

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

BRUNA WULFF FETTER

**MAPAS DENTRO DE MAPAS:
ESTRATÉGIAS DE ARTICULAÇÃO ENTRE O
LOCAL, O REGIONAL E O GLOBAL
NA BIENAL DO MERCOSUL**

Profa. Dra. Lúcia Helena Alvez Müller

Orientadora

Porto Alegre

2008

BRUNA WULFF FETTER

**MAPAS DENTRO DE MAPAS:
ESTRATÉGIAS DE ARTICULAÇÃO ENTRE O
LOCAL, O REGIONAL E O GLOBAL
NA BIENAL DO MERCOSUL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora Dra. Lúcia Helena Alves Müller

Porto Alegre

2008

BRUNA WULFF FETTER

**MAPAS DENTRO DE MAPAS:
ESTRATÉGIAS DE ARTICULAÇÃO ENTRE O
LOCAL, O REGIONAL E O GLOBAL NA
BIENAL DO MERCOSUL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Caleb Faria Alves – UFRGS

Prof. Dr. Airton Jungblut – PUCRS

Profa. Dra. Lúcia Helena Alves Müller - PUCRS

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu deveria voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como nos sonhos.

Ítalo Calvino

AGRADECIMENTOS

Um mestrado é uma etapa repleta de aprendizados, entusiasmo e ansiedade. Finalizá-lo é uma conquista. Eu gostaria de aproveitar esta oportunidade para agradecer a todos aqueles que me acompanharam e me incentivaram durante este percurso:

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pela bolsa concedida e pela estrutura disponibilizada. A minha orientadora, Lúcia Müller, por todo o suporte e por compreender os meus momentos.

Aos professores Emil Sobbotka e Ricardo Mariano, pelo apoio dentro e fora da sala de aula. À Rosane Andrade, pelos sorrisos e por quebrar todos os galhos possíveis. Aos meus colegas de mestrado e amigos, Daiane Menezes e Elias François, que tornaram tudo mais interessante e divertido.

À Fundação Bienal do Mercosul e suas equipes, que me fizeram crescer muito como pessoa e como profissional. Um agradecimento especial a toda equipe de Produção Executiva da 6ª edição e à Mônica Hoff, pela amizade e confiança.

Aos meus pais, Adolfo e Leila, por me ensinarem a importância da educação. Às minhas irmãs, Fabiana, Natália e Rebecca, por serem as balizas que me fizeram ser quem sou. À minha avó Annita, por ter estado sempre lá.

Ao meu amor, Luciano, pelo amor, companheirismo e paciência ao secar minhas lágrimas.

Por fim, a todos aqueles amigos e incentivadores que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta dissertação: muito obrigada.

RESUMO

O tema desta dissertação é a Fundação Bienal do Mercosul. Ela resulta de uma pesquisa que teve como objetivo analisar o papel desempenhado por essa organização no sistema local das artes. Criada em 1995, na cidade de Porto Alegre, Brasil, por um grupo de artistas, de empresários e políticos, essa Fundação tinha como objetivo original promover e legitimar a arte regional. Desde então, a Bienal do Mercosul cresceu de forma significativa, tornando-se o 2º maior evento de arte contemporânea da América Latina, situando-se atrás apenas da Bienal de São Paulo. Nas seis edições realizadas até o momento, foi possível observar como a criação e a consolidação dessa organização vem produzindo alterações no meio artístico local e na atuação de seus atores; ao mesmo tempo em que se evidencia a existência de tensões entre representantes da academia e do empresariado local (principal financiador do evento e gestor da Fundação). A análise levou-nos a perceber as estratégias de ambas partes em busca da manutenção ou legitimação de suas posições. O estabelecimento de uma lógica empresarial interna à Fundação, bem como a gradual internacionalização do evento e sua independentização em relação à intelectualidade local surgem, então, como resultado do predomínio da estratégia do empresariado na definição dos rumos da Bienal.

Palavras-chave: Sistema das artes; Globalização; Redes sociais. Lógica empresarial. Bienal do Mercosul; Organizações Empresariais.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the Mercosul Biennial Foundation. It is the result of research which aimed to analyse the Foundation's role within the local arts system. Created in the city of Porto Alegre in 1995 by a group of artists, businesspeople and politicians, the Foundation's original role was to promote and authenticate the art of the region. Since that time the Mercosul Biennial has grown significantly to become the 2nd largest contemporary art event in Latin America after the São Paulo Biennial. In the six editions organised so far it has been possible to observe how the creation and consolidation of this organisation has been producing changes in the local art scene and the actions of its players, while at the same time demonstrating the existence of tensions between representatives of local academic and business circles (the business community being the main financier of the event and administrator of the Foundation). The analysis led us to recognise the strategies of both parties in pursuit of maintaining or legitimizing their positions. The dominance of a business strategy in defining the direction of the Biennial has therefore led to the establishment of a business logic within the Foundation, together with gradual internationalisation of the event and its independent status in relation to the local intellectual community.

Key words: Arts system; Globalisation; Social networks. Business Logic. Mercosul Biennial; Business Organisations

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	Posicionando-me no mapa. Ou, como tudo começou	10
1.2	Metodologia da pesquisa	12
1.3	Descrição dos capítulos	18
2	BIENAL DO MERCOSUL: ORIGENS E UM BREVE PANORAMA	20
2.1	Uma Bienal do Mercosul em Porto Alegre	25
2.2	Atores e bastidores	31
3	ENTENDENDO O “SISTEMA DAS ARTES”	36
3.1	Do moderno ao contemporâneo: dois olhares	40
3.2	O mercado: um sistema à parte?	47
3.3	A bienalização do sistema e a institucionalização do “modelo bienal”	52
4	OS NÓS E OS BURACOS DA REDE	58
4.1	Quem contém o quê? Os atores do sistema local	61
4.2	Sistema local: decadência, lacuna ou disputa?	75
5	UM ESPAÇO NO MAPA DAS ARTES: PARA QUEM?	81
5.1	Os significados de uma bienal para o sistema	86
5.2	Os fios que amarram a Bienal do Mercosul	93
5.3	6ª Bienal do Mercosul: rumo à internacionalização	100
5.4	Quem (não) é quem na Bienal do Mercosul	107
5.5	A lógica do discurso empresarial no mundo das artes	112
6	ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	119
6.1	Voltando ao início e me reposicionando no mapa	119
6.2	Recapitulando as questões que envolvem o tecer da rede	120
6.3	Política regional, estratégia internacional	125
	REFERÊNCIAS	129
	ANEXOS	135

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura 1 – A arte é um campo específico, com atores individuais	42
Figura 2 – O esquema é circular. Entre os produtores estão todos os agentes da comunicação dos signos	46

SUMÁRIO DE TABELAS

Tabela 1 – Informações gerais por edição da Bienal do Mercosul	24
Tabela 2 – Lista de curadores participantes das edições da Bienal do Mercosul	89
Tabela 3 – Artistas participantes nas edições das Bienais do Mercosul	94
Tabela 4 – Lista de artistas gaúchos participantes por edição nas Bienais do Mercosul	96
Tabela 5 – Percentual de participação dos artistas gaúchos nas edições da Bienal do Mercosul	98

SUMÁRIO DE ANEXOS

Anexo 1 – Lista de atores envolvidos no sistema local das artes	136
Anexo 2 – Roteiro entrevistas	138
Anexo 3 – Bienal B: Relatório 2007	139
Anexo 4 – Essa POA é Boa: Projeto	141
Anexo 5 – Entrevista com Justo Werlang sobre os rumos da 6ª Bienal do Mercosul	143
Anexo 6 – Comparação entre integrantes das Diretorias e Conselho Curatorial da Fundação Bienal do Mercosul e Fundação Iberê Camargo	146
Anexo 7 – Matéria publicada no Jornal Zero Hora sobre a proposta da 6ª Bienal do Mercosul	147
Anexo 8 – Imagens das obras do núcleo de Pablo Chiuminatto, 6ª Bienal do Mercosul	149
Anexo 9 – Utilização dos espaços físicos na 6ª Bienal do Mercosul.....	150
Anexo 10 – 6ª Bienal do Mercosul: Lista de artistas por mostra.....	151
Anexo 11 – Relação dos patrocinadores da 6ª Bienal do Mercosul conforme apresentado no material de divulgação.....	153
Anexo 12 – Edital do processo de seleção para Curador-Geral da 7ª Bienal do Mercosul	154
Anexo 13 – Entrevista de Justo Werlang sobre o edital para curador da 7ª Bienal do Mercosul	155
Anexo 14 – Lista de Siglas	158

1 INTRODUÇÃO

1.1 Posicionando-me no mapa. Ou, como tudo começou

Quando escolhi me debruçar sobre o sistema das artes como tema da minha dissertação em Ciências Sociais, não sabia exatamente o que tal expressão poderia significar em diferentes contextos. Também não sabia ainda qual enfoque utilizar para compreender a rede de atores que compõem esse “sistema”. É verdade que, desde o início, existia a vontade de pesquisar mais a fundo sobre a realidade da Bienal do Mercosul, evento para o qual eu havia trabalhado em sua 5ª edição, em 2005, como integrante da Ação Educativa, e fui convidada a trabalhar novamente na 6ª edição, desta vez na equipe de Produção Executiva. No entanto, eu tinha grande receio de que minha familiaridade com o evento e com os profissionais que nele trabalham pudesse conferir um ponto de vista “viciado” à dissertação. Além disso, ao longo das entrevistas exploratórias, que foram realizadas no final de 2006 e primeiro semestre de 2007, ficou evidente que estudar o sistema local das artes – compreendido nessa pesquisa como o estado do Rio Grande do Sul, com ênfase na cena visualizada na cidade de Porto Alegre – seria impraticável em uma dissertação de mestrado. Estudá-lo sem considerar as alterações nele ocorridas após o surgimento da Bienal do Mercosul seria ignorar o papel desta instituição como fato gerador de muitas das mudanças que o caracterizam hoje.

Resolvi, então, optar por: 1) tomar a Bienal do Mercosul como recorte empírico, tratando a pesquisa praticamente como um estudo de caso, focando as conseqüências da institucionalização desse evento para o sistema local das artes¹; e 2) assumir e usufruir da minha proximidade com o objeto de estudo a partir da intensa participação que tive nos processos de produção da 6ª Bienal do Mercosul, tendo convivido diariamente com a diretoria da instituição, seus profissionais, curadores e artistas.

¹ O artigo de PÉQUINOT. La Sociologie de l’Art et de la Culture em France: um état dès liex. Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 2, p. 285-509, mai/ago 2005. p. 303-335 foi fundamental para me auxiliar a compreender as possibilidades de abordagem de estudos em Sociologia da arte.

Tendo escolhido a Bienal como elemento central de pesquisa e análise, autores como Bourdieu, Becker, Durand, Moulin, Heinich e Cauquelin foram utilizados para uma maior compreensão da evolução do universo das artes até o momento contemporâneo, seus atores, respectivas posições, jogos, disputas, discursos, interesses, ou seja, forneceram embasamento para a identificação de características do sistema das artes. Esses conceitos foram essenciais para guiar minha percepção em busca da contextualização dessa expressão em nossa realidade local. Ainda faltava definir as questões centrais que guiariam esse estudo.

Ao longo das entrevistas exploratórias tomei consciência de um fator de tensão, com o qual convivi de perto durante o período em que trabalhei na 6ª Bienal do Mercosul e que, posteriormente, tornou-se a mais precisa delimitação desta dissertação: trata-se da tensão entre um modelo global de evento no qual as bienais de uma forma geral se enquadram e as expectativas locais (ou dos locais) em relação ao presente e futuro do cenário das artes visuais no Rio Grande do Sul.

Para dar conta desse cenário busquei em Geertz, Canclini, Featherstone e Wu elementos capazes de orientar minhas pesquisas acerca das questões relativas à mundialização e privatização da cultura, bem como buscar explicações sobre as disputas sociais, estéticas, políticas e econômicas entre espaços de influência global e focos de resistência local, na cultura e na arte.

Permeando ambos focos teóricos, busquei complementar a análise desenvolvida nessa dissertação com autores da história, teoria e crítica de arte, que me ajudaram na compreensão e descrição do histórico do sistema local e suas principais instituições, como universidades, galerias e museus, até instituições mais recentes, como a própria Fundação Bienal do Mercosul. Para uma maior compreensão de um sistema nacional das artes, pesquisei informações sobre o desenvolvimento da Bienal de São Paulo, sobre como este evento se tornou uma referência para as artes visuais em nível mundial e como sua vitalidade encorajou o surgimento da Bienal do Mercosul.

No entanto, não foi apenas o nascimento da Fundação Bienal do Mercosul que me interessou, mas sim como sua concretização ao longo dos anos permitiu que, edição após edição, o evento se reinventasse e influenciasse, direta ou indiretamente, diversos outros atores do sistema local, nacional e mesmo internacional. Conversando com artistas, galeristas, jornalistas e profissionais do meio pude perceber que existem aqueles que

reverenciam a iniciativa e aqueles que “despejam” uma série de críticas ao evento, podendo, em alguns casos, a mesma pessoa expressar ambos pontos de vista. No entanto, existe uma certa unanimidade relativa à avaliação de que a Bienal do Mercosul inscreveu Porto Alegre no mapa das artes. Mas que mapa seria este? Quem define os critérios para se entrar ou sair dele? E mais: Porto Alegre estaria efetivamente inscrita neste cenário? Ou seria apenas uma percepção superestimada de alguns atores locais? São essas algumas das questões que persegui ao longo desta dissertação.

1.2 Metodologia da pesquisa

“O objetivo é tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados; apoiar amplas afirmativas sobre o papel da cultura na construção da vida coletiva empenhando-as exatamente em especificações complexas” (GEERTZ, 1989, p. 38).

Para buscar respostas a essas perguntas e a outras perguntas, que foram surgindo posteriormente, a definição dos rumos do trabalho de campo foi fundamental. Desde o princípio, ao pensar na forma de conduzi-lo, a etnografia, em termos da *descrição densa* sugerida por Geertz, pareceu-me a opção mais adequada para dar conta das questões propostas². A etnografia permitiria visualizar a rede de relações existentes dentro dos diferentes níveis de sistema das artes – antes de tudo, o local, mas também o nacional ou o nível global – desde que possuíssem algum tipo de relação ou atuação local, convergindo ou interferindo na institucionalização da Bienal do Mercosul neste cenário.

Encontrei em Becker (1997) referências a uma atuação metodológica que pareceu ideal para dar conta desse contexto de pesquisa. Segundo este autor, no estudo de caso podemos utilizar o método da observação participante conjugado com outros métodos mais estruturados, com o objetivo de obtermos uma apreensão mais ampla da realidade pesquisada.

Em função disso, como técnica complementar à observação participante, optei pela realização de entrevistas em profundidade com diferentes atores do sistema, objetivando,

² O artigo de Cláudia Fonseca intitulado “Quando cada caso NÃO é um caso – Pesquisa etnográfica e educação”, publicado na Revista Brasileira de Educação, na edição de jan-abr 1999, vol 10. p. 58-78, foi um guia para a construção, a partir das questões existentes, do objeto de estudo dessa pesquisa.

dessa forma, coletar diferentes pontos de vista sobre questões semelhantes, buscando as regularidades, mas também as divergências e contradições que permitissem montar um mapa e compreender *a partir* de qual ponto de vista os entrevistados falavam. Através das entrevistas interessava entender as condições sociais de inserção dos agentes no sistema, bem como suas manifestações e representações.

Dessa forma, diferentes atores do sistema foram escolhidos para as entrevistas. Foi necessário estipular critérios para essas escolhas, o que busquei novamente em Becker e nas suas pesquisas sobre tipos sociais e os mundos artísticos. Segundo o autor,

“é possível entender as obras de arte considerando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é. Esta abordagem impõe um roteiro específico à nossa pesquisa. Devemos, em primeiro lugar, estabelecer a relação completa dos tipos de pessoa cuja ação contribui para o resultado obtido” (BECKER, 1977, p. 09).

Para tanto, e a partir de minha experiência profissional, listei os principais atores institucionais e individuais que reconhecia no sistema³. Depois, conversei com duas pessoas que não seriam objeto de entrevista, mas que poderiam me auxiliar. Dessas pessoas, uma ocupa posição em ascensão/consolidação no sistema local e a outra, ex-participante da imprensa especializada local, mora atualmente em São Paulo e, apesar de conhecer o sistema local em profundidade, hoje possui uma visão parcialmente distanciada dos atores. A elas solicitei que fizessem uma relação com o objetivo de listar os principais atores do sistema. Assim, comecei a visualizar, como num mapa, diferentes categorias, grupos e subgrupos que supostamente compartilhariam opiniões e interesses. Com essas categorias mais claras, os critérios utilizados para determinar a escolha dos entrevistados foram: pertencimento a diferentes categorias ou grupos reconhecidos no sistema, nível de relevância associado a ele dentro de seu grupo e oportunidade de acesso ao entrevistado.

Dentre as categorias definidas para mapear o sistema estavam: artistas, universidades, críticos e curadores, imprensa, órgãos governamentais, instituições culturais, galerias ou *marchands*, associações e colecionadores. Optei, então, por tentar entrevistar um indivíduo por categoria, coisa que mais tarde não se efetivou, uma vez que todos os indivíduos contatados ocupavam mais de uma categoria dentre as estabelecidas (por vezes

³ No Anexo 1 consta uma lista detalhada dos principais atores do sistema local considerados nessa pesquisa.

três ou quatro). Com isso, o universo empírico não foi, e nem poderia ter sido, determinado por um cálculo amostral, rígido. Ele assumiu sua configuração também pela própria saturação ou recorrência das informações coletadas.

A partir dessas definições comecei entrevistando as pessoas que apareciam nas três listas, e a cada entrevista fui pedindo sugestões de outras pessoas que os entrevistados considerassem interessantes de serem incluídas nas listas a fim de serem entrevistadas. Buscando sempre agendar as próximas entrevistas a partir de um quadro geral no qual as indicações se sobrepujam, acabei com o seguinte conjunto de entrevistados: 1) artista e presidente da Associação Francisco Lisboa; 2) representante da galeria Bolsa de Arte; 3) ex-coordenador da Ação Educativa do Santander Cultural, produtor cultural e mestrando do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); 4) jornalista, crítica de arte, ex-editora da Revista Aplauso, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes (IA/UFRGS) e professora de História da Arte na FEEVALE e UNIRITTER; 5) artista e curador, ex-diretor do MARGS e do MAC/RS, doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes (IA/UFRGS), também professor de disciplinas de História da Arte na UNIRITTER; 6) professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes (IA/UFRGS) e precursora das pesquisas sobre sistema das artes no Rio Grande do Sul; 7) ex-diretor da Usina do Gasômetro e da Fundação Iberê Camargo, diretor da Telos, empresa de produção cultural, e atual Secretário de Cidadania e Justiça do Rio Grande do Sul; 8) artista local, uma das idealizadoras e concretizadoras da Bienal B; 9) artista com carreira em ascensão internacional residente em Porto Alegre, cuja origem, diferentemente da maioria dos profissionais do meio local, é o Atelier Municipal da Prefeitura, e não o Instituto de Artes (IA/UFRGS); 10) ex-diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), atual superintendente cultural da Fundação Iberê Camargo e produtor executivo da 6ª Bienal do Mercosul; 11) presidente da 6ª Bienal do Mercosul, empresário e colecionador; 12) curador-geral da 6ª Bienal do Mercosul, ex-curador do *Blanton Museum of Art*, em Austin, Texas, e atual diretor da Fundação Cisneros, em Nova York; 13) co-curador da mostra Três Fronteiras, da 6ª Bienal do Mercosul, curador do *Museo Del Barro*, em Assunção, Paraguai, foi também curador da 1ª, 2ª, 3ª e 5ª Bienais do Mercosul. Existiriam, ainda, outras entrevistas que acabaram não se efetivando por limitação de tempo.

As entrevistas, de caráter semi-estruturado, foram conduzidas da maneira o mais livre possível. O roteiro prévio, nem sempre seguido, se encontra no Anexo 2, ao final da dissertação, e pode ser consultado a respeito dos assuntos inicialmente propostos para abordagem. Em data, horário e local⁴ determinados pelos entrevistados, procurei deixá-los bastante à vontade e permiti que eles conduzissem nossa conversa, apenas oferecendo algumas palavras-chave e comentários que fossem, de certa maneira, mantendo o foco nas questões mais relevantes. Apesar da fala dos entrevistados ser importante naquele momento, os aspectos extradiscursivos – o espaço social e as condições de produção e recepção dos discursos – também foram levados em consideração para compreender não apenas o que eles dizem, mas também suas atitudes e contradições.

“Quanto mais olhares se puderem inventariar no curso do trabalho de campo, melhor, pois mais o contraditório se manifesta, mais a diversidade se faz presente. Também mais esforço demanda para se perceber a regularidade, mas é a única forma de se chegar a ela. Conhecer um grupo é poder discernir a regra da exceção, a regularidade da excepcionalidade. Quando, diante de um fenômeno observável em campo, estamos seguros de que ele é representativo do grupo ou trata-se de um fato isolado, significa que estamos finalmente conhecendo o grupo pesquisado. Para isso, é preciso identificar o nosso informante, mapeá-lo e ter em mente que ele apresenta o seu ponto de vista” (VÍCTORA *et all*, 2000, p. 57).

É importante ressaltar que tomei essas entrevistas como um meio de exploração e reconhecimento do sistema, tendo alterado ao longo do percurso por diversas vezes a lista dos entrevistados até chegar a sua configuração final. Como disse anteriormente, o próprio foco da dissertação surgiu durante essas entrevistas, que me proporcionaram um grande volume de material. Em função disso e do enfoque estabelecido, as questões foram se alterando a cada entrevista dependendo daquilo que o entrevistado oferecia.

“O etnólogo evita, não apenas por temperamento, mas também em consequência da especificidade do modo de conhecimento que persegue, uma programação estrita de sua pesquisa, bem como a utilização de protocolos rígidos, de que a sociologia clássica pensou tirar tantos benefícios científicos. A busca etnográfica, pelo contrário, tem algo de errante. As tentativas abordadas, os erros cometidos no campo, constituem informações que o pesquisador deve levar em conta. Como também o encontro que surge freqüentemente com o imprevisto, o evento ocorre quando não esperávamos” (LAPLANTINI, 1988, p. 151).

⁴ Os locais das entrevistas variaram de acordo com a indicação de cada entrevistado. Muitos me receberam nos seus locais de trabalho, como ateliês, ou mesmo nas suas residências. Em alguns casos, fomos “tomar um café”, o que certamente propiciou uma abordagem menos íntima e de menor duração.

Paralelamente a esse processo de coleta de dados, ocorria outro, o da observação participante.

Minha inserção no meio foi se dando de maneira gradativa desde 2004, quando após me formar em Comunicação Social, iniciei um curso de especialização em Museologia e Patrimônio Cultural no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). Posteriormente, fui conhecendo profissionais do campo artístico e comecei a realizar trabalhos esporádicos na área cultural. Em 2005 trabalhei na Ação Educativa 5^a Bienal do Mercosul, na produção das suas Atividades Paralelas⁵. Na metade de 2006 fui chamada para realizar a coordenação executiva da equipe de produção da 6^a Bienal do Mercosul. Isso significou 15 meses de trabalho intenso, nos quais tive a oportunidade de conviver com o funcionamento dessa instituição de forma mais completa e complexa, como também com o funcionamento de um sistema das artes em escala global, bem como com as particularidades do sistema local. Várias das situações pelas quais passei, pessoas com as quais convivi e relacionamentos que desenvolvi encontram-se nessa dissertação, na maioria das vezes de forma implícita. Acredito que essa experiência tenha sido bastante enriquecedora como subsídios para a redação desta pesquisa.

“Assim, a etnografia é antes a experiência de uma imersão total, consistindo em uma verdadeira aculturação invertida, na qual, longe de compreender uma sociedade apenas em suas manifestações ‘exteriores’ (Durkheim), devo interiorizá-las nas significações que os próprios indivíduos atribuem a seus comportamentos” (LAPLANTINI, 1988, p. 150).

Dessa forma, uma preocupação era esclarecer minha posição dentro do quadro que busquei compreender e descrever nas próximas páginas. Como buscar um distanciamento capaz de me permitir realizar uma análise minimamente clara e crítica do objeto de estudo? Pesquisando, encontrei na bibliografia outros casos que, apesar de reforçarem repetidamente a necessidade de buscar um afastamento, eram exemplos de situações semelhantes à minha. Foram especificamente as palavras de Howard Becker sobre observação participante que me tranquilizaram a esse respeito:

⁵ As Atividades Paralelas abrangiam ciclos de palestras, lançamento de livros, debates, eventos com instituições parceiras e o Simpósio Internacional, realizado nos dias 03, 04, 05 e 06 de outubro de 2005, no Átrio do Santander Cultural.

“Ele [o observador] pode ser um participante em caráter integral, morando na comunidade em estudo ou tendo um emprego de tempo integral na organização que estuda, e assim estando sujeito às mesmas chances de vida que qualquer outro membro do grupo” (BECKER, 1997, p. 120).

A consciência de minha posição não significa que obrigatoriamente desenvolvi um texto integralmente imparcial. Gilberto Velho (2002) destaca que a subjetividade do pesquisador está presente em todo o trabalho, principalmente em suas interpretações, e que aquilo a que chamamos de *realidade* sempre será filtrada por seu ponto de vista.

Acredito ser importante ressaltar que, apesar do trabalho que venho desenvolvendo na área das artes visuais, me senti, e ainda me sinto em diversas ocasiões, uma *outsider*, alguém que não pertence ao grupo, que desconhece uma série de códigos de conduta que caracterizam o pertencimento a ele. No meu caso, fui aprendendo gradativamente a ler os significados de muitos desses acontecimentos e assimilando as reações a partir da convivência diária. Durante esse percurso “iniciático”, cometi algumas gafes e passei por situações ligeiramente constrangedoras, principalmente no que diz respeito a compreender quem eram aquelas pessoas e a qual grupo cada uma delas pertencia, quem eram seus afetos e desafetos, bem como o papel e a influência das vaidades nas relações estabelecidas entre elas. Inicialmente fui bem recebida por todos, sem exceção. Ao testar alguns limites, expus-me à hostilização. Vivenciei momentos de desconforto no início de algumas entrevistas ao esclarecer o tema da dissertação e ao comunicar minha função na 6ª Bienal do Mercosul, especialmente dentre aqueles que tinham algum vínculo com o Instituto de Artes (IA/UFRGS) e não me conheciam previamente. Quando alguns perguntaram quem os havia indicado para entrevista e me repassado seus contatos, notei hesitação e desconfiança, além de tentativas de me “enquadrar” em um grupo, de mapear *meus* relacionamentos. Meus tênues laços com o Instituto de Artes, em função da minha formação acadêmica, criaram algumas barreiras que foram sendo transpostas gradativamente; outras, continuaram intocadas.

O que realmente demorei para compreender foi que, para pertencer verdadeiramente ao sistema local das artes seria necessário mais do que trabalhar dentro dele, produzindo o maior evento de artes visuais do estado. Para ser um agente nesse sistema, seria preciso integrar a rede de relações que o compõe. Essa constatação foi fundamental para a análise

que foi desenvolvida ao longo de toda a dissertação e, exatamente por isso, voltarei a ela mais adiante trazendo uma abordagem mais aprofundada.

Por enquanto, o importante é ressaltar que a opção feita não foi a de montar uma espécie de quebra-cabeças cuja junção das peças me daria uma imagem final desse cenário, mas elaborar uma leitura possível deste quadro, a partir da interpretação de diferentes atores envolvidos dentro deste mesmo contexto. Para Geertz,

“A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea” (GEERTZ, 1989, p. 30-1).

Espero ter conseguido descrever e analisar os fatos envolvidos com a profundidade necessária. A partir de observações sobre o teor das negociações e disputas diárias existentes no campo artístico, possuo hoje uma compreensão maior do meu objeto de estudo e de seu papel para o sistema local das artes.

1.3 Descrição dos capítulos

Para compreender, portanto, o cenário composto pelos atores locais e o papel da Fundação Bienal do Mercosul no contexto apresentado, coube perguntar: como a Bienal do Mercosul se articula dentro do seu espaço social e como é articulada pelos atores que a compõem? Quais os interesses desses atores? Visando verificar quem seriam os principais atores envolvidos no sistema local e como suas redes de relações o configuram, foi realizado um mapeamento de relacionamentos que buscou realçar relações e tensões existentes entre diferentes dimensões envolvidas no sistema local e na própria Bienal do Mercosul. Para dar conta dessas questões, segue explicação de como o texto foi organizado.

O *capítulo introdutório* abrange a descrição da metodologia utilizada que permitiu a análise de como os conflitos entre os atores do sistema local das artes têm repercutido na configuração da Bienal do Mercosul e, também, no desenvolvimento do sistema das artes no estado do Rio Grande do Sul.

O *segundo capítulo* faz uma apresentação da Fundação Bienal do Mercosul: suas origens históricas, um breve panorama de suas edições, ressalta a relevância da referência a um tratado econômico em seu nome e faz uma apresentação dos profissionais envolvidos.

O *terceiro capítulo* traz questionamentos sobre o funcionamento do chamado “sistema das artes”. Ele engloba também uma breve descrição da transição do Modernismo à arte contemporânea para ajudar a compreender questões atuais de mercado e do próprio surgimento das bienais como fenômeno desse mesmo “sistema”.

A partir da apresentação do modelo global de atuação do “sistema das artes”, o *quarto capítulo* busca, então, identificar os principais atores do sistema local, para assim, tentar formular uma espécie de mapa das redes de relacionamentos vigentes, contextualizando a Bienal do Mercosul nesse cenário. A última parte deste capítulo gira em torno das divergências de interesses identificados entre o campo acadêmico e os planos do empresariado local para o evento.

Na seqüência, o *quinto capítulo* enfatiza o processo de internacionalização, evidenciado na sua 6^a e mais recente edição, na qual tal busca adquiriu um *status* estratégico em termos curatoriais e de visibilidade para a instituição. Nele, são apresentadas evidências de como a lógica empresarial vem tomando conta do discurso e da atuação da Fundação Bienal do Mercosul, principalmente durante a gestão da diretoria dos anos de 2006 e 2007, e de como isso vem gerando alterações profundas nos rumos do evento.

O *sexto e último* capítulo traz o percurso analítico travado ao longo de toda a dissertação. Recapitulando as principais questões levantadas e alinhando-as, busquei esclarecer ao leitor como essa trajetória me conduziu para algumas considerações a respeito da temática pesquisada e como, a partir dessas considerações, novas questões surgiram.

2 BIENAL DO MERCOSUL: ORIGENS E UM BREVE PANORAMA

“Como existe uma lógica de reconhecimento de qualquer proposição artística a partir da sua participação em mostras e da sua presença na imprensa, estas regiões [periféricas] criam seus próprios circuitos de legitimação – muitas vezes inexistentes até então – que pretendem funcionar tanto em relação ao local quanto em relação ao âmbito global” (MOTTA, 2007, p. 25-6).

A Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul é uma instituição de direito privado sem fins lucrativos que tem por objetivo a realização das mostras e eventos⁶ que constituem as Bienais do Mercosul. Tendo surgido com a pretensão de se alocar como um pólo difusor da arte latino-americana para o mundo, visava abrir canais de legitimação dessa produção artística encarada como periférica em relação ao eixo EUA-Europa. A Bienal do Mercosul foi criada, portanto, com o intuito de utilizar a integração, almejada pelo recém nascido Mercado Comum do Sul, para obter internacionalmente um espaço e reconhecimento no sistema mundial das artes até então desconhecidos pela América Latina⁷.

As raízes de seu nascimento surgiram em maio de 1994, quando a produtora cultural Maria Benites Moreno tornou público um anteprojeto para a constituição de uma Bienal do Cone Sul. Na mesma época, um grupo de artistas gaúchos formado por Caé Braga, Gustavo Nakle, Maia Menna Barreto, Nelson Jungbluth, Maria Tomaselli, Paulo Olszewski, Paulo Chimendez, Manolo Doyle e Wilson Cavalcanti, e apoiado pelo Instituto Estadual de Artes Visuais da Secretaria de Estado da Cultura (IEAV/RS), discutia possibilidades de intercâmbio com países da América Latina. Ao mencionar sobre a importância desses atores para a constituição da Bienal do Mercosul, Fidelis (2005) afirma que a idéia do evento parecia estar latente no meio.

Mas a efetivação do processo daquilo que veio a ser a Bienal do Mercosul ocorreu em março de 1995, em reunião na residência do empresário Jorge Gerdau Johannpeter.

⁶ Para compreensão do fenômeno englobado por um evento sazonal, bem como para me ajudar a pensar em questões de metodologia a respeito do meu papel como pesquisadora e participante, utilizei: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1999. 116 p.

⁷ Disponível em www.bienalmercosul.art.br

Contando com a presença do Governador do Estado, do Secretário de Estado da Cultura, de algumas outras autoridades políticas, artistas, colecionadores, empresários, bem como representantes do setor cultural, foi lançada a proposta de se fazer uma Bienal de Artes Visuais em Porto Alegre. Liderados na época pelo anfitrião do encontro, empresários locais viram na realização da Bienal uma possibilidade concreta de investimentos na área cultural e artística. Conforme mencionado por Fidelis (2005):

“Essa é a primeira vez que os setores políticos, culturais e empresariais articulam-se de forma organizada para a realização de um evento que viria a ser um marco histórico para a área de artes plásticas do Rio Grande do Sul e construiria lastros significativos de suporte à produção plástica latino-americana em um futuro breve” (p. 38).

Em maio do mesmo ano, o Governador empossou uma comissão técnica para a formulação de um projeto inicial, formada por representantes do governo estadual, da prefeitura de Porto Alegre, empresários, artistas e entidades de classe (FIERGS, FEDERASUL E FARSUL). Em julho, o subgrupo da comissão técnica apresentou uma proposta para a configuração geral da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Em agosto de 1995, este grupo apresentou ao Governador a proposta de criação de uma fundação de direito privado: a *Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Em 1º de dezembro de 1995, o Governador nomeou uma comissão organizadora para a Bienal do Mercosul que, por sua vez, indicou a nomeação de um presidente para a realização da 1ª Bienal do Mercosul e a composição do Conselho Deliberativo. O empresário e colecionador Justo Werlang foi o primeiro presidente da instituição.

Em 1º de abril de 1996 a comissão organizadora da Bienal do Mercosul aprovou o projeto básico da primeira bienal, assim como o esboço dos estatutos sociais da Fundação. Também em abril de 1996 foi formalizada uma lista com sete empresários que instituíram a Fundação, sendo eles: Adelino Raimundo Colombo, Hélio da Conceição Fernandes Costa, Horst Ernst Volk, Jayme Sirotsky, Jorge Gerdau Johannpeter, Sérgio Silveira Saraiva e William Ling. Em 3 de junho de 1996 foi aprovado o projeto executivo da 1ª Bienal e o convênio com o Governo do Estado. Em 11 de junho, o Conselho de Administração apresentou os termos da escritura pública de instituição da Fundação e seu Estatuto Social, formalizando sua constituição jurídica. Ainda em 1996, o Governo do Estado do Rio Grande do Sul aprovou a criação de uma lei de incentivo à cultura, regulamentada em maio

de 1997. Essa lei foi um dos fatores que permitiram a realização da primeira Bienal do Mercosul, em setembro deste mesmo ano (FIDELIS, 2005).

Após a breve exposição do percurso realizado para a constituição da Fundação Bienal do Mercosul e dos principais envolvidos no processo, cabe destacar alguns fatores que se mostram relevantes nessa trajetória. A partir dos três eixos de análise apontados por Alambert e Canhête (2004), que revelariam as formas de constituição do fenômeno das bienais, vamos buscar alguns elementos significativos dentro do contexto aqui pesquisado, que servirão como base para reflexão, não apenas neste capítulo, mas ao longo de toda dissertação. São eles: 1) a *história sócio-cultural*, ou as injunções políticas e culturais e as reflexões teóricas envolvidas; 2) a *atualização artística e cultural*, as quais envolvem questões a respeito da história da arte e da cultura; 3) e a *organização funcional ou administrativa*.

Em termos de história sócio-cultural, apesar do contexto político e econômico de formação do Mercosul ter sido decisivo para a definição do rumo norteador do evento e dos objetivos que seriam perseguidos ao longo de suas edições, foram outras decisões políticas que viabilizaram sua emergência em termos econômicos: na esfera federal, a criação da Lei Rouanet em 1991, e na estadual, a já citada da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul em 1996. A entrada de atores advindos do setor privado, através do mecenato empresarial, representado principalmente na figura de Jorge Gerdau Johannpeter, somado a aspectos históricos, geográficos, culturais e identitários, além dos bons indicadores sócio-econômicos do RS em comparação ao resto do país, são também citados como fatores que se conjugaram e permitiram à cidade e ao estado comportar uma bienal de arte contemporânea (FIDELIS, 2005).

Em relação à atualização artística e cultural, havia a pretensão de buscar uma posição ascendente para a arte regional no campo das artes em nível global, bem como de propiciar uma mudança de olhar e de enunciação de um discurso, antes norte-americano e europeu, para uma visão latino-americana sobre a arte latino-americana, como fica evidenciado nos objetivos propostos para a instituição⁸, quais sejam: promover o resgate da história da arte latino-americana; oportunizar o acesso de milhares de pessoas às artes; ser um elo de integração latino-americana; colocar o Brasil como referência internacional nas

⁸ Disponível em: www.bienalmercosul.art.br

artes visuais; bem como favorecer a integração de esforços governamentais e empresariais na promoção das artes.

“A intenção era dar o primeiro passo para uma discussão teórica mais aprofundada sobre as questões históricas de identidade e a ausência da produção da América Latina dentro das grandes narrativas, em uma região que sempre se constituiu à sombra dos modelos europeus e norte-americanos” (FIDELIS, 2005, p. 47).

Como dito, a idéia original partiu de uma produtora cultural e de um grupo de artistas locais. A articulação desses artistas foi possibilitada, em grande parte, através da atuação do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV/RS). Este órgão buscava, na época, imprimir maior profissionalização ao meio artístico local e, para isso, realizava eventos de caráter formativo, como palestras, simpósios e *workshops* nos quais se discutia sobre essa e outras temáticas (FIDELIS, 2005). Somando-se a isso a participação do empresariado, que com sua formação e experiência em termos administrativos tomou as rédeas da realização do evento, temos como resultado as condições de organização funcional e administrativas necessárias para sua concretização.

As bases do surgimento da instituição se mostraram sólidas ao longo dos anos, resistindo a crises econômicas e às dificuldades em dar continuidade a um projeto dessa envergadura. Ao longo das suas seis edições, a Bienal do Mercosul expôs 3.131 obras, de 923 artistas, de 32 países⁹, ocupando e promovendo diversos espaços expositivos da cidade e recebendo milhares de visitantes¹⁰. Para uma visualização de suas seis edições a Tabela 1 apresenta um panorama de cada um desses eventos, em geral, através de nomes e números, os quais demonstram, entre outras coisas, a dimensão que um evento deste tipo pode adquirir.

⁹ Sendo eles: África do Sul, Alemanha, Argentina, Bélgica, Bolívia, Brasil, Bulgária, Chile, Colômbia, Cuba, Dinamarca, Espanha, EUA, França, Guatemala, Holanda, Inglaterra, Israel, Iugoslávia, Japão, Líbano, Lituânia, México, Paquistão, Paraguai, Peru, Portugal, Rússia, Suécia, Suíça, Uruguai, Venezuela.

¹⁰ Conforme informações disponíveis no Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal do Mercosul.

Tabela 1 – Informações gerais por edição da Bienal do Mercosul

	1ª Bienal do Mercosul (1997)	2ª Bienal do Mercosul (1999)	3ª Bienal do Mercosul (2001)	4ª Bienal do Mercosul (2003)	5ª Bienal do Mercosul (2005)	6ª Bienal do Mercosul (2007)
Modelo curatorial	Reescrevendo a História da Arte Latino-Americana	Identidades		Arqueologia Contemporânea	Histórias da Arte e do Espaço	A Terceira Margem do Rio
Curador geral	Frederico Morais	Fábio Magalhães	Fábio Magalhães	Nelson Aguilar	Paulo Sergio Duarte	Gabriel Pérez-Barreiro
Presidente	Justo Werlang	Ivo Nesralla	Ivo Nesralla	Renato Malcon	Elvaristo Teixeira do Amaral	Justo Werlang
Período	02/out a 30/nov de 1997	05/nov de 1999 a 09/jan de 2000	15/out a 16/dez de 2001	04/out a 07/dez de 2003	30/set a 04/dez de 2005	01/set a 18/nov de 2007
Número de países participantes	7	15 ¹¹	8	15	12	21
Número de artistas participantes	275	200	136	76	169	67
Número de obras expostas	842	370	400	588	597	334
Número de visitas ¹²	291.167	294.287	603.682	1.065.234	853.833	508.353 ¹³
Forma de acesso	Ingresso pago com acesso gratuito às quartas-feiras Custo: R\$ 2,00	Ingresso pago com acesso gratuito às terças-feiras Custo: R\$ 3,00	Gratuito	Gratuito	Gratuito	Gratuito
Valor total investido (em R\$)	6.320.423,27	5.777.000,00	4.962.952,11	8.894.962,55	10.715.119,35	11.880.840,00

Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul

¹¹ Nas informações disponibilizadas não constava a nacionalidade de 45 artistas, integrantes das mostras “Arte e Tecnologia – Ciberarte” e “Picasso, Cubismo e América Latina”. Portanto, não foi possível detectar se o número de países participantes superou os 15 já contabilizados.

¹² Em termos de contagem de público, em função da Bienal do Mercosul realizar-se em diversos espaços expositivos, é levado em conta o *número de visitas* e não o *de visitantes*, uma vez que a mesma pessoa pode frequentar apenas um ou mesmo todos os espaços expositivos. A entrada em cada espaço expositivo configura *uma visita*.

¹³ A organização da Bienal atribui a queda do número final de visitantes ao fato da 6ª Bienal do Mercosul contar com menos espaços expositivos em relação às bienais anteriores, resultando em menor área e menos visitantes reincidentes. Ou seja, haveria uma redução no número de espaços expositivos multiplicados por cada visitante.

