



**PRIMEIRA BIENAL DO MERCOSUL
UMA EXPOSIÇÃO PARA A HISTÓRIA DA ARTE NA AMÉRICA LATINA**

**MERCOSUR FIRST BIENNIAL AN EXHIBITION FOR THE HISTORY OF ART IN
LATIN AMERICA**

Bianca Knaak

RESUMO

Porto Alegre, 1997. I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. A comunicação apresenta e pondera como essa mega exposição, disposta a constituir a si e à sua legitimidade tanto pela abrangência e potência do evento artístico quanto pela ambição curatorial de “reescrever a história da arte” na América Latina, sob a respeitável curadoria de Frederico Morais, desprezou programaticamente a representação por nações em benefício das afinidades e identificações estéticas entre as obras. Estratégia de apresentação que foi, à época, seminal para a construção de um entendimento histórico da arte na América Latina a partir de suas margens e fronteiras internas e, rapidamente, se tornou referência nacional de curadoria e gestão e, regionalmente, modelar para o setor das artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Sistema da arte; Bienal de Artes Visuais do Mercosul; exposição; curadoria.

ABSTRACT

Porto Alegre, 1997. I Biennial of Visual Arts of Mercosur. The communication presents and ponders how this mega exhibition, prepared to establish itself both for the intensity and potency of the artistic event and for the curatorial ambition to "rewrite art history" in Latin America. Under the respected curatorship of Frederico Morais, who programmatically disregarded representation by nations for the sake of affinities and aesthetic identifications among works. Presentation strategy that was, at the time, seminal to the construction of a historical understanding of art in Latin America from its margins and internal borders and quickly became national reference of curation and management and, regionally, a big model for the sector of the visual arts.

KEYWORDS

Art system; Mercosur Biennial of Visual Arts; exhibition; curatorship.

Idealizada em 1996 por um grupo de empresários e artistas, a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (IBAVM), realizada em Porto Alegre de 02 de outubro a 30 de novembro de 1997, foi na verdade, a segunda bienal brasileira. Enquanto projeto, nasceu assumindo o tom integracionista dos entusiastas do Tratado de Assunção para os países do Cone do Sul e, com o intuito de celebrar e fortalecer o acordo para o MERCOSUL (Mercado Comum para os países do Cone Sul) visou estabelecer um espaço simbólico estratégico para a integração econômica regional que, àquela altura, já dava mostras de enfraquecimento político e comercial¹. E a Bienal do Mercosul, como se popularizou chamar, foi desde o início atenta às imposições de um mundo mercadificado globalizadamente, anunciando pública e publicitariamente sua pretensão internacional, disposta a constituir a si e à sua identidade tanto pela abrangência e potência do evento artístico (a maior exposição) quanto pela extensão territorial desse mercado (América Latina) e, ainda mais evidentemente, pela ambição curatorial de “reescrever a história da arte” proposta por Frederico Morais.

Na montagem inaugural da IBAVM, o curador desprezou programaticamente a representação por nações em benefício das afinidades e identificações estéticas entre as obras. Essa estratégia de apresentação foi, à época, seminal para a construção de um entendimento histórico da arte na América Latina a partir de suas margens e fronteiras internas. Talvez por isso mesmo ela tenha sido, diante do conjunto de edições subsequentes, a abordagem mais audaciosa em suas pretensões curatoriais e expositivas até o momento. Em que pese para isso o fato de ter sido a primeira edição de um evento de proporções inéditas em Porto Alegre.

A maior

A IBAVM foi difundida como a maior mostra de arte da América Latina. Isso porque, segundo Frederico Morais, a primeira tentativa brasileira de organizar uma bienal de arte latino-americana, ainda nos anos 1970, padeceu sob a má condução do projeto que a tornou ideologicamente subalterna e pouco afirmativa para a arte do terceiro mundo, inviabilizando sua continuidade. Segundo Morais (1979, p. 63-64) “a ridícula representação de alguns países, a ausência de países com grande peso cultural (...) e, sobretudo dos nomes mais representativos da arte continental (...) anulam grande parte do significado desta Bienal”. Assim a primeira e única Bienal Latino-

Americana² teria se consumido soterrada pelos erros de seus próprios gestores e curadores.

