem** até onde chega essa releitura. (...) Minha opinião é que uma bienal deve propor certas linhas conceituais que não levem em conta as modas do mercado, mas sim a redefinição do estado da arte e da relação da arte com a sociedade, com a cultura, com processos inter-culturais, no caso de ser uma Bienal internacional. Nesse sentido, **tenho que esperar os catálogos dessa Bienal, para ver até onde chega** esse aprofundamento (CANCLINI, 2005, p07. grifos meus.).

³ Abdiquei, por enquanto, da pesquisa sobre os programas de formação de monitores e da ação educativa, que acompanham cada edição, por entender que esta requer um investimento temporal e teórico específico, diferente do que poderíamos fazer para essa tese.

⁴ Participando do 8º Seminário Internacional de Comunicação promovido pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação da PUC-RS (2005).

Sendo que os fatos não falam por si, apenas acontecem, serão registrados e se tornarão evidentes na medida em que falamos sobre eles, por eles. E se tornarão, portanto, cada vez mais evidentes de acordo com o quê se fala, quem fala, onde e quanto se fala sobre o fato ocorrido (BOURDIEU, 1989 e 2002b). Pois, nesse caso, os catálogos das Bienais do Mercosul são um manancial de referências, inferências e consagrações. Apresentam, afirmam, vaticinam e, por sua autoridade corporativa, capacidade de multiplicação, difusão e convencimento, acabam “colocando palavras em nossa boca” e verdadeiras realidades em nossos horizontes.

2.1 Línguas do mundo, linguagens da arte

Na I Bienal do Mercosul o catálogo reuniu textos que foram publicados na língua materna dos seus autores, artistas e curadores, ou seja: português para os brasileiros, espanhol para *los hermanos* e demais *hispanoablantes*. Assim sendo, sem traduções nem versões em inglês. Já a II Bienal organizou seu catálogo geral em edição bilíngüe, português e espanhol, com os textos traduzidos justapostos na mesma página. Seus outros três catálogos, referentes às mostras especiais (Iberê Camargo, Julio Le Parc e Arte e Tecnologia, Picasso, Cubismo e América Latina) tiveram edição em português, seguidos ao final, das respectivas versões em espanhol e inglês. Da mesma forma o catálogo geral da III Bienal trouxe os textos em português acompanhados de versão em espanhol e inglês. Enquanto o catálogo unificado das exposições paralelas e da sala especial fez traduções simultâneas na mesma página e sem versão em inglês. Também a 4ª edição manteve os textos em sua língua pátria (português e espanhol) acrescidos, em seu catálogo geral, de uma *english version* ao final. Entretanto, a versão resumida desse catálogo é totalmente em língua portuguesa.

No conjunto de sete publicações da 5ª. Bienal do Mercosul, os critérios variaram um pouco. A maioria destes livros manteve os textos dos curadores em suas línguas originais (português e espanhol). Mas quando o livro é todo escrito em português nem sempre recebeu versão espanhola, como é o caso de “Transformações do Espaço Público”. Todos os sete livros, no entanto, têm versões em inglês ao passo que os seis volumes da 6ª edição da Bienal do Mercosul,

publicados em 2007, já contemplam as versões em português, espanhol e inglês, promovendo uma comunicação internacional mais equânime em termos de idioma.

Cabe lembrar que, fora de nosso recorte cronológico, as edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, posteriores a 2003 e suas respectivas publicações aparecem aqui comentadas para favorecer a compreensão daquilo que estamos demonstrando: os ajustes e estratégias que indicam as intenções de inserção e influência desta Bienal nos circuitos internacionais globalizados.

ABC

LAZER & CULTURA

DOMINGO
28 de setembro de 1997

Em Cena escera hoje

Hoje não está encerrando a quarta edição do Porto Alegre em Cena, promovida pela Prefeitura para alertar, que vive no país da Capital sobre a melhor qualidade de vida possível. O evento também é destinado a quem não tem acesso a teatro profissionalizado. A maior parte dos espetáculos agendados para a noite de hoje, é de caráter cultural e de caráter social. A programação da noite de hoje, a partir das 19h, inclui o espetáculo de teatro "O Homem de Branco", apresentado pelo grupo de teatro "O Homem de Branco", apresentado pelo grupo de teatro "O Homem de Branco".

De Hamlet aos paparazzi

Em Hamlet, de Kenneth Branagh, Kate Winslet é a Ophelia da trama shakespeariana, transportada para o século XXI. O filme é dirigido por Branagh e estrelado por Winslet e Branagh. O filme é baseado no texto de Shakespeare e dirigido por Branagh.

O novo disco de Ramil

Algo de novo? O novo disco de Ramil é oficialmente lançado. O novo disco de Ramil é oficialmente lançado. O novo disco de Ramil é oficialmente lançado.



A Bienal da Integração

Capital ganha

inaugura quinta

a maior exposição

de artes visuais

sul-americanas

A Bienal da Integração é a maior exposição de artes visuais sul-americanas já realizada no Brasil. Ela reúne obras de artistas de Argentina, Chile, Paraguai, Uruguai e Brasil. A exposição é curada por Frederico Moraes e é aberta ao público a partir de hoje.

ABERTURA OFICIAL SERÁ QUINTA

A 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul abre oficialmente às 19h da próxima quinta-feira. Serão as obras de arte do Rio Grande do Sul - MARSIS, na Praça da Alfândega, quando uma pequena solenidade será seguida de uma caminhada até o espaço Bienal Mercosul, no número 1123 da Rua Sete de Setembro.

Mostra também é voltada à população

Assim como as exposições em 12 locais diferentes, serão realizados dois seminários internacionais com artistas, historiadores, diretores de museus e pesquisadores da arte contemporânea. A programação dos seminários, a partir da quinta-feira, inclui o encontro com o diretor de arte da Bienal, Frederico Moraes, e o encontro com o diretor de arte da Bienal, Frederico Moraes.

Construtivistas

As obras de arte de construtivistas são expostas na Bienal da Integração. As obras de arte de construtivistas são expostas na Bienal da Integração.

Ilustração 29- Jornal ABC, 28 / 9 / 1997, capa. A matéria destaca o fato dessa mostra de arte "também ser voltada à população" e não apenas para os especialistas.

Com esse intuito, o que essas versões em língua estrangeira podem nos dizer sobre o projeto Bienal do Mercosul? Se pensarmos, por ora, apenas na opção de traduzir ou não os textos que acompanham os catálogos das edições da Bienal, algumas suposições, intuídas inicialmente sobre o desejo de visibilidade e participação em contextos internacionais, resultam muito pertinentes. Mesmo sem considerar o conteúdo desses textos, suas versões em língua estrangeira são ilustrativas dos objetivos políticos e projetivos para o entendimento e a consolidação do MERCOSUL e de uma alentada liderança empresarial gaúcha, aliada a necessidade de projeção internacional do Rio Grande do Sul a partir da cidade de Porto Alegre.

Sendo capital e em situação geográfica propícia, Porto Alegre pretendia, com a ação de seus líderes políticos e econômicos, conquistar o título de capital cultural do Mercosul. Assim, a possibilidade de integração artística promovida pela Bienal de Artes Visuais do Mercosul era, naquele momento, uma boa oportunidade de promoção da cidade e afirmação de seus méritos e vocação. Senão vejamos: no catálogo da primeira Bienal os textos publicados não têm versão em inglês e respeitam a língua pátria de seus autores. Donde podemos concluir que, para além da crença (sobretudo rio-grandense) de que português e espanhol são tão parecidos que dispensam traduções entre latino-americanos, à primeira edição da Bienal que, nas palavras do seu curador, Frederico Morais, pretendia “reescrever a história da arte latino-americana sob uma perspectiva que não fosse euro-norte-americana” (MORAIS, 1997b, p. 14), estava destinada, naquele momento, à revisão e ao encontro da arte da América Latina, numa abordagem territorial e doméstica, por assim dizer.

Observamos naquele contexto que a idéia de “re-escrever a história da arte latino-americana” e a possibilidade de fazer isso “sob uma perspectiva que não fosse euro-norte-americana”, seduziu e impregnou de tal forma a interpretação e retórica de seus gestores, promotores e comentadores que foi, à época, uma frase textualmente repetida inúmeras vezes para definir a I BAVM⁵. Buscava-se naquele momento uma apresentação e discussão que permitissem a participação artística, conceitual e histórica dos países que compõe a América Latina, de forma crítica,

⁵ Em boa escala ainda é assim, conforme publicações recentes da FBAVM.

altiva e otimista frente aos contextos internacionais e multiculturalistas do mundo globalizado onde, afinal, tínhamos o MERCOSUL (ameaçado por pressões externas ao bloco e precisando ser fortalecido). Portanto o mundo, ao visitar os destaques de nossa produção plástica tinha que nos ouvir, naquela oportunidade, com todos os nossos sotaques.

Na segunda edição o catálogo geral traz versões em espanhol e português com traduções justapostas dos textos curatoriais que abordaram, prioritariamente, a atualidade das questões relativas à identidade da arte na América Latina. Apesar de que nesta “Bienal se fala portunhol” (CYPRIANO, 2001, p. E8), como se afirmou por ocasião da III BAVM, isso se deu, talvez, para facilitar e incentivar a integração cultural entre os países membros do MERCOSUL, afinal espanhol e português são línguas distintas. No entanto, os catálogos relativos às salas especiais traziam todos, prospectiva e prudentemente, uma versão em espanhol e outra em inglês.

Note-se ainda que nas exposições temáticas da segunda Bienal, montadas em salas especiais, para além da projeção internacional dos artistas destacados, também havia um número significativo de obras oriundas de acervos privados latino-americanos (dentre os quais, vários brasileiros) que, com o auxílio destas publicações poderiam ser promovidas noutros territórios. É o caso do conterrâneo sul rio-grandense Iberê Camargo, homenageado dessa II Bienal do Mercosul. Naquela época já existia uma fundação em Porto Alegre que, desde 1995, administrava seu espólio. Mas, apesar disso, Iberê Camargo ainda era, surpreendentemente, praticamente desconhecido no grande circuito internacional.

Observemos por ora aquilo que concluo como “lógica promocional” que percorre e orienta as traduções contidas nas publicações das Bienais: versões em português, espanhol e inglês. Na terceira edição o conteúdo trilingue está disponível apenas para os textos do catálogo geral, “Arte por toda parte”, que reúne, na definição de seus curadores, artistas contemporâneos do MERCOSUL. Neste catálogo português e espanhol estão outra vez dividindo a mesma página, porém exclusivamente no catálogo dedecado à sala especial (Diego Rivera) e das exposições paralelas (Munch, TalR e Artistas Chineses). Esses artistas já têm seus nomes assimilados pelo mercado internacional e, foram trazidos à capital do estado, especialmente para contemplar interesses não revelados (pessoais, diplomáticos,

empresariais?), do MERCOSUL Rio-Grandense. Desde àquela época ainda não se explicou qualquer pertinência (artística, conceitual, estética, histórica, curatorial) das exposições paralelas oficiais à III Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Quando da 4^a. Bienal do Mercosul, mais internacional do que as anteriores, nada muito diferente se fez em relação ao catálogo geral. Para esta edição não se traduziu para o português os textos em espanhol e vice-versa, mas ao final do catálogo geral foi incluída uma versão em inglês completa. Já a versão compacta deste catálogo, guia de visitação, (vendida por menos da metade do preço do catálogo geral completo, objetivando com isso uma distribuição mais abrangente), foi publicada integralmente em língua portuguesa, privilegiando o público nacional, constituído massivamente por gaúchos e porto-alegrenses.

A 5^a. Bienal, com objetivos curatoriais assumidamente alinhados com o *mainstream* internacional, e que chegou a propor, por essa razão a mudança do nome da Bienal⁶, substituindo MERCOSUL por Porto Alegre, apresentou um projeto editorial audacioso. Composto por sete volumes, que por motivos técnicos e financeiros, foram sendo lançados aos poucos, alguns inclusive bem depois do término da mostra, não traduziu espanhol e português, mas não abriu mão das versões em inglês em todos os seus volumes.

Apenas alguns destes livros como “Amilcar de Castro: Uma Retrospectiva” e “Uma História Concisa da Bienal do Mercosul”, originalmente escritos em português, se fizeram acompanhar de versões em espanhol e inglês. Mas no caso de “Transformações do Espaço Público”, que apresentava o trabalho de quatro artistas brasileiros⁷ a publicação veio acompanhada apenas da versão em inglês. Entre outras especificidades da coleção, inclui-se no primeiro livro lançado “Rosa-dos-Ventos: Posições e Direções na Arte Contemporânea”, destacadamente, o currículo dos todos os curadores da 5^a. Bienal, fato até então apenas ocorrido no catálogo da I Bienal do Mercosul.

⁶ O que não constitui em si uma novidade. Especulações a esse respeito vêm sendo feitas desde a primeira edição. Os palpites e argumentos variam da pertinência geográfica à dependência indesejada dos limites de um mercado do Sul, até a poesia expressa no nome Porto Alegre, considerada muito adequada para nomear um evento de arte.

⁷ Obras públicas, de intervenção urbana dos artistas Mauro Fuke, Carmela Gross, Waltércio Caldas e José Resende.

Os catálogos da 6ª Bienal do Mercosul, lançados todos juntos e disponíveis desde a abertura da mostra para venda avulsa ou conjunta, assumiram o espanhol e o inglês como línguas oficiais da Bienal. São, por isso, livros trilingues que seguem o modelo de impressão por segmento de exposição, onde se incluem informações sobre artistas e curadores, expediente também adotado na edição anterior.

Ainda com as observações sobre as versões e traduções contidas nos catálogos, podemos perceber que o crescente desejo de reconhecimento e circulação internacional nos circuitos culturais hegemônicos (euro-norte-americanos) parece ter revisado, ao longo dos dez anos da Bienal do Mercosul, a proposta de legitimação de uma produção artística a partir de suas nacionalidades, para o nivelamento pluricultural⁸ transnacional e desterritorializado. Assim, para atingir o objetivo institucional de comunicação com os públicos de interesse da Fundação Bienal do Mercosul definiu-se que seria preciso falar inglês, a língua oficial do mundo dos negócios e da arte contemporânea.

2.2 Logos, slogans, imagens e homenagens

Desde a edição inaugural das Bienais do Mercosul, a Fundação Bienal promoveu suas edições com um rigoroso planejamento visual que lhe confere identidade corporativa renovada a cada edição⁹. Inicialmente, à composição de uma identidade visual promovida e imprescindível para marcar cada uma das edições da Bienal do Mercosul, buscou-se referências nas próprias obras que seriam expostas em cada edição. A Fundação Bienal do Mercosul estendia, com esse gesto, seu entendimento de homenagem. Para tanto, nas primeiras três edições, a Bienal do

⁸ É preciso ter claro no contexto global-local a diferença entre pluri ou multiculturalismo e interculturalismo, pois, segundo Carlos Juan Moneta, a assimetria das políticas nacionais no fomento de ambas, é sempre em detrimento do multiculturalismo. Para ele o multiculturalismo se foca na gestão interna da diversidade cultural, enquanto o interculturalismo se ocupa dos processos de intercâmbio entre culturas diferentes. E, neste contexto, além das diferenças de foco e práxis “a comunicación, como medio de transmisión e intersección, y la dialéctica de globalización-localización de la cultura, generan una ineludible interdependência”(CANCLINI e MONETA, 1999, p. 26 -27).

⁹ Para o escopo dessa tese algumas notas se fazem necessárias a esse respeito, no entanto serei breve ao apresentá-las, pois, em conjunto esse material merece uma análise mais completa e estaria além daquilo que me interessa destacar nesse momento.

Mercosul buscou sua logomarca objetivamente em obras de artistas que seriam homenageados. É o caso do “sol vermelho” que marcou a I BAVM, extraído da aquarela *Drago* (1927) do argentino Xul Solar (1887-1963) que juntamente com o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1900 – 1981) foi homenageado nesta primeira edição. Além do pequeno “sol vermelho”, que virou logo da I BAVM, essa aquarela também era representativa para o contexto temático da mostra por apresentar, entre muitas bandeiras pintadas, alinhadas no corpo do “Drago”, as bandeiras de vários países latino-americanos, notadamente, Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai.



Ilustração 30 – *Drago*. Xul Solar, 1927. Aquarela sobre papel. 25,5 X 32 cm.
Onde se encontra o pequeno “sol vermelho” (à direita).que foi transformado em *logo* da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul

A iniciativa de buscar nas obras dos artistas em exposição a referência iconográfica para a criação de logomarcas se repetiu na segunda e terceira edições da Bienal do Mercosul. No caso da II e III Bienal a partir de uma única obra de Iberê Camargo. Conforme Ivo Nesralla, presidente da segunda e terceira edições da Bienal, “homenagear Iberê Camargo numa exposição tão importante quanto a Bienal de Artes Visuais do Mercosul é um privilégio”(1999b, p.7). A reiterada afirmação da necessidade de reconhecimento e importância da obra de Iberê parecia uma espécie de resposta às críticas recebidas pela ausência desse artista na primeira edição da BAVM, o que calava fundo em seus organizadores. Assim, escolher esse artista brasileiro e “gaúcho” para ser o homenageado desta segunda edição era, mais do que um desagravo à sua memória e legado, também uma reparação histórica. Segundo Nesralla,

Em **reconhecimento à importância de Iberê Camargo** não só para o Brasil, mas **para a pintura universal**, a II Bienal decidiu **também homenageá-lo**, com a adoção de uma de suas obras – Face (1984), da série Carretéis – **como logomarca desta edição**. (NESRALLA, 1999b, p. 7. Grifos meus).

Para Fábio Magalhães, curador destas mesmas duas edições da BAVM, esta homenagem também tornaria definitiva a logomarca inspirada em seu trabalho da série “Carretéis”, considerada uma das mais emblemáticas da carreira do artista.

Símbolo de uma pintura de resistência, Iberê Camargo foi escolhido pela II Bienal de Artes Visuais do Mercosul para ser o artista brasileiro homenageado da mostra. **O novo logotipo da exposição, agora definitivo**, surgiu a partir da série “Carretéis”, um ícone de infância do artista e que apareceu em seu trabalho no final da década de 50 (MAGALHÃES, 1999, p. 9. Grifos meus).

O designer responsável pela criação da logomarca da II BAVM selecionou e “pinçou” a figura de um carretel na obra Face, de Iberê Camargo. Isolada e estilizada, propositalmente, com as cores da bandeira do Rio Grande do Sul, esta imagem “criou uma dupla simbologia ao lembrar ora uma forma abstrata, ora uma *figura em estado de admiração*” (FIDÉLIS, 2005, p.87. Grifos meus.).



Ilustração 31 – Face. Iberê Camargo, 1984. Óleo sobre tela. 40 x57 cm. Acervo da Fundação Iberê Camargo e Logomarca da II BAVM, repetida na terceira edição.

Durante as gestões de Nesralla e Magalhães, respectivamente presidente e curador da II e III Bienais do Mercosul, de fato esse símbolo persistiu enquanto *logo* da Bienal e, como tal, estampou impressos, publicações, sinalizadores e demais produtos relacionados a cada uma dessas edições. Mas apesar do coletivo “estado de admiração”, pela *logo* e pela própria realização da II e III Bienal de Artes Visuais do Mercosul – uma vez que dificuldades orçamentárias ameaçaram a continuidade do projeto Bienal do Mercosul – , o símbolo não se perpetuou como logomarca. Ademais, penso que tornar esse símbolo um emblema definitivo da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul poderia, a médio prazo, confundir sua publicidade com a da Fundação Iberê Camargo (FIC), com a qual mantém muitos vínculos.

Observamos que, desde a composição da diretoria e conselhos destas fundações até a sua programação (curadorias, cursos e seminários), existe uma estreita relação e repetição de nomes. A começar pelo maior patrocinador de ambas o Grupo Gerdau, presidido por Jorge Gerdau Johannpeter, presidente da Fundação

Bienal e Fundação Iberê e Justo Werlang¹⁰ vice-presidente e membro do conselho curador da Fundação Iberê Camargo, ambos, colecionadores de arte.

Também o atual curador pedagógico da Fundação Iberê Camargo, Luis Camnitzer, artista uruguaio radicado nos EUA (participou da I Bienal do Mercosul), foi, antes, curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul (2007), realizada sob a presidência de Justo Werlang e Jorge Gerdau Johannpeter. Outros personagens da cena pública local (produtores culturais, professores, curadores) ainda podem ser apresentados percorrendo esse itinerário “Bienal Mercosul – Fundação Iberê”¹¹.



Ilustração 32 - Logomarca e material promocional da III BAVM.

O artista homenageado da 3ª BAVM foi o *videomaker* Rafael França (Porto Alegre, 1957- Chicago/EUA, 1991) apesar disso a logomarca anterior foi mantida. Diminuindo as cores no material promocional, na 3ª edição foram mantidas as cores da bandeira do Rio Grande do Sul, basicamente no carretel de sua figura símbolo. O preto e o branco surgiram como suportes cromáticos para essa

¹⁰ Presidente/ vice-presidente de quatro edições da Bienal (dentre seis), Membro efetivo do Conselho Deliberativo da FBAVM.

¹¹ Como por exemplo, Mônica Zielinsky, conceituada professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenadora do curso de preparação de monitores da 4ª. Bienal do Mercosul (2003), coordenadora do Catálogo Raisoné da obra de Iberê Camargo (2006) e membro do conselho curador da Fundação Iberê Camargo. Noutro contexto encontraremos colaboradores destas duas fundações migrando para órgãos estatais e vice-versa.

logomarca e se tornaram vedetes da edição seguinte. Além disso, foi iniciada a transição entre os números romanos e os números árabes que, a partir da quarta edição, compõe o nome das Bienais. Dos totens sinalizadores da segunda edição – enormes letras “B” vermelhas, levemente inclinadas à esquerda –, instalados em pontos estratégicos da cidade, surgiram os novos: enormes números “3”, transversais a uma moldura de onde se destacam, provocando, com o recorte evidenciado pelo deslocamento, o perfil vazado de uma letra B.



Ilustração 33 - Totem sinalizador da 3ª BAVM.

Se a primeira Bienal do Mercosul se apresentava como “A maior mostra de arte da América Latina”¹², sua terceira edição introduz o *slogan* “Arte por toda parte”, aludindo ao grande número de espaços expositivos ocupados/ criados em cada edição. Mas em se tratando de impacto promocional a 4ª BAVM foi exemplar, esteticamente econômica e ainda não superada.

O sucesso do seu slogan “A arte não responde, pergunta”, aliado ao símbolo em preto e branco composto de dois pontos de interrogação em duplicação

¹² Título que foi recuperado na divulgação da 5ª BAVM, com uma pequena atualização: “A maior mostra de arte latino-americana”

e inversão horizontal a partir de um eixo central comum, permanece e se expande. Para o criador da marca, o paulista Francisco Homem de Melo “a dupla interrogação faz referência à multiplicidade de visões que caracteriza nossa transnacionalidade.” Pois, ainda segundo o depoimento do designer¹³, “a arte latino-americana é um interrogar-se permanente sobre os paradoxos que conformam nossa identidade. O símbolo tematiza esse interrogar-se enraizado em nossa história”. Esse símbolo é ainda mais pertinente e eficaz no contexto contemporâneo espetacular das artes visuais onde grandes mostras de arte e sua enorme afluência de público evidenciam

(...) o fato de serem efeitos de uma “mediatização” em larga escala (com uma difusão acentuada pela mídia), geralmente internacional, pluridisciplinar e interativa, como se caracteriza essa bienal. Esse modelo de exposições provém de uma realidade externa à nossa, que, no regime de globalização da cultura, passa a ser uma prática também nossa (ZIELINSKY, 1999, p.4)¹⁴.



Ilustração 34 - Material promocional, vendido como souvenir da 4ª BAVM.

O grafismo das interrogações replicadas lembra, enquanto símbolo, o uso dessa pontuação em língua espanhola, quando se formula uma pergunta por escrito.

¹³ Depoimento à Revista BienalMercosul, nº 3, novembro de 2002, p. 1.

¹⁴ Nesse artigo, intitulado “ A exposição como obra”, a autora se refere a 2ª Bienal do Mercosul.

Ao mesmo tempo supõem, com essas interrogações, as muitas questões por responder, instigando e aliviando aqueles que se sentem intimidados pelas proposições (sempre tão conceituais!) da arte contemporânea. Na avaliação do curador da 4ª BAVM, Nelson Aguilar, este “símbolo gráfico incorpora a dança, o oráculo, o labirinto em sua dupla interrogação. Quem somos? Para onde vamos? Eis as questões que estão no olho do ciclone artístico”¹⁵.

Com esse mote discursivo a Fundação Bienal do Mercosul pretendia atrair à mostra um número ainda maior de visitantes e interessados do que as edições anteriores. Ao mesmo tempo, com o slogan da mostra afirmando que “a arte não responde, pergunta”, também se desincumbia da tarefa de “explicar” as obras e justificar as escolhas dos curadores, temas, sempre recorrentes, quando das críticas ao evento. O público era chamado a interpretar, com seu conhecimento e vivências, aquilo que a Bienal trazia sob o manto curador da “arqueologia contemporânea”. Se, enfim, a arte não tem respostas, mas perguntas, responda então como quiser aquele que se sentir indagado! Encerrada a 4ª Bienal, devido ao “forte apelo popular pelo caráter sintético de sua configuração” este ícone “passou a fazer parte do logotipo da Fundação Bienal” (FIDÉLIS, 2005, p.129).

Junto com a imagem corporativa da FBAVM, desde então se agregam essas interrogações que se desdobram e multiplicam, sugerindo um movimento circular e em sentido anti-horário. Um símbolo ao mesmo tempo gráfico, geográfico, cartográfico e político. Logo onde a curiosidade, os dilemas, as dúvidas seguem constantemente renovadas. Por quem? Para quê? A força dessa imagem, de interpelação quase irresistível, é emblemática para os contextos artísticos (sociais, políticos, econômicos) periféricos aos grandes centros globais/globalizados. Tanto assim que o símbolo é retomado na divulgação da 6ª Bienal. Em 2007, no material promocional impresso e televisivo da 6ª Bienal do Mercosul as ruas e praças de Porto Alegre foram cobertas por uma lufada de interrogações flutuantes. Apesar de atraentes, os sinais de interrogação talvez nos tragam perguntas difíceis demais para responder. Perguntas incômodas como escreveu Rafael Cardoso, a propósito da 4ª Bienal do Mercosul:

Trata-se também, portanto, de um momento oportuno para indagar se a arte transformada em espetáculo, em programas de domingo, está contribuindo

¹⁵ Revista BienalMercosul, nº 3, novembro de 2002, p. 1, depoimento.

de modo positivo para o fomento da criação e para a integração do público às suas propostas, ou se está sendo reduzida a um consumismo cultural cuja função principal é a de efetuar o merchandising de seus promotores e patrocinadores. É uma pergunta incômoda que, ao ser levantada, fere os brios do corporativismo profissional de artistas, curadores e programadores culturais, mas da qual ninguém que detenha um verdadeiro amor à arte pode fugir. (...) Hoje, quando boa parte da produção contemporânea se fecha hermeticamente no circuito canapé-e-prosecco, cabe perguntar: a quem serve essa arte? Se a arte contemporânea não quer ser reduzida apenas a espetáculo e merchandising, então o que pretende ela oferecer, exatamente?(CARDOSO, 2003, p 72)



Ilustração 35- Totem sinalizador da 4ª BAVM, instalado numa das entradas da cidade de Porto Alegre, próximo ao Laçador (ao fundo) e ao aeroporto internacional.

Sem a intenção imediata de responder perguntas, mas satisfeita em poder diagramar as incertezas de cada um, a imprensa aproveitou a programação visual da Bienal e aplicou, sempre com destaque, as “interrogações invertidas”. Valer-se das logomarcas para ilustrar matérias sobre o evento é uma prática que podemos acompanhar desde a I Bienal, no entanto nessa 4ª edição a exposição da logomarca ficou muito evidente, tanto pela expressividade da marca, quanto pelo volume de registros promocionais da imprensa. Essa utilização espontânea da logomarca pelos jornais, para além do apelo estetizante, resulta da adesão desses veículos às estratégias de renovação da identidade visual do evento. A partir do tratamento gráfico e plástico, para cada edição da Bienal sua Fundação cria um padrão de unidade conceitual, replicado em sub-produtos. A assimilação disseminadora destes símbolos pode então ser entendida como o resultado de uma avaliação externa positiva do evento, uma forma de afirmação e envolvimento promocional, voluntário ou não, mobilizador da atenção pública.



Ilustração 36 - Jornal Zero Hora, Cultura, 04 / 10 / 2003, capa.



Ilustração 37- Inauguração da Supercuia. Saint Clair Cemin (2003) Durante a 45ª Semana de Porto Alegre em março de 2004.

Na mesma edição que implantou as interrogações como símbolo da Fundação Bienal do Mercosul, Porto Alegre recebeu em doação a obra Supercuia, do artista Saint Clair Gemin (Cruz Alta, 1953) homenageado daquela 4ª Bienal do Mercosul. Trata-se de uma escultura em aço e resina sintética construída por 12 módulos em forma de cuia, firmadas na base de um dodecaedro de 6,5m de diâmetro e suspensas em três bases de metal de 6,5 m de altura. Durante a Bienal a obra esteve exposta no interior da Usina do Gasômetro sem a base de concreto, diretamente no chão. Para que lá pudesse entrar, ainda que em módulos, para posterior montagem, foi preciso uma operação especializada e dispendiosa. Esta incluía a retirada da porta lateral do prédio, de um acesso secundário e, posteriormente a recolocação desta porta. Dois meses depois, refazer todo o processo e retirar novamente a obra em partes. Daí, armazenar e transportar as peças até que a escultura fosse, enfim, instalada em via pública

Para o artista, a escultura instalada no Triângulo da Esplanada Hely Lopes Meireles, junto as avenidas Augusto de Carvalho e Edvaldo Pereira Paiva próximo ao Centro Cultural da Usina do Gasômetro e ao Parque da Harmonia¹⁶, é uma homenagem aos gaúchos. Para o curador Nelson Aguilar (2003, p.44) esta obra que ele chama de Hipercuia, é muito mais do que isso: representa “o modo cósmico de ser gaúcho”, sem detalhar o que seria isso. Assim, nesse cenário onde “a arte não responde, pergunta”, me permito relacionar essa escultura à logomarca da 4ª BAVM, o duradouro símbolo das interrogações, ao repertório de sinais gráficos para compreendê-la (com alguma graça e ironia) também como um asterisco gigante. O próprio artista me autoriza a interpretar sua obra assim. Segundo Gemin, em entrevista concedida a Vik Muniz:

a obra passa a existir quando entra na consciência do observador, e lá entrando já não tem remédio; ela é o que dela faz quem tão gentilmente a percebe. Nesse caso, a percepção de uma obra é uma tradução desta e traduções dependem do que o tradutor conhece (apud AGUILAR, 2003, p.179).

Nas proximidades da Orla do Guaíba, além da Supercuia, ainda encontramos mais obras (esculturas e intervenções urbanas) legadas pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul a Porto Alegre. Na I Bienal foram dez esculturas instaladas no Parque Marinha do Brasil/ Maurício Sirotsky Sobrinho e

¹⁶ No Parque da Harmonia, os frequentadores do Acampamento Farroupilha costumam identificar a obra como “o monumento das cuias”.

quatro intervenções urbanas realizadas na 5ª edição da Bienal do Mercosul¹⁷. A maioria destas obras foi rapidamente depredada, no entanto todas foram solenemente inauguradas, em caráter de homenagem prestada à população rio-grandense. Em 2007, revisando tal patrimônio artístico o jornal Zero Hora publicou “O que sobrou da arte”, matéria de Gabriel Brust sobre as más condições de conservação desse legado.

No levantamento das “agressões à arte” para a reportagem constavam 13 obras pichadas e ou depredadas, saqueadas ou ainda danificadas pelo tempo e uma obra roubada. Isso de um total de 15 obras. Portanto, “quase todas as obras doadas à cidade pela Bienal do Mercosul desde 1997 estão depredadas ou foram furtadas” (ZH, 24/10/2007, Contracapa e Segundo Caderno p. 6-7), vítimas do vandalismo que grassa, anônimo, pelas cidades. No entanto é preciso esclarecer que essas obras não foram doadas, elas pertencem ao acervo da Fundação Bienal. Estão em exposição permanente na cidade por uma concessão da prefeitura (regime de comodato), sendo ambas (a municipalidade e a Fundação Bienal do Mercosul) responsáveis por sua manutenção e restauro. Assim sendo, considerando o que já expusemos até aqui, com a matéria abaixo antevemos o destino que se anuncia a esse legado peculiar.

É perceptível que muitas são agredidas pelos próprios usuários do parque. Ao não existir nenhum tipo de identificação de que aquilo se trata de uma obra de arte, a construção “Sem Título” do brasileiro Carlos Fajardo, por exemplo, se transforma em churrasqueira nos fins de semana. Os tijolos que a compõem, quando arrancados, também se tornam ótimas demarcações de goleiras para o futebol da gurizada. Pois antes que desapareça completamente – e após diversas reconstruções –, a obra de Fajardo deverá ser a primeira removida do parque, em uma solução que simboliza a desistência da Bienal e da Prefeitura em conservar o patrimônio. O futuro ainda é incerto, mas cogita-se as dependências da Fundação Iberê Camargo (Jornal Zero Hora, 24/10/2007, Segundo Caderno, p.6).

¹⁷ Estas últimas, instaladas ao longo da Orla do Guaíba, a uma distancia de cerca de 600m a partir do estacionamento da Usina do Gasômetro.

2.2.1 Outros sinais

Grandes mostras internacionais de arte mantêm um poder legitimador praticamente incontestável, ainda que não definitivo para o mercado. Talvez convencido, talvez conformado, (talvez convencido, mas não conformado) pela necessidade de participação nestas mega-mostras e por certo conhecedor das vicissitudes para a afirmação dos artistas, sobretudo jovens emergentes, aspirantes a uma boa cotação mercadológica, o uruguaio Rulfo criou em 2004 a obra “Excentra” (ilustração a seguir). Trata-se de um poste sinalizador, com várias plaquetas nomeando e apontando a direção das mais importantes bienais e mostras internacionais, acompanhadas, cada uma dessas placas, da distância a ser percorrida da Bienal do Mercosul/Porto Alegre até o país/local sede dessas exposições.



Ilustração 38 - Excentra. Rulfo, 2005. Instalação.

A obra “Excentra” foi instalada às margens do Guaíba por ocasião da 5ª. Bienal do Mercosul (2005) e, de aparência discreta frente ao conjunto dos armazéns do Cais do Porto, pôde bem sinalizar a síntese de todos os anseios desta mostra. Isso explicaria, também, o motivo pelo qual foi amplamente fotografada e difundida pelos meios de comunicação impressos, institucionais ou associados. A própria Fundação Bienal valeu-se dessa obra para ilustrar o último número do boletim informativo da 5ª Bienal do Mercosul, sob o título “A consolidação da Bienal de Porto Alegre”, devidamente traduzido para o inglês.



Ilustração 39– Excentra, Rulfo (Uruguay), 2005; à direita: publicação da FBAVM, dezembro de 2005.

Se na I Bienal do Mercosul tínhamos a artista chilena que, com sua obra propunha esclarecer “la enseñanza de la Geografía” (ver ilustração 21, na abertura desse capítulo), a 5ª Bienal por sua vez (aprendida a lição?), nos permite buscar com a obra desse uruguaio, uma sinalização geográfica / topográfica de orientações úteis para o trânsito seguro e preciso, nessa espécie de *Free-way* (com pedágios) consagrada das artes visuais. Com ela podíamos nos situar, saber exatamente onde se está e, inspiradamente, quanto tempo precisaremos para percorrer as distâncias indicadas.

3

ESTADO, MERCADO E A BIENAL DO MERCOSUL



Ilustração 40 - Roberto Farriol (Chile). Cuerpos Imaginários, 1997.
Intervenção videográfica na Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre/RS-Brasil
I BIENAL DO MERCOSUL

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.

Guy Debord

As bienais de arte que se espalham e proliferam pelo mundo desde a segunda metade do século XX formam o espaço de afirmação internacional, por excelência, da arte contemporânea. Oriundas em seu modelo de uma forma expositiva por representações nacionais, significam ainda hoje, quando a classificação nacional se mantém relevante, um reduto de preservação e promoção identitária.

No Rio Grande do Sul estado e mercado¹ estiveram afinados desde o início do projeto de uma bienal artística para o MERCOSUL. Na intenção de consagrar esse evento como um marco para a integração cultural da América Latina e, quiçá, definitivo para a reafirmação do MERCOSUL a partir de lideranças rio-grandenses. Dirigentes públicos e privados, cada qual com seus recursos e métodos, atuaram no âmbito de suas instituições configurando a sinergia necessária entre estado e mercado para o sucesso dessa empreitada.

Cuerpos Imaginarios, obra apresentada na página anterior, é um trabalho de Roberto Farriol² que durante a I Bienal do MERCOSUL vedou duas janelas do pavimento térreo da Casa de Cultura Mario Quintana³, junto a Rua dos Cataventos e projetou vídeos onde um rosto em cada vidraça cega (seria o mesmo rosto?) se projetava de perfil, face a face.

Nessa instalação o intervalo de concreto da parede que sustenta as janelas parecia reduzir-se até a invisibilidade. Propunha um jogo de olhares cruzados onde éramos incluídos, não apenas como passantes surpresos pela intervenção, mas antes, como testemunhas, cúmplices de um prelúdio entre desiguais em dúbia aparência luminosa.

¹ Entenda-se aqui “estado” como o conjunto de órgãos, políticas e atores da administração pública direta e “mercado” como o resultado das iniciativas privadas quer seja no âmbito empresarial, social, ou cultural.

² Santiago do Chile, Chile, 1956.

³ Local que sediava também, a Secretaria de Estado da Cultura e sua Coordenadoria de Artes Plásticas.

Ao apresentar este trabalho para o catálogo da I Bienal do MERCOSUL o próprio artista escreveu que, a partir de movimentos e gestos mínimos e repetitivos das imagens, ele buscava provocar os corpos imaginários do próprio local onde realizava sua intervenção. O artista Roberto Farriol pretendia estabelecer uma

estructura de imágenes compuesta por la suma de capas de identidades del lugar, em uma envoltura de tiempos superpuestos, donde la experiencia regresa al movimiento inicial, evolucionando e involucionando; donde el sentido se revela en la emboscada del exceso de la reiteración (FBAVM, 1997,p.302).

Ainda segundo Farriol, ao realizar suas interferências videográficas no espaço público ele se empenha em constituir esse local em um “espacio no realizado y discontinuo, en el que algo se manifiesta como vacilación” (FARRIOL, 1997, p.302.).

Que bela imagem para introduzir este capítulo que trata das visões de atores sociais em patamares distintos, onde para uns, *a priori*, predominam compromissos públicos e estatais e para outros interessam os dividendos de suas iniciativas privadas. E, ambos, se integram e interagem para a construção de um horizonte cultural comum. Ou como disse Rubén Chababo, inspirado no trabalho da argentina Graciela Sacco⁴, também por ocasião da I Bienal do Mercosul, “Te asomas y ves que el mundo se prolonga. Nada concluye donde creias: lo real te está mostrando su desprolijidad perpetua”(CHABABO,1997, p.68).

A seguir destaco declarações públicas relativas à primeira edição da Bienal do Mercosul onde se explicitam os esforços de alinhamento, interpretação e construção identitária, evidenciando uma parceria público-privada que viabilizou a Bienal do Mercosul, projeto que se tornou referência para o setor cultural rio-grandense. Apresento-os na ordem em que foram publicados no catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul⁵, iniciando, protocolarmente, com o representante máximo da cultura nacional, à época Francisco Weffort, Ministro de Estado da Cultura.

⁴ Chañar Ladeado, Argentina, 1961. Graciela Sacco participou da representação nacional argentina, por ocasião da 1ª. Bienal do MERCOSUL. O trabalho desta artista (heliografias sobre papel) é, visual e conceitualmente, muito próximo da proposta de Farriol. Ambos atuam através de intervenções na cidade.

⁵ Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Porto Alegre: FBAVM, 1997. 544p. : il.; 20x30 cm. Todos os grifos são meus.

O Ministério da Cultura tem a **satisfação de emprestar seu apoio** a esse evento, que surgiu de **uma parceria entre o Governo do Estado e um grupo de empresas**, concretizada através da criação da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Francisco Weffort, Ministro de Estado da Cultura.

O Governo do Estado orgulha-se de ter participado ativamente **de todas as etapas da construção** desta I Bienal Mercosul, que congrega amplos setores de nossa sociedade e recebe **generoso patrocínio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura**.

Antonio Britto, Governador do Estado do Rio Grande do Sul.

A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul é **um divisor de águas na vida cultural do Rio Grande do Sul**. (...) a organização deste **empreendimento inovador**, a cooperação e o apoio que nesta iniciativa estabelecem os **setores público e privado**, o convite e o desafio que propõe a sensibilidade e a reflexão **dos rio-grandenses** – são índices do **impulso transformador que este evento haverá de transferir para o conjunto da atividade artística de nosso Estado**.

Nelson Boeira, Secretário de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul.

Note-se que as declarações se revestem de detalhamento e entusiasmo, progressivamente, à medida que seus pronunciamentos se tornam mais próximos, institucional e territorialmente, por assim dizer, da sede das Bienais do Mercosul. No entanto, é na expressão do empresário Jorge Gerdau Johannpeter, mentor deste empreendimento, que se vislumbra certo objetivo programático, afirmativamente pedagógico para a “sociedade latino-americana”. Afirma Gerdau Johannpeter:

A grande motivação deste magnífico empreendimento fundamenta-se na real possibilidade de **que a sociedade latino-americana possa evoluir, em curto espaço de tempo, no resgate do aprendizado de sua cultura**. (...) O apoio dos mais diversos agentes da comunidade e, (...) o investimento das empresas patrocinadoras e o **irrestrito empenho do Governador (...)** **através do aporte de recursos e da edição da lei específica de incentivos fiscais à cultura**, garantiu a consolidação das parcerias (...). Para captar **o real significado da I Bienal Mercosul**, em qualquer tempo, será sempre necessário o exercício de todos os nossos sentidos.

Jorge Gerdau Johannpeter, Membro do Conselho de Administração da

FBAVM.

A própria instauração da Fundação de Artes Visuais do Mercosul é uma conquista, providencial, dos fundadores da Bienal. Na fala de seus realizadores, em diferentes circunstâncias, nos deparamos com suas metas promocionais. Tais pronunciamentos públicos elogiam a “parceria entre Governo do Estado e um grupo de empresas” e destacam o “empreendimento inovador” que o evento representa;

apontando à realização da Bienal como “um divisor de águas na vida cultural do Rio Grande do Sul”, para exaltar o “impulso transformador que este evento haverá de transferir para o conjunto da atividade artística de nosso Estado”. Ainda mais exemplares esses discursos propõem “que a sociedade latino-americana possa evoluir, em curto espaço de tempo, no resgate do aprendizado de sua cultura”. Assim também apelam para o “exercício de todos os nossos sentidos” num desenvolvimento paulatino, para alcançarmos “o real significado da I Bienal do Mercosul”.

Ao que tudo indica já estava claro aos seus promotores e idealizadores que, antes de qualquer ressonância externa, o que estava se reorganizando com a Bienal era o espaço sócio-político e cultural do Rio Grande do Sul. Para isso reuniam-se iniciativas privadas e públicas, pois, realizar um evento artístico e cultural de tamanha envergadura justificava a necessidade do esforço de reunião para atuação conjunta desses setores, através de suas lideranças. Pelo menos é o que nos sugerem as declarações citadas, todas elas relativas à primeira edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.



Ilustração 41 - Bandeira do MERCOSUL em língua portuguesa.

Consolidados os esforços públicos e privados, a cidade de Porto Alegre é onde melhor, senão de fato, se contabiliza culturalmente o que significa realizar esta Bienal. Afinal é Porto Alegre o lugar que recebe a Bienal de Artes Visuais do Mercosul e suas intervenções artísticas. Isso faz com que a FBAVM venha sendo sistematicamente interrogada, desde os seus primórdios, por não adotar o nome “Bienal de Porto Alegre”. Assim, para além dos seus desdobramentos práticos e

efetivos, a cada nova edição, a Fundação Bienal se depara, interna e publicamente, com a necessidade de justificar a manutenção do nome “Bienal do MERCOSUL”.

Sendo o MERCOSUL um não-lugar⁶ que se constrói simbólica e fisicamente em Porto Alegre com o advento artístico das Bienais, a classe empresarial local pretendia sediar nesta capital o *foro* estratégico para a liderança na orientação das políticas de interação comercial com vistas à consolidação de um mercado do Cone Sul.

No início do projeto bienal (e talvez ainda) a possibilidade de reunir lideranças em torno de um objetivo comum e de valor cultural reconhecido, mais do que promover as parcerias público-privadas, imperativas nestes tempos de globalização econômica, incluía também a possibilidade de afirmação política e de promoção de novas lideranças neste cenário promissor para a internacionalização da economia gaúcha, a partir da “bandeira MERCOSUL”⁷. Neste sentido, a representação destacada da produção artística dos países integrantes poderia responder, em alguns casos, a outras demandas. Talvez mais mercadológicas, talvez facilitando aproximações e subjetividades.

Diversos são os pronunciamentos oficiais, ao longo dos anos onde encontramos convergências entre os objetivos dos dirigentes da Fundação Bienal e as avaliações dos dirigentes governamentais interessados na realização do evento através das parcerias público-privadas. Na primeira edição da Bienal do Mercosul, Justo Werlang, seu presidente, apresentava a Bienal assim:

Projeto arrojado, entendendo arte como síntese de conhecimentos acumulados (...) inserido no contexto de formação do Mercosul, é contribuição importante ao intercâmbio cultural, quesito necessário à integração de seus povos. Expondo e discutindo nossa criatividade levanta elementos angulares para nosso desenvolvimento e para a solução de questões que se avizinham com o século vindouro (WERLANG, 1997, p.6).

⁶ Não nos termos de Marc Augé (1994), do “não-lugar” enquanto espaço sem identidade. Utilizo a expressão não-lugar para indicar um lugar operacionalmente indefinido, de configuração geopolítica instável. E, ainda, politicamente ameaçado por representar um espaço de disputas multifocais, multilaterais.

⁷ Este símbolo identitário é uma bandeira branca (paz?), onde a constelação do Cruzeiro do Sul, elemento de orientação primordial do Hemisfério Sul (meta de integração), representa, com suas quatro estrelas azuis (um universo?), os países fundadores do MERCOSUL, Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, despontando no horizonte sobre um traço verde (esperança?) levemente curvado como que a insinuar a linha que contorna o globo terrestre. Desenhada por um argentino, a bandeira tem versões em língua portuguesa e espanhola da sigla para Mercado Comum do Sul / Sur: MERCOSUL/ MERCOSUR.

Enquanto o Governador do Estado, Antonio Britto ressaltava:

A cultura é, a um tempo, impulso e coroamento do processo de integração do Mercosul. (...) com seu apoio decidido a este empreendimento, o Governo do Estado testemunha seu empenho em promover, através das atividades culturais, uma aproximação com nossos irmãos do Continente (BRITTO, 1997, p.7)

Já em sua 4ª edição, Renato Malcon, então presidente da Bienal, afirmava animado:

A 4ª Bienal pretende assumir o papel de agente catalizador dos movimentos e das aspirações latino-americanos que se expressam pelas artes visuais. (...) Nossos conselheiros, diretores e colaboradores diversos, diretos ou mais distantes foram inexcedíveis para que pudéssemos construir mais este legado cultural tão importante, sobretudo, às novas gerações (MALCON, 2003, p.36 – 37).

Na mensagem do Presidente da República à 5ª Bienal, encontramos outro bom exemplo do que afirmamos acima. De acordo com o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva este evento

já se consagrou como um dos principais acontecimentos culturais do país. Ratifica o interesse brasileiro em construir alicerces mais sólidos na nossa relação com os países irmãos da América Latina, buscando, na arte e na cultura, um terreno fértil para o conhecimento mútuo e a troca de experiências nas diversas áreas da atividade humana (SILVA, 2005. p.7).

Mesmo que os interesses em diferentes “áreas da atividade humana” e as demandas econômicas e políticas indiretas, muitas vezes, sejam pouco evidentes, isso não significa que suas implicações sejam alheias ao complexo engenho das mega-exposições de arte e seus circuitos ulteriores.