O intuito desta dissertação não é o de fazer um levantamento histórico completo das edições da Bienal do Mercosul. Um livro com tal intenção foi elaborado por Gaudêncio Fidelis, curador adjunto da 5ª edição do evento, intitulado “Uma história concisa da Bienal do Mercosul” e publicado em 2005 pela própria Fundação Bienal do Mercosul. Este livro foi utilizado como fonte nesta dissertação. Aqui, o objetivo é compreender as formas de atuação da Bienal do Mercosul no sistema local e as conseqüências dessa atuação. Acredito que a breve contextualização de sua história seja o suficiente para atingir o objetivo proposto.

Outro aspecto importante para pensarmos a Bienal do Mercosul é a sua localização geográfica em relação aos países que compõem o acordo.

2.1 Uma Bienal do Mercosul em Porto Alegre

Segundo Fialho (2005), a análise dos determinantes de produção e realização de projetos em torno da cultura brasileira, bem como o papel e os interesses dos diferentes agentes envolvidos em projetos artísticos mostra que, por trás de cada projeto, há um grande mercado de bens políticos, diplomáticos, econômicos e simbólicos a ser compreendido. No caso específico da Bienal do Mercosul, a afirmação da autora nos leva a pensar nos significados desta bienal para o conjunto de atores envolvidos na sua criação.

“O surgimento de uma bienal de arte está invariavelmente ligado a questões políticas. Além de estimular notadamente as produções locais de arte e cultura, mostras desse porte têm sido ferramentas úteis dentro da estratégia de países que querem aumentar seus dividendos políticos e econômicos no cenário internacional ou criar parcerias” (LOBACHEFF *apud* FIDELIS, 2006, p. 78).

Visualizando o cenário em que se deu sua criação, não podemos imaginar que as razões da opção pela realização de uma bienal regional tenham advindo apenas da vontade de fortalecer uma maior integração entre as culturas e a produção artística dos países do Mercosul. Uma série de outras razões, especialmente de cunho político e econômico, foram essenciais para definir a personalidade do evento e ditar seus rumos iniciais. Esses rumos

mostram as articulações e configurações de poder que viabilizaram suas primeiras edições (FIDELIS, 2005).

A referência ao Mercosul, tratado econômico que delimita e retrata, não apenas uma região geográfica, mas também cultural, funcionou como um elemento legitimador à Bienal, conferindo-lhe uma identidade – mesmo que em construção – e um fator de diferenciação deste evento em relação a outros semelhantes. Com isso, a criação da Bienal do Mercosul não chamou a atenção internacional exclusivamente para Porto Alegre, mas contextualizou a mostra numa referência mais ampla, vinculando o evento e a cidade à propostas do tratado em si.

O Mercosul, acordo econômico firmado através do Tratado de Assunção em 1991, entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, formalizou outros acordos de cooperação econômica com a Bolívia (1996) e Chile (1997), tendo os países andinos, especialmente a Venezuela, como parceiros em algumas questões também econômicas, desde 1999¹⁴. Criado em um momento histórico no qual se buscavam construir parcerias entre vizinhos internacionais, cujo exemplo mais bem-sucedido seria a União Européia, o Mercosul ainda hoje encontra dificuldades em se efetivar e atingir os objetivos inicialmente propostos, que envolviam processos de união aduaneira, um programa de liberação comercial e de reduções tarifárias progressivas, bem como o estabelecimento de políticas macroeconômicas coordenadas (FIDELIS, 2005).

Seguindo essa tendência, parcerias e projetos de integração econômica tornam-se cada vez mais usuais no mundo, tendo se espalhado também pela Ásia e África. Com a flexibilização das fronteiras e o enfraquecimento do conceito de Estado-Nação, resultantes da criação de blocos econômicos internacionais, abriu-se espaço para a emergência daquilo que pode ser denominado *sociedade global*. Para compreendermos no que isso implicaria, Featherstone (1997) traz os processos de globalização como formadores de duas imagens simultâneas, porém simplificadas, de cultura. A primeira pressupõe a extensão de *uma* determinada cultura até seu limite, o globo. Assim, as culturas heterogêneas seriam incorporadas e integradas a uma cultura dominante. Já a segunda imagem apontaria para a compressão das culturas: coisas que eram mantidas até então separadas seriam colocadas em contato e justaposição. No entanto, após analisar ambas opções, o autor nos mostra que

¹⁴ Disponível no *site* do Ministério das Relações Exteriores: www.mre.gov.br

“o processo de globalização não parece produzir a uniformidade cultural. Ele nos torna, sim, conscientes de novos níveis de diversidade. Se existir uma cultura global, seria melhor concebê-la não como uma cultura comum, mas como um campo no qual se exerçam as diferenças, as lutas de poder e as disputas em torno do prestígio cultural” (FEATHERSTONE, 1997, p. 31).

Apesar do discurso hegemônico atual sustentar que a globalização teria proporcionado a abertura do mercado e das instituições à produção artística historicamente tratada como periférica, ainda há numa grande diferença entre os discursos e as práticas dos agentes internacionais na aceitação dessa suposta nova configuração. Sobre essa discussão, Fialho (2005) nos chama a atenção para o fato do mundo das artes visuais ainda ser um universo fechado e fortemente hierarquizado, no qual os países centrais continuariam a estabelecer os rumos a serem seguidos e a reafirmar sua superioridade, enquanto os países periféricos apenas participariam para servir aos interesses dos centrais, em geral, aumentar o valor de artistas já valorizados no circuito internacional.

Como contraponto a esses interesses, em um momento histórico em que bienais periféricas começavam a surgir ao redor do mundo, a Bienal do Mercosul nasceu com um discurso de valorização do regional e do não-hegemônico, apresentando a idéia de um evento internacional voltado às artes visuais na América Latina, a partir de estéticas e de discursos acentuadamente latino-americanos (MOTTA, 2007). Com isso, a mostra ascendeu a um *status* regional, ganhou força como centro de debates, ponto de encontro de pensadores, críticos e curadores, fazendo o caminho inverso ao usualmente observado. Ela não cresceu para depois se consolidar no cenário internacional das artes; através de um ícone, ela se inseriu neste cenário e, então, cresceu. O atalho proporcionado pela alusão ao Mercosul e pelo empréstimo de elementos identitários dos países membros para consolidar o evento evidencia uma estratégia de legitimação que reportaria o local diretamente a uma instância regional, desconsiderando a necessidade de obter aceitação para a iniciativa em nível nacional. O fato de ela acontecer no Brasil, mas fora do eixo Rio-São Paulo nos diz muito sobre o perfil do evento e sobre a identidade regional da qual ele tem buscado se apropriar ao longo de mais de uma década de existência. Essa tentativa de inclusão de Porto Alegre no mapa das artes a partir de uma perspectiva latino-americana expandiu suas fronteiras e amenizou traços de sua brasilidade, passando a construir sua identidade perante o sistema das artes de um ponto de vista diferente do da Bienal de São Paulo.

Mas se a inserção da arte latino-americana no sistema global era um objetivo desde o princípio, por que não criar uma *Bienal de Arte Latino-Americana*? Por que criar uma *Bienal do Mercosul*? É importante ressaltar que, desde sua primeira edição, houve uma tentativa de ampliar o espectro geográfico que o bloco econômico delimitava, havendo constantes alusões à arte latino-americana como um todo¹⁵. A respeito disso, a *Bienal do Mercosul* propunha uma discussão sobre a autonomia da arte latino-americana, como fica claro nas palavras de Frederico Morais, curador geral da 1ª *Bienal do Mercosul*:

“Decidimos que havia a necessidade de discutir a nossa produção. Não a busca de uma identidade, porque a questão não é de identidade, e sim de poder. O Terceiro Mundo, a América Latina, tem que se organizar para participar desse poder, do *mainstream*. Era uma questão política, muito mais do que de identidade” (FIDELIS, 2005, p. 55).

É possível que essa posição esteja associada a resquícios de uma atitude de exaltação da latinidade que predominou entre intelectuais brasileiros de esquerda durante a década de 1970¹⁶. Se considerarmos essa interpretação como válida e levarmos em conta que o empresariado local foi quem efetivamente viabilizou a criação da *Bienal do Mercosul*, talvez esse seja exatamente um dos principais argumentos a favor da associação do nome da mostra a um acordo econômico, uma forma de marcar as diferenças em relação às reivindicações e propostas do outro grupo.

Qualquer que seja a motivação por trás da escolha do nome do evento, o fato é que, hoje, Porto Alegre é reconhecida dentro do sistema das artes – e também fora dele – por abrigar a *Bienal do Mercosul*. A cidade começou a fazer parte do roteiro das cidades que abrigam grandes eventos internacionais. Como enfatiza Alfons Martinell (2003) em relação ao caso espanhol, mais especificamente sobre Barcelona, a cultura seria capaz de fornecer a uma cidade o que se pode chamar de *city brand*, um emblema de visibilidade internacional que a situaria no mundo.

Outro fenômeno que marcou Porto Alegre e gerou visibilidade para a cidade em termos internacionais foi o *Fórum Social Mundial* (FSM). Caracterizando-se como “um

¹⁵ Este fato foi de central importância principalmente na 1ª *Bienal do Mercosul*, que utilizou como temática “Reescrever a História da Arte Latino-Americana”, mesmo contando com a participação de apenas sete países latino-americanos, fato duramente criticado na época.

¹⁶ Não por acaso, Morais foi um dos idealizadores da *Bienal Latino-Americana*, ocorrida em 1978, na cidade de São Paulo, e que contou com apenas uma única edição.

espaço de debate democrático de idéias, aprofundamento da reflexão, formulação de propostas, troca de experiências e articulação de movimentos sociais, redes, ONGs e outras organizações da sociedade civil que se opõem a qualquer forma de imperialismo”¹⁷, o Fórum Social Mundial teve suas três primeiras edições (2001, 2002 e 2003) realizadas em Porto Alegre. A quarta edição foi realizada em 2004 em Mumbai (Índia), quando teve início um movimento de descentralização de suas atividades. Em sua 5ª edição, em 2005, Porto Alegre sediou o evento¹⁸ pela última vez.

Com origens e objetivos bastante distintos, o Fórum Social Mundial e a Bienal do Mercosul têm proporcionado a conversão de um olhar de fora para a cidade, tornando-a conhecida em diferentes instâncias. O FSM, através de penetração mais ampla e popular, é organizado por e para pessoas ligadas à movimentos sociais, ONGs, sindicatos, entre outros. A Bienal do Mercosul, por sua vez, vai encontrando reconhecimento internacional principalmente no que diz respeito a um ambiente altamente especializado no sistema das artes, buscando ocupar espaço no mapa por ele determinado. Conforme podemos observar na afirmação de Ana Carvalho, curadora e crítica de arte gaúcha, sobre a capacidade de articulação do evento em termos que escapavam ao local, vivenciada com as primeiras Bienais do Mercosul, e a conseqüente inscrição da cidade em um cenário de maior amplitude no circuito das artes:

“Naqueles anos, assistimos a inscrição de Porto Alegre – ainda que de forma subsidiária, algo dependente e não orgânica em relação aos especialistas e artistas locais – em 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, p. 163).

Apesar desse tipo de iniciativa aparentar conduzir para a formação de uma nova geografia artística, na qual o mapa da arte contemporânea seria mais diversificado e do nome “Bienal do Mercosul” evocar uma parceria entre os países membros do Mercosul, a participação e a efetiva capacidade decisória relativa ao evento encontram-se restritas às mãos de brasileiros, mais especificamente nas de gaúchos. Enquanto existe um discurso de integração e quebra de assimetrias de poder, em nenhum momento, desde sua criação, os

¹⁷ Disponível em: <http://www.forumsocialmundial.org.br>

¹⁸ O Fórum Social Mundial já começa a se preparar para a nona edição, a ser realizada em janeiro de 2009 na cidade de Belém, no estado do Pará, Brasil.

outros países do Mercosul contribuíram nas decisões institucionais, não havendo nenhum representante desses países no Conselho Administrativo da Bienal do Mercosul.

Conforme dito, a Fundação Bienal do Mercosul é uma instituição privada e, com exceção das prestações de contas aos órgãos governamentais (que aprovam os projetos e liberam a captação de recursos para o evento) e aos patrocinadores, não deve satisfações de suas decisões internas a atores externos, não dispondo de obrigações para com Consulados, Embaixadas ou mesmo o governo brasileiro. Outro aspecto a ressaltar e que interfere diretamente nessa autonomia da instituição perante os países membros do Mercosul é que, diferentemente de outras bienais ao redor do mundo, nas quais cada representação nacional é paga pelo próprio país representado¹⁹, a Bienal do Mercosul é integralmente custeada pelos governos brasileiro e gaúcho através de incentivos fiscais concedidos a empresas nacionais, dentre as quais algumas possuem representantes no Conselho da Fundação.

Tendo iniciado com um discurso de valorização do periférico, a Bienal do Mercosul começou a abrir seu modelo e a se internacionalizar de maneira mais clara a partir da sua 3ª edição, na qual a valorização de aspectos como a espetacularização e a fixação em números que demonstrassem sua grandiosidade ficou evidenciada. Sobre esse processo de abertura da mostra para o internacional, Fidelis (2005) afirma que não seria mais possível “pensar sobre produções periféricas sem confrontá-las com paradigmas hegemônicos, ou mesmo compará-los” (p. 182). Com isso, ele mostra que analisar o conjunto de produções periféricas de obras e mostras, sem considerá-las parte do universo do sistema da arte contemporânea – que é internacional –, seria desconsiderar sua condição de periferia e o seu diferencial em relação a outras iniciativas no mundo das artes. Tendo isso em mente, tentaremos entender a trajetória dessa bienal de caráter regional, mas com portas abertas para o mundo. No entanto, antes de avançarmos nesse sentido, cabe explicitar o papel dos principais profissionais envolvidos no evento.

¹⁹ A Bienal de São Paulo mantém esse modelo tradicional de custeio.

2.2 Atores e bastidores

“A história da Bienal do Mercosul é a história de seus visionários, empreendedores, patrocinadores, curadores, funcionários, produtores, profissionais da área, artistas participantes e todos aqueles que deram sua contribuição naquele que é o maior empreendimento cultural constituído na área das artes plásticas no Brasil depois da Bienal de São Paulo. Ela é fundamentalmente o resultado de um processo coletivo” (FIDELIS, 2005, p. 25).

A Fundação Bienal do Mercosul funciona de uma maneira sazonal. Isso significa que, com a proximidade da abertura do evento Bienal do Mercosul, centenas de pessoas são chamadas a trabalhar por um período específico de tempo (somando todos os envolvidos chega a ter de 1.200 a 1.300 colaboradores diretos). Em geral esse número é suficiente para ela estar pronta no dia da abertura e realizar o atendimento ao público durante o evento. O período em que essas pessoas mantêm vínculo com a Bienal varia de acordo com as diferentes funções exercidas, mas pode durar apenas alguns dias ou até quinze meses, sendo que o número maior de pessoas trabalha para e na Bienal do Mercosul por três meses.

A *estrutura permanente* da instituição é bastante reduzida, contando com não mais de dez pessoas nas funções ligadas aos setores financeiro, compras, captação de recursos e *marketing*, informática, secretaria e serviços gerais. É importante destacar que nenhuma destas pessoas possui formação específica para atuar no mundo das artes e seus conhecimentos nesse campo foram adquiridos com a experiência de trabalho na própria Fundação. De forma geral, suas atribuições são administrativas e correspondem às que teriam em uma outra empresa qualquer, salvo as particularidades de uma instituição que depende de projetos aprovados no Ministério da Cultura e do patrocínio de outras empresas.

O *curador-geral* é a figura central da qual parte a concepção do projeto que orientará toda a edição da mostra. É ele quem define o tema que sustentará o projeto curatorial e seleciona o restante da equipe curatorial, artistas e obras que participarão da mostra. O curador está presente em todas as decisões relacionadas às questões estéticas propriamente ditas, mas também participa de reuniões com a diretoria da instituição, setores de *marketing* e assessoria de imprensa. Além de ser o responsável pelo desenvolvimento intelectual do projeto, é também quem confere legitimidade à mostra.

A mão-de-obra especializada começa a ser contratada, então, conforme as necessidades específicas do projeto curatorial, a que usualmente se inicia pela contratação

da equipe de *produção executiva*, a qual fica responsável por todos os processos que envolvem a mostra em si, dos maiores aos menores. Como, por exemplo: contatos com os artistas e emprestadores; levantamento das características e necessidades das obras; contratos formais de empréstimo; definição dos fornecedores e prestadores de serviço que envolvam a produção da mostra (empresa de transporte especializada em obras de arte, seguradora, arquitetos responsáveis pelo projeto museográfico, cenotécnico, luminotécnico, locação e técnicos de equipamentos audiovisuais, limpeza e segurança, entre outros); realização de orçamentos e compra dos materiais necessários para a execução desses processos; acompanhamento dos processos de logística na coleta e devolução das obras e de importação temporária das mesmas; acompanhamento da elaboração e execução da cenografia; reserva de passagens e hospedagens para os artistas ou assistentes que venham a Porto Alegre montar obras; e mais todas as necessidades que surgirem durante o processo de montagem das obras em si.

“Entre tantos outros itens necessários para a existência da mostra, o suporte de produção assume importância capital. Como em todo grande evento, a produção vai das reuniões iniciais dos curadores à distribuição de trabalhos por metro quadrado, das exigências e necessidades de cada artista à montagem, à iluminação, passando pela formação de monitores” (BRITES *apud* FIDELIS, 2005, p. 171).

Para alguém ser contratado para a equipe de produção e também de montagem (as duas são as que estão diretamente vinculadas à mostra em si), é fundamental fazer parte de uma *rede de contatos*: nesse meio as pessoas se conhecem em função de trabalhos anteriores e passam a se indicar para trabalhos futuros. A convivência intensa experimentada no período de trabalho da organização do evento gera vínculos que comumente são reutilizados em outras situações.

Assistir a montagem de uma exposição é como assistir a um balé. Existe um *mis en scene* que deve ser respeitado naquele momento. Em geral, há mais pessoas assistindo do que trabalhando diretamente na montagem. E isso faz parte da cena, que transcorre como uma coreografia. Existem regras não-explicítas que determinam quem deve fazer o que, em que momento. O curador especifica detalhes sobre a disposição das obras no espaço projetado pelos arquitetos. O artista, se presente, é consultado nesse processo e, a partir da conjugação dessas definições, o montador instala a obra de acordo com as coordenadas

recebidas. O *montador* é um profissional extremamente especializado que dispõe de técnicas, equipamentos e materiais específicos para desempenhar sua função. É responsável pela montagem tanto das obras de suporte mais tradicional (quadros, gravuras, fotografias e esculturas), como também pela montagem de instalações, com todas as exigências e variações que este tipo de obra pode requerer.

Outro ator que faz parte da montagem é o *museólogo ou restaurador*²⁰, que é o responsável pela confecção dos laudos técnicos das obras no momento de sua chegada (o processo se repete na desmontagem). O laudo consiste basicamente em um documento minucioso, assinado pelo técnico, sobre as exatas condições da obra no momento em que a caixa que a contém é aberta. Isto é feito na presença de várias pessoas e o laudo somente será utilizado caso a obra sofra algum dano e haja a necessidade de acionamento do seguro.

No caso da Bienal do Mercosul, a maior equipe com vínculos empregatícios (de estágio) com a Fundação é a que compõe o *Projeto Pedagógico*. A 6ª edição contou com 211 *mediadores* divididos em três turnos pelos três espaços expositivos. O Projeto Pedagógico é encabeçado pelos profissionais que estabelecem contatos com as Secretarias de Educação Estadual e Municipal, bem como com escolas e entidades de classe vinculadas à rede escolar. Essa equipe também é responsável por produzir e distribuir o material pedagógico, bem como organizar o curso de formação de mediadores e todas as atividades relacionadas ao Projeto Pedagógico que veremos mais adiante. Complementando essa equipe, há os *agendadores*, como o nome já diz, responsáveis pelo agendamento da visita de escolares aos espaços expositivos e dos ônibus utilizados para transportá-los até eles.

Da mesma forma como a equipe do Projeto Pedagógico, a *assessoria de imprensa* cresce sobremaneira durante o evento. Isso ocorre em função da necessidade de haver alguém da imprensa de plantão para receber outros jornalistas e críticos, bem como acompanhar visitas de personalidades relevantes para a instituição.

Além dessas, cabe citar a atuação de equipes que não estão presentes no dia-a-dia da instituição, mas que são essenciais para sua existência e funcionamento: o *Conselho da Fundação Bienal do Mercosul* e a *Diretoria da 6ª Bienal do Mercosul* (que surgiu do

²⁰ Apesar do museólogo ou restaurador ser um prestador de serviços, não fazendo parte de nenhuma equipe diretamente vinculada à Bienal, devido a sua relevância para a compreensão do contexto de montagem, considerei importante incluí-lo na descrição deste processo.

desmembramento do Conselho na 6ª edição). Além de ter sido fundamental no processo de constituição da instituição, o Conselho é também articulador político dos vínculos sociais necessários para a sua sustentabilidade de longo prazo. Esses atores e seus respectivos interesses, serão analisadas mais profundamente no quinto capítulo.

Desde a 4ª edição da mostra, houve uma reorganização da forma de relacionamento com os *patrocinadores*, passando a haver uma maior profissionalização na captação de recursos através do desenvolvimento de uma política interna de oferecimento de contrapartidas (FIDELIS, 2005). Dessa forma, os logotipos e as citações aos patrocinadores passaram a fazer parte de um plano previamente ofertado a todos eles, no qual consta o que cada empresa receberá como instrumento de visibilidade, de acordo com a quantia oferecida para o patrocínio. A moeda de troca que prevalece no relacionamento com os patrocinadores é a exposição da marca da empresa, do logotipo, onde, com qual destaque e quantas vezes ele aparece.

Uma parcela significativa da participação dos artistas na Bienal do Mercosul e em eventos afins se deve ao trabalho das *galerias* que os representam. São elas que enviam informações sobre o trabalho dos artistas, seu currículo, imagens, *releases* e etc. Além, de se responsabilizar pelas informações relativas às obras que serão expostas. Muitas vezes ela também intermedia a questão logística de coleta das obras na própria galeria, ateliê do artista ou local indicado pelos colecionadores particulares. A galeria tem um grande comprometimento com seus clientes e geralmente só libera informações a respeito dos mesmos após seu consentimento. Por vezes, fica responsável por toda a intermediação do relacionamento de empréstimo para a Bienal, mantendo a identidade do colecionador sob sigilo completo. Por ser fundamental para garantir a comercialização das obras, seus nomes aparecem nas cartelas de identificação das obras em exposição. Ou seja, um colecionador que se interesse por determinado artista, saberá onde adquirir uma peça do mesmo através da informação que conta nessa cartela.

Uma forma de visualizar o quadro geral de envolvidos na mostra é através de sua *ficha técnica*²¹. Nela, todos querem aparecer com a denominação correta. O esquecimento de algum nome pode ser motivo de discussões e um erro nesta ficha pode significar

²¹ A ficha técnica é a relação de todos os profissionais envolvidos na realização do evento, com a função correspondente. Nela constam desde a diretoria e equipe curatorial até os mediadores e principais fornecedores, como arquitetos, cenotécnico, luminotécnico, empresa de locação de equipamentos, dentre outros. Ela corresponde ao que, no cinema, seriam os créditos que passam ao final do filme.

desentendimentos entre as equipes. Os agradecimentos registrados nos catálogos da mostra são igualmente importantes. Eles devem corresponder a todos que auxiliaram de alguma forma para o bom desenvolvimento da mostra. Muitos emprestadores que solicitaram não serem identificados nas cartelas junto às obras, pedem que sejam alvo de agradecimento na ficha técnica.

Essa breve visualização dos profissionais e equipes envolvidas na materialização da Bienal do Mercosul ajuda a compreender no que consiste um evento de artes visuais deste porte e seu papel na sua realização.

3 ENTENDENDO O “SISTEMA DAS ARTES”

“É preciso situar artista e obra no sistema de relações constituído pelos agentes sociais diretamente vinculados à produção e comunicação da obra. Este sistema de relações, que inclui artistas, editores, *marchands*, críticos e público, e que determina as condições específicas de produção e circulação dos seus produtos, é o campo cultural” (CANCLINI, 2005, p. 75-6).

Não se pode questionar o papel ou a função de uma bienal de artes sem compreender o significado deste evento no cenário em que está inserido, sem compreender o funcionamento do chamado “sistema das artes”. Esse sistema envolve variadas esferas que vão do global ao local, passando pelo regional e nacional. Compreender as relações entre essas esferas e seus principais atores é compreender um pouco mais sobre como ocorrem os processos de legitimação da arte, ou seja, entender como funciona o sistema propriamente dito.

Para tanto, é necessário esclarecer desde o princípio que a utilização da palavra “sistema” na expressão “sistema das artes” não pode ser compreendida em termos de sua definição a partir das Ciências Sociais. Trata-se de um termo êmico²², frequentemente empregado pelo próprio meio artístico²³ para explicá-lo. Para esta dissertação, a expressão “sistema das artes” foi utilizada em todas as entrevistas realizadas, seja espontaneamente, seja respondendo a uma provocação minha. O importante a salientar é que, ao longo das entrevistas, todos apresentaram conhecimento do seu significado, das classificações, relações e hierarquias que o compreendem.

Como exemplo do uso dessa expressão de acordo com o significado atribuído pelo próprio sistema, segue definição proposta pela historiadora e crítica de arte Maria Amélia Bulhões (1995), que o vê como sendo:

²² “Para distinguir o modo de conhecimento do observador estranho, que é distinto do modo de conhecer do grupo pesquisado, são utilizados os termos lingüísticos fonético e fonêmico, eliminando o prefixo ‘fon’. Assim, *ético* é o conhecimento do observador, expresso em conceitos abstratos e gerais pertencentes a categorias teóricas. *Êmico*, pelo contrário, é o conhecimento próprio do indivíduo pertencente a uma cultura determinada, expresso na lógica interna do seu sistema de conhecimento”(VICTORA *et all*, 2000, p. 37).

²³ O XLI Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), realizado na USP entre os dias 01 a 05 de outubro de 2007 apresentou como tema “A institucionalização da arte contemporânea: a crítica de arte, os museus, as bienais, o mercado de arte”. Dentre seus participantes havia críticos de diversas partes do mundo (EUA e Europa central, mas também Grécia, Egito, Eslováquia, Rússia, Caribe e América Latina) que utilizaram repetida e sistematicamente a expressão com o mesmo sentido aqui utilizado.

“o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período” (BULHÕES, 1995, p. 114).

Apesar de sempre haver questões estéticas envolvidas quando se fala em artes, elas não serão desenvolvidas nessa pesquisa. Aqui me deterei na análise dos aspectos que, de certa forma, normatizam o funcionamento do sistema, dentre eles: as relações existentes entre seus diferentes atores, os papéis desempenhados por eles e a forma como esses papéis são desempenhados. Howard Becker (1997), ao analisar os mundos artísticos, já dizia que não devemos começar por definir o que é arte para depois descortinarmos quem são as pessoas que a produzem. Para ele o processo deveria ocorrer na ordem inversa: primeiro localizar os grupos de pessoas que cooperam na produção de objetos considerados arte, depois localizar as demais pessoas necessárias àquela produção, construindo o quadro mais completo da rede de cooperação que surge a partir da produção selecionada.

Buscar a localização dos diferentes atores parece uma forma bastante interessante de começar a pesquisa. No entanto, a simples relação de todos os envolvidos, sem nos aprofundarmos na compreensão das estruturas sociais e das práticas que sustentam o papel de cada ator e das disputas envolvidas, seria simplificar ingenuamente o entendimento dos interesses de cada um desses atores. Em função disso, o conceito de campo, de Pierre Bourdieu, será utilizado como uma ferramenta de compreensão e análise do sistema das artes. Para o autor,

“O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc) entre posições. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos postos em jogo no campo” (BOURDIEU, 1996, p. 261).

Assim, é essencial ressaltar que não podemos compreender o termo sistema das artes como um sinônimo de campo, pois ao aplicarmos a lente do conceito de campo na leitura do sistema, certamente encontraremos relações mais densas e complexas,

envolvendo suas disputas, interesses e relacionamentos. É justamente na conjugação das relações entre as disposições dos atores e a estrutura de funcionamento do campo que se evidenciam um sistema de potencialidades objetivas e se engendram estratégias exigidas pela lógica imanente a cada jogo.

“A lógica específica do campo, do que está em jogo e da espécie da capital necessário para participar do mesmo, é que comanda as propriedades através das quais se estabelece a relação entre a classe e a prática” (BOURDIEU, 2007, p. 106)

Nos jogos disputados no campo artístico, portanto, os capitais cultural e social são importantes definidores de *status* e das posições objetivas ocupadas por cada um dos jogadores. Cada posição, determinada pela quantidade e a combinação desses capitais, influencia e é influenciada pelas demais posições. Dessa forma, pode-se compreender o grau de prestígio e relevância de um ator no cenário colocando-se em perspectiva as posições dos outros atores.

Ao analisar as profissões ligadas ao meio artístico, Natalie Heinich (2002), socióloga e crítica de arte, afirma haver uma grande fluidez no que diz respeito às relações de trabalho e aos vínculos gerados a partir dessas relações. Mesmo em instituições consolidadas, em função do ciclo de vida dos projetos (curadorias, mostras e eventos) ser determinado previamente, seu caráter temporário faz com que exista um constante rearranjo de cargos e posições e uma imanente disputa pela redefinição dessas posições. Existe uma grande diversidade de atores atuando no sistema local das artes e que participam deste jogo, seja sob a forma institucional (entidades governamentais, academia, museus, galerias), ou como indivíduos (artistas, colecionadores, críticos, curadores e conservadores, entre tantos outros). As posições ocupadas por cada um desses atores ajudam a localizar a Bienal do Mercosul e seus atores individuais no campo, vislumbrando as relações de força, os interesses, as alianças e estratégias que o permeiam.

Apesar do termo “sistema das artes” possuir um conceito amplamente empregado na bibliografia de história, teoria e crítica de arte e mesmo no dia-a-dia das pessoas que o integram, através da pesquisa pude perceber que, quando se fala em sistema das artes, em geral, está se tomando como base o padrão de sistema global que tem seu centro em Nova York e nas principais cidades do mundo voltadas para a arte contemporânea, como Los

Angeles, Madri e Londres. Como afirma Gaudêncio Fidelis (2005), crítico de arte e curador da 5ª Bienal do Mercosul:

“Sabemos que, mesmo em centros como Rio de Janeiro e São Paulo, não podemos falar de um sistema de arte nos mesmos termos que existem nos grandes centros internacionais” (FIDELIS, 2005, p. 169).

O sistema das artes seria, segundo os informantes, um conceito que funcionaria como um ideal, um objetivo a ser atingido. Nas entrevistas, a realidade local foi comumente descrita pelos entrevistados a partir daquilo que falta em relação a uma outra realidade distante e idealizada, sendo que essa descrição assume a forma de reclamações a respeito do fato do sistema local não possuir a mesma estrutura, ou os mesmos atores, ou o mesmo mercado, ou as mesmas condições de Nova York e dos grandes centros culturais, quais sejam: não ter uma crítica forte, instituições minimamente consolidadas e um número de colecionadores capazes de absorver uma parcela significativa da produção (FIDELIS, 2005). Neste sentido, as lacunas identificadas no sistema local também ajudam a compreender, não somente seu funcionamento, mas principalmente as expectativas dos diferentes atores a seu respeito. Os artistas reclamam que não conseguem viver de sua produção, pois não haveria mercado, os galeristas reclamam da ausência de colecionadores e os críticos lamentam o afastamento do poder público e a inoperância das instituições.

Na verdade não há regras fixas, um estatuto, ou pré-requisitos que estabeleçam uma quantidade mínima de instituições que caracterizam um sistema das artes constituído. Como também não existe um indicador quantitativo, como um volume mínimo anual de movimentações financeiras envolvidas no setor, que ajude a delimitar as condições de sua existência ou a mensurá-la. O que há são sistemas – ou subsistemas – que coexistem, se sobrepõem e, em maior ou menor escala, estão conectados entre si no formato de redes.

A apreensão do sistema a partir de um modelo global de funcionamento pode ser vista como uma idealização do mesmo, no sentido de ser considerado como uma referência, um *optimum*, ou, ao menos, o mais próximo que se pode chegar de sua concretização. Raymonde Moulin (2002), ao comentar a cerca desta temática, afirma que, dependendo dos indivíduos ou do momento que tomamos como referência, o sistema pode ser considerado como o “mercado”, as “instituições” ou o “*establishment* internacional”. Se pensarmos no desenvolvimento das principais instituições artísticas nacionais, nas décadas de 1940 e

1950 em São Paulo e no Rio de Janeiro, veremos que, mesmo tendo surgido em um momento histórico de exaltação dos valores nacionais, muitas delas (como o MAM/SP e a Bienal de São Paulo) nasceram apoiadas nos modelos de funcionamento e atuação de instituições internacionais, como a própria Bienal de Veneza e o *Museum of Modern Art* (MOMA), de Nova York, tendo o mecenato da família Rockefeller como um padrão (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004).

Assim, a adoção do sistema global como um equivalente de “sistema das artes” surge como uma forma de interpretar as relações que serão descritas mais adiante. Isso porque, ao explicar as relações globais que o permeiam, as relações locais passam a serem interpretadas a partir de uma referência concreta. Apesar de tratá-lo aqui no singular, é importante ressaltar que não se trata de um plano global único e homogeneizado. O global, como nos mostra Featherstone (1997), são esferas sobrepostas, circuitos de alcance global nos quais se percebe uma repetição de padrões. Nesse caso, dos padrões de funcionamento através dos quais o sistema, ou os sistemas opera.

Obviamente, quando pensarmos no sistema local, será preciso relativizar as formas de configuração desse sistema em termos locais, independentizando-o do global. É o que será feito no quarto capítulo desse trabalho.

3.1 Do moderno ao contemporâneo: dois olhares

Anne Cauquelin (2005) relembra que o sistema das artes atual não é o mesmo que prevaleceu até recentemente, “ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se pode mais julgar nem obras nem sua produção de acordo com o antigo sistema” (p. 15). Ela chama de antigo sistema o Modernismo, ou a configuração do mundo da arte que prevaleceu desde o final do século XIX até o surgimento da arte que chamamos de contemporânea, no final da década de 1960.

O Modernismo surgiu a partir das transformações sociais, econômicas e culturais advindas da Revolução Industrial. Até então, pode-se dizer que grande parte da produção artística girava ao redor dos salões de arte, das encomendas realizadas diretamente aos

artistas, do mecenato e da legitimação conferida, seja por órgãos estatais que possuíam tal função, seja pela academia.

Com a industrialização, a sociedade passou a ser vista como uma sociedade de consumo. Nesse período, a produção, inclusive a artística, foi potencializada e a possibilidade de consumo acabou por instituir um mercado para a arte. Os bens simbólicos passaram a funcionar de acordo com o mesmo esquema tripartite que regia o mercado em geral: produção-distribuição-consumo. Apesar de voltado para o mercado, esse esquema não era exclusivamente econômico. Havia ainda a necessidade de legitimação da produção, que estabelecia a valoração das obras. Na época, esse papel foi desempenhado principalmente pelo crítico de arte. Segundo Cauquelin, no *Modernismo*: “são os críticos que vão nomear os movimentos [de vanguarda] e, nomeando-os, irão constituí-los como tal”(2005, p. 38). Outra figura que ganhou expressividade na época foi a dos *marchands* que se tornaram elos indispensáveis para a circulação das obras.

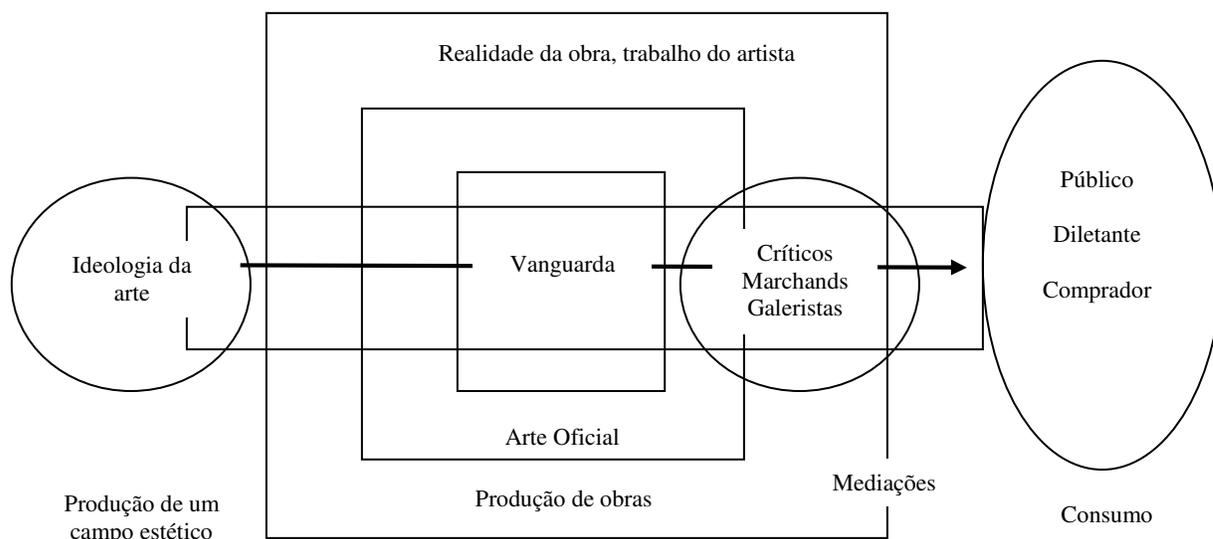
Foi nesse momento histórico e artístico que surgiu a primeira bienal e as primeiras feiras de arte. Falarei mais a respeito da Bienal de Veneza quando for expor as características do chamado *modelo bienal*. Por ora interessa saber que sua primeira manifestação ocorreu em 1895, utilizando um formato semelhante ao das feiras industriais, que ganhavam destaque no período. Segundo Fidelis,

“As bienais tendem a se dirigir a um público cosmopolita e internacional, um perfil remanescente de sua herança histórica: a de se terem originado do modelo de feiras e exposições internacionais, nas quais nações competiam entre si para colocar seus mais importantes valores culturais e materiais no mercado global” (FIDELIS, 2005, p. 184).

Enfatizando o aspecto comercial desse fenômeno, em 1967, surgiu a primeira feira de arte, na cidade de Colônia, Alemanha, quando 18 galerias de arte se organizaram com o intuito de projetar internacionalmente uma nova geração de artistas alemães. Depois disso, várias outras feiras surgiram e se consagraram no circuito, passando a integrar um calendário internacional de eventos. Assim, o mercado de arte de vanguarda se desenvolveu articulado com o campo artístico, mas autônomo em relação às demais esferas da sociedade. Apesar de condições técnicas ainda restritas, o sistema já começava a operar através de redes, em escala internacional (BUENO, 1999).

Não vou me aprofundar aqui nas características ou na evolução histórica do Modernismo enquanto movimento artístico. O objetivo foi contextualizá-lo brevemente através de algumas questões que nos ajudam a compreender melhor o quadro atual. Para melhor visualização, reproduzo abaixo o quadro proposto por Cauquelin, que esquematiza o funcionamento do sistema das artes no regime Moderno e as principais ações nele envolvidas.

Figura 1 – A arte é um campo específico, com atores individuais



Fonte: CAUQUELIN, 2005, p. 84.

Apesar deste modelo ter sido proposto a partir da realidade internacional do Modernismo, podemos utilizá-lo para compreender como se processou o funcionamento do sistema moderno vivenciado no Brasil. No entanto, uma das grandes diferenças do sistema nacional em relação ao modelo europeu e norte-americano é justamente a posição ocupada pelas vanguardas. Enquanto nesses outros lugares, a arte produzida pela academia correspondia à arte oficial, no Brasil a arte de vanguarda ficou a cargo da academia, padrão que se mantém até hoje, muito provavelmente em função das configurações institucionais do sistema nacional das artes e da academia brasileira.

Se as vanguardas foram essenciais para se compreender o Modernismo e as rupturas estéticas proporcionadas por ele, elas também criaram expectativas em relação ao futuro da arte e de sua recepção pelo público.

“Nos séculos XIX e XX, as vanguardas acentuaram a autonomia do campo artístico, o primado da forma sobre a função, da maneira de dizer sobre o que se diz. Ao reduzir as referências semânticas das obras, seu conteúdo episódico ou narrativo, e ao acentuar o jogo sintático com as cores, as formas e os sons, as vanguardas exigem do espectador uma disposição cada vez mais apurada para ter acesso ao sentido da produção artística. A fugacidade das vanguardas, o experimentalismo que renova incessantemente suas buscas afastam ainda mais os setores populares da prática artística. Reformula-se assim tanto o lugar do público quanto o papel dos produtores, toda a estrutura do campo cultural” (CANCLINI, 2005, p. 79).

Apesar de alguns críticos, ao entrarem em contato com manifestações de arte contemporânea, terem afirmado que viam o fim das vanguardas, ou mesmo o fim da arte, Clement Greenberg, um dos maiores críticos de arte do século XX, encontrou uma maneira distinta de lidar com a questão. Segundo ele (2001), uma das formas de se perceber a atuação de vanguardas seria através de um alargamento do conceito de tradição. Na sua visão, as rupturas advindas com as vanguardas não teriam proporcionado um rompimento total com o passado, mas assumido diferentes formas no que concerne aos movimentos históricos internos ao campo da arte. Para este autor, “nada poderia estar mais longe da autêntica arte de nosso tempo que a idéia de ruptura de continuidade. Arte é – entre outras coisas – continuidade, e é impensável sem ela” (GREENBERG, 2001, p. 13). Não haveria, desse ponto de vista, o fim das vanguardas. Mas sim, o fim dos termos rígidos a partir dos quais a arte era até então definida. Assim, desenvolveu-se a idéia, adotada por muitos críticos e curadores da atualidade, de que o mais importante papel das vanguardas não seria o de *experimental* – como pensado no Modernismo –, mas sim o de encontrar caminhos e possibilidades para manter a cultura em constante *movimento*, propondo a busca por novos parâmetros estéticos, associados a uma sucessão de acontecimentos e ordens sociais.

