

A comunidade transnacional de arte contemporânea

Camila Campelo Bechelany*

RESUMO

O presente artigo investiga a formação de um universo cognitivo, em nível internacional, do gosto artístico contemporâneo, de modo a refletir os limites de uma comunidade artística transnacional. Para tanto, constrói um modelo teórico que procura definir os meios de atribuição de valor às obras de arte, a partir de sua circulação por canais transnacionais de troca. Verificamos, a partir da análise da consagração de valores e da atuação do curador de arte, a delimitação de um universo marcado pela “cultura da globalidade”.

Palavras-chave: Fluxos transnacionais de valores; Comunidade de sentido; Política do gosto.

As trocas culturais entre os povos não são nenhuma novidade. No entanto, nas últimas décadas, o alargamento espacial e o encurtamento temporal dos fluxos de informações e idéias ampliaram os canais de troca, e o intercâmbio de valores (materiais e simbólicos) tornou-se um processo transnacional. A partir disso, a delimitação de uma comunidade artística internacional se fez possível. Essa comunidade propaga o gosto estético contemporâneo, tendo como base o universo simbólico internacional de artes visuais.

Acreditamos que a formação desse gosto estético contemporâneo é permeada por determinadas regras e regularidades de um jogo político.¹ Como a

* Bacharel em Relações Internacionais pela PUC Minas.

¹ A idéia de jogo político aqui remonta à tese de Pierre BOURDIEU (1998), que constrói o conceito como um arco de forças e relações de poder que instituem valores.

comunidade internacional articula e organiza esse jogo é nossa indagação primeira. Para respondê-la pretendemos compreender:

- 1) a atribuição subjetiva de valor às obras de arte no tempo;
- 2) as contingências da circulação dos valores (simbólicos e materiais) pelo meio artístico internacional; e
- 3) o processo, decorrente, de composição do gosto.

Em um segundo momento, faremos uma análise de discurso de três formadores de opinião dentro do mundo internacional da arte, os curadores Okwui Enwezor, Alfons Hug e Francesco Bonami. A partir dessa análise, tentaremos verificar as possibilidades de constituição de um universo simbólico compartilhado – nosso propósito fundamental de pesquisa.

TRADIÇÃO, REPRODUTIBILIDADE E CIRCULAÇÃO

Concepções filosóficas acerca da experiência estética colocam-na no nível da percepção, sem intermediação racional ou explicação possível em outros termos. No entanto, veremos que a experiência estética e a formação do juízo estético podem ser vinculados às circunstâncias históricas e espaciais nas quais a obra de arte está inserida. A compreensão do universo intersubjetivo que envolve a obra torna-se palpável enquanto fenômeno social, relacionado à partilha de sentido e ao contexto cultural no qual os valores estéticos são formados, no caso da arte contemporânea, o contexto internacional.

Para Pierre Bourdieu (1996), a “etnologia histórica”, que reconstrói o tempo e o espaço da obra para demonstrar com quais propósitos o artista produzia a sua representação pictórica do mundo, é o método de conhecimento que permite à ciência “decifrar os códigos artísticos que constituem a obra de arte para proceder a uma análise fiel da percepção das obras” (p. 351). A percepção e os códigos artísticos, historicamente concebidos, por sua vez, revelam a compreensão de um grupo distinto ou uma comunidade de sentido,² que é responsável pela atribuição e difusão dos valores que orientam o

² Por comunidade de sentido ou comunidade interpretativa utilizamos a compreensão de Stanley FISH (1995) que a define por um conjunto de percepções e valores que dão sentido às ações dos indivíduos e servem à organização de um determinado grupo social. Sempre se está envolto em determinadas circunstâncias que condicionam o entendimento e a distinção dos significados.

mundo das artes e que acabam por estabelecer a própria definição do que é arte. É nas instâncias de consagração – museus de arte, exposições, mostras e feiras internacionais, publicações especializadas –, espaços de convergência dessa comunidade, que as trocas simbólicas³ acontecem e as atribuições subjetiva e objetiva de valores se dão num jogo dinâmico.