Assim, quase vinte anos depois, ao defender seu projeto curatorial para a IBAVM, Morais enfatizou a possibilidade de apresentar, em Porto Alegre, a produção artística latino-americana em inédita revisão histórica. No seu entender, veríamos com a Bienal do Mercosul, aquilo que jamais tinha sido realizado no país. Com esta nova bienal ele pretendia, então, apresentar obras e artistas de significado realmente basilar no contexto latino-americano. E, exatamente por essa razão chegou a receber algumas críticas que sublinhavam a excessiva presença, em 1997, de obras produzidas há mais de 30 ou 40 anos, o que demonstraria uma visão curatorial histórica e não prospectiva da jovem arte do Cone Sul.

A I Bienal do Mercosul, desde seu nome, como atesta o depoimento de Mari-Carmen Ramirez³ “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”(RAMIREZ apud SEFFRINI, 2004,p.182). Afinal, além de apresentar e contextualizar a cena contemporânea latino-americana, esta nova Bienal pretendia revisar a lógica expositiva de eventos internacionais similares, como a própria Bienal de São Paulo e a centenária Bienal de Veneza.

Para a IBAVM, os destaques artísticos deveriam ser eleitos em cada país participante a partir de um olhar panorâmico endógeno e orgânico, pretensamente autônomo e independente. Isso talvez tenha deixado espaço para a prospecção contemporânea independente dos ditames do mercado internacional hegemônico, onde se constatava a ausência da América Latina na história da arte universal como a principal marca de nossa marginalização.

Ao ocupar 34 espaços de Porto Alegre⁴ com exposições e atividades da Bienal, as 880 obras de 256 artistas foram distribuídas e organizadas seguindo as interpretações do curador para rechaçar a ideia de uma arte latino-americana de repetição, incapaz de inaugurar estéticas ou movimentos válidos à arte universal. Assim, ele estabeleceu para a produção plástica latino-americana uma divisão em vetores, a partir de 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”. Este recorte conceitual lhe permitiu exibir as obras não por países, mas por afinidade estética, como já dissemos, o que deu ao todo uma unidade artística ainda mais potente sob essas três vertentes criativas/ propositivas. E, além destas vertentes genealógicas⁵ uma curadoria de apostas inclassificáveis, por assim dizer, reuniu obras realizadas entre 1995 e 1997, por 11 artistas emergentes num segmento intitulado “Último Lustro” e, simultaneamente, uma segunda mostra “Último Lustro – arte e técnica”, reunindo Julio Le Parc, Eduardo Kac, Sammy Cucher e José Antonio Hernández-Diéz. Some-se a isso a homenagem ao artista argentino Alejandro Xul Solar (1887 - 1963) e ao crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa (1900 -1981), a descentralização da mostra em 12 espaços expositivos distribuídos entre oficiais, alternativos, eventuais e inusitados, 2 seminários internacionais, 8 mostras paralelas oficiais, *happenings*, performances e intervenções urbanas – incluindo um jardim de esculturas (com instalação definitiva na cidade) e um ônibus de linha⁶.

Essa divisão conceitual e a ocupação simultânea da cidade se revelavam providenciais, pois, era preciso *a priori*, “reescrever a história da arte universal”(MORAIS, 1997,p.14) também na forma pública de apresentação visual da arte desse continente colonizado.



Carlos Cruz-Diez. **Cromobus**. Ônibus da linha T2 adesivado com tiras de PVA. Segmento **Intervenções na Cidade**.

Nesse intuito, sob o segmento “Escultura no Espaço Urbano” e acompanhando os interesses urbanísticos da municipalidade para uma área de aterro que margeia o Lago Guaíba e o *shopping center* Praia de Belas, houve a criação do Jardim de Esculturas Permanentes no Parque Marinha do Brasil, com obras dos artistas Amilcar de Castro, Aluisio Carvão, Francisco Stockinger, Franz Weissmann e Carlos

Fajardo, do Brasil; Ennio Iommi, Julio Péres Sanz e Hernán Dompé, da Argentina; Francine Secretán e Ted Carrasco, da Bolívia⁷.

O outro segmento que atuava a céu aberto, “Intervenções na cidade”⁸, também trouxe 10 artistas convidados com o objetivo explícito de ultrapassar os limites prediais expositivos da 1ª Bienal e com isso ampliar a visibilidade e o acesso público às obras. Ressalta-se ainda que “[...] os artistas procuraram estabelecer relações plásticas em espaços característicos da cidade, anteriormente impensáveis para abrigar projetos artísticos” (FIDELIS,2005,p.60) como por exemplo a *performance* na escadaria da rua 24 de maio de Gastón Ugalde e a pintura para a fachada do prédio das Lojas Tumelero de Mario Soro, ou ainda o trabalho conjunto de Eduardo Cardozo e Fernando Peirano (*Contrato de Trabajo*)⁹ que consistiu na seleção de um pedreiro que, a partir de um anúncio de vaga publicado no jornal, ao ser contratado “[...] pudesse livremente conceber e executar uma obra de arte, tendo como material apenas tijolos e argamassa” (FIDELIS,2005,p.60) .