Nos anos 1980, com a ampliação dos limites do universo da arte contemporânea e a entrada de novos atores no cenário, sua configuração foi se modificando (BUENO, 1999). Entre os fatores determinantes do processo estavam os novos parâmetros relacionados à arte e à nova política cultural de incentivo e promoção da arte contemporânea implantada em diversos países, acompanhada de um aumento dos investimentos público e privado no setor, principalmente em função das leis de incentivo fiscais. Foi nesse mesmo período que

uma nova categoria de atores passou a fazer parte do cenário internacional, a dos megacolecionadores. Pessoas como Peter Ludwig, na Alemanha, o comandante Panza di Biumo, na Itália e Charles Saatchi, na Inglaterra, passaram a contribuir diretamente com a elaboração da hierarquia social e econômica dos artistas e obras, através de seus investimentos em arte²⁴. Estes, por sua vez, influenciavam direta ou indiretamente o mercado, valorizando determinados artistas e, conseqüentemente, suas próprias coleções (MOULIN, 2002).

De acordo com Moulin (2002), houve, ao longo dos anos 1990, uma expansão geográfica do meio internacional, com a entrada de dinheiro do centro e do leste europeus, da América Latina, África, Austrália, e Oriente Médio. Observou-se, então, extensão da oferta artística, quando novos artistas e novas estéticas passaram a ter lugar no circuito internacional. Como exemplos, a autora cita que, em 1996, galerias coreanas foram convidadas a participar na Feira Internacional de Arte Contemporânea (FIAC) de Paris pela primeira vez e que em 1999 a presença chinesa teve grande relevância na Bienal de Veneza. Além disso, Moulin reforça a existência de grandes manifestações organizadas – em geral, mostras do tipo bienal – que ocorrem em zonas periféricas e passaram a ter mais destaque, como: Havana, Sydney, Johannesburgo, Taipei e tantas outras.

Esses exemplos servem para ressaltar que as transformações ocorridas na circulação das obras nas três últimas décadas residem em grande parte no fato do mercado de arte ter deixado de funcionar como uma justaposição de mercados nacionais que se comunicavam – bem ou mal – entre eles, mas sim como um mercado global. Raymonde Moulin (2002) ressalta ainda como os mecanismos econômicos e técnicos da mundialização das transações e “financeirização” das economias interdependentes exerceram uma influência decisiva sobre a estrutura de funcionamento do mercado de arte. No entanto, a aparente dispersão de locais de criação, demonstração e, eventualmente, de venda não excluem um grau elevado de concentração do mercado mundial. Os atores culturais e econômicos que possuem autoridade para descobrir, selecionar e valorizar artistas e obras, são aqueles que têm reconhecimento do *mainstream* internacional. Enquanto os artistas vêm de vários lugares, o acesso a uma carreira internacional costuma ficar a cargo de uma grande galeria,

²⁴ No Brasil, esse papel é exercido por Gilberto Chateaubriand, que possui a maior coleção de arte contemporânea brasileira, a qual permanece entre o espaço expositivo e ao reserva técnica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

geralmente norte-americana, preferencialmente nova-iorquina. Para Moulin, os espaços constituídos acabam por perpetuar a hegemonia central e continuam a controlar a elaboração dos valores e das reputações.

“Mas é sobretudo o mercado da arte que subordina as conotações locais das obras, convertendo-as em referências folclóricas secundárias de um discurso internacional homogeneizado. As principais galerias, com sedes em Nova York, Londres, Milão e Tóquio, fazem as obras circularem de maneira desterritorializada e propiciam que os artistas se adaptem a públicos ‘globais’. As feiras e bienais também [fazem o mesmo]” (CANCLINI, 1999, p. 167-8).

Nesse período, duas características que pareciam antagônicas se reforçaram: a profissionalização do setor e o perfil multifacetado dos seus profissionais. Cauquelin (2005) reforça que as interações entre os atores econômicos e culturais são tão evidentes que hoje o mundo da arte contemporânea se caracteriza pela intercambialidade e versatilidade de papéis. Cada um dos atores é efetivamente coagido a agir na interseção dos dois universos. A crítica de arte, além da sua atividade de escrita, pode se ocupar de forma alternada ou simultânea de posições múltiplas: agente de artistas, administrador cultural, consultor artístico de um colecionador ou empresa, produtor cultural. Hoje, os papéis deixaram de ser associados a um indivíduo específico e se observa o acúmulo de funções. Tal fato pode ser constatado na auto-definição formulada pelos entrevistados nesta pesquisa: nenhum deles atuava em um papel único, situação bastante naturalizada no meio.

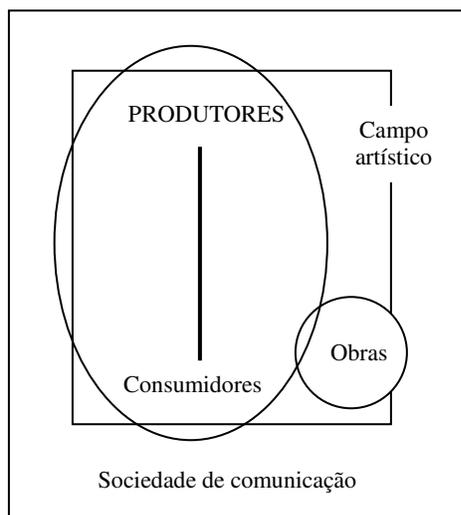
Dessas mudanças no contexto geral, Bueno (1999) observa que a arte contemporânea, que permaneceu tantos anos isolada do grande público, só pode ampliar sua penetração junto a ele mediante forte e constante apoio do Estado e do capital privado. Para realizar a integração entre essas duas esferas e ser considerada produto tanto cultural quanto econômico, a arte contemporânea foi transformada num fenômeno de comunicação, de mídia e de mercado. A principal estratégia para torná-la acessível e compreensível simultaneamente ao grande público e aos investidores foi através da espetacularização de exposições em megaexposições, fenômeno comumente observado nas bienais.

Os megaeventos acabaram por ampliar o mercado e o público de arte contemporânea, que passou a adquirir mais aceitação e visibilidade. Pessoas que nunca haviam freqüentado exposições de arte modificaram sua atitude, tornando-se público de eventos a ela associados e abrindo espaço para a consolidação de outros atores tanto no

mercado como no sistema (BUENO, 1999). Um exemplo dessa trajetória são as casas de leilão, que despontaram nas duas últimas décadas, acompanhando o crescente interesse do público pela arte contemporânea. Hoje, os leilões são eventos globais, não apenas por que partem dos principais centros culturais internacionais, ou por causa das cifras que movimentam, mas também porque os compradores são personagens de nacionalidades diversas.

A arte contemporânea, com seus *happenings*, performances, *land art*, instalações e outras formas de expressão, teve que procurar formas alternativas de inserção no mercado. Segundo Nathalie Heinich (2002), a arte moderna se difere da arte contemporânea muito em função de como o sistema se organiza para recebê-la e divulgá-la. Abaixo segue, então, o esquema proposto por Cauquelin, que permite observar o funcionamento do sistema a partir das transformações possibilitadas pela arte contemporânea.

Figura 2 – O esquema é circular. Entre os produtores estão todos os agentes da comunicação dos signos



Fonte: CAUQUELIN, 2005, p. 84.

Segundo Cauquelin (2005), o circuito de salões e galerias correspondia àquilo que a arte moderna necessitava. Já a arte contemporânea teria mais dificuldades de ser vendável. Isso em função não apenas das suas possibilidades de manifestações estéticas, mas também por causa da explosão de novas mídias e possibilidades de se fazer arte. Na transição da

arte moderna para a contemporânea, a saída encontrada para manter um mercado ativo e funcionando foram as bolsas, programas de residência de artistas, apoios de galerias e, principalmente, de museus que adquirem ou subsidiam os trabalhos para o seu acervo (BOHNS, 2004). Nas palavras do ex-diretor da Fundação Iberê Camargo, instituição gaúcha que subsidia artistas através de bolsas anuais de pesquisa em instituições internacionais:

“Tem duas maneiras de um artista se fixar no mundo da arte nos dias de hoje: através das instituições ou do mercado. Ou ele é um artista que se viabiliza no mercado ou ele se viabiliza institucionalmente, no mercado institucional, com bolsas, com prêmios de instituições públicas e assim por diante. Esses mercados institucionais são direcionados a experimentações da arte contemporânea, totalmente fechados para os suportes da arte moderna”.

Essa fala registra, portanto, uma das principais formas encontradas pelo sistema para viabilizar economicamente a arte contemporânea: o mercado institucional, ou o suporte conferido por instituições que permitem o custeio de obras e aos artistas serem pagos por sua produção.

3.2 O mercado: um sistema à parte?

“O fato é que não existe – e nunca existiu – um espaço puro de ocorrência da arte” (MOTTA, 2007, p. 11).

Cenário: 41º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), anfiteatro Camargo Guarnieri da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil, outubro de 2007.

O mal-estar era generalizado. Olhei ao redor e percebi que o auditório inteiro estava inquieto. As pessoas comentavam, cochichavam entre si. Os olhares lançados ao ambiente eram atônitos. O ambiente era um auditório da USP e as pessoas, renomados críticos de arte de diversos países, participantes do 41º Congresso Internacional de Críticos de Arte da

AICA, que pela segunda vez na história ocorria no Brasil²⁵. O tema da mesa-redonda havia sido o papel do crítico de arte nos museus, com a exposição de casos específicos. No final do debate, um crítico de arte da Eslováquia que estava assistindo a discussão pediu a palavra, se levantou e, esbravejando, afirmou que em seu país, recém integrado a uma realidade capitalista, até pouco tempo, a arte não existia. Não que não houvesse artistas, instituições ou críticos. O que não havia era mercado. “A história da arte é feita pelos *marchands* e não pelos críticos ou historiadores. Quando é que vocês aceitarão isso?”, perguntou ele olhando para a platéia com um ar desafiador, e voltou a sentar.

Aos poucos os cochichos paralelos cessaram, os olhares atônitos também. Ninguém pediu a palavra para contestar a afirmação do crítico eslovaco. Fomos todos para o *coffee break* digerindo sua fala. Desse comentário é que veio o mal-estar generalizado citado acima. Afinal, no meio artístico, não se costuma falar abertamente sobre o peso do mercado na definição da valoração de obras de arte. Mesmo que, dentre os presentes, a maioria fosse de críticos de arte, profissionais que, por vezes, escancaram o viés comercial de determinadas relações. Todos ali ocupavam posições de destaque dentro da realidade de cada país, do contexto onde atuam. O que ficou perceptível após esse comentário é que provavelmente as posições por eles ocupadas já seguem lógica semelhante à dos artistas: os críticos também não falam sobre “esses assuntos”.

“Na análise estrutural do comércio de arte apareceram inúmeras vezes expressões da ideologia que pretendem reassegurar o estatuto superior da arte por meio da negação do mercado” (DURAND, 1989, p. 227).

Quando o crítico eslovaco afirmou que os *marchands* seriam os verdadeiros responsáveis por escreverem a história da arte, ele estava enfatizando algo que não se costuma mencionar no meio artístico: que não é apenas o valor estético da obra que consagra um artista, mas sim a forma de assimilação e circulação da mesma no mercado. Também é por isso que, usualmente, obras produzidas em grandes economias atingem altos patamares de preços mais facilmente do que aquelas que circulam somente na América Latina ou na África.

²⁵ A outra ocorrência deste Congresso no Brasil também foi em São Paulo, em 1959, por ocasião da V Bienal de São Paulo.

A definição do valor das obras e da reputação dos artistas se efetua na articulação do campo artístico e do mercado. No campo artístico, são operadas e revisadas as avaliações estéticas e os reconhecimentos sociais. No mercado se realizam as transações e as definições de preço. Cada um deles tem seu próprio sistema de fixação de valor, mas os dois funcionam em estreita interdependência (MOULIN, 2002).

Bourdieu (2002), ao versar sobre o funcionamento do campo de produção e circulação dos bens culturais, analisou a formação de valor dos objetos artísticos e da pretensa falta de interesse, predominante no meio, pelo ganho financeiro. O autor afirma, então, que o reconhecimento da ideologia encontrada na origem da crença do valor de uma obra de arte é o principal obstáculo a uma ciência rigorosa da produção do valor de tais bens.

“O comércio da arte – comércio das coisas de que não se faz comércio – pertence à classe das práticas em que sobrevive a lógica da economia pré-capitalista (à semelhança, em outro plano, da economia das trocas entre gerações) e que, funcionando como se tratasse de degenerações práticas, não conseguem fazer o que fazem a não ser procedendo como se não o fizessem: desafiando a lógica habitual, essas duplas práticas prestam-se a duas leituras opostas, mas igualmente falsas, que acabam desfazendo sua dualidade e duplicidade essenciais, reduzindo-as, seja à denegação, seja ao que é denegado, ao desinteresse ou ao interesse” (BOURDIEU, 2002, p. 19).

No entanto, a dificuldade de analisar o mercado da arte e o papel que este ocupa em relação aos outros atores do sistema não repousa somente na recusa em falar de dinheiro, nem em admitir o papel do mercado. Ela surge também das incertezas resultantes da assimetria de informações que caracteriza os mercados de arte. Apesar dos preços pagos nos leilões serem públicos, os preços ofertados em galeria não são transparentes. Isso acaba gerando especulação sobre a valorização de determinados artistas e interferindo em negociações de obras. A galerista entrevistada para essa pesquisa demonstrou desconforto ao ser questionada a respeito das comissões sobre a venda de obras. Apesar de ela não ter revelado o percentual destinado à galeria, vários entrevistados citaram exatamente a galeria em questão para exemplificar as relações dos artistas com o mercado. Segundo eles, 50% do valor seria repassado ao artista e os outros 50% ficariam com a galeria. Não que isso seja uma regra do sistema, pois nem sempre funcionaria assim. São negociações que dependem da galeria, do artista e, em alguns casos, podem depender do valor da obra.

Outro indicador da dificuldade de se estabelecer uma escala ou um comparativo de valor para obras de arte pode ser percebida no momento em que uma obra é emprestada para uma instituição ou galeria, na ocasião de uma exposição. Nesses casos, é de praxe o prestador comunicar o valor da obra à instituição ou galeria e esta providenciar o seguro da mesma com base na informação repassada por seu proprietário. Ao menos, esse foi o processo adotado durante o período de produção da 6ª edição da Bienal do Mercosul e que ficou evidenciado, através do contato com artistas, colecionadores e galerias norte-americanas, européias e latino-americanas, como um procedimento padrão. Em alguns casos, podia-se perceber que os emprestadores realizaram uma avaliação super estimada das obras emprestadas, elevando o custo do seguro. Porém, não cabia à equipe de produção executiva contestar a informação.

“Há, enfim, no ‘sistema de arte’, muito mais gente do que se pensa ajudando direta ou indiretamente na valorização comercial do artista e retirando proveito material, esporádico ou regular, em transações com telas, esculturas etc. Não seria talvez exagerado dizer que a propensão a exorcizar o mercado esteja na razão direta da necessidade de ocultar uma prática mercantil, ou algum posto a ela associado, para afirmar uma posição de intermediário ‘puramente’ cultural” (DURAND, 1989, p. 230).

Raymonde Moulin afirma que os principais atores econômicos são ainda as galerias *leader*, de número limitado, que contribuem com o balizamento do território artístico. No entanto, apesar das galerias serem os representantes por excelência do mercado (acompanhados das casas de leilão, feiras, *marchands* individuais), a reputação do galerista não é mais, como era no Modernismo, critério suficiente para garantir sua posição no campo. Atualmente, o poder financeiro é um fator determinante para a ascensão a uma posição dominante.

O fator financeiro é também essencial para compreendermos outro ator responsável pela circulação das obras: o colecionador. Para a galerista entrevistada, não se trata de um comprador de arte eventual, que se pauta pelo gosto pessoal ou sugestão de um arquiteto na hora da compra. Segundo o colecionador entrevistado:

“– Para mim a coleção exige um nexos, exige um fio condutor, um raciocínio, uma lógica que grude uma peça na outra, que grude a coleção, que dê sentido ao conjunto. Caso contrário você vai ter um acervo, simplesmente um volume, pode ser maior ou menor”.

Portanto, o colecionador é, sim, alguém que conhece e entende, não apenas o mercado, mas o campo, que acompanha a evolução de artistas e compra estrategicamente, em alguns casos chegando a influenciar as valorizações do mercado. Assim, comprar arte é também realizar um investimento. Atualmente, a importância, a estrutura e o orçamento de algumas coleções particulares superariam os de galerias e mesmo instituições culturais, como museus. Conforme declaração de Frederico Morais, curador geral da 1ª Bienal do Mercosul:

“A verdade é que no sistema internacional de arte, hoje, o colecionismo privado tem um peso significativo e sua importância é tanto maior quanto mais globalizado ele está. Por outro lado, à medida que, de acordo com a ideologia liberal, a iniciativa privada vai tomando o lugar antes ocupado pelo Estado na promoção das artes, as coleções privadas vão se tornando infinitamente superiores, em qualidade e quantidade, às coleções públicas” (MORAIS *apud* FIDELIS, 2005, p. 64).

Segundo o crítico de arte holandês Maarten Bertheux²⁶, bienais e outros eventos semelhantes também concorrem no mercado por verbas públicas e privadas, como tantas outras instituições e projetos de diversas áreas da cultura. Nessa disputa tão característica das economias de mercado, um “produto” sem atrativos – ou seja, que não apresente algum tipo de retorno ao investidor – terá poucas chances de obter patrocínio. Como expõe Fialho:

“Os museus buscam uma certa distinção num cenário no qual espaços e eventos artísticos se multiplicam, buscam recursos para completar seus orçamentos constantemente deficitários: os curadores, os críticos, os historiadores da arte buscam novas categorias a serem exploradas e novos mercados de trabalho; as galerias e os artistas se beneficiam de um mercado internacional que aumenta a cotação das obras; as empresas fazem *marketing* indireto com custos mínimos e assim por diante” (FIALHO, 2005, p. 706).

Ainda segundo Bertheux, nessa competição – por verba e obras a serem adquiridas –, as instituições tiveram que se profissionalizar. Para confrontar o mercado, a gestão de tais instituições tem buscado a eficiência e contratado profissionais que passam a maior parte do seu tempo lidando com questões mais administrativas e menos curatoriais, pois se tornou necessário ter uma visão de negócios, pensar previamente no público visitante e planejar formas de atrair patrocínio. O curador, figura que passou a ser vista como um

²⁶ Segundo informações extraídas da palestra: “O papel do curador face ao mercado de arte – Projetos curatoriais nos circuitos internacionais contemporâneos e a dimensão do mercado de arte”, em 04 de outubro de 2007, 41º Congresso da AICA.

“administrador de conflitos” (FIDELIS, 2005, p. 77), trabalha cada vez mais conjuntamente com profissionais de comunicação e *marketing*, objetivando garantir o sucesso de suas exposições em termos mercadológicos.

Atualmente, o chamado *marketing* cultural é uma ferramenta comumente utilizada por diversas empresas²⁷ para gerar benefícios para sua imagem (CRESPO NETO e VALE, 2006). Como resultado de tal tendência, o meio cultural também teve que se profissionalizar para corresponder às expectativas dos patrocinadores. Essa crescente busca por uma profissionalização do meio lembra o percurso que os movimentos sociais têm assumido em direção às Organizações Não-Governamentais (ONGs) e ao Terceiro Setor (SOBBOTKA, 2003; TEODÓSIO, 2001). Nesse caso, a profissionalização objetivava cumprir os pré-requisitos estabelecidos para a obtenção, em primeira instância, do aporte financeiro de instituições internacionais e, em segunda instância, de verbas do governo federal.

No Brasil, as exigências dos órgãos reguladores das leis de incentivo à cultura, somadas às dos patrocinadores têm contribuído para um quadro semelhante de profissionalização da área cultural, na qual a concorrência se manifesta, mesmo que de uma maneira peculiar. Aprovar a liberação de determinada quantia para financiar um projeto cultural significa decidir que outros projetos não serão financiados, uma vez que o Ministério da Cultura²⁸ e a Secretaria de Estado da Cultura²⁹ possuem um limite anual de isenções de impostos com esta finalidade. Após aprovação do projeto pelo governo, também há concorrência no momento da captação de recursos.

3.3 A bialização do sistema e a institucionalização do “modelo bienal”

²⁷ A Lei Rouanet limita que, no máximo, 3% do total do imposto devido seja abatido e direcionado como incentivo à cultura. Como consequência, a maioria das empresas que se utilizam dessa possibilidade são grandes empresas como bancos (Banco Santander, Banco Itaú, Banco do Brasil, Banco Real), indústria pesada e siderúrgicas (Gerdau, Vale, Votorantin) e estatais (Petrobras), pois possuem grandes quantias de imposto a ser pago. Empresas de médio e pequeno porte acabam não tendo participação efetiva nesse tipo de projetos.

²⁸ Para maiores informações sobre os procedimentos relativos à Lei Rouanet, acessar: www.cultura.gov.br

²⁹ Para maiores informações sobre os procedimentos relativos à Lei de Incentivo à Cultura (LIC), acessar: www.cultura.rs.gov.br

O “modelo bienal” surgiu pela primeira vez em Veneza³⁰, no norte da Itália, em 1893. A mostra teve sua primeira edição dois anos depois, sendo inaugurada no dia 30 de abril de 1895. Originalmente intitulada de *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, teve, já ao término desta mostra, o nome alterado para *Bienale di Venezia* e o impressionante número de 200 mil visitantes. Com a premissa de convidar artistas italianos e estrangeiros para expor desde seu evento de abertura, esta Bienal teve o cuidado de propiciar a participação de artistas italianos não convidados através de inscrições. Assim, concedia-se espaço aos artistas convidados e interessados para exporem até duas obras, desde que inéditas na Itália. Apesar de ter nascido durante a eclosão do Modernismo, essa mostra não inseriu artistas de vanguarda nas suas primeiras edições. Naquele momento optou-se por expor artistas e estéticas já consagrados (MOTTA, 2007).

Com o passar dos anos, muitas particularidades foram acrescentadas à mostra, como os pavilhões nacionais, nos quais obras e artistas selecionados por uma equipe curatorial do respectivo país são expostos lado a lado. Não cabe questionar aqui o espaço (físico e simbólico) conferido às diferentes delegações na Bienal de Veneza³¹, mas sim ressaltar como a mostra se tornou um instrumento de diplomacia internacional para a divulgação da cultura e da arte produzida em diferentes países, bem como um lugar institucionalizado de circulação de pessoas, bens e informações.

A segunda mostra de caráter internacional que seguiu o modelo bienal surgiu mais de cinco décadas depois da primeira, em 1951, na cidade de São Paulo³², Brasil, e firmou-se como importante acontecimento no calendário internacional das artes visuais, passando a ser referência obrigatória no meio (MOTTA, 2007). Com forte apoio da aristocracia local, as primeiras Bienais de São Paulo foram viabilizadas através da atuação de Ciccillo Matarazzo e sua mulher, Yolanda Penteado, que buscaram no modelo de Veneza um formato para o evento, como ressalta Alambert:

“De maneira análoga ao projeto de Veneza, desde a criação do MASP e do MAM, o projeto da elite cultural e de certos empresários paulistas era criar em

³⁰ Informações sobre a história da Bienal de Veneza foram obtidas no *site* www.labienale.org

³¹ Como enfatiza Canclini (1999): “(...) como se viu na Bienal de Veneza de 1993, cuja maioria dos 56 países representados não possuía pavilhão próprio: quase todos os latino-americanos (Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, México, Panamá, Paraguai e Peru) expuseram na seção italiana, mas isso pouco importava numa mostra dedicada, sob o título Pontos Cardeais da Arte, a evidenciar que esta, hoje, se constitui mediante ‘o nomadismo cultural’” (p. 167-8).

³² A Bienal de São Paulo abrirá as portas de sua 28ª edição em outubro de 2008.

São Paulo um pólo cultural fundado na ultramodernidade como referência até mesmo mundial, ao mesmo tempo que poderia contribuir para internacionalizar (ou ‘exportar’) a arte brasileira. E para isso, precisavam ‘importar’ referências” (ALAMBERT e CANHÊTE , 2004, p. 33).

A compreensão das diversas instituições criadas no pós-guerra em São Paulo, como o Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte de São Paulo e a própria Bienal de São Paulo, não se completa sem a compreensão do seu fenômeno imigratório. Quando os herdeiros das famílias de estrangeiros adentraram ao universo da cultura e estabeleceram relações entre riqueza e mecenato, entre dinheiro e cultura, extrapolando a questão do movimento em direção a posições sociais superiores, também passaram a determinar o que era culturalmente relevante, integrando o circuito legitimador de arte (ARRUDA, 2001).

Em relação ao circuito artístico propriamente dito, vários aspectos sobre a criação da Bienal de São Paulo foram ressaltados pela crítica da época, como: profissionalização do meio artístico, contato dos artistas brasileiros com críticos estrangeiros e incentivo à reflexão sobre arte nos meios cultos. Ao longo das suas edições, novas problemáticas foram despertadas, como a respeito do “conceito” de exposição, ou sobre formas do discurso “poético”, questionamentos a respeito da forma de apresentação por delegações nacionais, a exposição ou não de “salas históricas” e a importância atribuída ao curador, em alguns casos chegando a se sobressair em relação à figura dos artistas (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004).

Vale a pena ressaltar que em 1977 se iniciou um questionamento crítico sobre o eurocentrismo na Bienal de São Paulo. O crítico Frederico Moraes, que mais tarde seria o curador da 1ª Bienal do Mercosul, era um dos principais teóricos desse questionamento. Para ele, as bienais até então apenas reproduziam no plano interno os modelos e linguagens internacionais impostas pelas grandes mostras européias. Assim, a Bienal de São Paulo estaria submetida a interesses da Europa e dos EUA, carecendo de um programa “visando a defesa da arte latino-americana, a brasileira inclusive” (ALAMBERT e CANHÊTE , 2004, p. 149). Isso demonstra que a reivindicação por mais espaço para a arte latino-americana é uma questão antiga, estando presente na pauta de importantes críticos nacionais, pelo menos desde a década de 1970.

Como resultado desse movimento do meio artístico, em 1978 foi realizada em São Paulo a 1ª Bienal Latino-Americana, que teve uma única edição. Além de problemas

organizativos, houve movimentação negativa da crítica, argumentando que a realização de um evento como a Bienal Latino-Americana poderia resultar em uma forma de segregação da arte representada pelos países envolvidos (ARTIGAS, 2001). Em todo caso, já se havia plantado a semente, em alguns críticos e artistas, do nascimento da Bienal do Mercosul.

Cabe ressaltar que o “modelo bienal” não existe mais como na época de seu surgimento. Ele foi sofrendo uma série de transformações ao longo do último século, acompanhando a passagem do Modernismo para a arte contemporânea, com suas novas mídias e conceitos, com todos os reflexos que isso implica em termos de mercado e de profissionalização da arte. Como consequência, houve uma crescente organização do sistema, e especialmente do mercado internacional ao seu redor. Apesar do caráter institucionalizado que vem adquirindo, ainda está longe dele ser um modelo fechado e estático. Muito pelo contrário, é bastante comum cada edição apresentar novidades de acordo com o pensamento e as prioridades da sua equipe curatorial.

Mesmo que a maioria dos eventos aconteça a cada dois anos, esse não seria um pré-requisito, uma vez que a Documenta em Kassel, na Alemanha, apesar de acontecer a cada cinco anos, possui as mesmas características que descrevem o “modelo bienal”, que são: exposições de arte contemporânea ocorrendo com regularidade e sujeitas a grandes públicos; sendo viabilizadas através de patrocínios estatais e corporativos; contando com a visita dos mesmos públicos especializados; utilizando a abordagem de megaevento, de espetáculo; gerando visibilidade em fatos midiáticos e repercussão na imprensa; bem como proporcionando conforto ao público visitante com lojas e cafés que incentivem o consumo.

Motta (2007) destaca, ainda, o caráter efêmero dessas mostras, bem como da visibilidade delas advinda. Segundo a autora, a visibilidade gerada pela participação em uma bienal não significa necessariamente efetiva inserção no sistema, principalmente para artistas em ascensão. Para Fidelis (2005), outra característica de uma bienal é a de ver depositada em si uma grande expectativa a cada edição, podendo o grau de expectativa variar de acordo com o momento histórico, os profissionais envolvidos, a verba disponível e o projeto apresentado pelo curador.

Com isso, pode-se pensar que o “modelo bienal” é uma forma de institucionalizar um calendário para os atores do cenário artístico, determinando cidades e épocas em que grandiosas exposições de arte contemporânea acontecem de forma regular, mobilizando

parcelas significativas do seu sistema local, nacional, internacional e, dependendo do caso, global³³.

Com o passar dos anos, e principalmente após a segunda metade da década de 1990, sob o efeito de legislações de renúncia fiscal³⁴ em prol da cultura que passaram a vigir ao redor do mundo e de um considerável aporte de recursos financeiros vindos do setor corporativo, sob a forma de patrocínio, o número deste tipo de evento se multiplicou rapidamente (WU, 2006). No entanto, muitos não têm conseguido sobreviver às primeiras edições, desaparecendo antes de atingir seus objetivos. Além da já citada Bienal Latino-Americana, outro exemplo brasileiro dessa situação é a Bienal de Salvador, também realizada na década de 1970, na cidade de mesmo nome, na Bahia. Apesar dos esforços envolvidos, ela também não chegou a articular sua 2ª edição (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004).

Há grandes divergências a respeito do número de bienais espalhadas pelo mundo. Evelyne Jardin, em artigo publicado em 2002, afirma que o número desse tipo de evento supera o de 30 bienais de arte. No entanto, desde então, esse número parece ter sofrido alteração significativa. Em troca de *e-mails* com Alfons Hug (curador da 25ª Bienal de São Paulo), em 02 de abril de 2008, ele afirmou ter visitado mais de 40 diferentes mostras desse tipo, tendo tomado conhecimento da existência de cerca de 60. Em artigo de Silas Martí publicado pela revista Bravo na edição de abril de 2008, esse número subiria para a impressionante marca de 216.

A palestra concedida por Gabriel Pérez-Barreiro, curador geral da 6ª Bienal do Mercosul, no seminário intitulado “As bienais e o circuito de arte”³⁵, evidencia uma saturação do modelo das bienais dentro do próprio sistema. Nas palavras dele, elas são “feitas por especialistas e para especialistas”, o que constituiria um circuito mundial restrito, no qual “as mesmas pessoas freqüentam as mesmas exposições, conhecem os

³³ Faço uma distinção entre internacional e global no sentido de que a *Bienal de Pintura del Caribe y Centroamerica* (evento que vem ocorrendo regularmente em Santo Domingo, na Costa Rica, desde 1992) conta com ampla participação de países do Caribe, tornando-se, em função disso, um evento de caráter internacional. No entanto, ela não apresenta reflexos relevantes em um sistema global das artes. Ou seja, não há um volume significativo de vendas, nem os artistas participantes conquistam espaço e reconhecimento em eventos de maior porte.

³⁴ Para uma visão crítica sobre o papel das leis de incentivo no Brasil hoje, ver: DÓRIA, Carlos Alberto. Os compadres e o mercado. Revista Trópico, São Paulo, 6 de junho de 2006.

³⁵ Seminário promovido em conjunto pela Fundação Bienal do Mercosul e pela AICA, no dia 08 de outubro de 2007, no Átrio do Santander Cultural.

mesmos artistas e consomem as mesmas idéias”, numa constante repetição de nomes, seja de artistas, críticos ou curadores.

A partir dessas constatações, Pérez-Barreiro afirmou que o “modelo bienal” estaria em crise. Ele não é o único a ter essa percepção. Afirmção semelhante foi repetida por diversos críticos durante o 41º Congresso da AICA e em algumas das entrevistas realizadas. No entanto, sem propostas de novos modelos, o mais provável é que o atual ainda persista no sistema por um período impossível de ser previsto. Afinal, alterações significativas no funcionamento do modelo bienal alterariam, conseqüentemente, a disposição de muitas posições no campo.

4 OS NÓS E OS BURACOS DA REDE

Estava sentada no sofá da sala há quase uma hora olhando as obras de arte contemporâneas penduradas na parede, do chão ao teto, enquanto conversávamos sobre diferentes atores do sistema local. O telefone tocou e, sem que Laura³⁶ pedisse, desliguei o gravador. Ela atendeu e, ao perceber quem era, imediatamente falou: “Tu não vais acreditar no que eu estou fazendo! Estou dando uma entrevista para uma dissertação. O tema dela é o sistema local das artes. Tu acreditas? Isso dá ou não dá o que falar?”. Em seguida soltou uma gargalhada, com um tom ligeiramente irônico e mudou de assunto.

Pelo que eu julgava até ali, a conversa era bastante informal e franca. O humor irônico combinava com Laura e com várias das afirmações que ela havia feito durante toda nossa conversa, mas foi o seu tom de cumplicidade com o interlocutor que me desarmou. Antes de tudo porque ela falava com alguém que, por ter compreendido sua fala, provavelmente também pertencia ao sistema e, por isso, compartilhava o conhecimento de acontecimentos, histórias, personagens, opiniões e comportamentos que justificavam o humor, a ironia da minha interlocutora. Esse episódio expressava algo que somente mais tarde fui compreender, algo sobre o qual ninguém falou abertamente em nenhuma entrevista: que os laços pessoais e, muitas vezes, afetivos são responsáveis por parte significativa das relações que se instauram no sistema, e que conhecer as pessoas é fundamental para ocupar uma posição no meio, quase como se o principal indicador do capital artístico fosse a rede de relações de que se dispõe. Um exemplo de como isso funciona pode ser evidenciado na fala do presidente da Associação Francisco Lisboa, principal entidade da classe artística gaúcha, a respeito do processo de seleção dos artistas que pretendem participar dessa instituição:

“– O estatuto [da Associação Francisco Lisboa] diz que o artista tem que entregar um dossiê, um *portfólio*, ou seja, com provas idôneas da sua atividade como artista. Mas, necessariamente, ele também tem que ser indicado por um associado artista em dia com a sua anuidade. É esse associado que assina a ficha. Não se entra no mérito estético do trabalho. É a diretoria que aprova a entrada de

³⁶ Nome fictício.

um novo associado mediante a indicação de um artista já associado, que pode ser da própria diretoria. Entre trezentos artistas, é difícil não conheceres nenhum”.

A noção de rede, ligada em grande parte ao desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação, passou a ser incorporada recentemente à descrição do regime das artes e de uma nova forma de mercado de consumo, ligada à comunicação. Segundo Anne Cauquelin (2005), a rede se caracteriza como um conjunto de ligações multipolar, no qual, por poder se conectar a um número não definido de entradas. Cada ponto da rede geral pode servir de partida para outras microrredes. Para a autora, entrar em uma rede significa potencializar as possibilidades de conexão entre pontos que antes somente se conectavam através de um grupo de intermediários. Tal reestruturação alcançaria o domínio artístico em dois pontos: no registro da maneira como a arte circula, ou seja, do mercado; e no registro do intra-artístico, ou no conteúdo das obras.

Atualmente a rede é a principal forma de relacionamento e contato assumida dentro do sistema das artes, em especial quando enfocamos as relações estruturadas no sistema global já referido. Em termos da operacionalização dessas práticas no dia-a-dia do meio, teríamos como exemplos: os fóruns de discussão via *internet*, as trocas de informações por *e-mail*, os contatos travados em *chats*, as reuniões via *voip*, além de outras possibilidades de operações de troca mediadas por instâncias tecnológicas.

Bueno (1999), ao discorrer sobre as características de uma rede internacional das artes, enfatiza que esta – além de ser controlada por agentes concentrados em sua maioria em Nova York – promove a arte dos artistas que moram na cidade. Os agentes e os artistas podem ser de diferentes nacionalidades ou oriundos de outras regiões dos Estados Unidos, mas o que conta é a sua alocação em Nova York e a sua relação com a rede. “O importante não é a identificação nacional ou local do agente, mas seu poder dentro da rede, que deriva da força simbólica acumulada em seu interior” (BUENO, 1999, p. 220).

Ao frisar que existem disputas por poder na rede e que isso resulta em acúmulo de força simbólica em alguns pontos, Bueno casa o conceito de rede proposto por Cauquelin, com as estruturas de poder e estratégias de interesses focadas pelo conceito de campo, de Bourdieu. No entanto, a autora discorda da posição de Cauquelin segundo a qual todos os pontos de uma rede teriam acesso a todos os outros. Bueno enfatiza que este acesso varia de acordo com as posições dos atores dentro da rede, ou, sob uma perspectiva crítica, propõe que, para compreender o mercado contemporâneo, devemos privilegiar os papéis e lugares

dos atores nessas conexões, e não apenas seus conteúdos intencionais, sendo os atores mais ativos os que dispõem de uma grande quantidade de informações, provenientes do conjunto da rede. Cauquelin percebe a existência dessas disparidades em alguns casos e discorre a respeito da posição ocupada por diretores de instituições culturais na rede:

“Os diretores de instituições [culturais] entram no jogo com vantagem de promover obras sem usufruir, em princípio, benefícios ligados à especulação. Uma neutralidade que, em tese, sempre preservaria a escolha segundo critérios puramente estéticos. Mas a rede não percebe exatamente assim. Isso porque não leva em conta o conteúdo das transmissões, mas apenas o aspecto da circulação das informações” (CAUQUELIN, 2005, p. 70).

Assim, a rede estaria estruturada em níveis hierarquizados e interconectados, compostos por atores que se encontram misturados entre a imprensa especializada (assessores de imprensa, agências, jornalistas, críticos de arte ligados à galerias ou aos museus), *experts*, produtores executivos, museógrafos, comerciantes, e os mais variados tipos de fornecedores típicos do sistema, como corretores de seguro e empresas especializadas no transporte de obras de arte.

Neste cenário, Nova York ocuparia posição preponderante, gerando desequilíbrio entre os atores da rede. Como referência concreta, tomo aqui o fato de cinco dos sete curadores da 6ª Bienal do Mercosul trabalharem ou já terem trabalhado em Nova York. Dentre esses, apenas um, o curador geral Gabriel Pérez-Barreiro, não é latino-americano, e sim espanhol. Ou ainda o fato de que, das 334³⁷ obras expostas na 6ª Bienal, 62 tiveram Nova York como cidade de procedência dos procedimentos de entrada temporária no Brasil, seja em função dos endereços de coleta fornecidos pelos emprestadores das obras, seja por causa da localização dos ateliês, das residências dos artistas ou das galerias³⁸. Isso, em uma bienal de caráter regional, como se pretende a do Mercosul, é um dado significativo.

Assim, a compreensão da rede – como conceito e como metáfora – auxilia a pensar as relações existentes entre as diferentes esferas do sistema das artes, bem como as formas como ele se estrutura, como suas diversas instâncias se articulam e se relacionam dentro de um mesmo espaço de disputa. Mas, no caso do Rio Grande do Sul, e mais especificamente

³⁷ Se descontarmos desse número as obras que apresentam suporte menos tradicional, tais como vídeos e músicas, e não necessitaram passar pelos processos alfandegários, o total de obras seria de 289. Com isso, a representatividade das obras vindas de Nova York torna-se ainda maior.

³⁸ Informações obtidas com a equipe de produção executiva da 6ª Bienal do Mercosul.

de Porto Alegre, de quais indivíduos e instituições falando? Como se configuraria essa rede?

4.1 Quem contém o quê? Os atores do sistema local

Atualmente, Porto Alegre comporta uma série de instituições voltadas às artes visuais de cunho, tanto público, quanto privado. Se formos citar rapidamente os principais atores institucionais, chegaremos ao Instituto de Artes (IA) da UFRGS, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o Santander Cultural, a Fundação Iberê Camargo, a Usina do Gasômetro, a Associação Francisco Lisboa, o Museu de Arte Contemporânea (MAC/RS). Poderíamos citar também atores menos expressivos dentro deste cenário como o Museu do Trabalho, o Atelier Livre da Prefeitura, a Casa de Cultura Mário Quintana, o Torreão e a Koralle, cada um ocupando um espaço distinto, seja através da oferta de cursos a um público variado, seja como espaço expositivo alternativo ou como fornecedor de material para a produção artística. Ajudam também a formar o quadro: artistas, galerias, colecionadores e a atuação dos poderes estadual e municipal. Para compreendermos o papel desses atores, falaremos brevemente sobre aqueles que se destacaram nas entrevistas realizadas. Importante ressaltar o fato de que as descrições que vêm a seguir são resultado da conjugação das falas dos entrevistados. Em uma tentativa de relativizar minha opinião sobre as instituições, busquei ser o mais plural possível, inserindo grande quantidade de citações e chamando atenção para as discordâncias existentes.

O *Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul* é merecedor de destaque por ser a principal instituição formadora de novos artistas. Fundado em 1908 e prestes a completar 100 anos, o “Instituto”, ou “IA” – como também é chamado – foi peça fundamental na constituição do sistema das artes local por abrigar salões do final da década de 1920 ao início da década de 1970 (KRAWCZYK, 2005). Hoje ele deposita no seu Programa de Pós-Graduação a responsabilidade por pesquisar e debater os rumos da arte contemporânea, bem como orientar artistas a aprofundar seus trabalhos em poéticas visuais.

No espaço expositivo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, o IA abriga exposições de jovens artistas, mesclando-as com palestras e discussões sobre temáticas recorrentes nos trabalhos expostos. Além dele existem cursos de graduação em Artes Visuais da FEEVALE, em Novo Hamburgo, e da ULBRA, em Canoas, cursos recentes, mas que vêm expandindo as possibilidades de formação em Porto Alegre e região metropolitana e abrigando em seu corpo docente profissionais oriundos do IA.

O Instituto de Artes atua como uma das principais instâncias legitimadoras da produção local: além de formar artistas, críticos e curadores, possui um quadro de pesquisadores ativos. Nas entrevistas, o Instituto aparece como importante nó da rede de relacionamentos que compõe o sistema local, conforme o depoimento de um artista:

“– O foco mais importante da minha ressalva é porque eu, diferente de outros artistas [gaúchos] contemporâneos, eu não venho do Instituto de Artes, eu não venho dessa formação. E isso, de certa maneira, me tira algumas coisas como, principalmente, o convívio nesse ambiente”.