Durante a Segunda Grande Guerra, o centro propagador do gosto se transferiu da Europa para os Estados Unidos. Um dos principais centros de arte moderna e contemporânea foi criado em Nova Iorque, o MoMA (Museum of Modern Art) e, paralelamente, uma discussão estética substancial foi levantada. No ano de 1942, Peggy Guggenheim (1898-1979), à época uma importante colecionadora americana, organizava uma exposição dos artistas europeus refugiados em Nova Iorque em razão da perseguição nazista. A partir desse mesmo ano, muitas galerias e museus se lançaram nos Estados Unidos, criando espaço não só ao contingente de artistas europeus emigrados, mas também à original arte moderna americana.

Frente a um esquema bem organizado de galerias e iniciativas governamentais de incentivo à arte americana na Europa e no resto do mundo (parte do Plano Marshall),⁴ a produção artística se viu reinventada e o mercado europeu, por sua vez, não se recuperou, mesmo com o retorno da maioria dos artistas a partir de 1945. Por parte da vanguarda artística da época “tratava-se de afirmar que a arte européia estava tão caduca quanto a vocação histórica da Europa no plano político” (COMPAGNON, 1999, p. 83).

Dessa forma, concepções relativas à função da arte na sociedade foram revistas, problematizou-se o próprio estatuto da arte e sua relação com a cultura de massa. A transferência do eixo central da criação para Nova Iorque foi crucial para o processo de evolução da arte moderna e de sua dessacralização.

³ O conceito de trocas simbólicas é usado por Arjun APPADURAI (1995, p. 17-29), para se referir a um tipo de troca no qual o valor do bem é simbólico, definido na própria troca. Por exemplo, quando lidamos com relíquias, antigüidades ou objetos de arte, os valores comerciais atribuídos a esses objetos se devem a um valor simbólico anterior, subjetivo, que depende da “história de vida particular do objeto”.

⁴ No final da década de 40 e início da década de 50, os grandes produtores culturais americanos, estimulados pelo governo, fomentaram muitas atividades artísticas no estrangeiro. A Bienal de São Paulo, por exemplo, foi criada com o apoio do MoMA, em 1951. A Bienal de Veneza, em 1948, abrigou a coleção nova-iorquina de Peggy Guggenheim, o que acabou resultando na instalação de um museu americano de arte na cidade de Veneza, o Museu Guggenheim de Veneza.

A partir desse processo, o gosto artístico sofreu mudanças radicais e a aproximação da arte com a vida – proposta da arte moderna – foi potencializada pela reprodutibilidade técnica. A intensificação da reprodutibilidade mercantilizadora na arte confundiu a produção artística com a produção industrial. E o resultado disso foi a Indústria Cultural que, na década de 1930, legitima a obra de arte enquanto produto, o que, segundo Jameson (1996), é o “fetichismo da mercadoria” que, uma vez assimilado pela cultura, resulta em produtos culturais fetichizados. Em suas palavras:

O que ocorreu é que a produção estética está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação da estética e ao experimentalismo. (p. 30)

A sobreposição dos limites da alta cultura e da cultura de massa tornou a distinção do “artístico” uma tarefa difícil e, mais do que nunca, a opinião dos *experts* se tornou imprescindível para diferenciar arte, produto, artefato, utensílio etc. e, conseqüentemente, para dotar a própria comunidade artística do poder de reconhecer, legitimar e controlar os canais de troca de valores e significados. Sabemos que os objetos de arte conferem status aos indivíduos e, diferenciando-os ou aproximando-os dentro da comunidade, nas circunstâncias postas pelo advento da indústria cultural, a distinção dentro do campo artístico se tornou mais importante do que nunca na história da arte.

No começo do século XX, apareceram os primeiros trabalhos a que podemos chamar de *arte pop*. A arte pop⁵ é um segmento da arte conceitual⁶ relacionada à arte de massa, e seus ícones são conhecidos pela reprodução de caráter industrial das obras. Todas as tentativas das vanguardas de fazer crítica ao mercado são derrubadas pela arte pop, que aciona a destruição da arte.

⁵ A arte pop (ou *pop art*) é um movimento que teve início nos Estados Unidos na década de 50 e remonta a Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Sua intenção principal era expressar a sociedade de consumo e o vazio do indivíduo. O principal recurso consiste em retirar objetos do cotidiano e aplicá-los sobre as pinturas. Dentro do mesmo movimento, mas já imbuído de outras referências, na década de 60, Andy Warhol fazia uso de símbolos e imagens publicitárias para a produção de obras e Claes Oldenburg reproduzia objetos do cotidiano, transformando-os em esculturas.