Eduardo Cardozo e Fernando Peirano. **Contrato de Trabajo**. Intervenção. Largo Glênio Perez, centro Histórico de Porto Alegre. Segmento **Intervenções na Cidade**.

Contrato de Trabajo participava do segmento “Intervenções (efêmeras) na cidade” que se voltava à inserção de obras em lugares muito populares da cidade, alguns inclusive conhecidos como atrações turísticas. Esses trabalhos distribuídos em via pública e, principalmente fora dos museus de arte da cidade tiveram grande repercussão social e midiática, sendo apontados como interativos e democráticos. A partir de então, o sucesso da almejada ampliação do acesso à arte e a ativação de espaços públicos da capital para a recepção sensível da produção artística acabou por integrar a identidade da própria Bienal do Mercosul que em suas edições

vindouras se expandiu por cidades do interior do Rio Grande do Sul, através de projetos específicos de residência artística ou de imersão exploratória.

Perspectivas

Comparada às edições seguintes, na IBAVM a jovem arte contemporânea, *stricto sensu*, teve poucos expoentes. Num conjunto de 210 eleitos o segmento “Último Lustro”, por exemplo, reuniria apenas 15 artistas, divididos em duas montagens. No entanto, naquele momento, esse recorte, sob o gigantismo estrutural do evento, representava uma base histórica necessária e fundante para uma Bienal em Porto Alegre. Portanto, mesmo sem abarcar toda América Latina e suas complexidades, a representação dos países extrapolou os signatários do bloco econômico comemorado e, além do Brasil, país anfitrião que destacou 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 da Venezuela (53 artistas), como país convidado.

Para atender ao desafio de estarem todos “reescrevendo a história da arte latino-americana”¹⁰, os curadores internacionais selecionaram um elenco de artistas que pudesse resumir a trajetória pós-colonial 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 europeias, assim como também as reveladoras e dinâmicas apropriações, releituras, fusões, inovações e retroinfluências desses modelos externos e seus sistemas artísticos.

Neste sentido, Irma Arestizabal, por exemplo, 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 da Argentina “*realizando ‘cortes’ cronológicos aproximados que nos den la visión de movimientos similares que surgieron o se influenciaron contemporáneamente*”(ARESTIZABAL, 1997, p. 36). Ao passo que, Justo Pastor Mellado, do Chile, pretendia com a sua seleção “*una 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).

Para Mellado a transferência, que ele elabora como conceito operatório, significa a assimilação não linear com que os artistas chilenos incursionam pelos movimentos e tendências artísticas estrangeiras. Mas a influência na produção local, advinda destas assimilações/ transferências, também pode aproximar-se, conceitual ou referencialmente, ao trabalho de outros artistas, não exclusivamente latino-americanos. E essa observação poderia muito bem resumir a tônica do que se viu em exposição na IBAVM.

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 que, com os 8 artistas bolivianos destacados, trazia *“una visión analítica dentro del Cono Sur americano con relación al arte constructivo, a la cartografía y a la vertiente política”*(QUEREJAZU, 1997, p.132). E, atendo-se estritamente ao eixo curatorial proposto por Frederico Morais 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, ele nos apresenta um percurso a partir de um roteiro 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.

Noutra perspectiva, Tício Escobar, curador paraguaio entendeu 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)

Enquanto isso, com 22 artistas, Angel Kalenberg pretendia explicar que a permeabilidade dos artistas uruguaios às influências exógenas se dá, desde os anos 40, de forma seletiva e ambígua e, com os artistas destacados por sua assimilação estética ponderada, procurou demonstrar como a produção artística uruguaia ainda era em 1997, em larga escala, tributária do legado de Torres García¹¹.

Como país convidado, a Venezuela trouxe uma interpretação identitária mais política e prospectiva. Com 53 artistas Roberto Guevara propôs a “*lectura de la creación en la Venezuela como un arte para una era de câmbios*”(GUEVARA, 1997, p.399). E sua apresentação inicia com a contextualização conjectural da emancipação de seu país:

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.(GUEVARA,1997,p.398).