No entanto, alguns entrevistados criticam o nível do ensino, especialmente do curso de graduação, usualmente associado ao comodismo dos professores e às dificuldades da instituição de se manter atualizada (em termos de currículo, tendências, bibliografia, estrutura para novas tecnologias) com a agilidade necessária de forma a acompanhar as discussões travadas no mundo da arte. Como nos mostra a fala do ex-diretor da Fundação Iberê Camargo:

“– Acho que o Instituto de Artes forma profissionais muito fracos. Acho que essa espuma da arte contemporânea fez muito mal, esse conceito de que a arte moderna já não era tão importante, qualquer coisa podia ser arte. Se perderam os critérios, isso acabou sendo usado como espécie de desculpa permanente para falta de qualidade, para falta de estudo, para falta de rigor. Eu conheço muitos egressos do Instituto de Artes que não conhecem nada de história da arte. Eu acho que é um ensino fraco, muito fraco. Eu não vejo o Instituto de Artes ocupar papel nenhum. Quais são os trabalhos, quais são as grandes discussões sobre a arte que o Instituto de Artes produziu? Quais as grandes publicações que o Instituto de Artes produziu? Quais são as correntes estéticas que ele promoveu em Porto Alegre? Qual é o grande debate sobre a arte? É uma escola de arte normal, não vejo nada que tenha significado fora do cotidiano de uma universidade de média qualidade, vamos chamar assim, de razoável qualidade”.

Principal museu de artes do estado, o *Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS)*³⁹ foi fundado em 1954 pelo artista e professor Ado Malagoli. Após sua criação, ocupou o foyer do Teatro São Pedro e a Pinacoteca do IA, para em 1979 se instalar na atual sede: o prédio da antiga delegacia fiscal na praça da alfândega, centro da cidade. Hoje conta com um acervo de mais de 3.000 obras de arte brasileira e gaúcha de diversos períodos.

As principais críticas direcionadas a essa instituição dizem respeito ao fato de ser comumente utilizada como canal para o “empreguismo”, e da “diretoria não se esforçar” para propor um calendário significativo de atividades e mostras, sendo a inconstância de atividades usualmente atribuída ao caráter político vinculado à gestão do museu. Sendo uma instituição de natureza pública, seu quadro de funcionários e rumos se alteram conforme as mudanças no governo estadual. Seus diretores não necessariamente possuem formação ou atuação na área artística, e mesmo o Conselho Curatorial do museu já passou por severas transformações dependendo de quem está ocupando o cargo de diretor, tendo sido dissolvido em 2003. Como nos diz um curador, ex-diretor do MARGS e do MAC/RS:

“– Eu olho para essa questão que não é atual, já historicamente problemática, que é a questão dos diretores de museu. Todos são oriundos de outras áreas que não propriamente de museu, até porque não se tem esta formação aqui. O que acontece é que temos bons diretores, péssimos diretores e diretores execráveis. Porque, nas instituições públicas, todos os cargos são indicados, ou seja, não se respeita uma certa estrutura interna do próprio sistema. O próprio sistema dos trabalhadores da cultura não contempla uma carreira”.

Como a maioria das instituições culturais públicas, não dispõe de verba para montagem de boas exposições ou compra de novas obras para o acervo. Há algumas gestões, o museu partiu em busca do apoio da comunidade empresarial para o patrocínio de atividades. No entanto, com a troca de gestão, esse modelo não perdurou. O museu continuou funcionando mais como uma instituição hospedeira de mostras “enlatadas”, ou seja, mostras que itineram de instituição em instituição apresentando a mesma configuração, sem necessidades de refazer pesquisas curatoriais a cada nova abertura, ou daquelas de artistas/artesões que possam arcar com os custos básicos de uma exposição, do que entidade propositiva de atividades e incentivadora de discussões no cenário artístico do

³⁹ Site oficial da instituição: www.margs.org.rs.br

estado. O MARGS é utilizado como espaço expositivo da Bienal do Mercosul desde a sua primeira edição, em 1997.

Ao se observar o cenário artístico local, a relevância da *Fundação Bienal do Mercosul*⁴⁰ reside no “aquecimento” ou na movimentação gerada por ela no meio desde sua criação. Segundo o presidente da 1ª e 6ª edições, a primeira contribuição do evento teria sido no sentido de oportunizar o contato direto do público com obras de arte que estão sendo produzidas no resto do Brasil e do mundo:

“– Tu perguntaste qual seria o papel da Bienal nesse cenário. Eu me lembro que em 1997, quando nós abrimos a Bienal, tinha uma aluna no Instituto de Artes fazendo uma tese de Mestrado em Amílcar de Castro. Ela veio conversar comigo, dizendo que tinha sido com a 1ª Bienal que ela teve a oportunidade de ter o primeiro contato com uma escultura de Amílcar de Castro [que não fosse uma imagem reproduzida em livros]”.

Ao entrar no sistema local, a Bienal do Mercosul teria modificado de forma efetiva o relacionamento de diferentes públicos com arte contemporânea, de certa forma obrigando as instituições locais se adequarem a uma nova situação.

A Fundação Bienal do Mercosul é também alvo de críticas, principalmente no que diz respeito ao volume de dinheiro empregado na materialização do evento, que competiria por verba com outras atividades artísticas locais, que, por sua vez, acabam não acontecendo, diminuindo as oportunidades de visibilidade do trabalho dos artistas gaúchos. Com a consolidação da dimensão do evento, tanto em termos de imagem quanto de alcance de público e de profissionalização, tornou-se extremamente difícil para outras iniciativas menos institucionalizadas da cidade competirem por esses recursos junto às empresas. E mesmo instituições consagradas, mas menos voltadas para a busca de visibilidade – como é o caso do MARGS – possuem dificuldades para viabilizar sua programação. Como fica evidente na fala de um ex-diretor do MARGS e do MAC/RS:

“– O que eu posso te dizer é que mudou muito depois da Bienal. A Bienal é ótima por vários aspectos, mas em outros ela é extremamente perniciosa para o sistema local. Não é demonizar a Bienal, a Bienal não é a culpada pela Bienal. Talvez a culpa de toda uma desestruturação do sistema local tenha se dado em função da falta de estrutura do próprio sistema. Acho que a Bienal apenas veio e engoliu. Então toda essa questão de falta de espaço para jovens, da

⁴⁰ Uma análise mais aprofundada do papel exercido pela Fundação Bienal do Mercosul consta no próximo capítulo.

desarticulação, da desimportância que os museus, o MARGS, por exemplo, passaram a ter. Tudo isso faz parte desse quadro”.

Também instalado na Praça da Alfândega, no centro de Porto Alegre, há o *Santander Cultural*, situado na antiga sede dos bancos Nacional do Comércio e Sul Brasileiro. Inaugurado em 2001 como uma iniciativa de *marketing* cultural do Banco Santander, teria como proposta “projetar a cultura do Rio Grande do Sul e ampliar o acesso dos diversos segmentos do público à produção cultural contemporânea nacional e internacional, funcionando como um pólo de promoção e integração da região com o circuito global das artes”⁴¹. Na proposta desse centro cultural está a promoção não apenas das artes visuais, mas uma série de atividades que envolvem música, cinema e debates sobre temáticas variadas.

Esta é uma das instituições mais criticadas no meio artístico local exatamente por não permitir aquilo a que se propôs quando do seu surgimento, ou seja, uma abertura em relação ao meio local e seus artistas. Funcionando em ritmo considerado lento, o Santander Cultural tem ofertado cerca de três exposições ao ano, sendo que o esperado seria de cinco a seis mostras ao longo de doze meses. Geralmente com curadoria e produção de São Paulo, essas mostras não utilizam profissionais locais na elaboração do projeto e principais definições relacionadas a sua produção. Nas palavras de um produtor cultural local sobre essa instituição:

“– Dentro da realidade atual o que a gente vê é que em Porto Alegre, cada vez que tem um evento ou uma exposição de porte, não há uma participação efetiva dos profissionais locais. Existe uma espécie de centralização dos grandes produtores no Rio e São Paulo. Todos os projetos são gerados lá e baixam aqui prontos”.

O Santander Cultural é também um dos maiores patrocinadores da Bienal do Mercosul. Desde a inauguração do prédio, acolheu o evento, que na época estava em sua terceira edição. Na quarta edição da mostra passou a integrar a categoria de patrocinador *master*⁴², juntamente com Gerdau e Petrobras.

⁴¹ Disponível em: www.santander-cultural.com.br

⁴² *Master* é a denominação dada à maior categoria de patrocínio no projeto da Bienal do Mercosul, a ela correspondem as maiores cotas de investimento e de visibilidade.

Fundada em 1995, a *Fundação Iberê Camargo (FIC)* é fruto de uma iniciativa do empresariado gaúcho – encabeçado por Jorge Gerdau Johannpeter – para promover a obra de Iberê Camargo, artista gaúcho considerado referencial para as artes do estado e do país. Até o momento, tem se voltado prioritariamente para pesquisa a respeito do artista, bem como para a catalogação de sua obra. Funcionando até então em duas sedes provisórias (uma correspondente ao espaço administrativo, a outra, situada na antiga casa e ateliê do artista, comporta o espaço expositivo, o projeto pedagógico e a reserva técnica⁴³), tem estimada para o final de maio de 2008 a inauguração do seu novo espaço museal. Com a proximidade da abertura da nova sede, surge a expectativa no meio de como essa instituição passará a atuar. De acordo com as palavras de seu vice-presidente: “a Fundação [Iberê Camargo] ainda não entrou em campo, por enquanto é simplesmente um treino, não iniciou o jogo, o jogo começa quando ela abrir no novo prédio”. O projeto do novo prédio, assinado pelo arquiteto português Álvaro Siza⁴⁴, ganhou o prêmio Leão de Ouro na 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2002. Com essas referências, a expectativa é de que a instituição se torne uma das mais respeitadas em nível nacional e atraia olhares internacionais para a cidade.

Cabe ressaltar que a Fundação Iberê Camargo possui estreitas relações com a Fundação Bienal do Mercosul no que diz respeito às suas origens, Conselho Diretivo e formas de gestão. Apesar de serem instituições com perfis e objetivos bastante distintos, a Fundação Iberê Camargo se formando com bases de instituição museal (voltada para o desenvolvimento de um acervo, pesquisa e conservação), e a Fundação Bienal do Mercosul se caracterizando como um evento periódico, sem sede própria e voltado à formação de público para a arte contemporânea, ambas compartilham alguns diretores, processos administrativos e patrocinadores, sendo a Gerdau o principal deles.

A *Usina do Gasômetro* foi transformada em centro cultural do município em 1989. Ela abriga atividades de cinema, teatro, música, oficinas, cursos, bem como dois espaços expositivos: a Galeria Iberê Camargo e a Galeria dos Arcos. A relevância da Usina no

⁴³ Reserva técnica consiste em um espaço físico destinado a abrigar as obras de uma coleção ou acervo que não estejam em exposição. Geralmente é climatizada de acordo com as necessidades das obras da coleção que comporta.

⁴⁴ Arquiteto português de renome internacional, especialista no desenvolvimento de projetos de instituições museais, tem em seu currículo: Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, Espanha; Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto, Portugal; Museu de Arte Contemporânea, Helsinque, Finlândia; Paul Getty Museum, Malibu, EUA; restauração e ampliação do Stedelijk Museum, Amstredã, Holanda; entre outros.

circuito local das artes visuais se dá na medida em que ela atua como legitimadora e promotora, tanto de jovens artistas como de outros menos consagrados, ou seja, é um espaço do “circuito oficial”, que se abre a novas propostas. Funciona como uma alternativa, uma possibilidade de expor. Apesar da Usina ser freqüentada principalmente nos finais de semana, possui público variado e cativo para cada um dos diferentes tipos de atividade oferecida. No que diz respeito às artes visuais, a Usina do Gasômetro possui sérios problemas de segurança, já tendo havido roubos de obras e equipamentos. Apesar de ter sido espaço expositivo da Bienal do Mercosul desde seu princípio, na 6ª edição do evento, o Gasômetro não fez parte dos espaços expositivos da mostra, pois abrigou durante o mesmo período a mostra “No ar”, organizada pelo Grupo RBS⁴⁵ em comemoração aos seus 50 anos.

A *Associação Francisco Lisboa*, também conhecida por Xico Lisboa, é a associação da classe artística do Rio Grande do Sul, sendo considerada uma das mais antigas associações da classe artística no Brasil. Sua data de fundação, de 1938, coincidiu com os 200 anos de nascimento de Francisco Antônio Lisboa ou Aleijadinho. Filho de portugueses e negros, esse artista assimilou o estilo barroco tardio europeu na colônia e o adaptou desenvolvendo um estilo próprio, sendo considerado o primeiro artista de expressões e estéticas genuinamente formadas no que posteriormente veio a ser o Brasil. A Xico Lisboa promove mostras, palestras, oficinas, além de se articular com outros atores na tentativa de abrir espaço para a arte na cidade e no estado. Nas palavras do atual presidente da associação: “Para mim a arte contemporânea passa por construir espaços apropriados para a arte contemporânea, porque aqui não existem esses espaços”.

Nas décadas de 1950, 1960 e 1970, a Xico Lisboa teve grande importância no circuito local das artes visuais, promovendo salões com premiações e disputando espaço como instância legitimadora com o IA. Depois, passou por uma fase de forte estagnação, perdendo espaço e associados. No auge da crise, chegou a possuir apenas oito associados. A partir da atuação da nova diretoria, atualmente conta com um quadro de aproximadamente 300 sócios, entre artistas, estudantes e produtores que poderiam ser classificados como artesões. Apesar dessa nova diretoria se mostrar bastante engajada no desenvolvimento de projetos que visem abranger a categoria através de ações voltadas à

⁴⁵ Maior grupo de comunicação do sul do Brasil, a Rede Brasil Sul (RBS) de comunicação possui canais de televisão e rádio, além de jornais. Seus veículos de comunicação abrangem os estados do RS e SC.

coletividade, a associação carece de força econômica e, principalmente, política. Existe um trabalho para fortificar a rede de relações na qual ela está inserida, mas ainda se mostra muito incipiente.

Apesar de não existir efetivamente, uma vez que não possui sede própria, nem agenda programada de atividades, considero importante citar aqui o caso *do Museu de Arte Contemporânea, o MAC/RS*. Fundado em 1992 e tendo sua direção constantemente associada ao Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV/RS), o senso comum é de que “o MAC nunca saiu do papel”. Nas palavras de um ex-diretor dessa instituição:

“– O MAC sempre ficou desqualificado, por falta de pessoal, falta de equipamento, falta de sede. Quer dizer, no MAC falta tudo. Só tem um nome, uma certidão de nascimento, não tem mais nada. É absolutamente uma piada de mau gosto continuar insistindo com a idéia do MAC”.

Sua sede funciona em uma sala na Casa de Cultura Mário Quintana, utilizando alternadamente salas dessa instituição e o armazém A6 do Cais do Porto como espaço expositivo. No entanto, a pouca estrutura, a inexistência de uma reserva técnica apropriada para guardar seu acervo⁴⁶, a falta de verba para adquirir novas obras e montar um calendário de mostras e eventos, aliados à ausência de vontade política na constituição legal do museu, fazem com que ele seja considerado um “fantasma” no circuito local. A relevância da menção ao MAC dentro do cenário apresentado sustenta-se em duas questões: 1) ser a única instituição local de caráter museal⁴⁷ pretensamente voltada à arte contemporânea e 2) a lacuna deixada por este museu, que evidencia as poucas oportunidades de exposição, circulação e assimilação da produção contemporânea gaúcha. Esta observação torna-se pertinente se pensarmos que, por vezes, recai sobre a Bienal do Mercosul a expectativa por desempenhar este papel.

Numa tentativa de preencher essa lacuna relacionada ao espaço disponível para os *artistas*, em 2007 duas iniciativas paralelas à Bienal do Mercosul foram organizadas por artistas locais: a *Bienal B* e a *Essa POA é Boa*⁴⁸. Após dez anos de Bienal do Mercosul,

⁴⁶ O acervo do MAC conta com obras de artistas significativos brasileiros e gaúchos, como: Carlos Fajardo, Iole de Freitas, Karin Lambrecht, Nuno Ramos e Vera Chaves Barcelos (FIDELIS, 2005, p. 23).

⁴⁷ De acordo com o livro “O Museu e a Vida”, de Danièle Gyraudí, um museu, para se constituir enquanto tal e se diferenciar de um centro cultural – como é o caso do Santander Cultural e da Usina do Gasômetro –, deve possuir um acervo. Este deverá ser exposto, conservado e utilizado como fonte de pesquisa.

⁴⁸ Informações detalhadas sobre a Bienal B e a Essa POA é Boa encontram-se nos Anexos 3 e 4, respectivamente.

dois diferentes grupos de artistas locais decidiram seguir o exemplo do que acontece em outras cidades que comportam mostras internacionais de grande porte: organizar exposições paralelas e simultâneas à mostra principal. Segundo a posição oficial da organização da Bienal B, divulgada na imprensa e reforçada na entrevista concedida para esta dissertação, o objetivo não seria estabelecer uma oposição formal à Bienal do Mercosul, mas aproveitar a efervescência cultural gerada por ela para divulgar o trabalho dos artistas locais; colocar na vitrine este trabalho para pessoas do circuito nacional e internacional das artes que vierem visitar a Bienal do Mercosul (instituições, galerias e colecionadores); e, através da experiência vivenciada e da construção de redes de contatos, qualificar artistas e outros profissionais para atuar no mercado de uma maneira efetiva.

Pode-se ver em ambas iniciativas um sinal de amadurecimento do sistema local em termos prioritariamente políticos e de acesso de sua produção ao público⁴⁹, uma vez que as obras foram expostas nos mais diferentes espaços da cidade, como a Associação Francisco Lisboa, ateliês de artistas, casas noturnas e mesmo *shopping centers*, como o Moinhos Shopping e o DC Navegantes. Assim, ambas mostras exibiram obras de cerca de 500 artistas locais⁵⁰, durante um período aproximado de três meses. Apesar de nenhuma das duas se caracterizar como uma instituição constituída, foram muito citadas e elogiadas nas entrevistas, especialmente no que concerne à iniciativa em si e à movimentação gerada entre os artistas. Apesar disso, muitos entrevistados admitiram não terem freqüentado as mostras ou terem ido apenas cumprindo uma função social, “para prestigiar os amigos”, uma vez que não consideravam os trabalhos expostos de boa qualidade. Cabe ressaltar que a Bienal B foi totalmente produzida sem a utilização de leis de incentivo à cultura, conforme nos conta sua principal idealizadora:

“– Fizemos tudo sem um centavo das leis de incentivo. Começamos a nos mexer um pouco tarde para isso. Até inscrevemos o projeto na LIC, mas não dava mais tempo. A gente contou com alguns apoios: da Bienal do Mercosul, que produziu os mapas [com as indicações dos espaços onde a Bienal B estava acontecendo], do Leandro Selister, em termos de programação visual, do pessoal do *site*. Ninguém nos deu dinheiro. Todo mundo trabalhou como voluntário, porque acreditou na idéia e queria participar. No auge da movimentação, chegamos a ter umas 50 pessoas trabalhando. Funcionou um pouco como uma cooperativa: a

⁴⁹ Cabe destacar que a Xico Lisboa teve papel fundamental na articulação e no engajamento de artistas locais na iniciativa que resultou na Bienal B.

⁵⁰ 313 artistas expuseram obras na Bienal B e 224 na Essa POA é Boa, sendo que alguns artistas expuseram nos dois eventos.

gente via quanto cada ação ia custar e dividia entre os participantes daquele núcleo. Mas provamos que dá para fazer, mesmo sem dinheiro, dá para fazer. Não vou te dizer que funcionou perfeitamente, que não tivemos problemas, que a organização não poderia ter sido melhor”.

Como a entrevistada afirmou, o esforço realizado baseou-se na ação voluntária dos interessados, que dedicaram seu “tempo livre” ao evento. Se por um lado, isso demonstra a capacidade mobilizatória da Bienal B, por outro, reforça uma situação bastante comum no meio: a dificuldade de sustento a partir da atuação exclusiva como artista e a necessidade de buscar formas alternativas de “ganhar a vida”, conforme mencionado por um artista:

“– Atualmente acho que não conheço ninguém do meu círculo que viva só de vender trabalho. Ao contrário, todas as pessoas que têm condições confortáveis de vida e podem fazer o que querem fazer em termos de trabalho, todas elas têm um apoio, uma profissão paralela que permita isso. A maioria dentro da própria área. Senão as pessoas são obrigadas a fazer concessões para poder vender, para poder sobreviver”.

Se pensarmos que o autor dessa fala leciona na universidade e convive com outros artistas que fazem o mesmo, este comentário reforçaria a idéia de que, no Brasil, muitos artistas recorrem à academia como forma de manter sua autonomia financeira e, conseqüentemente, de expressão. Como resultado dessa relativa independência frente às vontades do mercado, trabalhos de arte vanguarda foram possibilitados.

Essa característica apontada evidencia a condição de outra dimensão do sistema de artes local: o *mercado*. Entre os entrevistados, há unanimidade em relação à idéia de que atualmente existem menos de cinco *galerias* sérias atuando em Porto Alegre. Como nos diz Motta (2007):

“Em Porto Alegre, é mais apropriado falarmos em circuito de arte do que em mercado de arte, dada a ausência de galerias expressivas e de artistas que sobrevivam apenas da comercialização de seus trabalhos” (p. 12).

Destas cinco galerias, apenas a Bolsa de Arte trabalharia com arte contemporânea de “forma consistente”, ou seja, possuiria elenco estruturado de artistas para os quais organiza cerca de oito exposições anuais, coletivas ou individuais, que geram convites, *vernissages* e publicações. Esta galeria não trabalha exclusivamente com artistas gaúchos, expondo artistas brasileiros de porte nacional e mesmo internacional (como Siron Franco e Nelson Leirner, respectivamente), mas também possui uma política de abrir espaço para

artistas gaúchos iniciantes, com potencial de legitimação e de mercado. Dessa forma, percebemos que, em sua estratégia de representação de artistas e inserção no meio, ela trabalha conforme os modelo das galerias de São Paulo, que por sua vez, seguem os padrões de Nova York, segundo os quais os representantes das galerias fazem constantes viagens nacionais e internacionais, realizando contatos, expondo os artistas representados em diferentes feiras⁵¹ e contextos institucionais, contribuindo, dessa forma, para o reconhecimento, consolidação e valorização desses artistas e obras.

Utilizando os conceitos de Bueno (1999) para aprofundar a reflexão sobre o sistema global, compreender o papel dos intermediários intelectuais, das instituições e do mercado na consolidação do campo artístico internacional é fundamental para analisar seus reflexos na esfera local. Em Porto Alegre as galerias não aproveitam/participam de forma organizada da movimentação gerada pela Bienal do Mercosul. Algumas poucas aproveitam para abrir mostras de artistas que representam, gerando uma valorização do artista em função da sua participação na Bienal. No entanto, foram iniciativas isoladas, não assumindo a forma de uma organização do mercado local voltada ao evento. Para dar conta dessa demanda, a Bienal de São Paulo convive, desde 2002, com a mostra intitulada *Paralela*⁵².

Em relação a essa lacuna deixada pelo mercado, há uma percepção geral no sentido de que não se compra arte em Porto Alegre, de que os artistas que lutam por posições de maior destaque dentro do campo acabam invariavelmente se mudando para São Paulo, onde há mais visibilidade e possibilidades de inserção em um mercado em que a compra e a venda de obras se efetiva. É o que indica a fala da galerista entrevistada:

“– Porque não existem boas galerias [em Porto Alegre]? Existem grandes galerias em lugares que têm grandes centros, grandes colecionadores, compradores, museus, instituições que compram. Isso faz as grandes galerias ou faz as galerias crescerem. No nosso caso, não existe isso. Quase não existe colecionador, existem compradores eventuais, não existe um mercado forte. As empresas grandes não compram arte para o seu acervo, os bancos não compram. Nós estamos vivendo numa época em que não existem cadeias de galerias. Tudo tem cadeia: para vender comida, para vender pneu, pizza. Galerias de arte são

⁵¹ A Bolsa de Arte participa anualmente de feiras como a SPArte, em São Paulo, Brasil; a ARCO, em Madri, Espanha; a Art Dubai, em Dubai, Emirados Árabes; dentre outras.

⁵² Como o próprio nome diz, de organização totalmente independente do evento principal, a Paralela é um circuito organizado pelas principais galerias da cidade, que aproveitam a movimentação em função da Bienal de São Paulo para exibir aos visitantes (coleccionadores, críticos, curadores, artistas, entre outros) a produção dos artistas que representam. Antes disso, as galerias da cidade já aproveitavam o momento para abrir mostras com os seus principais artistas, mas isso não se configurava como um evento organizado, com curadoria, temas e espaços expositivos comuns.

pequenas empresas que funcionam como uma consultoria que, na verdade, eu acho que esse é o papel que o *marchand* acaba fazendo, de intermediário, de apoiar, de ter um elenco de artistas, um perfil de trabalho, ter uma personalidade e ter um papel dentro da cidade em que atua, estado ou país”.

Com isso, ela ressalta o papel de outro ator do sistema: o *coleccionador*. Quando eu solicitava aos entrevistados a indicação de contatos de colecionadores para entrevistar, a resposta era sempre os nomes de Jorge Gerdau Johannpeter e de Justo Werlang, seguida de um silêncio. Com insistência, apontavam mais dois nomes, mas sem demonstrar muita convicção. Concluía a conversa repetindo mais uma ou duas vezes que não se compra arte contemporânea em Porto Alegre.

Segundo o curador geral da 6^a edição, faltaria em Porto Alegre pessoas que trabalhem orientando coleções. Nesse sentido, a Bienal poderia ser uma abertura para a formação do olhar dessa elite econômica que, poderia refletir em oportunidades para o mercado de arte local. Na visão do curador geral:

“– É inocência por parte dos artistas achar que uma exposição significaria necessariamente que suas obras serão vendidas. Tem muita exposição que abre e fecha e não vendeu nada. Isso faz mal à galeria, faz mal ao artista, faz mal a todo mundo. Então o mercado é imperfeito. Eu acho que o que está faltando no sistema de artes de Porto Alegre é, de alguma forma, uma formação melhor dos ricos”.

Apesar de ter me comprometido a não revelar a identidade dos compradores e pedir que a galerista os consultasse antes de me pôr em contato, nenhum nome foi indicado por ela, que informou existirem apenas um ou dois colecionadores em Porto Alegre (provavelmente os mesmos mencionados pelos outros entrevistados), que o resto seriam compradores eventuais. A não indicação de nomes também ressalta duas das principais características importantes para quem exerce a profissão: a discrição e a importância dada aos contatos.

Pensando nas lacunas do sistema local e acrescentando mais uma às já mencionadas, nos deparamos com a deixada pelo *poder público*. Apesar desse constar em minha lista inicial como um ator a ser investigado, nenhum representante do estado ou do município foi citado de forma espontânea durante as entrevistas como um ator expressivo no meio. Esta ausência pode nos fazer pensar que o poder público não seja um ator relevante dentro do sistema local. No entanto, a ausência de ações dos governos foi

constantemente ressaltada como sendo um problema, ou uma explicação para a inoperância das instituições públicas. Conforme mencionado anteriormente, isso talvez possa ser explicado pela rotatividade dos dirigentes que, a cada quatro anos, assumem os cargos através de indicação. Ou, ainda, pelo crescimento das leis de incentivo fiscal na área da cultura que, a partir da década de 1990, passaram a ser responsáveis pela maior parcela da verba destinada às Secretarias e Ministério da Cultura, reduzindo, assim, o poder decisório desses órgãos públicos e de seus representantes.

Uma vez que sobrevivem às custas dos investimentos privados realizados através do abatimento de impostos possibilitados pelas leis de incentivos fiscais, como a Lei Rouanet ou a Lei de Incentivo à Cultura (LIC/RS), a maioria das instituições privadas, como o Santander Cultural, a Fundação Iberê Camargo e a própria Bienal do Mercosul acabam utilizando verba pública. Como, a partir do surgimento dessas leis, o Estado passou a investir cada vez menos em projetos próprios e a verba destinada aos órgãos relacionados à cultura ficou limitada, as próprias instituições públicas começaram a inscrever projetos para captação de recursos utilizando os benefícios dessas mesmas leis, além de buscar parcerias com empresas a fim de obter patrocínio para suas atividades.

O afastamento do poder público também pode ser percebido em relação à Bienal do Mercosul através da ausência de autoridades ou de seus representantes em diversos eventos realizados na 6ª edição, como coletivas de imprensa, palestras, abertura da mostra de balanço e responsabilidade social *Uma Bienal para todos – Histórias e contribuições*⁵³, entre outros. Eventos para os quais os representantes foram convidados e nos quais havia presença de diversos patrocinadores, inclusive com a oportunidade de falar brevemente ao público presente. Autoridades estaduais e municipais da área da cultura estiverem presentes somente na abertura oficial da mostra e no Simpósio Internacional. Nenhuma autoridade federal brasileira compareceu aos eventos da 6ª Bienal do Mercosul⁵⁴. Nem o presidente Lula da Silva, nem a governadora do Rio Grande do Sul Yeda Crusius realizaram visitas oficiais ao evento durante os 79 dias em que esteve aberto. Apesar da insistência de convites, mesmo o prefeito de Porto Alegre José Fogaça, fez apenas uma visita rápida na última semana, demonstrando que essa não era uma prioridade em sua agenda.

⁵³ Mais informações a respeito da mostra *Uma Bienal para todos* no próximo capítulo.

⁵⁴ A abertura da 5ª Bienal do Mercosul contou com a presença do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil.

Se pensarmos nos esforços desempenhados pelo empresariado envolvido no evento em obter legitimação no meio artístico local, a ausência de autoridades políticas nesses momentos pode evidenciar disputas travadas entre empresários e os governos por capital político. Para os empresários em questão, a presença do presidente ou da governadora seria um reconhecimento de sua influência política. Talvez, a ausência desses atores seja uma forma de delimitar o já pequeno espaço do poder público na área cultural.

Em se tratando de sistema local das artes, podemos perceber que em diversas situações a não atuação ou a ausência de determinados atores é significativa a ponto de merecer referência. Não se sabe como a presença, ou uma atuação mais expressiva de alguns desses atores – e mesmo de todos eles – alteraria as configurações atuais do sistema local. Apesar de haver diferentes e variados olhares sobre o meio local, de uma forma geral, as lacunas identificadas no sistema local por seus atores também ajudam a defini-lo. É provável que isso não ocorra por haver unanimidade de pensamento entre eles, mas porque, mesmo aqueles que não se guiam pelos parâmetros do sistema, são capazes de reconhecê-los.

Uma ilustração da situação local pode ser vista em uma narrativa a respeito das condições do sistema, repetida por dois entrevistados. A narrativa, que dá ênfase ao papel do mercado, foi contada por um em tom de indignação e por outro em tom de fofoca e diz respeito a um ex-curador da Bienal do Mercosul que, em um evento internacional de crítica de arte ocorrido em Buenos Aires, teria sido perguntado como era fazer uma bienal em Porto Alegre. Advindo do eixo Rio-São Paulo, ele teria respondido: “Olha, é uma coisa meio engraçada porque Porto Alegre é uma cidade que tem uma única instituição cultural importante, uma única galerista, e um único colecionador. Então uma cidade que tem só isso, não tem sistema das artes”.

Analisando esse comentário e retomando questões presentes na bibliografia, podemos, a partir do conceito de campo, avaliar até que ponto as relações estabelecidas entre os atores mencionados configuram um sistema e a possibilidade de existir sistema sem necessariamente haver um campo.

4.2 Sistema local: decadência, lacuna ou disputa?

A partir do cenário exposto, podemos observar duas formas distintas de apreender o sistema local das artes. Enquanto alguns atores afirmam que este se encontra em processo de decadência em relação a configurações anteriores, em especial das décadas de 1960, 1970 e 1980; outros o tomam por inexistente, por um espaço vazio, como é possível observar no breve diálogo que relato a seguir.

A entrevista estava apenas iniciando. Liguei o gravador, apresentei brevemente minhas motivações para estar ali e falei: “– Eu queria começar te pedindo para falar um pouco sobre como tu vêes o sistema local das artes, no teu ponto de vista, quais seriam os atores institucionais mais relevantes e porquê”. Ao que Justo Werlang respondeu:

“– Aí tu supões que as pessoas atuem a partir da consciência de que existe um sistema e de como funciona esse sistema. Pessoalmente, eu não tenho essa percepção de que exista um sistema, de que exista um conjunto de ações que formem um sistema. Talvez – eu nunca me preocupei em ver se existe ou não um sistema – o que exista são organismos ou órgãos, extremamente precários, desnutridos e que sobrevivem em uma paisagem plana. Porque, se eu fosse pensar em sistema das artes, eu pensaria num produto ou num objetivo e eu não vejo nada disso”.

Outra forma de visualizar ambos pontos-de-vista seria jogar um olhar sobre a trajetória do campo artístico gaúcho em termos históricos. Ao se fazer isso, surgem dois circuitos distintos: o moderno, que conta com um modelo em processo de decadência, principalmente no que diz respeito às formas de funcionamento do mercado; e o contemporâneo, em busca de espaço e consolidação.

Segundo a historiadora da arte Andréa Brächer (2005), a consolidação de um circuito de arte moderna no Rio Grande do Sul se deu a partir dos anos 1950. Na década de 1960, o RS já se destacava nacionalmente, passando a constituir as bases daquilo que seria um incipiente sistema das artes nos anos 1970. Como resultado dos leilões ocorridos em Porto Alegre nessa mesma década, a cidade passou a figurar como o terceiro mercado nacional de arte em relação ao restante do país, apresentando um mercado considerado consolidado nos anos 1980, posição que foi gradativamente perdendo ao longo das duas últimas décadas para outros estados, como Minas Gerais.

A compreensão das características do Modernismo não é importante somente para observar as transformações que resultaram na arte contemporânea, mas também porque na percepção de alguns entrevistados – em geral aqueles que possuíam mestrado e/ou doutorado e uma visão mais crítica sobre o assunto –, a passagem de um modelo a outro ainda não teria abrangido o sistema local como um todo. Segundo esses, as características que marcaram o sistema relacionado à arte moderna continuariam presentes na atuação diária de diversos atores locais. A persistência de um “olhar moderno” sobre o sistema local das artes organizaria, portanto, as expectativas de funcionamento do próprio sistema, ainda pautadas por suportes e linguagens próprias à arte moderna.

A partir disso, podemos perceber que, em geral, os entrevistados que demonstraram ter uma percepção do sistema local associada à decadência apresentavam trajetórias pessoais relacionadas às instituições que sofreram transformações e tiveram suas posições alteradas ao longo das últimas décadas, como a Associação Francisco Lisboa, o MARGS e, principalmente, o Instituto de Artes. Já a percepção de um sistema inexistente está mais presente na fala dos atores que não possuem formação vinculada ao IA e que, portanto, não entraram necessariamente em contato com pesquisas realizadas por seus professores, pesquisadores e alunos de Pós-Graduação sobre a história e a constituição do campo artístico gaúcho. Parte dessa bibliografia, em sua maioria fruto de trabalhos de mestrado e doutorado, abrange o registro do Modernismo no estado.

Uma movimentação no sentido daquilo que conhecemos hoje por arte contemporânea começou a ser visualizada no RS durante o final da década de 1970, através da atuação do grupo de artistas que publicavam o periódico intitulado *Nervo Óptico* (CARVALHO, 2005). A partir da década de 1990, a acentuação dos processos de globalização, as crises econômicas, os incentivos fiscais e as mudanças de paradigmas na arte contemporânea refletiram no sistema e no mercado de arte local (CARVALHO, 2007). Como consequência, houve alterações nas configurações do cenário existente: alguns atores surgiram, outros desapareceram. Com a entrada de novos atores, as posições ocupadas por aqueles que se mantiveram no jogo foram alteradas. Dentre os que surgiram, dois especificamente protagonizaram alterações significativas em relação ao cenário pré-existente: o Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS) e a Fundação Bienal do Mercosul.

No percurso rumo à arte contemporânea, o Instituto de Artes teria ficado responsável por realizar a conversão de uma forma de percepção à outra através da formação de seus alunos: artistas, historiadores e críticos de arte. Para isso, desde 1991 tem investido prioritariamente no seu Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. O Instituto de Artes funcionaria, portanto, como um elo entre a arte moderna e a contemporânea, sendo um ambiente no qual manifestações de ambas formas de expressão ainda coexistiriam. Apesar de inicialmente ter tido dificuldades em acompanhar o ritmo das transformações das últimas décadas, é a instituição local que melhor conseguiu imprimir a *transição* imposta pelas necessidades das novas estéticas e discussões. Reforço as dificuldades dessa transição para enfatizar a persistência de um olhar moderno sobre o sistema local e a necessidade de uma conversão desse olhar não apenas para as *reflexões e estéticas contemporâneas*, mas principalmente para um *mercado* que dê conta de assimilar essa nova produção.

Também a partir da década de 1990 e na esteira do surgimento das leis de incentivo à cultura, novas instituições passaram a atuar no sistema local, como a Fundação Bienal do Mercosul, a Fundação Iberê Camargo e o Santander Cultural. Dentre essas, a Fundação Bienal do Mercosul é a que apresenta maior aproximação com um sistema global das artes, muito em função do modelo bienal adotado. De acordo com Anne Cauquelin (2005), circular internacionalmente é a base do sistema que legitima a arte contemporânea enquanto tal. A Bienal do Mercosul seria uma instituição que vem buscando jogar o jogo segundo as regras de um sistema das artes em esfera global, esfera essa em que a arte contemporânea seria produzida, criticada e consumida. A Bienal do Mercosul poderia ser, então, um elo de ligação com o global, um meio de promover e legitimar a produção de artistas gaúchos em circuitos nos quais a maioria das instituições que compõem o sistema local teria dificuldades de chegar. No entanto, alguns entrevistados afirmam não detectarem a efetividade de tal pretensão e criticam o papel desempenhado pela instituição. Como podemos constatar na afirmação de Carvalho (2007) a respeito das conseqüências da instalação das primeiras edições da Bienal do Mercosul para o sistema local:

“Acentuou-se um cenário social de contradições, desigualdade e exclusão geradoras de conflitos – que se agravariam nos anos seguintes – o qual aparentemente pulverizou as possibilidades de aposta em projetos coletivos fora da lógica do *establishment*” (CARVALHO, 2007, p. 159).

O trecho acima citado expõe uma oposição. Ele separa as iniciativas e profissionais que atuam a partir de uma lógica estabelecida pelo *establishment*, daquelas que não compartilham dessa perspectiva ou que, mesmo compartilhando, não estariam incluídos nele por alguma razão. Com isso começamos a perceber uma oposição que se estende à prática cotidiana dessas duas importantes instituições do cenário. O que apareceu de modo implícito na maioria das entrevistas, e explícito em algumas delas, é um antagonismo existente entre o campo acadêmico, representado pelo IA, e o campo econômico, representado pelo segmento do empresariado que tem assumido iniciativas culturais no RS. Como se pode observar no diálogo que travei com uma professora do Instituto de Artes sobre o relacionamento dos profissionais dessa instituição com a organização da Bienal do Mercosul:

“– Eu acho que o objetivo da Bienal [do Mercosul] é se internacionalizar pela questão da arte contemporânea, quer dizer, a arte contemporânea se legitima nos circuitos internacionais, então ela [Bienal do Mercosul] está buscando isso. Mas eu acho que o Instituto [de Artes] também está fazendo essa conexão. Ele está fazendo a formação da produção local, mas também está fazendo conexões com o internacional porque a arte contemporânea tem que ser por aí, com todos os acordos. O Instituto está sempre trazendo gente de fora, tem muitas conexões, por essa necessidade também de internacionalização da produção.

– Já ouvi alguns comentários no sentido de que haveria pouco diálogo entre o pessoal do Instituto e a Bienal, não apenas através da participação de artistas, mas de se integrar de alguma outra forma à Bienal. Essa questão de ter uma lacuna entre o que a organização da Bienal faz, pensa e realiza enquanto evento, e as expectativas do meio local.

– Acho que existe esse conflito, inclusive. Mas acho que é um conflito de poder. A minha hipótese é essa, é um conflito de poder. Porque a Bienal está basicamente na mão de segmentos empresariais e a universidade está com a produção e a reflexão. Então é uma disputa de poder”.

Como dito, as falas acima transcritas vieram de um representante do Instituto de Artes, portanto da academia, de uma pessoa que está habituada a pensar sobre campo, sistema, mercado e os interesses envolvidos nas relações existentes, utilizando conceitos, vocabulário e referências bibliográficas muito semelhantes àquelas utilizadas nas Ciências Sociais. Através dessa conversa, ficam evidentes dificuldades em se estabelecer um diálogo entre a estrutura da Bienal e os profissionais relacionados ao IA. No entanto, o mais interessante dessa afirmação é a clara oposição estabelecida entre o capital econômico e o capital intelectual, expressa através da atuação das duas instituições mencionadas, ressaltando que ambas atuam estrategicamente em uma mesmo ambiente, com objetivos

que podem inclusive se assemelhar. Apesar da questão econômica ser fundamental para se compreender os desdobramentos das tensões evidenciadas, não se poderia reduzir esses conflitos a uma relação meramente econômica, é muito mais do que isso: trata-se de uma briga por espaço, por posições dentro do campo. Nas palavras de Bourdieu,

“A posição na estrutura das relações de força, inseparavelmente econômicas e simbólicas, que definem o campo da produção, ou seja, na estrutura da distribuição do capital específico (e do capital econômico correlato) orienta, por intermédio de uma avaliação prática ou consciente das oportunidades objetivas de lucro, as características dos agentes ou instituições, assim como as estratégias que eles acionam na luta que os opõe” (BOURDIEU, 2002, p. 31-2).

