



BIENAIIS SEM FRONTEIRAS?*

CHIN-TAO WU

TRADUÇÃO DE BRUNO COSTA

RESUMO

Terá o mundo das artes se tornado poroso, aberto a todos os artistas, independentemente de suas origens — mesmo se vierem de lugares que Paris ou Nova York consideram os mais marginais?

PALAVRAS-CHAVE: *sociologia da arte; arte contemporânea; arte global; bienais.*

ABSTRACT

Has the global art world really become porous, open to all artists irrespective of their origins — even if they come from what Paris or New York would consider the most marginal places?

KEYWORDS: *sociology of art; contemporary art; global art; biennials.*

[*] Publicado originalmente em *New Left Review*, nº 57, maio-jun. 2009, pp.107-15.

[1] Entrevista com Barbara Vanderlinden, cocuradora da Bienal de Taipei de 2004, em 26 de outubro do mesmo ano. Descobri depois que o número de artistas taiwaneses representados na Bienal de Xangai de 2004 era quatro. Gostaria de agradecer a gentil ajuda de Jui-Chung Allen Li (Instituto de Estudos Europeus e Americanos, Academia Sinica) na pesquisa estatística para este artigo.

Meu interesse por bienais e pela nacionalidade de seus participantes surgiu na Bienal de Taipei de 2004, a quarta edição do evento na cidade, devido principalmente a uma provocação curatorial ocorrida ali. Fizeram-me esperar por mais de três horas pelo que acabou sendo uma entrevista de meia hora com um dos dois curadores da mostra, a belga Barbara Vanderlinden. Comecei pedindo a ela que explicasse a política curatorial do evento no que dizia respeito ao número de artistas taiwaneses convidados — cinco. Ela respondeu, sem titubear, com uma nova pergunta: “Você sabe quantos artistas taiwaneses foram representados na Bienal de Xangai?”. O que ela queria dizer é que cinco artistas locais convidados era um número bastante adequado, obrigada, e que as pessoas não deveriam esperar mais do que isso¹. Aquela resposta tirou meu fôlego. Não tinha uma resposta para dar naquele momento — não apenas porque não sabia a resposta, mas porque sentia que estava falando com uma especialista estrangeira que sabia muito mais do assunto que eu. Na época, eu não tinha nem recursos nem condições de trabalho que me permitissem viajar longas distâncias para visitar bienais, como conhecedores do mundo da arte aparentemente fazem. Mais recentemente, no entanto, tive a oportunidade de ir a bienais tão remotas como as de Havana e São Paulo, assim como à maioria dos eventos europeus e asiáticos, e percebi que a questão da representação artística em tais acontecimentos internacionais, depois de todo esse tempo, ainda me assombra.

Pode parecer estranho, e até mesmo retrógrado, pensar a prática da arte contemporânea em termos da nacionalidade e local de nascimento dos artistas, numa época em que se fala muito em globalização, hibridização e transnacionalização, mercados globais e daí por diante. No entanto, a questão da nacionalidade é crucial para o que as bienais (ou trienais, ou quinquenais) passaram a representar desde os anos 1980. Uma estrutura institucional cada vez mais popular para a realização de exposições de larga escala — alguns especialistas se referem à “bienalização do mundo da arte contemporânea” —, a bienal é geralmente compreendida como um festival internacional de arte contemporânea que acontece a cada dois anos². Aqui, as palavras determinantes são, é claro, “internacional” e “festival”. A primeira depende da segunda: sem a diversidade de nacionalidades entre os participantes, não poderia haver real celebração ou festividade. “Internacional”, nesse sentido, significa que os artistas, quase que por definição, vêm dos quatro cantos do mundo; mesmo eventos com um foco geográfico específico, como a Trienal Fukuoka de Arte Asiática, abrangem muito mais do que é encontrado em seus quintais; isso é considerado um imperativo não só para a legitimidade do evento, mas também para o seu sucesso.