O que queremos dentro de nossas empresas é um cidadão. Uma pessoa capacitada não somente em sua área técnica, mas alguém com o olhar crítico para o mundo a sua volta. (...) Com a Bienal estamos desenvolvendo conceito estético nas pessoas. E sem ele, nada se constrói de grandioso (JOHANNPETER, 2003, p.6).

Unindo “o útil ao agradável”, eventos culturais e artísticos são concebidos como se fossem um “abre-alas”, para citar Edegar Cid Ferreira⁸, ex-presidente da Fundação Bienal de São Paulo, a quem fora atribuído a emblemática frase “a cultura

⁸ Ex-dono do Banco Santos foi presidente da Fundação Bienal de São Paulo de 1993 até 2003 e em seguida passou a integrar o Conselho de Honra da Fundação. Neste período fundou a Associação Brasil+500 e em 2001 a BrasilConnects, ambas de atuação destacada no cenário artístico nacional por suas exposições mega-espetaculares. A partir de sua presidência na Fundação, já em 1993, a seleção de artistas para representação brasileira na Bienal de Veneza passou a ser responsabilidade da Fundação Bienal de São Paulo, através de seu curador, também nomeado pelo presidente da FBSP.

é um abre-alas, a gente vem atrás fazendo negócio.”⁹. Ou seja, atualmente é, muitas vezes, a cultura e seus *displays* que favorecem os negócios de outros mercados.

Valendo-se da promoção cultural a sociedade contemporânea transformou a arte em mercadoria orientada pelo capital, sujeita às regulamentações de mercado e às estratégias de *marketing*, encontrando na ‘mídia’ seu avalista. Assim, administração de arte e entretenimento se confirma como negócio flexível e rentável. Com alguma competência pode-se elaborar um projeto e disputar verbas públicas de investimento direto, através de editais e premiações ou através das leis de incentivo à cultura. O projeto deverá promover um evento cultural (não raro de proporção grandiosa) dirigido a um público numeroso, com prazo de duração pré-definido, amplamente divulgado. Deverá ser enfatizado por um padrão de unidade visual que crie identidade ao evento e que possa ser explorado também em subprodutos associados a este, quase sempre com distribuição exclusiva no local. A “lojinha” onde se encontram tais produtos torna o evento ainda mais exclusivo e, simbolicamente, distintivo para aqueles que dele se beneficiam, consumindo sua programação e seus *souvenirs*.

O sucesso da empreitada se confirmará pela afluência de público e cobertura da imprensa, pois a sociedade contemporânea se vê, ainda, absorvida pela necessidade do novo. Subjetivada pelos meios eletrônicos de comunicação, passou a desejar, nos termos de Debord (1997), a espetacularização. E, como acentua Pierre Bourdieu, “as manifestações bem sucedidas não são necessariamente as que mobilizam o maior número de pessoas, mas as que atraem maior interesse entre os jornalistas” (apud HOBBSAWN, 1997, p.314). Portanto não será exagero dizer que atualmente as pessoas praticamente dependem da “notícia” para o impacto dos sentidos, seja para a experiência estética, artística ou não. Em se tratando de bienais seus organizadores podem contar com o apoio da imprensa para isso.

⁹ Apud NAVES, Rodrigo. As artes como abre-alas – uma análise da atuação de Edemar Cid Ferreira, mecenas que usou mostras para fazer negócios. Jornal **O Estado de São Paulo**, 02 de outubro de 2005. Caderno 2 / Cultura, p. D8. Em 2007 na seção de cartas do leitor da revista Bravo! (abril 2007, ano 10 número 116, p.10), o próprio Edemar Cid Ferreira reage a uma entrevista publicada na edição de março com o bibliógrafo José Mindlin em que se repete a frase a ele atribuída, negando sua autoria. Segundo o ex-banqueiro essa frase lhe vem sendo atribuída erroneamente pelos meios impressos de comunicação desde 2003, o que teria lhe causado prejuízos no desempenho de suas “atividades no campo da democratização do acesso às obras de arte via mostras abertas ao público”.

No Brasil explorar os limites da experiência estética foi a tônica principal das atividades artísticas vanguardistas dos anos de 1960 e 1970. Das incursões fenomenológicas à multiplicação de linguagens estéticas, o conteúdo social e o engajamento ideológico permeiam as obras e atividades desse período. Mas, nas sociedades contemporâneas o poder econômico e as ideologias dominantes se impõem na constituição do campo artístico, ditando padrões e apontando regras que regulam o mercado, frente às quais a produção do artista sucumbe ou subverte (KNAAK, 1997, p. 10). No entanto, muitos artistas daquela época continuam instigantes e provocativos ainda hoje. Alguns dos quais, ainda vivos e seguindo a mesma lógica operatória que à época os consagrou, também expuseram, nas Bienais do Mercosul, como Carlos Vergara, Anna Bella Geiger e Artur Barrio.

Os artistas sabem que atuam nos limites de numa cadeia que articula produção, circulação e legitimação de bens (artísticos ou não), participando de uma economia de trocas simbólicas (ver BOURDIEU, 1984). A maioria deles também sabe que os circuitos só promoverão aqueles trabalhos que corresponderem aos parâmetros pré-definidos por esse circuito. Isso significa, grosso modo, que a promoção de um artista é também uma forma de reforçar o próprio sistema legitimador das artes a partir de suas instâncias de visibilidade e mercado.

Este sistema, sutilmente engendrado, é formado por especialistas, produtores, curadores, críticos, promotores, diretores de museu, galeristas, investidores, que detêm os códigos – e por tanto a capacidade de fruição e decodificação –, e que controlam, com suas práticas, avaliações e chancelas, o mercado, o produto, os subprodutos, a mídia e, por extensão, os públicos-alvos. Dentro do circuito/ sistema internacional contemporâneo de arte, isso se aplica, inclusive para aqueles que se proclamam artistas-marginais ou experimentais.

A imagem a seguir apresenta a obra de Barrio¹⁰ para a 4ª. Bienal do Mercosul que, com mais quatorze artistas, participou da mostra transversal “O Delírio do Chimborazo”, curada pelo alemão Alfons Hug. Nesta, o curador vale-se do poema de Simón Bolívar, “Mi delírio sobre El Chimborazo”, de 1823, como “ponto de partida de uma exposição que rastreia a condição humana”. Para Hug a atualização dos ideais bolivarianos “deverá levar em consideração as posições artísticas que

¹⁰ Porto, Portugal, 1945. Vive no Brasil.

estão abertas às incisivas e profundas transformações sociais e culturais sofridas pelos países da América nos dias de hoje”. (HUG, 2003, p. 77).

Num dos armazéns do Cais do Porto, o artista empilhou, aleatoriamente, grandes sacos de estopa, cheios de farelo de arroz, como se fossem uma carga desembarcada ou esquecida. Nas paredes que circundavam os fardos (ensacados em Arroio dos Ratos / RS), Artur Barrio fez alguns rabiscos quase ilegíveis e desenhos que se misturam as palavras soltas, como “ratos”, “o espectador não faz a obra”, ou ainda, anotações de horários, tudo sem aparente conexão entre si. Visitantes desavisados mal percebiam aquela instalação enquanto obra de arte da 4ª BAVM, tamanha a pertinência e contextualização dos objetos com seu entorno arquitetônico funcional histórico. Aqueles elementos pareciam sobras de montagem ou do próprio armazém, a serem retiradas a qualquer momento. Situação, por certo incomoda aos não-iniciados, quando esclarecidos sobre a obra em questão, mas igualmente desejável para a curadoria.



Ilustração 42 - Barrio, escrevendo nas paredes do Cais do Porto durante a 4ª Bienal do Mercosul.

Entendendo que “a arte parte do pressuposto de que nada é levado a termo em nenhum momento” em uma demonstração de subversão, condição própria

da arte, para o curador Alfons Hug, “as instalações de Barrio são antieconomia de perfil clássico”. Ainda segundo Hug, a obra de Artur Barrio se destaca por manter-se distante “das cintilações do moderno mundo das mercadorias” e assim, o artista, “analista da escassez e da calamidade econômica desencava os objetos mais simples da vida cotidiana e reveste-os de aura artística” (2003, p. 80).



Ilustração 43 - Artur Barrio, 2003. Instalação para a 4ª Bienal do Mercosul.

A recepção pública dessa instalação ilustra uma circunstância artisticamente bem vinda para alimentar os embates discursivos acerca da experimentação e dos limites da experiência estética contemporânea e os atuais indicadores de “aura artística”. Caso algum artista tente subverter a lógica desse circuito cintilante, como o próprio Barrio em décadas anteriores (além dos muitos que já tentaram e dos outros tantos que continuam tentando), a subversão, a resistência crítica e a ironia empreendidas serão imediatamente incorporadas pelo “moderno mundo das mercadorias”. É o que se observa na instalação de Barrio. Naquilo que se poderia chamar de repercussão ou fortuna crítica desse trabalho, voz dissonante e representante de um contingente “diverso” ou minoritário, encontramos sua democrática “participação”. No registro de sua contrariedade e a partir dessa inclusão, o gesto/obra de insubordinação ou resistência “antieconômica” é

capitalizado na reconversão cultural, pródiga no mercado empresarial. E, neste último, enfim, cultura é negócio.

3.1 Cultura e negócios

Para os homens de negócios consumo, cultura e nação fazem parte de uma mesma circunstância. Remonta aos anos de 1970 a mudança na forma de participação empresarial no campo cultural e artístico que foi intensificada nos anos de 1980. Acostumadas a receber “pedidos de doações, as empresas começaram a participar de maneira ativa da formulação do discurso da cultura contemporânea (Wu, 2006, p.26)”. Hoje já não causa mais espanto a dimensão empresarial que, nas democracias capitalistas ocidentais, orienta os eventos de arte e cultura, além da grande influência das empresas e corporações em praticamente todas as etapas da arte contemporânea, já desde a sua produção.

Com alguma habilidade, um relatório sobre público-alvo, o número de visitantes esperados e um pequeno capital inicial, os produtores culturais conseguem, em pouco tempo, realizar seus eventos, totalmente pagos por empresas adeptas ao *marketing* cultural, incentivadas pelas leis pró-cultura que oferecem isenção fiscal aos investidores privados¹¹. As empresas patrocinadoras conquistam prestígio associando sua marca institucional ao evento cultural. Assim o que era para ser incentivo público vira investimento de publicidade corporativa, ou seja, de interesse privado.

Modelos de sucesso de patrocínio empresarial e corporativo da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos (Modelos diferentes entre si, mas de influência mútua, sobretudo a partir dos governos Thatcher e Reagan) repercutem também na Ásia e América do Sul. No Brasil, por exemplo, veremos que instituições financeiras como o Banco do Brasil, os Bancos Itaú, Unibanco e a própria Caixa Econômica Federal, começam a investir, ainda nos anos de 1990, na aquisição de obras de arte e no setor cultural como um todo. Fato que acabou influenciando o processo de reformas públicas para o fomento à cultura, decorrentes das medidas neoliberais

¹¹ Vide, no Rio Grande do Sul, projetos cadastrados e aprovados junto as Leis de Incentivo Federal, Estadual (LIC) e Municipal (Fumproarte)

devastadoras do governo Collor e de necessária reconfiguração do Ministério da Cultura no governo de Fernando Henrique Cardoso. Como esclarece o Diretor Regional do SESC - São Paulo, Danilo dos Santos Miranda:

Para preencher as grandes lacunas que restaram à extinção de órgãos estatais de subsídio à cultura, entram em cena os mecanismos de gestão indireta da cultura – indireta porque emana do Estado – na facilitação da economia comum da cultura, empregando recursos fiscais públicos, mas sem contrapartida de interesse público. Ainda que mantida pela lógica de mercado (concorrência, lucro e caráter privado), parte dos projetos financiados por incentivos fiscais no Brasil movimentou e movimenta a economia, porém depende de ajustes que justifiquem a seleção de projetos de acordo com o benefício público. (...) é preciso que o Estado se mantenha presente tanto na mediação quanto na ação cultural direta, o que pode até mesmo vir a confundir-se com intervenção, sem na realidade sê-lo. Numa breve retrospectiva sobre a presença e ausência do Estado na área da cultura dos anos 1980 para cá, veríamos como sua retração possibilitou a insurgência de novas forças da economia e, ainda, permitiu durante mais de uma década a sofisticação de um clientelismo que favoreceu pouca transparência na adoção de critérios sobre a boa ou má política de cultura (MIRANDA, 2006, p. 18 e 19).



Ilustração 44 - Propriedad Privada (detalhe da instalação).
Meyer Vaisman (Venezuela), 1995.

Historicamente colado à concepção de Modernidade, o capitalismo celebrou seu desempenho expansionista (e imperialista) festejando e divulgando-o com os requintes distintivos da cultura erudita. Desde longe então, para o desenvolvimento nacional, sistematicamente difunde seus conceitos e legitima seus feitos num cenário recheado de manifestações artísticas (e descobertas científicas) que mobilizam os sentidos, do olhar ao pensamento crítico. Mas o esforço moderno de unificação cultural sob a tutela do Estado-nação, de seus territórios geográficos, político e social se esvazia com a globalização econômica.

Sob orientações pós-modernas que celebram complexidade, diversidade e hibridismos culturais organizam-se territórios nacionais em conglomerados econômicos tais como CE, MERCOSUL, NAFTA, enfraquecendo o Estado-nacional. Assim sendo, a cultura, enquanto conceito “integrado, unificado, estabelecido e estático; algo relativamente bem-comportado que exerceu a tarefa de lubrificar as rodas da vida social em uma sociedade ordenada” (FEATHERSTONE, 1997, p. 30), passa por redefinições simbólicas estratégicas segundo a nova ordem mundial. Entre as conseqüências imediatas dessas mudanças estão as facilidades para a abertura de novos mercados e a exploração econômica transnacional.

Apesar das vanguardas, da dessacralização da arte, dos movimentos artísticos conceituais dos anos 60 e a estetização do cotidiano, os laços entre arte, cultura, economia e política se multiplicam, renovam, sem obrigatoriamente inovarem. Por isso, a viabilidade e permanência de projetos nacionais instauradores de uma identidade cultural agregadora e territorializada é ainda uma questão presente nos debates sobre globalização. Apesar da indústria cultural, das mediações eletrônicas, dos meios massivos de comunicação e subjetivação transnacionais e de alcance global, as identidades culturais, sobretudo quando vinculadas a produtos artísticos, respondem a uma estética particular, legitimada por uma sociedade em circunstâncias culturais históricas. No entanto, a facilidade para fazer circular capitais transnacionais também difunde referências culturais internacionais. Nestes termos podemos afirmar que a

(..) abertura da economia de cada país aos mercados globais e a processos de integração regional foi reduzindo o papel das culturas nacionais. A transnacionalização das tecnologias e da comercialização de bens culturais diminuiu a importância dos referentes tradicionais de identidade. Nas redes globalizadas de produção e circulação simbólica se estabelecem as tendências e os estilos das artes, das linhas editoriais, da publicidade e da moda. Grande parte do que se vê nos países periféricos é projetada e

decidida nas galerias de arte e nas cadeias de televisão, nas editoras e nas agências de notícias dos Estados Unidos e da Europa (CANCLINI, 1995, p.141).

Portanto, contemporaneamente poderíamos falar de uma cultura de consumo como efeito da globalização econômica. Não mais por um apelo consumista necessário para a manutenção do capitalismo com base na superprodução de mercadorias, mas como um elemento de circulação transnacional que, se não homogeneíza as referências culturais dos cidadãos na sua abordagem primária, agrupa, qualifica e identifica os indivíduos a partir de seus segmentos preferenciais de consumo.

Como demonstrou Renato Ortiz (1994, p.10) o consumo é hoje uma “das principais instâncias mundiais de definição da legitimidade dos comportamentos e dos valores” sociais. E isso se constrói com o que podemos chamar de mundo da cultura onde, ainda segundo Ortiz, a convivência com esses processos configura o que ele chama de mundialização. Nesse sentido também precisaremos reconhecer que “no interior da sociedade de consumo são forjadas as referências culturais mundializadas (ORTIZ, 1994, p.126)”. Pois bem, essas referências culturais comungadas mundialmente por meio de produtos, mercadorias, marcas e imagens corporativas nos levam a ensaiar uma vinculação econômica entre memória, identidade e consumo num contexto global.

A partir da “emergência das grandes instituições e de seus investimentos em arte e cultura”, segundo Danilo dos Santos Miranda “são evidentes a preocupação com a imagem da corporação perante os consumidores e o emprego das artes como forma estratégica de propaganda”. Assim, e de acordo com as facilidades oferecidas via isenção fiscal, valer-se desse “recurso para o fortalecimento da imagem diante da alta concorrência de mercado também pode ser entendido como apropriação do poder simbólico da arte e da cultura, que se reverte em dominação para aqueles que a detêm” (MIRANDA, 2006, p.17). Segundo afirmam os produtores e marqueteiros culturais, a empresa que consegue divulgar sua imagem corporativa como benemérita cultural e/ou socialmente, obtém prestígio e preferência frente aos seus alvos consumidores. Além disso, divulga noções de cidadania para o conjunto da sociedade e, por isso/ para isso, recebe incentivos fiscais dos governos onde suas empresas são tributadas. Ou seja, é na verdade o

Estado quem patrocina as empresas para que estas desenvolvam e incrementem suas atividades de *marketing* através da cultura.

As chamadas leis de incentivo a cultura, baseadas na renúncia fiscal em nível federal, estadual e municipal, na maioria das vezes permitem investimentos diretos de patrocinadores em eventos específicos e previamente escolhidos pelos patrocinadores. Ou seja, o Estado delega ao mercado o poder de decisão dos critérios de investimento do dinheiro público para fomento e desenvolvimento da cultura nacional. Isso acaba por subjugar a produção cultural e artística a lógica do *marketing* cultural de cada empresa patrocinadora, onde são discutíveis os entendimentos sobre contrapartida de interesse público.

Atualmente o desenvolvimento de políticas públicas para o setor artístico e cultural vem sendo um grande desafio das gestões democráticas para a inclusão e a cidadania. Em diferentes instâncias o poder público vem dividindo o desafio dessa responsabilidade com a sociedade através de parcerias público-privadas em progressão gradativa. Note-se aqui, e talvez por isso mesmo, que os maiores patrocinadores culturais no Brasil de hoje são, em especial para as artes visuais, bancos e empresas transnacionais. Os bancos, por sua vez, amparados pelas leis de mecenato vigentes têm preferido criar e patrocinar suas próprias fundações num ganho total de reconversão financeira e cultural. Como é caso, por exemplo, do Centro Cultural Banco do Brasil (RJ/SP/DF), do Itaú Cultural (SP), do Unibanco (Instituto Moreira Salles, com sede em BH) e, em Porto Alegre, do Santander Cultural.

Bem entrosadas, e a partir de eventos culturais, mídia e empresas significam, nessa abordagem, os principais fornecedores de conteúdos para a memória local e transnacional. Assim, e sob a anuência pública e estatal, as referências culturais capazes de orientar identidades passam, em nossa sociedade de consumo, pela administração eficiente dos meios tecnológicos de informação para a divulgação de valores/ empresas/ produtos. O que conhecemos como *marketing* cultural será apenas uma ferramenta especializada para os segmentos artísticos, empregados de acordo com esse raciocínio. Ainda neste contexto,

(...) torna-se importante discernir as instâncias e as formas como tal legitimidade se implanta. (...) Este movimento planetário não se restringe aos territórios nacionais, nem pode ser compreendido como difusão cultural, à maneira como a velha história das civilizações o entendia. As relações

sociais mundializadas exprimem a estrutura interna de um processo mais amplo. (...) as relações de autoridade, ao se tornarem descentralizadas, adquirem outra abrangência. A civilização mundial, ao nos situar em outro patamar da história, traz com ela desafios, esperanças, utopias, mas engendra também novas formas de dominação. Entendê-las é refletir sobre as raízes de nossa contemporaneidade (ORTIZ, 1994, p.104).

Isto posto, podemos retomar o foco de nossas análises, esse grande evento sócio-cultural localizado que é a Bienal de Artes Visuais do Mercosul e que faz circular, entre outras informações, produtos artísticos eles mesmos constituídos por regimes internacionais e sistemas da cultura de mercado. A promoção desse evento como um todo, desde seu aparato administrativo estrutural até a renovada seleção de curadores e artistas, segue os modelos similares vigentes e internacionalmente divulgados, O que inclui suas formas de organização, administração, promoção e financiamento ou como prefere Chin-Tao Wu “produção, disseminação e recepção” (WU, 2006, p.26).

As formas promocionais da Bienal de Artes Visuais desse não-lugar chamado MERCOSUL acompanham o momento histórico atual. As relações de interesse público representado pelo Estado e de interesses privados, orientados pelo mercado, encontram-se dinamizadas e misturadas bem como as formas de atuação e interação de seus atores sociais.

O governo federal vem se mostrando aberto e incentivando formas de participação pública e privada em iniciativas como a da Bienal. (...) Queremos mostrar a qualidade e a competência com que os gaúchos trabalham as manifestações culturais e tudo o que diga respeito à própria formação do Mercosul. Temos certeza de que a capacidade de articulação dos promotores, em conjunto com os governos estadual e federal, comprovará na prática que é possível fazermos aqui uma mostra definitivamente inserida no panorama cultural internacional. (...) A grandeza da 4ª Bienal será referência no trabalho de aproximação e de abertura do Rio Grande do Sul para o mundo cultural e artístico. (...) O governo federal está empenhado em melhorar a imagem do Brasil e do próprio Mercosul e um evento como a Bienal contribui de maneira extremamente positiva para isso. (RIGOTTO, 2003, p. 5).

Como vimos, através das seis edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, as relações de poder e identidade cultural estão evidenciadas pelas falas de seus curadores, destacados por suas representações nacionais e sua inserção no sistema das artes de cenário ampliado, internacional e consagrador. Relações que também ficam evidentes na fala de seus realizadores e nas opiniões expressas de seus colaboradores, parceiros e comentaristas, que acreditam como afirma Mari Carmen Ramirez que “en los últimos diez años, la participación cada vez más activa de América Latina en los procesos de globalización y sus contextos abstractos há

resultado en un papel protagónico para las artes visuales (RAMIREZ, 2000, p.11)”. Assim, a Bienal do Mercosul, esse evento cultural e artístico, torna-se, simultaneamente, reflexo e inspiração para o atual sistema das artes do mercado do Cone Sul, articulado operacional e visualmente, sob as imbricações conflitivas de uma cultura simultaneamente pré e pós-industrial, pós-Bolívar e neo-panamericanismo, fomentada, transnacionalmente, por ideologias pós-modernas e políticas neoliberais. Sendo assim, multiplicados os lugares de fala e escrita para além da geopolítica, a narrativa aqui pretendida se vê permeada por subjetividades, alteridades e localismos.

3.1.1 Políticas Públicas

O projeto da Bienal do Mercosul, quando apresentado ao então governador do estado foi prontamente acatado e levado adiante como projeto de governo. A realização da Bienal do Mercosul significava “uma iniciativa político-cultural dentro do projeto maior do governo de reestruturação sócio-econômica do Estado”¹². Posteriormente e com essa finalidade, o Governo do Rio Grande do Sul também destinou um milhão de reais, a fundo perdido, para a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Além disso, o então governador Antonio Britto encaminhou à Assembléia Legislativa a regulamentação da Lei de Incentivo à Cultura, LIC, aprovada rapidamente. A própria Fundação Bienal gosta de lembrar seu protagonismo nesse processo político-burocrático:

Cabe salientar que a aprovação e a regulamentação de um projeto de lei tão complexo foram realizadas em tempo recorde, considerando o período de envio da lei à Assembléia até sua regulamentação, e constituíram um fenômeno ímpar na área da cultura. (...) O primeiro projeto aprovado pelo Conselho Estadual de Cultura para receber os benefícios da LIC/RS foi justamente o projeto da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul em 1997 (FIDÉLIS, 2005, p.36)

Quando da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Jorge Gerdau Johannpeter enfatizava, ao agradecer, “o irrestrito empenho do Governador do Estado do Rio Grande do Sul, Antônio Britto, através do aporte de recursos e da edição da lei específica de incentivos fiscais à cultura” (1997, p. 9). Entendida como

¹² Nas palavras de Carlos Appel, então Secretário de Cultura. Apud Presidente é convidado para Bienal do Mercosul. Jornal **Zero Hora**. 05 de dezembro de 1996. Geral, p. 75.

medida oficial de apoio ao projeto Bienal, para regulamentar a LIC¹³, foi preciso corrigir seus estatutos a fim de permitir que empresas de economia mista obtivessem abatimento fiscal de seus investimentos em patrocínio cultural. Isso facilitaria (e ainda facilita) a captação de recursos para projetos de grande orçamento, como é o caso da Bienal do Mercosul.

A valorização da cultura, como parte indissociável das políticas de desenvolvimento e defesa das integridades nacionais se intensifica em todo mundo. E se reflete na crescente presença, nos diversos níveis da administração pública, de órgãos especificamente encarregados da formulação e execução de políticas culturais, concebidas, com freqüência, como instrumentos de preservação da identidade (POERNER, 1997, p.14).

Atualmente, no chamado “terceiro setor”¹⁴, um grande número de ONGs – Organizações Não Governamentais e OSCIPs – Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, Associações e Fundações vêm tomando frente na proposição, desenvolvimento e administração de projetos culturais, educativos e artísticos, com bastante autonomia curatorial, amparados, principalmente e quase sempre, pelas leis de incentivo à cultura.

Também no Estado do Rio Grande do Sul as parcerias público-privadas vêm se mostrando, na área da cultura, cada vez mais eficientes, criativas e dinâmicas em relação aos tradicionais departamentos e órgãos públicos ligados ao Estado e seus municípios. Neste cenário, a força dos meios de comunicação e das mídias eletrônicas desempenha um papel promotor, difusor e consagrador determinante na constituição de identidades. Juntamente com a ação cultural promovida, destacam, não apenas a legitimidade dos conteúdos veiculados, mas

¹³ A LIC foi instituída a partir da Lei nº 10.846 (Lei de Incentivo a Cultura /de 19 de agosto de 1996) que normatiza o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais. Pela LIC, disposto no artigo 82, inciso IV, da Constituição do Estado, as segundo a previsão estadual de 0,5% da receita líquida anual do ICMS. Em seu artigo primeiro “ Fica instituído, no âmbito do Estado do Rio Grande do Sul, o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo aos contribuintes do Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação - ICMS que realizarem, na forma desta Lei, aplicações em projetos culturais”. E continua: “Art. 2º - As empresas que financiarem projetos culturais poderão compensar até 75% (setenta e cinco por cento) do valor aplicado com ICMS a recolher, discriminado em Guia de Informação e Apuração (GIA) ou Livro Registro de Apuração do ICMS, limitado a 3% (três por cento) do saldo devedor de cada período de apuração, respeitado o montante global da receita líquida, conforme dispõe o artigo 4º desta Lei. § 1º - A compensação de que trata o "caput" deste artigo será de até 90% (noventa por cento) para as sociedades de economia mista.”

¹⁴ Terminologia oriunda das Ciências Sociais. Reúne organismos e entidades de iniciativa privada e interesse público formalmente constituídas, de gestão própria e sem fins lucrativos. Originárias da sociedade civil, portanto com estrutura básica não governamental. Estas entidades atuam com recursos públicos e privados para, a partir do voluntariado, suprir as deficiências de atuação do estado na área social, basicamente.

também, e principalmente, a informação necessária para a criação de públicos, para a criação da idéia de coletividade representada ou de demanda pública.

Não obstante, também é sabido que grande parte daquilo que se produz hoje no território cultural “circula de acordo com as regras das inovações e da obsolescência periódica, não por causa do impulso experimentador como no tempo das vanguardas, mas sim porque as manifestações culturais foram submetidas aos valores que dinamizam o mercado e a moda” (CANCLINI, 1995, p.18). Então, para construção de identidades nacionais, ao vincular-se cultura (um repertório experiencial simbólico coletivo) à geografia, à identidade, à liberdade política e aos poderes do Estado, antepõem-se a força reguladora (ou desreguladora) do mercado globalizado e seus fluxos de capitais.



Ilustração 45 - Presidente Lula na abertura da 4ª Bienal do Mercosul , confirma o prestígio da FBAVM junto ao Governo Federal bem como o interesse político deste na promoção da Bienal, projeto identificado com as políticas culturais do governo Lula e de retomada do MERCOSUL. Ao fundo Gerda Johannpeter, Renato Malcon, Germano Rigotto (Governador do RGS), e Mariza Letícia, Primeira – Dama da República.

Assim sendo, a cultura como expressão de nacionalismos, fundamental no desenvolvimento do Estado moderno, torna-se uma questão em aberto nos dias atuais, onde “as forças econômicas e sociais e muitas forças políticas escapam à jurisdição do Estado-nação” (HELD e MCGREW, 2001, p. 43.). No entanto, de acordo com Ruiz, “o acelerado processo histórico das décadas mais recentes tem

significado, necessariamente, *redefinição*, e não o desaparecimento do Estado, assim como a noção de soberania nacional diante do surgimento de novos atores multinacionais transnacionais e internacionais no panorama geopolítico mundial (RUIZ, 2000, p.16.)”.

As forças de fluxo expansivo dos meios de comunicação e sua difusão transnacional instantânea revelam diferenças nos processos de afirmação e legitimidade identitárias e, ao mesmo tempo, consolidam a homogeneização das formas de percepção da realidade. Atuam como aceleradores subjetivos, influenciando nas formas de percepção emergentes dessa cultura global ou no mínimo de culturas transnacionais, “comunidades imaginadas”, que se sobrepõem, em substituição, aos interesses culturais nacionalistas dos Estados - nação.

Sob tais formas de percepção até mesmo a arte e seus artistas mais contestadores se mostram “incapazes de deter a expansão avassaladora da cultura globalizada banal e seus imaginários concebidos em forma de mercado (...) que padroniza a memória e neutraliza os dramas do presente, transformando-os em clichês publicitários” (ESCOBAR, 1999, p.77). Tudo isto porque nos últimos anos “foram intensificados os intercâmbios desiguais na economia, política e cultura, enquanto o predomínio ideológico mundial do chamado ‘neoliberalismo’ tem mercantilizado praticamente todas as esferas da vida social no mundo inteiro” (RUIZ, 2000, p.17). Fatos que disseminam estratégias que permitem a identificação da obra de arte ou do produto cultural com a lógica que distribui e dissemina mercadorias de consumo conspícuo. Nesse tipo de sistema articulado confluem históricos interesses econômicos e sócio-culturais, num jogo de estratégias distintivas das elites, ou nos termos de Bourdieu, de legitimação através de um capital simbólico, onde a arte se torna “uma carta de acesso a outro tipo de bens sociais ou simbólicos”(RAMIREZ, 2000, p.17. Tradução minha.)

Para o grupo de realizadores da Bienal a possibilidade de acesso a esse capital simbólico é comemorada na declaração de Ivo Nesralla: “Meu interesse pelas artes se ampliou substancialmente ao presidir a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul”(1999, p. 9). Ou ainda: “A Bienal do Mercosul enriquece a cultura do Rio Grande do Sul, tira Porto Alegre de sua rotina visual e reforça a capacidade e a sensibilidade dos empresários gaúchos para apoiar a arte” (NESRALLA, 2001, p.12). Mas torna-se ilustrativa, principalmente, na declaração do empresário gaúcho

Renato Malcon ex-presidente e membro da FBAVM: “Se não houvesse a Bienal talvez alguns de nós não tivéssemos essa relação direta com a arte (...). Nós passamos a investir em arte. Passamos também a entender o artista, conhecer o seu dia-a-dia, as suas dificuldades (...) os seus interesses” (apud FIDÉLIS, 2005, p. 35.).



Ilustração 46 - Cápsulas para exportação de AS. Projeto Grupal Virtual "Argentinos Seleccionados". Fabián Trigo, Instalação, 2002

Em 2003, a Argentina trouxe oito artistas à 4ª. Bienal do MERCOSUL. Dentre estes, de acordo com o contexto mercadológico da vida social já citado, merece destaque o trabalho de Fabián Trigo. Trata-se de uma instalação/ação desenvolvida por ele e um grupo de artistas multidisciplinares que, valendo-se de recursos promocionais tradicionais como anúncios em jornal, *outdoors* e internet incitava o público desencantado com a crise social e econômica argentina a “exportar a si mesmos” para “no se sabe qué”.

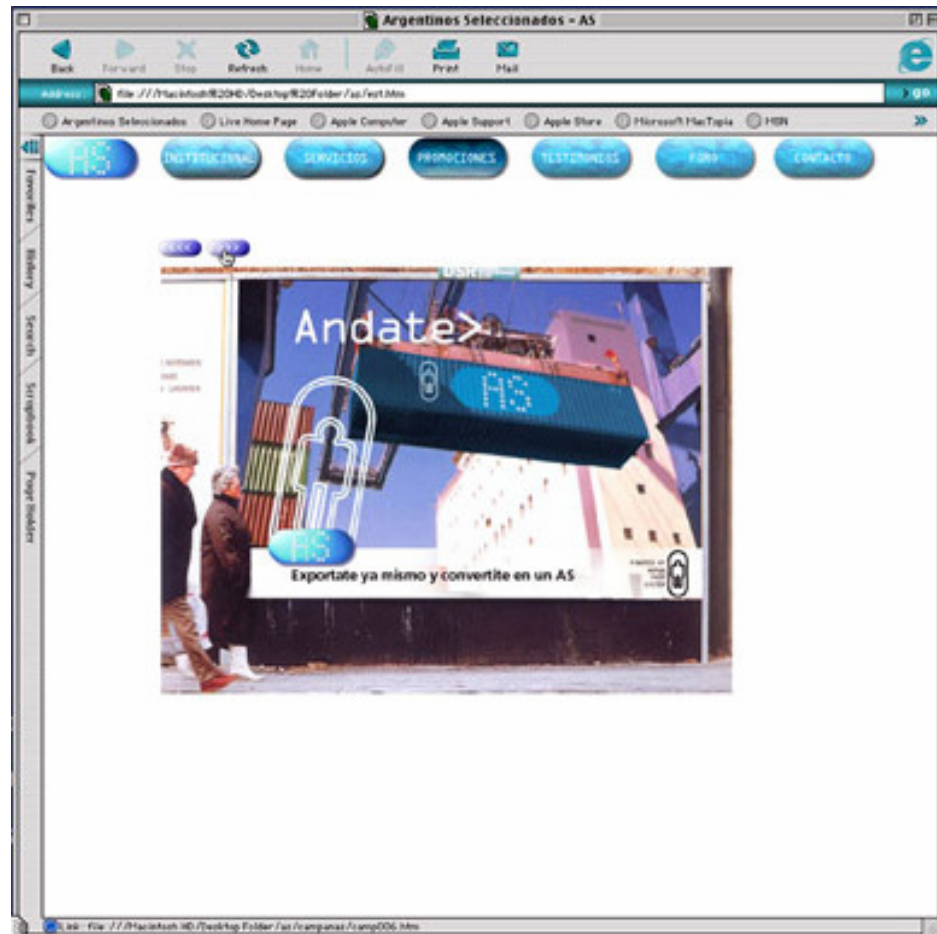


Ilustração 47 - AS, página promocional na Internet. No *outdoor* se pode ler: *Andate exportate ya mismo y convertite en un AS* - detalhe de AS, de Fábian Trigo.

Conforme a fictícia campanha publicitária desenvolvida nos moldes corporativos, os interessados deveriam inscrever-se através do site e submeter seus currículos ao processo seletivo. Esses argentinos excepcionais, uma vez escolhidos, emigrariam embalados em cápsulas desenvolvidas para o transporte de Argentinos Seleccionados, AS, que os levariam, sem definição prévia, a diferentes partes do mundo. A campanha teve resultados surpreendentes e ao mesmo tempo aterradores: mais de 300 mil pessoas visitaram o site e solicitaram informações e, 30 mil profissionais de diferentes áreas, enviaram seus currículos pedindo para serem selecionados. Segundo Adriana Rosenberg, curadora responsável pela representação nacional argentina na 4ª Bienal:

Más allá de la ironía implícita, de la ingenuidad con que conto por parte de sus participantes, se puede reflexionar sobre el comportamiento del hombre enfrentado ante la crisis, el deseo de dejar de pertenecer a una cultura. (...) es la respuesta del hombre frente al caos, a la ausencia de futuro, a la ausencia de una vida sin poder proyectarse. El hombre enfretado a un desorden social, jurídico y político que no puede sostener y prefiere partir con ilusión hacia outra instancia existencial (ROSENBERG, 2003, p. 243).

Apesar do humor irônico esse trabalho traz o sentimento aturdido de quem vive num país em agravada crise econômica, sofrendo mudanças profundas no estilo de vida e na auto-estima de seus cidadãos. Sobretudo daqueles que não tem “força” para mudar sua circunstância, nem recursos para mudar-se do país. “AS” é um trabalho que invoca a altivez e auto-estima e, ao mesmo tempo, expõe a desesperança e impotência dos “Argentinos Seleccionados”.

Observando os componentes visuais e discursivos do projeto “Argentinos Seleccionados” bem como de sua enorme repercussão, nos sentimos um tanto impotentes e um tanto aliviados frente tais circunstâncias. Impotentes, frente o desespero daqueles que não avaliam e/ou não temem nem mesmo as mais esdrúxulas (para dizer o mínimo) ofertas de uma mudança de vida, e aliviados, por se tratar de uma experiência estética artística, de uma oferta (ainda) fictícia.

3.1.2 Conveniências coincidentes

No Brasil as relações entre Estado e mercado seguem apontando, no incentivo à cultura, para uma maior responsabilidade da sociedade civil, liderada pelo setor privado. No contexto das artes visuais isso pode não ser tão aparente, principalmente no caso de exposições individuais ou até mesmo coletivas, quando são apresentadas em espaços públicos, sob curadorias institucionais. Mas fica evidente na promoção dos grandes eventos itinerantes e promovidos ou abrigados em espaços privados, como fundações e centros culturais, locais melhor estruturados para a produção e divulgação de seus eventos, produtos e patrocinadores.

Sob essa lógica foram criadas (e aperfeiçoadas) leis de incentivo à cultura, originalmente baseadas num modelo norte-americano¹⁵ de parceria público-privada (PPP), em que cada setor atua na defesa de seus interesses e todos atuam, na esfera pública, em prol de interesses comuns. Consoante a ideologia mais liberal do capitalismo que afirma que a procura do lucro é boa para todos.

No Rio Grande do Sul é notório que, desde as adaptações da Lei Estadual de Incentivo à Cultura – LIC, aliada a utilização, principalmente da Lei Rouanet (federal), de 1997 em diante, ou seja, depois da primeira Bienal do Mercosul, aumentou o número de instituições culturais em Porto Alegre, onde as exposições de arte constituem a programação predominante. Em suas proporções mega-espetaculares afinadas com o ideário cultural e artístico do governo Fernando Henrique Cardoso, a Bienal do Mercosul cobrou ingresso em sua primeira e segunda edições e surgiu protagonizando um modelo de organização cultural no Rio Grande do Sul que influencia regionalmente, até hoje, as iniciativas subseqüentes. Inclusive algumas de valor estratégico, já naquela época, para a consolidação de políticas estatais.

Apesar de ter sido convidado e de tecer muitos elogios à iniciativa, o presidente Fernando Henrique Cardoso não compareceu a solene inauguração da I Bienal do Mercosul. Entretanto, quando a Lei Rouanet foi remodelada, em 1998, sob o seu governo, em sua propaganda foram divulgadas “numerosas estatísticas para demonstrar que o investimento cultural aumentava as rendas com a exportação,

¹⁵ Ver Chin-Tao Wu, 2006. Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde 1980.

criava fontes de trabalho e fomentava a integração nacional” (YÚDICE, 2004, p.370). Razões suficientemente fortes para que, recém-eleito presidente, Luiz Inácio Lula da Silva, o mais antagônico adversário político de Fernando Henrique Cardoso, agisse de forma contrária.

ZERO HORA PORTO ALEGRE, QUINTA-FEIRA, 5 DE DEZEMBRO DE 1996 75

GERAL

PROMOÇÃO

Presidente é convidado para Bienal do Mercosul

Trabalhos de artistas serão expostos em Porto Alegre

LUIZA DAMÉ
Sucursal/Brasília

O presidente Fernando Henrique Cardoso foi convidado ontem para participar da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (Mercado Comum do Sul), que se realizará em outubro e novembro de 1997, em Porto Alegre. O convite foi feito pelo vice-governador do Rio Grande do Sul, Vicente Bogo, em solenidade no Palácio do Planalto, com a presença dos organizadores do evento. A bienal será aberta oficialmente no dia 2 de outubro e até março serão definidos os participantes.

Fernando Henrique elogiou o projeto do governo do Estado em parceria com a iniciativa privada gaúcha. Para o presidente, são fundamentais iniciativas dessa natureza. FH lembrou que, no final da semana passada, esteve na Bienal de São Paulo e se encantou com obras de um pintor uruguaio.

A Bienal do Mercosul vai reunir trabalhos de artistas brasileiros, uruguaios, paraguaios, argentinos, chilenos, bolivianos e venezuelanos. Além da mostra de artes, estão sendo preparados também seminários sobre cultura. “É uma iniciativa político-cultural dentro do projeto maior do governo de reestruturação sócio-econômica do Estado”, afirmou o secretário de Cultura, Carlos Appel.

A idéia de se realizar a Bienal do Mercosul surgiu há mais de um ano, em um almoço entre o governador Antônio Brito e o presidente do Grupo Gerda, Jorge Gerdau Johannpeter. Foi constituído um grupo de trabalho e criada a Fundação Bienal do Mercosul, presidida pelo empresário Justo Werlang. Fazem parte do conselho da fundação representantes das empresas Ipiranga, Ortopé, Gerdau, Lojas Colombo, Construtora Edel, Petropar e RBS.

O presidente do Conselho de Administração da RBS, Jayme Sirotsky, representou o conselho da Fundação Bienal do Mercosul, entidade de caráter privado, criada especialmente para organizar o evento. “O Mercosul está possibilitando a integração econômica e comercial dos países e agora avança-se para a cultura, um caminho para que os povos se entendam melhor”, disse Sirotsky.



CACILOS GARRASAZ/DM

Encontro: FH recebeu Bogo, Sirotsky, Werlang e Appel no Palácio do Planalto

Ilustração 48 - Jornal Zero Hora, 05/ 12/ 1996. p, 75.

O presidente Lula não apenas compareceu a abertura da 4ª Bienal do Mercosul como também assumiu, já sem surpresas para os dirigentes da Fundação Bienal, ser admirador do projeto e aliado político no encaminhamento das demandas da Fundação Bienal para a consolidação e continuidade da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Essa admiração talvez explique a forma de gestão cultural estadual do governo Olívio Dutra (1999 – 2002), partidário do presidente Lula. Pois entendo que o modelo adotado pela Fundação Bienal para a realização das Bienais de Artes Visuais do Mercosul, chancelado pela Unesco, inspirou, durante o governo Olívio Dutra, por exemplo, a gestão do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli, o MARGS. Sob a direção de Fábio Coutinho (ver Apêndice A) houve uma programação intensa de exposições nacionais e internacionais, todas produzidas com requinte museográfico e midiático, acompanhadas, sob custos elevados, de

catálogos muito ricos e bem desenhados. Este museu de arte foi, durante o governo petista (1999 – 2002), a grande “jóia da coroa”.



Ilustração 49 - Governador Olívio Dutra e primeira dama, em visita à II Bienal do Mercosul, acompanhados do Vice-Governador, Miguel Rossetto, Sub-Secretário de Cultura, Luiz Marques e Fábio Coutinho, diretor do MARGS, entre outros (ao fundo), recepcionados pelo presidente e curador da II BAVM, Ivo Nesralla e Fábio Magalhães.

O MARGS consumiu a maior parte dos recursos destinados à Secretaria da Cultura para implementação e manutenção de seus equipamentos e políticas culturais, sobretudo aqueles vinculados ao Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV)¹⁶. Com relatórios de atividades e de freqüentação periódicos, indicando números inéditos de visitantes ao museu, o prestígio conquistado pelo *marchand* e produtor cultural na direção do MARGS junto ao governo petista lhe garantiu potencial autonomia em sua gestão. Isto significou, dentre outras particularidades, como a facilidade para captação de recursos e parcerias, também o alheamento das atividades do MARGS das orientações e diretrizes do próprio Instituto Estadual de Artes Visuais¹⁷, expondo e indispondo a sociedade artística porto-alegrense entre aplausos e perplexidades.

¹⁶ Á época, dirigido por mim bem como o Museu de Arte Contemporânea, em sucessão ao professor Paulo Gomes, que planejou a atuação do IEAV e do MAC para este governo, mas atuou apenas nos sete meses iniciais do governo Olívio Dutra.

¹⁷ Por determinação do professor Luiz Marques, Sub-Secretário de Cultura do Estado. Mais tarde o mesmo tornou-se Secretário, substituindo o jornalista e escritor Luiz Paulo Pilla Vares.

Ao término de sua gestão junto ao MARGS, coincidente com a derrota petista nas eleições ao governo do Estado, em 2002, Fábio Coutinho passou a integrar o *staff* da Fundação Bienal do Mercosul, assumindo, já em 2003, a coordenação geral da Ação Educativa da 4ª e, em seguida da 5ª edição da Bienal do Mercosul. Depois da 5ª BAVM, ele passou a trabalhar na Fundação Iberê Camargo, como Superintendente Cultural e membro do Conselho Curador. O mesmo aconteceu, com Vitor Ortiz, ex-Secretário Municipal de Cultura que, com a derrota petista nas urnas de Porto Alegre, assumiu cargo junto a FUNARTE, no Rio de Janeiro (ligado ao Ministério da Cultura, parceiro da Bienal do Mercosul) e, de lá, voltou a Porto Alegre (2005) também para compor o *staff* da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Também Wrana Panizzi, que desde a primeira edição da Bienal, em 1997, já fora membro da diretoria executiva e do comitê superior de planejamento estratégico da Fundação Bienal, ao término de seu segundo reitorado junto a UFRGS (2004), antes de assumir a vice-presidência do CNPq (2007), assumiu, em 2005, o cargo de Diretora Superintendente para Assuntos Institucionais junto à Fundação Bienal. Se tanto os interesses curatoriais gerais da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, quanto sua forma de organização fusionam a capacidade de dirigentes e artistas para o desempenho afinado, a “porosidade” das instâncias viabilizadoras, por onde transitam dirigentes públicos e privados torna-se previsível¹⁸.

O próprio mercado de arte regional atua, liderado pela Fundação Bieanal de Artes Visuais do Mercosul, sistemicamente, numa espécie de “livre-cultura”, consolidando processos de legitimação e subordinando seus mecanismos valorativos à lógica capitalista. Por essa razão em especial, “(...) a Bienal deveria imprimir à integração uma marca específica, a partir dos procedimentos da arte contemporânea.” Pois, segundo Justo Pastor Mellado¹⁹, o que se estaria “pondo em movimento com a Bienal é um dispositivo para tornar mais denso o nosso precário sistema de arte (apud FIDÉLIS, 2005, p.34)”. Mellado se refere ao Cone Sul, mas claro que também e principalmente, por repercussão e analogia, o mesmo se aplica

¹⁸ Entre outros nomes comuns a ambas as instituições, temos Fernando Schüller que, Diretor Executivo da Fundação Iberê Camargo, em 2006 migrou para o secretariado da governadora Yeda Crusius, recém eleita.

¹⁹ Curador da representação chilena na 1ª; 2ª; 3ª; e 5ª. edições da Bienal do Mercosul.

a Porto Alegre, onde a existência de uma Bienal de Artes Visuais incrementou a vida cultural da capital e do Estado.