Nesse sentido, o acadêmico, o crítico de arte e o artista procurariam preservar ou mesmo aumentar a autonomia da esfera cultural através da restrição do acesso dos interesses do empresariado ao conteúdo de sua produção. O autor enfatiza, ainda, que essa restrição de acesso pode assumir a forma de rejeição ao mercado e a qualquer uso econômico dos bens, buscando evitar a perda da autonomia desses profissionais em relação à força do capital econômico. Em relação à Bienal do Mercosul, enquanto o grupo gestor da instituição segue um planejamento interno, os acadêmicos e intelectuais do meio têm suas próprias expectativas e conceitos a respeito do papel da instituição no sistema local. Como não há um espaço institucional que incentive o diálogo e a troca dessas impressões, surge a insatisfação daqueles que não participam das decisões. A ausência de sintonia entre ambos grupos reforça a disputa, a sensação de exclusão. Uma vez que a Bienal do Mercosul não oferece aos profissionais do Instituto de Artes possibilidades de terem posições de destaque na sua estrutura e construírem redes de relacionamento a partir do evento, o Instituto boicotaria extra oficialmente as tentativas da Bienal do Mercosul de amenizar a sensação de disputa entre ambos. Exemplos disso foram dados por Justo Werlang, ao falar sobre o relacionamento da Fundação Bienal do Mercosul com os professores do IA:

“– Quando nós iniciamos o trabalho [da 1ª Bienal do Mercosul], Maria Benites e eu almoçamos com uma professora do Instituto [de Artes] e a convidamos para participar do que nós eventualmente chamaríamos de Conselho Curador ou o Conselho de Curadoria. E a professora disse que não iria participar porque ela tinha muito trabalho para fazer, estaria escrevendo um livro. Eu, pessoalmente, convidei uma outra professora para assumir uma Diretoria na Bienal. Ela aceitou e uma semana mais tarde disse que não poderia aceitar porque os colegas dela achavam que era um absurdo, etc e tal. Então, objetivamente, o Instituto de Artes se colocou contrário à realização da Bienal, as razões disso eu não tenho certeza

de quais sejam. Eventualmente os professores, ou esse grupo de professores, sentiu-se ameaçado de alguma forma, enfim, não sei o que aconteceu, mas realmente foram contra”.

Ao dizer que um grupo de professores do Instituto de Artes impôs resistência às iniciativas propostas pela Bienal do Mercosul, Werlang evidencia os conflitos existentes entre esses dois atores do sistema, que ganham forma de disputa entre dois campos. Mas o que devemos pensar é: como tal disputa de poder nos ajudaria a compreender a configuração atual do sistema local, sua decadência ou sua inexistência?

Na realidade, existem muitas possibilidades de se observar o sistema local das artes, seus atores e interesses. A visão que teremos dependerá, em grande medida, da lente adotada para observá-lo. Essa lente retrata as estratégias utilizadas por cada grupo em busca da posição almejada dentro do campo artístico. No caso, a visão da decadência pode ser associada aos entrevistados oriundos do Instituto de Artes, instituição que, em certa medida, vê sua posição no campo decair em relação a algumas décadas. A visão de inexistência parece estar relacionada a um olhar que busca indícios de um sistema configurado para abraçar manifestações de arte contemporânea e, também, de um olhar empresarial e pragmático, que avalia o sistema a partir do conjunto de objetivos e atuações das instituições atuais.

Apesar das divergências encontradas, ambos grupos parecem concordar que a situação atual é precária, que existem lacunas na atuação de diversos atores e que a falta de um eixo na atuação das instituições resulta na ausência de uma programação que preencha de forma efetiva o calendário artístico do Rio Grande do Sul. Qualquer que seja a lente utilizada, temos que ter claro que uma visão não exclui necessariamente a outra e que não há uma maneira certa e uma errada de observar o quadro. Não existe a oposição: decadência *versus* lacuna, sistema moderno *versus* contemporâneo. O que há são interesses em jogo, disputas que moldam a própria discussão sobre a configuração do sistema.

5 UM ESPAÇO NO MAPA DAS ARTES: PARA QUEM?

Como se pôde constatar, o sistema das artes funciona de maneira bastante fragmentada no Rio Grande do Sul. As instituições não são muitas e não demonstram manter um diálogo entre si. A maioria dos atores individuais está vinculada a instituições e ocupa posições a elas relacionadas. Mesmo atores que, a princípio, não necessitariam de vínculos institucionais para “existir” no sistema, como é o caso dos colecionadores, aparecem nas entrevistas como figuras centrais na constituição de instituições no sistema local e, conseqüentemente, de seu desenvolvimento.

O que consta em comum no perfil dos colecionadores citados é o fato da maioria ocupar cargos executivos no empresariado local, posição através da qual se configura acumulação de capital econômico e também social. A taiwanesa Chin-Tao Wu (2006), ao analisar a atuação de executivos ingleses e norte-americanos em museus e outras instituições voltadas à arte nesses países a partir da década de 1980, demonstra que, tal como os antigos mecenas, as elites empresariais atuais lutam para manter e consolidar sua posição e seu *status* dominantes por meio de uma intrincada rede de relações econômicas e sociais.

“Esses altos executivos, ‘uma elite dentro da elite’, em particular os que comandam grandes corporações, são em geral apresentados na mídia como tendo uma grande e até mesmo ‘louca’ paixão pela arte. Seu envolvimento nas atividades corporativas ligadas à arte não pode ser entendido como puramente acidental, mas pelo contrário, como meio de distinção social da qual depende sua condição de elite e suas aspirações de classe” (WU, 2006, p. 30).

A autora nos mostra que essa obtenção de distinção social se dá em grande medida através da participação no conselho de uma instituição cultural exclusiva e restrita, o que resulta em prestígio e *status* social. No entanto, através de sua pesquisa, outra questão relevante surge: a de que, nos Estados Unidos, a maioria dos conselhos de instituições artísticas está repleto de colecionadores, entre eles empresários que compram arte e, em especial, arte contemporânea. Assim, engajar as companhias que comandam nas artes e nas atividades culturais aparece como parte de uma estratégia na qual a arte contemporânea

funcionaria como moeda simbólica e material para altos executivos e suas empresas (WU, 2006).

No Brasil, o colecionismo privado e o mecenato empresarial despontaram em São Paulo na segunda metade do século XX, quando dois empresários iniciaram um ciclo de disputas que têm o desenvolvimento do cenário artístico nacional como pano de fundo. Cicillo Matarazzo, paulista de origem italiana e pertencente ao maior grupo empresarial da América Latina, e Assis Chateaubriand, paraibano e dono da primeira rede de comunicação do Brasil, a Diários Associados, se utilizaram do *status* e prestígio obtidos nos círculos sociais relacionados à arte para ascender socialmente. Ambos foram fundamentais na construção de instituições para a arte naquela cidade, Cicillo tendo sido responsável pela criação do MAM/SP e, posteriormente, da Bienal de São Paulo. Chateaubriand pelo MASP e por seu acervo (ARRUDA, 2001).

Diferentemente de São Paulo, onde o desenvolvimento do cenário artístico se deu justamente em função da competição estabelecida entre esses empresários, no Rio Grande do Sul, a atuação conjunta do empresariado tem se destacado ao longo das duas últimas décadas, resultando em profundas transformações na configuração do sistema local das artes. Fazendo uma comparação com as estratégias utilizadas em São Paulo, na qual

“A miscelânea metropolitana – a qual no curso do capitalismo e do desenvolvimento de imperialismo atraiu caracteristicamente uma população variada de diferentes estratos sociais e de origens culturais diversas – e sua concentração de riqueza e possibilidades de mecenato, permitiam que esses grupos pudessem encontrar novos tipos de audiência. Essas relações tornadas efetivas traduziam-se cada vez mais na aproximação com todas as possibilidades de poder, inclusive o político. Uma personalidade como Cicillo Matarazzo, cujo leque de atividades na seara cultural ancorava-se em seu poderio econômico, transformava sua riqueza em via de acesso ao reconhecimento, a partir das suas iniciativas culturais” (ARRUDA, 2001, p. 108-9).

No contexto gaúcho, dois empresários se destacam e merecerão ênfase específica. *Jorge Gerdau Johannpeter* e *Justo Werlang* são empresários, colecionadores de arte e responsáveis pela gestão e viabilização direta de duas das principais instituições de arte gaúchas criadas na década de 1990: a Fundação Bienal do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo. Em papéis distintos, ambos atuam como personagens únicos, protagonistas capazes de alterar a distribuição de poder no campo.

É difícil compreender as diversas instâncias presentes nos interesses dos atores envolvidos no cenário exposto, ainda mais de duas figuras tão emblemáticas e de atuação com focos múltiplos e complexos, como é o caso. O que podemos fazer aqui é buscar alguns indícios que nos ajudem a interpretar algumas de suas intenções. Na tentativa de entender quem são esses atores, segue um breve currículo de ambos, no qual vários aspectos de suas trajetórias foram omitidos, sendo citados apenas elementos suficientes para propiciar uma compreensão geral de suas atuações, seu poder e influências, mas buscando restringir o foco o máximo possível nos seus envolvimento com a área cultural e artística.

Jorge Gerdau Johannpeter⁵⁵ preside, desde 1983, o Grupo Gerdau, maior produtor de aço do continente americano, operando com usinas distribuídas no Brasil, Uruguai, Chile, Estados Unidos, Canadá e Argentina. Paralelamente a sua atuação no Grupo Gerdau, é coordenador da Ação Empresarial Brasileira, presidindo o Conselho Superior do Movimento Brasil Competitivo, entidade que busca estimular a competitividade e produtividade das organizações brasileiras. Além disso, lidera desde 1993 o Programa Gaúcho da Qualidade e Produtividade - PGQP, referência nacional na implantação do gerenciamento da Qualidade Total nos setores privado e público, também faz parte do Conselho do Prêmio Qualidade do Governo Federal e do Conselho da Fundação para o Prêmio Nacional da Qualidade. Sendo membro do Conselho Diretor do *International Iron and Steel Institute*, integra também o Conselho Diretor do Instituto Brasileiro de Siderurgia, do qual foi presidente durante duas gestões. Atualmente, preside o Conselho da Aço Minas Gerais - AÇOMINAS e participa do Conselho de Administração da Petrobras.

Sua atuação lhe conferiu títulos de destaque empresarial, além de ser reconhecido como forte incentivador: do *trabalho voluntário*, através da ONG Parceiros Voluntários, presidida por sua esposa; de projetos voltados à *educação*, como o Programa Todos pela Educação; e da *cultura* através da sua atuação nas fundações Bienal do Mercosul e Iberê Camargo. Sendo considerado um dos mais importantes colecionadores de arte do Rio Grande do Sul, Jorge Gerdau Johannpeter é também um dos principais incentivadores da cultura no estado. Além de articulador e apoiador da Fundação Bienal do Mercosul, é também viabilizador da iniciativa em termos econômicos através da Gerdau, principal

⁵⁵ Informações sobre o currículo e atividades de Jorge Gerdau Johannpeter foram retiradas do *site*: <http://www.reescrivendoaeducacao.com.br/2006/pages.php?recid=19>

patrocinadora da instituição e empresa que arca com a manutenção de sua estrutura permanente durante o período “entre mostras”.

De perfil e trajetória diferentes, Justo Werlang⁵⁶ tem seu nome profundamente associado à criação da Fundação Bienal do Mercosul e a sua história. Graduado em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em Administração de Empresas pela PUC-RS, Justo Werlang, 51 anos, é mestre em Administração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi sócio-fundador e presidente da Coolméia, a primeira cooperativa gaúcha criada para incentivar a produção de alimentos orgânicos, livres de agrotóxicos, que teve participação na disseminação de conceitos relativos ao consumo responsável. Atualmente, preside a empresa familiar G.A.Werlang - Gestão e Ambiente, onde coordena o Projeto Ambiental Gaia Village, empreendimento com características sustentáveis e de educação ambiental criado em Garopaba, litoral de Santa Catarina. Sua atuação como um dos mais significativos colecionadores de arte contemporânea do Rio Grande do Sul também merece destaque.

Em 1997, Werlang presidiu a primeira edição da Bienal do Mercosul, sendo o vice-presidente da quarta e da quinta edições, em 2003 e 2005, respectivamente. Em julho de 2006, foi eleito pelo Conselho de Administração da instituição para presidir a 6ª edição da mostra⁵⁷. Hoje é também vice-presidente e membro do Conselho Curatorial da Fundação Iberê Camargo, membro do Conselho da Fundação Gaia, já tendo atuado como conselheiro em diversas instituições, dentre elas o Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), onde presidiu a Associação dos Amigos do Museu. Seu trabalho nessas instituições é de caráter voluntário, não recebendo nenhum tipo de gratificação econômica pelo exercício dos cargos. Tal esforço chama atenção especialmente no que concerne à Fundação Bienal do Mercosul em função do grau de envolvimento despendido desde as decisões estratégicas às atividades cotidianas da instituição. Foi possível observar ao longo da pesquisa que a figura de Justo Werlang foi e continua sendo fundamental na consolidação da instituição e do evento, sendo ele a pessoa responsável por grande parte das decisões relativas aos rumos

⁵⁶ Informações sobre o currículo e atividades de Justo Werlang foram retiradas do *site*: http://www.viapolitica.com.br/perfil_view.php?id_perfil=6

⁵⁷ No Anexo 5 consta entrevista concedida por Justo Werlang à revista eletrônica Lugares, da Fundação Iberê Camargo, em 28/07/2006 sobre os rumos previstos para a 6ª Bienal do Mercosul.

da Fundação Bienal do Mercosul ao longo dos anos, bem como por suas principais mudanças de diretrizes.

Justo Werlang se adequaria, portanto, ao que Wu (2006) afirma sobre o hábito das elites empresarias em participar de mais de um conselho de instituições culturais e se relacionar, tal como fazem nos negócios, por laços empresariais ou mesmo familiares com conselheiros de outras instituições. No Rio Grande do Sul isso fica claro se compararmos os conselhos diretores das fundações Bienal do Mercosul e Iberê Camargo⁵⁸: uma parte significativa de conselheiros se sobrepõe. Dentre eles, e ocupando cargos de presidência e vice-presidência, estão os dois empresários citados.

Como foi visto no segundo capítulo, ambos foram essenciais nas articulações que resultaram na criação da Fundação da Bienal do Mercosul e não vamos voltar a isso. No entanto, e a partir das disputas explicitadas no capítulo anterior, cabe questionar o quanto

“(…) investir em uma bienal, associar o nome de uma empresa, de uma instituição, de um Estado à realização de uma Bienal Internacional de Artes Visuais significa investir na criação de um poderoso mecanismo gerador de relações sociais que não se esgotam na esfera da arte, mas atingem os mais diversos setores da organização social” (AMARAL *apud* FIDELIS, 2005, p. 38).

Ou seja, cabe questionar o quanto ambos teriam a ganhar com a Bienal do Mercosul. Arruda (2001) conta como, nos empreendimentos desenvolvidos na primeira metade do século XX em São Paulo, a associação entre personalidades locais, estrangeiras e de fora da cidade repetia-se em favor de um projeto civilizatório no campo da cultura, em certa medida revelador de ações particulares que se projetavam na cena pública. Pensando dessa forma, é possível que esses empresários gaúchos tenham preocupações semelhantes àqueles que propiciaram o desenvolvimento das artes em São Paulo, mas aqui tudo leva a crer que os objetivos econômicos se sobrepõem aos de ascensão social, como era no caso paulista.

Não pretendo esgotar a questão dos diversos interesses dos empresários envolvidos, isso exigiria uma análise mais aprofundada amparada no cruzamento de dados objetivos sobre a valorização de suas coleções, bem como da imagem da marca das empresas envolvidas. Ainda assim, faltaria uma análise qualitativa sobre a percepção que outros

⁵⁸ No Anexo 6 se encontra lista dos Conselhos e Diretorias de ambas instituições. Repetições de nomes estão grifadas em amarelo. No único caso em que a repetição não se dá de forma direta, mas constata-se a presença de pai e filho nas diferentes instituições, isto está indicado na cor azul.

atores do sistema detêm sobre o peso das decisões desses dois atores individuais no meio e da própria imagem de cada um possui enquanto benfeitor das artes. Com isso feito, é possível que as disputas mencionadas no capítulo anterior viessem à tona, com ambos empresários representando o papel do *establishment*, enquanto outros atores se oporiam à lógica empresarial por eles adotada. Também é possível que essa oposição, e a conseqüente não obtenção de legitimação frente aos intelectuais locais, seja uma das razões que ajudariam a explicar o movimento da Fundação Bial do Mercosul em busca de um reconhecimento internacional, possibilitado pelos capitais econômico, político e social desses empresários. Vamos buscar entender, portanto, algumas conseqüências da Bial do Mercosul para o sistema local e como isso poderia remeter direta ou indiretamente aos interesses não apenas desses dois empresários específicos, mas do empresariado gaúcho como um todo.

5.1 Os significados de uma bienal para o sistema

“O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor e conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem no objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra” (BOURDIEU, 1996, p. 259).

O valor de uma bienal não pode ser pensado apenas a partir do montante de investimentos diretos alocados para sua realização. O valor simbólico, o peso que um evento deste porte representa no sistema que o contém, as trocas que ocorrem entre seus atores e os retornos diretos e indiretos extrapolam os números formais divulgados.

Apesar de um custo total de R\$ 11.880.840 em patrocínios, e do equivalente a R\$ 3.605.398 sob a forma de apoios e parcerias⁵⁹, a 6ª Bienal do Mercosul mobilizou um volume de capital simbólico difícil de mensurar. Além de ter sido um evento que empregou

⁵⁹ Segundo publicado no Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal do Mercosul.

profissionais locais, ativando um mercado de profissionalização na área, atingiu um grau de reconhecimento e legitimação internacional como nenhuma de suas edições anteriores. Isso pode ser percebido a partir da escolha do curador-geral da 6^a edição, Gabriel Pérez-Barreiro (espanhol de nascimento e com um currículo internacional), e do modelo de mostras por ele instaurado. O título “Bienal Internacional do Mercosul” do artigo de Eduardo Veras⁶⁰, publicado no jornal Zero Hora, no momento da divulgação do projeto curatorial, em 05 de agosto de 2006, é um reflexo das escolhas do curador e de como esta edição foi recebida pela mídia.

As instâncias que conferem legitimidade aos artistas, como uma bienal, também passam por um processo de legitimação. Para a Bienal do Mercosul, a legitimação internacional foi se tornando mais importante ao longo dos anos, a ponto de alterar o funcionamento inicialmente previsto, no qual representações nacionais teriam a responsabilidade de selecionar artistas dos diferentes países participantes da mostra, para uma gestão mais global da seleção de artistas.

Ao pensarmos nesses eventos como delineadores de reputações e projetores de oportunidades para carreiras, a figura do curador surge como essencial, uma vez que ele é o principal responsável pela seleção dos artistas e suas obras, conferindo credibilidade às escolhas e à mostra em si. Para Motta (2007), especialmente a partir da segunda metade da década de 1980, a importância do curador aumentou de maneira significativa. Atualmente ele não é mais um “comissário de exposições”, ou o “diretor artístico” como nas primeiras bienais de que temos conhecimento, mas sim, um executivo responsável por estabelecer o modelo curatorial e estético a ser seguido, que também trabalha ativamente em prol da solidificação da instituição, interferindo na credibilidade institucional da mostra. O curador deve ser, portanto, alguém legitimado pelo sistema em função de sua trajetória anterior e de sua capacidade intelectual⁶¹, transferindo, ou agregando seu prestígio à bienal ao mesmo tempo em que proporia um projeto curatorial coeso.

É possível que a existência de poucas pessoas no meio artístico consideradas qualificadas para assumirem as responsabilidades correspondentes à função seja um dos motivos de uma insistente repetição de nomes na ocupação deste cargo nas edições da

⁶⁰ A íntegra deste artigo encontra-se no Anexo 7.

⁶¹ Para uma maior compreensão do papel do curador em uma exposição, consultar: ALBUQUERQUE, Fernanda. Esse tal de Curador. Aplauso, ano 7, no. 65, p. 36-9.

Bienal do Mercosul. Outra explicação para a repetição de curadores seria a mesma empregada na repetição dos artistas selecionados: a existência de uma rede de relações, às vezes explícita, outras nem tanto, que dependeria do estabelecimento de contatos profissionais, pessoais e mesmo afetivos a partir dos quais as possibilidades de convites de trabalho aumentam de forma significativa. Além do retorno financeiro, um convite profissional pode gerar outros convites e indicações de trabalho, ou seja, quando um curador é convidado por outro a participar de um projeto, é provável que, quando tiver a oportunidade de retribuir o convite, o fará. Como exemplo dessa circularidade de participações, cabe aqui chamar atenção também para o fato de que alguns curadores que participaram ativamente do surgimento das primeiras Bienais do Mercosul tinham conexões bastante fortes no cenário nacional com a Bienal de São Paulo, como Fábio Magalhães, Jorge Glusberg e Angel Kalenberg (MOTTA, 2007).

Especificamente em relação à Bienal do Mercosul, a rede de relações se torna mais evidente nas curadorias por país. A Tabela 2 mostra os curadores de todas as seis edições do evento até agora. O que percebemos, através dela, é um grande percentual de reincidência, de modo que todas as curadorias nacionais – inclusive a brasileira – apresentaram nomes repetidos. O caso extremo é o do curador do Paraguai, que foi o mesmo em quatro das cinco edições que contaram com representações nacionais, tendo ainda sido convidado para ser curador de uma mostra na 6ª edição, apesar desta não utilizar mais o modelo das representações por país. Isso evidencia uma circularidade de contatos e relações que comumente se manifesta em todos os níveis no sistema das artes, do local ao global, dos curadores e artistas, à equipe de produção e montagem.

	1ª Bienal Mercosul	2ª Bienal Mercosul	3ª Bienal Mercosul	4ª Bienal Mercosul	5ª Bienal Mercosul	6ª Bienal Mercosul
Curador geral	Frederico Morais (Brasil)	Fábio Magalhães (Brasil)	Fábio Magalhães (Brasil)	Nelson Aguilar (Brasil)	Paulo Sergio Duarte (Brasil)	Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha)
Curador adjunto		Leonor Amarante	Leonor Amarante	Franklin Pedroso	Gaudêncio Fidelis	Luis Camnitzer – Curador Pedagógico (Uruguai)
Curador Argentina	Irma Arestizabal	Jorge Glusberg	Jorge Glusberg	Adriana Rosenberg	Eva Grinstein	
Curador Bolívia	Pedro Querejazu	Pedro Querejazu	Pedro Querejazu	Alex Baradel, Cecilia Baya Botti	Cecilia Bayá Botti	Alejandro Cesarco – Curador da mostra Conversas (Uruguai)
Curador Chile	Justo Pastor Mellado	Justo Pastor Mellado	Justo Pastor Mellado	Francisco Brugnoli	Justo Pastor Mellado	
Curador Paraguai	Tício Escobar	Tício Escobar	Tício Escobar	Javier Rodríguez Alcalá	Tício Escobar	Inés Katzenstein – curador da mostra Zona Franca (Argentina)
Curador Uruguai	Angel Kalenberg	Angel Kalenberg	Angel Kalenberg	Gabriel Peluffo Linari	Gabriel Peluffo Linari	Luis Peréz Oramas – curador da mostra Zona Franca (Venezuela)
Curador País Convidado	Roberto Guevara (Venezuela)	Eduardo Serrano (Colômbia)	Gustavo Buntinx (Peru)	Agustín Arteaga e Edgardo Ganado Kim (México)	Felipe Ehrenberg (México)	
Outros Curadores (de mostras históricas ou de recortes diferenciados dentro do modelo tradicional)		Sheila Leirner (Julio Le Parc), Lisette Lagnado (Iberê Camargo), Diana Domingues (Arte e Tecnologia) e Fábio Magalhães (Picasso, Cubismo e América Latina)	Luciano Alabarse (Performance), Daniela Bousso (Rafael França), Solange Farkas (Documentário Rafael França), Jens Olesen (Sala Especial e Exposições Paralelas), Carmen Arellano e Juan Coronel Rivera (Diego Rivera), Per Hovdenakk e Jens Olesen (Edvard Munch), Chang Tsong-Zung (Artistas Chineses Contemporâneos) e Mikael Andersen (Tal-R)	Alfons Hug (Transversal - O Delírio de Chimborazo), Eduardo Góes Neves (Arqueologia das Terras Altas e Baixas), Ary Perez (Arqueologia Genética), Nelson Aguilar (Saint Clair Cemin)	José Francisco Alves (curador-assistente - Amílcar de Castro) e Neiva Bohns (curadora-assistente das mostras históricas)	Moacir dos Anjos – curador da mostra Zona Franca (Brasil) Tício Escobar – curador da mostra Três Fronteiras (Paraguai)

É importante também que o cargo de curador seja ocupado por um profissional que possua bons contatos. Segundo Canclini (2005), para tirar partido dos contatos que estabelece, uma pessoa deve “interessar”, ou seja, trazer algo que faça a conexão com outros mundos, outros contextos. Com isso, o autor reconhece o impacto da extensão do capital social às relações internacionais, “deslocando o eixo das posses territoriais para os recursos intangíveis da mobilidade de conexões” (CANCLINI, 2005, p. 96). Para exemplificar tal condição, segue comentário de Jorge Gerdau Johannpeter a respeito do perfil esperado para o curador do evento:

“Eu estou preocupado que a Bienal seja uma mostra internacional, que seja impactante [...]. Estamos preocupados em encontrar um curador que dê continuidade a esse desafio que nós construímos desde a primeira Bienal. Acho que o curador é uma peça-chave no processo. Precisamos de um curador que me dê a estrutura internacional de contatos para poder ir buscar o que há de novo e de melhor nos países participantes” (GERDAU *apud* FIDELIS, 2005, p. 174).

Essa fala foi proferida por ocasião da 5ª Bienal do Mercosul, no entanto, foi na 6ª edição do evento, com a contratação de um curador de currículo e de contatos internacionais, que podemos observar tal comentário dentro de um contexto estratégico para o futuro da instituição. Com isso, fica claro que, apesar do nome em si contar muito, bem como o currículo e os conceitos centrais do projeto curatorial, a rede de relações que ele traz consigo seria fundamental para a formatação do projeto, bem como para a seleção dos artistas. Quando a Bienal de São Paulo contratou o primeiro curador internacional de sua história, no momento da comemoração dos seus 50 anos, a crítica não deixou de atentar para o fato, prevendo que ali talvez estivesse iniciando uma nova fase para a instituição, na qual a rede de relações de espectro internacional passaria a ser determinante nos rumos das edições posteriores (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004). Assim, alguns indícios nos levam a crer que existe uma aposta de que esse seja o caminho a ser traçado pela Bienal do Mercosul. Quase como numa resposta à colocação de Jorge Gerdau acima citada, o curador geral da 6ª edição, Gabriel Pérez-Barreiro, afirmou em entrevista:

“– E agora vai ser interessante observar, não quantas portas a Bienal abriu para mim, mas talvez quantas portas eu consegui abrir para a Bienal. Não são muitas, mas são algumas. Eu acho que a partir de agora a Bienal está em condições de oferecer um pacote muito tentador para os curadores que assumirem as próximas edições”.

Ao indicar pessoas para trabalhar/solucionar as questões e desafios que surgem, um curador internacional busca automaticamente referências dentro do seu universo de contatos, relacionamentos e conhecimentos. Um curador nacional ou local faria o mesmo. A diferença reside na amplitude da rede de relações de um e outro. Ao perguntar a Pérez-Barreiro sobre o significado de tal trabalho para sua carreira, ele ressaltou que a 6ª Bienal do Mercosul teve grande significado pessoal, como um desafio, em função do grande volume de trabalho envolvido. No entanto, ele não acredita que esse trabalho tenha contribuído para o crescimento de sua rede pessoal de contatos e para sua inserção profissional no sistema das artes em esfera global. Com isso percebemos que, na posição em que ele já se encontrava no campo, a Bienal do Mercosul não teria muito o que acrescentar a sua carreira em contatos significativos, prestígio e reconhecimento, como fica claro na afirmação abaixo:

“– Acho que os meus contatos não aumentaram muito. Mas eu usei muitos contatos que eu já tinha em função do [pouco] tempo. Quer dizer, quantos artistas estão na Bienal que eu não conhecia antes? Quase nenhum. Os curadores são todas pessoas com quem eu já tinha trabalhado, sem exceção. Com todos eles eu já tinha feito algum tipo de projeto menor. Então, nesse sentido, eu acho que não. Na minha inserção no sistema das artes, não. Eu acho que a grande porta que me abriu, mas que eu não vou passar por essa porta, seria a possibilidade de ser curador no Brasil”.

Dessa forma, vemos como a posição ocupada por determinado ator influencia na sua visão em relação aos outros atores do campo. Para alguém com menos currículo e contatos, é possível que a experiência de ser curador da Bienal do Mercosul impulsionasse sua carreira a um novo patamar, uma expectativa que poderia ser alimentada por curadores locais. Apesar de entrevistados, em especial aqueles que atuam como curadores e críticos de arte, afirmarem que haveria nomes locais de envergadura para desempenhar a tarefa, a Bienal do Mercosul nunca teve um curador geral gaúcho. A 5ª edição contou com três gaúchos como curadores adjuntos, sendo que o mais relevante dos três concluiu seu doutorado em Nova York, cidade onde atualmente reside e trabalha.

Para Featherstone (1997), a ampliação do conjunto de contatos em escala global resulta em maior participação de forasteiros em instituições locais e acaba por gerar disputas entre os grupos estabelecidos localmente e os de fora. Para compreendermos algumas particularidades de tais disputas utilizo aqui o que a bibliografia traz sobre a

atuação de cosmopolitas e locais. Hannerz (1999), ao analisar o assunto, mostra que os cosmopolitas, tais quais os curadores da 6ª Bienal do Mercosul, costumam basear sua influência em um conhecimento menos vinculado a pessoas particulares, ou ao cenário singular da comunidade. Eles chegam equipados de um conhecimento especial, e podem deixá-lo ou levá-lo de volta consigo, sem depreciá-lo. O seu conhecimento descontextualizado pode ser recontextualizado prontamente numa série de cenários diferentes. Os locais, por sua vez, possuem como recurso vínculos diversos com o cenário no qual atuam, dentre eles o conhecimento da biografia dos indivíduos, o conhecimento anedótico de eventos, bem como do conjunto de conhecimentos locais que formam o cenário em que vivem. No caso da 6ª Bienal do Mercosul, apesar do desenvolvimento intelectual do projeto não estar nas mãos de profissionais locais, o curador contou com equipes locais de produção, montagem, comunicação e *marketing*, assessoria de imprensa, captação de recursos, além de toda estrutura do projeto pedagógico para implementar suas idéias e decisões.

Canclini (2005) cita pesquisa desenvolvida por Boltanski e Chiapelo na qual estes autores chamam de “grandes” aqueles que dispõem de maior capacidade de se deslocarem nos espaços geográficos e interculturais, enquanto os “pequenos” estariam destinados à imobilidade. Se observarmos o relacionamento estabelecido entre os curadores internacionais e as equipes locais através dessas definições, podemos perceber que as condições segundo as quais esses relacionamentos se estabelecem demonstram grandes desigualdades no que compete à fixidez e mobilidade dos atores e suas respectivas posições no campo. Ao mesmo tempo em que os pequenos apresentam maior grau de fixidez e, portanto, de vínculos locais, eles tornam-se indispensáveis para o nomadismo e acumulação de capital social e econômico dos grandes.

“Como o grande tece sua relação à distância? Entra em contato com uma pessoa (que pode ser o centro de um grupo de pressão) e escolhe ou estabelece neste lugar alguém que mantenha esta relação. O pequeno há de permanecer no lugar que lhe foi atribuído. Sua permanência neste nó da rede é imprescindível para os deslocamentos do grande. Sem sua presença, o grande perderia, à medida que se desloca, tantas relações quantas criasse. Não poderia acumulá-las. O capital se lhe escaparia. De que lhe serviria seu telefone celular (grande objeto de conexões) se não tivesse a certeza de encontrar, do outro lado, no posto, na base, alguém capaz de atuar no seu lugar, alguém que tenha ao alcance da mão aquilo sobre o que é preciso intervir?” (BOLTANSKI e CHIAPELO *apud* CANCLINI, 2005, p. 95).

A partir dos contatos estabelecidos em um evento desse porte, as redes multiplicam-se e há uma percepção no interior das equipes de que as fronteiras entre o local e global tornam-se mais tênues. No entanto, dificilmente há uma efetiva inclusão dos pequenos em esferas nas quais seus vínculos com o local não possuem significado. Assim, podemos perceber como a conjugação de desses atores é utilizada na construção do evento de maneira estratégica: os grandes trazem sua experiência, suas redes de contatos, enquanto os pequenos se ocupam de viabilizar o projeto, utilizando, para isso, seus vínculos locais.

Trago essa discussão entre cosmopolitas e locais ou entre grandes e pequenos para introduzir um assunto bastante controverso em se tratando de Bienal do Mercosul: a participação ou não de artistas gaúchos no evento.

5.2 Os fios que amarram a Bienal do Mercosul

“Não é a imanência de um campo crescente que provoca o surgimento deste evento, e sim a percepção de que a Bienal pode, teoricamente, incitar o desenvolvimento de um mercado cultural – e econômico – nesta região do país e do continente” (MOTTA, 2007, p. 12).

Desde meus primeiros contatos profissionais com a Fundação Bienal do Mercosul chamou minha atenção reivindicações de artistas locais em busca de maior espaço ou apoio por parte desta instituição. Na época não cheguei a compreender a profundidade dos pedidos, parecendo que os artistas locais reivindicavam suportes prioritariamente econômicos para viabilizar suas obras, mostras, eventos, seminários, entre outros. Hoje, depois de um contato mais aprofundado com os diversos atores envolvidos no sistema local, além da própria Bienal do Mercosul, fica claro que as reivindicações vão muito além disso. Elas estão no plano do simbólico e giram em torno de poder, participação e legitimação.

Apesar de parte da imprensa gaúcha – em geral a imprensa não especializada – costumar balizar a qualidade da Bienal a partir da participação ou não de artistas gaúchos e, com isso, realizar a cobertura da mostra a partir de um ponto de vista por vezes reducionista, o que apareceu nas entrevistas, é que a seleção ou não de artistas gaúchos não

chega a ser um ponto tão central quanto possa parecer a princípio. Apesar de eu acreditar que alguns entrevistados não tenham sido inteiramente sinceros ao responder essa questão, a posição oficial de *todos* foi que a seleção de artistas deveria depender unicamente de questões relacionadas ao mérito e que as grandes mostras internacionais, como as Bienais de Veneza e São Paulo e mesmo a Documenta, de Kassel, são momentos de exposição da arte contemporânea e, portanto, estariam desvinculadas de características regionais marcadas. Por estarem à procura das novas manifestações estéticas em nível mundial, esses eventos não privilegiariam artistas residentes nessas cidades. Com isso, vemos reforçada a idéia da arte como um campo universal e autônomo.

Para conseguirmos comparar objetivamente a participação gaúcha em relação à brasileira e à internacional, abaixo segue uma tabela o número de artistas participantes em todas as edições da Bienal do Mercosul separadas por regiões:

Tabela 3 – Artistas participantes nas edições das Bienais do Mercosul

Número de artistas participantes		1ª Bienal Mercosul	2ª Bienal Mercosul	3ª Bienal Mercosul	4ª Bienal Mercosul	5ª Bienal Mercosul	6ª Bienal Mercosul
Brasil	Rio Grande do Sul	8	13	9	2	16	0
	Outros estados	43	43	60	11	67	8
	Total Brasil	51	56	69	13	83	8
Outros países latino-americanos		224	84	66	55	80	36
Fora da América Latina		0	15	1	8	6	23
Total		275	200 ⁶²	136	76	169	67

Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul

Podemos perceber que, na única vez em que o curador geral do evento não era brasileiro, também foi a única vez em que não houve indicação de artistas gaúchos. Apesar de uma única ocorrência deste tipo ser muito pouco para caracterizar uma tendência, podemos analisar este fato por outro ângulo: na 5ª edição da mostra, que contou com a participação de três curadores adjuntos do RS, aconteceu a maior participação de artistas gaúchos de todas as Bienais do Mercosul. Isso poderia evidenciar duas coisas: 1) que os curadores indicariam quem conhecem e aquilo que reconhecem enquanto valor estético: e

⁶² Conforme mencionado na Tabela 1, na lista de artistas da 2ª Bienal do Mercosul disponibilizada pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) da Fundação Bienal do Mercosul, não constava a nacionalidade de 45 artistas.

que “um curador trabalha a partir de um repertório próprio e arbitrário” (MOTTA, 2007, p. 57). Nesse caso, curadores gaúchos estariam mais próximos da realidade e produção local do que os de fora; e 2) que o peso das relações pessoais dispõe de grande influência na seleção dos artistas, tanto para curadores de fora quanto para os locais, demonstrando uma relação que se reproduz em diversas instâncias e caracteriza o funcionamento do sistema. Se estabelecermos uma comparação entre as edições da Bienal do Mercosul, as equipes operacionais locais também apresentaram alto índice de reincidência.

Numa tentativa de compreender melhor o aspecto da representatividade gaúcha nas edições da Bienal do Mercosul, a Tabela 4 traz a lista com os nomes dos artistas gaúchos participantes em cada Bienal. Aqueles que participaram em mais de uma edição estão grifados. Com isso, do total de 49 participações, podemos ver *doze* nomes repetidos, sendo que um destes aparece em três ocasiões, configurando um total de 36 diferentes artistas gaúchos e de *treze* repetições.

Tabela 4 – Lista de artistas gaúchos participantes por edição nas Bienais do Mercosul

1ª edição	2ª edição	3ª edição	4ª edição	5ª edição
Carlos Vergara				Carlos Vergara
Félix Bressan	Félix Bressan	Félix Bressan		
Fernando Limberger Francisco Stockinger				
Gisela Waetge				Gisela Waetge
Ione Saldanha				
Lia Menna Barreto			Lia Menna Barreto	
Patrício Farias				Patrício Farias
	Daniel Acosta			
	Elaine Tedesco			Elaine Tedesco
	Élida Tessler Hélio Ferverza Kelly Xavier			
	Lúcia Koch			Lúcia Koch
	Maria Tomaselli Martha Gofre			
	Mauro Fuke			Mauro Fuke
	Regina Silveira Rochelle Costi			
	Diana Domingues			Diana Domingues
	Iberê Camargo			Iberê Camargo
		Karin Lambrecht		Karin Lambrecht
		Falos & Stercus Giorgio Ronna		
		Jailton Moreira		Jailton Moreira
		Jorge Menna Barreto Rogério Pessoa Ticiano Paludo Vera Martini		
			Saint Clair Cemin	Fernando Lindote Vera Chaves Barcellos Carlos Pasquetti Maria Lucia Cattani Elcio Rossini Renato Heuser

Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul

A partir dessa tabela podemos analisar o que a repetição de alguns nomes ao longo dos anos pode mostrar, como: uma busca por não “errar”, apostando em artistas já consagrados; uma relativa saturação do sistema local que não disporia de artistas com nível de participar de uma bienal em quantidade suficiente para elevar a representatividade constatada em relação ao restante do país; ou ainda que a rede de relações envolvida na indicação ou seleção desses nomes seria restrita, privilegiando artistas estratégicos na visão daqueles que realizam a seleção, o que evidenciaria relações de poder⁶³ importantes para compreendermos melhor tanto o sistema, quanto a posição da Bienal do Mercosul dentro dele.

Se pensarmos o local como um conceito relacional, delimitar seu espaço seria como criar um senso de pertença a partir de experiências comuns sedimentadas e das formas culturais que são associadas ao lugar. O Rio Grande do Sul é um estado com tradições culturais ligadas à imigração européia, enquanto os gaúchos são considerados “bairristas” e orgulhosos do estado onde vivem. Apesar de nenhum dos entrevistados ter afirmado esperar que a Bienal faça uma extensa apresentação de artistas gaúchos ou que estabeleça uma política de cotas, pude perceber ao longo da convivência com pessoas do meio, a existência de um certo ressentimento ou mágoa em relação à considerada pequena representação de artistas gaúchos, como pode ser percebido no comentário escrito por Márcia Tiburi, reproduzidos no *blog* do Essa POA é Boa em 05 de setembro de 2007:

“A Bienal [do Mercosul] não convidou nenhum artista gaúcho [para a 6ª edição] o que, a meu ver, é um erro absurdo, mas compreensível: o sistema das artes brasileiro (no caso, falo especificamente do gaúcho) é acostumado a servir ao estrangeiro. Nenhum bairrismo, ao contrário. Nenhuma ofensa, ao contrário. Vejam bem, em nenhum momento eu digo que deveriam convidar só os gaúchos. Seria ridículo dizer isso. Todos sabem que tais exposições significam também vaidade e, por isso, os donos do poder nas artes não podem esquecer de convidar representantes nacionais e nativos para estas coisas todas”.

Respondendo a esse tipo de crítica, Justo Werlang se utiliza dos percentuais de participação de artistas gaúchos em relação ao número total de brasileiros por edição, afirmando que os gaúchos receberiam mais espaço na Bienal do Mercosul do que seria o

⁶³ Talvez uma análise das coleções de arte contemporânea do Rio Grande do Sul pudessem nos auxiliar a avaliar os interesses envolvidos nesse sentido.

correspondente a sua representatividade no sistema das artes em termos nacionais, conforme explicitado na Tabela 5.

Tabela 5 – Percentual de participação dos artistas gaúchos nas edições da Bienal do Mercosul

Artistas na Bienal do Mercosul	1ª Bienal	2ª Bienal	3ª Bienal	4ª Bienal	5ª Bienal	6ª Bienal
Artistas Brasileiros	51	56	69	13	83	8
Artistas Gaúchos	8	13	11	2	16	0
% de artistas gaúchos em relação aos brasileiros	15%	23%	16%	15%	16%	0%

Além das discussões sobre a participação de artistas gaúchos, há um certo consenso de que a Bienal do Mercosul não estaria trazendo reflexos significativos para o crescimento do mercado local ou influenciando de maneira relevante as movimentações financeiras das galerias de Porto Alegre. Não existe um levantamento quantitativo desses dados (muito em função de não se falar abertamente em dinheiro e a respeito do preço de venda das obras), mas sim a percepção generalizada expressa de forma espontânea durante as entrevistas realizadas nessa pesquisa.