PAISAGENS ARTÍSTICAS

O fato de obras de artistas de lugares remotos serem agora exibidas com destaque em eventos ocidentais, como a Documenta de Kassel ou a Bienal de Veneza, é apontado com frequência como prova de que a distinção entre centro e periferia já não existe. Em seus estudos sobre fluxos culturais globais, por exemplo, Arjun Appadurai usa os termos “paisagem artística” [*artscape*] e “paisagem étnica” [*ethnoscape*] para caracterizar o espaço pelo qual fluxos ininterruptos de pessoas — incluindo artistas, curadores, críticos — e da arte cruzam o globo, conforme sucessivas cidades tentam estabelecer sua própria bienal, com o objetivo de assim tornar-se membro da cena artística internacional³. Assim como outros teóricos da globalização, Appadurai enfatiza o crescimento da interdependência global e a intensificação das relações sociais. Em nenhum lugar, no entanto, nos diz em quais direções vão esses “fluxos”, ou que novas configurações de relações de poderesses movimentos de aparente “desterritorialização” implicam⁴.

É por essa razão que faço essa tentativa de entender as implicações de poder nas bienais observando mais atentamente, e empiricamente, os próprios artistas — um luxo ao qual a maioria dos teóricos não tem tempo suficiente para se dar. Estou, evidentemente, consciente dos riscos envolvidos em uma abordagem baseada em nacionalidades, incluindo, em particular, a possibilidade de atrair críticas do lobby

[2] Utilizo “bienal” como um termo genérico conveniente, que compreende também eventos menos frequentes, como a Documenta de Kassel (quinquenal). Carlos Jiménez credits a Gerhard Haupt a formulação do conceito de “bienalização” no artigo “The Berlin Biennale: a model for anti-biennialization?”, publicado em *Art Nexus*, nº 53, jul.-set. 2004.

[3] Em 1996, Appadurai identificou cinco dimensões do fluxo cultural global: *ethnoscapes* (fluxos de turistas, imigrantes, refugiados, profissionais estrangeiros com visto de trabalho, etc.); *mediascapes* (fluxos de informação e imagens); *technoscapes* (de tecnologia); *financescapes* (financeiros); e *ideoscapes* (fluxos de ideologias culturais e políticas). Mais tarde, ele acrescentou *artscapes* à lista. Appadurai, A. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 33-7.

[4] Um comentário similar foi feito por Larissa Buchholz e Ulf Wuggenig em “Cultural globalization between myth and reality: the case of the contemporary visual arts”, publicado em *Art-e-fact*, nº 4, dez. 2005.

pró-globalização. Não quero afirmar que a cena artística internacional não tenha passado por mudanças significativas nas últimas duas décadas. Mas qual é a natureza dessas mudanças, e por quais razões se deram? Os tão discutidos colapso do centro e dissolução da periferia seriam mesmo tão irrefutáveis como algumas pessoas querem nos fazer acreditar? Terá o mundo das artes se tornado tão poroso, aberto a todos os artistas, independentemente de suas origens — mesmo se esses tiverem suas origens em lugares que Paris ou Nova York consideram os mais marginais?

Responder a essas questões a partir de estatísticas nacionais pode parecer inusitado. Mas o número de artistas, e a gama de países de onde eles vêm, já provaram estar centralmente embutidos na psicologia dos organizadores das bienais e aparecem com destaque em suas estratégias de marketing. A Bienal de Cingapura de 2006 se vangloriava de ter “95 artistas vindos de 38 países”, enquanto na Bienal de Liverpool de 1999, as faixas onipresentes informavam: “350 artistas, 24 países, 60 locais, 1 cidade”. A seguir, examinarei os dados quantitativos que sustentam as alegações de existência de tal “mundo plano” não apenas com base na origem desses artistas, mas também, no caso de eles terem se mudado ou emigrado, nos lugares onde escolheram viver — em outras palavras, quais são as direções dos fluxos culturais que eles personificam. Meu objetivo ao analisar esses dados foi, em primeiro lugar, mapear as mudanças que se deram no foco dessas exposições internacionais de larga escala, que passaram de um eurocentrismo quase explícito para englobar o mundo além dos países que compõem a OTAN; e, em segundo lugar, questionar se esses eventos se tornaram um novo e poderoso filtro ocidental, determinando o acesso de artistas de partes com menos recursos do mundo ao *mainstream* global.