3.2 Falas abertas, reivindicações públicas

Quando nos deparamos com as falas de todos os presidentes das Bienais do Mercosul, publicadas nos catálogos e reproduzidas em versões coloquiais na grande imprensa, encontramos em comum o reconhecimento de uma intenção cultural e política de afirmação, em primeiro lugar, da Fundação Bienal do Mercosul em sua missão cultural altruísta “afirmativa e altiva”. E, em segundo lugar, dos benefícios sociais, culturais e econômicos para Porto Alegre e o estado gaúcho, resultantes da reunião dos esforços de seus dirigentes e apoiadores. Para tanto, na página 11 do catálogo da I Bienal do Mercosul, a Fundação Bienal se apresenta conclamando as elites gaúchas a se responsabilizarem pela Bienal recém-nascida: “Caberá à população da cidade, seus governantes, as elites culturais e empresariais defender a (...) continuidade do evento” (FBAVM, 1997, P.11). Ainda neste texto de abertura do catálogo da I BAVM, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, informa:

Um dos objetivos desta I Bienal de Artes Visuais do Mercosul é, ***mediante intensa troca de obras*** e idéias e diálogo entre artistas, críticos e historiadores de arte, diretores de museus, professores de arte, galeristas, colecionadores e público, ajudar a reescrever a história da arte latino-americana. (...) ***Uma história que considere as tradições nacionais, seus mitos e idiossincrasias, mas aberta às influências externas*** (...).A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul ***pretende ser afirmativa de nossas potencialidades criativas, de nossa capacidade de absorver o forâneo e de dialogar de igual para igual com o circuito internacional.*** Afirmativa e altiva, mas ***sem xenofobias ou exacerbações nacionalistas.*** Nesse sentido, ***esta Bienal deve ser encarada,*** antes de tudo, como um fórum de debates, ***como uma oportunidade ímpar*** de nos reunirmos para discutir as perspectivas da arte continental, ***num mundo cada vez mais globalizado e neutral.*** (...) esta é a maior exposição ontológica jamais realizada no Brasil.(...) Finalmente, e este é um dado que reputamos da maior importância, ***todos os 11 espaços que abrigarão as diversas mostras da Bienal foram reformados para atender às exigências da moderna museologia.*** Em nenhum momento de sua história Porto Alegre dispôs de tantos locais para exposições de artes plásticas.***Caberá à população da cidade, seus governantes, as elites culturais e empresariais defender a manutenção desses espaços, as obras que Porto Alegre recebeu em doação e a própria continuidade do evento.*** A partir da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre não será a mesma e ***poderá reivindicar, com todas as honras, a condição de capital cultural do Mercosul*** (FBAVM, 1997, P.11. Grifos meus)²⁰

²⁰ Texto assinado apenas como FBAVM. Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Com este pronunciamento, o leitor/cidadão se vê dividido entre o penhorado agradecimento a Fundação Bial pelos imensos benefícios culturais proporcionados ao Estado, em “oportunidade ímpar”, a partir da realização da I Bial do Mercosul e o peso da responsabilidade. Responsabilidade pela continuidade desse evento, desde pronto transferida à população porto-alegrense e suas lideranças. No entanto, para tamanha empreitada, já sabemos, será preciso sempre muito mais do que simpatias e aplausos. De qualquer forma, o leitor/público/cidadão está, desde então convocado e compromissado com esse evento que levará Porto Alegre, “num mundo cada vez mais globalizado e neutral” a “reivindicar com todas as honras, a condição de capital cultural do MERCOSUL.”

Ponderado o alcance influente dos catálogos, o presidente da II Bial do Mercosul, Ivo Nesralla²¹, reconhecendo as dificuldades financeiras para sua realização, também não se furta, enquanto presidente da II Bial, ao auto-elogio e ao apelo à responsabilidade futura de uma parceria de sucesso:

Tenho orgulho de ter aceitado o desafio de realizar a segunda edição desta grande mostra de arte que já começa a se tornar **conhecida no circuito das bienais**. Com a II Bial de Artes Visuais do Mercosul, a cidade de **Porto Alegre se consolida como pólo cultural do Cone Sul**, reforçando a idéia de que mesmo em momentos de desequilíbrios políticos e econômicos, **a estabilidade desse bloco pode se dar pela arte**. (...) Se em alguns momentos nos deparamos com sérias dificuldades financeiras, em outros contamos com a generosidade e colaboração de **empresas não só do Rio Grande do Sul como de outros Estados** para vencê-las. Paralelo ao apoio da iniciativa privada, tivemos igualmente a colaboração da **Prefeitura de Porto Alegre e do Governo do Estado que, a partir de diferentes ações nos permitiram a viabilização dessa segunda edição**. Somente com esta parceria, a bem da verdade pudemos realizar esta edição, tendo como curador geral o crítico de arte e presidente da Fundação Memorial da América Latina, Fábio Magalhães, e como curadora-adjunta a jornalista e crítica de arte Leonor Amarante, responsável pelas publicações dessa mesma instituição paulista. (...) **Ao criarmos uma Bial descentralizada do eixo Rio - São Paulo, redirecionamos o foco internacional para a arte do Cone Sul**, hoje também responsável por parte da efervescência e da qualidade da arte que move o circuito internacional (NESRALLA, 1999, p. 9. Grifos meus).

Será preciso investigar um pouco a declaração acima que afirma que a Bial do Mercosul, realizada em Porto Alegre conseguiu redirecionar “o foco internacional para a arte do Cone Sul”. Pois bem, por onde andava o foco internacional antes? No eixo Rio - São Paulo? Quer dizer, a arte do Cone Sul vinha sendo vista apenas ou principalmente nesse eixo? Teria sido esse o motivo para essa bienal ser criada fora do eixo Rio - São Paulo, ainda que tenha sido

²¹ Ivo Nesralla, presidente da II e III edições da BAVM.

organizada, montada e curada por profissionais residentes e atuantes nesse eixo²²? Ou ainda, o Brasil é “o” lugar onde podemos encontrar as referências da arte do Cone Sul? Considerando as intenções dos organizadores da Bienal, desde sua primeira edição, sim, Porto Alegre queria se tornar a vitrine internacional da arte do Cone Sul. Como estratégia para lograr esse intento programou-se a vinda de curadores considerados influentes, notadamente da Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel²³:

Para divulgar o evento no Exterior, a primeira comissão quer trazer críticos e curadores internacionais, ligados à Bienal Veneza e à Documenta de Kassel.(...) “ A idéia é fazer a cidade vibrar” diz o empresário e colecionador Justo Werlang, diretor presidente da recém-lançada Fundação Bienal do Mercosul. “A exposição deve fixar a imagem de Porto Alegre no Cone Sul. **Para os patrocinadores é um grande objetivo**” (Jornal Zero Hora, 19/04/1996. Segundo caderno, p. 5. Grifos meus.).

Isto posto entendemos porque a Bienal do Mercosul antes mesmo de sua primeira edição já era (e continua sendo) noticiada em suplementos culturais pelos jornalistas locais como “a maior e mais importante mostra de arte latino-americana do Sul do país”(VERAS, 2001, p.1). Com manchetes do tipo: “Bienal do Mercosul vai mudar a cidade”(REIS, 1996, p.1), sempre se destacando a grandiosidade e importância do evento para a Porto Alegre.

No entanto, note-se que a divulgação de Porto Alegre enquanto cidade “vibrante” é entendida pelo seu presidente como algo de interesse primordial para os patrocinadores do evento, ou seja, para as empresas e seus negócios, antes dos interesses artísticos específicos. Assim, trazer a Porto Alegre curadores renomados e agentes de grandes mostras internacionais, significava mais uma estratégia de “captação de prestígio” para Porto Alegre/ Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul/ MERCOSUL do que um intercâmbio artístico, propriamente dito.

Noutro patamar de convicções veremos mais adiante que, se a “estabilidade desse bloco pode se dar pela arte”, dez anos após a I Bienal do Mercosul (as vésperas de sua sétima edição) isso ainda não está em pauta, apesar dos encontros ministeriais dos países signatários do acordo para o MERCOSUL.

²² Sobretudo São Paulo, pois na II e III BAVM os paulistas Fabio Magalhães e Leonor Amarante foram os curadores e a organização geral ficou a cargo da produtora paulistana Arte 3, coordenada por Ana Helena Curti e Valéria Prata.

²³ Catherine David, curadora da Documenta X, visitou a I Bienal do Mercosul; Harald Szeeman (Kassel e Veneza) a II BAVM. Trazer convidados de reputação internacional para fruir a Bienal do Mercosul tornou-se uma prática corrente nas edições seguintes.

.Além do mais, perfilada aos principais modelos de exposição prospectiva da arte atual, a Bienal do Mercosul se apresenta ao MERCOSUL como agente revelador e sinalizador de um mercado de arte que ainda não se consolidou no recorte geopolítico sul-americano.



Ilustração 50 – Em 2003, Renato Malcon, presidente da 4ª Bienal, fala à cúpula do MERCOSUL reunida em Assunção, Paraguai

Mesmo assim, durante a 24ª Reunião de Cúpula do MERCOSUL, em (Assunção, Paraguai, 2003) os chefes-de-Estado presentes²⁴, ouviram e aplaudiram Renato Malcon, presidente da 4ª Bienal do Mercosul que, em seu pronunciamento afirmou ser a Bienal do Mercosul “uma ferramenta preciosa ao aprofundamento das relações políticas, sociais, culturais e cívicas entre os países do bloco” (Revista BienalMercosul, no. 7, p.1).

²⁴ A saber: Nestor Kirchner (Argentina); Sánchez de Lozada (Bolívia); Luiz Inácio Lula da Silva (Brasil); Ricardo Lagos (Chile); Nicanor Duarte (Paraguai); Jorge Battle Ibáñez (Uruguai); Hugo Chavez (Venezuela) .

3.3 Construções seletivas

É afirmação corrente que o poder faz cultura e que a cultura estabelece o poder. Recorrentes também são as discussões sobre essa afirmação.

Nosso Ministério da Cultura foi criado em 1985 sob o comando de José Sarney na Presidência da República²⁵ com o intuito de preservar e desenvolver o patrimônio cultural brasileiro, estimular a criatividade artística do nosso povo e defender a identidade cultural do país²⁶. Por isso / para isso, foram criadas algumas medidas, dentre as quais as já citadas leis de incentivo a cultura. Estas leis (algumas surgidas a partir da nova Lei Rouanet) permitem, como já dissemos, que o apoio aos projetos culturais seja decidido diretamente pelos patrocinadores interessados, desincumbindo o Estado dessa tarefa, delegando-a aos departamentos de *marketing* das empresas, enfim, ao mercado.

A opção de patrocínio é, mormente, decidido pelo valor comercial e de reconversão cultural dos projetos a partir da exposição pública e midiática de suas logomarcas a um determinado público-alvo. Através do montante financeiro aportado ao projeto, os patrocinadores, em busca de visibilidade, também se tornam os delimitadores de suas dimensões e práticas. Ou seja, basicamente que tamanho terá a exposição e que instrumentos de divulgação e publicidade serão empregados (*folders*, catálogos, *banners*, *outdoor* etc), onde será sua realização, como será a adequação do espaço (se haverá museografia, cenografia), como e por quem será feito o transporte e o seguro das obras, a montagem, a monitoria, a tão cobiçada curadoria, a programação paralela e a ação educativa. Isso implica em decisões e seleções que precisam equacionar a propalada autonomia do curador com o orçamento disponível, o que resulta em ajustes e recortes analíticos nem sempre bem dimensionados.

De acordo com essa lógica de patrocínio é importante notar que, em sua divulgação, a Bienal do Mercosul (5ª maior arrecadação através da Lei Rouanet e 2ª no sistema LIC) tem patrocinadores distintos por segmentos específicos, os quais

²⁵ José Aparecido de Oliveira foi seu ministro inaugural.

²⁶ Para tanto definia “patrimônio cultural como um todo orgânico, cuja significação será tanto maior quanto mais incorporado se encontre ao viver corrente da cidadania” (apud POERNER, 1997, p.59.).

implicam diferentes públicos e agentes, como no caso das mostras paralelas, envolvendo embaixadas, galeristas e colecionadores e também da ação educativa, especialmente dirigida às escolas. Sendo assim, de acordo com a lei, serão os patrocinadores, “de fato e de direito” os reais viabilizadores de cada edição da Bienal do Mercosul.

Nesse sentido as políticas culturais para a promoção da arte contemporânea aceleram a organização sistêmica de seus circuitos, baseadas em estratégias análogas aos regimentos do livre-comércio internacional, de forma transparente, ainda que muitas vezes não evidente. Contam para tanto com as tendências estético-artísticas difundidas, internacional e hegemonicamente, nos circuitos de arte contemporânea, fundadas em grandes agências de fomento como galerias, grandes coleções (públicas e privadas), fundações e instituições, notadamente situadas em Nova Iorque e Londres²⁷. No entanto,

A eficácia do enquadramento é assegurada por factores como a robustez da base económica – compradores e vendedores, colecionadores e galeristas – que suporta o lançamento dos artistas, a consistência da rede de apoios institucionais, e uma capacidade de intervenção mediática que permite obter uma intensidade e velocidade óptimas de produção e difusão de informações (MELO, 1994, p.148.).

Mas é preciso estar atento às reinvenções e adaptações possíveis, às vezes indispensáveis, nas instâncias periféricas desse sistema. Ainda que orientados por padrões de um circuito artístico contemporâneo bastante conservador e institucionalizado, sabemos que aquilo que facilita o

(...) lançamento e enquadramento do trabalho artístico, característico dos centros, e que serve de modelo das trajetórias de sucesso, dificilmente se encontra ou pode ser reproduzido nas situações não centrais. O que levanta o problema da definição, análise e discussão das formas de afirmação cultural, das estratégias de promoção internacional e das configurações de carreiras de sucesso em situações não centrais (MELO, 1994.p.184).

Será novamente o mercado o divisor de águas na carreira dos artistas. O desejo e a necessidade profissional de participação no mercado exigirão dos artistas estratégias de apresentação e inserção que, em boa medida, definirão suas

²⁷ Sem esquecermos, neste sistema das artes, o papel destacado das bienais internacionais de arte (como Kassel, Veneza e São Paulo) para a definição de um circuito contemporâneo de artes visuais que alimenta e legitima o mercado internacionalmente.

atividades/ carreiras. Sob esta ótica, bienais, que se multiplicam pelo mundo afora, podem significar excelentes plataformas de lançamento para circuitos maiores.

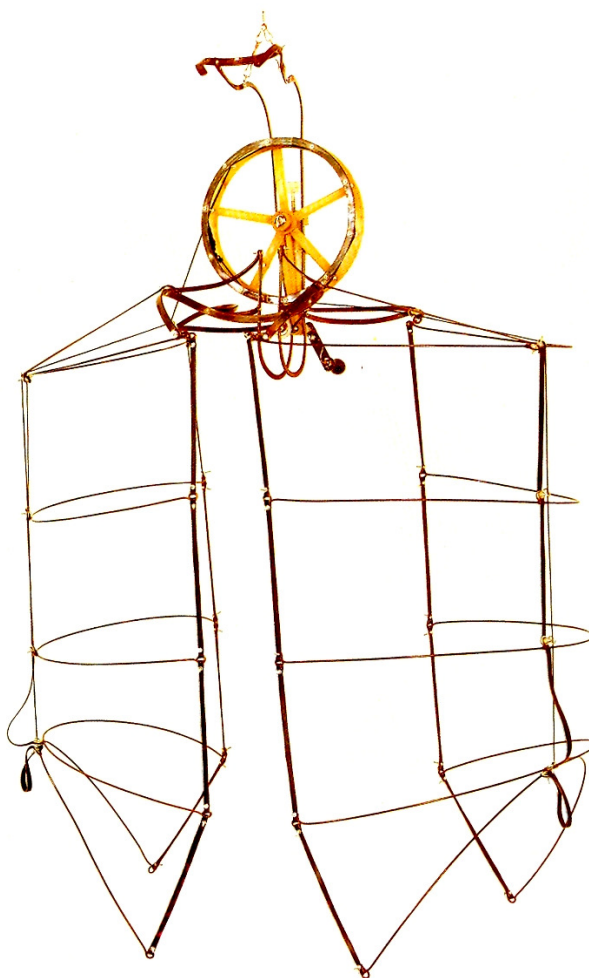


Ilustração 51 - Duchamp. Felix Bressan (Brasil), 1996.

A promoção de artistas não euro-norte-americanos através de bienais funciona perfeitamente para ampliar, renovar e dinamizar o mercado internacional. Mas, muitas vezes os grandes centros de difusão artística e estética recorrem à valorização de identidades “outras” (nacionais, étnicas, de gênero, religiosas, etc.) locais / regionais e ou localizáveis fora de seus centros irradiadores, muito mais para afirmarem seus próprios modelos do que para legitimar uma produção cultural e artística ‘ex-cêntrica’.

Dentro dessa lógica, ainda que tentassem subvertê-la, é comum identificar Hélio Oiticica (1937 – 1980) e Lygia Clark (1920 – 1988) como os artistas que, primeiramente e de fato, permitiram à produção artística brasileira

contemporânea experimentar vôos internacionais mais significativos. Eram nomes bem pouco compreendidos e analisados por aqui e já faziam exposições e recebiam convites para lecionar no exterior²⁸.

Os sucessivos resgates curatoriais de suas obras em exposições retrospectivas e históricas e, genericamente, o papel das Bienais de São Paulo, seguidos pelo interesse de *marchands* e influências institucionais e diplomáticas, consolidaram o espaço desses brasileiros no cenário internacional das artes visuais. Tanto no Brasil quanto no exterior, praticamente não se conta a história da arte brasileira contemporânea sem prestar os devidos tributos para Hélio Oiticica e Lygia Clark. Eles estão entronados para arte brasileira contemporânea assim com Marcel Duchamp está para a arte contemporânea internacional. A partir destes expoentes, outros artistas puderam/podem ser reconhecidos e visitados pelo sistema das artes em instâncias legitimadoras de outras nacionalidades.

Para constituir-se como evento importante e relevante nacional e internacionalmente, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul segue uma estrutura modelar que se modificou muito sutilmente ao longo desses anos e não a distingue radicalmente dos modelos adotados por outros grandes eventos de arte no Brasil e no exterior. Inspira-se na Bienal de Veneza, quando da opção das representações nacionais; na Documenta de Kassel, com as curatorias ordenadas em torno de um tema agregador e, na Bienal Internacional de São Paulo, por ambas as razões²⁹.

Mas, diferentemente destas, a Bienal do Mercosul é totalmente financiada pelo governo brasileiro, em todas as suas etapas e nas instâncias nacionais, estaduais e municipais. Esse financiamento se dá tanto pela forma direta (e a fundo perdido) ou indireta, através da concessão de isenção de impostos através das leis de incentivo à cultura, baseadas na renúncia fiscal. Assim, ao longo de doze anos, de dois em dois anos, durante aproximadamente dois meses do segundo semestre de cada ano, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul tem sido realizada em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, com recursos públicos em aplicação direta e indireta. Podemos assim entender cada edição da Bienal do Mercosul em primeiro lugar como um negócio a ser gerido/ gerenciado, a partir do qual, promove-se a

²⁸ Oiticica no MOMA, New York e Clark na Sorbonne, Paris.

²⁹ Preservadas, para fins de análise, as especificidades de contextos e peculiaridades de cada um desses eventos.

produção artística regional, concorrendo para a inserção internacional desta produção e de seus agentes. Em segundo lugar, como um modelo que interfere de forma “exemplar” no encaminhamento e formulação de políticas culturais estatais e, cada vez mais, inspira a organização e profissionalização do circuito local de artes visuais (como veremos adiante). Em terceiro lugar, e só então, como uma mostra internacional de arte, principalmente contemporânea, que oferece oportunidades para que se possa conhecer e refletir sobre a produção artística recente, pragmaticamente a partir das premissas curatoriais, chaves funcionais de abertura para muitas leituras e posturas nesse campo específico de conhecimento e atuação.

4

IDENTIDADE E CONTEMPORANEIDADE NA MAIOR MOSTRA DE ARTE DA AMÉRICA LATINA

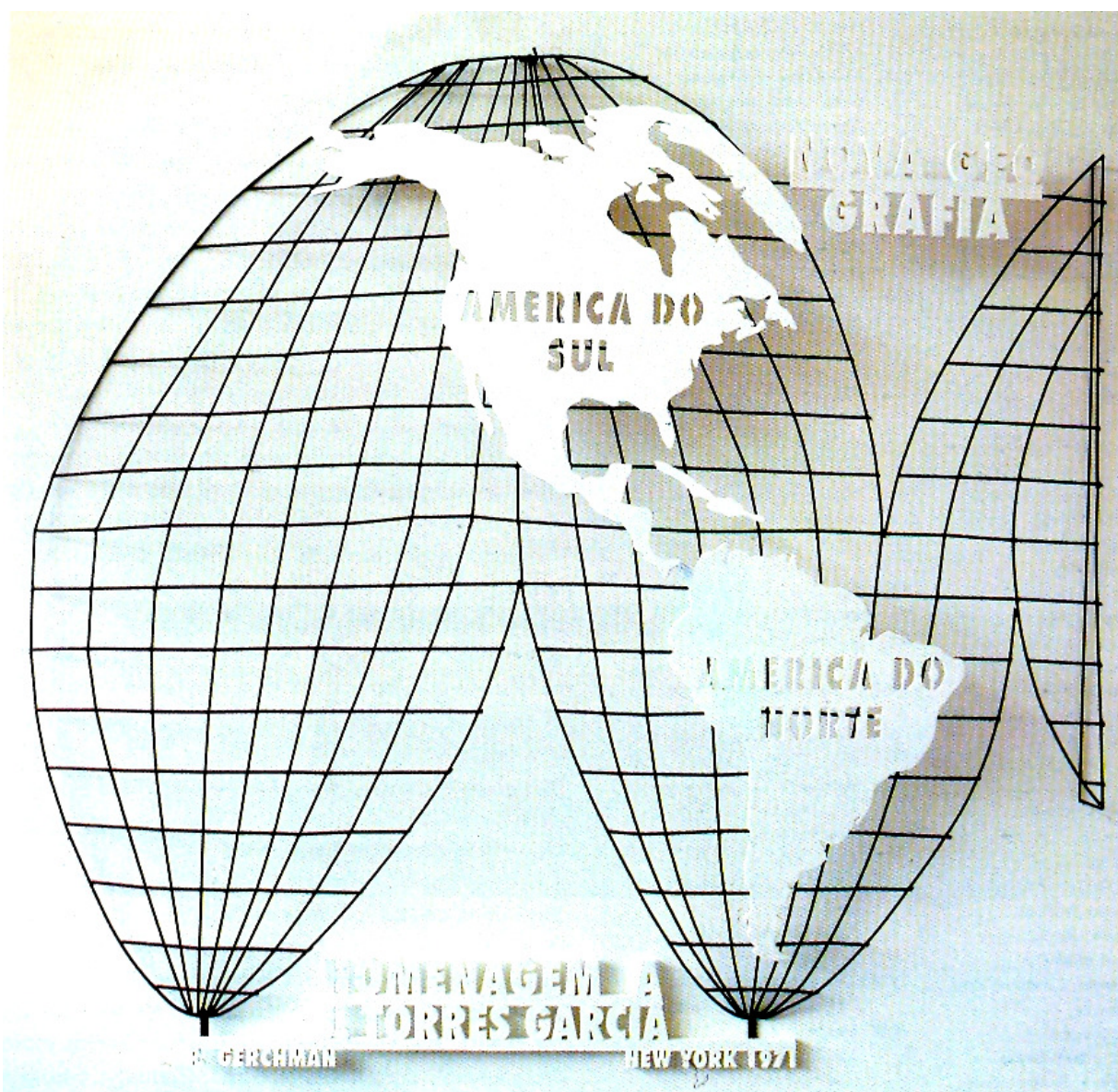


Ilustração 52- R.Gerchman (Brasil). A Nova Geografia/ Homenagem a Torres Garcia.1971.

Então, a Rainha se virou novamente e disse: Fale em francês quando não se lembrar da palavra em inglês – aponte seus pés ligeiramente para fora ao caminhar – e lembre-se de quem você é.

Lewis Carroll

Podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior.

Juan José Saer

A I Bienal do Mercosul atenta às imposições de um mundo mercadificado globalizadamente, realizada por uma fundação de interesse público e direito privado, foi idealizada sob o epíteto de “a maior mostra de arte da América Latina”. Como tal, já nasceu anunciando, pública e publicitariamente, sua pretensão internacional, construindo sua legitimidade identitária tanto pela abrangência e potência do evento artístico (a maior exposição), quanto pela extensão territorial desse mercado (América Latina) e, mais ainda, pela ambição de “reescrever a história da arte”. Artística e conceitualmente contou também com a curadoria respeitável de Frederico Morais que, na exposição desprezou, programaticamente, a representação por nações, em benefício das afinidades e identificações estéticas entre as obras.

No entanto a repercussão dessa Bienal entre outros eventos, parece ainda muito limitada nos circuitos acadêmicos e universitários. Considerando manifestações recentes de historiadores da arte no Brasil que, como aponta Stéphane Huchet, sistematicamente, lamentam não apenas a falta de “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.” Segundo Huchet, é nas análises que circulam, acompanhando as exposições, principalmente nos catálogos, que se “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” (HUCHET, 2008, p.49).

Na opinião de Frederico Morais, na primeira tentativa brasileira de se organizar uma bienal de arte latino-americana, tivemos uma iniciativa mal-

conduzida, ideologicamente subalterna e pouco afirmativa para a arte do “terceiro mundo” (definição de seus organizadores). Para ele,

a ridícula representação de alguns países, a ausência de países com grande peso cultural, como a Venezuela, e sobretudo dos nomes mais representativos da arte continental, perfeitamente inseríveis dentro do tema da mostra, tais como Torres Garcia, Xul Solar, Armando Reveron, Roberto Matta (...) entre muitos outros, anulam grande parte do significado desta Bienal (MORAIS, 1979, p. 63 – 64).

Com tantas falhas, ainda que previsíveis, a primeira e única Bienal Latino-Americana¹ consumiu-se soterrada pelos próprios erros. Frederico Morais, naquela época um dos maiores defensores da emancipação da arte latino-americana dos modelos hegemônicos vigentes, repudiou indignado aquela bienal, “última das grandes idéias de Francisco Matarrazzo Sobrinho” (ALAMBERT, 2004, p. 150). Para o crítico, naquela mostra “as falhas no que tange a representatividade da produção atual nos diversos países são tão gritantes que, a rigor, não se pode dizer que tivemos, em São Paulo (novembro de 1978), uma bienal latino-americana” (MORAIS, 1979, p.63).

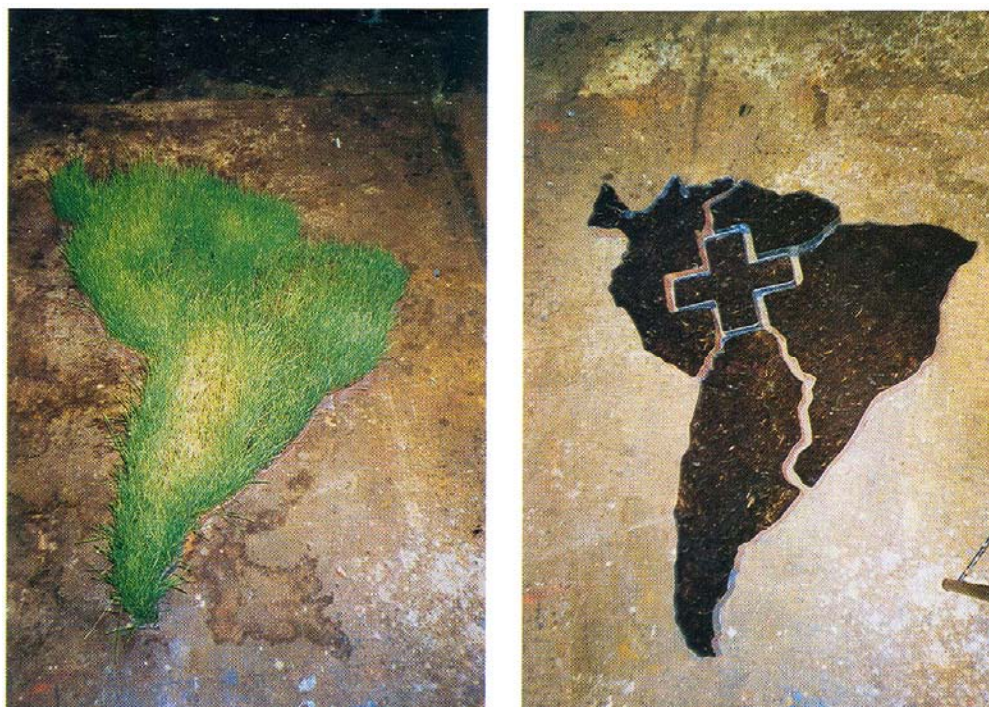


Ilustração 53 - Germinações na Cruz do Sul. Ricardo Benaim (Venezuela), 1997. Instalação (detalhe). Moldes com germiões sobre terra, 180 X 150cm cada molde.

¹ São Paulo, novembro de 1978. Curadoria de Juan Acha, crítico peruano radicado no México. Teve como tema condutor o título “Mitos e Magia”.

Assim, quase vinte anos depois, quando Frederico Morais apresentou seu projeto curatorial para a I Bienal do Mercosul, a grande ênfase por ele proposto, recaía na possibilidade de apresentar, em Porto Alegre, a produção artística latino-americana em inédita revisão histórica. Cumpriria assim, com a Bienal do Mercosul, aquilo que, no seu entender, a despeito da frustrada / frustrante Bienal Latino-Americana, jamais tinha sido realizado no país.

CULTURA

Bienal para fazer bonito
Quando quer revisar História de Arte

Ontem, quando Frederico Morais apresentou seu projeto de Bienal do Mercosul, a grande ênfase por ele proposto, recaía na possibilidade de apresentar, em Porto Alegre, a produção artística latino-americana em inédita revisão histórica. Cumpriria assim, com a Bienal do Mercosul, aquilo que, no seu entender, a despeito da frustrada / frustrante Bienal Latino-Americana, jamais tinha sido realizado no país.

Xul Solar deve ser o artista homenageado

Um artista argentino homenageado na Bienal do Mercosul em Porto Alegre, sob o nome de Xul Solar, é o argentino Pablo Picasso. O artista argentino homenageado na Bienal do Mercosul em Porto Alegre, sob o nome de Xul Solar, é o argentino Pablo Picasso. O artista argentino homenageado na Bienal do Mercosul em Porto Alegre, sob o nome de Xul Solar, é o argentino Pablo Picasso.

Exposição terá obras de arte passadas latino-americanas

A 1ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, terá obras de arte passadas latino-americanas. A 1ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, terá obras de arte passadas latino-americanas.

Curador publica sobre arte latino-americana

O curador geral da 1ª Bienal do Mercosul, Frederico Morais, publicou um livro sobre arte latino-americana. O curador geral da 1ª Bienal do Mercosul, Frederico Morais, publicou um livro sobre arte latino-americana.

Ilustração 54 – Frederico Morais. ZH - 25 / 01 / 1997. Cultura, p. 4-5

Nessa perspectiva, para a edição inaugural Bienal do Mercosul ele pretendia apresentar obras e artistas de significado basilar para o contexto latino-americano. Exatamente por essa razão chegou a receber algumas críticas que, discordando das escolhas do curador, sublinhavam a excessiva presença de obras produzidas, na época, há mais de 30 ou 40 anos, o que demonstraria uma visão curatorial histórica e não prospectiva, da jovem arte do Cone Sul². Isso porque, em todos os lugares as bienais de arte costumam apresentar obras, prioritariamente,

² Cf. MORAES, Angélica. O anfitrião da festa ficou na sala. **Zero Hora**, Cultura, 22.11.1997, p. 2; e Gaúchos protestam por terem bailado na curva. **Jornal do Comércio**, 17/11/1997, Panorama, p.02.

contemporâneas, apesar dos sempre bem-vindos (principalmente pelos patrocinadores) resgates históricos.

Fora, no entanto, justamente sob esse compromisso curatorial revisionista, que os destaques artísticos seriam eleitos em cada país participante a partir de um olhar panorâmico endógeno e orgânico, pretensamente autônomo e independente. Deixando espaço, quiçá a partir dessa postura, para a prospecção contemporânea independente dos ditames do mercado internacional hegemônico. Afirmava Frederico Morais:

Desde os tempos da colonização européia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma “cultura de repetição”, reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal. (...) A questão como se vê não é ontológica, mas política e econômica, de poder, enfim. Afinal temos artistas que desde muito tempo integraram o ecúmeno da arte universal, como temos arte, isto é, teorias estéticas. Teorias que não se aplicam só ao contexto latino-americano, mas que podem ser como instrumentos indispensáveis à compreensão de todo o processo da arte moderna e contemporânea (MORAIS, 1997, p. 12 – 13).

Esta abordagem afirmativa da arte latino-americana ancorou sua proposta curatorial para a FBAVM e foi, de fato, o grande diferencial da Bienal do Mercosul, em relação às demais. Isso atraiu a curiosidade (incredulidade, às vezes) dos agentes e animadores do circuito cultural nacional e internacional, como atesta o depoimento de Mari Carmen Ramirez³. Em carta a Frederico Morais a especialista em arte latino-americana escreveu que, “(...) partindo de muitos ângulos, foi uma bienal cheia de revelações ainda para aqueles que sofrem já de um alto nível de ceticismo e por que não dizer de fastio diante deste tipo de evento (apud SEFFRINI, 2004, p.182)”. Para isso, o curador geral organizou essa bienal partindo de sua interpretação da produção plástica latino-americana que a organiza em três vertentes produtivas: a vertente “Construtiva – a arte e suas estruturas”; a vertente “Política – A arte e seu contexto” e a vertente “Cartográfica – Território e história”.

Esta abordagem conceitual lhe permitiu expor as obras não por países, mas por afinidade estética, o que deu ao todo uma unidade artística latino-americana ainda mais potente. Sobretudo quando, *a priori*, o que se pretendia com

³ À época curadora da Archer M. Huntington Art Gallery, da Universidade do Texas. Durante a Bienal do Mercosul participou do seminário “América Latina vista da Europa e dos Estados Unidos” (Porto Alegre, 03 a 05 de novembro de 1997), na mesa temática “Globalização e arte latino-americana” (03.11.97).

esta bienal era “reescrever a história da arte universal (MORAIS, 1997, p.14)”. Portanto essa divisão se revelou providencial, como também destacou Ramirez:

A idéia de organizar a mostra segundo eixos conceituais, assim como a atinada representação de artistas e movimentos de legitimação interna e não de mercado, deram um frescor pouco usual. Poucas vezes encontrei uma leitura da arte latino-americana tão acertada em todas as suas dimensões (apud SEFFRINI, 2004, p.182).

Neste intuito, mesmo sem abarcar toda América Latina⁴ a representação dos países não se limitou apenas àqueles integrantes do bloco econômico comemorado. Nesta primeira edição compareceram mais de duzentos artistas divididos em delegações nacionais. Além do Brasil, país anfitrião (50 artistas), compareceram representações da Argentina (43 artistas), da Bolívia (8 artistas), do Chile (20 artistas), do Paraguai (14 artistas), do Uruguai (22 artistas) e, ainda, da Venezuela (53 artistas) como país convidado. A inclusão de países convidados tornou-se uma prática recorrente nas cinco primeiras bienais e, além da Venezuela, já participaram como convidados a Colômbia (1999), o Peru (2001) e o México, por duas vezes consecutivas (2003 e 2005).

4.1 Curadorias, projetos e oportunidades

Para atender ao desafio do curador Frederico Moraes, a partir do quê estariam todos “reescrevendo a história da arte latino-americana”⁵, os curadores internacionais selecionaram um elenco de artistas que pudesse resumir a trajetória pós-colonial (nacional portanto) das artes visuais em seus países de origem, mais especificamente no contexto moderno e contemporâneo. A seu modo, cada curador convidado ponderou, em seus territórios bem demarcados, as inegáveis influências estrangeiras, hegemonicamente européias, assim como também as reveladoras e dinâmicas apropriações, releituras, fusões, inovações e retro-influências desses modelos externos e seus sistemas artísticos.

⁴ Na visão do curador, a Colômbia, por exemplo, não poderia ter ficado de fora, sob pena de comprometer a abordagem identitária pretendida. A Colômbia, no entanto, só participaria da Bienal na sua segunda edição, como país convidado.

⁵ Título da apresentação de Moraes no catálogo da I Bienal do Mercosul.



Ilustração 55 - ingresso n° 1 da I Bienal do Mercosul.

Neste sentido, enquanto Irma Arestizábal, partindo da produção artística dos anos 40 e chegando até meados dos noventa do século XX, se propunha a “entender y definir” a cena artística argentina “realizando ‘cortes’ cronológicos aproximados que nos den la visión de movimientos similares que surgieron o se influenciaron contemporáneamente” (ARESTIZÁBAL, 1997, p.36), Justo Pastor Mellado, do Chile, pretendia com a sua seleção “uma aproximación problematizadora de las condiciones de constitución de la última treitena de producción artística chilena (...) al hacer uso de dos nociones: transferencia y transversalidad (MELLADO, 1997, p.264).”

Transferência é apresentada pelo curador como a assimilação não linear com que os artistas chilenos incursionam pelos movimentos e tendências artísticas estrangeiras. A influência na produção local, advinda destas assimilações, ou como prefere Mellado, transferências, também podem aproximar-se, conceitual ou referencialmente, ao trabalho de outros artistas latino-americanos (embora não exclusivamente). As noções de transversalidade e transferência são conceitos que Mellado utilizará, também, para explicar a representação chilena na II Bienal do Mercosul, como continuidade de sua reflexão analítica nessa primeira edição.

Irma Arestizábal e Justo Pastor Mellado valeram-se, ambos, de uma proposta metodológica que veremos reproduzidas nas demais curadorias, mesmo que por alguns curadores este horizonte metodológico reversível tenha sido alargado em seus pressupostos históricos e cronológicos. É o caso, por exemplo, da curadoria boliviana de Pedro Querejazu. Ele anuncia logo em seu texto de apresentação que, com os oito artistas bolivianos destacados, nos traz “una visión analítica dentro del Cono Sur americano con relación al arte constructivo, a la

cartografia y a la vertiente política” (QUEREJAZU, 1997, p.132). Portanto, atendo-se estritamente ao eixo curatorial proposto por Frederico Morais.

Para cumprir o propósito declarado o curador faz uma releitura histórica das condições bolivianas de desenvolvimento artístico desde o século XVII até a geração 90, do século XX. Querejazu (1997, p.132-133) considerou nestas imbricações estéticas sobretudo as influências do Barroco e do “mundo mítico-religioso del Barroco mestizo” e do “Neoclasicismo como expresión de la modernidad, de la ilustración y del racionalismo”, substituídos, no século XIX, pelo “Academismo, mucho más estricto y sóbrio en sus parámetros estéticos.” Assim, até chegar ao século XX, “en Pós de una imagen própria”, ele nos apresenta um percurso analítico a partir de um roteiro artístico influenciado e mestiçado pelo barroco, pelo neoclassicismo e pelo academicismo. Configurando uma arte nacional que em muito se alimenta, ainda, de suas referências coloniais e das quais não consegue emancipar seu imaginário. Só então, a partir de 1977, seleciona as obras apresentadas. No entanto, a maioria destas obras fora produzida nos anos de 1990, as quais Pedro Querejazu situa, sem nos dar muitos detalhes, como uma produção que se alterna entre a pós-modernidade e a trans-modernidade.

En la década de los años noventa, la constatación de la compleja realidad pluricultural y multilingüe del país, y de la existencia de muchas corrientes estéticas y de pensamiento, se hacen evidentes en el arte. Han desaparecido las polarizaciones ideológicas, se desdibujan los límites, y el panorama pareciera confuso. El arte boliviano de los últimos años se manifiesta en forma ecléctica y grotesca, acaso asumiendo el debate sobre lo pluricultural y multiétnico y el fin de los purismos. Las tendencias y manifestaciones estéticas tienen gran diversidad (QUEREJAZU, 1997, p.135).

Então, sendo que nos anos noventa as tendências e manifestações estéticas tiveram grande diversidade, foi também sob a mesma perspectiva (um olhar retroativo esclarecedor) que se empenhou Tício Escobar curador paraguaio. Sem descuidar-se da classificação em vertentes produtivas, conforme propôs Frederico Morais, com sua seleção Escobar entende que se pode

(...) arriesgar una cierta mirada de conjunto, necesaria para una historia que hoy precisa tanto expulsar las visiones totales como rearmar un mínimo proyecto colectivo. (...) Para ello resume (...) la producción artística actual del Paraguay confrontando dos momentos suyos: el primero coincide con el período de la dictadura militar y corresponde al momento propiamente moderno y vanguardístico; el segundo concuerda con el momento llamado

de transición y converge con ciertas posturas derivadas de la crítica a la modernidad (ESCOBAR, 1997,p.312)⁶

Enquanto isso, Angel Kalenberg com sua curadoria de vinte e dois artistas pretende nos explicar que a permeabilidade dos artistas uruguaios às influências exógenas se dá, desde os anos 40, de forma seletiva e ambígua:

[na] arte uruguayo de los últimos sesenta años (...) se asiste a la transformación de aquello que recibe de los centros, lo qual precisamente nos há llevado a caracterizar al uruguayo como un arte permeable. Esta permeabilidad no significa epigonismo ni alucinación por el internacionalismo, sino un arte de asimilación, por el cual las corrientes extranjeras son incorporadas selectivamente y elaboradas, evidenciando que el médio artístico uruguayo resultó tener una refracción peculiar. El próprio Joaquin Torres García padeció esse fenômeno y acaso la actitud ambivalente de sus soluciones plástico-teóricas no sean sino consecuencia de esa refracción, de una selectividad que va em la senda del serenamiento racional y del control, de la ponderación (KALENBERG, 1997, p.346).

Sob essa ótica permeável e com os artistas destacados por sua assimilação estética ponderada, o curador procura nos demonstrar como a produção artística uruguaia ainda era em 1997 (em larga escala), tributária do legado de Torres García⁷.



Ilustração 56 - Gonzalo Fonseca (Uruguay), 1945. Mural Constructivo en colores primarios. Esmalte sobre gesso montado sobre tela.

⁶ Note-se que Ticio Escobar reclama, na citação acima, a necessidade de se reorganizar, na América Latina, um “mínimo proyecto colectivo”, para o quê, noutras oportunidades ele aponta a Bienal do Mercosul como iniciativa louvável.

⁷ Joaquin Torres García (Montevideo, Uruguay, 1874 – 1949), Propositor da criação de uma “Escuela del Sur” e autor da “Teoria de Universalismo Constructivo”. Segundo Kalenberg “ los movimientos formalistas europeos, cubismo, neoplasticismo y constructivismo, o sea, las corrientes en las cuales el artista impone la racionalidad, somete el ‘impresionismo’ subjetivo a las reglas (objetivas), irrumpen en Montevideo con el regreso de Torres García em 1934. apud Catálogo da I Bienal do Mercosul, 1997. p.372.

Numa interpretação identitária mais política e prospectiva, Roberto Guevara, curador da mostra venezuelana, que como país convidado trouxe cinquenta e três artistas (a maior delegação de artistas desta I Bienal), nos propõe “la lectura de la creación en la Venezuela como un arte para una era de câmbios” (GUEVARA, 1997, p.399). Para tal, inicia sua apresentação a partir da contextualização conjetural da emancipação de seu país:

La emancipación de Venezuela no es simple ruptura con las metrópolis europeas; es un complejo proceso de violento crecimiento expansivo, acorde con la idea de concebir el continente americano como el proyecto cultural y social más importante y vasto de la humanidad. Todo um *Nuevo Mundo* es en consecuencia planteado con la independência, basado en los derechos universales del hombre derivados del Enciclopedismo Francês y las visiones de hombres como *Simón Bolívar*, para quienes la pátria es América (GUEVARA, 1997, p.398).

Seguindo-se a este parágrafo introdutório, Roberto Guevara analisa a profusão artística venezuelana, em direta implicação política ao longo de sua história, introduzindo a leitura das obras apresentadas a partir do engajamento de seus autores, um a um, nas tendências estéticas unificadoras (as vertentes produtivas) da produção nacional. Sua abordagem se assenta numa possível classificação histórica da arte no território latino-americano, de leituras e interpretações reversíveis, como previa Morais, enquanto curador geral da bienal.

Talvez por conta dessa reversibilidade constatada, ou seja, concepções estéticas e teóricas que se aplicam em circunstâncias, instâncias, nacionalidades e territórios distintos, o próprio Frederico Morais, curador geral e como tal, curador da representação brasileira (a segunda maior desta bienal: apenas três artistas menos que a representação venezuelana), parece minimizar a importância do enquadramento dos artistas destacados em suas vertentes produtivas propostas. Favorecendo leituras mais abertas e fluídas em seu texto de apresentação dos artistas escolhidos Morais nos previne com declarações do tipo: “o artista brasileiro não é, pois, de fechar questões. Prefere deixar uma porta aberta, consciente de que há, sempre, a possibilidade de reabrir o debate, de estabelecer novas pontes em busca de novos caminhos” (Morais, 1997, p.158).

A propósito do uso da expressão “estabelecer pontes”, Douglas Crimp, historiador norte-americano, reputa como um recurso de que se valem curadores e críticos de arte (quando escrevem textos) para não precisar dizer nada que extrapole o limite e o sentido puramente estético na análise das obras em questão. Segundo

Crimp (ao comentar o texto de Kynaston McShine, curador de uma exposição no MOMA - NY) alguns ensaios sobre arte são escritos para suprimir informações, calculadamente. Ainda segundo Crimp, ao valer-se do termo *ponte*, o curador ou crítico, “recorre novamente ao mito da versatilidade artística para diminuir a importância da produção artística verdadeiramente alternativa e socialmente engajada” (2005, p.239). No caso em que emprega Moraes, está mais próximo de um *pendant* (como ele mesmo usa) com outras produções e contextos artísticos, pois “quando se faz necessário o artista brasileiro sabe ser radical” (MORAIS, 1997, p.158).



Ilustração 57 – Jorge Barrão (Brasil), 1997. Instalação. Um porco, cinco galinhas, um galo e uma cadelinha, escolhida no canil da UFRGS, faziam parte da obra.

4.1.1 A seleção brasileira

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

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

Postura brasileira que contraria, nos termos do curador venezuelano Roberto Guevara (199, p.398), a “idea de concebir el continente americano como el proyecto cultural y social más importante y vasto de la humanidad.”

Segundo Moraes, são características da produção artística brasileira – “do modernismo à contemporaneidade – a ausência de dogmatismo e sectarismo estético”. Pois, segundo o curador, diferentemente dos demais artistas latino-americanos “o artista brasileiro não é de viajar muito para o exterior”. Pelo contrário, prefere ficar na terra natal “e, de preferência em sua província natal”. Portanto, “num país de dimensões continentais como o Brasil, com grande diversidade cultural, as regiões ou pólos regionais exercem um papel moderador no tocante às influências vindas do exterior”. Mesmo assim, com todo esse comodismo regional, por aqui não encontraria eco uma “atitude fechada e autoritária como a de Siqueiros que, no auge do muralismo mexicano dizia que ‘la única ruta es la nuestra’” Ou mesmo um artista com a postura de Torres García que, na visão de Frederico Moraes “impôs à arte uruguaia, mediante uma pregação, próxima da catequese, sua teoria do Universalismo Construtivo” (1997, p.156-157).

Ainda de acordo com o texto deste curador, a arte brasileira que ele destacou para sua parcela de responsabilidade pela re-escritura da história da arte latino-americana é tributária, principalmente, dos efeitos locais da modernização. Pois a partir de 1951 a Bienal Internacional de São Paulo “ajudou a acertar os ponteiros da arte brasileira de acordo com o relógio da arte internacional”. Num

evidente esforço de “atualização plástica” que já havia sido iniciado com o trabalho dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro (MORAIS,1997,p.157). Veremos já na segunda edição da Bienal que, no entanto não é exatamente isso que pensa Jorge Glusberg, curador da mostra argentina na II e III Bienal do Mercosul. Para ele, a Bienal de São Paulo, significou, em 1951, um momento de afirmação da identidade artística latino-americana. Segundo ele, a partir desta, “a arte latino-americana, já consolidada em torno do regionalismo, crescerá de acordo com o ritmo incessante das mudanças históricas e sociais e das novas formas de expressão nascidas destas transformações” (GLUSBERG, 1999, p. 30.).