Roberto Guevara analisou 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 assentava numa possível classificação histórica da arte no território latino-americano por leituras e interpretações reversíveis como previa o 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 também curador da representação brasileira parece minimizar a importância do enquadramento dos artistas destacados nas vertentes produtivas propostas. Para favorecer leituras mais abertas e fluídas, ao apresentar os 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).

Mas precisamente estabelecer pontes, para Douglas Crimp, é expressão de que se valem curadores e críticos de arte para, “calculadamente” não precisar dizer nada

que extrapole o limite e o sentido puramente estético na análise das obras em questão. 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” (CRIMP, 2005, p.239). No intuito em que empregou Morais, a ideia de “pontes” estava mais próximo de um *pendant* (como ele mesmo usa) com outras produções e contextos artísticos, mais ou menos alternativos, políticos e socialmente engajados, pois, segundo Morais, “quando se faz necessário o artista brasileiro sabe ser radical”(MORAIS, 1997,p.158).

Lustros

Frederico Morais solicitou aos curadores estrangeiros um olhar “descolonizado”. Supostamente o mesmo olhar pretendido para os artistas brasileiros. No entanto, ao apresentar seus próprios critérios para a seleção brasileira ele apontava para uma produção emergente equivalente a produção dos grandes centros internacionais, o que desconstruía sua tese curatorial de uma classificação por vertentes para a arte latino-americana:

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. (...) O que temos, hoje, são re-criações, re-composições, re-leituras, re-apropriações e re-*ready-mades* (MORAIS, 1997,p.159).

Àquela altura, os parâmetros do curador não eram apenas a expressão de preferências particulares. Antes, eram já naquele contexto a indicação judicativa de um campo artístico que se organizaria noutra plataforma de afirmação. Ou seja, naquela Bienal que pretendia a descolonização da história da arte, ironicamente exibia-se o alinhamento da produção recente com a arte promovida nos centros euro-norte-americanos. Afirmava-se assim a força do *mainstream* internacional para a difusão artística hegemônica.

Visibilidade internacional

Em bienais e eventos tais, mais do que a internacionalização, o alvo é a visibilidade internacional advinda dos modos de exposição que progressivamente minimizem dissidências ao modelo, digamos assim, ao mesmo tempo em que não inibam a experimentação de iniciativas de resistência e ou reelaborações estética, conceitual,

política. Mas, ao revisarmos a seleção brasileira perceberemos que os artistas destacados não foram constituídos pelo sistema artístico local segundo um programa estético contra-hegemônico propriamente dito. E mais: do universo composto por 50 artistas brasileiros selecionados para uma apresentação histórica, em 10 anos, 28 deles tiveram suas produções reivindicadas para participar também de outras edições da própria Bienal do Mercosul. Dados que denotam o pioneirismo da curadoria de Frederico Moraes para um projeto potencialmente revelador, descentralizado (uma bienal em Porto Alegre), inaugural no contexto regional globalizado (MERCOSUL), mas denotam, também, a afirmação contemporânea de uma narrativa que constrói certa tradição artística que, valorando e legitimando a produção brasileira condicionada ao fato de ser exibida internacionalmente.

Encaminhamentos

Ao esclarecer suas escolhas, Frederico Moraes expõe a peculiaridade de uma atitude menos comprometida, 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. Até porque, segundo o curador, apesar de suas fronteiras geográficas, o Brasil “raramente se pensou como América Latina” e, isso se revelaria na ausência de “uma política de integração continental na área cultural” (MORAIS, 1997, p.156).



Jorge Barrão. **Instalação**. Oficina do DEPREC. Um porco, cinco galinhas, um galo e uma cadelinha, escolhida no canil da UFRGS, faziam parte da obra. Segmento **Imaginário Objetual**.

Seguramente, uma postura de distanciamento e deslocação identitária no conjunto latino-americano por certo contraria a “*idea de concebir el continente americano*”

como el proyecto cultural y social más importante y vasto de la humanidad”, como apontava o curador venezuelano Roberto Guevara (1997,p.398). Mesmo assim, segundo Moraes, estas seriam características da produção artística brasileira desde o modernismo até a contemporaneidade. Ainda 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. Por isso, “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”. E, com todo esse comodismo regional (bloqueio?), 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” (MORAIS, 1997, p.156-157).