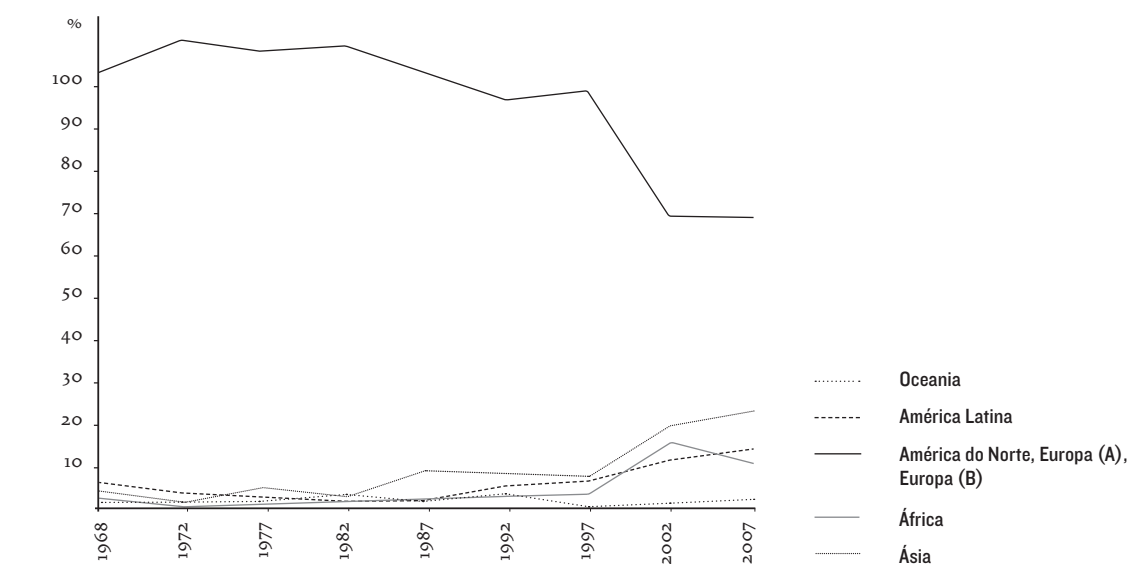
Com o objetivo de oferecer uma visão de longo prazo desses desdobramentos, me concentrarei aqui nas edições da Documenta de Kassel realizadas entre 1968 e 2007 (nove ao total); examinarei, em primeiro lugar, onde nasceram os artistas representados nesses eventos; depois, onde vivem atualmente; e, em terceiro lugar, a relação entre esses dois dados⁵. Utilizo categorias regionais tradicionais — América do Norte, América Latina, Ásia, África e Oceania. Dividi a Europa, no entanto, em dois grupos porque, apesar do crescimento da União Europeia, ainda há duas Europas no que diz respeito à prática da arte contemporânea: a que abrange Alemanha, Itália, Reino Unido, França, Suíça, Áustria e também as menos valorizadas Holanda, Bélgica e Espanha, que são os países de origem da maior parte dos artistas — “Europa A”. Os demais países, cujos artistas são representados em eventos internacionais apenas esporadicamente, pertencem ao que chamo de “Europa B”.

[5] O número total de artistas compreendidos por esta pesquisa é 1.734. Os dados foram compilados a partir dos catálogos dessas edições da Documenta. Há cinco artistas/grupos cujos locais de nascimento não foi possível identificar. As cidades onde vivem 168 artistas são desconhecidas, enquanto 108 artistas já haviam falecido quando tiveram seu trabalho exposto em alguma dessas exposições.

Que conclusões, então, podemos tentar desenhar a partir dessa massa de estatísticas, que parecem pertencer mais à sociologia do que à história da arte? A primeira e mais óbvia é que, até recentemente, a grande maioria dos artistas que participaram das edições da Documenta nasceram na América do Norte e na Europa — mais que 90%, mais precisamente, atingindo um recorde de 96% em 1972 (veja Figura 1). Embora a exposição “Magiciens de la Terre”, realizada em 1989 no Centro Pompidou (Paris), seja geralmente considerada a primeira mostra de fato internacional e um marco para a tendência que se seguiria na década seguinte, norte-americanos e europeus são ainda predominantes nas edições da Documenta de 1992 e 1997. A mudança real aconteceu na Documenta 11, de 2002, com Okwui Enwezor, quando a proporção de artistas ocidentais caiu para mais respeitáveis 60%. A proporção permaneceu semelhante em 2007.