Ilustração 58 - Missão, missões: como construir catedrais. Cildo Meireles (Brasil), 1987. Instalação (400 X 1100 X 1100 cm) montada na Reitoria da UFRGS, na I BAVM. Uma coluna de 800 hóstias ligava o piso coberto com 600.000 moedas e o “teto” feito com 2.000 ossos.⁸

⁸ Conforme me relatou, na condição de testemunha, o professor e historiador Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, durante a noite um gambá, sorrateiramente, visitava a obra e comia as hóstias, causando enormes transtornos à equipe da FBAVM. Nas primeiras vezes, o próprio artista foi chamado para reconstruir sua obra. No entanto, frente à inabalável determinação do marsupial, outros colaboradores foram chamados para repor as hóstias ao longo da exposição.

Por fim, analisando a produção mais jovem de sua exposição, incluída no segmento chamado Último Lustro, Frederico Morais (1997, p.159) conclui:

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

Partindo das observações de Frederico Morais, em seu texto intitulado “Arte brasileira; lo de afuera lo de adentro”(1997,p.157), o que se pode concluir sobre a produção artística brasileira seleccionada para a I Bienal é que, nas grandes mostras de artes visuais, como a Bienal do Mercosul e a própria Bienal de São Paulo – que teria o papel de “elaborar leituras da arte brasileira e internacional” e “de formular um ponto de vista sobre o que acontece no universo da arte” –, existe um nível de celebração visual e aproximação formal e conceitual quase homogêneo.

De acordo com as obras apresentadas nestas mostras irradiadoras, lamentavelmente, aquilo que para nós latino americanos, “se podría apreciar cómo uno de los rasgos más sobresalientes, de las manifestaciones contemporáneas en el continente, es su nivel de paridad formal y conceptual con las prácticas centrales (RAMIREZ, 2000, p.17)”. Constatação que pode bem significar submissão aos modelos hegemônicos, em detrimento das abordagens identitárias (locais, regionais, nacionais), de cunho ideológico mais ou menos evidente, mais ou menos engajada. Além do quê, pelo formato em que se apresentam as grandes exposições internacionais e de acordo com os movimentos artísticos contemporâneos, parece claro que, atualmente, a derrocada das hierarquias simbólicas enfatizada pela reprodução midiática global das culturas, nas artes visuais, neutraliza diversidades e pluralidades.

Ou seja, ironicamente essa re-escritura pretendida pela I Bienal do Mercosul realinha a produção artística latino-americana recente, submetida ao mega modelo do evento, com o que seria mais característico da arte contemporânea exibida nos centros hegemônicos, notadamente euro-norte-americanos.

4.1.2 Um modelo de sucesso

De acordo com o Tratado de Assunção (26 de março de 1991) o MERCOSUL seria, nas palavras de Darc Costa, “quando plenamente constituído, um mercado comum entre Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai, com a livre circulação de bens, serviços e fatores produtivos” (COSTA, 2003, p.85). Para o analista Darc Costa,

(...) está claro que o MERCOSUL, no médio prazo, transformar-se-á em instrumento de alavancagem crescente dos mercados existentes no Cone Sul do continente sul-americano, servindo, inclusive, para dar mais transparência e rigidez às transações econômicas que ali se processam” (COSTA, 2003, p.83).

Apesar da sua impalpável contribuição política e econômica para um mercado comum dos países do Cone Sul, o texto de apresentação inaugural da Bienal do Mercosul invoca o Tratado de Assunção que criou o MERCOSUL. Nesse tratado político de interesse econômico, estão previstas a livre circulação de mercadorias, a quebra de barreiras alfandegárias e a integração cultural entre os países e povos que o compunham. Assim, assumindo o tom integracionista dos entusiastas do Tratado de Assunção⁹, a primeira edição da Bienal do Mercosul se deu com o intuito de celebrar e fortalecer o acordo para o MERCOSUL, consolidando um espaço simbólico estratégico da integração regional que, a esta altura, já dava mostras de enfraquecimento político e comercial.

A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul foi a maior em número de obras e artistas: 880 obras de 256 artistas. Espalhada pela cidade, ocupou 34 espaços expositivos, distribuídos entre oficiais, alternativos, eventuais e inusitados, como um ônibus de linha: o Cromobus. Tratava-se de um ônibus comum da Empresa Carris, que foi todo adesivado externamente, com tiras de PVA, para tornar-se uma obra de arte circulante, proposta do venezuelano Carlos Cruz-Diez.

O coletivo circulou normalmente, alternando-se entre as linhas T2 e T5 da capital, durante o período da exposição, ampliando a visibilidade do ônibus-arte e da própria Bienal que, assim entendia, estava também ampliando o acesso público a fruição artística. Na primeira viagem do Cromobus, fruindo o ônibus-obra e

⁹ O mesmo entusiasmo com que apontariam Simón Bolívar na 4ª edição da Bienal do Mercosul. Encontrando neste, um ícone distante ainda eficiente para seus discursos de integração cultural e artística.

agregando valor sócio-político ao evento, viajaram a bordo o Secretário de Estado da Cultura, Nelson Boeira e o Presidente da Bienal, Justo Werlang.

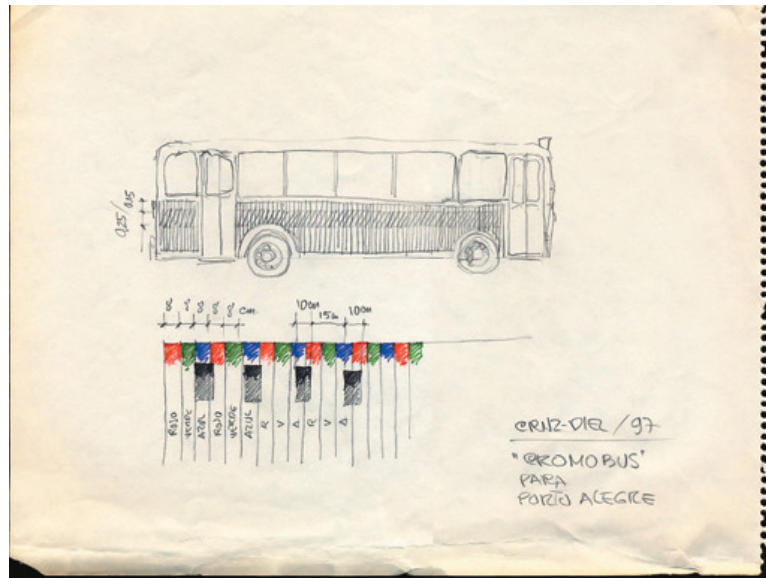


Ilustração 59 – Esboço para Cromobus, Cruz-Diez (Venezuela), 1997.



Ilustração 60 – Cromobus ,de Cruz-Diez, em Porto Alegre, aqui fazendo a linha T2.

4.2 *Recorridos e miradas*

A curadoria da II Bienal do Mercosul¹⁰ buscou a pluralidade de manifestações de identidades questionando “o espaço do regional em um mundo globalizado” e também “em que medida a globalização destrói ou acolhe diferentes identidades culturais?” (MAGALHÃES, 1999, p. 16). Pois segundo afirma Fábio Magalhães, curador geral da II e III Bienal do Mercosul:

De diferentes maneiras, obviamente, tanto o liberalismo como o marxismo sugeriam que a ligação ao local e ao particular daria gradualmente mais espaço a valores e identidades universalistas, cosmopolitas e internacionais. No entanto, a globalização parece não estar produzindo nem simples triunfo do “global”, que redundaria numa preocupante homogeneização da arte e da cultura, nem a permanência, em sua velha forma nacionalista, do “local” (MAGALHÃES, 1999, p.19).

O que Justo Mellado, curador chileno, chamou de transferência ou transversalidade Fábio Magalhães aponta como contaminação cultural do mundo globalizado. Declara o curador geral da II Bienal:

O mundo globalizado tem uma configuração tumultuada e ambígua, não mais reduzida a categorias espaciais estáveis nem a referências geográficas. Nesse contexto, não há mais ambiente cultural que não esteja contaminado, aspectos multiculturais estão presentes tanto em grandes cidades quanto em vilarejos mais afastados dos grandes centros. Redes informacionais e mercados transnacionais interligam os mais longínquos pontos do planeta, ao mesmo tempo em que proclamam respeito ao pluriculturalismo e às diferenças. Nesse processo, volto a insistir, “contaminamos” e somos “contaminados” (MAGALHÃES, 1999, p.20).

Nenhum dos curadores da II BAVM, à exceção de Kalenberg, curador uruguaio, deteve-se em analisar as obras apresentadas. Preferiram, ao invés disso, tecer longos comentários sobre os contextos globalizados e pós-modernos donde emergiram as sensibilidades artísticas que agora operam no circuito contemporâneo em instâncias nacionais internacionalizadas pelos meios massivos de comunicação midiática.

Apesar da renovação dos curadores a cada edição da Bienal, Angel Kalenberg (Uruguay), assim como Tício Escobar (Paraguay), Pedro Querejazu (Bolívia) e Justo Pastor Mellado (Chile), curadores da II Bienal do Mercosul que

¹⁰ Fábio Magalhães e Leonor Amarante, curadores geral e adjunto, respectivamente, na II e III Bienais do Mercosul. Em 2007, Leonor Amarante foi curadora geral da I Bienal do Fim do Mundo, em Ushuaia, Argentina. Sem a retórica sobre o Mercosul, espalhando-se pela cidade em locais não tradicionalmente “artísticos” esta bienal, enquanto exposição foi muito semelhante às Bienais do Mercosul.

também foram curadores convidados da I Bienal¹¹. Kalenberg introduz seus eleitos para a segunda edição com uma observação que norteará o desdobramento de suas reflexões até a apresentação individual dos dez artistas uruguaios destacados¹²:

A geração de artistas agora novos, aquela que emerge ou se consolida a partir de 1990, depara-se com um contexto inédito na história da arte uruguaia: nasceram em um período em que o processo político reduziu consideravelmente as liberdades, a situação econômica era angustiante e, quanto ao aspecto puramente profissional, a Escola Nacional de Belas Artes estava fechada (desde 1972). (...) A consideração dessa época autoriza algumas inferências. A primeira: os artistas que abandonam a órbita de seus mestres não necessariamente continuam sua obra nem aplicam seus ensinamentos. A segunda: o desenho, linguagem predileta dos anos 70 perderá importância a partir dos anos 80. E, finalmente, se para as gerações anteriores o arquétipo de artista era constituído por Picasso, para as novas o modelo será Joseph Beuys (KALENBERG, 1999, p. 81).

Os demais curadores, incluindo Leonor Amarante curadora adjunta da II e III Bienal do Mercosul, se demoraram em textos generalistas sobre as condições globalizadas e subjetivas para com a produção artística recente. Mais do que uma apresentação das obras ou artistas destacados, o que se lê são considerações gerais sobre a arte de cada país em tempos pós-modernos. Sobre a parcela brasileira Leonor Amarante replica:

A arte brasileira segue exercitando seu ato antropofágico e aglutinador de achados fortuitos. Nesta segunda edição, alguns artistas adaptam seus trabalhos ao acaso da paisagem e recolhem resíduos no próprio local (...). A paisagem deixa de ser simples moldura para se converter em palco, motivação e extensão da mostra. Como defende Jean Galard, “nas artes plásticas, tirar partido dos materiais – aos quais eu também agrego o espaço – é ao mesmo tempo, deixar viver seus acidentes e transmutar esses dados contingentes em uma necessidade nova.” (...) Experimentamos novos tempos nas artes visuais. A crítica internacional, antes restrita “a produção dos grandes centros, tem ampliado seu raio de atuação nos últimos anos e, sobretudo, realinhado o pensamento a um novo conceito, que contempla como nunca a chamada “arte latino-americana”. Barreiras geopolíticas impostas pela bandeira ideológica metafóricamente embutida no slogan “soy loco pr ti América” caíram por terra. (...) Segundo o crítico cubano Gerardo Mosquera, perfila-se uma nova consciência pluralista para a cultura, resultado da informação, das maiores facilidades para viajar e comunicar-se, dos processos de descolonização, do espaço ganho pelo Terceiro Mundo “por fora”, na arena internacional e, “por dentro”, com a influência de grupos étnicos dessa origem, nas megalópoles do Norte, por

¹¹ Kalenberg, Escobar, Querejazu e Mellado foram os curadores convidados da I, II e III edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Sendo que Justo Pastor Mellado e Tício Escobar voltaram a atuar na 5ª edição.

¹² As citações dos curadores estrangeiros foram aqui apresentadas conforme a tradução que consta no catálogo da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul. No entanto alertamos que, mesmo sem comprometer o conteúdo, em algumas passagens notamos uma diferença de estilo, por assim, dizer entre o texto original (espanhol) e sua tradução.

força da imigração e da demografia. (...) Na contemporaneidade há uma forma de atuação mais livre. A inventividade é contextualizada com uma visão mais globalizante e multifacetada das artes visuais. Como já previra Edward Fry(...) no início dos anos 80. (...) A falta de função da arte no mundo da informação, do espetáculo mediatizado e dos artefatos (...) aumenta sua disponibilidade, como nos diz o arquiteto e artista plástico argentino Horácio Zabala."Mimetizar, usurpar, fabular, parasitar, aderir, infiltrar, reiterar as formas, os meios e as funções sociais seriam suas novas disfunções." (...) As alterações no pensar e olhar o continente contribuíram para a derrubada do mito de que para ser reconhecido internacionalmente o artista teria antes de se fixar numa grande metrópole cultural. O nomadismo do mundo afora foi substituído pela reciclagem na resistência. (...) Considerando-se a questão de fluxo e dinamismo, em detrimento à de limite e enraizamento, descobre-se que as fronteiras vivem em constante deslocamento e, muitas vezes cabe ao artista agir como desbravador (AMARANTE, 1999, p. 46-48).



Ilustração 61 - Escolares observam a ciberinstalação interativa TRANS-E: my body, my blood. Diana Domingues (Brasil), 1997.

Ao longo de todo o seu texto, profícuo e lacônico, Leonor Amarante não comenta em momento algum qualquer das obras brasileiras em exposição. Da mesma forma Fábio Magalhães (com quem Amarante dividiu a curadoria) quando de seu texto de apresentação das motivações curatoriais gerais também não comenta as obras em particular, a não ser em descrições rápidas e superficiais, onde ele destaca a preferência por suportes, meios e técnicas. Somos informados que “a turbulência se faz presente e se mostra reforçada nos trabalhos que envolvem novas mídias, como câmeras digitais e computadores” (AMARANTE, 1999, p. 46). E, superficialmente, para situar territorialmente seus destaques de experimentação artística ela apenas descreve:

Da pintura de cores fortes de Pernambuco, marca gestual dessa região, ao conceitualismo do eixo Rio/ São Paulo/ Rio Grande do Sul, o conjunto brasileiro permite, como num *videowall*, visualizar um campo fértil de novas idéias. (...) A pluralidade de suportes presente nesta edição redescobre a fotografia focada numa figuração ora estática, ora projetada pelo vídeo, neste caso usado como linguagem. Embora as instalações dominem grande parte das bienais internacionais, a pintura sempre teve seu lugar. E não é diferente agora. Na II Bienal, o conjunto de pinturas é diversificado e recupera o espaço bidimensional da tela, devolvendo-lhe a vocação contemplativa. Os pintores paulistas privilegiam a matéria, exercitam a pintura/pintura. As instalações com forte carga espetacular dão a dimensão de quanto a arte é também uma questão experimental (AMARANTE, 1999, p.48).

Bem diferente do que faz Pedro Querejazu que, em seu texto intitulado “Memória e Identidade na arte boliviana” registra um percurso de localização histórica dos problemas de memória e identidade do país, a partir do século XIX “quando algum pensador pretendeu erroneamente que era possível apagar a história anterior à independência, com o argumento de que a escravidão não tinha história” (QUEREJAZU, 1999, p.33).

4.2.1 Bolivianos na II Bienal do Mercosul

Para apresentar os dez artistas bolivianos da II Bienal, “cuja arte reflete ou transmite de alguma maneira a problemática da identidade neste fim de século”, Querejazu (1999, p. 39) estabelece um panorama do século XX. Com ele percorremos “um caminho que faz parte da história e da essência boliviana” (QUEREJAZU, 1999, p. 39) onde a questão da identidade passa por buscas que remontam às culturas pré-hispânicas e a redescoberta do passado indígena ao

mesmo tempo em que se desenvolvia o movimento “ ‘neocolonial’, promovido pelas classes médias urbanas interessadas em reafirmar sua identidade dentro do contexto social, buscando raízes em um passado não indígena”(QUEREJAZU, 1999, p. 34).

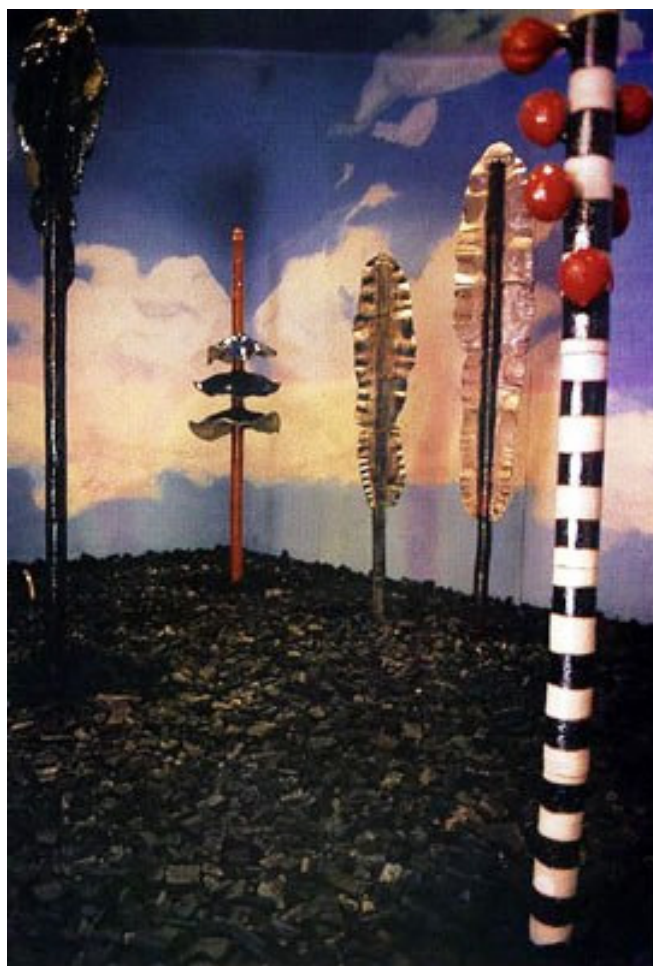


Ilustração 62 – Bajo el cielo más puro de América. Raquel Schwartz (Bolívia), 1997/99.
Instalação (detalhe).

Na primeira metade do século XX “esta tendência ‘neo’, com traços de esnobismo, provocou a amálgama do neocolonial com o neo-indígena, naquilo que poderia ser denominado de ‘neomestiço’ (QUEREJAZU, 1999, p.35)”. Depois, com assunção de uma leva de artistas que ele reúne como “Geração de 52”¹³, Querejazu (1999, p. 35) localiza as maiores contribuições à história e à história da arte em seu

¹³ O autor faz referência com esse título, ao desaparecimento, até aquela data, dos grandes artistas bolivianos da primeira metade do século XX.

país, pois, segundo o curador, todos os integrantes dessa geração, “de alguma forma pretenderam desenvolver e criar uma estética nacional que definisse o país e o identificasse com relação aos outros.” Ainda segundo o curador, graças “ao confronto de pensamentos imperante nos anos 50 e 60 e ao respaldo do Estado, a cultura e arte boliviana viveram um dos momentos de maior vitalidade e criatividade da época contemporânea” (QUEREJAZU, 1999, p.35).

Dentre os artistas exibidos em Porto Alegre, dois que “trabalham em torno de metáforas conceituais” pertencem a “Geração de 75”¹⁴, os demais são todos emergentes dos anos 90 e com “propostas bastante pessoais (...) manifestam suas visões particulares da realidade externa. O denominador comum é a própria imagem, exposta ou escondida” (QUEREJAZU, 1999, p.39). E, na observação deste curador, apesar de uma “estética do grotesco”, das incursões plásticas nas questões de gênero, na “predileção pela figura” e nos usos metafóricos da “questão de pele”, a jovem arte boliviana registra sintomas muitos próximos daqueles já identificados na jovem arte brasileira, tanto na primeira como na segunda Bienal do Mercosul:

A arte boliviana dos últimos anos expressa a crise de valores, a desorientação e a falta de objetivos claros, que fazem parte da realidade nacional atual e do fenômeno mundial do “fim da história”. A arte manifesta-se de forma totalmente eclética e notoriamente grotesca e, às vezes, assume o debate sobre o pluricultural e o multiétnico e o fim dos purismos (QUEREJAZU, 1999, p. 40).

4.2.2 Artistas paraguaios e o modelo aberto de identidade

Também sem enfrentar o detalhamento da trajetória poética dos artistas ou a análise das obras apresentadas, Tício Escobar prefere, em seu texto curatorial “O desafio das identidades”, investigar os sentidos da latino-americanidade e dos latino-americanismos em tempos de globalização. Não se detém na apresentação das obras paraguaias, individualmente, talvez por considerá-las, em conjunto, exemplares das confluências e contingências implícitas nas recentes abordagens identitárias.

¹⁴ Ano em que foi realizada em La Paz a primeira Bienal INBO, em que os artistas que ali se destacaram acabaram marcando o último quarto do século. Entre estes Callaú, Valcárcel, Ugalde, Kuramoto e Arandia que, segundo Querejazu (1999, p.36), participaram de um tempo em que “se acredita em utopias e se lutava por direitos humanos”.

A partir do temário proposto pela Bienal do Mercosul, esta apresentação visa a oferecer um panorama resumido do atual debate sobre a identidade que, progressivamente, vai se centrando na América Latina, para terminar referindo-se ao caso paraguaio. Assim, o texto pretende oferecer um marco conceitual básico que possa ser confrontado com outras visões relativas à produção artística da América do Sul e sirva de referência à representação dos artistas do Paraguai. Estes foram selecionados a partir de um modelo aberto de identidade que considera as configurações baseadas na tensão entre o tradicional e o moderno, além de registrar diversas buscas que tiveram origem na experiência pessoal ou na memória urbana (ESCOBAR, 1999, p. 65).

Para esclarecer esse “modelo aberto de identidade” baseado na “experiência pessoal ou na memória urbana” Escobar, por sua vez, também se demora na análise da problemática identitária, fundada na modernidade e sempre recorrente quando se trata da “especificidade da cultura latino-americana”, em constante “disputa com relação à questão do próprio e do diferente” (ESCOBAR, 1999, p. 66).

Por conta deste “conflito” que Escobar (1999, p. 66) tenta dividir com “outros assuntos” para dirimir o “número considerável de erros e mal-entendidos” provocados, “talvez o termo ‘identidade’ consiga se livrar de seus resquícios metafísicos e de seus compromissos fundamentalistas, abrindo-se para considerações plurais e cruzadas que introduzam a incerteza em seu seio compacto”.

Dentre as muitas confusões geradas na exploração recente das identidades, Tício Escobar (1999, p. 67) destaca a globalização da informação, a consolidação dos mercados supranacionais e suas novas implicações para a noção de centro e periferia, o surgimento das pós-identidades, “grupos que se auto-afirmam em torno de diversas reivindicações setoriais (feministas, gays, lésbicas, minorias raciais, étnicas ou religiosas...)”, consequência da “depressão das grandes identidades baseadas em assentamentos fixos, em categorias classistas ou em proclames universais”. Pois, tendo perdido seus “grandes formatos”, a questão identitária persiste, no entanto, em situações “como a participação democrática e a integração regional”, que entre outras providências exigem a “descentralização administrativa do cultural” e também a “aplicação de políticas culturais em nível de integração regional (caso Mercosul)” (ESCOBAR, 1999, p. 68).

O constante regresso ou permanência dessa questão, considerando que os “grandes conceitos que a legitimavam (Nação, Povo, Classe, Território,

Comunidade etc.) perderam vigor e convicção, perderam poder” demonstra, na opinião de Escobar (1998, p.65), “a intenção contemporânea de reabilitar conceitos que pareciam encerrados.” Porque, segundo ele, a retomada de conceitos como utopia, identidade etc., se dá “com a consciência de que sua reformulação lhes oferece uma oportunidade de atravessar o umbral do novo milênio”, sob as hostes da pós-modernidade. Ele faz, a partir de indagações de Fernando Coronil¹⁵, interessante ressalva sobre as implicações da noção de alteridade, propostas nesse ideário:

Enunciada a partir do discurso do centro (o chamado “primeiro mundo”), a periferia (ou o “terceiro mundo”) ocupa lugar o lugar do *Outro*. O *Outro* significa as inevitáveis costas escuras do *Eu* ocidental: o reverso da identidade original. Ambos os termos são considerados momentos absolutos: não podem ser trocados porque a relação que os enfrenta é essencialmente assimétrica. E se ocorresse uma inversão simples no contexto desse esquema, “quem seria então o *Outro*?” pergunta Coronil. Isto é, o *Outro* não representa a diferença que deve ser respeitada, mas a discrepância que deve ser corrigida; não age como um *Eu* alheio que interpreta equitativamente o *Eu* enunciador: surge como o contrário subalterno e necessário deste. Vista dessa perspectiva, a identidade é atributo do centro; a alteridade, qualidade da periferia. Embora o centro proclame o direito à diferença multicultural, a arte latino-americana é valorizada como expressão de sua alteridade mais radical: o exótico, original e *kitsch*, o alegremente mesclado com a tradição indígena e popular etc. Do *macondismo* e do *fridakahlismo* ao novo estereótipo do híbrido latino-americano que usa pinturas corporais por baixo das camisas de Versace (falsificadas, claro) e ergue instalações com resíduos de rituais enigmáticos e fragmentos de sua miséria ancestral, transita uma ampla gama de novos exotismos, ansiosos pelo gesto mais pitoresco e pelo sinal mais típico para coisificar o *Outro*, enunciando-o de fora. Por outro lado, às vezes os próprios artistas latino-americanos especulam com esta reivindicação turística de identidade e apresentam os clichês de sua diferença: representam o papel de diferentes de acordo com os roteiros do *mainstream* (ESCOBAR, 1999, p. 68).

Assim, de acordo com Tício Escobar, na arte paraguaia contemporânea, em seus mínimos acentos identitários possíveis neste turbilhão de “dilemas”, “des-identidades” e desterritorializações, encontra-se a ressonância latino-americana de um tempo “demasiado *light* e desesperadamente anti-utópico” totalmente à mercê dos pluralismos pós-modernos e dos multiculturalismos globalizados. Num modelo que ele mesmo reputa como impossível para “conceber a identidade como contrapartida de diferença”, mas que serve “como marca de auto-conciliação, de mesmice exemplar consumada (ou consumável, pelo menos)” (ESCOBAR, 1999, p.68), especificamente na arte, Escobar aponta que

¹⁵ CORONIL, Fernando. Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no imperiales. Casa de Las Américas, Havana, janeiro-março de 1999, p.26. Apud ESCOBAR, 1999, p. 68.

as posições críticas (...) re-situam-se diante de certas questões inevitáveis de seu presente cansado: a memória superficial da transição (democrática/pós-ditadura Stroessner), o real sócio-histórico exibido através da mídia, as diferentes opções de construção subjetiva e as intersecções entre o público e o privado, assuntos em geral deixados de lado pela gesta moderna (ESCOBAR, 1999, p.78).

Sem considerações contraditórias ou avaliações dissidentes das considerações até aqui destacadas, pelo teor dos textos curatoriais que acompanham o catálogo da II Bienal do Mercosul, os demais curadores parecem resignar-se, todos, em apresentar uma seleção de artistas que produzem arte enquanto sintomas de suas circunstâncias pessoais, autobiográficas e em um contexto subjetivo cada vez mais homogêneo ou, no mínimo, equivalente internacional e latino-americanamente. No caminho daquilo que se tentou afirmar como o “fim da história” e sua correlata “morte da arte” e que nos induz a pensar na elaboração do conceito de não-identidade da arte contemporânea, pelo menos daquela fração tão internacional quanto os não lugares descritos por Marc Augé (1994).

4.2.3 Sobre a identidade plástica chilena

Em “Considerações sobre a identidade plástica chilena” Justo Pastor Mellado (1999, p.51-57) faz sua análise baseada numa analogia terminológica entre os termos rastro, escavação e disposição. Estas três palavras, eleitas por Mellado, indicam procedimentos de investigação policial e arqueológica e também ilustram os procedimentos artísticos dos artistas em questão. Neste ensaio ele emprega títulos que, subliminarmente nos remetem às práticas de investigação do período ditatorial e seus horrores. Emprega os termos “artes do rastro”, remetendo “aos efeitos consistentes da pintura”, de acento político do início dos anos 60 e de “artes de escavação”, notórias desde os anos 80. Até chegar ao que ele considera uma terceira transferência (depois do rastro e da escavação): as “artes da disposição”, que caracterizariam a produção latino-americana, a partir de meados dos anos 90.

Se às artes do rastro corresponde um corpo analítico vinculado ao discurso da esquerda latino-americana dos anos 60, com seus acertos, vaguidades e contradições, podemos dizer que às artes da escavação corresponde um corpo analítico dependente do discurso do freudo-lacanismo dos anos 80. O contexto de emergência das artes do rastro pode ser sugerido, mais que descrito, pela noção de “ascensão-do-movimento-de-massas”, enquanto o

contexto de aparecimento das artes de escavação pode ser diretamente descrito pela noção desfalecente de “santo sudário”. Este é o significante que recebe a deposição dos restos corporais que mal podem ser designados. Neste sentido, freudo-lacanismo tardio permite articular estas artes a partir do conceito de trabalho do luto. A transição democrática chilena permitirá que a coabitação das artes do rastro e das artes da escavação dê lugar a um novo tipo de pressão formal sobre os blocos emergentes em formação, modificando novamente a consistência do espaço plástico. Esta pressão de novo tipo está diretamente relacionada à distância cada vez mais estreita entre centros emissores de informação artística e periferias de consumo retardado com vontade centralizadora, que chegam a produzir situações de hibridismo com as artes dos centros emissores, as quais, por sua vez, começam a usar referências periféricas, mediante estratégias globais de normalização de museus. Esta situação configurou uma nova frente de dissolução do latino-americanismo da arte chilena. A primeira auto-referência que permitiu que as artes da escavação resistissem durante a ditadura, no período de transição democrática transformou-se em uma ficção subordinada aos imperativos de vitimário que ela tinha rejeitado durante a ditadura (MELLADO, 1999, p.54-55).

As artes da disposição seriam, então, aquelas resultantes de posturas profissionais subalternas e ou oportunistas. Estas, na opinião de Mellado (1999, p. 55), podem ser encontradas na atualidade quando da notoriedade de artistas que assim como “Dittborn e Jaar, fazendo carreira com o vitimário e o desfalecimento, condicionaram suas obras às políticas de museu de instituições ‘progressistas’ do Primeiro Mundo, criando a figura de elaborados e eruditos ‘bons selvagens’”. Com condutas assim, segundo o curador, e que não são exclusivas dos artistas chilenos, é que se estabelecem condições para a emergência de “um latino-americanismo *soft* que recupera sentido em razão direta ao esgotamento e crise relativa de crescimento dos circuitos aos quais tinham tido acesso, como obras excêntricas”.

De acordo com essa versão palatável de latino-americanismo, promissora no sistema internacional das artes, é que Mellado (1999, p.56-57) reconhece a influência estatal no período pós-ditadura militar com suas “plataformas de desaparecimento” que, entre outras investidas para a manutenção de “uma conjuntura política”, fomentam as “artes da disposição” para que se mantenham subterrâneas as manifestações destoantes da nova ordem. Indignado ele declara: “Na verdade, a arte do Cone Sul está marcada pela defecção estatal com relação aos direitos fundamentais de seus cidadãos”. Mellado nos explica que: “A classe política chilena, que se recompôs graças à recuperação reciclada do poder simbólico da oligarquia, investe todos os seus esforços na omissão da memória plebéia dos corpos, através da superexposição.” Referindo-se à arte e aos artistas que aceitaram o desafio de expor as marcas dessa omissão, “mediante estratégias de

recomposição taxonômica” e dispondo “apenas daquilo que foi resgatado em escavações regulamentadas.”



Ilustração 63 - Banquete sobre la plataforma. Carlos Leppe (Chile), 1999. Instalação flutuante no Lago Guaíba.

4.2.4 Identidades numa mirada argentina

Esse latino-americanismo *soft* que areja os circuitos culturais do primeiro mundo se dá num jogo de interesses mútuos, em grande medida, como conseqüência das muitas visões, versões e clivagens identitárias do nosso continente e até da “invenção” da América Latina. Jorge Glusberg, curador da mostra Argentina na segunda e terceira edições da Bienal do Mercosul, recorre ao ensaio do mexicano Edmundo O’Gorman, “Invenção da América” (1958) para afirmar, com certo ufanismo, que a América fora inventada pela Europa à sua imagem e semelhança, por absoluto desconhecimento desse outro mundo.

O que acontece é que Cristóvão Colombo acreditou, até o dia de sua morte, ter chegado à Ásia; após as revelações de Vespúcio, a Europa inventa a

América à sua imagem e semelhança, acrescenta O'Gorman, porque esse continente lhe era desconhecido. (...) o processo também foi denominado de “encontro de dois mundos” (o europeu, o pré-colombiano). Mas o termo “encontro” deve ser entendido aqui em sua significação essencial de “choque” e não de mera “coincidência”. Para os habitantes destas terras, que tinham erigido altas culturas naquilo que hoje é o México, parte da América Central e Peru, a Europa também era desconhecida. Sua resistência ao invasor foi esmagada. Assim o “choque” provocou a “invenção” (GLUSBERG, 1999, p.25).

Mas, essa invenção em terra arrasada “ultrapassou os limites do modelo e o superou”, dando origem ao que ele define como um mundo novo: “amálgama de povos e de culturas que deram origem a outros povos diferentes daqueles dos quais procediam, e a outras culturas distintas daquelas que as tinham formado”. Estes “outros” se firmaram reunidos a partir de sua origem comum “sem perder suas particularidades locais”(GLUSBERG, 1999, p.25). “Assim, a América foi e é uma *terceira entidade*, independente das que a constituíram”, sem precedentes nem semelhantes. Para Glusberg (1999, p.26) o surgimento de um mundo novo permitiu a criação de “uma *nova identidade*”. Ele engrena em sua apresentação a partir da seguinte observação:

De invenção histórica, a América passa a ser então uma criação cultural. Se aquela correspondeu à Europa, esta última foi realizada pela própria América. O que aconteceu foi que a miscigenação natural foi sucedida pela miscigenação cultural. Mariano Picón Salas escreveu o seguinte: “A miscigenação americana consiste em muito mais do que misturar sangue e raças. Contra o hispanismo arrogante e o indigenismo que queria voltar à pré-história, a síntese da América é a definitiva conciliação mestiça” (GLUSBERG, 1999, p.26).

Ciente da definitiva conciliação mestiça latino-americana e, aparentemente sem conflitos, no território argentino, Glusberg, ao invés de nos apresentar sua seleção de jovens artistas prefere considerar as iniciativas do uruguaio Pedro Figari (1861 - 1938). Este artista que “reclamava uma consciência estética latino-americana” e “incentivava uma *versão atualizada da miscigenação que estava na base da América*”, através de sua prática artística permitiu que, entre 1921 e 1934, em Buenos Aires, Paris e Montevideú, se recuperasse a “história e as tradições platinas através de dois personagens que considera entes fundadores: o gaúcho e o negro, a América nativa e a América africana” (GLUSBERG, 1999, p.28).

Tudo isso, claro, devido aos avanços do modernismo na América do Sul que, no entanto, “trata-se de um Modernismo diferente do europeu e do norte-americano, porque é – único caso até então – regionalista” (GLUSBERG, 1999,

p.29). Desde então, na visão de Glusberg (1999, p.29), o regionalismo que grassa na produção artística latino-americana, passando pela “cultura do racional, com suas obras cubistas” e pela “cultura surreal, cujo precursor, de certa maneira foi Figari” e que “floresce no México dos anos 40”, até a primeira Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, tudo contribuiu para “uma afirmação latino-americana”. Ainda segundo o curador argentino, a produção artística latino-americana avança com o modernismo em apaziguada conciliação mestiça, influenciando a arte contemporânea internacional. Para Jorge Glusberg, a partir das investidas modernistas a arte latino-americana se desenvolveu seguindo o andar “das mudanças históricas e sociais e das novas formas de expressão nascidas destas transformações” (GLUSBERG, 1999, p.29).

Ao fazer essa afirmação, Glusberg talvez estivesse pensando em Julio Le Parc, artista argentino que participou da delegação argentina da I Bienal e recebeu mostra paralela na II Bienal do Mercosul. Desde os anos 50, Julio Le Parc, primeiro artista latino-americano a receber o prêmio máximo da Bienal de Veneza (1966), atua como precursor da introdução da arte nos escaninhos da tecnologia a partir da arte cinética. Para ele o curador Jorge Glusberg “o uso das linguagens internacionais para abordar as problemáticas locais teve valiosas ramificações e contribuiu de forma significativa para a arte contemporânea do mundo” (GLUSBERG, 1999, p.29).

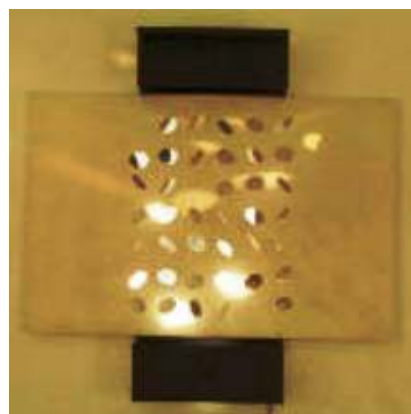


Ilustração 64 - Continuel Lumiere. Julio le Parc (Argentina), 1967. Múltiplo de metal com luz, exposto na I BAVM, da série exposta também na II BAVM.

Glusberg saúda então, a integração política e econômica proposta pelo MERCOSUL, ainda que tardiamente, como importante espaço de democratização regional. Pois, considerando a “integração literária, artística e científica na América Ibérica” ele afirma: “a integração é um objetivo que a cultura foi materializando aos poucos”. Além disso, ele reconhece na América Latina, como dado favorável a integração política e econômica, um “acúmulo de analogias”, apesar das “diferenças que atrasaram longamente a unidade regional” (GLUSBERG, 1999, p.30-31). Por isso, muito embora sem ilustrar tais diferenças, particularidades e ou coincidências, ele ressalta que:

Quanto às particularidades locais, que costumam revelar mais do que o necessário, é óbvio que o demorado processo de integração política e econômica deve levá-las em conta, embora não para extirpá-las, naturalmente, mas para adequá-las aos interesses gerais, nos quais abundam as coincidências (GLUSBERG, 1999, p. 30).

4.2.5 Colombianos de atitude e convicções perceptíveis



Ilustração 65 - El Bosque de los ídolos (detalhe). Nadín Ospina, (Colômbia), 1998.

Respeitando as diferenças coincidentes, vem da Colômbia, país convidado, uma abordagem artística e identitária bem definida nacionalmente. Sob a curadoria de Eduardo Serrano, podemos observar que suas escolhas, se basearam em “atitude e convicções perceptíveis nas obras” e que os artistas colombianos na II Bienal do Mercosul, todos com menos de 40 anos definem, com essa amostragem, a preferência temática / operatória para que “seu campo de ação sejam seu país, seu tempo e sua pessoa” (SERRANO, 1999, p.63). Para Serrano,

A participação colombiana no evento pode servir como pólo de comparação entre a produção artística destes países e a dos países situados fora da área – sobretudo os membros do outro grande mercado sul-americano: o Pacto Andino - ou pode ser considerada um dos muitos complementos possíveis da visão que os artistas dos países pertencentes ao Mercosul oferecem sobre a arte contemporânea. No entanto, de forma paradoxal, a apresentação da Colômbia na Bienal do Mercosul dá origem a dois argumentos de evidente contemporaneidade, mas totalmente diferentes e mesmo contraditórios: por um lado, permite medir o grau de unificação da arte sul-americana como conseqüência do processo de globalização fomentado pela mídia e, por outro, reitera a importância do local, do próprio, do peculiar na produção artística contemporânea (SERRANO, 1999, p.59).

Para dar conta da questão identitária, proposta pela Bienal, e contrariando a interpretação de Glusberg, sobre o conceito de modernidade, bem como seus efeitos na América Latina, Eduardo Serrano adverte:

(...) o conceito de modernidade na América Latina constituiu apenas um eco – muitas vezes agudo e sensível – dos protótipos propostos na Europa e nos Estados Unidos, e seu desejo do novo, que durante muitos anos foi propulsor das produções artísticas ocidentais, esteve intimamente unido à fé no progresso e aos avanços tecnológicos das sociedades desenvolvidas. Esta situação, que levou à busca de fórmulas internacionais para o trabalho artístico, pois se tratava da produção de símbolos de progresso e ruptura, que simplesmente não podia ocorrer em sociedades “em desenvolvimento”, levou a arte latino-americana, assim como a de todos os países ou regiões periféricas, a adotar posturas e problemáticas que, de alguma forma, sempre reforçavam a cultura hegemônica centrada nos ativos mercados das grandes cidades da Europa e dos Estados Unidos (SERRANO, 1999, p. 59).

Assim sendo, e considerando a pouca idade dos artistas colombianos, Serrano identifica três condições indispensáveis para a seleção destes artistas, todas ligadas à identidade e na maioria das vezes indissolúveis. Segundo ele, sua prioridade recaiu em obras nas quais se pudesse encontrar “uma enfática identidade com o momento atual”; a “identidade como auto-definição individual” e/ou quando a “identidade cultural apareça como consideração prioritária” (SERRANO, 1999, p.59).

No conjunto, as obras colombianas, como de resto a grande maioria das obras expostas nesta segunda edição da Bienal do Mercosul, pouco se distinguem em relação aos seus aportes conceituais para a exploração poética das múltiplas

questões implicadas quando se busca, conceitual ou plasticamente, uma identidade. E isso fica evidente no catálogo da II Bienal, como vimos aqui, já nas falas de seus curadores. No catálogo todos os textos foram reunidos e apresentados em bloco (em ordem alfabética por países), antes das imagens das obras e, estas, dispostas em ordem alfabética por artistas e não por nacionalidades. Sobre isso também é ilustrativa a observação de Serrano:

Para os artistas incluídos na mostra, é evidente que a nova dinâmica de identidade contemporânea passa pela consideração das múltiplas vozes que formam o cenário expressivo da arte de hoje. E sua convicção é amplamente corroborada pela importância que algumas manifestações culturais externas aos grandes centros de exibição, entre elas, as Bienais de São Paulo, Istambul, Havana, Johannesburgo e, naturalmente, Mercosul, têm adquirido (SERRANO, 1999, p. 60).



Ilustração 66 - Juego de los Milagros. Federico Arnaud (Uruguay), 1999.

Apesar das reiteradas afirmações e reivindicações das diferenças, torna-se preocupante, no entanto, que a produção artística recente dos países participantes das primeiras edições da Bienal do Mercosul, estivessem tão próximas, conceitual e esteticamente, entre si. A nacionalidade dos artistas, neste caso, não foi suficiente para distinguir peculiaridades e assimetrias históricas. Menos ainda para antepor-se como dissidências de um circuito hegemônico. Pelo contrário, em grande

medida, observamos um alinhamento artístico seduzido pelo *mainstream* internacional, onde se reconhece uma conjuntura macro-política que se sobrepõe quase homogeneamente às possibilidades identitárias nacionais em questão. Assim, como afirmou Fabio Magalhães participar da II Bienal do Mercosul representava participar de um projeto cultural unificado enquanto manifestação, para dar “mais argumento e singularidade” (1999, p.19) ao projeto do MERCOSUL. Nesse intuito, era prudente não enfrentar as produções artísticas destacadas, com ênfase em suas particularidades. Assim procedeu a maioria dos curadores convidados, incluindo os brasileiros.



Ilustração 67 - Jornal do Comércio, 07 /11/ 1999. Capa.

4.3 O grande encontro da arte

A organização unificada da cultura artística regional reunida nas bienais (instância espetacular de visibilidade) vem se mostrando como um recurso promocional, análogo às necessidades econômicas e comerciais no mercado internacional. Nesse cenário, observa o crítico espanhol, Santiago Olmo é de se

lamentar que, numa “cultura internacional de comunicação y espetáculo el arte como cuestionamiento ha perdido no solo relevancia sino capacidade crítica y desde luego capacidade transformadora”. (OLMO, 2000, p.17). No entanto isso já não pode mais ser considerado surpresa. Já em 1979, Frederico Morais, aliando-se ao pensamento de Aníbal Quijano (Cultura e Dominação) alertava:

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



Ilustração 68 – ZH / Cultura Especial - 2a Bienal do Mercosul , p.3.

Nessa “realidade cultural” de contexto anunciado e previsível, depois dos pronunciamentos afirmativos da I Bienal do Mercosul, aliados ao projeto curatorial

proposto para a sua 2ª edição, podemos entender a gestão de uma Bienal do Mercosul como indissociável e fundamental para o projeto de Mercado Comum do Cone Sul. Isto porque, para o curador Fábio Magalhães (segundo ele baseado na classificação de Manuel Castells), de acordo com o movimento de “identidade de projeto”, através da qual “se constrói ou se reconstrói coletivamente um significado”, só pode existir identidade sob a definição daquela que classificamos como identidade cultural. Se esta não existir “os demais níveis – econômico, político e social – não se realizam” (MAGALHÃES, 1999, p.19). Então, segundo Magalhães, tentando construir uma identidade cultural própria para o MERCOSUL, surgia a Bienal do Mercosul: “É a única maneira de obter visibilidade na indiferenciação dos fluxos dentro do mundo globalizado. A cultura como manifestação de uma realidade social única e íntegra, pode dar mais argumento e singularidade ao projeto econômico dessa região” (MAGALHÃES, 1999, p.19).

Fábio Magalhães afirma então, em seu texto de apresentação, que se negou a propor um tema para a II Bienal do Mercosul por entender que “o tema induz o curador a uma determinada visão que não pertence, necessariamente, à obra de arte” (MAGALHÃES, 1999, p.22). Preferiu desafiar os demais curadores a debater sobre as questões pungentes da contemporaneidade, alinhadas a uma idéia um tanto provocativa de “global”, onde segundo ele “algo nos inquieta nestes tempos de globalização. Estão em check, como em nenhum momento nos últimos séculos, os conceitos de culturas nacionais” (MAGALHÃES, 1999, p.19). Essa postura aberta para ouvir e expor o que pulsa na contemporaneidade resultou em análises das condições de produção e sentido identitário na arte contemporânea como um todo e na América Latina em especial, como busquei demonstrar ao longo das falas dos curadores. Por fim, nestas falas, em trechos aqui apresentados, será preciso considerar que as condições de produção e construção identitária das obras e artistas apresentados em curadorias nacionais, ainda que similares visualmente, não correspondem, esteticamente às mesmas circunstâncias. Nem mesmo num contexto tão *soft*, como foi dito, de exposição internacional. Pelo contrário, nestas, percebemos que visualidades equivalentes muitas vezes encerram inversões culturais e artísticas gritantemente desiguais.

5

BIENAS DO MERCOSUL EM PORTO ALEGRE: INTENÇÕES E MATURAÇÕES



Ilustração 69 - Fernando Limberger (Brasil), 1997. Um. Instalação.

I BIENAL DO MERCOSUL

O mundo não existe, é abstração, algo que flutua no ar, sem comprometer-se com nada. O que é real é o Lugar. O mundo produz normas, ordens, mas felizmente o lugar deforma e reinterpreta tais ordens. Daí procede a esperança de um mundo melhor. É da contradição entre o mundo e o lugar que surge a história

Milton Santos

Seminal para a construção de um entendimento histórico da arte na América Latina a partir de suas margens e fronteiras internas e, por isso mesmo, talvez a mais audaciosa em suas pretensões curatoriais, a primeira edição da Bienal do Mercosul encontrou condições econômicas e motivações políticas especialmente favoráveis à sua realização. No entanto, a continuidade deste projeto foi sempre um desafio político, econômico e curatorial, nesta ordem, balizada por suas repercussões públicas e midiáticas.