⁶ Na arte conceitual a noção de belo fica totalmente dispensada. A proposta é representar um conceito por meio da forma; a forma em si não quer transmitir mensagem alguma.

O americano Rauschenberg (Port Arthur, Texas, 1925), em 1953, realizou um trabalho que consistia em apagar um desenho de Willen De Kooning (Roterdã, Países Baixos, 1904), ação que levou um mês de trabalho. O resultado final exibido ao público foi uma folha de papel borrada e suja, o título vinha abaixo: **Erased De Kooning drawing**. O artista coloca o espectador numa situação embaraçosa, defronte da própria negação da arte, constrangendo-o a renunciar à experiência estética tradicional. Naquele momento a arte toma uma outra conotação, e o que dá a qualidade de arte a uma ação ou objeto passa a ser a afirmação do próprio artista e não a “beleza” ou poder de representação. Para Antoine Compagnon (1999), o processo de ressignificação empreendido pelo conceitualismo significou reduzir a arte à instituição e ao mercado, sendo arte o que o artista chama de tal e o que as galerias expõem.

A legitimação da arte estaria apoiada, desde então, num critério de valor embasado no indivíduo. A comunidade artística, no entanto, dispõe de suas formas de consagração e distinção e, naquele momento, o mecanismo capaz de unir a arte e a cultura de massa, de modo a recodificar o objeto artístico, foi o mercado. De acordo com Compagnon (1999):

Enquanto a tradição moderna, desde a metade do século XIX e, sobretudo, desde que as vanguardas históricas do início do século XX reagiram contra a exclusão da arte em relação à vida moderna, contra a religião da arte, qualificada como burguesa porque sacraliza o gênio e venera a originalidade na produção de um objeto único, autônomo e eterno, essa mesma tradição, longe de alcançar a cultura de massa e a arte popular, se isolou, sem dúvida, cada vez mais, no universo do que se chama em inglês o *connaissanceurship*, ou seja, o meio elitista e confinado dos museus e das universidades, da crítica e das galerias. A tradição moderna não aboliu, pois, a distinção (...) entre *high* e *low art*, a arte de elite e a arte de massa (...); paradoxalmente, “ela reforçou essa posição até o aparecimento de formas como a arte pop, nos anos 60, encenando a morte da arte, quer dizer, aproveitando o domínio do mercado para fazer a completa identificação entre as obras de arte e os bens de consumo”. (p. 81-82; aspas nossas)

No entanto, dependendo da sociedade, a cultura de massa na arte foi percebida não como uma renovação, mas como uma contestação da própria sociedade de consumo. Na França, a arte pop, seguindo a tradição moderna, contestou a própria instituição artística, fazendo dos mecanismos de mercado o resgate da própria arte.

Marcel Duchamp é um personagem central no processo de dessacralização da arte. Em 1913, Duchamp expôs, em Nova Iorque, o **Nu descendo**

uma escada⁷ que havia sido recusado no Salão dos Independentes de Paris, em 1912. A partir de então, suas obras estariam desprovidas de símbolos, carregadas apenas de uma idéia e da forma no espaço (CABANNE, 1997). O artista rompe não só com a representação, mas também com o conteúdo da obra de arte – arte puramente conceitual, ou ainda, nominalista. Com sua crítica à forma acabada e por meio da desconstrução da própria forma, ele dá início a uma revolta contra o culto à beleza, à concepção sublime de arte e ao mito do artista e vai mais profundamente nisso do que qualquer outro artista. Com seus *ready-mades*,⁸ a substituição do plástico pelo lingüístico, o objeto artístico passa a remeter não a uma imagem, mas a uma idéia, geralmente apontada no título poético da obra. Começa-se a crer que a atitude do artista importa mais do que a obra em si. Na visão do próprio Duchamp (*apud* COMPAGNON, 1999):

Já que não trabalha mais para um patrão ou um mecenas, o artista moderno é antes um pequeno empresário. Ele produz objetos desprovidos de função ou sem valor de uso, e no mercado onde os entrega, a demanda não precede a oferta. Cabe pois ao artista decidir sozinho o que fabricará, e o colecionador se pronunciará em seguida, escolhendo comprar ou não. (p. 91)

Ou seja, o artista decide o quê e como produz, mas o mercado tem que consagrá-lo como arte e, de fato, o “ato artístico” – com intenção de provocação ou ruptura – atado a uma tradição artística particular a partir de Duchamp, é consagrado como arte nas instâncias de celebração da comunidade. Para Bourdieu (1996), comentando o momento em que Duchamp assina seu nome em um *ready-made*:

Seu ato não seria nada mais que um gesto insensato ou insignificante sem o universo dos celebrantes e dos crentes que estão dispostos a produzi-lo como dotado de sentido e de valor por referência a toda tradição da qual suas categorias de percepção e de apreciação são o produto. (p. 195)

⁷ O **Nu descendo uma escada** consistia em uma tela que apresentava conjuntos de lâminas chatas, dispostas paralelamente, como a representação estática de um corpo em movimento.