Enquanto isso, os números relativos ao local onde vivem hoje os artistas (veja Figura 2) mostram que uma quantidade significativa deles se mudou ou emigrou de seu país de origem. Em alguns casos, é claro, esses artistas dividem o seu tempo, e sua vida, entre dois ou três lugares — o lugar onde nasceram e aqueles aonde sua carreira artística os leva (ou onde têm uma melhor oportunidade de ser bem-sucedido). A partir da Documenta de 1982, quase 100% dos artistas participantes viviam na América do Norte ou Europa. Essa proporção começa a cair a partir de 1987; em relação às Documentas de 1992 e 1997, a porcentagem era 90%, e caiu para 76% em 2002, e 61% em 2007.

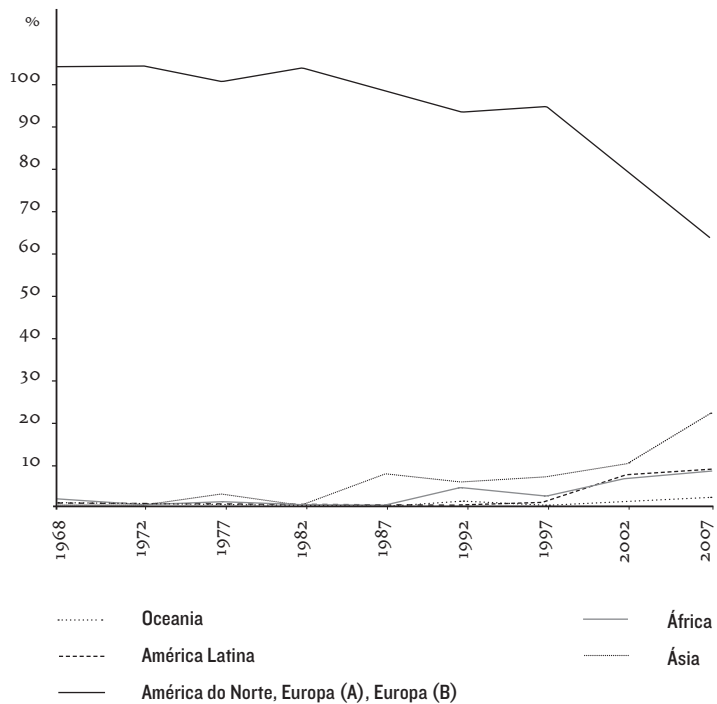
FIGURA 1
Onde nasceram os artistas participantes da Documenta (%)



Fonte: Catálogos da Documenta, 1968-2007.

FIGURA 2

Onde os artistas participantes da Documenta vivem atualmente (%)



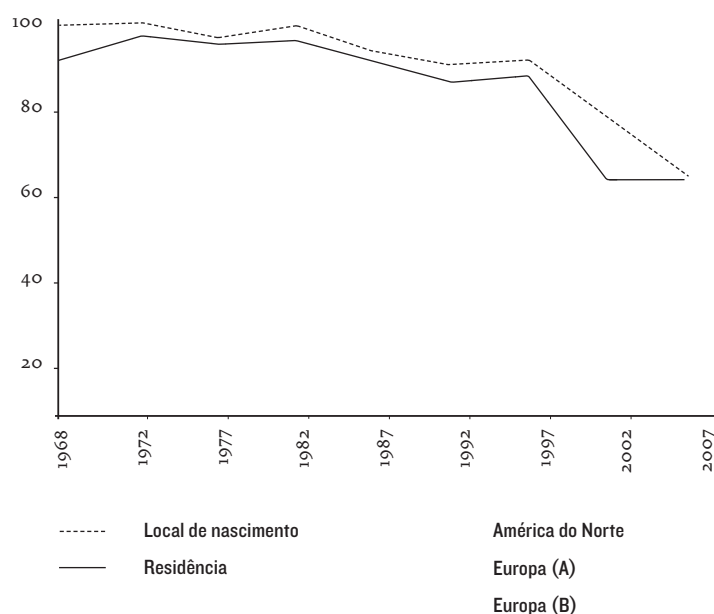
Fonte: Catálogos da Documenta, 1968-2007.