Assim, comemorada pelo sucesso de público, 2.254.380 visitantes nas quatro primeiras edições (sendo que a quarta edição alcançou, sozinha, mais de um milhão de visitantes), a Bienal de Artes Visuais do Mercosul vem, desde o início, apoiada por eficientes campanhas publicitárias e de marketing, o que confirma o interesse na reconversão cultural, fruto de estratégias e do entendimento de que, como afirmava o slogan, em 1998, da nova Lei Rouanet, “a cultura é um bom negócio” tanto para o Estado quanto para a iniciativa privada. Além disso, apesar das questões internacionais que enfraqueceram o projeto de Mercado Comum do Sul, em fins dos anos 90, a Bienal do Mercosul se manteve ativa enquanto baluarte simbólico e artístico da integração econômica do Cone Sul e sua alentada integração cultural.

Promovida pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul até a sexta edição, em 2007, o evento contou com o Governo Federal, o Governo do Estado do Rio Grande do Sul e o Grupo Gerdau como patrocinadores e entusiastas, em todas as edições, desde sua idealização. Mas o sucesso da Bienal de Artes Visuais do Mercosul resulta de um projeto bem administrado pela sua Fundação que segue um modelo de construção funcional e pré-testado. Afinal, segundo Rodrigo Naves “as artes visuais foram a última arte a se tornar entretenimento. E tomaram gosto pela coisa” (NAVES, 2007, p.424), o que garante algum *know-how* aos seus fomentadores, se considerarmos o centenário modelo “bienal”.

• PLÁSTICA •

En Porto Alegre, Brasil:
Vive el Arte del Sur

Por primera vez en la historia del arte, la creación hecha en América del Sur se muestra bajo un claro objetivo ordenador. El crítico y curador Federico Moraes englobó el hacer artístico de la región en "vertientes", una fórmula con buenos resultados para estas naciones marcadas por la realidad cotidiana.

Por María Carolina Abell Sofia

Sureña visualidad

La organización del encuentro artístico internacional la sostiene con el plato de un día — el nuevo empírico y no necesario Jairo Werling. El presidente de la FBAV trabajó todo a esodo, con el crítico curador general, también de origen brasileño, Federico Moraes, supervisor personalmente de la muestra aperturista cultural. Este primer encuentro internacional organizado por la Fundación Brial de Arte Visual, pudo le puede enviar a las grandes encuentros artísticos internacionales recientes como la muestra Bienal de Venecia (VI, 2001/02) y la reciente Documenta X (VI, 1988/1997) de Kassel.

La organización del encuentro artístico internacional la sostiene con el plato de un día — el nuevo empírico y no necesario Jairo Werling. El presidente de la FBAV trabajó todo a esodo, con el crítico curador general, también de origen brasileño, Federico Moraes, supervisor personalmente de la muestra aperturista cultural. Este primer encuentro internacional organizado por la Fundación Brial de Arte Visual, pudo le puede enviar a las grandes encuentros artísticos internacionales recientes como la muestra Bienal de Venecia (VI, 2001/02) y la reciente Documenta X (VI, 1988/1997) de Kassel.

Vertientes interpretativas

Las obras, distribuidas en 14

En el espacio que los organizadores llamaron de Porto Alegre, se exhiben estas obras — en la construcción de un espacio al público — de los artistas argentinos Leo Perroti y Nomi Escudé y los pintores A. Berra y J. Siqui. Allí están las recién restauradas, por interés expreso de la FBAV, los trabajos pictóricos del chileno Roberto Matta y las controversiales instalaciones del uruguayo Jorge J. Soto, "Ingloria Cortada" (1973, 1983, 1997), de tres momentos políticos diferentes en una República oriental. El conjunto es fuertemente expresivo e invita la reflexión tal como sucede en las instalaciones, una reflexión histórica y política sobre la construcción de la universidad del arte en Chile. Plantas una reflexión histórica y política sobre la construcción de la universidad del arte en Chile. Plantas una reflexión histórica y política sobre la construcción de la universidad del arte en Chile. Plantas una reflexión histórica y política sobre la construcción de la universidad del arte en Chile.

En el espacio cultural Rodolfo Fagnano obras más contingentes que hacen diversa referencia a la realidad política de cada país. Allí, por ejemplo, se exponen instalaciones argentinas de Leo Perroti y Nomi Escudé y los pintores A. Berra y J. Siqui. Allí están las recién restauradas, por interés expreso de la FBAV, los trabajos pictóricos del chileno Roberto Matta y las controversiales instalaciones del uruguayo Jorge J. Soto, "Ingloria Cortada" (1973, 1983, 1997), de tres momentos políticos diferentes en una República oriental. El conjunto es fuertemente expresivo e invita la reflexión tal como sucede en las instalaciones, una reflexión histórica y política sobre la construcción de la universidad del arte en Chile. Plantas una reflexión histórica y política sobre la construcción de la universidad del arte en Chile.

En el espacio cultural Rodolfo Fagnano obras más contingentes que hacen diversa referencia a la realidad política de cada país. Allí, por ejemplo, se exponen instalaciones argentinas de Leo Perroti y Nomi Escudé y los pintores A. Berra y J. Siqui. Allí están las recién restauradas, por interés expreso de la FBAV, los trabajos pictóricos del chileno Roberto Matta y las controversiales instalaciones del uruguayo Jorge J. Soto, "Ingloria Cortada" (1973, 1983, 1997), de tres momentos políticos diferentes en una República oriental. El conjunto es fuertemente expresivo e invita la reflexión tal como sucede en las instalaciones, una reflexión histórica y política sobre la construcción de la universidad del arte en Chile. Plantas una reflexión histórica y política sobre la construcción de la universidad del arte en Chile.

Ilustração 70 - El Mercurio (Santiago do Chile), 23/ 11/ 1997, p. E 30.

A Matéria inicia sua extensa reportagem apontando que "Porto Alegre se há convertido en la capital del arte de América del Sur, aunque es la capital brasileña del estado del Rio Grande del Sur. Esta ciudad tras el reciente tratado del Mercosur, ha llegado a ser también el centro geográfico y estratégico más relevante de los negocios de Sudamérica."

Foi, no entanto, principalmente em 2003, na sua quarta edição, que a Bienal do Mercosul começou a alçar vôos promocionais maiores. Incentivada pelo Presidente da República, Sr. Luiz Inácio Lula da Silva, presente na abertura solene do evento quando declarou que "arte gera emprego e riqueza e é um instrumento de fortalecimento das identidades nacionais, individuais e coletivas"¹. Tendo sido a Bienal do Mercosul "concebida e implementada em sintonia com os novos tempos de integração do continente"² esta mostra sempre pretendeu ser "o pórtico para a

¹ Revista BienalMercosul número 8. outubro de 2003, página 02.
² Conforme declaração do presidente da Fundação Bienal, à época Sr. Renato Malcon, publicada na revista BienalMercosul número 8. outubro de 2003, página 01.

arte da América Latina”³. Como tal e, por recomendação do então ministro da cultura, Sr. Gilberto Gil, seria exibida na França em 2005⁴. No entanto, o que nos cabe ressaltar aqui é que, para o Ministério da Cultura, essa mostra se destaca pelo projeto educativo desenvolvido, o que representa uma contrapartida de interesse social muito importante na captação de patrocínios⁵. Por tanto, afinada com as políticas nacionais para o fomento da arte no Brasil, via mecenato de renúncia fiscal.

Então, e considerando a afirmação do Presidente Lula de que “o brasileiro precisa de oportunidades para apreciar a arte”⁶, supomos que a continuidade da mostra esteja assegurada de acordo com a orientação das atuais políticas públicas com ênfase nos regionalismos abertos e de interação, e àquelas que encaminham o Brasil para maior participação em regimes internacionais e fóruns multilaterais.

O SUL Porto Alegre, domingo, 5 de outubro de 2003

Presidente Lula abre a Bienal de Artes do Mercosul.

Para 3º dia do Brasil

Em meio aos preparos para o terceiro grande evento cultural do Brasil, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva abriu no sábado de ontem o 4º Encontro de Artistas do Mercosul, realizado em Sentador Sulz, no município de São José do Rio Preto, em São Paulo. O encontro reúne artistas de 17 países da América do Sul e do Brasil, com o objetivo de discutir a produção artística e a participação social na cultura. Lula participou do evento e fez um discurso em que destacou a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e a necessidade de maior participação social na produção cultural.

4ª BIENAL DO MERCOSUL

Câmara de Vereadores

O prefeito Paulo Albuquerque e o presidente da Câmara Municipal, Carlos Roberto de Souza, receberam o presidente Lula da Silva no sábado. O encontro foi realizado no auditório da Câmara Municipal de São José do Rio Preto.

É PERMITIDO SER TOCADO PELAS OBRAS.

A GENTE SE ENCONTRA NA BIENAL.
De 05 de outubro a 07 de dezembro de 2003.

76 ARTISTAS • 17 MOSTRAS • 7 PAÍSES • 1 MILHÃO DE VISITANTES

Ilustração 71 - Jornal O Sul, 05/ 10/ 2003.

³ Conforme apresentação de Nelson Aguilar, curador geral da 4ª edição da Bienal do Mercosul, publicada na revista BienalMercosul número 8. outubro de 2003, página 03.

⁴ Ano em que o Brasil seria o país homenageado pela França, com uma série de atividades comemorativas.

⁵ Informação publicada na revista BienalMercosul número 8. outubro de 2003, página 06.

⁶ Declaração publicada no editorial da revista BienalMercosul número 8. outubro de 2003, página 02.

5.1 Visões, versões e um projeto para continuar

Nas quatro primeiras edições da Bienal do Mercosul a dinâmica de construção do evento se manteve praticamente inalterada. Contratou-se um curador geral e um curador adjunto, do centro do país (São Paulo ou Rio de Janeiro). Estes tinham por função idealizar conceitualmente o evento, selecionar os artistas nacionais, definir os curadores estrangeiros e coordenar a mostra. Cada país, membro do bloco ou convidado, participou com uma representação nacional de vários artistas, escolhidos por um curador local, já previamente escolhido pelo curador geral. Todos financiados pela Fundação Bienal do Mercosul⁷.

Artistas também foram homenageados nas cinco primeiras edições, considerando-se a importância de seu legado para a história da arte na América Latina. Na 1ª edição, além do artista argentino Xul Solar (1887 – 1963), também foi homenageado o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1900 – 1981). Já nas 2ª, 3ª e 4ª edições foram escolhidos artistas nascidos no Rio Grande do Sul como homenageados: Iberê Camargo (Restinga Seca, 1914 -1994, Porto Alegre) em 1999; Rafael França (Porto Alegre, 1957-1991, Chicago/EUA) em 2001; Saint-Clair Cemin (Cruz Alta, 1951) em 2003. Na 5ª edição homenageou-se o artista brasileiro Amílcar de Castro (Paraisópolis /MG, 1920 – Belo Horizonte/MG, 2002). Além destes, receberam mostras especiais artistas importantes na história da arte moderna não só latino-americana, compondo o chamado “núcleo histórico” Picasso, Orozco, Rivera e Munch, para citar os mais festejados pela imprensa que, vale ressaltar, só aportaram na capital gaúcha por conta das condições propiciadas com a realização das Bienais do Mercosul.

A Bienal de Artes Visuais do Mercosul é um evento de Porto Alegre, gerido por brasileiros e realizada, sempre, na capital do Rio Grande do Sul⁸. No entanto, isto não significou, à exceção dos homenageados da 2ª, 3ª e 4ª edições, nenhum privilégio, destaque ou prioridade à participação de artistas rio-grandenses na mostra. Pelo contrário, na sua primeira edição não faltou quem apontasse e

⁷ Ao longo das Bienais, a Venezuela, a Colômbia, o Peru e o México, foram alguns países que, por não comporem o MERCOSUL, participaram como convidados, como países homenageados.

⁸ A cada edição a Bienal do Mercosul realiza itinerâncias pelo interior do Rio Grande do Sul e algumas capitais do país e do Mercosul, com uma amostragem bastante reduzida de obras e artistas. Um estudo futuro, mais detalhado sobre essas subexposições, poderia esclarecer outras facetas do projeto Bienal do Mercosul.

lamentasse o baixíssimo número de artistas “anfitriões” participantes. Assim, já na II BAVM, pode-se considerar que a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul promoveu um ajuste apaziguador: além do homenageado, o pintor Iberê Camargo, mais de trinta por cento do que foi exposto sob a bandeira nacional era produção de gaúchos. Se nas edições seguintes a proporção de gaúchos não se manteve, frente a grita bairrista pelo menos os artistas homenageados, desde a segunda e até 4ª edição, eram todos nascidos no Rio Grande do Sul: além de Iberê Camargo na II Bienal, o artista experimental de novas mídias e videomaker Rafael França na III Bienal e o escultor de carreira internacional, Saint Clair Cemin na 4ª edição da BAVM.

Entre nascidos e residentes, dos cinqüenta brasileiros, apenas seis artistas do Rio Grande do Sul participaram da I Bienal do Mercosul. Subiu para doze entre trinta e dois na segunda edição; onze para sessenta e oito na terceira; caindo drasticamente na quarta: apenas uma artista (residente) entre nove brasileiros. E, na quinta edição, sob curadoria do crítico Paulo Sergio Duarte⁹, em representação recorde participaram quatorze gaúchos, entre oitenta e um artistas brasileiros, fato justificado pelo curador adjunto, igualmente gaúcho, como “o reflexo da realidade”, afirmando ser o Rio Grande do Sul “o terceiro pólo da produção artística do país”.¹⁰

Entretanto, por ocasião da 5ª BAVM também não faltou quem reclamasse da curadoria, dessa vez pelo excesso de artistas locais. Em entrevista ao Zero Hora, a professora do Instituto de Artes da UFRGS, Maria Amélia Bulhões, apontou: “Acho que têm brasileiros demais. As escolhas estão muito boas mas esse não era o perfil da Bienal até aqui. O diálogo com a Argentina, o Uruguay, o Chile é muito profícuo e deve ser preservado”(Zero Hora, 04/11/2005. Fim de Semana, p.10).

Na 5ª edição foi a primeira vez em que o núcleo curador nacional incluía profissionais locais. Além do curador adjunto, Gaudêncio Fidélis, artista plástico, os dois curadores assistentes também eram gaúchos. O escultor José Francisco Alves, professor no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre e a Dra. Neiva Bohns,

⁹ Nascido em João Pessoa, Paraíba, com notada atuação no Rio de Janeiro.

¹⁰ FIDÉLIS, Gaudêncio. Política regional versus estratégia internacional. Jornal **Zero Hora**, 19 de novembro de 2005. Cultura, p.07. A idéia de “3º pólo cultural” vem de longa data e, principalmente nos anos de 1980, teve muitos adeptos e defensores no Rio Grande do Sul.

professora de História da Arte na Universidade Federal de Pelotas¹¹. Isso explica, em boa medida, o tamanho da participação gaúcha na mostra. Acredito que a proximidade entre artistas locais e curadoria, aliada ao conhecimento profundo destes da cena artística contemporânea, facilitou o acesso e o trânsito dos artistas gaúchos eleitos.



Ilustração 72 – Jornal Zero Hora, 03/08/2005. Segundo Caderno, capa.

¹¹ Francisco Alves já tinha participado da I BAVM como coordenador, juntamente com a artista Eleonora Fabre, do segmento “Intervenções no Espaço Urbano”. Neiva Bohns é também curadora da Fundação Vera Chaves Barcellos.



Ilustração 73 – Jornal Zero Hora, 03/08/2005. Segundo Caderno, p. 03.

Outras significativas alterações, esboçadas na 5ª edição, foram aprofundadas na 6ª Bienal do Mercosul realizada em 2007. Nesta recente edição da Bienal do Mercosul¹², por exemplo, pela primeira vez o curador geral não era brasileiro (é espanhol e reside no Texas-EUA) e surge o cargo de curador pedagógico, para o qual foi contratado o artista uruguaio Luis Camnitzer¹³. Afinal, segundo o alemão Alfons Hug¹⁴, curador da Mostra Transversal da 4ª. Bienal do Mercosul era “preciso acabar com a crença que só os latino-americanos podem

¹² A análise da 5ª e 6ª edições da Bienal do Mercosul não faz parte do recorte temporal proposto para esta tese. No entanto, será preciso referenciá-las como contraponto para melhor entendimento e relevância das observações aqui realizadas.

¹³ Camnitzer participou da delegação uruguaia na I Bienal do MERCOSUL, com a instalação La Sala De Los Espejos (ver ilustração nº 2, na abertura do primeiro capítulo dessa tese). Vive em Nova York.

¹⁴ Curador da 25ª e 26ª Bienal Internacional de São Paulo, 2002 e 2004 respectivamente.

interpretar seu continente”¹⁵. Além disso, não houve núcleo histórico nem artista homenageado. Eliminou-se a representação nacional e os artistas foram selecionados por um comitê curador internacional, composto por sete membros de diferentes nacionalidades: um venezuelano e dois uruguaios residentes em Nova York, um brasileiro, uma argentina e um paraguaio (o já veterano em Bienais do Mercosul, Ticio Escobar). Na contramão dos atuais interesses euro-norte-americanos pelas produções artísticas da América do Sul, observados por Alfons Hug, entre outras curiosidades remodeladoras desta exposição notamos o número ínfimo de participações brasileiras, apenas seis artistas, nenhum gaúcho.

Mega-eventos de arte, exposições internacionais e mostras itinerantes, fomentam um sistema legitimador que, através de instâncias de visibilidade propõe modos de produção e circulação desterritorializados. Estes eventos revelam uma afiliação estreita com as tendências internacionais mais destacadas e difundidas midiaticamente e, ainda que orientados por um mercado consumidor, prescindem de identidade com “as platéias nacionais”. No entanto, na análise de Robert Kudielka,

(...) o problema não é de modo algum tão recente. Nas artes plásticas, sobretudo, a globalização se limita a prosseguir uma evolução já iniciada no século XIX com a musealização de sua recepção. Assim como o museu desloca as obras de arte de diversas épocas para um espaço atemporal de fruição estética e de conhecimento científico, a tecnologia global da informação desespacializa o acesso às obras, “desligando” literalmente a distância e a diferença dos lugares. Com isso não se vencem as grandes distâncias do planeta: antes, subtrai-se cabalmente a informação ao seu contexto no mundo. O “encontro” e o “diálogo” das culturas são reduzidos ao problema da compatibilidade e convertibilidade de identidades, enquanto a espinhosa questão da relação entre o próprio e o outro é prontamente diluída na mais completa indistinção, já que são eliminados o outro lugar e o outro tempo que uma vez foram constitutivos das relações de parceria entre culturas. O resultado é um idioma totalmente novo. O qual – em flagrante contraste com a rapidez de seu desenvolvimento – só muito lentamente parece receber a indispensável atenção da crítica. (KUDIELKA, 2003, p. 136).

Também por conta dessa velocidade comunicativa propagadora de tendências, as mega-mostras do tipo Bienal já não respondem as expectativas mais gerais da crítica de arte especializada, na sua acepção tradicional. Estes eventos institucionalizados precisam, então, se reinventar para promover um almejado patamar de pronunciamentos e diálogos transversais e, assim, confirmarem-se como plataformas globais de inserção artística.

¹⁵ Em entrevista a Fernanda Albuquerque publicada na revista Aplauso, 2003, número 51, p.34.

Ao longo dos doze anos de atuação da Fundação Bienal, as pressões do mercado globalizante parecem ter atingido também o campo artístico constituído pelo projeto da Bienal do Mercosul. Portanto, em se tratando dos processos seletivos e curadorias de arte que cintilam sedutoramente no horizonte “glocal”¹⁶ é bom lembrar que se está sempre lidando com “idiomas” e territórios para afirmação de utopias, como sublinhou Harald Szeemann em visita a II Bienal do Mercosul¹⁷. Por outro lado as constantes adequações ao modelo da mostra, e ao projeto da Fundação Bienal como um todo, demonstram o interesse em se fazer da Bienal do Mercosul algo realmente importante para a comunidade, gaúcha em primeiro lugar e “sulina” por extensão. Mas, ainda segundo Kudielka,

(...) o discurso transgressor dos limites do espaço e do tempo tacitamente obedece, desde o início, ao acordo que ele declaradamente visa: *à pretensão de globalidade basta somente a arte que pode ser produzida em toda parte justamente com aquela pretensão*. Isso não significa de maneira alguma que em todo lugar surgiria o mesmo (KUDIELKA, 2003, p.138).

Indagado sobre a regionalização e a segmentação geográfica, da Bienal do Mercosul, enquanto possível alternativa de modelo para bienais em tempos de globalização¹⁸, Tadeu Chiarelli, crítico de arte, ponderou:

Como surgiu a Bienal do Sul? A escolha do nome indica uma questão política e econômica, que vai buscar uma identidade onde ela não existe a princípio. Quer dizer, Brasil, Paraguai, Argentina e os outros países não tem a identidade de língua e são culturas diferentes. Agora, acho que esta jogada mercadológica, política e econômica tem que ser muito bem articulada e gerenciada pelos artistas e intelectuais da arte para que isso se torne uma coisa realmente cultural e artística. A Bienal de SP surgiu de um momento de expressão, de hegemonia industrial. Foi uma jogada política, cumpriu seu projeto histórico. Hoje em dia pode ser revista. Em Porto Alegre, não sei. A princípio é uma jogada, mas pode ser revertida para alguma coisa legal para a comunidade (CHIARELLI, 2000, p.6).

No projeto Bienal de Artes Visuais do Mercosul, as curadorias se encaminharam, desde o princípio, para a promoção da arte contemporânea latino-americana, considerando e contemplando as suas contaminações, cruzamentos, sincronias e idiossincrasias. Apesar do sucesso de suas edições ela precisou se

¹⁶ Segundo Robert Kudielka, glocal, foi o termo cunhado pela literatura sobre a globalização para evidenciar uma relação de contaminação entre referências da cultura global e local “que – a despeito da desagradável ressonância farmacêutica – acerta em cheio o inédito e o esquisito da coisa” (2003, p.138).

¹⁷ Harald Szeemann, suíço, curador da Bienal de Veneza, em palestra realizada no Auditório do MARGS, em 05 de janeiro de 2000.

¹⁸ À época curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em entrevista concedida a mim, Paulo Gomes e Alfredo Nicolaiwesky com mediação de Luciana Vicente quando de sua visita à II Bienal do Mercosul. Jornal do MARGS, Porto Alegre, janeiro-fevereiro, 2000, número 54, p.6.

reinventar e alinhar aos modelos hegemônicos para ser manter atraente. O perfil internacional que isto lhe permitiu constituir é entendido por alguns setores como um inevitável caminho de inserção global próprio dos circuitos artísticos internacionais.

(...) as bienais tem uma necessidade intrínseca de se reportar a uma comunidade global, na medida em que veiculam uma produção no mais das vezes de perfil internacional cujas distinções locais tendem a ser desfeitas para se tornar legíveis a um público cosmopolita. Sendo assim, o perfil internacional é muitas vezes determinante para a continuidade de uma bienal, já que esses eventos dependem de uma audiência de larga escala para sua existência. (FIDÉLIS, 2005, p.136).

No entanto, é preciso ter clareza quanto às possibilidades teórico, críticas e analíticas desencadeadas por esse tipo de apresentação artística, pois,

Os verdadeiros protagonistas da globalização na arte não são porém nem os curadores nem os próprios artistas, que atuam apenas como coadjuvantes em um processo que, sustentado pela tecnologia de mídia, é inexorável e irreversível. As forças que impulsionam esse processo, na arte como em quaisquer âmbitos, são os interesses do capital. No atual comércio de arte é intrinsecamente vital o interesse por uma arte global que possa encontrar ressonância em toda parte, pois, só assim ele pode alargar seus mercados – arte do mundo ou arte de todo o mundo, tanto faz (KUDIELKA, 2003, p. 139).

Por tudo isso e apesar do discurso instaurador da maior mostra de arte da América Latina, ainda falta, à Fundação Bienal do Mercosul e aos seus parceiros e observadores, disposição e investimento intelectual e político para a crítica desse evento, até certo ponto pioneiro. Afinal, em que medida a realização desse evento artístico internacional e cada vez mais globalizado, contribui para a demonstração, no campo das artes visuais, de que “nosso norte é o Sul”, lema sempre estampado nos encontros de cúpula do MERCOSUL?

5.1.2 Alinhamentos e transversalidades

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

Veinte o treinta años de relativismo multicultural y de cuestionamientos posmodernos a los metarrelatos occidentales han hecho muy poco para que se reconozcan las condiciones diversas en que se conciben el cuerpo y el color, las imágenes de la naturaleza y la sociedad en sociedades ajenas a los cánones metropolitanos. Y los acuerdos de libre comercio e integración supranacional (TLC, Mercosur, etc.) no hacen casi nada para que los cambios diplomáticos, ni la formación de los expertos, se abran para dejar entrar visiones diversificadas y desafiantes (CANCLINI, 2000, p.149).

Além disso, e apesar de todas as considerações sobre as opressões hegemônicas às quais estariam submetidos os artistas periféricos e, ainda mais evidentemente, sob os auspícios da globalização econômica, também não se destaca na fala desses curadores as implicações estéticas mais diretamente derivadas dessa situação em seus contextos locais. Menos ainda, das possíveis atualizações dos circuitos artísticos em suas instâncias de produção, circulação e consumo da arte e das pressões do mercado e suas estratégias de consagração e legitimação. Pois, com nos lembra Canclini (2000), vivemos numa comunidade imaginada onde a simultaneidade internacional de eventos de arte e a repercussão midiática desses eventos reduzem o caráter nacional da obra de arte e das produções estéticas em geral. Segundo Canclini isso representa “el reordenamiento de los mercados e imaginarios nacionales bajo la lógica globalizadora, y el pasaje

del liderazgo de las vanguardias cosmopolitas a instituciones y empresarios globalizados” (2000, p. 145-146).

Em sua forma de organização, o cerceamento curatorial geopolítico vem sendo revisado, dilatado e transpassado artisticamente por outras nacionalidades, praticamente em todas as edições da Bienal do Mercosul. Isso já desde sua mostra inaugural, ainda que nessa, tal questão estivesse limitada às reflexões teóricas, compartilhadas principalmente nos seminários internacionais que a I BAVM promoveu. Todas as falas aqui destacadas apontam à diversidade cultural que pulula sob a alcunha de latino-americanismo e são afirmativas quanto ao fato de que, neste território, mais do que semelhanças o que nos qualifica são as diferenças. Muito embora não esteja muito claro, nos argumentos dos curadores, o tipo de experiência que se pode propor ou desejar a partir de uma reiterada necessidade de integração cultural.

Por outro lado, também encontramos com facilidade na cena nacional críticas veementemente contrárias a esses eventos artísticos de dimensões sobre-humanas. Na fala de seus representantes mais especializados (artistas, críticos e curadores), em tais bienais, a super oferta de imagens, obras de arte e proposições estéticas embota nossa capacidade de apreensão cognoscível e aplaina sensibilidades num festival de aparições que beiram o *non sense*. Mas essas falas também podem abrigar contradições quando se é parte interessada no evento. Nesses casos existe coro para a afirmação de que “a velocidade das transformações da arte contemporânea só pode ser atualizada pelas bienais. É nelas que o corpo mais amplo da produção atual encontra um meio de veiculação” (FIDÉLIS, 2005, p.136). E, apesar de serem cada vez mais instáveis e (in) específicas, as chamadas instâncias ou plataformas de visibilidade e inserção podem ser localizadas e desterritorializadas em seus aportes fundantes, o que faz das bienais um modelo antigo e insuficiente, superficial e tradicionalmente controverso. Mas, talvez devêssemos considerar a permanência desse modelo expositivo promocional como um dado revelador da incapacidade e ou desinteresse de seus dirigentes e mentores para propor um modelo diferente daqueles já instaurados e constituídos.

Jornal do Comércio - Porto Alegre Edição de 10, 11, 12 de outubro de 2003 **5**

Viver

Bienal do Mercosul / UM MAPA

Tributo à diversidade



O artista e sua obra

A exposição de Raimundinho, o artista brasileiro, é a primeira de um ciclo de obras que ele desenvolveu para o Bial do Mercosul. Ele se inspirou na diversidade cultural do bloco e decidiu criar uma obra que refletisse essa diversidade. Raimundinho nasceu em São Paulo e vive atualmente em São Paulo. Ele é um artista multidisciplinar, atuando em diversas áreas da arte, como pintura, escultura, vídeo e performance. Sua obra é caracterizada por uma linguagem visual rica e simbólica, que busca explorar as questões de identidade e diversidade cultural. No contexto do Bial do Mercosul, ele desenvolveu uma série de obras que homenageiam a diversidade cultural do bloco, incluindo a obra "Tributo à diversidade".

Quase uma semana depois de ter sido a 4ª Bienal do Mercosul, a União de Mercosul abriu as portas da 1ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre. O local escolhido é o Espaço Cultural da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Rio Grande do Sul (FAPERGS), no bairro de São José. O espaço é amplo e moderno, com uma arquitetura contemporânea que oferece um ambiente ideal para a exposição de obras de arte de diversas culturas. A 1ª Bienal do Mercosul é uma oportunidade única para que artistas de diferentes países possam apresentar suas obras e compartilhar suas experiências artísticas. A exposição é curada por uma comissão de especialistas em arte e cultura, que selecionou obras de artistas de diversos países, incluindo Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai. A 1ª Bienal do Mercosul é uma iniciativa conjunta da União de Mercosul e da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O evento é gratuito e aberto ao público em geral. A exposição será aberta às 18h, todos os dias, de terça-feira a domingo. O espaço cultural da FAPERGS é um local histórico e culturalmente rico, que oferece um ambiente ideal para a realização de eventos artísticos e culturais. A 1ª Bienal do Mercosul é uma oportunidade única para que artistas de diferentes países possam apresentar suas obras e compartilhar suas experiências artísticas. A exposição é curada por uma comissão de especialistas em arte e cultura, que selecionou obras de artistas de diversos países, incluindo Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai. A 1ª Bienal do Mercosul é uma iniciativa conjunta da União de Mercosul e da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O evento é gratuito e aberto ao público em geral. A exposição será aberta às 18h, todos os dias, de terça-feira a domingo. O espaço cultural da FAPERGS é um local histórico e culturalmente rico, que oferece um ambiente ideal para a realização de eventos artísticos e culturais.

Exposições de Raimundinho, no Espaço Cultural

Gráficos, desenhos e obras sobre o Brasil e o mundo em arte de plástico e vidro

Exposições de Raimundinho, no Espaço Cultural

Gráficos, desenhos e obras sobre o Brasil e o mundo em arte de plástico e vidro

Ilustração 74 – Jornal do Comércio, 12/ 10/ 2003 p.5.

A precariedade constitutiva do circuito artístico gaúcho que abriga a Bienal do Mercosul favorece, e em boa medida, depende das importações de linguagens, tendências, modismos e práticas artísticas e culturais legitimadas nacional e internacionalmente. Por outro lado, os processos híbridos de constituição da produção artística contemporânea exigem constantemente novas abordagens estéticas, novos modos de ver e significar a produção recente. E isso deveria passar também, e principalmente, pelas formas de apresentação, recepção e mediação dessa produção em contextos culturais cada vez mais globalizados. Implica, pois, diretamente, nos processos de inserção dessa produção em diferentes instâncias de visibilidade.

O valor simbólico agregado ao objeto de arte está intimamente ligado à memória coletiva, às tradições, aos valores de uso diretos e indiretos, aos hábitos, aos afetos, à sua função social, aos valores de troca objetiva e subjetiva. E disso emana seu atrativo cultural globalizável. Mesmo que a produção plástica e visual contemporânea não se acomode numa definição de produtos de massa ou mercadorias de consumo conspícuo, a forma massiva como seus expoentes (artes e artistas) são apresentados ao público iguala-se a lógica de promoção de mercadorias, ainda que mercadorias especiais, vinculadas ou não a uma indústria cultural. Como consequência dos fluxos e câmbios da era global será ainda possível afirmar que “as culturas nacionais (e locais) continuam a ter um impacto central na vida pública; (...); e os produtos culturais estrangeiros são constantemente entendidos e reinterpretados de novas maneiras pelas platéias nacionais” (HELD e MCGREW, 2001, p. 42-43).

Nesse sentido, algumas experiências expositivas vêm sendo propostas pelos curadores a cada edição da Bienal do MERCOSUL, até mesmo enquanto mostras paralelas e trouxeram boas contribuições às reflexões sobre o campo da arte e sua história recente. Notadamente já a partir da II BAVM, se quisermos considerar as mostras paralelas “Arte e tecnologia”, sob curadoria de Diana Domingues, Iberê Camargo, por Lisette Lagnado e “Picasso, Cubismo e América Latina”, com curadoria de Fabio Magalhães. Nestas primou-se pela a apresentação da produção regional em justo diálogo com a produção internacional, sem omissões nem pretensões idealizadas/ idealizadoras.

Além dessas experiências e, para além de uma constante e crescente internacionalização da Bienal do Mercosul, assumida como tendência inevitável explícita e textualmente, a partir de sua quinta edição, a 4ª Bienal já havia introduzido uma proposta curatorial que abria espaço para a inserção artística internacional de forma dialógica. Trata-se da Mostra Transversal, curada por Alfons Hug e composta por doze obras produzidas por quinze artistas contemporâneos, somando dez nacionalidades. A saber: Maurício Dias e Tato Taborda (Brasil); Michael Wesely e Frank Thiel (Alemanha); Walter Riedweg e Luis Molina-Pantín (Suíça); Rachel Berwick (EUA); Martin Chambi (Peru); Maria Fernanda Cardoso (Colômbia); Ari Marcopoulus (Holanda); Artur Barrio (Portugal); Arturo Herrera

(Venezuela); e o coletivo Los Carpinteros – Marco Antonio Castillo Valdéz, Dagoberto Rodriguez Sanchez e Alexandre Jesús Arrechea Zambrano (Cuba).



Política regional versus estratégia internacional

O curador-adjunto da Bienal do Mercosul explicita algumas das decisões que norteiam o novo formato da mostra, como a abolição de fronteiras geográficas e de categorias temáticas. A Bienal, segundo ele, deve empolgar o diálogo com os países que compõem o Mercosul e deve se tornar um evento latino-americano, em contraponto ao resto do mundo

Casamento em grafite de artista argentino em São Paulo se contabiliza em Arrechea 81, na Casa de Porto Alegre. A Bienal do Mercosul em 2005 é de dezembro, de terça a domingo, com entrada franca

Antes de começar a curadoria do Mercosul, a estratégia foi muito mais longe no sentido de não se limitar a países do Mercosul, mas sim de abrir-se para o mundo inteiro. Isso é feito por meio de uma comissão de curadores que se reúne para discutir as estratégias de trabalho. A Bienal do Mercosul de 2005 é de dezembro, de terça a domingo, com entrada franca.

Para ser mais próximo não apenas, não é necessário, mas também é importante. Isso é feito por meio de uma comissão de curadores que se reúne para discutir as estratégias de trabalho. A Bienal do Mercosul de 2005 é de dezembro, de terça a domingo, com entrada franca.

CONTEXTO: Em outubro, a Bienal do Mercosul não deve entrar no diálogo entre os países do Mercosul. A ideia é de não se limitar a países do Mercosul, mas sim de abrir-se para o mundo inteiro. Isso é feito por meio de uma comissão de curadores que se reúne para discutir as estratégias de trabalho. A Bienal do Mercosul de 2005 é de dezembro, de terça a domingo, com entrada franca.

DEBATE: O curador-adjunto da Bienal do Mercosul explicita algumas das decisões que norteiam o novo formato da mostra, como a abolição de fronteiras geográficas e de categorias temáticas. A Bienal, segundo ele, deve empolgar o diálogo com os países que compõem o Mercosul e deve se tornar um evento latino-americano, em contraponto ao resto do mundo.

Ilustração 75 – Jornal Zero Hora, 19/11/2005, p.7.

Mas, a mais surpreendente de todas essas 'transversalidades' se deu ao longo da terceira edição da Bienal. Mesmo sem tema curatorial específico, sob o título-slogan "Arte por toda parte" destacou-se a idéia de prestigiar a pintura e seus procedimentos. Para propor um diálogo pictural, por assim dizer, apresentou-se, em "Exposições Paralelas", sob a curadoria de Jens Olesen¹⁹, uma seleção de sete jovens artistas chineses (Fang Lijun, Gu Wenda, Liu Dahong, Qiu Zhijie, Shen Xiaotong, Wu Shanzhuan e, Zang Xiaogang), uma mostra do igualmente jovem israelense radicado na Dinamarca, Tal R. Também sob curadoria de Olesen, em

¹⁹ Publicitário e Cônsul da Dinamarca no Brasil. Na época Olesen, conhecido no meio cultural brasileiro como mecenas e figura de proa do marketing cultural, dirigia a divisão sul-americana da MacCann-Erickson e já tinha sido diretor internacional da XXII Bienal de São Paulo.

"Sala Especial", sem ninguém entender o porque, embora muito bem vinda, a Bienal trouxe uma coleção de pinturas e gravuras de Edvard Munch,



Ilustração 76 - Casa sob luar. Edvard Munch, 1895.



Ilustração 77 – Lord Madras. Tal R, s.d



Ilustração 78 – Retrato de Dolores Del Rio. Diego Rivera, 1938.



Ilustração 79 – nº 1. Fang Lijun, 1993. Pintura (detalhe).

Para Fábio Magalhães, curador de duas Bienais do Mercosul consecutivamente, isso se explica porque “as expressões artísticas na chamada pós-modernidade, operam por meio de rupturas, causando perplexidades. (...) Bienais são espaços eficientes para levar essa e outras complexidades a discussões mais amplas” (MAGALHÃES; AMARANTE, 2001, p. 15-18). No entanto, constatadas as complexidades, ficou faltando discussão: afinal o que os artistas contemporâneos chineses, o dinamarquês Tal R e o norueguês Edvard Munch tem em comum com a Bienal do Mercosul?

Seleções artísticas tão díspares e distantes de um projeto curatorial presumido podem ser interpretadas como um gesto includente desmedido, até mesmo banalizador de um evento que se sustenta num discurso institucional educativo, informativo e, portanto, programático. Ainda que em exposição paralela, escolhas como essas da III Bienal precisariam se justificar institucional, curatorial, diplomática ou mercadologicamente. Por outro lado, a refração às manifestações estéticas estrangeiras ou o agrupamento de timbres e matizes em blocos regionais, compulsoriamente, tampouco nos tornará, enquanto latino-americanos, globalmente mais audíveis nem visíveis. Na impossibilidade velada, de uma ou outra opção, a cada edição a Bienal se reinventa a procura de um projeto curatorial transnacional, equalizador das forças e especificidades de estados e mercados para uma gestão conjunta, construtora de cenários para atuação cultural democrática e includente, pelo menos discursivamente, no território das artes visuais.

Para retomar o pulso da história, num contexto tão plural e pulverizado de informações, o curador da 4ª Bienal do Mercosul, Nelson Aguilar, propôs o tema da arqueologia contemporânea como eixo curatorial principal. Segundo ele, em “Cânticos de Origem”, texto introdutório da 4ª Bienal, “promover a arqueologia em um evento contemporâneo não visa o paradoxo pelo paradoxo, mas questiona a concepção linear da história e confirma que a arte toma o elã de tempos e lugares diversos” (AGUILAR, 2003, p.41). Estrategicamente, sob a inspiração de *Mi delírio sobre el Chimborazo* “obra poética de Simon Bolívar” e “sopro da utopia que assola a América no início do século XIX” ele apresentou a já citada Mostra Transversal, com artistas latinos e não-latino-americanos, curados pelo alemão Alfons Hug, também curador da Bienal de São Paulo. Segundo Aguilar a participação de um curador da Bienal de São Paulo ajudaria a consolidar regionalmente a Bienal do

Mercosul, na busca por sua autonomia, frente aos circuitos artísticos internacionais (AGUILAR, 2003, p.42).



Ilustração 80 - Michael Wesely (Alemanha). Serie Orinoco, fotografia, 2000.

Essa Mostra Transversal constituiu um dos eixos temáticos da quarta edição da Bienal do Mercosul. Partia de dois textos distintos de Simón Bolívar “unificador e pacificador das Américas”: “Mi Delírio sobre el Chimborazo” (1823), mais poético e sensorial, escrito sob o impacto do *soroche*²⁰ (transtorno delirante causado pela altitude), e de sua Carta da Jamaica (1815)²¹, eminentemente política. Ambos os textos, no entanto, não foram reproduzido em nenhum dos espaços expositivos. No catálogo da 4ª Bienal encontramos “O Delírio do Chimborazo” como epígrafe do texto que apresenta a Mostra Transversal, exposição de título homônimo. Neste, o curador Alfons Hug afirma:

Se hoje existe uma verdadeira possibilidade de união do continente, uma moderna *Carta da Jamaica*, ela se exprime melhor nos eventos culturais e, sobretudo, nas bienais de arte, que contém uma mensagem não só de

²⁰ Soroche, o “mal das alturas”, é uma palavra usada em alguns países da América Latina para definir a alteração dos sentidos por falta de oxigênio causada pela altitude. Para combater tais efeitos os nativos dessas regiões costumam mascar folhas de coca.

²¹ Os dois textos referidos podem ser localizados em BELLOTTO; CORREA, 1983, p, 199-200 e 74 - 90, respectivamente.

união política, mas de emancipação por meio da estética. A *Bienal do Mercosul*, uma das mais recentes – porém, não a menos importante das 50 que existem no mundo –, é um parágrafo crucial nesta nova Carta. Inicialmente pensada como pólo aglutinador do Cone Sul, ela é cada vez mais chamada a refletir sobre o destino do continente inteiro e seus vínculos com o restante do mundo. Deste modo, libera as energias criativas da América e dos outros continentes (apud AGUILAR, 2003, p.77).

Independentemente da grande repercussão midiática logrado com esse mote curador, o fato dos textos não se mostrarem acessíveis nas exposições, reforça a superficialidade do projeto estético com propósitos integradores dos países latino-americanos, através de uma exposição de arte. Mesmo quando, nesse caso, aparentemente, invoca-se um personagem histórico importante e seu discurso político contundente. A imprensa gostou de citar Bolívar e sua “famosa Carta da Jamaica”, para explicar a importância da Bienal do Mercosul, também usou e abusou de seu “Delírio sobre el Chimborazo” – o jornal Zero Hora até publicou o texto, traduzido por Sergio Faraco (04/10/2003, p.7), – tudo para ilustrar a mobilidade da Mostra Transversal, mas sequer ensaiou explorar o que poderia significar a proposta de Alfons Hug de “união do continente” e “emancipação estética”.

Fatos tais, podem bem ilustrar a chamada hibridização que descreve Néstor Garcia Canclini (1990), onde a produção artística e cultural alimenta-se da história e seus ícones, das culturas e seus símbolos, das expressões populares e tradições de toda ordem, como uma forma de apropriação de um patrimônio global. Produções estéticas que, em diferentes instâncias, manipulam referências simultaneamente alheias e públicas, deslocando-as e, no mais das vezes, esvaziando-as sob a égide da re-significação e da atualização.

5.2 Repercussões

Desde a primeira edição da Bienal do Mercosul, todos os esforços para a sua realização foram articulados sob a gerência *quadripartite* (Município, Estado, União e Fundação Bienal), envolvendo muitos recursos para uma *performance*, digamos assim, de dois ou três meses. A eventualidade da mostra (bienal) e a ausência de atividades culturais integradoras nos meses subseqüentes ao evento (promovidas pela FBAVM) confirmam a classificação dessa investida (séria e cara) na categoria dos espetáculos promotores de uma cultura para qual a identidade se

confunde com a vontade de ser, de ter, de parecer, de pertencer. Desejos identitários que, oriundos de um terreno subjetivo são reconvertidos simbolicamente e, objetivamente, realizados pelo consumo, ainda que indireto, artístico, estético e culturalmente distintivo. Assim, apresentando a catálogo da 4ª BAVM, seu presidente, Renato Malcon, afirma que depois de se “consolidar [a bienal] como o maior acontecimento latino-americano no mundo das artes” seu objetivo maior enquanto presidente da 4ª. Bienal do Mercosul foi o de capacitá-la enquanto “agente catalizador dos movimentos e aspirações latino-americanos que se expressam pelas artes visuais” (MALCON, 2003, p.36). Ou seja, salvo equívocos interpretativos, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul entende que com suas edições mobilizam-se e movimentam-se outras demandas, “aspirações”, que não aquelas especificamente artísticas, embora devidamente passíveis de comunicação e promoção através das artes. Assim, a própria Fundação Bienal do Mercosul reconhece a Bienal como espaço de projeções, ambiente de prospecções.



Ilustração 81 - Luis Molina-Pantín (Suíça). El apartamento de Osmel Sousa, presidente de la organización de Miss Venezuela. Fotografía, 2000.

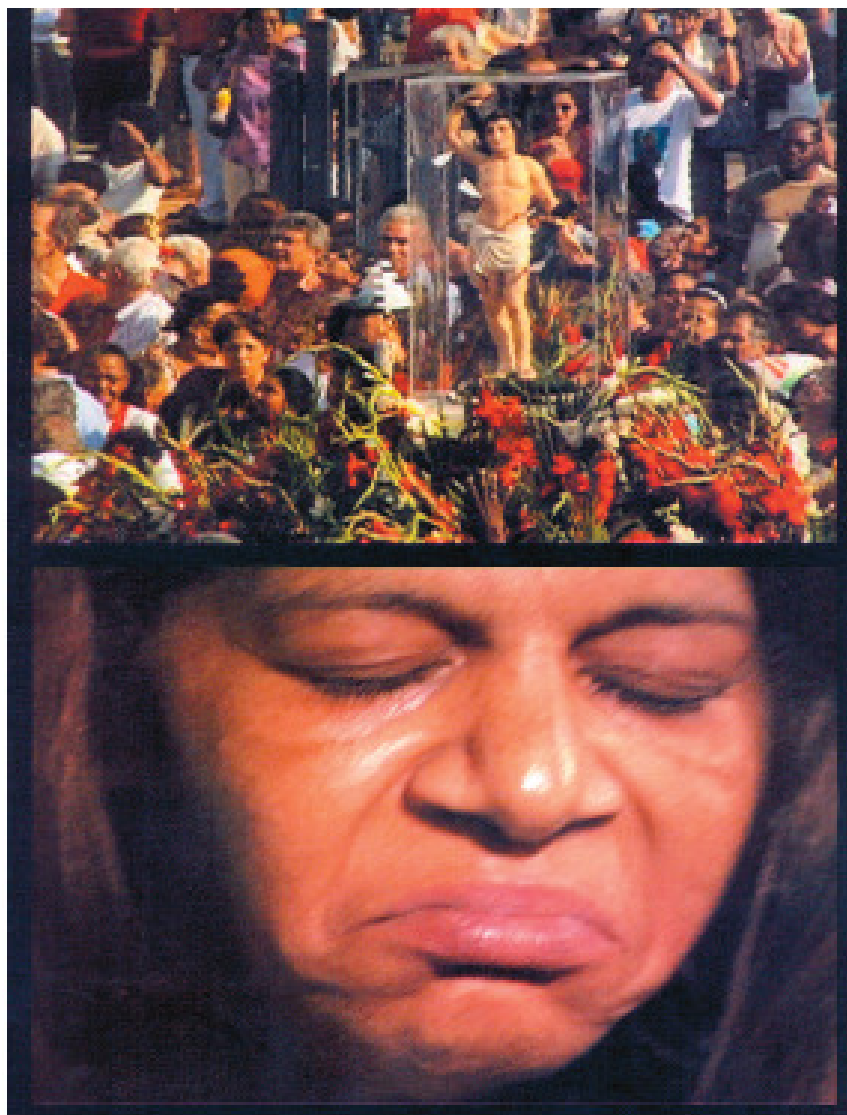


Ilustração 82 - Mauricio Dias (Brasil e Walter Riedweg (Suíça). Deus é boca. Vídeo instalação, 2000

Outro aspecto que se coloca como relevante, insistentemente, nas falas de seus gestores é a possibilidade que se tem, a partir das Bienais do Mercosul de “alcançar novos patamares no circuito internacional de artes”. No entanto, junto as estratégias de promoção e inserção internacional da arte do Cone Sul, confluem interesses econômicos e sócio-culturais, num jogo de afirmação distintivas das elites, ou nos termos de Bourdieu, de legitimação através de um capital simbólico. Mari Carmem Ramirez expõe:

Sendo que o problema da “legitimação” é algo constitutivo para a arte desde seus inícios, o mesmo vem adquirindo um papel muito mais central e ironicamente fixo no marco das transformações introduzidas pela globalização. Isto se deve (...) à função que vem cumprindo as artes enquanto *capital simbólico* de determinados grupos sociais e financeiros.