⁸ Os *ready-mades* são “objetos manufaturados, modificados ou não, assinados, dotados de título e expostos, promovidos assim ao nível de objetos de arte apenas pela decisão única e arbitrária do artista (...)” (COMPAGNON, 1999, p. 93) Como exemplos podemos citar a **Roda de bicicleta**, 1913: uma roda de bicicleta fixada a um tamborete; **A fonte**, 1917/1964: um mictório; **Em antecipação ao braço partido**, 1915: pá para neve.

A manutenção da *antiarte* como forma de emancipação e originalidade no campo artístico só será possível pelo reconhecimento dela como tal pela comunidade artística. Não nos vale crer num etéreo, quase mágico, poder criador do artista, antes de residir na gravidade criativa intrínseca à obra; para Bourdieu (1996), a eficácia dos atos de consagração reside no próprio campo.

Desde o impressionismo, a arte abdicou da procura pela representação fiel para captar “a fisionomia das coisas, quer dizer, sua consideração subjetiva, por oposição a uma consideração objetiva, que visa apreender a natureza delas” (LÉVI-STRAUSS *apud* MATTEI, 2002, p. 31). Passando pelo geometrismo e pela abstração radical, a arte se desvencilha da forma e da própria obra para dar lugar à expressão do sujeito, à liberdade do artista. Nesse momento, o que conta na arte é a proposta do produtor da obra, o objeto artístico é suprimido e o que se vê exposto é um conceito, uma mensagem ou, simplesmente, o vazio – a ausência da própria obra.

Também a atividade de recepção da obra se torna mais racional do que sensitiva, demonstrando uma correspondência/identificação entre produtor e espectador. Como afirma Umberto Eco (1972), a crítica passou de uma crítica estética para uma crítica intelectual:

No percurso da crítica da arte moderna percebemos que o problema da arte prevaleceu sobre o problema da obra enquanto coisa feita e concreta, a maneira de fazer tornou-se mais importante do que o que se faz, a forma é fruída enquanto exemplo de um modo de formar e a hipótese que se coloca é a seguinte: “o prazer estético se alterou com o contexto histórico: de prazer de natureza emotiva e intuitiva passou para prazer intelectual, o que de certa forma é uma morte da arte”. (p. 248-249; aspas nossas)

As mudanças históricas, portanto, acarretaram mudanças na percepção estética e na atribuição de valores. Na modernidade, obra de arte e mercadoria terminaram por se confundir. A atribuição de valores subjetivos (de culto, de exposição e de troca/mercadoria), que definem algo como objeto de arte, acontece no seu reconhecimento por especialistas e sua exposição em instâncias próprias e adequadas, que permitem a circulação desses valores nos canais de troca da comunidade interpretativa.⁹

O desenvolvimento da indústria cultural mudou os modos e relações de absorção do objeto artístico e colocou em evidência duas dinâmicas de difu-

⁹ A comunidade interpretativa partilha de um entendimento comum de significados devido à correspondência “dos modos de pensamento e modos de vida que implicam um

são: a dinâmica da produção – linear e unidirecional – e a da circulação/troca – intrínseca à mercadoria. É na circulação das obras por fluxos transnacionais e na atribuição de sentido que acontece nessa movimentação ampliada que vislumbramos os contornos da comunidade artística globalizada, composta por agentes organizadores das interpretações em torno do gosto estético internacional.

A interação social é compreendida, em Bourdieu (1996), a partir de campos distintos de atuação: o campo artístico, o campo político, o campo religioso e o campo econômico, por exemplo. Tais campos são como estruturas invisíveis, que contêm certas “condições de existência” objetivamente determinadas, que uma vez articuladas, correspondem a uma posição específica em relação à cultura (ou aos produtos culturais) que o agente ocupa no campo. A posição social do agente é orientada pelo que Bourdieu chama de *habitus*. O conceito de *habitus* permite compreender a função do gosto, na comunidade de valores, e os modos de articulação de práticas sociais de produção e apreciação das obras.