Entre críticas e elogios, expectativas não cumpridas e resultados difíceis de mensurar, a Fundação Bienal do Mercosul completou uma década de existência. Em termos históricos, dez anos ainda é um período bastante recente, que impõe dificuldades de análise em função de sua proximidade com o hoje. Apesar das divergências sobre a participação de artistas gaúchos e do não crescimento do mercado de arte local, não podemos deixar de traçar algumas considerações sobre sua trajetória e sobre o legado que tem deixado para a cidade, para o estado e para o sistema local das artes. Se pensarmos, como diz Motta (2007), no desenvolvimento de um mercado cultural e, conseqüentemente, econômico, que possa advir da Bienal do Mercosul, podemos apontar as contribuições do evento indicadas pelo curador geral da 6ª edição. Segundo Pérez-Barreiro, os benefícios indiretos da Bienal do Mercosul para o sistema local seriam superiores aos diretos, conforme explicitado na fala do curador:

“– A qualidade geral das pessoas aqui como público, como profissional é altíssima. O Oramas [curador do MOMA, Nova York, EUA] disse que nunca tinha trabalhado com um montador tão bom. Isso foi um comentário repetido. Eu também falo isso, nunca vi equipes tão boas. E isso não surgiu do nada. Como se avalia que existe um sistema aqui? Quais seriam os indicadores? Eu acho que isso é fundamental. Os indicadores em São Paulo são número de museus, galerias, quantidade de dinheiro investido. Tu podes ter um evento tipo o SPArte, que são eventos com oito milhões de dólares gastos num final de

semana. Quer dizer, com certeza São Paulo é uma grande capital de arte, do sistema de artes mundial: Bienal, Paralela, Panorama, tem tudo. Agora, qual o público disso? Tem um público muito restrito, ninguém vai falar que o público de São Paulo é excepcional em nenhum sentido. É um sistema feito para especialistas e para pessoas muito ricas. Então tu olhas para Porto Alegre e aqui está faltando tudo. Mas tu tens talvez o melhor público da América Latina. Talvez um dos melhores públicos, e é difícil de tu veres o que significa o melhor público. Mas eu acho que tem vários indicadores que mostram isso”.

Para Pérez-Barreiro, se o mercado não registra crescimento a partir do evento e os artistas locais não se sentem contemplados, há outros indicadores que demonstrariam os resultados da atuação da Bienal do Mercosul, como: a profissionalização do meio local; a constituição de redes de relacionamento, proporcionando oportunidades de trabalho para os envolvidos; contato com obras de arte que de outra forma não chegariam até Porto Alegre; discussões geradas a partir de cada mostra e do modelo bienal em si; a atuação do projeto pedagógico e a formação de público; o contato de profissionais locais com artistas, curadores e críticos de porte internacional; bem como a referência internacional à cidade como sendo hospedeira do evento.

Grande parte dessa argumentação está baseada em propiciar uma aproximação com o internacional, em estreitar vínculos com o sistema das artes em termos globais ou, em outras palavras, em reduzir o grau de provincianismo do sistema local. Conforme fala de Justo Werlang:

“– A Bienal não é para 15, 20, 30 ou 700 artistas gaúchos que estão sindicalizados. O público da Bienal é maior. Claro que tu tens o público visitante daqui, mas tem um público muito maior porque além da margem do Rio Grande do Sul, da margem de Porto Alegre, tem a margem da Bienal, a margem do Brasil, a margem do Mercosul. Quando tu vais a Buenos Aires, ou a Santiago, todo mundo compreende que é uma Bienal do Mercosul, não uma Bienal dos gaúchos. É um assunto que não cabe. Se Iberê Camargo fizesse parte do conteúdo teórico da curadoria na 1ª edição da Bienal, Iberê Camargo teria estado na 1ª edição da Bienal, mas não fazia parte. Da mesma forma com o restante dos artistas: participarão caso estejam contemplados no projeto curatorial e ponto. Sobre esse assunto, eu cheguei à conclusão de que na província se discute provincianices. Se na província se discute provincianices, quem discute provincianice é provinciano”.

Conforme mencionado, a escolha de um curador estrangeiro foi um primeiro passo no sentido de configurar ares internacionais e mais cosmopolitas ao evento. Veremos a seguir mais informações sobre o projeto curatorial da 6ª edição e os outros passos dados nessa direção.

5.3 6ª Bienal do Mercosul: rumo à internacionalização

“A Bienal do Mercosul tem de ser uma porta de entrada para o território, tem de ser uma fonte de informação para o mundo” (VERAS *apud* FIDELIS, 2005, p. 117).

Apesar da intenção de abrir espaço em cenários globais ter realmente sido enfatizada somente na 6ª Bienal do Mercosul, edições anteriores da mostra já evidenciavam a busca por uma expansão do modelo e por reconhecimento em nível internacional. Para Fidelis (2005), limitar a atuação do evento à região geográfica que compreende os países membros do Mercosul seria o mesmo que estipular uma linha divisória artificial que começou a ser ultrapassada já na 1ª edição do evento, através da inclusão de outros países latino-americanos convidados. Outra forma de expandir o limite geográfico imposto pelo tratado que criou o Mercosul e repetido na Bienal foi a inclusão de salas históricas e de mostras icônicas de artistas consagrados mundialmente, como Pablo Picasso (Espanha), José Orozco (México) e Tal R (Israel/Dinamarca). Como menciona Fidelis,

“A inclusão de artistas europeus e não-ocidentais foi vista por alguns como um caminho de internacionalização da bienal, que já estaria sentindo a necessidade de se abrir para a produção internacional” (FIDELIS, 2005, p. 104).

Desde suas origens, nas feiras internacionais, as bienais se fundaram no princípio de representação nacional. Conforme mencionado, atualmente este modelo se encontra em crise. A crescente globalização da cultura tem gerado um estado de indiferenciação. Assim, todas as bienais se parecem, todos os discursos são similares e produz-se um “estilo internacional” de arte contemporânea, ao mesmo tempo distante do seu contexto de enunciação e dos seus públicos receptores⁶⁴.

A partir disso, para o projeto da 6ª Bienal do Mercosul, Gabriel Pérez-Barreiro começou a buscar adaptações do modelo até então utilizado, na tentativa de evitar os problemas intrínsecos a seu perfil regional que, segundo diagnóstico realizado por ele próprio, estariam baseados na *repetição*: repetição de curadores regionais, repetição de artistas em geral, principalmente no que concerne países menores do Mercosul, como

⁶⁴ Extraído da palestra de Gabriel Pérez-Barreiro durante o seminário “As Bienais e o Circuito de Arte”, realizado no Átrio do Santander Cultural, em 08 de outubro de 2007.

Paraguai e Uruguai; e representação saturada de alguns mesmos artistas brasileiros. A partir disso, o curador teria se colocado as seguintes perguntas: como poderia a Bienal do Mercosul consolidar-se como uma referência internacional e, ao mesmo tempo, servir a seus interesses e aos públicos locais e regionais? Como relacionar o local e o regional com o internacional? Como poderia a Bienal do Mercosul articular um espaço entre a representação nacional e a globalização transnacional⁶⁵?

A partir desse conjunto de reflexões, Pérez-Barreiro teria proposto, não uma Bienal *do* Mercosul, mas sim uma Bienal *a partir do* Mercosul. Segundo ele, isso significaria trabalhar com uma “cartografia cultural” e não meramente geográfica, na qual questões relacionadas às identidades e influências estéticas teriam um papel importante.

“A geografia cultural que, por definição é uma coisa móvel e dinâmica tem pouco a ver com a geografia política que é por natureza estática. Apesar disso, fica claro que o mundo não é plano e que não existem as mesmas condições em todos os lugares. Agora, essa observação é válida para todos os lugares e, por exemplo, na Espanha, um país com um generosíssimo sistema de arte absolutamente fora dos sonhos de qualquer latino-americano, queixa-se do mesmo jeito, da falta de oportunidades e visibilidade. Então, acho que mais do que falar sobre a defesa de uma arte latino-americana ou uma arte de outro lugar, tem que se concentrar nas obras dos artistas que a gente acha que valem a pena, independentemente onde elas estejam. O resto é política institucional e *marketing*, que não deixam de ser importantes, mas que são ferramentas e não um fim em si mesmo”(PÉREZ-BARREIRO)⁶⁶

A mostra foi pensada, então, a partir de linhas curatoriais que não tivessem a pretensão de *representar* o Mercosul perante os outros países do mundo, mas que permitissem uma crescente internacionalização da Bienal do Mercosul *desde* os discursos locais. Para melhor compreensão dessa postura, seguem os seis princípios gerais a partir dos quais a 6ª edição do evento foi elaborada:

1. “Reconhecer que o pensamento visual estabelece outro tipo de geografia cultural e de relações que podem ser o elo condutor de uma bienal;
2. Renovar o modelo curatorial, terminando com o sistema de representações nacionais e selecionando curadores que trabalhem de maneira integrada dentro dos parâmetros estabelecidos pelo curador geral;

⁶⁵ Dados extraídos do Projeto Curatorial da 6ª Bienal do Mercosul.

⁶⁶ Entrevista concedida por Gabriel Pérez-Barreiro a Alberto Saraiva, do Jornal das Artes e publicada na edição de fev/mar de 2008.

3. Evitar a repetição de artistas. Em alguns casos, se o sistema curatorial permitir, ou se o artista mudar de maneira substancial seu trabalho desde sua última inclusão, será validada a repetição;
4. Enfatizar o papel do artista como gerador de discurso, e não somente o curador como *auteur*;
5. Gerar sistemas *transparentes* e *generativos* de curadoria;
6. Gerar um programa pedagógico desde o começo, com o objetivo de integrar os propósitos educativos a todo o processo curatorial⁶⁷.

O fato do curador participar de outra esfera do sistema das artes, resulta em um ponto-de-vista bastante diferente do tratado através das temáticas e dos modelos propostos pelos curadores das edições anteriores. Isso pode ser percebido ainda no primeiro princípio exposto, no qual ele parte de um pressuposto de cultura “sem fronteiras” para justificar seu pensamento e os itens que vêm na seqüência.

A concepção do curador da 6^a Bienal do Mercosul partiu da metáfora central expressa no conto de Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio*. Segundo seu formulador, esta metáfora, antes de ser lida como um tema, deveria ser vista como a posição a ser adotada, e remeteria à possibilidade da cultura criar um terceiro lugar onde antes parecia haver somente dois, rompendo com os binômios que definem e limitam em grande parte o mundo e na própria arte, tais como: nacionalismo/globalização, esquerda/direita, compromisso social/formalismo, realismo/ abstração, entre outros. Nesse sentido, seria uma metáfora não apenas do espaço físico ocupado pelos países membros do Mercosul, mas também deste terceiro lugar entre o nacionalismo fechado e a globalização indiferenciada. Para visualizarmos como se produziu a materialização dessas idéias, segue breve explicação sobre a configuração final do formato das mostras.

Na 6^a Bienal do Mercosul⁶⁸, pela primeira vez não houve um artista homenageado, mas três mostras monográficas representando artistas de períodos distintos e de diferentes países do Mercosul, quais sejam: *Francisco Matto* (1911–1995, Uruguai), *Öyvind Fahlström* (1928–1976, Brasil/Suécia) e *Jorge Macchi* (1963, Argentina). Como as mostras monográficas representavam exposições mais tradicionais em relação ao suporte e às condições museológicas necessárias para a conservação das obras, elas foram expostas nos

⁶⁷ Informações extraídas do Projeto Curatorial da 6^a Bienal do Mercosul.

⁶⁸ Buscando um maior afastamento em relação à 6^a Bienal do Mercosul, busquei na imprensa referências sobre a mostra. Apoiei-me principalmente em: RAMOS, Paula. Bienal. Aplauso, ano 10, no. 87, p. 30-7.

espaços mais adequados⁶⁹ a essas necessidades: o MARGS e o Santander Cultural. Essa escolha confirma uma vocação desses locais, já percebida durante as bienais anteriores, quando eles abrigaram mostras de teor mais conservador, em função da estrutura e peculiaridades dos prédios, principalmente no que diz respeito à conservação e segurança das obras.

Foram três as exposições coletivas que ocuparam os armazéns A3, A4, A5, A6 e A7 do Cais do Porto: *Conversas*, *Zona Franca* e *Três Fronteiras*, cada uma com um conceito bastante específico, que se viu refletido nas questões espaciais de organização das obras⁷⁰. *Conversas* foi uma mostra na qual os curadores convidaram nove artistas do Mercosul a selecionarem outros dois artistas e obras que estabelecessem qualquer espécie de diálogo com a sua, a partir de uma afinidade temática, formal, de referência histórica ou mesmo afetiva. A partir do conjunto formado por essas três obras, os curadores escolheram uma quarta obra que dialogasse com as três anteriores, mas que mantivesse, e mesmo expandisse, a conversa entre elas. Daí saíram nove grupos, que em alguns casos extrapolaram as discussões inicialmente pensadas, como por exemplo, o núcleo do artista chileno Pablo Chiuminatto⁷¹, que ao invés de escolher duas obras de dois artistas, selecionou apenas uma obra e acrescentou ao núcleo os livros de sua biblioteca pessoal, justamente para enfatizar as influências da tradição européia na formação de artistas latino-americanos em geral e na sua própria obra.

Zona Franca foi a mostra que contou com o maior espaço em metros quadrados⁷² de toda a 6ª Bienal do Mercosul. Podemos dizer que, nela, tudo possuía um aspecto grandioso: os curadores, os artistas, o orçamento. A proposta era a de que quatro curadores selecionassem as obras mais interessantes vistas por eles nos últimos tempos, sem limitações, sejam geográficas, de mídia, de formato ou de temáticas. Apesar do grande impacto causado pela maioria das obras presentes nesta mostra, é necessário ressaltar que, em função do modelo proposto pelo curador, quase nenhuma delas era inédita, algumas já

⁶⁹ Discussão sobre espaços adequados à obra de arte em: O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

⁷⁰ A importância da espacialidade das mostras é uma das características da arte contemporânea. Mais informações a respeito podem ser obtidas em: CARVALHO, Ana Albani de. Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio. In: Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica.

⁷¹ Para compreensão do que foi proposto pelo artista, imagens das obras deste núcleo encontram-se no Anexo 8, ao final da dissertação.

⁷² Para uma visualização da distribuição e da ocupação dos espaços da 6ª Bienal do Mercosul ver Anexo 9.

tendo estado presente em outras mostras internacionais significativas. Com isso, ao mesmo tempo em que se propiciou ao público local o acesso a grandes obras de artistas reconhecidos no circuito internacional, muitos dos especialistas que passaram por Porto Alegre reviram obras expostas nas Bienais de Veneza e Lima⁷³, para citar dois exemplos.

A mostra de caráter mais experimental presente na 6ª Bienal do Mercosul foi *Três Fronteiras*. Formatada segundo uma tendência mundial de programas de residência, os curadores selecionaram quatro artistas internacionais para conhecerem a região da tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai, viverem lá por um período e produzirem obras inéditas a partir da realidade então vivenciada, estabelecendo um diálogo entre o local e o internacional e um novo olhar sobre essa região do Mercosul. Cabe ressaltar que as principais questões que envolveram essa mostra eram justamente sobre as variadas possibilidades de fronteiras existentes entre os países mencionados e sobre a efetividade do Mercosul enquanto fenômeno econômico, político, social e cultural.

Apesar de não se caracterizar como uma mostra de arte propriamente dita, o *Projeto Pedagógico* teve importância central na 6ª Bienal do Mercosul. Pela primeira vez na história do evento o Projeto Pedagógico foi considerado parte fundamental do projeto curatorial, possuindo curador próprio responsável por seu desenvolvimento: Luis Camnitzer, artista e figura reconhecida na interseção dos campos da arte e da educação em nível internacional.

Camnitzer propôs uma reconfiguração do projeto pedagógico, desde suas metas até sua implementação, enfatizando o público visitante como ser criativo e não como mero receptor passivo de informação. Partindo dos pressupostos de que: 1) a ênfase na educação é provavelmente o que diferencia a Bienal do Mercosul e a torna única em um cenário mais amplo em função da maneira como as bienais de arte em geral costumam se dirigir a um limitado público especializado; e 2) pelo caráter de responsabilidade social assumido através da dimensão de suas atividades pedagógicas, acentuando o potencial transformador da arte na comunidade, Camnitzer formulou o projeto. Nas palavras do curador pedagógico:

⁷³ A obra de William Kentridge, *7 Fragments for George Méliès*, esteve na Bienal de Veneza em 2003 e a obra de Francis Alÿs, *“Cuando la fe mueve montañas”*, foi feita especialmente para a Bienal de Lima, em 2002.

“– Se a Bienal do Mercosul tem a proposta de ser um evento verdadeiramente cultural que auxilie o desenvolvimento da cultura regional, terá que definir o espectador como uma potência criadora e tratar de ativar essa potencialidade⁷⁴”.

Tendo trabalhado em um primeiro momento com educadores e mediadores locais para garantir a formação da equipe que iria trabalhar no Projeto Pedagógico, Camnitzer contou com o apoio de distintos arte-educadores internacionais para desenvolver atividades pedagógicas antes e durante o evento.

Como resultado, nesta edição, as atividades pedagógicas tiveram um alcance mais amplo em relação às edições anteriores. Além de terem se iniciado ainda em abril, com a realização do primeiro Simpósio em Arte Educação, foi marcada por ampla distribuição de material pedagógico para bibliotecas e professores das redes públicas e privadas. A partir de então, foram realizadas ações visando envolver professores das redes pública e privada de ensino; a realização de ciclo de conferências e mesas-redondas; a inserção do projeto da 6ª Bienal do Mercosul no calendário escolar da rede pública de ensino do RS; o curso para a formação de mediadores; palestras abertas ao público com artistas e curadores antes do início das exposições; o Simpósio Internacional de Arte Educação; o transporte gratuito para estudantes da rede pública e instituições carentes; e o projeto Diálogos – que contemplou a comunidade artística local.

O Projeto Pedagógico também realizou uma série de atividades durante a exposição, como as oficinas para grupos escolares, mostras de vídeos, saraus e oficinas multilinguagens, que foram oferecidas ao público ao longo dos 79 dias em que a exposição esteve aberta. Apesar das ações do Projeto Pedagógico não contribuírem diretamente para o processo de internacionalização da mostra, são iniciativas que obtiveram grande destaque e receptividade na mídia e também geraram interesse de outras instituições internacionais e bienais. Representantes de algumas dessas instituições vieram a Porto Alegre para observar e discutir o funcionamento do projeto⁷⁵.

A partir da visualização geral das ações propostas para a 6ª edição, vemos que a internacionalização da mostra ocorreu, então, a partir de dois fatores principais: 1) a já

⁷⁴ Palestra conferida por Luis Camnitzer em 11 de outubro de 2006, em Sala Multiuso do Santander Cultural.

⁷⁵ Após o sucesso desse projeto, Luis Camnitzer foi convidado a elaborar o projeto pedagógico para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e para a Casa Daros, instituição a ser inaugurada no Rio de Janeiro, Brasil, no segundo semestre de 2008, que tem como base a Coleção Daros (maior coleção européia de arte latino-americana).

explicitada contratação de um curador internacional e 2) a elaboração de um projeto curatorial no qual as representações nacionais foram abolidas.

A abolição das representações nacionais significou, na prática, a redução da representatividade dos países do Mercosul no evento, ao mesmo tempo em que abriu espaço para países que não estariam contemplados pelo recorte anterior. O peso deixou de estar nas delegações nacionais e passou para as mãos dos curadores de cada mostra. Mesmo que a escolha do restante dos integrantes da equipe curatorial tenha seguido um certo equilíbrio em relação às suas nacionalidades – sendo um brasileiro, um venezuelano, uma argentina, dois uruguaios e um paraguaio – segundo o modelo adotado, as escolhas não mais corresponderiam necessariamente a uma seleção de artistas por país. Segue fala de Pérez-Barreiro sobre a seleção dos curadores:

“– Eu pensei que seria muita provocação chamar pessoas não latino-americanas ou de fora do Mercosul, incluindo a Venezuela como Mercosul. Eu acho que seria uma provocação muito grande. Mas eu também sempre pensei que uma Bienal deveria quebrar com certas coisas e manter outras. E então eu pensei: já que eles [os curadores] vão ter um papel de representação, chamarei pessoas que, de alguma maneira, negociam muito questões do nacional e do internacional, tanto no seu trabalho reflexivo e teórico, como no seu dia-a-dia”.

No entanto, é possível perceber que, nos casos em que a escolha dos artistas estava nas mãos dos curadores, a nacionalidade acabou funcionando como importante fator de indicação. Todas as indicações do curador da Venezuela foram de artistas deste país, tendo o mesmo ocorrido com a curadora argentina. Seguindo a mesma tendência, metade das indicações do curador brasileiro foram de artistas nacionais. Esse padrão foi alterado na mostra *Conversas*, uma vez que metade dos artistas participantes foi selecionada por outros artistas, retirando parte do poder de decisão das mãos dos curadores da mostra. Já em *Três Fronteiras* o conceito da mostra era o de convidar artistas de fora do Mercosul para jogar um olhar sobre a região. Com isso, nenhum deles compartilhava a nacionalidade dos curadores da mostra. Para melhor visualização deste quadro, o Anexo 10 apresenta a lista de artistas da 6ª Bienal separados por mostra e curador, com a indicação da respectiva nacionalidade. Essa constatação reforça, mais uma vez, a importância dos vínculos e o peso das relações estabelecidas neste meio como um instrumento legitimador perante o campo.

É possível que uma das razões para tantas mudanças estruturais na mostra tenham sido o fato do curador não ser um ator pertencente ao sistema local das artes e não ter

presente o modelo curatorial até então adotado pela Bienal do Mercosul. No entanto, sem as alterações de gestão imprimidas pela diretoria para a 6ª Bienal do Mercosul ele dificilmente teria a possibilidade e a liberdade para concretizar suas idéias.

5.4 Quem (não) é quem na Bienal do Mercosul

“Penso numa investigação das diferenças que não exclua a desigualdade, num trabalho de campo sobre processos empiricamente localizáveis que não os desconecte das redes transnacionais, num saber atento à voz dos atores sem por isso dissimular as condições institucionais que o legitimam ou financiam” (CANCLINI, 2005, p. 147-8).

Não se pode falar sobre o funcionamento em rede do sistema das artes sem mencionar que, sem os contatos interpessoais e diretos, cara-a-cara, possivelmente o aparato tecnológico fosse subutilizado. Num meio com tantas vaidades, no qual afetos e desafetos regem os relacionamentos e contatos, é relevante conhecer o histórico de parcerias e de ressentimentos ocorridos ao longo do tempo para fazer uma leitura coerente do cenário. Fazendo uma analogia com as pesquisas de Bourdieu na Argélia sobre a dialética da ofensa e da vingança, o que vemos aqui também é “a criação de espaços para retardar a revanche, as estratégias que comandam o ritmo da ação, apressam e surpreendem ou contém e postergam, para intensificar a ameaça” (CANCLINI, 2005, p. 124). No meio artístico há todo um jogo de convites para eventos, jantares, palestras, cursos, nos quais as hierarquias e relações são sutilmente delineadas. Há um ritmo próprio no conjunto das relações sociais típicas do ambiente artístico que escapa a um olhar menos atento. Para exemplificar, segue descrição da cerimônia de abertura da 6ª Bienal do Mercosul, no qual alguns grupos e arranjos se evidenciam.

A abertura oficial da 6ª Bienal do Mercosul estava marcada para às 11 horas da manhã do dia 01 de setembro de 2007, mas algumas pessoas já começavam a chegar um pouco antes disso, em torno das 10h30. Era o momento ideal para estabelecer contatos, rever amigos, marcar presença. Agendada para acontecer na parte externa dos armazéns do Cais do Porto, a cerimônia de abertura estava programada para ser dividida em dois momentos: o das falas das autoridades e o da visita aos espaços expositivos.

Apesar de convites terem sido enviados, os portões do Cais do Porto permaneceram abertos e não foi realizado nenhum controle na entrada: todos os que quiseram, entraram. Esse caráter aparentemente democrático da abertura esconde, porém, a restrição de acesso a algumas áreas dos armazéns e aos eventos particulares, que ocorreram na seqüência da abertura: almoços e jantares de confraternização.

Além do palco, montado especificamente para o evento, havia uma área de relacionamento exclusiva, naquele dia destinada aos convidados chamados de *VIP's*, os quais eram compreendidos basicamente pelo Conselho e Diretoria da Fundação Bienal do Mercosul, representantes do poder público e dos patrocinadores. Cabe ressaltar que os representantes de museus e instituições culturais de toda América Latina que estavam presentes ao evento não foram convidados a permanecer nessa área, evidenciando, de certa forma, que o campo artístico não seria prioritário aos interesses de quem organizou a cerimônia.

A cerimônia começou com um atraso de cerca de 30 minutos e durou aproximadamente uma hora e 30 minutos. Além das falas do presidente da 6ª Bienal, Justo Werlang e do presidente do Conselho da Fundação Bienal do Mercosul, Jorge Gerdau Johannpeter, também falaram o prefeito de Porto Alegre, José Fogaça, a secretária de Estado da Cultura, Mônica Leal e o secretário municipal de Cultura, Sergius Gonzaga. No palco também estavam Gabriel Pérez-Barreiro e toda a diretoria da 6ª Bienal do Mercosul. Os homens usavam gravatas com o logotipo da Fundação e as mulheres usavam uma *echarpe* com a mesma estampa da gravata, um indicativo de valorização institucional, uma forma elegante de, como no conhecido jargão empresarial, *vestir a camisa*.

No que podemos chamar de platéia, isto é, entre as pessoas que não estavam no palco, circulavam os outros curadores da 6ª Bienal do Mercosul, bem como os artistas participantes, as equipes da Bienal do Mercosul, os já mencionados representantes de instituições culturais e o público em geral. Cabe ressaltar que artistas, curadores, críticos, professores e pesquisadores locais faziam parte desse público. As pessoas se encontravam e perguntavam qual seria o protocolo, o que viria a seguir. Ao final das falas, vieram os cumprimentos, as entrevistas para a imprensa e a visita às mostras que aconteciam no próprio Cais do Porto. Da mesma maneira que no início da cerimônia, o momento pós-falas foi marcado por encontros, parabenizações e estabelecimento de contatos.

A pouca, ou nenhuma atenção dedicada à classe artística local demonstra que a Bienal do Mercosul foi organizada *apesar* dela. Ficou a impressão de que, no imenso espaço do Cais do Porto, a cerimônia foi organizada para as pessoas não se encontrarem. Um grande espaço aberto, fluído, onde apenas aqueles poucos que tinham conhecimento do que viria a seguir sabiam para onde se deslocar e a quem procurar. Pela primeira vez a cerimônia não foi realizada de noite. Não houve festa, não houve coquetel, não houve nem mesmo um brinde. Garrafas de água mineral de 500 ml foram distribuídas aos presentes. Ao desconsiderar a relevância de um *vernissage* para uma exposição, a organização do evento alterou importante etapa de relacionamento dentro do campo artístico. Canclini (2005) cita Bourdieu para demonstrar como o sistema de tradições, rituais, compromissos corporativos e outras obrigações sociais “das quais é preciso participar” estabelecem uma lógica que rege as trocas sociais entre os membros de cada campo. Desconsiderar hábitos e rituais do meio é ignorar os protocolos de funcionamento, é alterar o fundamento de uma forma de autoridade interna ao campo artístico. Por desconhecer, ou escolher deliberadamente ignorar, a relevância dessas situações, os responsáveis pela cerimônia reforçaram a exclusão do meio artístico local da abertura.

Por outro lado, a diretoria da Fundação Bienal do Mercosul estava contemplada nas ações desenvolvidas, não somente naquele dia, mas na série de encontros realizados nos dias que antecederam a abertura. Um ambiente propício para estabelecer e reafirmar diferenças, como na afirmação de Wu (2006):

“Ser visto como patrono das artes é parte de um estilo de vida distinto exigido e sancionado no interior desses estratos ‘sofisticados’ da sociedade. O exercício da alta cultura tornou-se uma parte cada vez mais importante da atividade social: é principalmente nos eventos artísticos exclusivos que a elite empresarial e política se reúne e se reconhece” (WU, 2006, p. 149).

Para compreendermos melhor o papel da diretoria e as repercussões de suas decisões no sistema local das artes, segue uma descrição do funcionamento dos quadros decisórios da instituição.

Tradicionalmente, a Fundação Bienal do Mercosul possui, como a maioria das instituições voltadas às artes ao redor do mundo, um Conselho Administrativo. Este Conselho é formado principalmente por empresários e políticos locais e alguns nomes ligados às artes que ajudaram no surgimento e na manutenção da Fundação ao longo da

primeira década. O presidente da 6ª edição reestruturou o papel do Conselho e repassou parte de suas antigas atribuições às mãos da Diretoria, buscando organizar um grupo de jovens empresários da cidade para assumir diferentes áreas da administração da 6ª Bienal e participar quinzenalmente das decisões que a integram. Conforme o depoimento de Werlang:

“– Isso saiu de um percurso, esse percurso – resumindo a 6ª edição – inicia no momento que nós dividimos a figura do Diretor-Presidente do Presidente do Conselho. Então quando nós trazemos figuras diferentes, ou seja, duas pessoas pra atuar uma no Conselho e uma na Presidência da Diretoria, você não está dividindo a instituição, você está reforçando dois papéis diferentes, o papel do Conselho e o papel da Diretoria. O Conselho mais preocupado com a orientação de longo prazo, a Diretoria mais preocupada com o realizar a edição específica da Bienal. Quando nós criamos uma Diretoria, um projeto de Diretoria, fazemos reuniões quinzenais, etc e dizemos ‘nós estamos trabalhando na formação de voluntários que atuem na área cultural’, estamos abrindo a oportunidade da comunidade ir para dentro da Bienal, da comunidade tomar conta da Bienal”.

O objetivo expresso pelo presidente da 6ª edição era o de que esses diretores viessem, com o passar do tempo, a conhecer mais profundamente o meio e pudessem atuar em diferentes iniciativas da área cultural, podendo até vir a assumir a presidência da Fundação Bienal do Mercosul. Os cargos que compõem a diretoria da instituição são o Presidente e os diretores Municipal, Jurídico, de Educação, Estadual, de Qualidade, de Turismo, de Responsabilidade Social, de *Marketing*, de Equipes, de Patrocínios, de Comunicação, Administrativo-Financeiro, de Espaços Físicos e de Relações Institucionais. Essa diretoria é voluntária e composta em sua maioria por integrantes ou ex-integrantes do Instituto de Estudos Empresariais do Rio Grande do Sul (IEE/RS).

Segundo Gros (2003), o Instituto de Estudos Empresariais do Rio Grande do Sul foi criado em 1984 por jovens empresários de Porto Alegre. Mantendo vínculos estreitos com o Instituto Liberal do RS através do compartilhamento de parte de sua diretoria, ambas instituições atuam no sentido de formar lideranças defensoras do ideário liberal nas localidades onde se estabelecem. Sendo uma instituição privada, de acesso restrito a empresários indicados por outros sócios, o IEE, além de desenvolver atividades internas como estudos e debates, promove anualmente o Fórum da Liberdade, única de suas atividades aberta ao grande público e um dos eventos de promoção do liberalismo de maior repercussão nacional.

Wuu (2006) mostra como nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha isso é uma tendência instalada e comenta que as instituições são administradas por um corpo de diretores não-remunerados, pessoas política e socialmente privilegiadas que possuem interesses variados e que, ao assumirem tais cargos, se utilizam dessa condição para entrar no espaço social das instituições públicas. Podemos pensar que, em Porto Alegre ocorreria algo semelhante, com os integrantes do IEE assumindo um papel de porta-voz dos pontos de vista empresariais relativos às artes no estado, intervindo no sistema local das artes por meio da atuação de executivos das principais corporações gaúchas. Ou seja, a Bienal do Mercosul, através de sua intervenção social mais ampla, com seus eventos, publicação de material e foco na educação, seria também um veículo de difusão do pensamento ideológico liberal e dos valores que o acompanham.

“O culto mitológico da personalidade artística e a forte associação entre arte de vanguarda e inovação nos paradigmas da modernidade ofereceram ao mundo empresarial um instrumento valioso de projeção de uma imagem de si próprio como uma força progressista liberal” (WU, 2006, p. 148).

O que se pode perceber, em termos da participação do empresariado local na Bienal do Mercosul, é que existe uma via de mão dupla. Por um lado, há o interesse desses empresários pela área cultural, como possibilidade de disseminação da doutrina liberal, bem como fonte de prestígio, legitimação e ascensão a círculos de poder restritos. Por outro, há uma intenção de fortalecimento do mercado de arte local através da formação desse público específico, no sentido da conversão do olhar desses executivos, de maneira que possam vir a ser futuros compradores de arte contemporânea.

“O prestígio e *status* social são os troféus óbvios conferidos pela participação no conselho de um museu exclusivo. Mas a realidade da situação é mais significativa e delicada: a maioria dos conselheiros norte-americanos está repleta de colecionadores, entre eles empresários, que compram arte [contemporânea]” (WU, 2006, p. 116-7).

A partir disso, podemos pensar que os objetivos dos diferentes atores em relação ao sistema local das artes – e à Bienal do Mercosul especificamente – são pautados pelos interesses que variam de acordo com a posição desses atores no campo. Esta constatação é relevante ao refletirmos sobre quem tem o poder de estabelecer os rumos e prioridades da Fundação e como o ponto de vista dessas pessoas pode influenciar suas decisões. As

mudanças, de foco e de gestão, implementadas na 6ª Bienal são um indicativo das estratégias utilizadas pelos atores com poder de decisão dentro deste cenário. É o que veremos a seguir.

5.5 A lógica do discurso empresarial no mundo das artes

Dentre todos os críticos de arte, curadores e alguns poucos artistas que estavam na programação de palestras e debates sobre a institucionalização da arte contemporânea e temáticas afins durante o XLI Congresso da AICA, realizado em São Paulo em outubro de 2007, um palestrante destoava de todos os demais: o presidente da 6ª Bienal do Mercosul, Justo Werlang. Ele se diferenciava não por seu desconhecimento sobre os temas debatidos, pois sendo um dos principais colecionadores de arte contemporânea do Rio Grande do Sul e um dos idealizadores e concretizadores da Bienal do Mercosul, era uma pessoa habilitada a falar sobre o assunto a que se propôs: na sessão “O papel do Estado e da sociedade civil para a definição de ações nos circuitos culturais”, Werlang relatou brevemente a experiência da Bienal do Mercosul, enfocando as alterações em curso na 6ª edição desse evento.

Na platéia, no entanto, era perceptível o estranhamento do público em relação a sua fala. Sendo um empresário, certamente não se podia esperar dele um discurso teórico ou crítico da história das Bienais do Mercosul. Mas o que chamou a atenção do público foi o caráter pragmático e profissional com o qual o evento foi apresentado. O auditório como um todo parecia admirado com seu raciocínio, apoiado na apresentação de tabelas e gráficos, comparando quantitativos e projeções. A Fundação Bienal do Mercosul foi apresentada como uma empresa, não no sentido de visar a obtenção de lucros, mas sim no de buscar a otimização da verba investida. Números que demonstravam a grandiosidade do evento foram utilizados como argumentos para os patrocinadores na captação de recursos, expondo contrapartidas claras nas quais a visibilidade conferida às marcas seria um dos principais *retornos* sobre o investimento realizado. A partir de jargões do mundo corporativo, foi apresentada a *missão* da Fundação Bienal do Mercosul, bem como sua

visão e os *objetivos* a serem atingidos, chamando os diferentes públicos, em determinado momento, de *clientes*.

O empresário também ressaltou que, ao realizar o convite para o curador da 6ª Bienal, fez questão de esclarecer ao convidado o conjunto de públicos prioritários para a instituição e a necessidade do desenvolvimento de ações específicas voltadas a eles. Segue sua fala a respeito dos segmentos de públicos a serem atendidos pela Bienal do Mercosul:

“– De uma forma grosseira eu divido o público em cinco. O público *visitante*, e como público visitante eu também vejo o público que não visita fisicamente a Bienal, mas que tem contato através do programa educativo e através do *site*. No público visitante eu também agrego professores e estudantes, é um público que a Bienal tem que olhar. Depois tem o público *patrocinador*, que garante a realização da mostra. Tem o *público interno* da Bienal: os colaboradores, a equipe permanente, as equipes temporárias. Tem os *fornecedores* – e todo um trabalho de desenvolvimento de fornecedores – como outro público a ser atendido. Tem também o público *governos*, ou seja, governo federal, estadual, municipal, também governos estrangeiros, com suas instituições multigovernamentais. Esses são os públicos aos quais a Bienal deve prestar atenção para conseguir realizar a mostra. Então a mostra só se realiza, ela só se objetiva na medida em que nós conseguimos atender as necessidades desses cinco grandes grupos de público. E a mediação entre os interesses de cada um cabe à gestão”.

Este relato evidencia como um discurso baseado em uma *lógica empresarial* vem sendo estabelecido na Fundação Bienal do Mercosul através da atuação de sua diretoria. Essa lógica também pode ser evidenciada, por exemplo, na implementação de um programa de qualidade interno à Fundação e na sua adesão às normas do Programa Gaúcho de Qualidade e Produtividade (PGQP), movimento que, como a Bienal do Mercosul, teve suas origens no Grupo Gerdau. Segue fala do ex-diretor do MARGS e do MAC a respeito da ação empresarial e conseqüente profissionalização ocorrida no campo artístico:

“– Dentro da esfera privada, a minha experiência é muito pequena. Mas o que eu vejo é uma procura por pessoas extremamente qualificadas, mas sempre com uma ênfase em privilegiar as pessoas que têm uma formação mais técnica na área administrativa do que pessoas ligadas à questão das artes. Por exemplo, dentro da Fundação Iberê Camargo, que é uma estrutura extremamente organizada e hierarquizada, o diretor é um colecionador. O museu tem administradores altamente competentes e tem uma comissão, um conselho curatorial, que é majoritariamente de pessoas de fora de Porto Alegre. Na iniciativa privada os fatores econômicos são realmente preponderantes nas decisões, pois a idéia é realmente dar à instituição o máximo de visibilidade, o máximo de lucro, o máximo de sustentabilidade num prazo determinado”.

Foi com base nessa lógica que dois aspectos passaram a caracterizar a 6ª Bienal do Mercosul e a diferenciaram das suas edições anteriores: a ênfase na formação de públicos e na profissionalização de pessoas e processos. Dessa forma, podemos observar que, para a satisfação dos diferentes perfis de “clientes”, ações específicas foram desenvolvidas. A transformação da Bienal do Mercosul em uma *bienal pedagógica* também aponta para essa direção, uma vez que o conjunto de ações voltadas para este fim abrangeu a totalidade dos públicos tidos como prioritários. Os já citados curso de formação de mediadores, os dois simpósios de arte-educação promovidos, o material pedagógico para escolas e professores, as palestras com curadores e artistas, os *workshops* realizados em 42 cidades do interior do Rio Grande do Sul e no sul de Santa Catarina, o projeto Diálogos, as visitas agendadas, as estações pedagógicas, o espaço disponibilizado de biblioteca e ateliês onde também aconteciam mostras de vídeos, saraus, palestras de professores sobre seus trabalhos, trocas de experiências e cursos de atualização para os mediadores, entre outras ações, representam o conjunto significativo de ações realizadas com o objetivo de formar público para arte contemporânea.

Visando aumentar a visitação de público escolar, a abertura da mostra foi antecipada em cerca de um mês, evitando-se que as férias escolares coincidisse com parte do período em que a mostra estaria aberta. Além disso, a 6ª Bienal do Mercosul abriu, pela primeira vez em todas suas edições, todos os dias da semana, de domingo a domingo. O usual fechamento das instituições culturais às segundas-feiras reduzia de forma significativa a visitação de alunos, uma vez que estes não costumam visitar a mostra em companhia de sua turma aos finais de semana.

Para fatias mais segmentadas e definidas de público, como os patrocinadores, governos, fornecedores, equipe interna e conselho diretor, foram realizadas ações tópicas, como a realização de visitas guiadas, pequenas confraternizações e *workshops* diferenciados. A formação desses públicos foi considerada estratégica na política da instituição.

“É possível perceber que a Bienal tem contribuído para expandir a informação sobre a existência de algo chamado ‘arte contemporânea’ entre segmentos da população que não possuíam o hábito de frequentar exposições. As edições da Bienal também têm investido sistematicamente em projetos educativos, gerando material impresso e favorecendo a visitação agendada de escolares. Por fim, a experiência em atuar como mediadores e/ou montadores em seguidas bienais

têm impactos benéficos sobre a formação profissional e intelectual dos estudantes universitários de arte e de outros cursos, em uma dimensão que no momento só podemos avaliar de forma intuitiva, na falta de investigações mais rigorosas voltadas para o tema” (CARVALHO, 2007, p. 164).

Assim, ao mesmo tempo em que a Bienal do Mercosul pareceu avançar rumo a uma internacionalização do seu modelo, extrapolando as fronteiras que a continham, foi sendo criada a oportunidade de desenvolvimento de um mercado profissional local diretamente relacionado à mostra. A *profissionalização* de diferentes instâncias que envolvem o evento também surgiu como um processo de formação de público, de formação de profissionais capacitados a produzirem um evento de artes visuais de grande porte. Com isso, produtores, montadores, arquitetos e outros fornecedores, como marceneiros e técnicos em equipamentos vão sendo integrados ao mercado de trabalho.

Percebemos que, ao longo dos anos, foram sendo criadas condições que permitiram uma equipe local administrar o processo integral de produção da Bienal do Mercosul, opção antes inexistente. O desenvolvimento desse *savoir faire* foi possibilitado, em grande medida, por: 1) participação de profissionais em edições anteriores da Bienal do Mercosul; 2) aumento do número de exposições de arte contemporânea na cidade e no estado nos últimos dez anos; 3) maior circulação de informações possibilitadas pela *internet*; e 4) contato com profissionais de atuação nacional e internacional, que possibilitou uma transmissão de *conhecimento* sobre os procedimentos necessários à produção de um evento de arte contemporânea.