Para estes grupos, a arte não é um valor em si nem tampouco uma mercadoria. Melhor, ela é uma carta de acesso a outro tipo de bens sociais ou simbólicos.²²

A Bienal torna-se então, para esse grupo, mais do que um importante evento internacional de arte na capital do estado, mas um compromisso social e, ao mesmo tempo, um fórum privilegiado de encaminhamentos e agendas político-econômicas de interesses multilaterais. A possibilidade de acesso, pelo grupo de realizadores da Bienal, a esse capital simbólico, aqui representado pelo convívio direto com os artistas, com a arte internacional e seus expoentes e comissários latino-americanos reunidos em Porto Alegre, pulsa na declaração do empresário gaúcho Renato Malcon, ex-presidente e membro da FBAVM: “Se não houvesse a Bienal talvez alguns de nós não tivéssemos essa relação direta com a arte. (...) Nós passamos a investir em arte.” (apud FIDÉLIS, 2005, p.35).

Neste sentido, também as oportunidades de profissionalização, de promoção cultural e artística, incrementadas pelas atividades temporárias paralelas a cada edição da Bienal (o chamado efeito balão) e aquelas oriundas de propostas de implementação mais lenta e estável (como centros culturais e cursos de formação acadêmica), são exemplos dos efeitos locais da Bienal do Mercosul. Assim a Bienal pode ser entendida como uma das formas das artes visuais participarem da chamada sinergia global da indústria cultural, servindo de estímulo e promessa aos artistas e profissionais do setor, interessados na atuação noutros “patamares”.

Os bens e serviços da indústria cultural são, além de mercadorias, propostas de sentido sobre o mundo que nos rodeia; constituem propostas de definição sobre quem somos (e quem *não* somos – identidade e alteridade); os conteúdos simbólicos dos produtos culturais propõem socialmente – e às vezes impõem – padrões estéticos – o que é belo e o que não é belo; propõem pautas éticas e contribuem para configurar a moral social prevalecente (...) Estes bens simbólicos propõem representações sobre os diversos níveis de possíveis ‘comunidades imaginárias’, desde o local até o ‘global’. (...) Podem ser portadoras simbólicas das novas utopias sócio-históricas (possíveis mundos). São universos simbólicos ligados às comunidades que os produzem e às coletividades ligadas a elas (RUIZ, 2000, p. 26-27).

Obviamente que os esforços e investimentos necessários para cada edição não podem ser resumidos apenas àqueles de ordem econômica direta, mas também, aos construtos culturais, políticos e de marketing (pessoal, inclusive), estabelecendo garantias simbólicas à chamada reconversão econômica indireta.

²² RAMIREZ, Mari Carmem. Identidad o Legitimación: Apuntes sobre la globalización e el arte en América Latina. In: HOLANDA, Heloísa Buarque; RESENDE, Beatriz (org.) **Artelatina**: cultura, globalização e identidades cosmopolitas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 17. Tradução livre.

Dentre os dividendos previsíveis possíveis está o prestígio de seus gestores, públicos e privados, num cenário sócio-cultural ampliado, para o qual, garantir à Porto Alegre o título de Capital Cultural do Mercosul já foi um dos méritos destacados:

Porto Alegre, por seu turno, logra alcançar novos patamares no circuito internacional de artes, **reafirmando-se como centro cultural do Mercosul**. Esta condição geopolítica e estratégica multiplica as funções e os espaços culturais da cidade, **motivando a comunidade a qualificar-se** pelas oportunidades de conhecimento e de interação com a contemporaneidade que eventos como este propiciam (MALCON apud AGUILAR, 2003,p.37. Grifos meus)²³.

No entanto, a partir desta declaração, nos cabe novamente indagar: o que significa para Porto Alegre, além do turismo, consagrar-se centro cultural do Mercosul? E, principalmente, quais instrumentos a FBAVM têm para aferir o grau de motivação da comunidade para qualificar-se a partir das visitas às exposições da Bienal? Perguntas em busca de respostas.

Nos limites contemporâneos da arte, onde se constrói e consolida a Bienal do Mercosul, não podemos aceitá-la simplesmente como “o verniz ideológico cultural da teoria neoliberal de globalização”, pois afirma Andreas Huyssen, “a cultura em suas flexões temporais e espaciais é sempre mais que mercados ou mídia (HUYSEN, 2002, p,16)”. Para não desperdiçar cultural e artisticamente os trânsitos, surpresas e variações que a Bienal do Mercosul pode nos apontar para o enfrentamento desta nova ordem global, buscamos seus efeitos, ênfases e contribuições locais sem, no entanto, anular as possibilidades de crítica. Tanto para o desenvolvimento do próprio campo ampliado das artes, quanto da própria Bienal, a partir das formulações estéticas e artísticas desta em cada tempo, espaço e contexto. Noutras palavras, procuro insistir nas possibilidades de construção histórica, sem esvaziar a legitimidade do “local”, empurrando a arte para uma espécie de “não-lugar” globalizado. Não-lugar, aqui, nos termos de Augé (1994), que o aponta como ambiente onde não se pode inferir ou aferir identidade, nem como espaço relacional, nem histórico.

Então, reconhecendo que, como afirma o curador adjunto da 5ª Bienal do Mercosul, “a arte contemporânea tem se mostrado de fácil inserção no mundo globalizado” e sua promoção é “facilmente adaptável a mudanças ideológicas”

²³ Renato Malcon, presidente da FBAVM durante a 4ª. edição da Bienal do Mercosul.

(FIDÉLIS, 2005, p. 26), podemos supor que os modelos globais impactam as culturas locais, o que implica também, no caso específico da Bienal do Mercosul, tentar entender a cidade em suas múltiplas formas de construção simbólica.

É possível relacionar em Porto Alegre uma série de fatos e acontecimentos que pontuam e balizam o atual sistema das artes no extremo sul do Brasil. Essas ocorrências são todas florescidas e registradas após a primeira edição da Bienal do Mercosul, envolvendo, em sua maioria, as mesmas empresas e os mesmos agentes políticos, sociais e culturais nas suas instâncias administrativas e promocionais. Efetivamente a Fundação Bienal legou à capital gaúcha, 15 obras de arte²⁴, todas instaladas ao ar livre e compondo o espaço urbano da cidade, notadamente a partir das margens do Lago Guaíba. Configuram-se como obras públicas, de intervenção urbana definitiva em Porto Alegre. São consideradas presentes da Fundação Bienal do Mercosul para a capital do estado²⁵ que, entre outras funções, colaboram para valorização turística dos espaços da orla e seu entorno mais imediato.



Ilustração 83 - Betsabeé Romero. *Verde botella – verde seguridad*. Objeto, 2003.

Some-se a isso, a cada ano, o conjunto de ações pedagógicas dirigidas e as exposições que se espalham por diferentes espaços na cidade (museus, casas

²⁴ Mais a obra de autoria de Betsabeé Romero, a carcaça de um automóvel (Fusca) revestido com cacos de vidro, doado ao Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, ao término da 4ª edição da Bienal. As dificuldades administrativas para a gestão desse museu, mais o peso incalculável da obra exigiram que, por muito tempo a mesma se mantivesse instalada no interior do MAC, da mesma forma como fora apresentada durante a Bienal.

²⁵ Apesar do regime de comodato que regulariza essa parceria público-privada na exibição e conservação desse acervo da FBAVM.

de cultura, centros culturais e espaços urbanos) fazendo da Bienal do Mercosul uma estratégia política de intervenção na cidade. Sob o ponto de vista cultural, urbanístico, visual, estético e artístico estas intervenções foram objetivamente integrantes do projeto civilizador, vislumbrado pela Fundação Bienal como conseqüência, de curto prazo inclusive, da realização ininterrupta das edições da Bienal do Mercosul em Porto Alegre.

No rastro do sucesso de público e visibilidade promovido pelas edições da Bienal do Mercosul, além do MARGS (reformado em 1997/98) e do Memorial do Rio Grande do Sul (1998), outros espaços culturais foram projetados para Porto Alegre como o Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, a Cinemateca Capitólio e a Fundação Iberê Camargo (1995)²⁶.

Em 2001 tivemos a inauguração do Santander Cultural, apresentado ao público sob o slogan inaugural de “um espaço sem fronteiras”. Tivemos ainda a inauguração do Centro Cultural CEEE – Erico Veríssimo, da Galeria do Instituto Moreira Salles, bem como a abertura de novas galerias comerciais e a criação de sites especializados em arte. Além disso, aumentou a oferta de cursos universitários de artes visuais tanto de graduação como pós-graduação, em instituições públicas e privadas²⁷. Portanto, não será exagero afirmar que a Bienal de Artes Visuais do Mercosul incrementou a vida cultural de Porto Alegre e do estado gaúcho e que ela não é um item nessa relação, mas de fato, um evento que atuou positivamente nesse processo.

Paralelamente às exposições e suas repercussões, em curto e médio prazo, a Fundação Bienal do Mercosul tem qualificado profissionais para atuação em diferentes instâncias do setor cultural. Além do aspecto administrativo e organizacional direto, com quadros funcionais fixos e temporários (renovados a cada edição), segundo estimativa da própria FBAVM, entre contratos diretos e indiretos a Bienal do Mercosul promove, a cada dois anos mais de 1000 postos de trabalho. Além do que, também podemos elencar desde as exposições paralelas ao evento,

²⁶ Em atividade desde 1995, sua nova sede, as margens do Guaíba, com projeto do renomado arquiteto português Álvaro Siza, foi inaugurada em 30 de maio de 2008. Por este projeto, Álvaro Siza foi agraciado pelo governo brasileiro, através de seu Ministério da Cultura, com a insígnia de ordem ao Mérito Cultural 2007.

²⁷ A UFRGS – Universidade Federal do Rio do Grande do Sul - acaba de inaugurar (2008) seu curso de graduação em Museologia, sendo que já oferecera curso de especialização *lato sensu*, nessa mesma área.

realizadas em galerias comerciais e institucionais, crescentes em número de artistas e espaços a cada nova edição, até aqueles projetos mais complexos que envolvem uma programação em etapas e de grande apelo midiático, quer seja por sua extensão temporal e formativa, quer seja pela quantidade de artistas, eventos e espaços relacionados.

Este foi o caso, em 2007, dos projetos “Essa Poa é Boa” e “Bienal B”, ambos realizados concomitantemente a realização da 6ª Bienal do Mercosul. O primeiro, “Essa Poa é Boa”, organizado numa rede complexa de eixos temáticos em desdobramentos monitorados por artistas tutores (âncoras, na expressão de seus participantes), exigia patrocínios, curadoria, debates públicos bem divulgados, e os artistas precisavam de convite para participar. Seguiu um modelo de projeto cultural já institucionalizado e, por tanto, de caráter absolutamente formal. Liderado por artistas e professores de arte, renomados no circuito local (vários dos quais colaboradores da I Bienal do Mercosul), foi um projeto que se desenvolveu ao longo de um ano, sempre com exposições numa área específica junto a um Shopping Center (DC Navegantes) e seus promotores entendiam com este, estar revitalizando a região de Porto Alegre chamada 4º Distrito. O segundo, a “Bienal B” organizado de forma surpreendentemente inclusiva e intensiva por estudantes universitários (muitos dos quais, considerando a pouca idade, muito provavelmente, sequer visitou as primeiras edições da Bienal), em sua grande maioria alunos do Instituto de Artes da UFRGS, aconteceu durante os meses de realização da Bienal, ocupou o expressivo número de quarenta espaços expositivos alternativos, mais as intervenções pelas ruas da cidade e mostrou o trabalho de cerca de duzentos artistas, entre novatos e experientes. Assim como a Bienal do Mercosul, a Bienal B também criou e difundiu sua logomarca, carimbando seus produtos e circunscrevendo, mais do que física, simbolicamente seus espaços e territórios. Em comum, esses três projetos de arte usaram a mídia impressa e principalmente a internet e seus caminhos como principal instrumento de comunicação e propaganda.

Na mídia em geral e, para esse trabalho, nos impressos em particular, observamos que, para a difusão de idéias participam tanto o narrador quanto as narrativas, através de procedimentos afirmativos relativamente simples e manipuláveis para a difusão de informações. Esse instrumental de aproximação mediada contribui para a formação de públicos e opiniões que, em tempos de

tecnologias avançadas se dá por meios técnicos que planificam o tempo e aproximam as pessoas até a escala global, porém sob estratégias de comunicação superficial.



Ilustração 84 - Martín Chambi (Peru). Noiva em Mansión Montes. Fotografia, 1930.

5.2.1 Assimilações

Note-se que até a quinta edição, os curadores gerais da Bienal do Mercosul sempre foram brasileiros, atuantes notadamente no eixo Rio - São Paulo, porém com respeitável experiência internacional. Mas, a sexta edição, realizada em 2007, trouxe entre as muitas revisões do modelo adotado, um curador estrangeiro, Gabriel Perez- Barreiro²⁸, o que imprimiu um novo olhar para a constituição dos critérios seletivos da mostra, estabelecendo leituras sistematicamente transversais. As eleições poéticas desse curador evidenciaram obras e artistas que se desprendiam de seus territórios pátrios e se perfilavam, em sensibilidade estética e construção artística *hors sol*.

Essa nova aposta da Fundação Bienal do Mercosul de certa forma radicalizava as experiências maturadas neste sentido pelos curadores das edições anteriores. Entretanto, como demonstramos neste trabalho, de acordo com a fala

²⁸ Como curiosidade note-se também ser este, até então, o mais jovem (com 36 anos) de todos os curadores da Bienal do Mercosul.

dos curadores, observam-se alguns descompassos entre as afirmações motivacionais gerais, anunciadas pelos organizadores brasileiros e as abordagens curatoriais nacionais e estrangeiras. Em ambas as falas, dos curadores e da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, ainda que por motivos distintos, encontramos muito mais declarações diplomáticas e defensivas do que efetivamente analíticas de uma produção artística distintiva.

Em 2009 se realizará a 7ª Bienal de Arte Visuais do Mercosul, sob a presidência do economista e colecionador de arte gaúcho, Mauro Knijinik. Esta edição, já gozando do prestígio e reconhecimento internacional das Bienais do Mercosul, inovou, dentro de seus parâmetros, na seleção do curador. Através de carta-convite aberta, a Fundação Bienal convocou interessados no cargo de curador geral desta edição vindoura a enviarem suas propostas. Vinte e uma nacionalidades foram computadas entre os candidatos²⁹, profissionais renomados e experientes para assumir tal empreitada. Diante do exposto, fica claro que as curatorias inter e transnacionais são hoje uma realidade típica dos fluxos globais. Bienais e grandes exposições do gênero constituem um mercado profissional globalizado de grande interesse para o setor e a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul já é reconhecida como uma instituição confiável e competente no circuito internacional. Porto Alegre conquistou, enfim, seu lugar no mapa-múndi contemporâneo das artes visuais.

Por isso mesmo será preciso considerar que os processos de globalização que interferem e reconfiguram as culturas locais, como alerta Andreas Huyssen, se mantêm ainda muito “mal-entendidos” justamente pelo aspecto local que tradicionalmente imputamos às definições de cultura como produtos da subjetividade comungada por uma determinada comunidade. Esta abordagem circunscreve as manifestações culturais às dimensões locais de estudo enquanto os processos econômicos e mudanças tecnológicas seriam universais, globais. Para Huyssen (e também para Robert Kudielka, 2003), “esse binário local-global, entretanto é tão homogeneizador quanto a suposta homogeneização do global a que ele se opõe” (2002, p.15). Talvez por isso, equivocadamente, alguns gestores culturais ainda insistam para a atualização transformadora e a internacionalização

²⁹ A saber: Alemanha, Angola, Argentina, Austrália, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, EUA, França, Holanda, Inglaterra, Itália, México, Paraguai, Polônia, Suécia, Uruguai e Venezuela.

da arte contemporânea anulando suas referências distintivas locais, regionais. Eles submetem assim, com seu raciocínio e investimentos (repetindo uma condição histórica de inferioridade e submissão cultural), a capacidade de valorização e reconhecimento da produção artística, emergente ou não, aos centros e instâncias legitimadoras alheias aos seus contextos de origem. Passam então, artistas e obras, a fazer parte desse campo internacional da arte, por assimilação, semelhança e identificação ao *mainstream*. Como se isso substituísse, hoje, o que tradicionalmente se entenderia por legitimidade. Ou seja, de uma forma absolutamente conservadora e, por vezes, refratária à diferença, atualmente, o que legitima artistas (mais até do que obras), sobretudo em bienais, são os modelos, os padrões que se multiplicam no mercado internacional globalizado.



Ilustração 85 - Mapa Mundi das Bienais

No entanto a globalização e os trânsitos e trocas culturais que lhes são peculiares não representam a total homogeneização dos bens culturais e nem a completa mercantilização da arte. Mas por outro lado tensionam o campo artístico em suas instâncias de visibilidade e estratégias de distinção social, com suas tendências comerciais expansionistas, digamos assim, como qualquer outro mercado que se submeta a tais circunstâncias. Isso, segundo Canclini (2000,p.150),

reforça o valor do campo artístico contemporâneo enquanto “instancia para continuar o renovar las diferencias simbólicas”. No entanto, explicitamente, esse engajamento, compromisso ou predisposição não se apresenta como a tônica dos critérios seletivos das curadorias propostas pelas Bienais do Mercosul nem pela apostas de sua Fundação. Menos ainda da crítica sistêmica que, por ventura, dela se ocupe. Em boa medida a análise dessas curadorias – como, grosso modo, a de outras muitas grandes exposições e bienais – nos encaminha para um registro “fundamentalmente tautológico do espetáculo”, decorrente, nas palavras de Guy Debord (1997, p.17) “do simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim”.

OBSERVAÇÕES FINAIS



Ilustração 86 – Yenniferth Becerra (Chile), 1997. Hágalo Usted Mismo, Trama Desplegable.

Acrílico sobre tela (detalhe)

A Bienal de Artes Visuais do Mercosul é um projeto que consolidou no Rio Grande do Sul e entre seus pares latinos de uma forma muito rápida. Sobretudo se considerarmos que até o momento foram realizadas apenas seis edições. É um projeto amparado pelas leis vigentes de incentivo a cultura – que promovem o mecenato nacional através de renúncia fiscal – e que se viabiliza pela gestão eficiente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, idealizada e liderada por empresários locais.

Inaugurada e entremeada por discursos econômicos e políticos que entre outras possibilidades acenam para a necessária integração cultural dos países do Cone Sul, a Bienal do Mercosul vem, desde o início e a cada edição, refinando seus interesses diplomáticos e reafirmando sua vontade de simbolizar o pórtico inaugural e avançado desse processo, no âmbito das artes visuais por excelência. No Estado do Rio Grande do Sul, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul não apenas perdura, mas, principalmente, se amplia e fortalece, constituindo-se desde sua primeira edição como modelo de projeto e gestão a serem seguidos, consoante às políticas culturais ensejadas pelo poder público nacional.

Com o crescente reconhecimento obtido pelas Bienais do Mercosul percebe-se que o sucesso do modelo adotado e a pertinência de sua aplicação, justificam-se frente à frágil e claudicante realidade cultural do extremo sul do país ao longo dos anos. Especificamente no território das artes plásticas e visuais, no Rio Grande do Sul a possibilidade de engendrar um sistema de arte é ainda incipiente e seus circuitos, sobretudo em Porto Alegre, se organizam submetidos às demandas de mercado e à sua lógica cultural evanescente. Mesmo com bienais, publicidade e liquidez, um sistema de arte depende de um circuito artístico atuante, auto-suficiente e aberto, interagindo com diferentes instâncias de legitimação.

Os gestores da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul seguem atuando de acordo com a orientação das atuais políticas públicas, com ênfase nos regionalismos abertos e de interação e àquelas que encaminham o Brasil para maior participação em regimes internacionais e fóruns multilaterais. Sob este prisma, remodelando-se a cada edição, os projetos curatoriais vêm se tornando mais permeáveis às participações artísticas extra-MERCOSUL e/ou latino-américa. Isso demonstra que, em boa medida, a Bienal do Mercosul responde as demandas regionais de afirmação e integração, bem como aos encaminhamentos políticos e

econômicos da ordem global. Revela ainda, ao expor os vínculos da arte regional com o sistema internacional, sua predisposição para se tornar uma plataforma de inserção artística globalizada.

Efetivamente, através das Bienais do Mercosul, se está promovendo a inserção “gaúcha” no circuito cultural brasileiro e, especificamente no campo das artes plásticas, disputando visibilidade via Mercosul/ América Latina, com o tradicional eixo Rio - São Paulo. Nos seus movimentos de afirmação e inserção internacional esse evento vem incitando revisões conceituais à arte latino-americana contemporânea, conforme o acento e o sotaque de seus destaques curatoriais. Fator que vem gerando discursos e plataformas de afirmação desiguais, quando não antagônicos. Além disso, a partir das relações entre estado e mercado na consolidação desse evento artístico, a Bienal do Mercosul também está institucionalizando o campo da arte local/regional, preenchendo as lacunas deixadas pelas instituições públicas, como museus, institutos e centros culturais, em flagrante incompetência para a sedimentação de um sistema legitimador e autônomo para as artes no Rio Grande do Sul.

Neste sentido, a fragilidade das instituições culturais públicas e, até 2003, a insuficiência daquelas de gestão privada, não permitem o encadeamento necessário para o processo de constituição de um sistema das artes. Não apenas nos meandros criativos e produtivos originais, de distribuição e acessibilidade regionais, mas também de inserção dessa produção num espaço ampliado de consagração nacional e internacional, como pretende a Bienal do Mercosul. Se, como afirma o sociólogo português Alexandre Melo, “a história da arte é, por natureza, transnacional e os sucessos que registra estão, por via de regra, geograficamente vinculados a centros cujo poder, não sendo exclusivamente artístico, se estende a múltiplas dimensões da existência social (MELO,1999,p.72)”, fica então evidente a precariedade constitutiva do circuito artístico gaúcho para dialogar com a Bienal do Mercosul. Circunstância esta que favorece e, em larga escala, gera a dependência das importações de linguagens, tendências, modismos e práticas artísticas e culturais já legitimadas nos circuitos supranacionais.

Quando comparamos as edições da Bienal – e nesse caso observamos que a recente edição (2007) foi bem menor, em número de artistas, obras e espaços que a primeira –, evidencia-se a permanente adequação e alinhamento com os

pressupostos curatoriais da arte internacional. Os ditames pelos quais vem se pautando as últimas edições das Bienais do Mercosul, notadamente a partir de sua 4ª edição, revelam que Bienais de Artes Visuais do Mercosul se mantiveram atreladas até o momento ao modelo “mega” das exposições contemporâneas. Assim quando enfocamos as Bienais do Mercosul, reflexo localizado dos rumos da internacionalização no campo das artes, destaca-se a necessidade de afirmação internacional, de visibilidade e reconhecimento de um evento artístico, realizado às margens dos centros hegemônicos de poder cultural/econômico e em prol das artes dessa periferia. Necessidade que se mantém na contramão das contínuas variações dessa mostra bienal e seus dispositivos operatórios.

Desde 1985, com a criação do Ministério da Cultura, o desenvolvimento de políticas públicas para o setor vem sendo norteado por um sentimento comum de que o “espaço cultural” é um território importante de disputa de poder e hegemonia. Neste território de disputas simbólicas, os eventos artísticos, nos moldes da Bienal do Mercosul configuram, com guinadas e tropeços de estados e mercados (histórica e internacionalmente), cenários privilegiados. Mas o fato desse evento de arte e cultura obter, localmente, sucesso e aprovação pública quase unânime, é também a demonstração dos efeitos de uma colonização cultural já incontestável, quando não irreversível. No entanto, o Ministério da Cultura foi criado sob o intuito de preservar e desenvolver o patrimônio cultural brasileiro, estimular a criatividade artística do nosso povo e defender a identidade cultural do país. Via de regra são também esses os princípios norteadores da atuação dos estados na área cultural. Mas qual será a função desses órgãos quando fomentam práticas e pensamentos que afirmam que “a fluidez de nossa identidade não é menor que a do capital” (LEENHARDT, 1999, p.18-19). Ou, ainda, quando não conseguem estabelecer políticas públicas ampliadas, senão por incentivo fiscal, delegando aos departamentos de marketing das empresas patrocinadoras a eleição de prioridades, critérios e metas, além do necessário esclarecimento quanto à contrapartida de interesse público desejada.

A elaboração desse trabalho nos permitiu identificar a sobreposição de valores e poderes através das parcerias público-privadas, onde as últimas é que, de fato, tomam a frente propositivamente. A Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, entidade privada de interesse público, se reconhece como protagonista de um processo que, nas palavras de seus dirigentes, está contribuindo “efetivamente

para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e contemporânea. Menos provinciana em sua constituição e mais sintonizada com as grandes inovações que todos queremos dividir e das quais queremos participar.”¹ Portanto, a exemplaridade da Bienal do Mercosul que buscamos destacar nesse estudo está na parceria institucional que articula e integra discursos e práticas públicas e privadas a partir de suas intersecções e interesses políticos, estéticos, econômicos e artísticos. Não obstante, as observações que seguem, finalizando esse trabalho, devem ser relativizadas e entendidas enquanto um ponto forçado de interrupção de uma pesquisa que se mostra a cada dia mais complexa, tanto pela ação continuada de sua Fundação Bienal, quanto pela sempre inesgotável revisão das fontes de informação, registro, notícia e conhecimento.

Enquanto fonte de pesquisa, a mídia impressa, atendendo aos objetivos desse trabalho, me permitiu reproduzir, às vezes replicar, declarações muito importantes para a narrativa pretendida. Informações, que a primeira vista pareciam protocolares, acabaram por demonstrar aspectos pouco explorados, às vezes sutis embora nunca ocultados, das motivações e tramitações envolvidas nas operações que antecedem e acompanham cada evento/ edição da Bienal do Mercosul.

O jornalismo cultural é notadamente um influente instrumento de afirmação e consolidação das políticas públicas para o setor. Foi, portanto, principalmente aos textos e produtos que recorri quando busquei de alguma forma reconstruir a narrativa Bienal de Artes Visuais do Mercosul. No caso das Bienais do Mercosul, isso se dá devido a influência do noticiários, imediatamente reconhecida no meio local, transformando o jornal diário no meio comunicador preferencial da Fundação Bienal do Mercosul e, difusor referencial das Bienais do Mercosul, a cada edição. Contemporaneamente para os circuitos artísticos e, atendendo aos mesmos propósitos corporativos comunicativos dos catálogos e outros impressos institucionais, o jornalismo cultural e o jornal de notícias tornaram-se o alvo promocional consagrador de seus eventos.

Apesar da realização de seis edições da mostra, de acordo com a especificidade do nome MERCOSUL e a pretensão de representá-lo e favorecer a integração cultural dos países reunidos por um mercado comum, pouco ou quase

¹ ElvaristoTeixeira do Amaral, membro do Conselho Administrativo da FBAVM. “Refletindo sobre o presente”. Apud DUARTE, 2005. p.15.

nada se estabeleceu. Até o momento, mesmo com reuniões ministeriais internacionais, em relação às pautas e intenções diplomáticas e comerciais para o livre intercâmbio de produtos artísticos e programas de fomento e integração cultural dos países do Cone Sul, nada se formulou ou encaminhou.

Neste momento a Fundação Bienal já está trabalhando na construção de sua sétima edição e, talvez oitava, nona, décima. Nesse processo está também prospectando e pautando as discussões e encaminhamentos no setor cultural do estado. Por isso a Bienal do Mercosul pode ser compreendida como um grande programa pedagógico de arte e cultura para o Estado e, suas atividades, como uma ação educativa contínua. Razões, portanto, para que a existência de uma bienal de artes em Porto Alegre seja entendida, *a priori*, como um projeto político regionalmente utópico, mas evidentemente instaurador de novos parâmetros para o setor cultural e artístico no Estado do Rio Grande do Sul.

Será, por certo, necessário um distanciamento temporal maior para a justa análise e dimensionamento do protagonismo da Bienal de Artes Visuais do Mercosul que, graças a sua Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, atua num cenário cultural que introduz os países sul-americanos nos embates de resistência e adequação às globalizações no século XXI. Por ora será preciso alertar que, como a própria Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul já constatou, para uma gestão privada e de interesse público construtora de espaços e territórios de atuação cultural democrática e incluyente, o agrupamento compulsório em blocos regionais não nos tornará globalmente mais audíveis, nem visíveis, nem artística e esteticamente decodificáveis. Pelo contrário. A experiência curatorial, principalmente, da segunda e terceira edição da Bienal do Mercosul serve de exemplo do quanto isto nos mantém laconicamente equiparáveis, à espera de um projeto temático transnacional homogeneizador das forças e especificidades de estados e mercados em demandas sazonais.

Por fim, considerando-se as dificuldades inerentes aos mercados e a própria preservação do bloco e ainda, considerando-se as expectativas nas falas de seus idealizadores e gestores, esse protagonismo talvez seja pessoal e demasiadamente utópico. No entanto a Fundação Bienal do Mercosul vem sendo premiada e reconhecida por órgãos e agentes públicos de cultura, como Ministério da Cultura e UNESCO, enaltecendo seu desempenho para a realização das Bienais

do Mercosul. Assim esse empreendimento tem se mostrado poderosamente didático. Não apenas no Estado do Rio Grande do Sul, mas também no Brasil e entre seus pares latino-americanos, que visam o fortalecimento regional de estados e mercados, a partir da construção simbólica e polifônica das identidades em questão. No atual sistema não resta dúvida de que a Bienal de Artes Visuais do Mercosul seja realmente um modelo de sucesso. Entretanto, e por tudo que foi aqui exposto, permanece a pergunta ¿Haverá lugar para outros?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Alzira Alves de. Acontecimento e Mídia. In: **Anais do Colóquio História e Imprensa: Homenagem a Barbosa Lima Sobrinho - 100 anos.** Rio de Janeiro: UERJ/IFCH, 1998.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AGUILAR, Nelson (Org.). **4.^a Bienal de Artes Visuais do Mercosul.** Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. Catálogo de Exposição.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores (1951 – 2001).** São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (Orgs.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

AMARAL, Aracy. **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.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005) - Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.** São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951-1987.** São Paulo: Projeto, 1989.

_____. Gramática Multifacetada. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral.** Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.45-49.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999.

ANTELO, Raul. et al. **Declínio da arte, ascensão da cultura.** Florianópolis: Livraria e Editora Obra Jurídica, 1998.

ARAÚJO, Ernesto Henrique Fraga; FLORÊNCIO, Sergio Abreu e Lima. **MERCOSUL hoje.** São Paulo: Alfa Ômega, 1995.

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

AUGÈ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998.

BELLOTTO, Manoel L; CORREA, Anna M.M. **Bolívar**. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

BRITES, Blanca. Breve olhar sobre os anos oitenta. In: GOMES, Paulo (Org). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Senso, 2007. p,136-155.

BRITTO, Antonio. [Palavra do Governador] In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 8.

BUSTAMANTE, Maria Elisa da Cunha. **A indústria do audiovisual e discurso da construção do Mercosul**. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

_____. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1995.

_____. **La globalización imaginada**. México: Paidós, 2000.

CANCLINI, Néstor García; MONETA, Carlos Juan (Coords.). **Las industrias culturales en la integración latinoamericana**. México: Grijalbo, 1999.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio. In: GOMES, Paulo (Org). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Senso, 2007. p.156-179.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade** - A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 2 v.

CHABABO, Rubén. [Graciela Sacco]. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 68.

CLEMENTI, Hebe (Compiladora). **La Dimensión Cultural del MERCOSUR**. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del C.B.C., 1996.

COMBLIN, José. **O Neoliberalismo**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2000.

COSTA, Darc. **Estratégia nacional**: a cooperação sul-americana como caminho para a inserção internacional do Brasil. Rio de Janeiro: Aristeu Soza, 2003.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

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

DIAS, Heloísa. Estratégias narrativas e imagens da política: a eleição municipal de 1996 na primeira página do Jornal O Globo. In: **Anais do Colóquio História e Imprensa**: Homenagem a Barbosa Lima Sobrinho - 100 anos. Rio de Janeiro: UERJ, IFCH, 1998. p.103-114.

DUARTE, Paulo Sérgio (Org.) **Rosa dos Ventos**: posições e direções na arte contemporânea. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

EAGLEATON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1993.

_____. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

_____. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2005.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

_____. O Desafio das Identidades. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul:** catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.65-79.

FARRIOL, Roberto. [Último Lustro]. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul.** Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.302.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

_____. **O desmanche da cultura:** globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel. 1997.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é política cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **América Latina:** territorialidade e práticas artísticas. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

GENTILI, Pablo (Org.) **Globalização Excludente.** Petrópolis, RJ: Ed. Vozes; Buenos Aires: Clacso, 1999.

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

GOMBRICH, E.H. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau.** São Paulo: Editora da USP, 1999.

GOMES, Paulo (Org). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul:** uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Senso, 2007.

GUATTARI, Félix. Da produção da subjetividade. In: PARENTE, André (Org.) **Imagem-máquina:** A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p.177-191.

GUAZZELLI, Cesar Augusto. **Capítulos de história do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

_____. et al. **Questões de Teoria e Metodologia da História.** Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS, 2000.

GUEVARA, Roberto. Arte en una era de mutaciones. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.398-410.

HELD, David; MCGREW, Anthony. **Prós e contras da globalização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOLANDA, Heloísa Buarque; RESENDE, Beatriz (Orgs.). **Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOPENHAYN, Martín. **Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina**. Chile: Fondo de Cultura Económica, 1994.

HUG, Alfons. O delírio do chimborazo. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **4.ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. p.77-107.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). **Valores: arte, mercado, política**. Belo Horizonte: Editora UFMG / Abralic, 2002. p.15-35.

IANNI, Octavio. **A Era do Globalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Discurso, Memória e Identidade**. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto, 2000.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

JOHANNPETER, Jorge Gerdau. [Saudação]. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 9.

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

_____. Arquipélagos de ordem em um mar de caos. Criadores de imagens ou iconoclastas? In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.81-87.

KAPLAN, E. Ann (Org). **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24, 2004, Belo Horizonte. **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. 1 CD-ROM.

_____. Arte contemporânea, historiografia e memória. In: RIBEIRO, Maria Andrés; SILVA, Denise da (Orgs.). **Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p.232-240.

_____. História da arte e a construção do conhecimento. In: RIBEIRO, Maria Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Orgs.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.68-78.

KNAAK, Bianca. **O Popular por mãos eruditas**: referências populares na arte brasileira contemporânea. 1997. 169 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. Processos de constituição e autenticidade histórica: jornalismo e mídia impressa na história das Bienais do Mercosul. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL - MUNDOS DA IMAGEM: DO TEXTO AO VISUAL, 3., 2006, Florianópolis. **Anais do 3º Simpósio Nacional de História Cultural**. Mundos da imagem: do texto ao visual. Florianópolis: UFSC, 2006. 1 CD-ROM.

_____. Sobre construções de identidades culturais na era global: o caso das Bienais de Artes Visuais do Mercosul. In: CONGRESSO DE EDUCAÇÃO, ARTE E CULTURA, 1, 2007, Santa Maria/RS. **Anais do I Congresso de Educação, Arte e Cultura**. Santa Maria: Laboratório de Artes Visuais – Centro de Educação da UFSM, 2007. 1 CD-ROM.

_____. Bienais do Mercosul: utopias e protagonismos em Porto Alegre. In: RIBEIRO, Maria Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Orgs.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.224-233.

_____. As margens da arte / confluências contemporâneas. In: RAMALHO, Sandra Regina; OLIVEIRA, Sandra. **Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**: Dinâmicas epistemológicas em artes visuais. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2007. 1 CD-ROM.

_____. Bienais do Mercosul em construção identitária: estado e mercado num projeto alinhado. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL CULTURA E IDENTIDADES, 3, 2007, Goiânia. **Anais do III Simpósio Internacional Cultura e Identidades**. Goiânia: UFG, 2007. 1 CD-ROM.

_____. O Guaíba e as margens da arte: marcas da Bienal do Mercosul na cidade de Porto Alegre. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL CULTURA E IDENTIDADES, 3, 2007, Goiânia. **Anais do III Simpósio Internacional Cultura e Identidades**. Goiânia: UFG, 2007. 1 CD-ROM.

_____. Entre intenções, maturações e recordações: as Bienais de Artes Visuais do Mercosul e a cidade de Porto Alegre. In: IV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL – SENSIBILIDADE E SOCIABILIDADES, 4, 2008, Goiânia. **Anais do IV Simpósio Nacional de História Cultural**. Goiânia: UCG, 2008. 1 CD-ROM.

LEENHARDT, Jacques. **Bienal do Mercosul**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

LIMA, Marcos Costa; Medeiros, Marcelo Almeida. **O Mercosul no limiar do século XXI**. São Paulo: Cortez; (Buenos Aires, Argentina): CLACSO, 2000.

LOYOLA, Maria Andréa. **Pierre Bourdieu**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

MAGALHÃES, Fábio. Contemporaneidade, a marca da II Bienal. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.13-23.

_____. Iberê, senhor de si próprio. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: Iberê Camargo. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p9.

MALCON, Renato. [Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul]. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **4.ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. Catálogo de Exposição. p.36-37.

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). **Valores**: arte, mercado, política. Belo Horizonte: Editora UFMG / Abralic, 2002.

MARTINS, Estevão Rezende. **Relações Internacionais, Cultura e Poder**: economia política e globalização. Brasília: IBRI, 2002.

MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras Culturais**: Brasil, Uruguai e Argentina. Porto Alegre: Ateliê, 2002.

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

_____. Considerações sobre a identidade plástica chilena. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.51-57.

MELO, Alexandre (Org). **Arte e Dinheiro**. Lisboa: Assíro & Alvin, 1994.

MIRANDA, Danilo dos Santos. Apresentação. In: WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006. p.11-23.

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

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

_____. I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização. In: MORAIS, Frederico; SEFFRIN, Silvana (Org.). **Frederico Morais**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004. p.181-188.

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

MORATO, Arturo Rodriguez. La Redefinicion Posmoderna de las reglas del arte. In: Epilogos y prologos para un fin de siglo. **VIII Jornadas de Teoria e Historia de las Artes**. Buenos Aires: CAIA, 1999.

MOTTA, Gabriela Kremer. O Delírio do Chimborazo: discursos sobre a América Latina. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24, 2004, Belo Horizonte. **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. 1 CD-ROM.

_____. **Entre olhares e leituras**: uma abordagem da Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MULAYERT, Roberto. **Marketing cultural & comunicação dirigida**. São Paulo: Globo, 1994.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NESRALLA, Ivo. [Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul]. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999a. p.9.

_____. Gesto Vulcânico. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: Iberê Camargo. Porto Alegre: FBAVM, 1999b. p.7.

NESRALLA, Ivo. Apresentação. In: **III Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 2001. p.12.

NOVAES, Adauto (Org). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005.

OLIVEIRA, Denison de. **Estado e Mercado**. Telecomunicações no Brasil. Curitiba: Prephacio, 1991.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POERNER, Arthur José. **Identidade cultural na era da globalização**: política federal de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

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

_____. Memória e identidade na arte boliviana. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.33-43.

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

RECONDO, Gregório (Compilador). **MERCOSUR**: La Dimensión Cultural de de la Integración. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1997.

ROSENBERG, Adriana. Apuntes. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **4.ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. p. 240-257.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Paisagens Imaginárias**: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação. São Paulo: EDUSP, 1997.

SEOANE, José; TADDEI, Emilio (Orgs.). **Resistências mundiais**: de Seattle a Porto Alegre. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

SERRANO, Eduardo. Colômbia na Bienal do Mercosul. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.59-63.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. [Palavra do Presidente da República]. In: DUARTE, Paulo Sérgio (Org). **Rosa dos Ventos**: posições e direções na arte contemporânea. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

SILVEIRA, Paulo Antônio. Identidades e poderes do catálogo de exposição. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24, 2004, Belo Horizonte. **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. 1 CD-ROM.

SOLANAS, Facundo; Vazques, Mariana. **MERCOSUR**: Estado, economía, comunicación y cultura. – Estratégias políticas, económicas y audiovisuales del MERCOSUR en el contexto de la globalización. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.

TAYLOR, John. **O circo da ambição**: cultura, riqueza e poder nos anos yuppies. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

THOMPSON, E. P. Mesa você existe? In: **A Miséria da Teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **História do Século XX**. Porto Alegre: Novo Século, 2000.

WASSERMAN, Claudia. **Palavra de presidente**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

WERLANG, Justo. [Apresentação]. In: **Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.7.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura**: a intervenção corporativa desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

CATÁLOGOS:

A PERSISTÊNCIA DA PINTURA. Paulo Sérgio Duarte (Org). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005. 269 p. Ilust. Edição bilíngüe português/inglês. (Histórias da arte e do espaço)

AMILCAR DE CASTRO: UMA RETROSPECTIVA. José F. Alves. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005. 274 p. Ilust. Edição bilíngüe português/inglês. (Histórias da arte e do espaço)

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: Catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999. 264p. Ilust. Edição bilíngüe português/espanhol.

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: Picasso, Cubismo e América Latina. Porto Alegre: FBAVM, 1999. 80 p. Ilust. Edição trilingüe português/espanhol/inglês.

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: Julio Le Parc e Arte e Tecnologia. Porto Alegre: FBAVM, 1999. 104 p. Ilust. Edição trilingüe português/espanhol/inglês.

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: Iberê Camargo. Porto Alegre: FBAVM, 1999. 64 p. Ilust. Edição trilingüe português/espanhol/inglês.

III BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: CATÁLOGO GERAL. Porto Alegre: FBAVM, 2001. 287 p. Ilust. Edição bilíngüe português/espanhol.

III BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: SALA ESPECIAL E EXPOSIÇÕES PARALELAS. Porto Alegre: FBAVM, 2001. Edição bilíngüe português/inglês.

4ª. BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: CATÁLOGO GERAL. Nelson Aguilar (Org.). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. 432 p. Ilust. Edição trilingüe português/espanhol/inglês.

4ª. BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: GUIA / VERSÃO RESUMIDA. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. 120 p. Ilust.

CATÁLOGO DA PRIMEIRA BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: FBAVM, 1997. 544 p. Ilust.

CONVERSAS. Alejandro Cesarco; Gabriel Pérez-Barreiro. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 234 p. Ilust.

DA ESCULTURA À INSTALAÇÃO. Paulo Sérgio Duarte (Org.). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005. 311 p. Ilust. Edição bilíngüe português/inglês. (Histórias da arte e do espaço)

DIREÇÕES DO NOVO ESPAÇO. Paulo Sérgio Duarte (Org.). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005. 225 p. Ilust. Edição bilíngüe português/inglês. (Histórias da arte e do espaço)

FRANCISCO MATTO: EXPOSIÇÃO MONOGRÁFICA. Robert C. Morgan; César Paternosto; Gabriel Pérez-Barreiro. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 221 p. Ilust.

GENOVÉS: SECUENCIAS 1993-1998. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Valência: Consorci de Museus de La Comunitat Valenciana, 1999. V.1. Catálogo da Exposição.

GENOVÉS: SUEÑOS 1995-1996. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Valência: Consorci de Museus de La Comunitat Valenciana, 1999. V.2. Catálogo da Exposição.

GUIA DA 6ª BIENAL DO MERCOSUL. Porto Alegre: Fundação da Bienal do Mercosul, 2007. 136 p. Ilust.

JORGE MACCHI: EXPOSIÇÃO MONOGRÁFICA. Gabriel Pérez-Barreiro. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 203 p. Ilust.

MIRADAS DISCONTINUAS. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Valência: Consorci de Museus de La Comunitat Valenciana, 1999. V.2. Catálogo da Exposição.

ÖYVIND FAHLSTRÖM: MAPAS – EXPOSIÇÃO MONOGRÁFICA. Gabriel Pérez-Barreiro; Antonio Sérgio Bessa. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 122 p. Ilust.

ROSA DOS VENTOS: POSIÇÕES E DIREÇÕES NA ARTE CONTEMPORÂNEA. Paulo Sérgio Duarte (Org.). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do

Mercosul, 2005. 160 p. Ilust. Edição bilíngüe português/inglês. (Histórias da arte e do espaço)

TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO PÚBLICO. José F. Alves. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. 135 p. Ilust. Edição bilíngüe português/inglês. (Histórias da arte e do espaço)

TRÊS FRONTEIRAS. Tício Escobar; Gabriel Pérez-Barreiro. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 159 p. Ilust.

UMA HISTÓRIA CONCISA DA BIENAL DO MERCOSUL. Gaudêncio Fidélis. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. 395 p. Ilust. Edição bilíngüe português/inglês. (Histórias da arte e do espaço).

ZONA FRANCA. Moacir dos Anjos et. al. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 372 p. Ilust.

PERIÓDICOS:

A BIENAL se reinventa. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 51, 2003.

A EXPOSIÇÃO que pergunta. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 nov. 2003. Segundo Caderno, p. 5.

A GENTE se encontra na Bienal. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 07 out. 2003. Anúncio, p. 13.

AGUILAR, Nelson. Para pensar a arte a céu aberto. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n.93, p.3, out. 2003. Entrevista concedida à Anna Maria Brambilla.

ALBUQUERQUE, Fernanda. A bienal quer o mundo. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 51, p.34, 2003.

AMARAL, José Luiz do. Encontros de final de tarde. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n.110, p.15, ago. 2005.

ANDROVANI, Adriana. 4ª Bienal define seus participantes. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 jan. 2003. Variedades, p. 20.

ARTE performática. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 jul.1998. Segundo Caderno, p.10.

ATÉ o presidente vai. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 out. 2003. Fim de Semana, p. 1.

AVENTURAS do olhar. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 out. 2001. Segundo Caderno, contracapa.

BARBOSA, Luiz Carlos. Lastro cultural na Bienal do Mercosul. **Extra Classe**, Porto Alegre, jul 1999. Cultura. Disponível em: "http://www.sinpro-rs.org.br/extra/jul99/cultura_1.htm", Acesso em: 04 jun. 2008.

BIENAL. **Revista E aí?**. Porto Alegre, p. 17-23, n.16, 12-18 out. 2001.

BIENAL: as próximas interrogações. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 dez. 2003. Caderno de Cultura, p. 1.

BIENAL do Mercosul já tem data e estatuto. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 abr. 1996. Artes, p.15.

BIENAL mostrou o espírito indomado da arte. **Aplauso**. Porto Alegre, n.48, p. 12-12, dez. 2003. Caderno especial.

BIENAL volta o olhar para o futuro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 out. 2001. Entrevista concedida por Fábio Magalhães. Caderno de Cultura, p.2.

4ª BIENAL do Mercosul. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 out. 2003. Segundo Caderno, capa e página central.

BOHNS, Neiva. A arte para pensar com todos os sentidos. **Jornal da Universidade – UFRGS**, Porto Alegre, ano III, n.26, dez 1999. Cultura, p.8-9.

BRAMBILA, Ana Maria. 60 brasileiro na III Bienal do Mercosul. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n. 68, p.2, maio 2001.

_____. Entrevista. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n. 93, p.3, out. 2003.

BRITES, Blanca. Para absorver a surpresa. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 dez. 1999. Segundo Caderno, Contracapa.

BRUST, Gabriel. O que sobrou da arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 out. 2007. Segundo Caderno, p. 6-7.

CAIS do Porto. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n. 94, p.3-6, nov.2003.

CANCLINI, Nestor García. A Cultura desde as bordas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 nov. 2005. Segundo Caderno, p.07. Entrevista.

CARDOSO, Rafael. A pergunta incômoda. **Bravo!**, p. 72-79, São Paulo, out. 2003.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Pergunte ao espelho. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 nov. 2003. Caderno de Cultura, p.8.

CHAIMOVICH, Felipe. Bienal do Mercosul exime-se de reflexão autônoma. **Folha de São Paulo**, 10. dez. 2001. Ilustrada, p.2.

CHIARELLI, Tadeu. Museus x Bienais. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n.54, p.6, jan./fev. 2000. Entrevista concedida a Bianca Knaak, Paulo Gomes e Alfredo Nicolaiewsky, com mediação de Luciana Vicente.

_____. A arte geopolítica. **Bravo!**, São Paulo, p. 36-38, out. 2001.

CONDURU, Roberto. Janela baça: a Bienal de São Paulo e seu formato recente. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 52, p.67-79, nov. 1998.