No entanto, é a diferença entre essas duas figuras, a que representa o local onde os artistas nasceram e a que indica onde eles vivem atualmente, que mais me interessa, porque aponta quais direções o “fluxo” artístico tem tomado (veja a Figura 3). É claro, os artistas não mudam de cidade ou país somente por causa de seus trabalhos: circunstâncias pessoais podem estar envolvidas; mas não há dúvida de que um artista, digamos, de Taiwan ou da Indonésia tem uma chance melhor de ser bem-sucedido no mundo internacional das artes se viver em Nova York ou Londres. Antes de 1992, praticamente todos os artistas latino-americanos, asiáticos ou africanos já haviam se mudado para a América do Norte ou para a Europa antes de terem seus trabalhos exibidos na Documenta. Durante a década de 1990, esses “fluxos” representavam cerca de 4 ou 5% do total de artistas que expunham nesses eventos. Em 2002, esse número cresceu para quase 16%.

Como mostra a Figura 4, as conclusões acerca desses movimentos são claras. Para artistas nascidos na América do Norte e Europa A, aproximadamente 93% dos movimentos de mudança de cidade acontece dentro dessas mesmas regiões — entre Londres e Nova York, por exemplo, onde as condições para a produção artística e sua recep-

FIGURA 3

Comparação entre a região de nascimento dos artistas e suas atuais residências



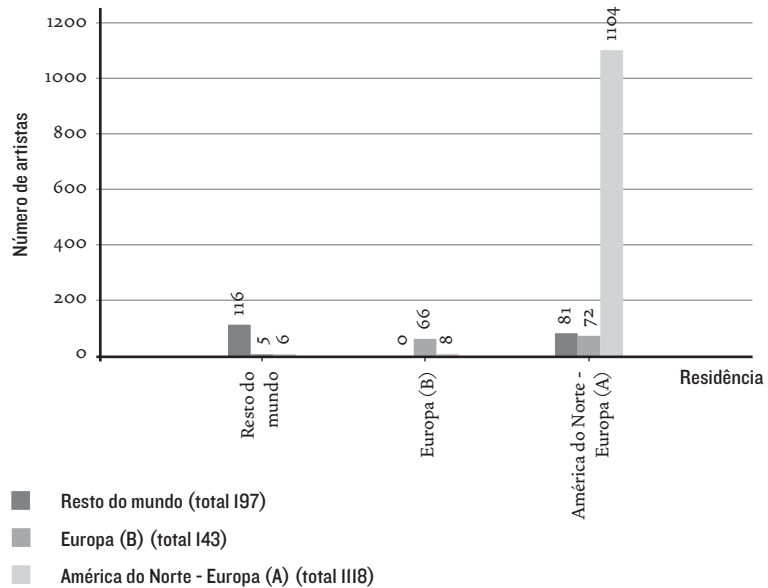
Fonte: Catálogos da Documenta, 1968-2007.

ção podem ser consideradas praticamente iguais. Também é possível perceber que, para artistas nascidos na Europa B, cerca de 89% dos movimentos de mudança ou emigração é direcionado para a América do Norte e Europa A, muito provavelmente em busca de melhores sistemas de apoio e infraestrutura. Ainda, para artistas nascidos na América Latina, Ásia ou África, a grande maioria dos movimentos — mais de 92% — é dirigida para a América do Norte e Europa A. Esses movimentos constituem uma emigração de mão única generalizada do que chamo periferia para o centro, ou centros; ou seja, em direção aos Estados Unidos, ao Reino Unido, à França ou à Alemanha. Como podemos ver, 72 artistas da Europa B e 81 artistas vindos das demais partes do mundo se mudaram para a América do Norte e a Europa, o que faz dessas regiões as mais populares para se viver entre os artistas que exibiram obras nas últimas nove edições da Documenta. Raramente, se é que isso já aconteceu, um artista se muda de Londres ou Nova York para, digamos, a Tailândia ou Trinidad.

MONTANHA ACIMA

Há um ditado chinês que diz: água corre montanha abaixo, pessoas vão montanha acima. Se, como alguns críticos gostariam que acreditássemos, os centros e as periferias são uma coisa do passado, como entender esse fluxo unidirecional de artistas? Números como esses

FIGURA 4
Migração dos artistas exibidos em Documentas, 1968-2007



Fonte: Catálogos da Documenta, 1968-2007.