Sim, o Brasil não é coeso em suas produções simbólicas. Tampouco se pode defini-lo estética, política ou artisticamente a partir de paradoxos internos. No entanto, a produção brasileira que Moraes selecionou, para sua parcela de responsabilidade pela reescritura da história da arte latino-americana, era tributária, principalmente, dos efeitos locais da modernização. Pois,segundo o curador, 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” (MORAIS, 1997,p.157) que já havia sido iniciado com o trabalho dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro.

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

As observações de Frederico Moraes, no texto incluído no catálogo geral da IBAVM, intitulado “Arte brasileira; *lo de afuera lo de adentro*”, também nos permitem concluir que a produção artística brasileira encaminhada para a I Bienal de Artes Visuais do

Mercosul , tanto quanto em outras grandes mostras, como 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 próprio –, existe um nível de celebração visual, aproximação formal e conceitual, quase homogêneo.

REver

Se a primeira edição da Bienal do Mercosul encontrou condições especialmente favoráveis à sua realização, a continuidade deste projeto foi sempre um desafio político, econômico e curatorial, nesta ordem, balizada por suas repercussões públicas e midiáticas. No entanto, a reescritura pretendida pela I Bienal do Mercosul alinhava a produção artística latino-americana recente com a arte contemporânea internacional. E, com variações e singularidades ao longo de suas edições, o que acompanhamos com as Bienais do Mercosul foi a internacionalização de uma exposição de arte contemporânea que desde o início, e sistematicamente, vem ocupando vários espaços públicos e interferindo nos modos de pensar e fomentar a arte não apenas através de intervenções na paisagem urbana local, mas principalmente em seus desdobramentos cultural, social, artístico e econômico.

Tal constatação pode bem apontar a voluntária submissão dos artistas aos modelos hegemônicos, de cunho ideológico mais ou menos evidente, mais ou menos engajados. Além do quê, pelo formato em que se apresentam as grandes exposições internacionais e de acordo com os movimentos artísticos contemporâneos a derrocada das hierarquias simbólicas enfatizada pela reprodução midiática global das culturas pode neutralizar diversidades e diferenças. Nesse cenário global que fomenta bienais e instâncias espetaculares de visibilidade, pode-se ainda lamentar que, numa *“cultura internacional de comunicación y espectáculo el arte como cuestionamiento ha perdido no solo relevancia sino capacidad crítica y desde luego capacidad transformadora”*(OLMO,2000,p.17).

Frente a eventos pares, no entanto, a repercussão dessa Bienal em Porto Alegre parece ainda não estabilizada consensualmente. Talvez hoje, vinte anos depois, um pouco mais. Sobretudo nos circuitos acadêmicos devido a afluência local às obras de artistas nacionais e estrangeiros, e posterior fortuna crítica sistematizada. O trânsito contínuo de artistas e obras, por ocasião das Bienais do Mercosul, ameniza a falta de acervos e políticas culturais consolidadas no país que pudessem melhorar

as “condições de visibilidade cognitiva e pública da arte brasileira”(HUCHET, 2008,p.48). Com as análises das exposições das Bienais do Mercosul *in loco* e também a partir de seus registros em catálogos percebe-se a permanente vontade de enfrentar questões relativas “a 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.48). Não por menos, de uma primeira edição gigantesca, a mostra vem se reinventando conceitualmente e se adequando também em dimensões e orçamentos, mas, está longe de abandonar o megamodelo onde a reunião da cultura artística regional se mostra um recurso promocional ainda análogo às necessidades econômicas e comerciais de aparição no mercado internacional. Ou seja: a Bienal do Mercosul, desde seus primórdios, seguindo as grandes exposições internacionais se revela, por definição política e não por vocação estética, como um campo profícuo de considerações e contraversões multifocais.¹²

Notas

¹ O mesmo entusiasmo com que, na 4ª edição da Bienal do Mercosul, apontariam Simón Bolívar, encontrando neste personagem, um ícone distante ainda eficiente para seus discursos de integração cultural e artística.

² São Paulo, novembro de 1978. Curadoria de Juan Acha, crítico peruano radicado no México. Teve como tema condutor o título “Mitos e Magia”.

³ A 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).

⁴ E pelo menos uma adjacência documentada: a Galeria Modernidade, em Novo Hamburgo, cidade distante 50 km da capital.

⁵ Genealogia da arte na América Latina que, para Moraes, só estaria completa com as representações da vertente fantástica, o que dependeria, sobretudo, da participação mexicana, naquele momento ausente da mostra.