CYPRIANO, Fabio. A bienal que fala portunhol. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 out. 2001. Ilustrada, p.8.

DARNTON, Robert. Um Assassinato sentimental. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2004. Caderno Mais!, p.9-12.

D'ÁVILA, Nando. A Bienal da integração. **ABC/Jornal NH**, Novo Hamburgo, 28 set. 1997. Lazer e Cultura, Capa.

DEODORO, Paola. A Bienal de todos os gostos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 dez. 2003. Segundo Caderno, p. 3.

DESDE os tempos das terras altas e baixas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 out. 2003. Caderno de Cultura, p. 4.

DI MAGGIO, Nelson. Uma avalanche de bienais. **La Republica**, Montevidéo, 29 set. 2003. Cultura, p.41.

_____. I Bienal del mercosur: audácia y tradición. **La Republica**, Montevidéo, 07 dez. 1997. Arte, p.6-7.

DOCUMENTA gaúcha será lançada hoje. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 jun. 1996. Segundo Caderno, capa.

ELMI, Alexandre. Bienal do Mercosul traz Lula a Porto Alegre. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 out. 2003. Política, p. 13.

FIDÉLIS, Gaudêncio. Política regional versus estratégia internacional. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 nov. 2005. Segundo Caderno, p.07.

FILHO, Antonio Gonçalves. Um Bienal para o Mercosul. **Valor Econômico**, São Paulo, 03-05 Out. 2003. p. 16-17.

FIORAVANTE, Celso. A arte se movimenta entre globalização e fronteiras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 nov. 1997. Ilustrada, p.4-5.

_____. A 2ª Bienal do Mercosul enriquece RS. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 dez. 1999. Ilustrada, p.5.

FREITAS, Décio. Uma megaexposição maior que a cidade. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 nov. 1997. Segundo Caderno, p.3.

GALLO, Carlos. Imagem positiva. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 nov. 2003. p. 7.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. A integração possível. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 dez. 1999. Segundo Caderno, p. 8.

_____. Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.10, n. 18, p.103-115, maio, 1999.

_____. Entrevista. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 nov. 2005. Fim de semana, p.10.

GAÚCHOS protestam por terem bailado na curva. **Jornal do Comércio**, 17 nov. 1997. Panorama, p. 02.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arqueologias contemporâneas e la IV Bienal del Mercosul. **Bienal, Arte Nexus**, p. 88-93, dez. 2003-fev. 2004.

GUTKOSKI, Cris. O presente para o Rio Grande. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 ago. 2001. Segundo Caderno, p.6-7.

HABERMAS, Jürgen. Inclusão: integrar ou incorporar? **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 52, p.99-120, Nov. 1998.

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

JOE, Jimi. A Bienal é o que sobrou do Mercosul. **Extra Classe**, Porto Alegre, nov. 2001. Cultura. Disponível em: "<http://www.sinpro-rs.org.br/extra/nov01/cultura4.asp>", Acesso em: 04 jun. 2008.

KNAAK, Bianca. Artes visuais na última década do milênio. **Jornal NH**, Novo Hamburgo, 18 jan. 2000. Suplemento Especial: A vida no próximo milênio, n.9, p.05.

_____. Seis Gaúchos contemporâneos no MAC. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n.51, p.2, 1999.

_____. Os Brancos da Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 nov. 2001. Caderno de Cultura, p.07.

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

LERINA, Roger. O pintor das coisas feias. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 out. 2001. Caderno de Cultura, p. 7.

LIMA, Maria Tomaselli Cirne; FERREIRA, Paulo Roberto Gaiger. A pasta cor-de-rosa e a Bienal. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n.110, p.14, ago. 2005.

LLEDÓ, Elena. Berlin consolida su Bienal. **Lapiz**: Revista internacional de arte, Madrid, n.175, p.36-41, jul. 2001.

LOBACHEFF, Geórgia. Artes da Política. **Bravo!**, São Paulo, n.26, p. 64-67, nov. 1999.

LULA abre Bienal do Mercosul: Porto Alegre é capital da arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 05 out. 2003. Capa.

MARINHA do Brasil ganha um jardim de esculturas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 out. 1997. Geral, p.46.

MARIANI, Júlio. Nova York é aqui. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07 nov. 1997.

MASTROBERTI, Paula. Um passeio pela Bienal do Mercosul. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 dez. 1999. Segundo Caderno, p.3.

MELO, Alexandre. Um outro Mundo. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v.10, n.18, p.67-82, maio1999.

MERCOSUL fala ao coração dos patrocinadores. **Valor Econômico**, São Paulo, 02 jul. 2003. *Eu & Cultura*, p. 4.

MESQUITA, Tiago. 4ª Bienal do Mercosul: Mostra derrapa ao atrelar identidade a países distintos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 nov. 2003. *Ilustrada*, p. 2.

MORAES, Angélica de. Porto Alegre abriga a 1ª Bienal do Mercosul. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 nov. 1997. *Caderno 2, Cultura*, p.11.

_____. O anfitrião da festa não ficou na sala. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 nov.1997. *Segundo Caderno*, p. 2.

MORAIS, Frederico. Apresentação. **Continente Sul Sur**, Porto Alegre, n.6, p.13-14, Nov 1997. p.13-14.

MOREIRA, Carlos André. A Bienal em obras. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 mar. 2003. *Segundo Caderno*, p. 05.

O CAIS está preparado. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 22 set. 2003. *Panorama*, capa.

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

_____. Operación Bienal. **Lapiz**: Revista internacional de arte, Madrid, n.175, p.6-7, jul. 2001.

_____. Escenarios para el arte. **Lapiz**: Revista internacional de arte, Madrid, n.175, p.42-51, jul. 2001.

O MAIOR evento de artes visuais latino-americanas também se expressou através dos números. **Valor Econômico**, São Paulo, 23-25 dez. 2003. *Anúncio*, p. A5.

O SIMPÓSIO de Porto Alegre. **Jornal da Crítica**: ABCA, São Paulo, jan./fev./mar. 2000. p.12-13.

O SUCESSO da Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 out. 2003. *Informe Especial*, p.3.

O VEREDITO popular. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 52, p.14-16, 2003.

PANIZZI, Wrana Maria. Tempo de compromissos. **Jornal da Universidade – UFRGS**, Porto Alegre, out. 2001. Opinião, p.2.

PINTO, Céli Regina Jardim. O cineasta do Bem versus o presidente do Mal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 31 jul. 2004. Segundo Caderno, p.04.

QUEM vai estar na 4ª Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 jul. 2003. Segundo Caderno, p. 6.

RAMOS, Paula. Regional, mas universal. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 3, p.36-38, 1998.

_____. O trio pelotense. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 11, p.9-15, 1999.

_____. O inusitado não cabe em si. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 12, p.25-42, 1999.

_____. Isolamento, impacto e passagem. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 13, p.9-15, 1999.

_____. As cores da Bienal. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 15, p.40-46, 1999.

RAMOS, Paula; ALBUQUERQUE, Fernanda. A mais jovem das bienais. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 33, p.27-35, nov. 2001.

REIS, Valéria. Bienal do Mercosul vai mudar a cidade. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 21 jun. 1996. Panorama, capa.

RETRATOS de Rivera. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n. 73, out. 2001.

REY, Sandra. A Bienal do Mercosul decola. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n.54, p.3, jan./fev. 2000.

RIBEIRO, Marília Andrés. Mapa das Bienais Americanas. **Revista do Instituto Arte das Américas**, Belo Horizonte, nov. 2001. Disponível em: "<http://www.intitutoartedasamericas.com.br/textMA.htm>", Acesso em: 04 agosto 2006.

RIGOTTO, Germano. Entrevista. **Revista Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, n.7, agosto 2003.

ROSO, Larissa. O canteiro de obras da Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 out. 2001. Segundo Caderno, p.6-7.

_____. Termina a Bienal dos contêineres. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 dez. 2001. Segundo Caderno, p.6-7.

RUIZ, Enrique Sánchez. Globalização e convergência na América Latina. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. XXIII, n. 2, p.15-19, jul./dez 2000.

SACCOMORI, Camila. Saint-Clair Cemin oferece a supercuia. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 out. 2003. Caderno de Cultura, p. 5.

_____. Bienal do Mercosul leva Gil às lágrimas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 31 out. 2003. Política, p. 14.

SCHIRMER, Lauro. Os legados da Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 jan. 2000. Opinião, p.13.

SILVA, Juremir Machado da. A bienal da arte pós-orgânica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 out. 2003. Variedades, p. 15.

SIMON, Círio. De volta à propaganda da fé. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 dez. 1999. Especial, p.5.

TREVISAN, Armindo. Quanto pesa a Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06 dez. 2003. Caderno de Cultura, p. 3.

_____. Bienal: a favor ou contra? **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 out. 2005. Caderno de Cultura, p. 6.

_____. Quem tem medo da Bienal. **Aplauso**, Porto Alegre, n. 68, p.41, out. 2005.

UFRGS e Bienal do Mercosul fazem parcerias. **Jornal da Universidade – UFRGS**, Porto Alegre, abr. 2001. Artes Visuais, p. 1.

VERAS, Eduardo. Bienal para fazer bonito. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 jan. 1997.

_____. Um cidadão na Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 out. 1997.

_____. II Bienal de Artes Visuais do Mercosul. **Zero Hora**, Porto Alegre, nov. 1999. Encarte Especial, p.1-8.

_____. Arte nas antigas oficinas do porto. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 nov. 1999. Cultura Especial.

_____. “Identidade” serve como conceito. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 nov. 1999. Cultura Especial, p.3.

_____. Artista gaúcha terá sala na Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 ago. 2001. Segundo Caderno, capa.

_____. Um desconhecido visionário. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 out. 2001. Caderno de Cultura, p. 4-5.

_____. 3ª. Bienal de Artes Visuais do Mercosul. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 out. 2001. Encarte especial, p.1-4.

_____. Uma cidade dentro da outra. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 nov. 2001. Caderno de Cultura, p. 4-5.

_____. Pergunte à Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 set. 2003 Caderno de Cultura, p. 2.

_____. Olhar do filho atualiza a arte do pai. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 out. 2003. Caderno de Cultura, p. 8.

_____. A Bienal da dúvida também é política. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 nov. 2003. Segundo Caderno, p. 5.

_____. Entre Picasso e a Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 dez. 2003. Caderno de Cultura, p. 5.

_____. A arte é um fenômeno histórico. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 abr. 2005. Caderno de Cultura, p. 4-5. Entrevista com Paulo Sérgio Duarte.

_____. Curador da Bienal fala sobre os espaços da arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 abr. 2005. Caderno de Cultura, p. 4-5. Entrevista com Paulo Sérgio Duarte.

_____. Número recorde de gaúchos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 03 ago. 2005. Segundo Caderno, p. 3.

_____. Especial Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 out. 2005.

_____. O filósofo da moda vai à Bienal. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 nov. 2005. Segundo Caderno, p. 6. Entrevista com Gilles Lipovtsky.

VERAS, Eduardo; KALIL, Mariana. Bienal do Mercosul está por um fio. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 maio 1999. Segundo Caderno, p. 4-5.

WEISS, Ana. Bienal do Mercosul tem projetos definidos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 set. 1999. Caderno 2, p.7.

WERLANG, Justo. Apresentação. **Boletim I Bienal de Arte Visuais do Mercosul**. Porto Alegre, FBAV, n.2, jul. 1997. p.1.

ZIELINSKY, Mônica. A exposição como obra. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 dez. 1999. Segundo Caderno, p.4.

_____. Curadoria e mediação. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 set. 2003. Caderno de Cultura, p. 2.

_____. Pós-Bienal: balanços e projeções. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 dez. 2005. Caderno de Cultura, p. 7.

PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS

Quinta Bienal do Mercosul, Porto Alegre, n.1, abril 2005.

Quinta Bienal do Mercosul, Porto Alegre, n.2, junho 2005.

Quinta Bienal do Mercosul, Porto Alegre, n.3, agosto 2005.

Quinta Bienal do Mercosul, Porto Alegre, n.4, setembro 2005.

Quinta Bienal do Mercosul, Porto Alegre, n.5, outubro 2005.

Quinta Bienal do Mercosul, Porto Alegre, n.6, novembro 2005.

Quinta Bienal do Mercosul, Porto Alegre, n.7, dezembro 2005.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.1, maio 2002.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.2, agosto 2002.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.3, novembro 2002.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.4, fevereiro 2003.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.5, abril 2003.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.6, junho 2003.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.7, agosto 2003.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.8, outubro 2003.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.9, novembro 2003.

Revista BienalMercosul, Porto Alegre, n.10, dezembro 2003.

SITES

<http://www.bienalmercosul.art.br>
<http://www.fundacaobienal.com.br>
<http://www.mercosul.gov.br>
<http://www.mercosur.org.uy>
<http://www.mre.gov.br>
<http://www.cultura.gov.br>
<http://www.estado.rs.gov.br>
<http://www.cultura.rs.gov.br>
<http://www.lic.rs.gov.br>
<http://www.portoalegre.rs.gov.br>
<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte>
<http://www.iberecamargo.org>
<http://www.chicolisboa.com.br/>
<http://associacaochicolisboa.blogspot.com>
<http://www.artewbbrasil.com.br>
<http://www.bolsadearte.com.br>
<http://www.memorial.org.br>
<http://bienalsaopaulo.globo.com/fundacao/index.asp>
<http://www.universes-in-universe.de>
<http://justopastormellado.cl>
<http://www.escriitoriodearte.com.br>
<http://www.cedep.ifch.ufrgs.br>
<http://www.artes.ufrgs.br>

APÊNDICE A – Personagens importantes

Em ordem alfabética apresentamos de forma sucinta personagens e personalidades envolvidas com a FBAVM ao longo das quatro primeiras edições da BAVM ou, quando fora desse recorte temporal, porque estão citadas nesta tese de forma relevante e ou recorrente.

Alfons Hug



Alemanha, 1950.

Foi diretor do Goethe Institut em várias cidades e países. Na época em que curou a Mostra Transversal da 4ª BAVM, era também diretor do Instituto Goethe do Rio de Janeiro. Tem estudos de Literatura Comparativa e Lingüística nas Universidades de Freiburg, Berlim, Dublin e Moscou. Curador de atuação internacional, no Brasil, destacou-se com a curadoria geral da 25ª e 26ª Bienal de São Paulo.

Angel Kalenberg



Montevideo, Uruguay, 1936.

Em 1997, quando foi curador da mostra uruguaia da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, era diretor do Museu Nacional de Artes Visuais do Uruguay (desde 1969), e vice-presidente do CIMAM – Conselho Internacional de Museus de Arte Moderna. Neste período curou inúmeras exposições de artistas uruguaios no exterior (URSS, França, Itália, Alemanha, EUA, Argentina,

Brasil, Colômbia, Peru e Cuba) e atuou como comissário de envios uruguaiois para as bienais de São Paulo, Veneza e Paris. Foi responsável pela seção latino-americana da X Bienal de Paris e fez parte do Comitê Internacional da XVII Bienal de São Paulo e da “Exhibition Committee of Art in Latin America”, em Londres-1989.

Elvaristo Teixeira do Amaral



Marcelino Ramos/ RS - Brasil, 1942.

Conselheiro da Fundação Bienal do Mercosul desde sua 3ª edição. Foi presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul em sua 5ª edição. Empresário, formado em administração de empresas, exerceu funções executivas em diferentes instituições financeiras, como o banco do Rio de La Plata (AR), Banco Crefisul S.A., Citibank. Atualmente atua como intermediador de negócios através da empresa Equitas em São Paulo. Foi presidente do Banco Santander até 2002 e idealizador do Santander Cultural.

Fabio Magalhães



Curador da segunda e terceira edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Museólogo, foi curador-chefe do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Assumido diversos cargos públicos, entre eles: secretário adjunto da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, secretário da Cultura do Município de São Paulo, secretário de Apoio à Produção Cultural do Ministério da Cultura, presidente da Embrafilme e presidente da Fundação

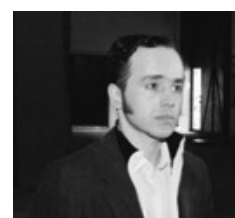
Memorial da América Latina. Integra os conselhos da Fundação Bienal de São Paulo do Conselho Científico do Instituto Europeu de Design, entre outros. Curador da I e II Bienal Brasileira de Design.

Frederico Morais



Belo Horizonte/ MG – Brasil, 1936. Vive no Rio de Janeiro desde 1966. Curador da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Crítico e historiador de arte atuando desde 1956. Ex-diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Galeria Banerj .Até 1997 havia escrito e publicado 35 livros e 12 catálogos-livros sobre arte brasileira e latino-americana e, em co-autoria, mais 29 livros e 11 catálogos-livros, além de apresentações de artistas para catálogos, artigos e ensaios para jornais e revistas nacionais e internacionais. Premiado como crítico de arte e audiovisualista, destaca-se como co-curador das mostras “Modernidade: Arte brasileira do Século XX (Paris-1987); “Brazil Projects, PS-1” (Nova York -1988); Viva Brasil Viva (Estocolmo-1991. Na foto acima, Frederico Morais concede entrevista à RBS TV, durante a abertura da I Bienal do Mercosul.

Gaudêncio Fidélis



Gravataí/RS – Brasil, 1965.

Curador Adjunto da 5ª Bienal do Mercosul. Graduado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande Sul (UFRGS). É Mestre em Arte pela New York University (NYU) e doutorando em História da Arte pela State University of New York (SUNY). Dirigiu o Instituto Estadual de Artes Visuais (RS). Foi fundador e primeiro diretor do Museu de

Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Foi curador do Ciclo Arte Brasileira Contemporânea do Instituto Estadual de Artes Visuais. Para a 5ª edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul escreveu Uma História Concisa da Bienal do MERCOSUL, publicado pela FBAVM em 2005.

GRUPO GERDAU

Patrocinador da Bienal do Mercosul, desde a sua primeira edição. Dentro da visão de responsabilidade social da empresa, um dos maiores conglomerados da indústria siderúrgica do mundo, desenvolve e incentiva projetos na área de gestão ambiental, educação, qualificação técnica e científica. Em parceria com a Fundação Roberto Marinho e o CNPq, incentiva pesquisas através dos prêmios Jovem Cientista e Jovem Cientista do Futuro. Na área cultural e artística destaca-se com o patrocínio em projetos como a Fundação Iberê Camargo, a Feira do Livro de Porto Alegre e a Bienal do Mercosul. Para a implementação da Fundação Bienal do Mercosul a Gerdau S.A. investiu a fundo perdido garantindo a implementação da FBAVM em suas atividades preparatórias entre 1995 e 1997.

Irma Arestizábal



Curadora da mostra argentina da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Historiadora argentina, Doutora em História da Arte e Pós-doutora em Museografia. Curadora de importantes exposições no Brasil, Venezuela, Argentina e Espanha. Possui inúmeros artigos, catálogos e livros. Lecionou em universidades de Milão-Itália, Rio de Janeiro e Salvador- Brasil e Essex-Inglaterra. Foi diretora do departamento de artes da PUC-RJ e do seu Centro Cultural. No Rio de Janeiro também foi diretora do Instituto Cultural Brasil-Argentina. Em 1997 era Diretora do Museu da Casa Rosada em Buenos Aires.

Ivo Nesralla



Presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, durante a II e III edições da Bienal. Médico cirurgião cardiovascular. É professor titular de cardiologia vascular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi presidente da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e diretor-presidente da Fundação Universitária de Cardiologia/Instituto de Cardiologia do Rio Grande do Sul (IC/FUC). Em visita a 5ª Bienal do Mercosul, declarou que "a sociedade cresce com a arte, que desenvolve nos homens os mais belos sentimentos". Ele acredita que a Bienal é um fator fundamental para a integração na América Latina, enfatizando que "a integração só ocorre através da arte".

Jorge Gerdau Johannpeter

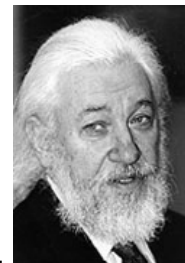


Rio de Janeiro, 1936.

Empresário, presidente do Conselho de Administração do Grupo Gerdau, um dos maiores conglomerados siderúrgicos do mundo. Formado em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalha nas empresas da família desde os 14 anos. Colecionador de arte, é presidente do Conselho de Administração da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e da Fundação Iberê Camargo. Idealizador e patrocinador de ambas. Entre outras atividades destaca-se a sua participação como Coordenador-geral da Ação Empresarial Brasileira; Presidente do Conselho Superior do Movimento Brasil Competitivo (MBC); Líder do Programa Gaúcho da Qualidade e Produtividade (PQGP); Presidente do Conselho do Prêmio Qualidade do Governo Federal; Membro do Conselho da Fundação para o Prêmio Nacional da Qualidade; Membro do Conselho de Administração da Açominas; Membro do Conselho de Administração da Petrobras; Membro do Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social do Governo

Federal; Membro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Industrial (CNDI).

Jorge Glusberg



Argentina, 1932.

Curador da mostra argentina na II e III Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Professor e crítico de arte, reconhecido internacionalmente. Tem diversas publicações na área de arquitetura, design e arte latino-americana. Foi um dos fundadores do Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. Foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes em Buenos Aires por muitos anos. Foi co-diretor do Comitê Internacional de Críticos de Arquitetura (CICA). Em 2002 esteve à frente da Bienal de Buenos Aires.

Justo Pastor Mellado



Concepción-Chile, 1949.

Curador da representação chilena na 1ª; 2ª; 3ª; e 5ª edições da Bienal do Mercosul. Curador de diversas exposições e autor de numerosos ensaios sobre a obra de artistas chilenos e arte latino-americana contemporâneo. Em 1994 recebeu o prêmio Crítico latino-americano, outorgado pela Asociación de Críticos de Arte de la Argentina. Em 1995 publicou o livro “La Novela Chilena del Grabado”. É licenciado em Filosofia pela Pontifícia Universidad Católica do Chile. Possui mestrado e um D.E.A (Diploma de Estudos Avançados) em Filosofia pela Universidade de Provenza (França). Dirige a Escola de Artes Visuais e Fotografia da Universidad UNIACC (Santiago, Chile). Dirigiu a Escola de Artes da Pontifícia Universidad Católica. Também foi curador do envio de arte chilena às bienais de São Paulo, Lima, Cuenca e Lieja.

Justo Werlang



Porto Alegre, 1956.

Empresário e colecionador de arte, primeiro presidente da Fundação Bienal do Mercosul, vice-presidente da 4ª e 5ª edições e novamente presidente da 6ª edição, realizada em 2007. É um dos fundadores e vice-presidente do Conselho de Administração da Fundação Bienal do Mercosul, tendo presidido o evento na 1ª e na 6ª edição. Também participou da criação da Fundação Iberê Camargo onde é vice-presidente e membro de seu Conselho Curatorial. Foi membro do Conselho Municipal de Cultura de Porto Alegre, do Conselho do MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul, presidente da Associação de Amigos do MARGS, e vice-presidente da Associação Comercial de Porto Alegre. Em 1977 participou do grupo que fundou a Cooperativa de Consumo de Produtos Agro-Ecológicos – COOLMÉIA, e foi seu primeiro diretor presidente. É membro do Conselho da Fundação Gaia. Graduado em Direito pela UFRGS e em Administração de Empresas pela PUC-RS, com curso de Mestrado em Administração pela COPPE-AD da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É presidente da G.A.Werlang – Gestão e Ambiente Ltda. Com seu irmão, criou e coordena o Projeto Ambiental Gaia Village em área no litoral sul-catarinense. Colecionador de arte, entre 1991 e 1999 concebeu e coordenou projetos culturais com artistas plásticos do Rio Grande do Sul. Na foto Werlang é condecorado, em 20 de maio de 2008, como Cidadão Emérito de Porto Alegre.

Leonor Amarante



Jornalista e crítica de Arte, foi curadora adjunta da II e III BAVM. Autora de diversos artigos sobre arte e apresentações de artistas, curadoras de várias exposições internacionais. Em 1989 publicou “As Bienais de São Paulo: 1951-1987” por muitos anos esta era única publicação do gênero sobre o assunto. Entre 1995 e 2004 foi editora executiva de publicações do Memorial da América Latina. Em 2007 foi Curadora Geral da I Bienal do Fim do Mundo em Ushuaia, Argentina.

Luis Camnitzer



Alemanha, em 1937

Artista plástico imigrou para o Uruguai com um ano e dois meses. Mora em Nova York desde 1964. Participou da I Bienal do Mercosul como artista, na mostra uruguaia e como Curador Pedagógico da 6ª edição da Bienal. É professor emérito da Universidade do Estado de Nova York. Possui inúmeras publicações em periódicos internacionais. Foi curador para artistas emergentes em The Drawing Center, Nova York. Formou-se em escultura na Escola Nacional de Belas Artes, Universidade da República, Uruguai. Kursou também estudos de arquitetura nesta Universidade e estudou escultura e gravura na Academia de Artes Plásticas de Munique, Alemanha. Recebeu a Bolsa Guggenheim em 1961 e em 1982. No ano de 1998, recebeu o prêmio anual da crítica de arte latino-americana, outorgado pela Associação Argentina de Críticos de Arte. Em 2002, recebeu o prêmio Konex MERCOSUL. Livros publicados: *New Art of Cuba*, University of Texas Press (1994/2004); *Arte y Enseñanza: La ética del poder*, Casa de America, Madri (2000); *Didactics of Liberation:*

Conceptualism in Latin America, University of Texas Press, 2007.

Maria Benites Moreno



Nasceu na Argentina e hoje vive na Alemanha. Dra. Em Educação, Maria Benites é coordenadora do Programa Internacional de Doutorado em Educação (INEDD) da Universidade de Siegen, Alemanha, e diretora do Instituto Vigotski, com sede em São Paulo. Tem atuado em projetos de formação e suas pesquisas e trabalhos têm focalizado as relações entre arte, tecnologia e sociedade. Coordena um projeto de uso da internet por crianças e jovens, com inúmeros grupos no Brasil, Alemanha e Espanha. Sobre esta pesquisa e experiência publicou em 2006 o livro “Janelas para o Mundo”. Foi a idealizadora da Bienal do MERCOSUL e também superintendente da Fundação Bienal em seus primórdios.

Nelson Aguilar

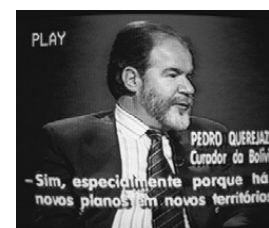


São Paulo, Brasil, 1945 .

Curador Geral da 4ª Bienal do Mercosul. Formado pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Pós-graduação em Estética e História da Filosofia Moderna e Doutorado na Faculté de Philosophie de l'Université Jean Moulin (Lyon III). Na sua experiência profissional destacam-se a docência em universidades como UNICAMP e USP. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Association Internationale de Critiques d'Art (AICA). Curou, entre muitas, as exposições: Brasil+500 anos; Mostra do Redescobrimto (São Paulo; Rio de Janeiro; Brasília e Maranhão);

"Experiment Experiência Art in Brazil 1958-2000", The Museum of Modern Art, Oxford; "Brazil Body and Soul", The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York; "Parade, 1901-2001", Pavilhão da Oca, São Paulo; "Côte à côte Art contemporain du Brésil", capcMusée d'art contemporain de Bordeaux.

Pedro Querejazu



Sucre, Bolívia, 1949.

Curador da mostra boliviana na I Bienal do Mercosul. Vive em La Paz. Crítico e historiador de arte desde 1966. Autor de dezenas de ensaios sobre arte colonial e contemporânea bolivianas. Em 1989 publico u o livro “a Pintura Boliviana del Siglo XX”. Foi diretor dos Museus Municipais de La Paz (1979) e do Museu de Arte (1982-1987). Em 1997, quando participou da I BAVM, era diretor executivo da Fundação BNH, em La Paz.

Renato Malcon



Porto Alegre/RS, 1955.

Formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul, com cursos de aperfeiçoamento nas áreas de Administração de Empresas e Economia. É acionista e Presidente da Malcon Financeira S.A. - Sociedade de Crédito, Financiamento e Investimento, Diretor da Salomão Malcon Administrações e Participações Ltda. e da Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários Madel Ltda., empresas integrantes do Conglomerado Financeiro-Imobiliário Malcon. Conselheiro da Federação das Associações Comerciais e de Serviços do Rio Grande do Sul (Federasul). Conselheiro da Associação Comercial de Porto Alegre (ACPA). Diretor da ACREFI - Associação Nacional das Instituições de Crédito Financiamento e

Investimento. Membro do Conselho de Curadores da Fundação Iberê Camargo. Membro do Conselho do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC). Membro do Conselho Editorial do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Membro da YPO (Young Presidents' Organization), entidade de âmbito mundial que congrega os dirigentes mais influentes das principais corporações empresariais do mundo. Em 2003 quando era Presidente da 4ª Bienal do Mercosul, foi agraciado com o título honorífico de Cidadão Emérito de Porto Alegre, concedido pela Câmara de Vereadores. É membro do Conselho da FBAVM desde a sua criação.

Roberto Guevara

Nasceu em Barquisimeto, Venezuela. Crítico de arte, poeta e escritor. Curador de bienais e exposições internacionais. Estudou Filosofia e Letras em Caracas e Paris. Foi professor no Instituto do Desenho. Promoveu a fundação de museus em Caracas e Maracaibo. Foi presidente da Associação de Críticos de Arte da Venezuela e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Foi secretário geral do Ateneo de Caracas. Criador da Bienal Barro de América e, em 1997, quando curou a mostra venezuelana da I Bienal do Mercosul, era diretor geral secretarial de museus do Conselho Nacional de Cultura da Venezuela.

Tício Escobar



Asunción-Paraguay, 1947

Curador da mostra paraguaia da I, II, III e 5ª BAVM. Crítico de arte, curador, professor e promotor cultural. Foi diretor de cultura da prefeitura de Asunción. Fundou e Dirige o Museu de Arte Indígena do Centro de Artes Visuais, em Assunção. Foi Diretor de Cultura do município de Assunção. É presidente do Capítulo Paraguayo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. É membro do Conselho de Doutorado em Filosofia, na área de Estética e Teoria da Arte da Universidade do Chile. Publicou vários títulos sobre arte paraguaia e latino-americana. Assunção.

Publicou textos variados sobre Cultura e *el arte en los tiempos globales*. Em 1984 recebeu o premio Crítico Latinoamericano, concedido pela Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Em 1991 recebeu o Prêmio Sudamérica outorgado pelo Centro de Estudios Históricos, Antropológicos y Sociales de Buenos Aires e em 1997 foi condecorado pelo governo brasileiro com a Ordem do Rio Branco, em grau de Gran Comendador.

APÊNDICE B

Apontamentos para uma cronologia das Bienais do MERCOSUL 1994 - 2004

5-6/05/1994 - O Grupo Mercado Comum aprova os pontos de fronteiras entre países do MERCOSUL que funcionarão com controles integrados de trânsito vicinal, turístico e de cargas.

05/1994 - A produtora cultural Maria Benites Moreno, elaborou um anteprojeto para uma Bienal do Cone Sul e começou a estabelecer contatos na busca de parceiros para realizar o projeto.

30/06/1994 – O Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, anuncia o Plano Real que entra em vigor no dia seguinte: mudança da moeda brasileira para Real, medidas de contenção do gasto público, privatização das estatais, elevação de juros e facilitação das importações.

08/1994 - Maria Benites Moreno envia o projeto para a Secretaria de Cultura do MERCOSUL, a Assembléia Legislativa do RGS, pouco tempo depois muda-se para Alemanha.

14/06/1994 - Os ministros das Relações Exteriores dos países da União Européia aprovam o início de negociações para a celebração de acordo de cooperação comercial com o MERCOSUL.

04/08/1994 - Em sua sexta reunião, os ministros da Educação do MERCOSUL aprovam o Protocolo de Integração Educativa e Reconhecimento de Certificados, Títulos e Estudos de Nível Primário e Médio Não-técnico.

11/1994 – Nas eleições presidenciais, Fernando Henrique Cardoso, elege-se presidente no primeiro turno.

16/11/1994 - Argentina, Brasil e Uruguai inauguram o sistema Unisur, que permitirá a comunicação dos países do MERCOSUL, via cabo submarino de fibras óticas. Excetuando o Paraguai, o bloco passa a contar com 15 mil novos canais de comunicação, que escoarão o tráfego de dados, voz, texto e imagem. Com 1.720 quilômetros de extensão, o cabo Unisur estabelece ligações entre Florianópolis (Brasil) e as estações terminais de Maldonado (Uruguai) e Las Toninas (Argentina).

09/12/1994 - Os ministros da Economia da Argentina e do Brasil fecham, em Buenos Aires (Argentina), acordo para o livre comércio bilateral de automóveis produzidos nos territórios de seus países e decidem que serão consideradas como próprias as autopeças de cada um.

11/12/1994 - Aprovada a criação de uma área de livre comércio abrangendo todo o continente americano, a partir de 31/12/2005. A decisão, tomada durante a Cúpula das Américas, reuniu em Miami (EUA) 34 presidentes e primeiros-ministros americanos, atendendo ao convite do presidente norte-americano, Bill Clinton.

16-17/12/1994 - Pelo Protocolo de Ouro Preto, aprovado na 7ª Reunião do Conselho do Mercado Comum, na cidade mineira de Ouro Preto (Brasil), o MERCOSUL ganha nova estrutura institucional que lhe confere personalidade jurídica internacional.

31/12/1994 - É extinta a alíquota do imposto de importação de produtos intercambiados entre os países do MERCOSUL.

01/01/1995 – Fernando Henrique Cardoso assume a Presidência da República. Inicia-se um processo de reformas constitucionais para atrair investimentos estrangeiros. Termos como globalização e neoliberalismo entram na pauta diária do país.

01 /01/1995 - Toma posse Antonio Britto (PMDB), como governador do Rio Grande do Sul, após derrotar nas urnas do segundo turno, Olívio Dutra (PT).

20/01/1995 - Representantes dos jornais El Observador Económico (Montevideú), ABC Color (Assunção), Jornal do Comercio (Rio de Janeiro), Jornal do Comércio (Porto Alegre), Diário do Comércio (Belo Horizonte), Indústria & Comércio (Curitiba), Indústria & Comércio (Santa Catarina) e Correio Braziliense (Brasília), reunidos em Buenos Aires, lançam as bases de uma rede de jornais econômicos do MERCOSUL. No encontro, discutem-se o estabelecimento de canais de acesso a informações e a criação de mecanismos de consultas instantâneas entre as redações.

30/01/1995 - De Siegen, Alemanha, Maria Benites envia a Maria Elena Johannpeter, esposa de Jorge Gerdau Johannpeter, o projeto da Bienal do Mercosul .

09/03/1995 - O estudo da língua portuguesa passa a ser obrigatório nas escolas secundárias da província de Buenos Aires.

09/03/1995 - Jorge Gerdau Johannpeter reúne em sua casa o Governador do Estado, o Secretário de Estado da Cultura e outras autoridades, com artistas, colecionadores, empresários e representantes dos setores culturais, para o lançamento da proposta de fazer uma Bienal de Artes Visuais.

15/3/1995 - Os ministros da Cultura dos países-membros do MERCOSUL assinam acordo para facilitar a circulação de produtos culturais na região e discutir projetos comuns, incluindo a produção de filmes. Realizada em Buenos Aires, com a presença de representantes chilenos e bolivianos, na reunião, além de aprovarem-se estratégias gerais que definem a política cultural do MERCOSUL, também foram criadas sete comissões especializadas em legislação, patrimônio histórico, indústrias culturais, informação cultural e relações externas.

13/4/1995 - Os reitores das universidades da Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, que formam o Grupo de Montevideú, reúnem-se na capital uruguaia para definir as bases do processo de integração acadêmica regional e o intercâmbio de docentes. A realização de cursos de pós-graduação, o intercâmbio de professores com universidades de outras regiões e as prioridades do MERCOSUL no campo educativo para os próximos três anos foram outros dos assuntos analisados no encontro.

17/04/1995 - O Uruguai é o primeiro país do MERCOSUL que entrega a seus cidadãos o passaporte comunitário, que identificará os viajantes procedentes da

Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, países-membros do acordo de integração. O passaporte substitui o documento tradicional.

18/05/1995 – O Governador do RGS empossa Comissão Técnica para formular em até 90 dias a proposta inicial para a Bienal, formada por representantes do governo estadual: José Luiz do Amaral, (Coordenador), Maria aparecida Dias Moraes, Rubem Carlos de Castro filho; da prefeitura de Porto Alegre: Eduardo Boese, Margarete Moraes, Vera Regina D'Ávila; empresários: Décio Saraiva de Moraes, José Paulo Soares Martins, Maria Teresa Druck Bastide; artistas: Ana Norogrande, Carlos Carrion de Britto Velho e Maria Tomaselli Cirne Lima.

22/05/1995 - Os países-membros do MERCOSUL firmam um acordo de consignação e uso das estações geradoras e repetidoras de televisão. O acordo, subscrito no âmbito da Associação Latino-Americana de Integração, está aberto à adesão dos restantes membros do organismo regional. O objetivo do acordo é o de assegurar o desenvolvimento e a otimização do uso do espectro radiofônico em zonas limítrofes, mediante impulso das novas tecnologias e critérios técnicos em benefício da integração.

20/06/1995 - Agência Estado do Brasil e a empresa Telam, da Argentina, firmam um acordo para identificar as ações necessárias para o desenvolvimento de produtos e serviços jornalísticos no MERCOSUL. Assinado em Buenos Aires, o acordo é o primeiro documento de cooperação entre agências da região platina.

30/07/1995 - Os ministros da Educação da Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai assinam em Assunção um acordo para a equiparação de títulos de nível médio técnico realizados em países da região. Também é assinado um protocolo que possibilitará o reconhecimento de títulos universitários para o prosseguimento de estudos de pós-graduação em universidades do MERCOSUL e o reconhecimento de títulos de pós-graduação.

31/07/1995 - Comissão Técnica, coordenada por José Luiz do Amaral, apresenta ao Governador Antonio Britto, a Proposta para a Configuração Geral da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

05/08/1995 - Representantes de seis centrais sindicais da Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai entregam documento aos presidentes dos países-membros do MERCOSUL pedindo urgência no processo de constituição do Foro Consultivo Econômico-Social, criado pelo Protocolo de Ouro Preto, e que dará voz aos empresários e trabalhadores no processo de negociação do bloco.

16/08/1995 - A Comissão Técnica propôs a criação de uma fundação de direito privado e apresentou ao Governador do Estado a Proposta de Criação da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

21/08/1995 - Ministros de Comércio dos países integrantes do Grupo Andino, MERCOSUL e do Chile reúnem-se no Rio de Janeiro (Brasil) para analisar o processo de integração da América do Sul, destacando a participação do setor privado nesse processo.

03/10/1995 – Criação da Fundação Iberê Camargo por um grupo de empresários liderado por Jorge Gerdau Johannpeter, seu primeiro presidente.

25/10/1995 - Aproximadamente 250 prefeitos de municípios da Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai participam do 1º Simpósio Internacional dos Municípios do MERCOSUL, em Mar del Plata (Argentina), com o objetivo de debater os impactos do processo de integração na situação dos municípios.

11/11/1995 - Prefeitos de cidades da Argentina, Brasil e Uruguai fundam, em Assunção (Paraguai), a Rede de Cidades do MERCOSUL (Mercocidades), para intercâmbios entre as áreas econômica, social e cultural.

01/12/1995 - Empresários do setor exportador da Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai formalizam a criação do Conselho do Comércio Exterior do MERCOSUL, para ser o interlocutor do setor privado com os organismos do Mercado Comum do Sul. Formam o Mercoex, a Associação Brasileira de Comércio Exterior (AEB), a Câmara de Exportadores da Argentina (Cera), a União de Exportadores do Uruguai e a União dos Importadores do Paraguai.

01/12/ 1995 - Governador do Estado nomeia a Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais do Mercosul

12/12/95 - Em reunião junto a Secretaria de Cultura a Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais do Mercosul sugeriu a nomeação de um presidente para a realização da 1ª Bienal do Mercosul e a composição do Conselho Deliberativo. Indicado por Jorge Gerdau Johannpeter, empresário e colecionador Justo Werlang, foi eleito o primeiro presidente da Bienal do Mercosul.. Para presidir o Conselho Deliberativo foi eleito Carlos Jorge Appel, então secretário de cultura do Estado. Para a composição total do Conselho Deliberativo foram indicados, além do integrantes da Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, um representante da Ministerio da Cultura, um representante do Escritório do Itamaraty no RGS, um representante da Associação Nacional de Artes Plásticas (ANPAP), da FIERGS, da FARSUL, da FEDERASUL, das Secretarias de Estado da Cultura; do Turismo; de Planejamento; de Desenvolvimento e Assuntos Internacionais; da Prefeitura de Porto Alegre e SUS secretaria de Cultura; dos representantes consulares do países signatário do Tratado de Assunção e do MERCOSUL, além de cinco membros da comunidade artística e cultural do RGS, eleitos pelo próprio Conselho Deliberativo, para um período de dois anos.

04/02/1996 - Assinada a Ata de Canela durante a primeira reunião dos Ministros da Cultura do MERCOSUL, realizada em Canela (Brasil/RS), que prevê o aprofundamento das relações culturais, a criação do Selo MERCOSUL Cultural, a realização de cursos para administradores culturais e o desenvolvimento de redes regionais informatizadas integradas ao Sistema de Informação Cultural da América Latina e Caribe.

03/1996 - A prefeitura de Porto Alegre promove em Buenos Aires atividades na área do teatro, artes plásticas, música e literatura em evento único, chamado “Porto alegre em Buenos Aires”, como política de investimento em projetos de integração.

1996 – A Fundação Iberê Camargo, na figura de seu presidente, decide construir uma sede maior e recebe em doação do Governo do Estado o terreno na av. Padre Cacique, as margens do lago Guaíba, para construção da nova sede.

01/04/1996 - A Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais do Mercosul aprovou o projeto básico da primeira bienal, assim como o esboço dos estatutos sociais da Fundação, ambos apresentados ao colegiado da reunião por Justo Werlang.

04/1996 - É formalizada a lista de sete empresários que instituirão a Fundação: Adelino Raimundo Colombo, Hélio da Conceição Fernandes Costa, Horst Ernst Volk, Jayme Sirotsky, Jorge Gerdau Johannpeter, Sérgio Silveira Saraiva e William Ling.

09/04/1996 - Os presidentes da Argentina, Carlos Menem, e do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, assinam, em Buenos Aires, acordos de cooperação nas áreas de Ciência e Tecnologia, Cultura, Integração Física, Energia, Cooperação Técnica, Meio Ambiente e Aplicação Pacífica de Ciência e Tecnologia Espaciais.

10/05/1996 - Entra legalmente em vigor, no Brasil, o Protocolo de Ouro Preto (12/1994), que dá personalidade jurídica ao MERCOSUL.

03/06/1996 - Aprovado o projeto executivo para a 1ª Bienal e o convênio com o Governo do Estado, que criou condições para a realização da primeira edição, em reunião realizada na sede do Grupo Gerdau

11/06/1996 - Na Sala Alberto Pasqualini do Palácio Piratini, o Conselho de Administração apresentou os termos da escritura pública de instituição da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM), de caráter privado, e seu Estatuto Social. Na ocasião, firma-se Convênio entre a FBAVM e Governo do RGS onde, este, garantia a FBAVM, o investimento de um milhão de reais a fundo perdido, a cedência de duas salas no centro da cidade, de dois estagiários, o uso de duas linhas telefônicas, a garantia de infra-estrutura física e de pessoal para a realização das mostras, entre outros.

Nesse mesmo dia, em reunião do Conselho de Administração, além de Carlos Jorge Appel, tornado membro nato, são eleitos novos membros: Anton Karl Biedermann, Daniel Ioschpe, Eva Sopher, Fernando Pinto, Jorge Polydoro, Júlio Ricardo Andrighetto Mottin, Luiz Carlos Mandelli, Luiz Fernando Cirne Lima, Michael Ceitlin, Péricles de Freitas Druck, Raul Anselmo Randon e Renato Malcon. Justo Werlang foi então tornado diretor-presidente da FBAVM, presidente do Conselho de Administração e membro nato do conselho.

25/06/1996 - Em reunião a Diretoria Executiva da FBAVM determina que se faça uma sondagem inicial com a historiadora Aracy Amaral e com o crítico de arte Frederico Moraes, potenciais curadores para a IBAVM.

12-18/08/1996 - Criado o Selo MERCOSUL Cultural, que permite aos artistas e gestores culturais desembaraçarem com maior facilidade nas aduanas instrumentos e equipamentos.

19/08/1996 – Criação da Lei de incentivo a cultura através de renúncia fiscal, a LIC /RS. Apresentada pelo governador Antonio Britto, foi provada por unanimidade de deputados. Lei nº 10.846.

01 – 02/08/1996 - Realizado em porto Alegre, na Assembléia Legislativa, o III Encontro Latino – Americano de Artes Plásticas.

05/08/1996 - Em reunião da área de artes plásticas a Diretoria Executiva resolve, com anuência de Maria Benites, coordenadora geral do projeto, enviar a Aracy Amaral e Frederico Moraes, individualmente, orientações e principais objetivos da FBAVM para a realização da IBAVM.

27/08/1996 - Em reunião, Diretoria Executiva resolve convidar Frederico Moraes para a curadoria geral da I BAVM

04/09/1996 - Frederico Moraes é anunciado como o primeiro curador da Bienal do Mercosul.

25/11/1996 - Em reunião, a Diretoria Executiva da FBAVM, estabelece que a curadoria se organizará a partir de seu curador geral que indicará os curadores nacionais estrangeiros.

04/12/1996 - Em Brasília, no Palácio do Planalto, Presidente Fernando Henrique Cardoso ré convidado por Jayme Sirostsky, presidente do Conselho de Administração da FBAVM, para a Bienal do Mercosul. Compareceram ao encontro ainda, Vicente Bogó, Carlos Jorge Appel e Justo Werlang.

16-17/12/1996 - Por ocasião da XI Reunião do Conselho do Mercado Comum, realizada em Fortaleza (Brasil), foi assinado acordo estabelecendo que a sede da Secretaria Administrativa do MERCOSUL será Montevidéu, tendo sido nomeado Secretário Administrativo do MERCOSUL, o uruguaio Jorge Enrique Fenández Reyes e aprovado o logotipo do MERCOSUL.

01/01/1997 – Raul Pont (PT) é empossado Prefeito de Porto Alegre.

01/01/1997 – Entra em vigor a LIC, Lei de Incentivo a Cultura do Rio Grande do Sul.

14/03/1997 - Em palestra realizada no auditório do Edel Trade Center, Frederico Moraes anuncia a participação de do venezuelano com uma obra “penetrável-sonora” que após a Bienal do Mercosul e itinerância por algumas capitais seria doada a Porto Alegre, para instalação em prédio público a ser definido.

04/1997 – Material de divulgação da LIC/ RS, publicado pelo governo aponta o financiamento de projetos culturais através dessa lei como oportunidade em que “as empresas estarão investindo em sua própria marca.”

07/06/1997 - Maria Benites Moreno, idealizadora da Bienal do Mercosul e autora do projeto pedagógico da 1ª edição solicita seu desligamento da FBAVM, faltando menos de três meses para abertura da mostra.

19/06/1997 - Universidades particulares argentinas e brasileiras constituem o Núcleo de Pós-Graduação Supranacional do MERCOSUL, sendo o Brasil representado pela Associação Nacional das Universidades Particulares (ANUP), que reúne 67 universidades, e a Argentina, pela Fundación Etcheverry de Investigación y Estudios Internacionales (FEIE), que congrega 15 universidades.

25/07/1997 - A assinatura da Declaração do Pantanal, pelos presidentes da Bolívia, Gonzalo Sánchez de Lozada e do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, em Puerto Suárez (Bolívia), dá início às obras do gasoduto binacional.

04/08/1997 - No Espaço Fundação Bienal Ioschpe, cerimônia comemorativa lança o cartaz da I BAVM.

02/10/1997 – **Inaugurada a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.** Público paga ingresso para visitá-la.

12/10/1997 - Inaugurado o Jardim das Esculturas, no Parque Marinha do Brasil com dez esculturas executadas para a I BAVM e doadas a FBAVM para exposição permanente no parque.

10/1997 - Catherine Davi, curadora da Documenta X, Kassel, Alemanha, vem a Porto Alegre para uma palestra sobre a Documenta X e visita a BAVM.