O que efetivou esta mudança foi a alteração da estratégia e, conseqüentemente, do profissional responsável pela coordenação da produção executiva do evento. Desde sua 1^a edição, a Bienal do Mercosul tem contado com mão-de-obra de São Paulo no que concerne à coordenação da produção executiva. Na 6^a Bienal, isso foi modificado. Um produtor local, Fábio Coutinho, foi contratado para assumir essa coordenação, bem como a do projeto pedagógico. Tendo atuado como *marchand* na década de 1980 e início de 1990, Fábio Coutinho foi diretor do MARGS entre 1999 e 2002. Também foi coordenador da Ação Educativa na 5^a edição da Bienal do Mercosul, de modo que já tinha conhecimento do funcionamento interno da instituição. Atualmente, ele dirige sua empresa de produção cultural, a Tekne Projetos Culturais e é Superintendente Cultural da Fundação Iberê Camargo. Segundo um dos entrevistados que, além de trabalhar com produção cultural,

possui vínculos profissionais com o IA: “Fábio Coutinho é extremamente bem-relacionado e articulado. Em seu perfil aliam-se a visão dos negócios e a experiência em instituições culturais”. Para o próprio Fábio Coutinho, a presença física de alguém na rotina diária da produção, administrando os processos, além de permitir um maior contato com a estrutura da Fundação, possibilitou que eventuais problemas fossem sanados com maior agilidade em relação à época em que era necessário um profissional vir de São Paulo para participar de uma reunião.

O restante da equipe de produção foi definida a partir da contratação desse profissional, sendo que todos seus integrantes possuíam experiência prévia em produção cultural. A essa exigência elementar se somaram outras duas, até então inéditas: a de que os produtores residissem no Rio Grande do Sul e a de que fossem fluentes em inglês, uma vez que grande parte dos contatos passou a ser travado nesse idioma. Esse pré-requisito para contratação pode ser observado como mais um indício da internacionalização da mostra. Se antes poderíamos tomar o *portuñol* como idioma oficial do evento, na 6ª edição o inglês passou a disputar essa condição, tendo tornando-se indispensável para a comunicação com instituições, colecionadores, artistas e galerias.

“O domínio do inglês dá acesso a mais informação não só em publicações especializadas (no papel e on-line), mas também em redes comerciais, viagens, participação em congressos, serviços digitalizados exclusivos e outras instâncias de conhecimento e poder” (CANCLINI, 2005, p. 229).

Com o olhar empresarial permeando toda a 6ª Bienal do Mercosul, a profissionalização demonstrada pela Fundação foi a característica mais marcante: pela primeira vez em sua história, a mostra foi aberta ao público estando completamente paga⁷⁶ e pronta. Aliás, ela ficou pronta dois dias antes da data de abertura, quando professores, imprensa especializada e convidados puderam circular pelos espaços e receber mediações antes de sua inauguração oficial.

Outro aspecto que diz respeito à utilização de um discurso e de práticas empresariais foi a mostra intitulada *Uma Bienal para todos – Histórias e contribuições*. Tendo sido realizada após o encerramento da 6ª Bienal do Mercosul, no prédio do Santander Cultural, e permanecido aberta ao público de 01 a 16 de dezembro de 2007, teve como objetivo

⁷⁶ A relação completa dos patrocinadores da 6ª Bienal do Mercosul consta no Anexo 11.

principal *prestar contas* à comunidade sobre as ações realizadas pela Fundação Bienal do Mercosul com a verba a ela destinada. Através de fotos, vídeos, material resultante das oficinas realizadas com o público escolar, depoimentos de atores diversos, *making of* da produção das mostras e números que davam a dimensão do público visitante, das ações desenvolvidas, do envolvimento profissional e do investimento realizado para a concretização da 6ª Bienal do Mercosul, também objetivava reforçar a atuação dos diferentes profissionais que participaram dessa edição da mostra. Considerada um projeto à parte do projeto principal, teve captação de recursos e patrocinador específico, no caso, o grupo Habitasul. O desenvolvimento do conteúdo para a mostra, bem como o do Relatório de Responsabilidade Social, foi de responsabilidade do diretor de Balanço e Responsabilidade Social. Cabe ressaltar que ambas iniciativas eram, até o momento, inéditas por parte dessa instituição. Justo Werlang falou a esse respeito:

“– Eu acho que naquele relatório que foi publicado, apesar de ainda ser uma simplificação e ainda faltar bastante coisa lá dentro, oferece a oportunidade das pessoas perceberem que a Bienal não é só a mostra, não é só o curador estrangeiro, não é só a falta do artista gaúcho, não é só o professor na escola, não é só. Mas é a oportunidade de formação de fornecedores, do exercício profissional para os fornecedores locais, oportunidade de expressão da responsabilidade social das empresas através do patrocínio a um empreendimento cultural, é a oportunidade de se perceber como a Bienal está atuando no sentido de oferecer uma pequena contribuição à qualidade do ensino no estado, no município”.

Ao final da 6ª edição, a Fundação Bienal do Mercosul aumentou sua equipe permanente: profissionais para manter o projeto pedagógico e a assessoria de imprensa foram contratados. A primeira iniciativa visando essa permanência de equipes foi a criação do Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) da Fundação Bienal do Mercosul, em 2005, que objetivava realizar a preservação da memória da Fundação. Com isso, a instituição talvez esteja buscando responder às críticas relacionadas à transitoriedade do evento, o qual deixaria muito pouco, ou mesmo nada, para a cidade ao seu término. Talvez a formação de público seja sua forma de tentar transcender o evento em si, estreitando seus vínculos com o local. Ou talvez essa seja apenas uma exigência dos patrocinadores, preocupados com aspectos relativos à responsabilidade social de suas empresas e à visibilidade conferida por este projeto na mídia. Qualquer que seja a razão dessa decisão, ela contribui para uma profissionalização das áreas que se tornaram permanentes, o que cria uma expectativa em

relação à forma pela qual a instituição passará a atuar e de quais serão os resultados para a comunidade e para o sistema local.

No entanto, apesar de se direcionar a um projeto com características mais permanentes, a intelectualidade artística local ainda não está inserida neste projeto. Será que um dia estará? Ou podemos dizer que a Fundação Bienal do Mercosul será cada vez mais um negócio do mercado cultural interessado em arte e em *marketing*?

Contrariando essa hipótese, no início de 2008 foi lançado um edital público⁷⁷ para a seleção do curador da 7ª Bienal do Mercosul. A decisão pela escolha do projeto dentre os cerca de 70 recebidos está a cargo de especialistas reconhecidos no meio: Henry Huges, crítico de arte inglês, participa do Conselho Curatorial da Manifesta⁷⁸, é também presidente da AICA; Rodrigo Naves, importante crítico de arte brasileiro, pensador e crítico do modelo bienal; e Gabriel Pérez-Barreiro, por sua experiência com a realidade local.

Analisando a situação, pode-se pensar que a não aceitação da lógica empresarial pelos atores do campo acadêmico local, resulta na exclusão dos mesmos das atividades geridas e viabilizadas pelo primeiro grupo. Esse edital vai na direção de rebater as críticas de arbitrariedade do Conselho na seleção do curador e de que faltaria um especialista na instituição para conduzir o processo de seleção do curador e de aprovação do projeto por ele proposto.

Nesse cabo de guerra entre os interesses de ambos campos, aqueles representados pelo poder econômico têm conseguido implementar suas idéias e concretizar alguns de seus objetivos, mesmo que para isso, tenham que recorrer a instâncias mais distantes em busca de sua inserção e legitimação.

⁷⁷ A íntegra desse edital encontra-se no Anexo 12. No Anexo 13 consta entrevista concedida por Justo Werlang à revista eletrônica Lugares, da Fundação Iberê Camargo, em 06/03/2008, sobre a publicação do edital para o curador da 7ª Bienal do Mercosul.

⁷⁸ A Manifesta é a bienal de arte contemporânea européia. Com um sistema de rodízio, a cada dois anos ela se instala em uma cidade diferente. A Manifesta 7, sua próxima edição, está programada para ocorrer entre 19 de julho e 02 de novembro de 2008, na cidade italiana de Trentino. Disponível em: www.manifesta.org

6 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

6.1 Voltando ao início e me reposicionando no mapa

Quando aceitei trabalhar na 6^a Bienal do Mercosul, o fiz com a expectativa de que isso me possibilitaria o acesso a uma série de vivências e informações que seriam úteis para enriquecer os dados e a análise desta dissertação. Ao agendar as entrevistas, a princípio eu não mencionava que estava trabalhando na Bienal do Mercosul, a não ser para aqueles que já me conheciam anteriormente e perguntaram de maneira direta. Isso talvez tenha sido um erro, principalmente por, naquele momento, eu ainda ignorar as redes de relações estabelecidas e os caminhos informais pelos quais a informação circula.

Minha intenção não era esconder qualquer informação dos entrevistados e em momento algum menti; apenas deixei a questão surgir naturalmente ao longo das conversas em uma tentativa de deixá-los à vontade. Com o transcorrer da mostra e com o aumento das minhas funções no evento, foi inevitável o encontro com vários entrevistados em atividades ou situações relacionadas à Bienal do Mercosul, como na sua abertura, em palestras, nos simpósios de arte-educação e mesmo percorrendo os espaços expositivos.

Quando voltei a procurar alguns entrevistados após o encerramento da Bienal, agora para conversar com eles de uma forma muito mais focada no meu objeto de estudo, buscando compreender a sua percepção sobre a 6^a edição, os resultados do evento para a cidade, suas expectativas para o futuro do mesmo, bem como suas visões sobre as reações manifestadas pelo meio local, aproveitei a oportunidade para explicar que meu trabalho na produção do evento havia influenciado o foco da dissertação, direcionando-a para a Fundação Bienal do Mercosul em si e as especificidades de sua 6^a edição. De uma forma geral, eles se mostraram bastante interessados nos rumos que a pesquisa tomou, se dispondo à realização de nova série de entrevistas.

Nesta oportunidade pude perceber uma maior receptividade e as entrevistas se tornaram quase que fóruns de debates nos quais acabei expondo muitas de minhas dúvidas, hipóteses e conclusões a respeito do tema. Com isso, tive a oportunidade de ver algumas de minhas considerações rebatidas e outras apoiadas, mas o mais importante é que percebi um

crescente nível de argumentação em relação ao primeiro contato, oportunizando, não apenas informações mais precisas, como também a conquista de seu respeito perante minhas idéias, o que resultou em trocas que foram extremamente ricas para as considerações aqui apresentadas.

6.2 Recapitulando as questões que envolvem o tecer da rede

Ao longo desta dissertação procurei traçar um quadro no qual fosse possível vislumbrar forças que constituem e configuram o sistema local das artes, influenciando e sendo influenciadas pela Bienal do Mercosul. Para tanto, iniciei traçando linhas gerais da constituição da Fundação Bienal do Mercosul, não tanto em termos históricos, mas sim enfatizando situações e atores que julguei relevantes para o desenvolvimento e compreensão de sua trajetória à luz das questões da pesquisa aqui apresentada. Nesse sentido, o papel desempenhado pelo empresariado gaúcho desde a criação dessa Fundação surge como elemento imprescindível para a compreensão de tensões evidenciadas no sistema local. De maneira bastante diversa, mas não menos importante, a estratégia relacionada à utilização do nome de um tratado econômico regional aparece não apenas como uma força legitimadora da arte a ser exposta na mostra, mas como a manifestação dos interesses políticos e econômicos desse empresariado.

Segundo a compreensão de seus atores internos, o termo “sistema das artes” foi apresentado. No entanto, foi a partir do conceito de campo de Bourdieu que as considerações teóricas foram conduzidas. Assim, não me limitei a listar atores e instituições, mas procurei aprofundar a compreensão das relações existentes entre os mesmos: as disputas, as alianças, as estratégias envolvidas em conquistar novas posições dentro do campo ou em manter as já adquiridas. Ao enfatizar os mecanismos que governam o funcionamento do sistema das artes em nível global, busquei evidenciar as variadas possibilidades de sua manifestação, para as quais não há regras ou um protocolo rígido de funcionamento. Através dessa leitura, ficou clara a importância do *mainstream* internacional no estabelecimento de padrões que acabam por serem seguidos ou almejados

por parte significativa dos profissionais integrantes do sistema, quaisquer que seja a instância que o acolha.

Dando continuidade a esse raciocínio, fiz breve explanação do funcionamento desse sistema no Modernismo para mostrar as transformações que geraram seu modelo atual de organização e funcionamento. Cabe salientar que, apesar deste trabalho não se propor a analisar questões estéticas propriamente ditas, foi necessário o entendimento de algumas problemáticas relacionadas a elas. Isso ocorre porque visualizar os relacionamentos existentes entre os atores (e hierarquizá-los de uma forma que faça sentido) seria impossível sem visualizar o percurso da arte ao longo do século XX. Por trás das rupturas propostas pelas vanguardas modernistas e de uma arte contemporânea que, muitas vezes, parece ser apenas ruptura, descortinou-se um estar nesse sistema, um agir dentro dele que vai caracterizando os atores e suas intenções, desvendando um senso de continuidade histórica repleto de negociações e interesses.

Artistas, galeristas, colecionadores, críticos, curadores, produtores, investidores: cada um em seu papel (muitas vezes ocupando mais de um simultaneamente), eles foram agentes da perpetuação da crença no valor da arte, da obra de arte. E, mesmo negando, ocultando ou minimizando a atuação do mercado, este se fortaleceu. Vieram os leilões, vieram os megacolecionadores, vieram as leis de incentivo fiscal. Com elas, vieram os investimentos, os empresários, a expectativa de retorno sobre os investimento realizados e a profissionalização para obtê-lo. Assim, apesar da arte contemporânea possuir características que poderiam torná-la menos vendável do que a arte produzida em outras épocas, podemos dizer que ela é hoje um negócio extremamente lucrativo. Nunca antes artistas foram tão bem pagos, em vida, por suas obras.

Parte importante desse sistema de circulação e valorização de artista e obra é o calendário internacional de eventos de arte contemporânea, encabeçado pelas feiras e bienais. Apesar das bienais, ou do modelo bienal já apresentar sinais evidentes de desgaste, ele registrou um grande crescimento nas duas últimas décadas. Esse crescimento pode ser compreendido como uma das principais causas desse desgaste. A saturação da fórmula representada pela repetição dos mesmos personagens, mesmos nomes (artistas, curadores, público especializado) é um indício do seu esgotamento. No entanto, e apesar das críticas, o modelo continua a crescer, com novas bienais surgindo a cada ano em diferentes cidades do mundo. Essa facilitação de acesso a um universo tão restrito e elitizado como o da arte nos

leva a perguntar se essas novas mostras e esses novos lugares efetivamente interessarão a quem “interessa” dentro do sistema, a quem delimita o mapa das artes, àquilo e a quem o compõem. A Bienal do Mercosul interessaria?

Pensando nessas questões, mas trazendo a discussão para mais perto da realidade local, utilizei depoimentos coletados através de diversas entrevistas para tentar elaborar uma leitura do sistema local a partir da interpretação de diferentes atores envolvidos nesse contexto. Dessa forma, um mapa das artes local foi sendo desenhado, no qual foi possível ir traçando as redes de relações existentes, evidenciando parcerias e também as desavenças, percebendo lacunas e as hierarquias entre eles, para compreender como certas ações podem reforçar os interesses existentes ou mesmo desconstruí-los. Esse processo me levou a focar a análise em tensões que se evidenciaram de forma significativa: o relacionamento travado entre a classe artística local (com sua intelectualidade e crítica, representada majoritariamente por profissionais vinculados ao Instituto de Artes) e o empresariado, que administra instituições voltadas às artes no Rio Grande do Sul, aqui representado pela Bienal do Mercosul.

Aprofundando esse percurso analítico, explicito o envolvimento direto do empresariado na constituição, viabilização e manutenção da Fundação Bienal do Mercosul, através da atuação de dois nomes centrais nesse processo: Jorge Gerdau Johannpeter e Justo Werlang. A partir desses personagens pude refletir sobre a figura do empresário como investidor e como colecionador de arte, os interesses presentes e os benefícios envolvidos em sua participação e em seu papel de articulador na Bienal do Mercosul, que vão desde busca e consolidação de *status* como patrono das artes, à realização de investimentos na imagem de sua própria empresa através do evento.

Buscando compreender de uma maneira mais complexa os significados de uma bienal, destaco a figura do curador, como responsável por desempenhar a função legitimadora, principalmente através da rede de relações que ele traz consigo ao aceitar tal cargo. Mostrando tabelas que evidenciam a circularidade de contatos e convites, tanto para participação de curadores quanto de artistas, explicito o papel da rede de relações e do universo do qual o curador faz parte como fatores importantes na seleção dos artistas.

No caso da 6ª edição dessa mostra, evidencio como a contratação de um curador internacional e legitimado na esfera global do sistema das artes consiste em uma estratégia de independentização dessa instituição em relação ao sistema artístico local. Numa tentativa

de minimizar a influência do campo intelectual local, o empresariado partiu em busca de outras instâncias de consagração. Com isso, passou a administrar instituições que atuam localmente repetindo a configuração de outras que atuam em esferas globais: mega eventos, curadores de currículo e contatos internacionais, bem como artistas reconhecidos e valorizados dentro do sistema das artes. Essa busca por uma internacionalização do evento pode ser vista como uma estratégia desse empresariado para legitimar sua própria participação no sistema das artes local, uma vez que não receberia esse reconhecimento das instâncias locais (ou, ao menos, não da maneira esperada e desejada por ele).

Sobre o relacionamento das instâncias locais com a Fundação Bienal do Mercosul ou, talvez, o relacionamento da Fundação Bienal do Mercosul com instâncias locais, ressalto a participação de artistas gaúchos na mostra como sendo um fator de tensão entre as partes. Apesar de haver um discurso generalizado baseado na autonomia das regras do campo artístico na definição do mérito como o fator de indicação de um artista – e não no fato de ele ser gaúcho ou não –, constatei um certo ressentimento por parte dos atores locais, ao ouvir repetidas vezes que “temos ótimos artistas gaúchos em condições de expor em uma bienal”. Apesar disso, e de outras críticas feitas à instituição, aponto para alguns benefícios resultantes da atuação da Fundação Bienal do Mercosul para o sistema das artes, para a cidade, para a rede escolar ao longo da sua primeira década de existência. Muitos desses são reflexos indiretos da mostra, não estando vinculados às obras ou aos artistas expostos, mas compreendem questões em torno da profissionalização do meio local e da constituição de redes de relacionamento; de discussões geradas a partir de cada mostra e do modelo bienal em si; da referência internacional à cidade e da geração de turismo; e, principalmente, da atuação do projeto pedagógico e do processo de formação de público. Todos esses resultados foram, de certa forma, objetivos da 6ª edição da mostra e foram expostos claramente em diversos momentos, como em entrevistas à imprensa, em palestras, nos catálogos e no Relatório de Responsabilidade Social feito pela instituição.

Em uma clara estratégia de internacionalização da mostra, a 6ª Bienal do Mercosul propôs uma reconfiguração do modelo utilizado até então. A partir da abolição das representações nacionais, a mostra suavizou suas características regionais marcantes e se abriu para uma participação de artistas de origens diversas, muitos dos quais de fora da América Latina. Dependendo do ponto de vista sob o qual se observa tal questão, a iniciativa recebeu críticas e elogios. As críticas vieram dos que defendem o foco no

regional como um diferencial da mostra. Os elogios, em grande parte do público especializado internacional que, acostumado com o modelo bienal tradicional (e global), observou um fluir entre essas instâncias. Aos que buscam a valorização do local e do regional, o modelo pareceu global. Aos que convivem com o global diariamente, o modelo pareceu estabelecer um diálogo efetivo com o regional.

Apesar das decisões relacionadas a questões estéticas estarem nas mãos da equipe curatorial de cada edição, outro grupo é o responsável pelas decisões estratégicas dos rumos da instituição. A participação do empresariado local, trazendo suas próprias visões de mundo para os quadros diretivos da Fundação Bienal do Mercosul acaba por influenciar e estabelecer as prioridades de atuação da mesma, muitas vezes, a partir da conjugação entre o pequeno entendimento que a maioria dos membros da diretoria possui do sistema das artes e suas prioridades pessoais e empresariais. Como consequência do modelo de diretoria adotado e das alterações de gestão por ela implementadas, vemos a Bienal do Mercosul incorporando um discurso empresarial à sua rotina, aos seus processos diários, cumprindo uma trajetória de profissionalização, tão comum em empresas da iniciativa privada, e uma busca por resultados que se torna visível nos números compreendidos pelas ações do Projeto Pedagógico e seu programa de formação de públicos.

Como parte desse projeto de profissionalização e de formação de públicos podemos observar a formação de um público específico: o de profissionais para trabalhar nos bastidores de um evento na área artística e cultural no Rio Grande do Sul. Ficou claramente expressa a preocupação do empresariado em estabelecer um mercado local de profissionais qualificados que supra as necessidades do evento. Ainda relacionado a esse processo de profissionalização e suas necessidades, a Fundação Bienal do Mercosul parece estar buscando respostas a algumas críticas recorrentes ao longo dos anos, principalmente no que concerne à transitoriedade de suas atividades e à ausência de um Conselho Curatorial composto por profissionais especializados que determine as orientações estéticas das edições a médio e longo prazo através da seleção dos curadores para cada edição. A seleção do curador e do projeto curatorial da 7ª edição já está em curso e teve início a partir da publicação de um edital público, do qual ainda não se sabe o resultado, mas se espera que busque uma consolidação do espaço e visibilidade alcançados internacionalmente com a 6ª edição da mostra.

6.3 Política regional, estratégia internacional

Conforme mencionado, no início dessa pesquisa havia questões – ou intenções – que ajudaram a delimitar a temática, restringindo o foco do estudo. No entanto, muitas dessas questões foram sendo reformuladas ao longo da dissertação. Eu diria, inclusive, que as perguntas mais interessantes foram construídas *durante* esse percurso, como, por exemplo: se o empresariado gaúcho possuiria um projeto de criar no Rio Grande do Sul, de maneira análoga ao período da institucionalização das artes em São Paulo, um pólo cultural, patrocinando a inserção da produção visual do estado e do país em um contexto internacional? Ou o patrocínio e a gestão da Bienal do Mercosul significariam a difusão local de valores neoliberais? Ou ainda, existiriam interesses econômicos por trás da referência ao Mercosul no nome da mostra? E na construção de redes de contatos entre os países membros?

Juntamente com essas perguntas, a constatação de um modelo, ou de uma lógica empresarial constituída dentro da instituição alterou os rumos da análise, levando a questionamentos sobre semelhanças entre as tendências que se observam na Bienal do Mercosul e muitas instituições culturais no Brasil e no mundo, como: a profissionalização de pessoas e de processos; o estabelecimento da missão, objetivos e metas da Fundação; a preocupação com o setor de *marketing*; a captação de recursos; e a elaboração de relatórios com o objetivo de prestar contas aos patrocinadores sobre os investimentos por eles realizados. Também é perceptível que, dentre os objetivos desse empresariado para a Fundação Bienal do Mercosul, para a cidade e para o estado, talvez exista uma espécie de projeto civilizatório e educativo, o qual buscaria reduzir o grau de provincianismo do Rio Grande do Sul a partir do contato com obras de arte contemporâneas expostas em cada edição do evento e das discussões e reflexões que as envolvem. Com isso, vemos ressaltada uma oposição entre um certo cosmopolitanismo e provincianismo, sendo associada ao empresariado a imagem correspondente ao primeiro grupo.

Com as intenções do empresariado tornando-se mais evidentes, surgiram outras perguntas, dentre elas: como realizar uma abertura parcial para o internacional mantendo características regionais, se as intenções desse empresariado parecem ser justamente de obter reconhecimento e legitimação no nível do *mainstream*, ou seja, internacional? Sem

termos a resposta a isso, parece que uma ponte que conecte ambas esferas deveria ser construída. Caso contrário, um dos principais objetivos da Bienal em seu surgimento, *a promoção e legitimação da arte latino-americana*, deverá ser repensado.

A Bienal do Mercosul nasceu da idéia de um grupo de artistas locais e foi viabilizada a partir de investimentos do empresariado local. Por tudo o que foi apresentado, vemos que, para seus idealizadores, muitas das expectativas levantadas com sua criação não estão sendo atendidas. De quem seria a responsabilidade por este descompasso? Da gestão da Fundação Bienal do Mercosul, que não cumpre, conforme o esperado pela academia, o papel de instância legitimadora da arte local? Do meio local, que – ao se sentir pressionado pelos interesses do empresariado – se posicionou contra a idéia de ocupar esse papel legitimador, reforçando tal exclusão? Ou da falta de uma reflexão aprofundada a respeito?

A partir de interesses distintos, academia e empresariado travam disputas que se refletem nas formas em que cada grupo participa do jogo: a academia não consagra as decisões tomadas pelo empresariado e, portanto, não lhe confere a posição por ele almejada. Por sua vez, os empresários restringem as possibilidades de acesso desses profissionais na formulação dos projetos das Bienais do Mercosul, ou seja, limitam as oportunidades de atuação e crescimento profissional desses intelectuais e acadêmicos em um cenário artístico que dispõe de programação descontínua, dificuldades de patrocínio e baixo grau de envolvimento governamental.

As influências de um sistema global, fortemente mercantilizado, definitivamente aportaram em Porto Alegre. Iniciativas locais deverão lidar com os benefícios e malefícios daí advindos. A constatação das divergências entre ambas visões torna-se importante para validar a compreensão das estratégias da Fundação Bienal do Mercosul em busca de legitimação nos circuitos artísticos nacional e internacional, uma vez que no plano local alguns atores representantes do meio acadêmico impuseram obstáculos a sua obtenção.

Talvez o mediador histórico dessas relações – *o governo* – pudesse participar mais ativamente dessas disputas. Se não custeando as ações culturais (decisão cada vez mais centrada nas mãos da iniciativa privada), ao menos impondo seu capital social e político nas negociações, conciliando ambos interesses, na medida em que buscaria um maior retorno para a sociedade como um todo. O que se proporia, na verdade, seria um amadurecimento no relacionamento desses atores, colocando vaidades de lado em prol de algo maior. Talvez o ideal fosse que os dois principais atores da arte contemporânea de

Porto Alegre (e do Rio Grande do Sul) discutissem conjuntamente o futuro do sistema local com as inevitáveis influências globais. No entanto, isso seria o mesmo que conferir ao outro a autoridade que mutuamente se renegam nas entrelinhas dos seus discursos. Seria assumir e, portanto, legitimar o papel do outro, permitindo a abertura de questionamentos sobre a sua própria posição neste jogo.

Dadas as dificuldades de vermos isso acontecer a curto e médio prazo, é mais provável que a divisão entre atores representantes de ambos interesses fique cada vez mais marcada. Assim, há uma expectativa de que a Fundação Bienal do Mercosul se posicione fortemente em direção à formação de público, cumprindo um papel social (materializado principalmente através das ações do projeto pedagógico) e aos especialistas internacionais, mantendo apenas um relacionamento de “boa vizinhança” com o meio local. É provável que este, por sua vez, continue buscando parcerias externas como instâncias da legitimação e oportunidades de exposição não encontradas por aqui. Enquanto não houver maior articulação política do meio artístico local (artistas, críticos, produtores, instituições) e uma efetiva vontade dos governos em reassumir as rédeas da cultura, é provável que a vontade do empresariado continue prevalecendo. E, com isso, paulatinamente, a rede de relações possibilitadas a partir dos eventos e instituições conduzidos por eles passará a ditar quais pontos da rede são mais relevantes do que outros sob o ponto de vista do sistema local.

Nesse sentido, a festa de inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo (agendada para o dia 30 de maio de 2008) trará uma lista de convidados significativa em termos das intenções e vontades do empresariado local em relação às artes. Considerando que tanto a Fundação Bienal do Mercosul como a Fundação Iberê Camargo possuem sobreposições na sua diretoria e no seu mantenedor, devemos atentar para os rumos planejados pelos executivos locais para a cidade e para o sistema local das artes em horizontes mais largos.

Sobre as questões que me acompanham desde o princípio, talvez as mais difíceis de responder sejam justamente aquelas relacionadas a esses horizontes, que envolvem a inscrição ou não de Porto Alegre no chamado mapa das artes. Teria a Bienal do Mercosul efetivamente inscrito a cidade nesse mapa? Ou a ocupação de uma posição nesse mapa seria apenas uma percepção superestimada de alguns atores locais? Não tenho a resposta para essa pergunta, bem como para várias outras que foram surgindo, acompanhando as reflexões. Talvez, para ser capaz de respondê-las, em algum momento a pesquisa tivesse

que ter tomado outro caminho. A princípio, podemos dizer que a Bienal do Mercosul não aparenta estar plenamente inserida na cartografia estabelecida pelo sistema das artes em nível global. No entanto – e juntando evidências salientadas ao longo dessa dissertação –, parece existir um plano para conduzir tanto a instituição quanto a cidade a ocupar uma posição, ainda em construção, nesse mapa. Apesar de ainda ser muito cedo para afirmar com precisão que plano seria esse, o que podemos afirmar desde já é *por quem* ele estaria sendo traçado.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana Lopes. **As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951 – 2001)**. São Paulo : Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE, Fernanda. Esse tal de Curador. **Aplauso**, ano 7, no. 65, p. 36-9.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru, SP : EDUSC, 2001. 484 p. : il.

ARTIGAS, Rosa. **Bienal 50 Anos**, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley and Los Angeles, Califórnia, University of Califórnia Press, 1982.

_____, Howard. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. 3ª edição. Editora Hucitec : São Paulo, 1997.

BOHNS, Neiva. Salão de arte combina com arte contemporânea? **Aplauso**: ano 7, no. 59.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Trad: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo : Edusp; Porto Alegre, RS : ZOUK, 2007.

_____, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002. 219 p.

_____, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. 431 p.

_____, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público; tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

_____, Pierre. Gostos de classe, estilos de vida. *In*: **Bourdieu** (org Renato Ortiz). São Paulo Ática, 1983.

BRÄCHER, Andréa. Os leilões de arte em Porto Alegre – anos 60, 70 e 80. *In*: **Memória em Caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2005.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 1999.

_____, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 285-509, mai/ago 2005. p. 377-401.

BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. *In: Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes*. Porto Alegre : Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, 1995.

_____, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs). **América Latina: territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2002.

CANCLINI, Nestor. **A globalização imaginada**. São Paulo : Iluminuras, 2003. 223 p. : il.

_____, Néstor. **A produção simbólica** : teoria e metodologia em Sociologia da arte. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979. 118 p.

_____, Nestor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4ª. ed. Rio de Janeiro : UFRJ, 1999. 290 p.

_____, Nestor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Trad: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2005. 284 p.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Nervo Óptico e espaço N.O: artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. *In: Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes*. Porto Alegre : Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, 1995.

_____, Ana Albani de. Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio. *In: Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre ; Lathu Sensu, 2007. 228 p. ; il.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Trad: Rejane Janowitz. São Paulo : Martins, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo : ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1999. 116 p.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. *In: A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro : editora UFRJ, 1998.

CRESPO NETO, Sílvio e VALE, Israel do. O incentivo fiscal e a sobrevivência da arte. **Carta Capital**, 12 abr de 2006. p. 58-60.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997, 237 p.

DÓRIA, Carlos Alberto. Os compadres e o mercado. **Revista Trópico**, São Paulo, 6 de jun de 2006.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo : Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. 1. *Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura** : globalização, pós-modernismo e identidade / Mike Featherstone ; tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. – São Paulo : Studio Nobel : SESC, 1997.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 3, p. 511-747, set/dez 2005. p. 689-713.

FIDELIS, Gaudêncio. **Uma história concisa da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005. p. 395.

FONSECA, Cláudia. Quando cada caso NÃO é um caso – Pesquisa etnográfica e educação. **Revista Brasileira de Educação**. ANPED, jan-abr 1999, vol 10. p. 58-78.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa / Clifford Geertz; tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Rio de Janeiro : Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro : LTC, 1989. 213 p.

GIRAUDY, Danièle. **O museu e a vida**. Trad. Jeanne France Filliatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro – RS; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura – Ensaio Críticos**. Trad. Otacílio Nunes. Ed : Ática, 2001, 280 p.

GONÇALVES, Lisbeth (org.) . **A arte brasileira no século XX**. São Paulo : ABCA : MAC USP : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

GROS, Denise Barbosa. **Institutos Liberais e neoliberalismo no Brasil da Nova República**. Porto Alegre : Fundação de Economia e Estatística Siegfried Emanuel Heuser, 2003 - (Teses FEE; n. 6). 252p.

HAGEN, Sean. Costurando as diferenças. **Aplauso**, ano 1, no. 3, p. 34-5.

HANNERZ, Ulf. Cosmopolitas e locais na cultura global. *In*: **Cultura global** : nacionalismo, globalização e modernidade. 3. ed. Petrópolis : Vozes , 1999. 437 p.

HEINICH, Nathalie. Le rejet de l'art contemporain, pourquoi? **Sommaire**, Hors-série, no. 37, jun/jul/ago, 2002. p. 56-9.

JARDIN, Evelyne. Les marches de l'art. **Sommaire**, Hors-série, no. 37, jun/jul/ago, 2002. p. 48-50.

KRAWCZYK, Flávio. Roteiro do descompasso e da inovação: as salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1925/1971. *In: Memória em Caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2005.

LAPLANTINI, François. **Aprender Antropologia**. 3^a ed. Editora Brasiliense, 1988.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo : Abril Cultural, 1984.

MARTÍ, Silas. Feiras em alta, bienais em baixa. **Bravo**. Abr/2008. p. 92-5.

MARTINELL, Alfons. Cultura e cidade: Uma aliança para o desenvolvimento – A experiência da Espanha. *In: Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília : UNESCO Brasil, 2003. 236 p.

MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo : Difel Difusão Editorial, 1984.

MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre, RS : Zouk, 2007.

MOULIN, Raymonde. Le monde de l'art: acteurs, institutions, marches... **Sommaire**, Hors-série, no. 37, jun/jul/ago, 2002. p. 44-7.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

ORTIZ, Renato. **Mundialização: saberes e crenças**. São Paulo : Brasiliense, 2006.

PÉQUINOT, Bruno. La Sociologie de l'Art et de la Culture em France: um état des lieux. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 285-509, mai/ago 2005. p. 303-335.

RAMOS, Paula. Bienal. **Aplauso**, ano 10, no. 87, p. 30-7.

SARAIVA, Alberto. De curador para curador. **Jornal Papel das Artes**, Rio de Janeiro, fev e mar de 2008, no. 5, p. 26-7.

SOBBOTKA, Emil A.. A utopia político emancipatória em transição: movimentos sociais viram ONG's que viram "terceiro setor". **Teoria e Sociedade**, Belo Horizonte, 2003, v. 11, nº 1, p. 48-65.

TEODÓSIO, Armindo dos Santos de Sousa. Organizações não governamentais entre a justiça social e a eficiência gerencial: armadilhas, perspectivas e desafios da modernização das políticas públicas locais. **Civitas**, Porto Alegre, 2002, v. 2, nº 1, jun., p. 97-121.

VELHO, Gilberto (org.). **Arte e sociedade** : ensaio de sociologia da arte. Rio de Janeiro : Zahar, 1977. 169 p.

_____, Gilberto. **Individualismo e Cultura**: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. 6ª ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2002. 149 p.

VERAS, Eduardo. Em busca de novas geografias. **Zero Hora**, Segundo Caderno. 5 ago de 2006. p. 1.

VÍCTORA, Ceres Gomes; KNAUTH, Daniela Riva e HASSEN, Maria de Nazareth Agra. **Pesquisa qualitativa em saúde – uma introdução ao tema**. Porto Alegre: Tomo editorial, 2000.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. Trad: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo : Boitempo, 2006.

Sites

Site da Bienal B, 2008: www.bienalb.org.br

Site da Bienal de São Paulo, 2008: www.bienlalsaopaulo.org.br

Site da Bienal de Veneza, 2007: www.labienalle.org

Site do Canal Contemporâneo, 2007: www.canalcontemporaneo.art.br

Site da Essa POA é Boa, 2008: www.essapoeboa.com.br

Site do Fórum Social Mundial, 2008: <http://www.forumsocialmundial.org.br>

Site da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2007: www.bienalmercosul.art.br

Site da Fundação Iberê Camargo, 2007: www.iberecamargo.org.br

Site da Manifesta, 2008: www.manifesta.org

Site do Mapa das Artes, 2008: www.mapadasartes.com.br

Site do Ministério da Cultura, 2008: www.cultura.gov.br

Site do Ministério das Relações Exteriores, 2008: www.mre.gov.br

Site do Museu de Artes do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2007: www.margs.rs.gov.br

Site do projeto Reescrevendo a Educação, 2008: www.reescrevendoeducacao.com.br

Site do periódico The Art Newspaper, 2008: www.theartnewspaper.com

Site do periódico Artforum, 2008: <http://artforum.com>

Site do periódico Via Política, 2008: www.viapolitica.com.br

Site do Santander Cultural, 2007: www.santandercultural.com.br

Site da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, 2008: www.cultura.rs.gov.br

Outras referências

Caderno de Textos do Curso de Formação de Mediadores da 6ª Bienal do Mercosul

Conjunto de catálogos da 6ª Bienal do Mercosul

Folder de Captação de Recursos da 6ª Bienal do Mercosul

Folder do Projeto Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul

Folder do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul

Palestra de Luis Camnitzer, curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul, realizada na Sala Multiuso do Santander Cultural, em 11 de outubro de 2006.

Palestra de Justo Werlang, presidente da 6ª Bienal do Mercosul, no XLI Congresso da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), na Universidade de São Paulo, em 03 de outubro de 2007.

Palestra de Maarten Bertheux: “O papel do curador face ao mercado de arte – Projetos curatoriais nos circuitos internacionais contemporâneos e a dimensão do mercado de arte”, em 04 de outubro de 2007, 41º Congresso da AICA.

Palestra de Gabriel Pérez-Barreiro, curador geral da 6ª Bienal do Mercosul, no seminário “As Bienais e o Circuito de Arte”, realizada no Átrio do Santander Cultural, em 08 de outubro de 2007.

Projeto curatorial da 6ª Bienal do Mercosul

Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal do Mercosul

ANEXOS

Anexo 1 – Lista de atores envolvidos no sistema local das artes

Público	Público em geral Escolas municipais, estaduais e particulares Público portador de necessidades especiais Público especializado Colecionadores de arte (todos os outros atores aqui mencionados são, de certa forma, público)
Imprensa	Formadores de opinião Críticos de arte Veículos de comunicação: Cadernos de cultura, <i>sites</i> , tv, rádio, revistas
Iniciativa privada	Empresas patrocinadoras: Gerentes de marketing Empresários de destaque, envolvidos no setor (membros de diretorias ou conselhos de instituição da área cultural)
Poder público	Secretaria Municipal da Cultura Conselho Estadual de Cultura Secretaria Estadual da Cultura (SEDAC) Ministério da Cultura Consulados e Embaixadas dos países participantes
Formação	Universidades: UFRGS, FEEVALE, ULBRA, UFPEL, UFSM Professores universitários (graduação, especializações, mestrado e doutorado) Críticos de arte Curadores Artistas Arte-educadores
Entidades envolvidas	Associação Gaúcha de Fotografia Associação Francisco Lisboa Atelier Livre da Prefeitura Museu de Arte do Rio Grande do Sul Museu do Trabalho Santander Cultural Usina do Gasômetro Museu de Arte Contemporânea (MAC) Pinacoteca Municipal Instituto Goethe Galerias Ateliês autônomos (Torreão, etc) Cursos sobre arte (StudioClio, Koralle, etc) Fundação Iberê Camargo Fundação Bienal do Mercosul
Artistas	Artistas (participantes das últimas Bienais, novatos, recém começando, consagrados ou não) Artistas populares (artesanato)

Fundação Bienal do Mercosul	Curador Produção Bienal Presidente Componentes do projeto pedagógico, como: mediadores, supervisores, assistentes de supervisão Presidente Conselho e diretoria Núcleo de Documentação e Pesquisa Captação de Recursos e <i>Marketing</i> Financeiro
Entidades parceiras da Bienal	Parceiros Voluntários IAB Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre Feira do Livro (Câmara do Livro) Outras

Atores menos significativos:

Antiquários

Arquitetos

Artesãos

Fotógrafos

Leiloeiros

Designers

Editoras

Marchands

Fornecedores de materiais diversos para produção artística

Livrarias especializadas

Anexo 2 – Roteiro entrevistas

Campo / Circuito / Sistema

O que tu achas do campo das artes plásticas em Porto Alegre?
 Como ele se configura em relação ao país? À América Latina e ao exterior?
 O que é arte em Porto Alegre?
 Quem é arte em Porto Alegre?
 Qual a tua relação/ teu papel nesse campo?
 Quais as personagens importantes nesse meio?
 (Tentar fazer o entrevistado estabelecer conexões entre as pessoas)
 Quem faz acontecer?
 Existe um circuito das artes em Porto Alegre?
 Como se faz para se inserir? Como se faz para conhecer as pessoas?

O pessoal no local

(Pedir para o entrevistado falar sobre sua trajetória profissional)
 Qual a tua relação/ teu papel neste campo?
 Quais as personagens importantes nesse meio?
 Quem faz acontecer?

A cidade para as artes

Tu achas que existe alguma espécie de marco que caracteriza as transformações mais recentes?
 E as leis de incentivo?
 Como tu vêes o papel das empresas nisso? E do Estado?
 E a cidade em si? Daria para dizer que possui um sistema das artes configurado?
 Como ele se constitui?
 Como ele funciona?
 Quais as instituições / entidades relevantes?
 Dá pra ser profissionalmente realizado / bem-sucedido atuando nesse campo? O que tu considera sucesso?
 Quais as principais áreas de atuação que tu vêes?
 E o mercado em si? Como se comercializa arte em Porto Alegre?
 Há espaço para colecionadores?

As artes para a cidade

E a produção de artistas locais? Qual a expressão? Como eles se articulam e ganham credibilidade/espço?
 Como tu vêes a Bienal nesse cenário?
 Quais são os reflexos mais importantes dela para a cidade?
 Como tu enxergas a participação do público nesse tipo de evento?
 E a inserção dos artistas locais nele?

Anexo 3 – Bienal B: Relatório 2007⁷⁹

Introdução

A Bienal B teve um processo curatorial democrático, onde os artistas tiveram um período de inscrição para encaminhar currículo e fotos dos trabalhos com a condição de que esse conjunto demonstrasse a intenção de atuação profissional e linguagem pessoal. A atuação dos curadores da Bienal B, chamados de articuladores de espaços, foi criar diálogos a partir da diversidade artística para a formatação de cada grupo expositivo. Não houve a intenção de um mapeamento ou de qualificação, mas dar visibilidade à diversidade artística em todas as suas manifestações.