⁶ Este ônibus, o Cromobus, proposta do venezuelano Carlos Cruz-Diez, foi todo adesivado, externamente, com tiras verticais de PVA laranja, verde, azul e preto, para tornar-se uma obra de arte circulante. O coletivo da empresa Carris, durante o período da exposição circulava atendendo passageiros normalmente e se alternou entre as linhas T2 e T5 da capital, ampliando a visibilidade do ônibus-arte e da própria Bienal que, assim entendia, estava também ampliando o acesso público à fruição artística. E, na viagem inaugural do Cromobus, fruindo o ônibus-obra e agregando valor sóciopolítico ao evento, viajaram a bordo o Secretário de Estado da Cultura, Nelson Boeira e o Presidente da Bienal, Justo Werlang.

⁷ Somadas, até 2014 a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul já legou às ruas 15 obras de intervenção urbana definitiva em Porto Alegre, todas efetivamente instaladas próximas às margens do Lago Guaíba e ao ar livre. São obras oriundas da 1ª, 4ª e 5ª edições da Bienal do Mercosul⁷ e, desse acervo público-privado, o conjunto maior deve-se ao segmento “Escultura no Espaço Urbano” da primeira edição da BAVM. Algumas permanecem até hoje, apesar das más condições de conservação e da depredação sistemática.

⁸ Tanto o segmento “Escultura no Espaço Urbano” quanto “Intervenções na cidade” e já na 5ª edição o segmento “Transformações do Espaço Público”, foram coordenados por José Francisco Alves (Brasil).

⁹ O pedreiro Máximo Vieira Souza foi contratado pela Fundação Bienal do Mercosul para a realização da proposta/obra da dupla de artistas uruguaios. Ele teve à sua disposição 3.000 tijolos e a garantia de que receberia R\$ 0,15 por tijolo utilizado. Foi assim que, no centro da cidade numa área de 8m² em frente ao Mercado Público, o Largo Glênio Peres, o então o pedreiro-artista elaborou uma grande cuia de chimarrão estilizada, um banco e um cercado, utilizando apenas metade dos tijolos disponíveis. Interrogado pelos artistas e organizadores sobre o que havia feito, ele justificou: “Não me preocupei em colocar uma maior quantidade de tijolos para ganhar mais dinheiro. Eu queria fazer algo bonito”.

¹⁰ Título da apresentação geral de Frederico Morais no catálogo da I Bienal do Mercosul.

¹¹ Joaquin Torres García (Montevideo, Uruguay, 1874 – 1949). Propositor da criação de uma “Escuela del Sur” e autor da “Teoria de Universalismo Constructivo”.

Referências Bibliográficas

- ARESTIZÁBAL, Irma. Del Sur. In: Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.36-43.
- CANCLINI, Néstor García. La globalización imaginada. México: Paidós, 2000.
- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 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.
- FIDELIS, Gaudêncio. Uma História Concisa da Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- 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.
- HUCHET, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. Concinnitas, ano 9, v.1, n. 12, p. 48-65, jul. 2008.
- KALENBERG, Angel. De ferias y peri-ferias. In: Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.346-350.
- KNAAK, Bianca. 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.
- _____. 1997. Bienal do Mercosul:reescrever a história da arte na America Latina. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fatima Morethy; MALTA, Marize. Histórias da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: RioBooks/FAPESP, 2016.
- 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.
- 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.
- MORAIS, Frederico; SEFFRIN, Silvana (Org.). Frederico Morais. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.
- OLMO, Santiago B. Bienales y médio artístico. Lapiz: Revista internacional de arte, Madrid, n.165, p.17-19, verão de 2000.
- 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.
- SEFFRIN, Silvana (Org.). Frederico Morais. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.

Bianca Knaak

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto de Artes/ Departamento de Artes Visuais. Artista. Possui Licenciatura em Artes Plásticas (FEEVALE,1994). Professora junto a UFRGS, onde obteve os títulos de Doutora em História (IFCH, 2008), com tese sobre as Bienais do Mercosul e Mestre em Artes Visuais (IA,1997) com dissertação sobre arte brasileira contemporânea. Dirigiu o Museu da Arte Contemporânea e o Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (1999 a 2002). Integra o Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Dedicar-se aos estudos sistêmicos da arte. Pesquisa, orienta e publica com regularidade. Participa de dois Grupos de Pesquisa(CNPq): Arte Impressa e, História, Teoria e Crítica da Arte e da Imagem.