[6] Enwezor, Okwui. "The Black Box". Em Documenta 11_Plataforma 5: Exposição: Catálogo, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 47.

[7] Martin, Stewart. "A new world art: documenting Documenta 11". *Radical Philosophy*, n° 122, nov.-dez. 2003, p. 7.

que apresentei nos fazem questionar a alegação de que a Documenta 2001 representou "a total emergência das margens no centro"⁶, ou então que tenha sido "o evento de concepção mais radical na história da arte pós-colonial", oferecendo "uma presença sem precedentes de artistas não europeus ou norte-americanos"⁷. Independentemente das questões que possam surgir de tal configuração híbrida dos artistas emigrantes em questão, há algo altamente incongruente em tratar uma exposição como a Documenta 11, na qual quase 78% dos artistas representados vive atualmente na América do Norte ou Europa, como ilustração da "total emergência da margem".

Embora esteja em constante mudança, o mundo da arte mantém uma estrutura básica: concêntrica e hierárquica, podemos imaginá-la como uma espiral tridimensional não muito diferente do interior do museu Guggenheim em Nova York. Concêntrica porque há centros, ou semicentros, e periferias também. Para chegar a esses centros, é necessário imaginar uma jornada montanha acima, começando da periferia e passando pelas semiperiferias e semicentros antes de atingir o topo — embora em alguns casos seja possível pular direto da periferia para um dos centros. Hierárquica porque, como todas as relações de poder, a espiral possui um núcleo central e satélites orbitando a seu redor. Mesmo aqueles que defendem a globalização do mundo da arte contemporânea e acreditam que as

bienais são uma de suas manifestações mais bem-sucedidas reconhecem a dimensão política de tais eventos. Okwui Enwezor, por exemplo, já advogou a favor da criação de um “‘G7 de bienais’ [...] para evitar uma maior diluição do ‘selo’ desta incrivelmente ambígua marca global”⁸. Talvez as bienais sejam “globais”, mas globais para quem e por quais razões? De quem são os interesses servidos pela “bientalização” do mundo da arte contemporânea?

O crescimento da importância das bienais nas últimas duas décadas facilitou, é claro, que alguns poucos artistas de países com menos recursos ganhassem visibilidade no mundo das artes. Se, no entanto, isso é realmente resultado da “globalização”, difere-se muito de outras manifestações desse processo. Os agentes da globalização econômica, por exemplo, sejam indivíduos ou multinacionais, precisam investir enormes quantidades de tempo e dinheiro para se estabelecer em suas novas localidades. Os curadores da maior parte das exposições que acontecem atualmente, por outro lado, estão em constante mudança. Chegando e partindo de locais em potencial, eles não têm tempo de assimilar, e menos ainda de entender, a produção artística de cada lugar. Do ponto de vista de pessoas que vivem e trabalham fora desse mundo, megacuradores e artistas globais podem parecer bem conectados; mas eles continuam, devido à própria natureza da indústria, sem ter, em menor ou maior escala, raízes culturais. Ao mesmo tempo, esse desenraizamento lhes coloca em posição de vantagem, se não de privilégio; para eles, as bienais de fato não têm fronteiras. Mas para a maioria das pessoas, não incluídas nesse círculo mágico, as barreiras reais ainda persistem. As bienais, mecanismo institucional mais popular nas últimas décadas para a organização de exposições de arte de larga escala, revelam, apesar das alegações democráticas e anticolonialistas, ainda incorporar as estruturas tradicionais de poder do mundo da arte contemporânea ocidental; a única diferença é que a palavra “ocidental” foi silenciosamente trocada por uma mais popular, a palavra “global”.

CHIN-TAO WU é pesquisadora associada do Instituto de Pesquisas Europeias e Norte-Americanas da Academia Sinica.

[8] Enwezor, O. “Mega-exhibitions and the antinomies of a transnational global form”. *MJ—Manifesta Journal*, nº 2, inverno 2003-primavera 2004, p. 19.

Recebido para publicação
em 1º de maio de 2012.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

94, novembro 2012
pp. 109-116

publicações

Cadernos de Pesquisa
Estudos em Avaliação Educacional
Coleção Textos FCC



Fundação Carlos Chagas
www.fcc.org.br