Todos os artistas inscritos tiveram a oportunidade de participar de exposições coletivas onde puderam expor no mínimo 1 trabalho cada um, embora em razão de particularidades de cada espaço, e acordos entre cada grupo de exposição, poderiam colocar mais de um trabalho. A museografia também foi incentivada a ser realizada por cada grupo de artistas, a fim de proporcionar maior experiência profissionalizante e gerar confraternização no grupo, de acordo com os espaços, embora supervisionada e muitas vezes orientada por um dos curadores ou alguém da organização da Bienal B. Assim, tivemos no mínimo 313 trabalhos expostos, embora tenhamos certeza que este número foi bem maior.

Exposições

Efetivamente a **Bienal B** contou com 38 Espaços Expositivos. Destes,

- 11 participaram com 1 temporada de um mês = 11 aberturas
- 01 ofereceu 2 meses com exposição única = 01 abertura
- 02 ofereceu 3 meses com exposição única = 02 abertura
- 02 ofereceram 2 meses com 2 temporadas diferentes = 04 aberturas
- 20 ofereceram 3 meses com 3 temporadas diferentes a cada mês = 60 aberturas

Isso totaliza 78 exposições produzidas, montadas, divulgadas, inauguradas e desmontadas nos meses de agosto, setembro, outubro e novembro. Se em cada um destes espaços tivemos 5 pessoas que, por se envolver na produção da exposição, acabaram por visitá-la, $78 \times 5 = 390$ visitantes. Se cada uma destas pessoas motivou 2 amigos a visitar a Bienal B = 780 visitantes

Confraternização Bienal B

- Festa Lançamento do Site no Joy Division = média 150 pessoas
- Festa Inscrições no Joy Division = média 250 pessoas
- Festa Moinhos Shopping = Abertura oficial com mais de 600 convidados além de público circulante, para o qual servimos coquetel.
- Aberturas de Exposições = Média de cada abertura: 100 pessoas, todas atendidas por brindes de confraternização. $75 \text{ exposições} \times 100 = 7.600$ brindes
- 3 Domingos Lounge no Budha Khe Rhi = 100 pessoas circulantes mínimo $\times 3 = 300$
- Performance Festiva Cowbees no Shopping Moinhos = 100 pessoas média circulante

⁷⁹ Disponível em www.bienalb.org

Ou seja, + 7 eventos produzidos, montados e divulgados = $78 + 7 = 85$ produções. Total aproximado de 9000 Visitantes

Atividades Culturais, Papo Arte, Língua de Artista, Oficinas

Entre todas atividades que aconteceram pode-se dizer que foram 30 eventos culturais envolvendo cerca 90 profissionais/palestrantes. Se cada um dos 313 artistas inscritos encaminhou 2 amigos para as exposições = 626 visitantes.

Organização da Bienal B incluindo voluntários de apoio = aproximadamente 30 pessoas
Se cada pessoa da organização (aprox. 30) encaminhou 10 pessoas para as exposições = 300 visitantes. Se de cada 100 Mapas da Bienal B dos 40.000 distribuídos, 10 pessoas efetivamente visitaram o evento = 4.000 visitantes

Destaques na imprensa

5 emissoras de TV

5 de rádio

30 publicações impressas entre jornais e revistas

1 blog

10 sites onde tivemos publicação mais intensa

Se entre os 10.000 visitantes mensais do site da Bienal B, 1.000 efetivamente visitaram suas exposições = 3.000 visitantes.

TOTAL ESTIMADO DE VISITANTES DA BIENAL B = 18.048 PESSOAS

Enfatizamos que este número trata-se de um levantamento estimado por baixo e que a abrangência pode ter sido muito maior.

Anexo 4 – Essa POA é Boa: Projeto⁸⁰

Porto Alegre é um dos grandes centros difusores da produção contemporânea de artes plásticas no país. Porém, persiste uma dificuldade de acesso, do grande público, aos eventos artísticos que ocorrem em instituições tradicionais como: museus, galerias e espaços culturais institucionalizados. A partir destes dados, identificamos a necessidade da realização de um movimento que se caracterize não apenas pela excelência das obras expostas, mas também, que proponha ao público um convívio prolongado com os processos de criação das obras, permitindo a todos uma participação ativa no processo.

A cidade, local em que todos nós convivemos, é a nossa meta: conservação, revitalização e permanência deve ser o resultado de ações coletivas, também dos artistas que, devido as suas características próprias, podem ajudar a promover melhorias através da arte. **ESSA POA É BOA** tem o objetivo de destacar a ação dos artistas, empresários, intelectuais e da comunidade por uma cidade mais humana, mais qualificada e com maior consciência. Por isso a ênfase no título: "essa Porto Alegre que enquanto habitantes desejamos será o resultado desta ação coletiva e pró ativa; logo, Essa POA é boa". **ESSA POA É BOA** é um projeto que almeja tornar visível a diversidade da produção plástica gaúcha, promovendo uma atuação pública de caráter integrador, permitindo o acesso livre às manifestações artísticas.

Ação interna

12 projetos âncoras em exposição na antiga fábrica do DC

Ação externa

12 projetos âncoras de arte urbana

Bairro Navegantes – Inauguração de Janeiro de 2008 a dezembro de 2008

Focos de Ação:

1º - Exposição na antiga fábrica Renner: mostra da produção contemporânea local de doze projetos-âncoras, envolvendo **180 artistas participantes** do movimento Essa Poa é Boa (ago/set/out/nov/dez-2007).

2º - Ateliê Coletivo na antiga fábrica Renner: oficinas coordenadas pelos participantes da mostra, que, junto com a comunidade, executarão o projeto preliminar de 12 obras urbanas permanentes (painéis, esculturas etc.), que serão inauguradas a partir de 2008, em pontos estratégicos do bairro Navegantes (ago/set/out/nov/dez-2007).

3º - Ação Educativa I: apresentação dos projetos âncoras e temas afins, através de palestras realizadas pelos artistas, com mediação dos curadores do projeto no auditório da Livraria Cultura, StudioClio e Oficina Cênica de Artes (OCA/DC) e interlocução transdisciplinar sobre os eixos temáticos relacionados aos projetos (2007/2008).

4º - Ação Educativa II: planejamento de transporte gratuito mediante agendamento para as escolas do bairro Navegantes, assim como atividades no ateliê coletivo com arte-educadores, artistas e professores das escolas da comunidade (ago/set/out/nov/dez-2007).

⁸⁰ Disponível em: www.essapoeboa.com.br

5º - Ação Educativa III: interação do público em geral com os projetos apresentados pelo movimento Essa Poa é Boa, assim como com os eventos em artes visuais que estarão ocorrendo no mesmo período (Bienal do Mercosul e Bienal B) através do centro de ação educativa informatizada, que ocupará o espaço de recepção da antiga fábrica Renner.

6º - Divulgação: site permanente e publicação do diário de bordo com fotos, textos e registros de todas as atividades realizadas durante o evento (2007/2008).

7º - Homenagem aos mestres: galeria localizada no espaço do evento da antiga fábrica Renner, como referência aos mestres que fazem parte da história da arte no sul do país e que possibilitaram com suas obras e ensinamentos a riqueza artística e cultural de Porto Alegre (ago/set/out/nov/dez/2007).

8º - Arte Urbana: inauguração de 12 obras públicas no bairro Navegantes/agenda de inauguração mensal/12 projetos âncoras (2008).

9º - Projeto Ambiental: instalação arbórea na zona norte com o apoio do empresariado local e da Prefeitura Municipal de Porto Alegre – Projeto de Revitalização do 4º Distrito.

10º - Filme: registro do movimento Essa Poa é Boa, edição 2007/2008-Navegantes, realização Produtora Zeppelin (2007/2008).

PROJETOS / ÂNCORAS

O Espírito dos Sais

Luiz Eduardo Achutti e grupo

Colunas

Rodrigo Nùñez e Grupo Bando de Barro

A Poética dos Símbolos Trançados

Ana Norogrande e grupo Entranças

R-ECONstruindo a Vida

Zorávia Bettiol e grupo

Navegantes

André Venzon e grupo

Intersecções do Desenho

Antônio Augusto Bueno e grupo

A Arca do Arroio Dilúvio

Gustavo Nakle e grupo

Cidade

Trampo e Grupo Urbanóide

M'Boitatá

Grupo AFLECHA

O Jardim Móvel

Maria Tomaselli e grupo

Esculturas Skatáveis

Galeria Adesivo e grupo

Navegando em Navegantes

Leandro Selister e Comunidade

Anexo 5 – Entrevista com Justo Werlang sobre os rumos da 6ª Bienal do Mercosul⁸¹

Entrevista concedida à revista eletrônica Lugares, da Fundação Iberê Camargo, publicado em 28/07/2006

Justo Werlang, empresário e colecionador, graduado em Administração e Direito e mestre em Administração pela UFRJ, assumiu, em julho, a presidência da Bienal do Mercosul. O colecionador foi eleito pelo Conselho de Administração da Fundação Bienal e assume a 6ª edição do evento, que será realizada de setembro a novembro de 2007. Justo Werlang participou da criação da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e presidiu a primeira edição do evento, além de ter sido vice-presidente da 4ª e 5ª edições. O colecionador é também vice-presidente e membro do Conselho Curatorial da Fundação Iberê Camargo.

Conheça as propostas de Justo Werlang para a sua gestão.

O senhor esteve à frente da criação da Bienal do Mercosul e foi presidente da primeira edição, além de vice-presidente da 4ª e 5ª edições. Qual é a sua avaliação sobre o amadurecimento da mostra? Quais são os desafios de estar à frente da 6ª edição?

A Bienal do Mercosul, após sua quinta edição, encontra-se consolidada no cenário brasileiro e continental por suas contribuições ao estudo, reflexão e divulgação da arte latino-americana. A seqüência dos eventos, o cuidado das propostas curatoriais implementadas, a qualidade das obras apresentadas pelos artistas, o rigor na museografia e produção, a robustez do projeto editorial, a ênfase na ação educativa, têm garantido um crescente reconhecimento, seja do público leigo, seja do público especializado. Os desafios da sexta edição se constituem exatamente em criarmos condições para a continuidade das contribuições prestadas pela Instituição. São desafios no desenho cultural/curatorial/educativo do evento, mas também no âmbito da gestão e continuidade da Fundação Bienal do Mercosul.

Entre as suas propostas para a 6ª Bienal está uma modificação na curadoria. De que forma o senhor acha que este sistema pode ser melhorado? Já podemos falar em nomes do curador da 6ª edição?

Desde a primeira Bienal tivemos a presença de um curador geral e de curadores responsáveis pelas representações nacionais. A primeira alteração é a de que teremos curadores responsáveis por mostras, às quais poderão concorrer artistas oriundos de diversas nacionalidades. A figura do curador responsável por representações nacionais deixará de existir. Os curadores das mostras irão trabalhar em regime de co-curadoria com o curador geral, que irá conceber o projeto como um todo. Isto determinará que a mostra seja ainda mais coesa. Também está prevista a presença de um curador pedagógico na

⁸¹ Disponível em http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=164

equipe curatorial. Assim, as demandas da área de educação poderão ser discutidas e atendidas desde o nascedouro do projeto. Com isto alcançaremos importantes desdobramentos, especialmente na ampliação da interação dos públicos com as obras de arte, artistas, historiadores e curadores. Finalmente, a decisão do Conselho de Administração da Bienal do Mercosul foi pela contratação de um curador geral não-brasileiro. As modificações que estão sendo adotadas no modelo curatorial irão determinar uma renovação do projeto, mas não um rompimento com o que já alcançamos. Dia 7 de agosto estaremos apresentando o curador e as linhas da sexta Bienal do Mercosul.

Sempre existiu uma grande preocupação na formação do olhar do público. Como será trabalhada a mediação público x obras na 6ª Bienal do Mercosul? Que papel o projeto educativo terá?

A ação educativa tem sido uma de nossas prioridades durante as cinco edições, e vamos agora aprofundar um pouco mais essa questão. A presença do curador responsável pelo projeto pedagógico certamente irá qualificar o diálogo necessário entre o público e os trabalhos expostos. Creio que teremos aplicadas diversas ferramentas estimulando essa interação. Ainda neste ano a equipe educativa será mobilizada e, no início do ano letivo de 2007, estaremos trabalhando com os professores das redes pública e privada de ensino. Dentro desta perspectiva, a Bienal poderá ser a última etapa de um processo de educação realizado durante o ano pela escola. E, deixando os bancos escolares, um conjunto de seminários, palestras, encontros e oficinas deverão ampliar essa perspectiva de formação do olhar.

E sobre os desafios na área de gestão e continuidade da Instituição?

A Fundação Bienal do Mercosul não está constituída a partir de um patrimônio, nem de uma dotação anual. O maior ativo com que contamos para sua existência são os valores humanos que a compõem. A cada dois anos uma nova diretoria se lança a construir a Bienal praticamente do zero. Pois, para continuar a ter essa possibilidade de realizar os eventos, para a Instituição continuar a existir, estaremos encarando o desafio de ampliar a participação da comunidade na sua condução. A participação na diretoria estatutária será aberta a jovens que tenham demonstrado competência, liderança e vontade de contribuir. Este será um projeto de longo prazo que, além de ampliar nossos quadros, fará da Bienal do Mercosul uma formadora de voluntários que poderão atuar em qualquer outra área do terceiro setor. Também realizaremos um esforço de qualificação de nossos colaboradores permanentes, e de sua relação com o projeto. Além de estarmos atentos à responsabilidade da Instituição com a formação dos colaboradores temporários, tais como produtores, montadores e mediadores.

A Bienal do Mercosul possui parceiros fortes que estão aliados ao evento desde a primeira edição. O senhor pretende ampliar o leque de patrocinadores?

Temos consciência de que os investimentos realizados por nossos patrocinadores somente se justificam na justa medida em que conseguirmos servir às comunidades em que o projeto se inscreve. Pois, no tempo, a ação da Instituição sempre teve esse foco, oferecendo oportunidades de formação cultural através da fruição e reflexão continuada. E mais, temos objetivamente nos dedicado a ampliar as possibilidades de acesso dos públicos. Iniciativas como o livre acesso às mostras, adotado desde a terceira edição (2001), ou o projeto editorial da quinta edição (2005), onde os catálogos tomaram o caráter de livro de arte determinando uma vida mais longa às sete publicações realizadas, ou ainda essas alterações agora previstas na ação educativa, tudo isso são atitudes concretas tomadas pela Fundação para ampliar e qualificar o acesso à arte. A percepção de que são reais os benefícios sociais e culturais que o projeto tem trazido de forma crescente tem levado nossos parceiros patrocinadores a confirmarem os aportes de recursos a cada edição. Estaremos trabalhando para reafirmar e ampliar as parcerias já existentes, buscando também novos patrocinadores e apoiadores interessados em compartilhar a construção desta sexta edição da Bienal do Mercosul.

Anexo 6 – Comparação entre integrantes das Diretorias e Conselho Curatorial da Fundação Bienal do Mercosul e Fundação Iberê Camargo⁸²

Fundação Bienal do Mercosul	Fundação Iberê Camargo
Conselho de Administração	Conselho de Curadores
<p>Presidente: Jorge Gerdau Johannpeter Vice-Presidente: Justo Werlang Adelino Raymundo Colombo Elvaristo Teixeira do Amaral Eva Sopher Hélio da Conceição Fernandes Costa Hildo Francisco Henz Horst Ernst Volk Ivo Abrahão Nesralla Jayme Sirotsky João Jacob Vontobel Jorge Polydoro José do Nascimento Junior Julio Ricardo Andrighetto Mottin Liliana Magalhães Luiz Carlos Mandelli Luiz Fernando Cirne Lima Mônica Leal Paulo César Brasil do Amaral Péricles de Freitas Druck Raul Anselmo Randon Renato Malcon Sérgio Silveira Saraiva Sergius Gonzaga William Ling</p>	<p>Maria Coussirat Camargo Jorge Gerdau Johannpeter Justo Werlang Bolivar Charneski Carlos Augusto da Silva Zilio Carlos Cesar Pilla Christóvão de Moura Cristiano Jacó Renner Domingos Matias Lopes Felipe Dreyer de Avila Pozzebon Jayme Sirotsky José Paulo Soares Martins Lia Dulce Lunardi Raffainer Luiz Fernando Cirne Lima Renato Malcon Sergio Silveira Saraiva Willian Ling</p>
6ª Bienal do Mercosul – Diretoria	Diretoria
<p>Diretor-Presidente: Justo Werlang Diretor Jurídico: André Jobim de Azevedo Diretora de Educação: Beatriz Bier Johannpeter Diretor de Qualidade: Claudio Teitelbaum Diretor de Turismo: Henri Siegert Chazan Diretora de Marketing: Isabelle Isdra Rajchenberg Diretor de Equipes: José Paulo Soares Martins Diretor de Patrocínios: Leandro Gostisa Diretor Administrativo-Financeiro: Mathias Kisslinger Rodrigues Diretor de Espaços Físicos: Renato Nunes Vieira Rizzo Diretor de Relações Institucionais: Vitor Ortiz Diretora Municipal: Ana Maria Luz Pettini Diretora Estadual: Carla Garbin Pires Diretor Estadual: César Prestes Diretor de Responsabilidade e Balanço Social: Heron Charneski</p>	<p>Presidente de Honra: Maria Coussirat Camargo Presidente Executivo: Jorge Gerdau Johannpeter Vice-Presidente: Justo Werlang Diretores: Carlos Cesar Pilla Domingos Matias Lopes Felipe Dreyer de Avila Pozzebon José Paulo Soares Martins</p>

⁸² Repetições de nomes estão grifadas em amarelo. No único caso em que a repetição não se dá de forma direta, mas constata-se a presença de pai e filho nas diferentes instituições, isto está indicado na cor azul.

Anexo 7 – Matéria publicada no Jornal Zero Hora sobre a proposta da 6ª Bienal do Mercosul

Em busca de novas geografias, por Eduardo Veras, em 5 de agosto de 2006

Novo curador da Bienal descarta seleção por países e aposta na internacionalização da mostra. Começam a se definir os contornos da próxima Bienal do Mercosul, prevista para se realizar entre setembro e novembro de 2007. A exposição, já reconhecida como uma das maiores e mais importantes do mundo, deve passar por uma série de transformações - tanto no conceito quanto na forma. Em sua sexta edição, a Bienal não vai se basear em um tema, mas em uma metáfora, a da "terceira margem do rio", pinçada do conto homônimo de João Guimarães Rosa. Terá artistas no papel de curadores e terá um artista a frente do programa educativo. Vai abolir a tradicional seleção por países - em que curadores das nações participantes apontam os artistas que irão representá-las - e vai assumir um modelo mais livre, acima das "geografias políticas". Na prática, artistas de qualquer nacionalidade poderão ser chamados a participar da mostra, desde que examinados a partir das seguintes questões: "O que é uma geografia cultural?", "O que separa o global e o local?", "Quais as fronteiras possíveis?"

É mais ou menos isso que o novo curador da Bienal do Mercosul deve apresentar em Porto Alegre na próxima segunda-feira, em reunião com o Conselho Administrativo da Fundação Bienal. Gabriel Pérez-Barreiro desembarca amanhã na Capital, mas, por telefone, desde a cidade norte-americana de Austin, no Texas, antecipou para ZH as linhas de seu projeto. Estamos pensando não em uma Bienal do Mercosul, mas uma Bienal desde o Mercosul - enfatizou. - Você tem o elemento que é local, que é regional, mas você olha para o resto do mundo. Como é o mundo desde o Mercosul?

Espanhol de nascimento, filho de um casal de tradutores, o curador de apenas 36 anos é doutor em História e Teoria da Arte pela Universidade de Essex, com tese sobre o construtivismo na Argentina - em especial, o chamado Movimento Madí, na segunda metade dos anos 1940. Atualmente, Pérez-Barreiro vive em Austin, onde responde pela coleção de arte latino-americana do Blanton Museum. Ele esteve no ano passado em Porto Alegre, a convite da Fundação Iberê Camargo (o Blanton é o único museu norte-americano que tem um Iberê no acervo).

Na ocasião, o curador chamou atenção pelo tom não-dogmático de sua fala. Duvidou das separações entre a arte da América Latina e a arte dos Estados Unidos, criticou a febre das curadorias e as grandes exposições temáticas. Advertiu, sobretudo, para os riscos de fazer da arte mera ilustração para as teorias.

Este ano, Pérez-Barreiro cruzou por acaso, em Buenos Aires, com o presidente da Fundação Bienal do Mercosul, Justo Werlang. Os dois passaram a discutir modelos possíveis para a Bienal do Mercosul. Logo consolidou-se o convite. Ainda em agosto, Pérez-Barreiro deve anunciar sua equipe de curadores.

O que planeja Gabriel Pérez Barreiro:

- Artistas internacionais serão convidados a visitar regiões de fronteira no Rio Grande do Sul. Poderão fazer intervenções no local, ou, a partir das experiências, fazer exposições em Porto Alegre.
- A 6ª Bienal do Mercosul terá duas exposições monográficas em torno de dois artistas ainda a serem definidos: um de perfil contemporâneo e outro já "histórico" (não necessariamente brasileiros).
- No módulo Conversas, os curadores escolhem oito artistas e perguntam a eles que outros artistas dialogam com seus trabalhos. Em cada sala, fica um artista e seus três convidados.
- Na exposição Zona Franca, quatro curadores apontam os melhores trabalhos que viram nos últimos cinco anos em qualquer país. Não há temática. O único critério é a qualidade.

Anexo 8 – Imagens das obras do núcleo de Pablo Chiuminatto, 6ª Bienal do Mercosul

Pablo Chiuminatto (Chile, 1965)

Sin título [Sem título], 2006

Óleo sobre tela

Coleção do artista



Biblioteca do artista

Livros em vitrine

Coleção Pablo Chiuminatto, Santiago, Chile

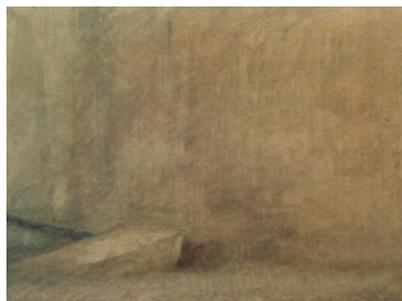


Adolfo Couve (Chile, 1940–1998)

Sin título [Sem título], 2006

Óleo sobre tela

Coleção Pablo Chiuminatto, Santiago, Chile



Katie van Scherpenberg (Brasil, 1940)

Igarapé, série Feuerbach, 2006

Colagem, têmpera, óleo e pigmentos sobre gesso e tela

Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM, Rio de Janeiro, Brasil



Anexo 9 – Utilização dos espaços físicos na 6ª Bienal do Mercosul

As mostras da 6ª Bienal do Mercosul foram localizadas nos armazéns A3, A4, A5, A6 e A7 do Cais do Porto, segundo a seguinte distribuição: Conversas ocupou metade do A3 e todo A4, Zona Franca ocupou inteiramente o A5 e A6, e Três Fronteiras ocupou parcialmente o A7. Os armazéns ainda abrigaram: a) no A3: uma estrutura institucional da Bienal com sala de reuniões e espaço para receber visitas oficiais e de patrocinadores; área de imprensa; espaço pedagógico com três ateliês, uma biblioteca, um auditório, uma sala de aula e espaço de descanso e convivência dos mediadores e supervisores; b) no vão entre o A3 e o A4, também chamado de Telheiro: café e loja com a grife da Bienal e produtos de arte; c) no A7: área de trabalho da produção, segurança e limpeza; bem como área de guarda das caixas nas quais as obras chegaram a Porto Alegre.

Além dessas, áreas de lazer e convivência com mesas, banquetas e sofás foram espalhadas pelos armazéns, permeando todas as mostras. Esses espaços tiveram seu maior uso associado às visitas espontâneas e às atividades do projeto pedagógico, já que foram utilizados na realização de oficinas para grupos agendados.

Tabela 4 – Utilização dos espaços na 6ª Bienal do Mercosul

Espaços (m2)	Exposições	Pedagógico	Outras	Total
Cais do Porto	8.040	605	2.640	11.285
MARGS	1.103	199		1.302
Santander Cultural	1.871	91		1.962
Total	11.014	895	2.640	14.549

Fonte: Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal do Mercosul

Anexo 10 – 6ª Bienal do Mercosul: Lista de artistas por mostra

Mostras monográficas

Curadoria	Artistas selecionados
Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha, mora nos EUA)	Jorge Macchi (Argentina)
	Öyvind Fahlström (Brasil / Suécia / EUA)
	Francisco Matto (Uruguai)

Mostra Zona Franca

Curadoria	Artistas selecionados
Gabriel Perez-Barreiro (Espanha, mora nos EUA)	William Kentridge (África do Sul) Dario Robleto (EUA) Steve Roden (EUA) Beth Campbell (EUA) Harrell Fletcher (EUA) Yoshua Okon (México) Chiho Aoshima (Japão)
Inés Katzenstein (Argentina)	M7Red (Argentina) Leopoldo Estol (Argentina)
Luis Pérez-Oramas (Venezuela, mora nos EUA)	Alejandro Otero (Venezuela) Bárbaro Rivas (Venezuela) José Gabriel Fernández (Venezuela) Juan Araujo (Venezuela) Muu Blanco (Venezuela) Miguel Amat (Venezuela)
Moacir dos Anjos (Brasil)	Cildo Meireles (Brasil) Rivane Neuenschwander (Brasil) Nelson Lierner (Brasil) Steve McQueen (Grã-Bretanha) João Maria Gusmão e Pedro Paiva (Portugal) Francis Alys (Bélgica, mora no Mexico)

Mostra Três Fronteiras

Curadoria	Artistas selecionados
Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha, mora nos EUA); Ticio Escobar (Paraguai)	Daniel Bozhkov (Bulgaria, mora nos EUA)
	Aníbal Lopez (Guatemala)
	Minerva Cuevas (México)
	Jaime Gili (Venezuela, mora na Inglaterra)

Mostra Conversas

Curadoria: Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha, mora nos EUA); Alejando Cesarco (Uruguai, mora nos EUA)	Artistas selecionados
Núcleo 1	Pablo Chiuminatto (Chile)
	Biblioteca do artista
	Adolfo Couve (Chile)
	Katie van Scherpenberg (Brasil)
Núcleo 2	Fernando Lopez-Lage (Uruguai)
	Terrence Malick (EUA)
	Arquibancada
	John Baldessari (EUA)
Núcleo 3	Liliana Porter (Argentina, mora nos EUA)
	Leopoldo Estol (Argentina)
	Silvia Meyer (Uruguai)
	Ceal Floyer (Pakquistão/Grã-Bretanha, mora na Alemanha)
Núcleo 4	Waltercio Caldas (Brasil)
	Milton Dacosta (Brasil)
	Steve Reich (EUA)
	Jesús Rafel Soto (Venezuela)
Núcleo 5	Álvaro Oyarzún (Chile)
	Josefina Guilisasti (Chile)
	Magdalena Atria (Chile)
	Fischli and Weiss (Suíça)
Núcleo 6	Laura Belem (Brasil)
	Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla (EUA/Cuba)
	Sara Ramo (Brasil)
	Walid Raad (Líbano, mora nos EUA)
Núcleo 7	Leticia Halli Obeid (Argentina)
	Lux Lindner (Argentina)
	Nesrine Khodr (Líbano)
	Annika Strom (Suécia)
Núcleo 8	Fernanda Laguna (Argentina)
	Jorge Gumier Maier (Argentina)
	Cecilia Pavón (Argentina)
	Alberto Greco (Argentina)
Núcleo 9	Oswaldo Salerno (Paraguai)
	León Ferrari (Argentina)
	Beatriz González (Colômbia)
	Alejandro Paz (Guatemala)

Anexo 11 – Relação dos patrocinadores da 6ª Bienal do Mercosul conforme apresentado no material de divulgação

- A 6ª Bienal do Mercosul tem como patrocinadores *master* as empresas **Gerdau, Petrobras** e o **Santander Cultural**.
- O Projeto Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul é patrocinado pela **Refap**, com apoio do **Grupo RBS** e do **FNDE** – Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação.
- O **Banrisul** é patrocinador da mostra Zona Franca.
- A **CEEE – Companhia Estadual de Energia Elétrica** patrocina a mostra Três Fronteiras.
- A mostra de Jorge Macchi é patrocinada pela **Gerdau** e a mostra Conversas tem o patrocínio da **Petrobras**.
- A 6ª Bienal conta com apoio especial da **Copesul, Fibraplac, Randon, Serasa, Lojas Pompéia** e **Renner**.
- A 6ª Bienal conta também com o apoio do **CIEE – Centro de Integração Empresa Escola, ICBNA** e **Perto**, apoio institucional da **UNESCO**, da **Superintendência de Portos e Hidrovias** do RS, **Parceiros Voluntários** e da **Prefeitura de Porto Alegre** e com o apoio governamental das Embaixadas do **México** e da **Argentina**.
- O hotel da Bienal é a **Rede Plaza de Hotéis**.
- A **Procempa** é a empresa de TI da Bienal do Mercosul.
- Sabor da 6ª Bienal: **Arroz e Feijão Namorado** – SLC Alimentos.
- A **Vonpar** é parceira do Café da 6ª Bienal do Mercosul.
- A **Habitasul** é a patrocinadora da mostra *Uma Bienal para Todos* e do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.
- O projeto é financiado através do **Ministério da Cultura – Lei Rouanet** e **Secretaria de Estado da Cultura – LIC**.
- A Bienal do Mercosul apóia o **Programa “Todos pela Educação”**.

Anexo 12 – Edital do processo de seleção para Curador-Geral da 7ª Bienal do Mercosul⁸³

A Fundação Bienal do Mercosul, instituição de direito privado com sede em Porto Alegre, Brasil, abre processo de seleção para escolha de Diretor Artístico/Curador-Geral para conceber e dirigir a 7ª edição da Bienal do Mercosul, a ser realizada de setembro a novembro de 2009. A Fundação Bienal do Mercosul foi criada em 1996 para organizar a exposição bienal. A 6ª edição da Bienal do Mercosul foi realizada de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007, sob a curadoria geral de Gabriel Pérez-Barreiro.

Informações relativas às edições anteriores e à Fundação podem ser encontradas em www.bienalmercosul.art.br

Considerando-se o histórico das edições passadas, a Fundação definiu suas metas para a próxima edição a partir dos seguintes princípios:

- Foco na contribuição da Bienal para a sociedade, buscando benefícios reais para os seus públicos, parceiros e apoiadores
- Familiaridade com a criação artística contemporânea e seu discurso crítico;
- Transparência na proposta e no processo;
- Prioridade de investimento em educação e comunicação; e
- Estabelecimento da Bienal como referência nos campos da arte, da educação bem como na pesquisa nessas áreas.

Em conformidade com esses princípios, o candidato selecionado irá:

- Definir e executar a concepção artística, a natureza e o alcance do projeto curatorial e do projeto educativo da 7ª Bienal do Mercosul;
- Formar a equipe curatorial;
- Trabalhar com a equipe do projeto educativo para orientar os programas, atividades e procedimentos, a fim de assegurar uma relação produtiva com os públicos e parceiros; e,
- Definir o caráter e a natureza das exposições, publicações e programas.

Processo - os candidatos interessados devem enviar até o dia **25 de março**: currículo, exemplos de textos produzidos e carta de intenções contendo os princípios fundamentais a partir dos quais pretende trabalhar na organização da Bienal.

Uma equipe internacional de especialistas formada por Gabriel Pérez-Barreiro (curador de Arte Latino Americana do Blanton Museum of Art, Austin/EUA), Henry Meyric Hughes (presidente da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte e ex-presidente Fundação Internacional Manifesta, que organiza a Bienal Européia de Arte Contemporânea), Rodrigo Naves (professor, historiador e crítico de arte) e Justo Werlang (presidente da Fundação Bienal do Mercosul), irá analisar as propostas enviadas, podendo decidir por um único candidato, ou por uma lista de candidatos pré-selecionados. Os candidatos pré-selecionados serão convidados a produzir uma proposta mais detalhada, pela qual serão remunerados. O candidato selecionado deve ter disponibilidade para começar os trabalhos no início de **maio de 2008**.

⁸³ Disponível em <http://www.bienalmercosul.art.br/>

Anexo 13 – Entrevista de Justo Werlang sobre o edital para curador da 7ª Bienal do Mercosul⁸⁴

Entrevista concedida à revista eletrônica Lugares, da Fundação Iberê Camargo, publicado em 06/03/2008.

Na última quarta-feira, a Bienal do Mercosul divulgou carta aberta, que dá início a um processo de seleção para o curador-geral da 7ª Bienal do Mercosul. A idéia é receber propostas de trabalho para a próxima edição da Bienal e selecionar um ou mais candidatos, que serão remunerados, para desenvolver um projeto detalhado. A seleção é aberta a profissionais de todo o mundo.

As propostas devem ser enviadas até o dia 25 de março e devem considerar as metas da Fundação Bienal para a 7ª edição do evento, que tem foco na contribuição da Bienal para a sociedade, buscando benefícios reais para seus públicos, parceiros e apoiadores. O candidato deverá enviar um currículo, carta de intenções que esclareça a proposta curatorial e as questões básicas de sua produção, levando em conta os princípios da Fundação Bienal do Mercosul, e exemplos de textos produzidos.

Uma comissão formada por Gabriel Pérez-Barreiro, curador-geral da 6ª Bienal do Mercosul, Henry Meyric Hughes, presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte, Justo Werlang, presidente da Bienal do Mercosul, e Rodrigo Naves, crítico de arte, irão escolher um ou mais candidatos, que serão remunerados para produzir uma proposta mais detalhada. O candidato selecionado deve ter disponibilidade para começar a trabalhar em maio de 2008. Leia, abaixo, entrevista com Justo Werlang.

Qual a sua avaliação da 6ª Bienal do Mercosul e o que se pretende aperfeiçoar para a próxima?

De certa forma as alterações implementadas na sexta edição foram resultantes do percurso traçado pela Bienal do Mercosul em suas cinco primeiras edições.

O modelo adotado na primeira edição, projeto curatorial de Frederico Moraes, quando participaram artistas dos seis países do Mercosul "expandido" (Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai) e um país convidado, no caso Venezuela, indicava a intenção curatorial de ir agregando outros países de fora do bloco econômico. É interessante observar que na mostra *Acervos latino-americanos em coleções no Brasil* Frederico já introduzia a presença de artistas dos demais países latino-americanos. No percurso até a sexta edição, observamos diversas inovações importantes, que mantiveram o projeto atualizado. No entanto, o modelo básico de participação foi mantido. Sob a presidência de Ivo Nestralla, Fábio Magalhães curou as segunda e terceira edições da Bienal do Mercosul. Juntos realizaram um formidável esforço de consolidação do evento. Não fossem eles,

⁸⁴ Disponível em http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/reportagem_integra.asp?id=247

provavelmente teríamos ficado na bienal de uma só edição. Assim também na quarta edição, sob a presidência de Renato Malcon e curadoria de Nelson Aguilar, e na quinta edição, sob a presidência de Elvaristo Teixeira do Amaral e curadoria de Paulo Sérgio Duarte, souberam interpretar as necessidades dos desafios específicos com que se defrontaram. Entendo que a Bienal do Mercosul tem percorrido um percurso coerente, com contribuições positivas crescentes a cada edição. Por ter vivido intensamente a experiência da primeira bienal, quando presidi os trabalhos, e ter desempenhado a vice-presidência na quarta e quinta edições, percebi a necessidade da instituição enfrentar urgentemente dois desafios em sua sexta edição, que teve lugar no ano de 2007: um, relativo à sustentabilidade do projeto, questão ligada diretamente à gestão; e, outro, relativo ao possível esgotamento do modelo curatorial adotado desde a primeira edição. Buscamos no projeto de Gabriel Pérez-Barreiro, nascido na Espanha, educado na Inglaterra, então curador da coleção latino-americana no Museu da Universidade de Austin, Texas, a renovação do modelo curatorial. Tivemos 334 obras de 67 artistas oriundos de 21 países, apresentadas em seis mostras. Algo como uma bienal a partir do Mercosul, pois os processos se fundavam nele. Foram 508.353 visitas às mostras, em 79 dias abertos de forma ininterrupta. Mas a Bienal não se resumiu às mostras eis que, através do projeto pedagógico estivemos com os professores e alunos durante 210 dias, em 52 encontros de formação de professores, em 42 cidades do estado do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, quando atendemos cerca de 7.350 educadores. Resultado é que tivemos turmas escolares agendadas de 178 municípios, totalizando 156.587 alunos atendidos em visita às mostras. Assim como o projeto curatorial de Gabriel Pérez-Barreiro propôs a privilegiar a relação entre o cidadão e a peça de arte, o projeto pedagógico criado pelo artista e educador Luis Camnitzer trabalhou basicamente com o processo criativo do aluno (na sala de aula) e do visitante (nas mostras, por exemplo nas 20 estações pedagógicas dispostas nos espaços expositivos). Os projetos curatorial e o pedagógico foram desenvolvidos quase que simultaneamente, o que permitiu aos visitantes uma experiência extremamente rica. A transparência foi outra de nossas preocupações, tanto nos procedimentos curatoriais quanto nos de gestão. Assim, bem antes de termos os nomes dos artistas, sabíamos quais seriam os quesitos para a seleção. A mostra *Conversas*, por exemplo, previa que nove artistas teriam a liberdade de escolher dois outros artistas, cada um, perfazendo um total de 18. E, em relação à gestão, a mostra de prestação de contas que realizamos depois de encerradas as mostras da Bienal, evidenciou ao grande público como se fez a Bienal, para quem e no que resultou. Isso tudo está consubstanciado no Relatório de Responsabilidade Social que fizemos publicar. Muitos foram os focos a que nos dedicamos. Na formação da diretoria, por exemplo, tínhamos em mente a oportunidade de formação de voluntários (jovens empresários e profissionais liberais) que poderiam futuramente atuar em outras instituições culturais. Quando buscamos fornecedores, outro exemplo, buscamos privilegiar a contratação de fornecedores locais. Esta foi a primeira Bienal do Mercosul produzida por uma produtora local e totalmente montada por profissionais locais. Em relação aos patrocinadores e apoiadores, desenvolvemos todo um trabalho no sentido de garantir uma maior visibilidade, e o resultado é que alcançamos realizar mais do que o contratado. Creio que esta edição da Bienal do Mercosul superou todas nossas melhores expectativas, graças ao trabalho e paixão de todos que estiveram envolvidos. Caso tivesse que indicar apenas um ponto, como principal, diria que talvez tenha sido a resposta que tivemos da comunidade, que compreendeu e vivenciou a Bienal como nunca havia feito.

Por que houve o interesse em democratizar a seleção do curador geral da Bienal?

Considerando o percurso das edições anteriores, com vistas à manutenção do que já foi alcançado e agregar novas possibilidades, o Conselho de Administração da Fundação Bienal do Mercosul entendeu oportuno normatizar o processo de seleção do curador-geral e projeto curatorial. Como está desenhado, o processo alcança grande transparência, incrementa as possibilidades de inovação/renovação, ao mesmo tempo em que diminui todos riscos que uma escolha inadequada pode trazer. O Conselho e a Diretoria são formados por pessoas que apresentam conteúdos e possibilidades de auxiliar a gestão da Instituição, não havendo a necessidade de que sejam *experts* em artes visuais. O mesmo se dá em relação à presidência: são cidadãos que operam a partir de sua responsabilidade para com a comunidade. Pois o processo agora desenhado qualifica a decisão que antes cabia solitariamente ao presidente, ao trazer a opinião de especialistas. Creio que não é uma questão de democratização, mas de racionalização. O Conselho informa "para onde entende deve ir a Bienal", abre o processo a todos os que se sentirem motivados/qualificados a oferecer uma proposta, e conta com o suporte necessário da comissão na análise das propostas recebidas.

O que se espera receber em termos de projeto, já que o prazo é de apenas 20 dias?

O que estamos solicitando é uma *carta de intenções contendo os princípios fundamentais a partir dos quais pretende trabalhar na organização da Bienal*, transcrevendo os termos do texto divulgado. Assim, o prazo não é para o desenvolvimento de um projeto fechado, mas para que o candidato ofereça a idéia básica através da qual pretende desenhar o projeto, evidentemente observando os quesitos informados, os princípios que a Instituição pretende sejam aprofundados na presente edição. Na segunda etapa, *os candidatos pré-selecionados serão convidados a produzir uma proposta mais detalhada, pela qual serão remunerados*. Entendo o primeiro prazo como adequado.

Anexo 14 – Lista de Siglas

- AÇOMINAS: Aço Minas Gerais
- AICA: Associação Internacional de Críticos de Arte
- IA/UFRGS: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
- IEAV/RS: Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul
- IEE: Instituto de Estudos Liberais
- FARSUL: Federação da Agricultura do Estado do Rio Grande do Sul
- FEDERASUL: Federação das Associações Comerciais e de Serviços do Rio Grande do Sul
- FEEVALE: Federação de Estabelecimento de Ensino Superior do Vale dos Sinos
- FIC: Fundação Iberê Camargo
- FIERGS: Federação das Indústrias do Rio Grande do Sul
- FSM: Fórum Social Mundial
- LIC/RS: Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul
- MAC/RS: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
- MAM/SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo
- MARGS: Museu de Arte do Rio Grande do Sul
- MASP: Museu de Arte de São Paulo
- Mercosul: Mercado Comum do Sul
- MOMA: *Museum of Modern Art*
- NDP: Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul
- ONG: Organização Não-Governamental
- PGQP: Programa Gaúcho da Qualidade e Produtividade
- PPGAV/UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
- PUC/RS: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
- RS: Rio Grande do Sul
- UNIRITTER: Universidade Ritter dos Reis
- ULBRA: Universidade Luterana do Brasil
- USP: Universidade de São Paulo
- VIP: *very important people*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F421m Fetter, Bruna Wulff

Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul / Bruna Wulff Fetter. – Porto Alegre, 2008.

157 f.

Diss. (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. PUCRS, 2008.

Orientador: Profa. Dra. Lúcia Helena Alves Müller

1. Arte - Mercosul - Bienal. 2. Bienal do Mercosul – Aspectos Sociais. 3. Arte - Exposições - Porto Alegre. 4. Organizações Empresariais. I. Título.

CDD : 709

Bibliotecário Responsável

Ginamara Lima Jacques Pinto

CRB 10/1204