10-11/11/1997 - Em visita ao Brasil, o presidente argentino, Carlos Menem, declara o apoio de seu governo ao plano de ajuste econômico do Brasil, sobre o qual vinha sendo informado. Segundo o Presidente Menem, as medidas tomadas fortalecem o MERCOSUL e protegem as moedas dos países signatários. Em declaração conjunta, os presidentes externam a prioridade acordada por ambos ao MERCOSUL e reafirmam seu engajamento na construção da Alca.

Documentos assinados na ocasião: memorando de entendimento sobre cooperação consular, criando a Comissão de Cooperação Consular Brasil-Argentina que, reunindo-se uma vez por ano, coordenará as atividades consulares dos dois países; acordo para a criação da Comissão de Cooperação e Desenvolvimento Fronteiriço que proporá ações para o desenvolvimento integrado da fronteira, devendo priorizar as áreas sociais; acordo para a criação do Centro Único de Fronteira São Borja - São Tomé, com vistas a facilitar o fluxo de mercadorias, serviços e pessoas; acordo de integração cultural e convênio de cooperação educativa, buscando fomentar o ensino de português e espanhol e a formação de recursos humanos, entre outros.

19/11/1997 - Jorge Gerdau Johannpeter oferece uma recepção em homenagem a Justo werlang, nas dependências do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli.

11/1997 - Em comemoração a I BAVM é lançada a Revista Continente Sul Sur nº 6, sob o tema Arte Latino-Americana: manifestos, Documentos e Textos de Época. Resultado da parceria entre o Instituto Estadual do Livro e a FBAVM.

11/1997 - As vésperas de encerrar a I BAVM, nos últimos dias do mês de novembro a FBAVM libera a bilheteria em todos os seus espaços expositivos ocupados pela mostra.

26/11/1997 – A FBAVM envia “Carta a Universidade Luterana do Brasil” sugerindo um convenio entre a ULBRA, o Governo do RGS e a FBAVM, para instalação do MAC em suas dependências, recentemente ocupadas com obras da I BAVM (prédio da antiga loja Mesbla, na av. Cel. Vicente, no centro de Porto Alegre) sob gestão da FBAVM.

29/11/1997 - Criado, durante a II Reunião de Ministros do Interior e da Justiça do MERCOSUL realizada em Punta del Este (Uruguai), o Plano Regional de Segurança Cidadã que dispõe sobre documento de identidade único e sobre a legislação penal.

30/11/1997 – Último dia de exposição da I BAVM

10/12/1997 - Aberta, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli, a exposição que conta a história da I BAVM, passados apenas dez dias do encerramento da mostra.

15/12/1997 - A Sede Administrativa do MERCOSUL é inaugurada em Montevidéu, sob a denominação Edifício MERCOSUL.

10-12/02/1998 - Durante 3ª Reunião do Comitê Preparatório da Alca, realizada em Costa Rica, empresários e governadores americanos sustentam posições contrárias aos interesses do MERCOSUL. Os americanos propõem acordos provisórios – *interim arrangements*- antes do final da rodada que deverá estender-se até 2005. Os *mercosulenhos* são contra tais acordos e não aprovam a redução tarifária antes da entrada em vigor, simultaneamente, de todos a questões s negociadas no âmbito da Alca.

16/04/1998 - O MERCOSUL assina acordo-marco para o Livre Comércio com a Comunidade Andina e Protocolo de Comércio e Investimentos com o Mercado Comum Centro-americano.

18-19/04/1998 - Realiza-se a 2ª Cúpula das Américas em Santiago do Chile, reunindo as autoridades máximas de todos os países americanos, exceto Cuba. A Cúpula marca o início formal das negociações para a implementação da Alca, a partir de 2005, e aprova o Plano de Ação que prevê iniciativas na área educacional, de promoção da democracia e dos direitos do homem, de aprofundamento da integração e do livre comércio.

1998 – Em Porto Alegre, o prédio dos Correios e Telégrafos, sede do Memorial do Rio Grande do Sul passa por reformas e restauração.

06/1998 - Ivo Nesralla, cirurgião - cardiologista, presidente da II BAVM, anuncia o nome de Fábio Magalhães e Leonor Amarante para curadores da Bienal do Mercosul. Introduzindo para acompanhar o Curador Geral, o cargo de Curador Adjunto, esse delegado a Leonor Amarante.

24/07/ 1998 - Durante a Cúpula de Ushuaia (Argentina), declara-se a união aduaneira entre MERCOSUL, Chile e Bolívia como zona de paz sem armas de destruição em massa para garantir o processo de integração. Aprovação da cláusula democrática como condição para que um país seja membro ou parceiro comercial do bloco sul-americano.

24/07/1998 - É aprovado, ao final da 14ª Reunião de Presidentes do MERCOSUL, o Protocolo de Ushuaia, que dá força de lei à cláusula democrática nos países partes. Isso quer dizer que o país signatário que não respeitar os preceitos democráticos não poderá permanecer no bloco.

10/12/1998 - Apesar do comunicado da 15ª Reunião dos Presidentes do MERCOSUL, realizada no Rio de Janeiro (Brasil), salientar os objetivos comuns dos países partes do bloco, o clima geral do encontro foi de apreensão quanto aos possíveis desdobramentos da política cambial brasileira. Houve alguns avanços quanto à regulamentação do trabalho (declaração sócio-laboral do MERCOSUL), ao reconhecimento de diplomas, ao intercâmbio na área educacional, à solução de controvérsias, ao acordo de extradição, à defesa do consumidor e ao registro de veículos. Permanece como pendências a liberação do mercado de açúcar, a criação de um regime automotivo e de um código do consumidor comum, o estabelecimento de direitos na defesa comercial e de concorrência, a conclusão de um protocolo de serviços e a formulação de um regime comum de compras governamentais.

01/01/1999 – Re-eleito, em segundo turno, Fernando Henrique Cardoso reassume a Presidência da República.

01/01/1999 – Olívio Dutra (PT), toma posse como governador do Rio Grande do Sul, após derrotar nas urnas do segundo turno, Antonio Britto (PMDB).

13/01/1999 - O governo brasileiro enfrenta a crise financeira desvalorizando o câmbio, o que afeta as exportações de seus pares do MERCOSUL para o Brasil.

15/01/1999 - O presidente argentino, Carlos Menem, provoca incidente diplomático ao sugerir a dolarização como alternativa às crises econômicas latino-americanas, referindo-se explicitamente ao Brasil.

22/01/1999 - O presidente do Banco Central argentino, Pedro Pou, anunciou que a Argentina converterá totalmente o peso em dólar até o final de 2002.

25/01/1999 - Delegações dos governos dos países do MERCOSUL reúnem-se em Brasília e discutem medidas a serem adotadas para compensar as perdas comerciais decorrentes da desvalorização cambial brasileira. Decide que os argentinos reduzirão os preços do petróleo e do trigo que vendem ao Brasil e que o governo brasileiro revisará os incentivos às exportações para a Argentina e as barreiras às importações daquele país.

07/02/1999 - O secretário do Planejamento da Argentina, Jorge Castro, divulga o Tratado de Associação Monetária com os Estados Unidos, confirmando a decisão daquele governo de dolarizar a economia, o que é visto com preocupação pelo governo brasileiro.

28/03/1999 - O presidente do Paraguai, Raúl Cubas, renuncia ao cargo, possibilitando uma rápida saída à crise desencadeada pelo assassinato do vice-presidente Luis María Argaña, no dia 23 passado. Assume a presidência do país o senador Luis González Macchi, até 2003. Para esse desfecho, foram decisivas as gestões levadas a termo pelos presidentes da Argentina, Carlos Menem, e do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, que possibilitaram o respeito à Cláusula Democrática vigente no MERCOSUL. Segundo esse dispositivo, a observância dos princípios democráticos é condição indispensável para a permanência de qualquer país no bloco.

04/1999 - O Brasil decide renegociar acordo comercial bilateral com o México, o que deverá ocorrer em reunião da qual participarão ministros da área econômica dos dois países e que se realizará em julho próximo.

12/05/1999 - Em reunião do conselho Administrativo da FBAVM, Ivo Nesralla insiste na realização da mostra, apesar das dificuldades financeiras a serem enfrentadas pela desvalorização do dólar-americano em relação ao Real.

05/1999 - A FBAVM lança a marca da II BAVM desenvolvida pela agencia GAD Design, a partir de obra de Iberê Camargo, artista homenageado dessa edição.

05/1999 - Crise econômica e financeira da Argentina poderá aprofundar a crise por que passa o MERCOSUL desde a desvalorização cambial brasileira.

05/11/1999 - Aberta a II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, na Usina do Gasômetro quando a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em concerto comemorativo, apresenta a Sinfonia Mercosul especialmente composta por Nestor Wennholz, a pedido de Ivo Nesralla, presidente da II BAVM. Público paga ingresso para visitar a mostra.

7- 8/11/1999 - A FBAVM, promove Simpósio Internacional da Associação Brasileira de Críticos de Arte, em homenagem aos 50 anos da ABCA.

20-22/11/1999 - Realizado em Porto Alegre, pela Fundação Iberê Camargo, nas dependências do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, o seminário internacional O lugar da Arte na Cultura Contemporânea. Recebeu o apoio institucional da Secretaria de Educação de Porto Alegre e da FBAVM. Participaram Nicolau Sevchenko, Arthur Giannotti, George Yúdice e Dan Cameron , entre outros.

04/2000 – Nos pavilhões da Bienal de São Paulo recebem até setembro do mesmo ano, Brasil+500 – Mostra do Redescobrimento. Nelson Aguilar é o curador geral.

05/01/2000 - Harald Szeemann renomado curador da Bienal de Veneza, visita a II BAVM e profere palestra no auditório do MARGS.

09/01/2000 – Último dia de exposição da II BAVM.

01/01/2001– Tarso Genro (PT) é empossado Prefeito de Porto Alegre.

27/01/2001 – Incêndio consome os galpões do DPREC, utilizados com destaque para exposições da I e II BAVM.

21/08/2001- Inaugurado em Porto Alegre o Santander Cultural, sob o slogan “Um espaço sem fronteiras”

15/10/2001 - Abertura da III Bienal do Mercosul.

16/12 /2001 - Último dia de exposição da III BAVM

12/2001 – Início das tratativas que constituiria a equipe de Nelson Aguilar para a 4ª BAVM.

05/2002 – Publicada a primeira edição da Revista BienalMercosul, veículo de comunicação e distribuição dirigida e gratuita para divulgar a 4ª BAVM que se realizará em 2003.

06/2002 - Lançamento da Pedra Fundamental da nova sede da Fundação Iberê Camargo em terreno às margens do Guaíba, doado para esse fim pelo Governo do Estado, já em 1996.

08/2002 - Publicada a segunda edição da Revista BienalMercosul, apresentando o curador geral e o adjunto, Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso, Alfons Hug, Adriana Rosenberg, Jorge Glusberg, Angel kalenberg e Agustín Arteaga, curadores estrangeiros convidados.

10/2002 – Alfons Hug é curador geral da XXV Bienal Internacional de São Paulo.

21/11/2002 - XV Reunião de Ministros da Cultura do MERCOSUL, Bolívia e Chile foi celebrada na cidade do Rio de Janeiro. Os Ministros da Cultura solicitaram ao FCCP elevar ao CMC e ao conhecimento dos Senhores Presidentes do MERCOSUL, Bolívia e Chile os seguintes temas:

- O impacto e a dimensão, tanto nacional como regional, das indústrias culturais na economia de nossos países, de acordo com os resultados da pesquisa realizada pelo "Seminário Indústrias Culturais: Incidência Econômica e Sociocultural, Intercâmbios e Políticas de Integração Regional"
- A situação dos direitos sociais dos artistas, segundo as recomendações emanadas do "Seminário Técnico Regional" realizado no Chile, como projeto piloto para a região, sob os auspícios da UNESCO ORCALC.
- O impacto sobre o patrimônio cultural e natural causado por projetos que por suas características afetam o equilíbrio das zonas de fronteira.
- A adoção de uma posição comum do MERCOSUL nas negociações da ALCA, de acordo com proposta formulada pela Argentina, com vistas à proteção da diversidade cultural.

21/11/2002 – Durante a XV Reunião de Ministros da Cultura do MERCOSUL, Bolívia e Chile foi celebrada na cidade do Rio de Janeiro, foi celebrado acordo entre o Ministério das Relações Exteriores e a FBAVM a partir do qual as embaixadas e os consulados brasileiros garantirão total apoio à organização e divulgação da 4ª BAVM em todos os países com os quais o Brasil mantém relações diplomáticas. O acordo foi assinado por Renato Malcon, presidente da FBAVM e Luiz Fernando Ligiéro, diretor-geral do departamento Cultural do Itamaraty.

11/2002 - Publicada a terceira edição da Revista BienalMercosul lança o *slogan* Arte não responde. Pergunta. Que acompanha a logomarca da 4ª BAVM, os dois pontos de interrogação invertidos, alinhados verticalmente a partir de um eixo central único.

11/2002 – Anunciado o nome de Saint Clair Cemin, como próximo artista a ser homenageado pela FBAVM.

06/12/2002 - A cúpula realizada em Brasília termina com a assinatura de um tratado de trânsito livre de trabalhadores entre os países-membros do MERCOSUL, da Bolívia e do Chile.

01/01/2003 – Luís Inácio Lula da Silva (PT), toma posse como Presidente da República Federativa do Brasil do Rio Grande do Sul, após derrotar nas urnas do segundo turno, José Serra (PSDB).

Germano Rigotto (PMDB), toma posse como governador do Rio Grande do Sul, após derrotar nas urnas do segundo turno, Tarso Genro (PT).

02/2003 - Publicada a edição número 4 da Revista BienalMercosul

04/2003 – A edição número 5 da Revista BienalMercosul é dedicada a apresentação da obra de Saint Clair Cemin, escultor que deixará uma obra para Porto Alegre, ao fim da 4ª BAVM, a Supercuia.

06/2003 – Em visita a Brasília, no Ministério das Relações Exteriores, Renato Malcon entrega ao chanceler Celso Amorim, na presença de Tarso Genro, Ministro do Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social, convite oficial para que o presidente Luiz Inácio Lula da Silva compareça a abertura da 4ª BAVM.

06/2003 – sai a edição número 6 da Revista BienalMercosul.

18/06/2003 - A convite do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o presidente da 4ª BAVM, Renato Malcon, apresenta o projeto da 4ª Bienal do Mercosul na 24ª Reunião de Cúpula dos presidentes dos Estados-membros MERCOSUL e países convidados. Em Assunção, Paraguai.

23/07/2003 – No Sheraton Hotel de Porto Alegre, Grupo Gerdau oferece recepção em homenagem a Elvaristo Teixeira do Amaral, presidente da 5ª BAVM a ser realizada em 2005.

08/2003 – Na Revista BienalMercosul número 7 a página central informa que as alianças políticas fortalecem a Bienal e apresenta uma entrevista com Tarso Genro, Ministro do Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social, ex-prefeito de Porto Alegre por duas gestões, e Germano Rigotto, Governador do Rio Grande do Sul, ambos exaltando as qualidades da Bienal do Mercosul

04/10/2003 - Presidente Luiz Inácio Lula da Silva abre a 4ª BAVM em Porto Alegre. As exposições da mostra tem entrada franca.

30/10/2003 - Ministro Gilberto Gil visita a Bienal do Mercosul. Na ocasião, a OSPA interpretou canções de autoria de Gilberto Gil, nas dependências do Santander Cultural.

10/2003 – O Ministro da Cultura, Gilberto Gil, indica a Bienal do MERCOSUL para exibição na França, em 2005, ano dedicado ao Brasil, naquele país. A indicação foi noticiada pela Revista BienalMercosul número 8.

11/2003 – A penúltima edição da revista BienalMercosul, número 9, comemora a média superior a 100 mil visitantes por semana da 4ª BAVM.

11/11/2003 – Renato Malcon recebe da Câmara de Vereadores, o título de Cidadão Emérito de Porto Alegre.

12/11/2003 – Realiza-se em Porto Alegre o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes da Cultura. Renato Malcon, presidente e Justo Werlang, vice presidente da 4ª BAVM, comparecem para divulgar o trabalho da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

07/12/2003 – Último dia de exposição da 4ª Bienal do Mercosul. Mais de um milhão de visitas foram registradas ao longo da mostra.

12/2003 – O número 10 da Revista BienalMercosul, se despede fazendo um balanço de seus 65 dias de exposição pública e gratuita e apresenta o perfil de elvaristo Teixeira do Amaral, presidente da 5ª BAVM, a ser realizada em 2005.

16/12/2003 - Peru é aprovado como Estado-sócio do MERCOSUL.

16/12/2003 - Os dois grandes blocos comerciais da América do Sul - MERCOSUL e Comunidade Andina de Nações (CAN) - assinam um acordo de livre-comércio.

28/03/2004 – Integrando a programação da 45ª Semana de Porto Alegre, comemorando os 232 anos da cidade, a obra “Supercuia”, de Saint Clair Cemin doada a Porto Alegre durante a 4ª BAVM, é inaugurada em seu local definitivo, o Triângulo da Esplanada Hely Lopes Meireles, no final da Avenida Augusto carvalho, próximo ao Anfiteatro Por do Sol.

25/09/2004 – Aberta a XXVI Bienal de São Paulo. Alfons Hug é novamente curador geral.

31/10/2004 - José Fogaça (PMDB) é eleito prefeito de Porto Alegre, derrotando em segundo turno Raul Pont (PT)

15/12/ 2004 - Colômbia, Venezuela e Equador se transformam em Estados associados do MERCOSUL.

APÊNDICE C

Os brancos da Bienal
Publicado em ZH, 10 de novembro de 2001. CULTURA, p.7

APÊNDICE D

Carta da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em resposta ao artigo Os brancos da Bienal

APÊNDICE E

O MAC está de aniversário ou dez anos sem museu
Publicado em www.artewebbrasil.com.br/espaco/mac.htm em 05/03/02

APÊNDICE F

Um Museu atracado no Cais

Publicado em www.artewebbrasil.com.br/espaco/mac.htm em 05/03/02

ANEXO A – Ata de reunião que instituiu a Fundação Bienal de
Artes Visuais do Mercosul

ATA DE REUNIÃO DOS MEMBROS INSTITUIDORES DA FUNDAÇÃO BIENAL DAS ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

No dia três de junho de 1986, às onze horas, na sede do Grupo Gerdau, situado na Avenida Farrapos, nº 1811, em Porto Alegre, reuniram-se os membros instituidores da FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL (FUNDAÇÃO), para discutir e deliberar sobre os assuntos constantes da seguinte pauta: 1) abertura dos trabalhos; 2) apresentação do projeto básico da I Bienal do Mercosul; 3) aprovação do convênio a ser firmado, pela FUNDAÇÃO com Governo do Estado do Rio Grande do Sul; 4) comunicação sobre gestão de convênio a ser firmado com o Município de Porto Alegre; 5) legislação estadual de incentivo à cultura - projeto do Executivo e emendas; 6) fixação de data e programa do lançamento da I Bienal do Mercosul; 7) eleição de 12 membros do Conselho de Administração da FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL; 8) escolha do Diretor Presidente e de membros da Diretoria Executiva; 9) aprovação do modelo de escritura pública de instituição da Fundação; 10) aprovação da minuta do Estatuto Social e 11) assuntos de livre inscrição dos instituidores. De imediato, foram abordados os itens da ordem do dia. Item 1) Os trabalhos foram instalados pelo Dr. Jorge Gerdau Johannpeter, que fez um relato do histórico do projeto da FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL, logo após passando a direção dos trabalhos ao Dr. Justo Werlang'. Item 2) Feita a apresentação pelo coordenador dos trabalhos de criação da Bienal, Dr. Justo Werlang, a seguir foram aprovadas as diretrizes gerais. A primeira edição da Bienal será uma mostra de artes visuais que terá como suporte todos os espaços públicos da centro da cidade de Porto Alegre, sendo planejadas três grandes áreas de eventos, a saber: a) oficinas, mesas redondas e debates, para estabelecer uma discussão teórico-prática com interessados em geral, estudantes e professores; b) exposições divididas em um núcleo histórico representativo da história da arte do Mercosul e um núcleo contemporâneo de artistas dos 5 países participantes e c) um projeto pedagógico de arte-educação, especialmente pensado para os espaços interativos e as visitas guiadas. A seguir, o Dr. Jorge Gerdau Johannpeter sugeriu que logo após a I Bienal fosse feita uma itinerância com uma seleção das obras mais representativas da mostra, pelo interior do Estado do Rio Grande do Sul, idéia que contou com a aprovação dos presentes. Item 3) foi aprovado o modelo de convênio previamente encaminhado aos instituidores, a ser firmado pela FUNDAÇÃO com o Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Item 4) o Sr. Justo Werlang relatou as tratativas que estão sendo realizadas com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre para convênio, recebendo solicitação para trabalhar no sentido de ser encaminhada lei municipal de incentivos fiscais à cultura à nível municipal. Item 5) com respeito à lei de incentivos fiscais foi feita a exposição do tema pelo Dr. Justo Werlang, que informou aos membros instituidores os termos da lei estadual de incentivo à cultura encaminhada pelo Governador à Assembléia Legislativa e as emendas propostas pelos Deputados Sérgio Zambiasi, Pompeu de Mattos e João Luiz Vargas. Os membros instituidores debateram os benefícios e viabilização de cada uma das emendas, concluindo que a melhor solução de emenda da Lei seria a de fundir numa proposta só a emenda do Deputado Sérgio Zambiasi, fixando o máximo de 1% da arrecadação de cada empresa, a critério do empresário, com a emenda do Deputado Pompeu de Mattos, que prevê a aplicação mínima de 0,3% e máxima de 0,5% da

Handwritten signatures of the founding members of the Mercosul Biennial of Visual Arts Foundation, including names like Justo Werlang, Sérgio Zambiasi, and Pompeu de Mattos.

arrecadação líquida do ICMS. Item 6) foi fixada a data de 11 de junho de 1996, às 18h, para lançamento da I Bienal do Mercosul. Item 7) foram eleitos, em escrutínio aberto, a Srª Eva Sopher e os Srs. Anton Carl Biedermann, Daniel loschpe, Fernando Pinto, Jorge Polydoro, Júlio Ricardo Andrighetto Mottin, Luiz Carlos Mandelli, Luiz Fernando Cirne Lima, Michael Ceitlin, Péricles de Freitas Druck, Raul Randon, Renato Malcon, para compor, conforme o item III do artigo 8º do Estatuto Social, o Conselho de Administração, em eleição que será formalmente confirmada quando da instalação oficial do Conselho de Administração, após a constituição legal da FUNDAÇÃO. Item 8) foi eleito, por aclamação, o Dr. Justo Werlang, como diretor presidente da FUNDAÇÃO e escolhidos, igualmente por aclamação, as Sras. Blanca Luz Brites e Carmen Ferrão e os Srs. Carlos Biedermann, Heitor Borges Kramer e Roberto Baraldi, como membros da Diretoria Executiva, em eleição a ser confirmada na mesma oportunidade em que for instalado oficialmente o Conselho de Administração. Itens 9 e 10) Dr. Marco Túlio de Rose, advogado assessor "ad honorem" para a criação da entidade, apresentou as peças jurídicas da escritura pública e do Estatuto Social, anexos à presente ata, que foram aprovadas. Item 11) usaram a palavra os Srs. Sérgio Saraiva, Horst Ernst Volk, William Ling e Jorge Gerdau Johannpeter, manifestando a sua satisfação pela iniciativa conjunta entre o Estado, o Município, a iniciativa privada e a comunidade cultural, além de parabenizar o Sr. Justo Werlang, pelo correto andamento dos trabalhos preliminares à viabilização da FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL e o projeto da primeira edição da Bienal. O Dr. Justo Werlang agradeceu o apoio recebido pelos membros instituidores e agradeceu também a colaboração prestada pelos Drs. Marco Túlio de Rose, José Carlos Martins e a Srª Maria Benites. Nada mais havendo a constar, às 13h 30min foram encerrados os presentes trabalhos, sendo lavrada a ata que vai assinada por todos os instituidores e pelo diretor presidente.

Porto Alegre, três de junho de 1996.


ADELINO RAYMUNDO COLOMBO


HÉLIO DA CONCEIÇÃO FERNANDES COSTA


HORST ERNST VOLK


JAYME SIBOTSKY


JORGE GERDAU JOHANNPETER


SÉRGIO SILVEIRA SARAIVA


WILLIAM LING



ANEXO B – Primeira página dos Estatutos da
Fundação Bienal do Mercosul

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

ESTATUTO

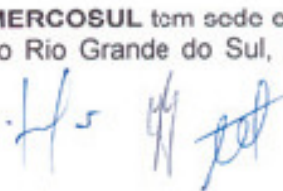
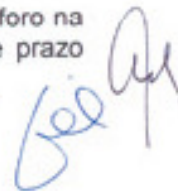
Capítulo I

Da Denominação, da Sede, da Duração e do Foro.

Artigo primeiro. A FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL, neste documento designada simplesmente BIENAL DO MERCOSUL, foi instituída, através de instrumento público, pelos empresários **ADELINO RAYMUNDO COLOMBO**, brasileiro, casado, domiciliado à rua(r.) José Achilles Colombo, número(nº) 50, cidade de Farroupilha, neste Estado, portador da cédula de identidade nº [REDACTED] Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio Grande do Sul(SSP-RS), inscrito no Cadastro de Identificação do Contribuinte do Ministério da Fazenda(CIC) sob nº [REDACTED] **HÉLIO DA CONCEIÇÃO FERNANDES COSTA**, brasileiro, casado, domiciliado à r. Corte Real, nº 508, cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, portador da cédula de identidade de nº [REDACTED] SSP-RS, inscrito no CIC sob nº [REDACTED], **HORST ERNST VOLK**, brasileiro, divorciado, domiciliado à r. São Pedro, nº 663, cidade de Gramado, neste Estado, portador da cédula de identidade de nº [REDACTED] SSP-RS, CIC sob nº [REDACTED], **JAYME SIROTSKY**, brasileiro casado, domiciliado à avenida(av.) Érico Veríssimo, nº 400, 6º andar, nesta cidade, portador da cédula de identidade de nº [REDACTED] SSP-RS, CIC nº [REDACTED], **JORGE GERDAU JOHANNPETER**, brasileiro, divorciado, domiciliado à av. Farrapos, nº 1811, na Capital, cédula de identidade nº [REDACTED] SSP-RS, CIC nº [REDACTED], **SÉRGIO SILVEIRA SARAIVA**, brasileiro, casado, domiciliado na av. Dolores Alcaraz Caldas, nº 90, 14º andar, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, cédula de identidade nº [REDACTED] SSP-RS, CIC nº [REDACTED] e **WILLIAM LING**, brasileiro, casado, domiciliado na r. Siqueira Campos, nº 1163, 6º andar, nesta cidade, cédula de identidade nº [REDACTED] CIC nº [REDACTED] SSP-RS, sendo regulada pelo presente Estatuto.

Artigo segundo. A BIENAL DO MERCOSUL tem sede e foro na cidade de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, e prazo indeterminado de duração.



ANEXO C – Convênio entre Governo do Estado e Fundação
Bial de Artes Visuais do Mercosul



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

**CONVÊNIO QUE ENTRE SI FIRMAM O ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL E A
FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL**

For este instrumento o ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, neste ato representado pelo Sr. GOVERNADOR DR. ANTÔNIO BRITTO, residente e domiciliado em Porto Alegre/RS, CI 658.965-SSP/DF, inscrito no CPF/MF sob nº 149.090.140/04, conforme os poderes que lhe são conferidos pela Constituição Estadual, daqui por diante denominado ESTADO e a FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL, neste ato representada por seu Diretor Presidente DR. JUSTO WERLANG, residente e domiciliado em Porto Alegre/RS, CI 800.254.294.5, inscrito no CPF/MF sob nº 290.088.080/72, daqui por diante denominada FUNDAÇÃO firmam convênio com vistas a criar condições que tornem viável a realização de mostras BIENAS DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL, especialmente a sua primeira edição, a ter lugar em Porto Alegre, nos meses de abril, maio e junho de 1997, nas condições que se seguem:

DO OBJETO

CLÁUSULA PRIMEIRA - São objetivos deste convênio a criação de condições que tornem viável a organização e a realização das mostras Bienais de Artes Visuais do Mercosul, em especial de sua primeira edição, prevista a participação de artistas dos países membros do Mercosul, e de países convidados em exposições, oficinas, palestras, mesas redondas, seminários, simpósios, atividades educacionais, bem como quaisquer outras atividades que possam contribuir para o desenvolvimento das artes visuais no âmbito do Mercosul, e sua divulgação.

DAS OBRIGAÇÕES DAS PARTES

CLÁUSULA SEGUNDA - O Governo do Estado do Rio Grande do Sul se compromete a:

- a) permitir à Fundação o uso do conjunto das salas de números 1007 e 1008 do Edifício Santa Cruz, localizado na rua dos Andradas nº 1234, nesta capital, pelo prazo de dois (02) anos para instalação da administração da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, e efetuar o pagamento das contas condominiais, impostos, luz, água, taxas e demais despesas que recaiam sobre o conjunto de salas cedidas, bem como pelos serviços de limpeza;
- b) ceder duas (02) linhas telefônicas, pelo prazo de dois (02) anos, para uso da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul;
- c) ceder um (01) jornalista para os serviços de divulgação da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul;
- d) ceder dois (02) estagiários para serviços gerais da Fundação de Artes Visuais do Mercosul;



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

DO FORO

CLÁUSULA OITAVA - Fica eleito o Foro de Porto Alegre, com renúncia expressa de qualquer outro, por mais privilegiado que seja, para dirimir dúvidas oriundas da execução deste instrumento, não solucionadas por consenso e entendimentos na órbita administrativa.

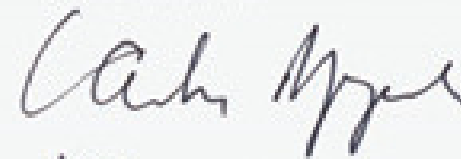
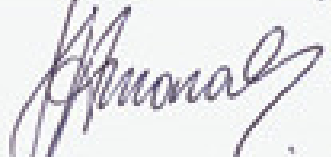
E por estarem de pleno acordo com as cláusulas e condições estabelecidas, firmam o presente instrumento em três (03) vias de igual teor e forma, perante as testemunhas abaixo.

Porto Alegre, 11 de junho de 1996.


Arnoaldo Brito
Governador do Estado


Justo Werlang
Diretor Presidente
Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

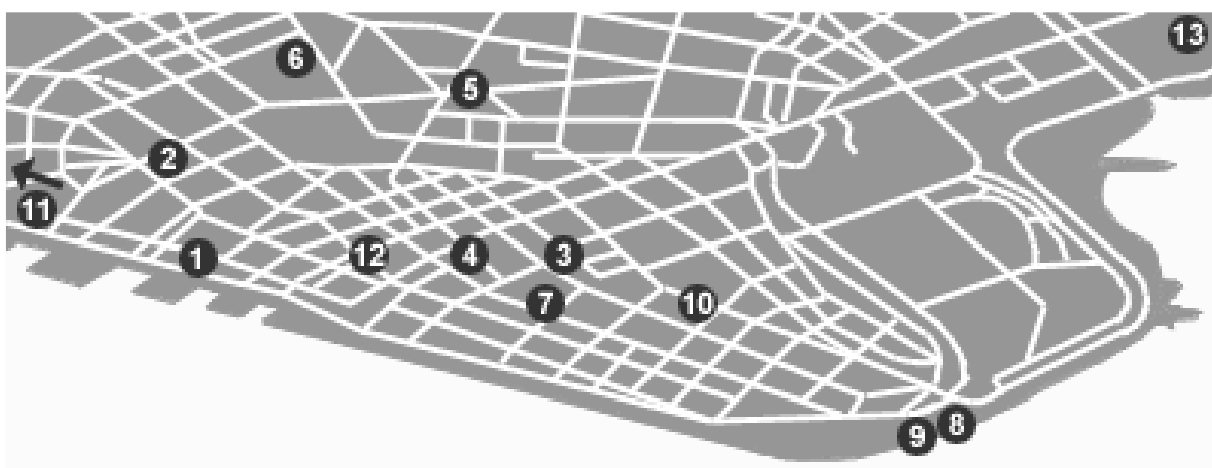
TESTEMUNHAS:

ANEXO D

Mapas de ocupação dos espaços expositivos de Porto Alegre
pelas Bienais do Mercosul

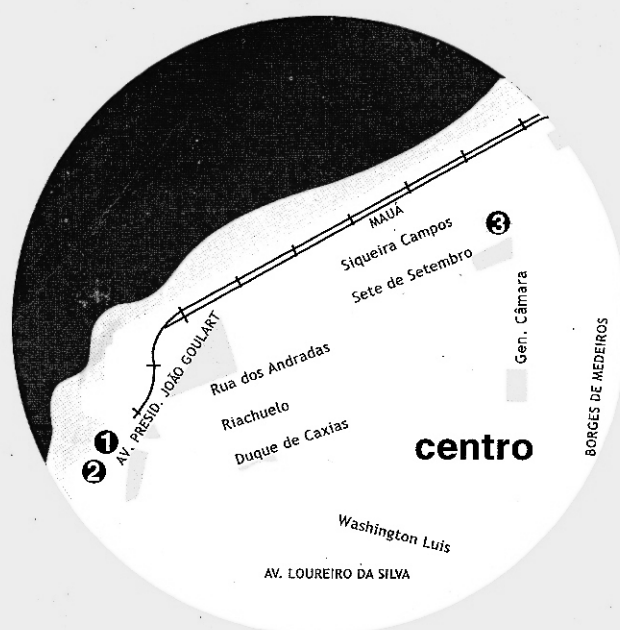
I Bienal de Artes Visuais do Mercosul



- 1- APLUB
- 2- ULBRA
- 3- FUNDAÇÃO BIENAL (instalação provisória)
- 4- Theatro São Pedro
- 5- Espaço Cultural Edel (extinto)
- 6- Reitoria da UFRGS
- 7- MARGS
- 8- Usina do Gasômetro
- 9- Galpões e Oficinas do DPREC (extintos)
- 10- Casa de Cultura Mario Quintana
- 11- DC Navegantes
- 12- Lugares diversos nas ruas da cidade
- 13- Parque Marinha do Brasil

II Bienal de Artes Visuais do Mercosul

DE 05 NOV 1999 A 09 JAN 2000
Terça a domingo, das 10 às 22h



ESPAÇOS EXPOSITORES

- 1. DEPRC - ao lado do Gasômetro.**
Arte Contemporânea
- 2. GASÔMETRO - Av. Presidente João Goulart, 451.**
Mostra Ciberarte: Zonas de Interação
Julio Le Parc e Arte Contemporânea
- 3. MARGS - Praça da Alfândega s/nº.**
Iberê Camargo, Picasso, Cubistas e a América Latina

CERIMÔNIA OFICIAL DE ABERTURA

5 de novembro de 1999, 21h - Usina do Gasômetro
Interpretação da "Sinfonia do Mercosul" - Evento ao ar livre com a OSPA
e músicos convidados, coral de 200 vozes.

EXPOSIÇÃO AO PÚBLICO

De 6 de novembro de 1999 a 9 de janeiro de 1999.
Fechado às segundas-feiras.

INGRESSOS Valor - R\$ 3,00

Na entrada principal do DEPRC e MARGS
Usina do Gasômetro - entrada franca
Ingressos antecipados fone (51)341.2128

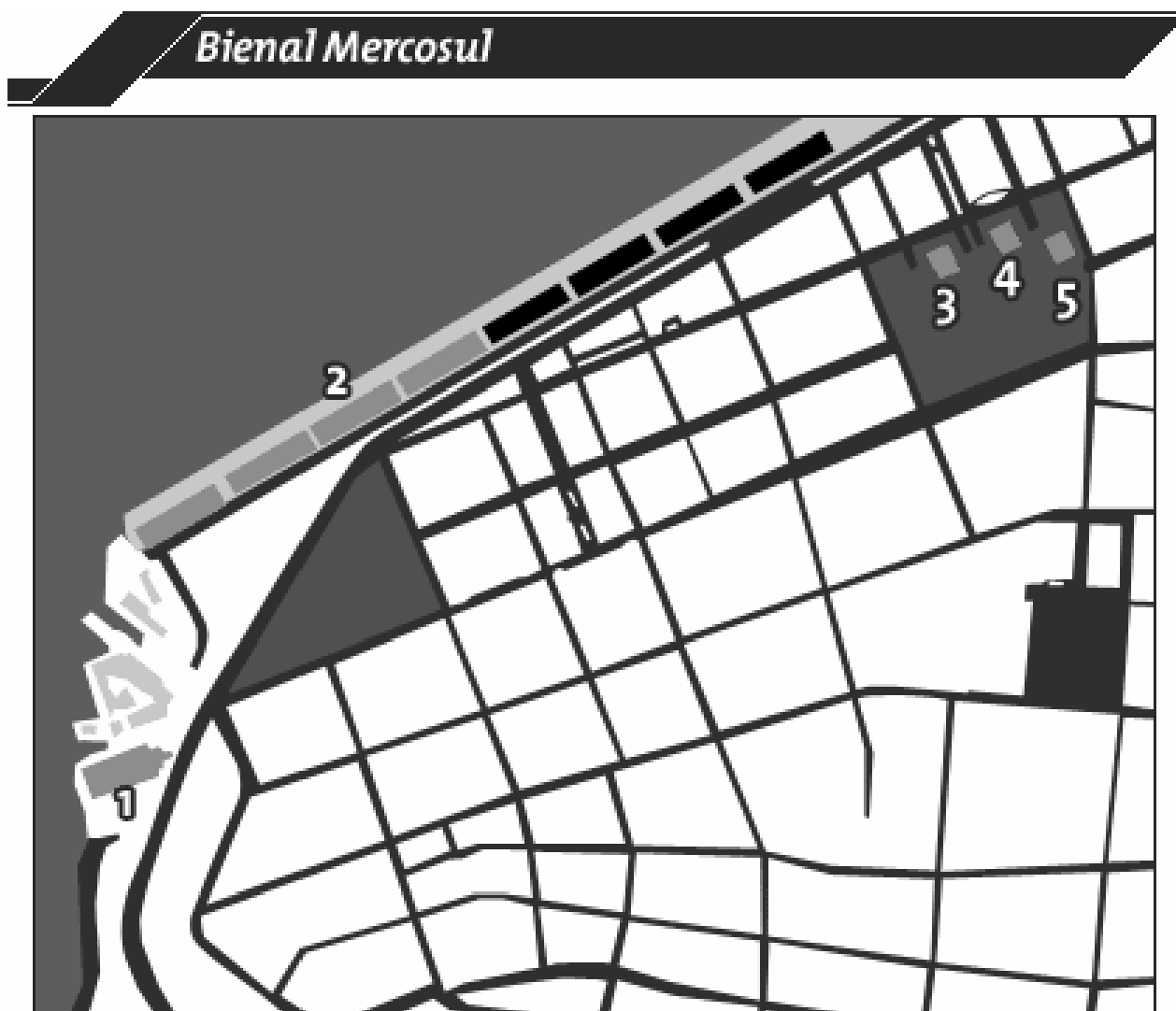
INFORMAÇÕES TURÍSTICAS

- **Reserva de hotéis, passagem e hospedagem**
Agência de Viagem Ouro e Prata Turismo.
Fones (51)337.5253 e 337.5353.
- **Alimentação**
MARGS (Café e Bistrô do Margs), GASÔMETRO (Usina Café) e
DEPRC (Bar Opinião)

III Bienal de Artes Visuais do Mercosul

III Bienal de Artes Visuais do Mercosul

4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul



- 1 – Centro Cultural Usina do Gasômetro
- 2 – Armazéns A4, A5, A6 e A7 do Cais do Porto
- 3 – MARGS
- 4 – Memorial do Rio Grande do Sul
- 5 – Santander Cultural

4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Guia

4ª Bienal do Mercosul

ZERO HORA - SÁBADO
4 DE OUTUBRO DE 2003

Segundo Caderno

Entre 4 de outubro e
17 de dezembro, a capital
gaúcha tem a chance de conferir
a produção de 76 artistas de 13 países,
em 17 exposições que se entrecruzam.
Arqueologia Contemporânea é o mote poético.

www.bienalmercosul.art.br

O QUE: 4ª Bienal do Mercosul
QUANDO: de hoje a 7 de dezembro, de
terças a domingos, das 9h às 21h. Abertura
oficial, hoje, às 11h, só para convidados
Abertura para o público, hoje, às 16h.
ONDE: Santander Cultural, Margs, Memorial
do Estado, Usina do Gasômetro e
armazéns A4, A5, A6 e A7 do cais do
porto de Porto Alegre
QUANTO: entrada franca

CURADORES:

Nelson Aguilar
(geral) e Franklin Espath
Pedroso (adjunto)

DIRETORIA: Renato Malcon
(presidente) e Justo Werlang
(vice-presidente)

ARTISTA HOMENAGEADO:
Saint-Chair Cemin

PAÍSES PARTICIPANTES: Brasil,
Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai
e Uruguai (Mercosul), México
(convitado), Alemanha, Colômbia,
Cuba, Estados Unidos, Peru e
Venezuela (Mostn Transversal)

AGENDAMENTO PARA ESCOLAS:
fone (51) 3228-0773,
das 7h45min às 19h30min

PROMOÇÃO: Fundação Bienal do
Mercosul, Ministério da Cultura e
Secretaria de Estado da Cultura

PATROCINADORES MASTER:
Gerdau, Santander Cultural e
Petrobras

PATROCINADORES: Ipiranga, Lojas
Renner, Refap, Souza Cruz,
Varig, Vivo e Veepar/Coca-Cola

PATROCINADOR DA AÇÃO
EDUCATIVA: Transfina

APOIADORES DA
AÇÃO EDUCATIVA:
Dellano, Ferramentas
Gerais, GM, Grupo
Habitassul e Rossi
Incorporação e
Construção



Um clássico moderno: o mexicano José Clemente Orozco, no Margs



Confira galeria de fotos da Bienal do Mercosul em
www.clicnessa.com.br

4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul

ANEXO E – Mapa de localização de obras em exposição permanente
legado da 1^a, 4^a e 5^a edição das Bienais do Mercosul

ANEXO F

Sinopses Institucionais das quatro primeiras
Bienais de Artes Visuais do Mercosul

ANEXO G

Arquivo eletrônico dos periódicos reproduzidos

LISTA DE OBRAS DA ARTE REPRODUZIDAS

1 - ILUSTRAÇÃO 1 – VÍCTOR GRIPPO.

TABLA, 1978.....p.14

2 - ILUSTRAÇÃO 2 – LUIS CAMNITZER.

LA SALA DE LOS ESPEJOS,1997.....p.29

3 - ILUSTRAÇÃO 21 – ALICIA VILLAREAL.

LA ENSEÑANZA DE LA GEOGRAFIA,1997. p.69

4 - ILUSTRAÇÃO 30 – XUL SOLAR.

DRAGO,1927.....p.84

5 - ILUSTRAÇÃO 31 – IBERÊ CAMARGO.

FACES, 1984.....p.86

6 – ILUSTRAÇÃO 37 – SAINT CLAIR CEMIN.

SUPERCUIA, 2003.(capa) e p.93

7 – ILUSTRAÇÃO 38 – RULFO.

EXCENTRA, 2005.....p.96

8 – ILUSTRAÇÃO 39 – RULFO.

EXCENTRA, 2005.p.97

- 9 - ILUSTRAÇÃO 40** – ROBERTO FARRIOL.
CUERPOS IMAGINÁRIOS, 1997.....p.99
- 10 - ILUSTRAÇÃO 42** – ARTUR BARRIO.
SEM TÍTULO, 200.....p.108
- 11 - ILUSTRAÇÃO 43** – ARTUR BARRIO.
SEM TÍTULO, 2003.p.109
- 12 - ILUSTRAÇÃO 44** – MEYER VAISMAN.
PROPIEDAD PRIVADA, 1995.p.111
- 13 - ILUSTRAÇÃO 46** – FÁBIAN TRIGO.
ARGENTINOS SELECCIONADOS, 2002.p.120
- 14 - ILUSTRAÇÃO 47** – FÁBIAN TRIGO.
ARGENTINOS SELECCIONADOS, 2002.p.121
- 15 – ILUSTRAÇÃO 51** – FELIX BRESSAN.
DUCHAMP, 1996.p.133
- 16 – ILUSTRAÇÃO 52** – RUBENS GERCHMAN.
A NOVA GEOGRAFIA / HOMENAGEM A TORRES GARCIA,
1971.p.136
- 17 - ILUSTRAÇÃO 53** – RICARDO BENAIM.
GERMINAÇÕES NA CRUZ DO SUL,1997.p.138

18 - ILUSTRAÇÃO 56 – GONZALO FONSECA.	
<i>MURAL CONSTRUCTIVO EN COLORES PRIMARIAS, 1945.</i>	
.....	p.144
19 – ILUSTRAÇÃO 57 – JORGE BARRÃO.	
<i>SEM TÍTULO, 1997.</i>	
.....	p.146
.	
20 – ILUSTRAÇÃO 58 – CILDO MEIRELES.	
<i>MISSÃO, MISSÕES: COMO CONSTRUIR CATEDRAIS, 1987.</i>	
.....	p.148
21 - ILUSTRAÇÃO 59 – CRUZ-DIEZ.	
<i>CROMOBUS (ESBOÇO), 1997.</i>	
.....	p.151
22 - ILUSTRAÇÃO 60 – CRUZ-DIEZ.	
<i>CROMOBUS, 1997.</i>	
.....	p.151
23 - ILUSTRAÇÃO 61 – DIANA DOMINGUES.	
<i>TRANS-E: MY BLOOD, 1997.</i>	
.....	p.154
24 - ILUSTRAÇÃO 62 – RAQUEL SCHWARTZ.	
<i>BAJO EL CIELO MÁS PURO DE AMÉRICA, 1997/99.</i>	
.....	p.156
.	
25 - ILUSTRAÇÃO 63 – CARLOS LEPPE.	
<i>BANQUETE SOBRE LA PLATAFORMA, 1999.</i>	
.....	p.162

26- ILUSTRAÇÃO 64 – JULIO LE PARC.	
<i>CONTINUEL LUMIERE</i> , 1967.	p.164
27- ILUSTRAÇÃO 65 – NADÍN OSPINA.	
<i>EL BOSQUE DE LOS ÍDOLOS</i> , 1998.	p.165
28 - ILUSTRAÇÃO 66 – FEDERICO ARNAUD.	
<i>JUEGO DE LOS MILAGRES</i> , 1999.	p.167
29 - ILUSTRAÇÃO 69 – FERNANDO LIMBERGER.	
<i>UM</i> , 1997.	p.171
30 - ILUSTRAÇÃO 76 – EDVARD MUNCH.	
<i>CASA SOB LUAR</i> , 1895.	187
31 - ILUSTRAÇÃO 77 – TAL R.	
<i>LORD MADRAS</i> , s/d.....	187
32 - ILUSTRAÇÃO 78 – DIEGO RIVERA.	
<i>RETRATO DE DOLORES DEL RIO</i> , 1938.	188
33 - ILUSTRAÇÃO 79 – FANG LIJUN.	
<i>1993 No. 1</i> , 1992-1993.	188
34 - ILUSTRAÇÃO 80 – MICHEL WESELY.	
<i>SÉRIE ORINOCO</i> , 2000.	190

35 - ILUSTRAÇÃO 81 – LUIS MOLINA-PANTÍN.

EL APARTAMENTO DE OSMEL SOUSA, PRESIDENTE DE

LA ORGANIZACIÓN DE MISS VENEZUELA, 2000.p.192

36 - ILUSTRAÇÃO 82 – MAURICIO DIAS E WALTER RIEDWEG.

DEUS É BOCA, 2000.....p.193

37 - ILUSTRAÇÃO 83 – BETSABEÉ ROMERO.

VERDE BOTELLA – VERDE SEGURIDAD, 2003.....p.196

38 - ILUSTRAÇÃO 84 – MARTÍN CHAMBI.

NOVIA EM MANSIÓN MONTES, 1930.p.199

39 - ILUSTRAÇÃO 86 – YENNIFERTH BECERRA.

HÁGALO USTED MISMA, TRAMA DESPLEGABLE, 1997.

.....p.203