Analisemos, então, as seguintes colocações de Bourdieu (1984):

O *habitus* é, ao mesmo tempo, o princípio gerador dos juízos objetivamente classificados e o sistema de classificação (princípio divisor) das práticas. É, na relação entre “as duas capacidades que definem o *habitus*, a capacidade de produzir práticas e obras passíveis de classificação, e a capacidade de diferenciar e apreciar estas práticas e produtos (gosto)”, que o mundo socialmente representado, isto é o espaço de estilos de vida, é constituído. (...) “O *habitus* é a necessidade internalizada e convertida numa disposição que gera práticas dotadas de significados e percepções doadoras de significados”; é uma disposição geral transponível, que carrega uma aplicação sistemática universal – além dos limites do que foi aprendido – da necessidade inerente nas condições de aprendizagem. (p. 170; trad. livre; aspas nossas)

O *habitus* é, portanto, um arranjo bidimensional de práticas, composto simultaneamente por uma estrutura objetiva (princípio gerador) dada pelo campo direcional e de uma estrutura subjetiva, que é o que chamamos de gosto. Podemos pensá-lo também como um sistema de esquemas adquiridos, que funciona no nível prático como categorias de percepção e de apreciação e/ou como os próprios princípios de classificação e como os princípios internalizados organizadores da ação. Bourdieu (1998) acrescenta ainda que o *habitus* se configura numa “estrutura estruturante”, que dimensiona as percepções e as práticas, e uma “estrutura estruturada”, que é dada *a priori*

pela posição que o agente ocupa na estrutura. Ele é ao mesmo tempo, o princípio gerador da classificação e o próprio sistema de classificação.

Tanto a produção quanto as percepções das obras estarão atreladas à posição que os agentes – colecionadores, *marchands*, apreciadores, críticos, curadores, artistas, artistas-curadores – ocupam dentro do campo. As alterações de percepções e práticas dentro do campo artístico estão relacionadas à mudança de posição dos agentes e à interposição de práticas originárias de outros campos, como o campo econômico e o campo político. A mercantilização da arte, por exemplo, pode ser entendida como um processo desencadeador de violentos deslocamentos nas condições de existência dentro do campo artístico. As resignificações acionadas por esses desvios de objetos artísticos para a forma de mercadoria são diferenciadas e dependem também da posição que o agente ocupa no campo.

Desvios no campo, como o advento da reprodutibilidade técnica e o conseqüente dismantelamento da aura da obra, provocaram alterações não só na percepção, mas também na forma de produção e no gosto. Podemos dizer ainda que o que produz esses desvios diferenciais é o próprio gosto, que, tendo sido revisto e reinventado, com seus elementos recombinações, reflete as diferenças inscritas nas condições de existência. O gosto é, portanto, fonte das distinções e, para Bourdieu (1998), mais especificamente:

Gosto é o operador prático de transmutação das coisas em signos distintos e distintivos, de distribuições contínuas em oposições descontínuas. Ele transforma práticas objetivamente classificadas em práticas classificatórias, ou seja, em uma expressão simbólica da posição de classe, pela percepção delas em sua relação mútua e em termos de esquemas sociais classificatórios. (...)

“O gosto” é, portanto, a “fonte do sistema de características distintas”, que deve ser percebido como a “expressão sistemática de uma classe particular de condições de existência”, assim como um estilo de vida diferenciado por qualquer um que possuir conhecimento prático das relações entre signos e posições distintos nas distribuições (de poder). (...)

Esse sistema classificatório, que é o produto da internalização da estrutura do espaço social é o gerador de práticas ajustado às regularidades inerentes de uma condição. Ele transforma, continuamente, necessidades em estratégias, constrangimentos em preferências, e, sem qualquer determinação mecânica, gera grupos de escolhas, constituindo estilos de vida, os quais retiram seu significado assim como seu valor de sua posição num sistema de oposições e correlações. É uma virtude feita de necessidade que transforma, continuamente, necessidade em virtude, através da indução de escolhas que correspondam à condição da qual ela é o produto. (p. 174-175; trad. livre; aspas nossas)

Para Bourdieu,¹⁰ a posição que um agente ocupa em relação às práticas e obras culturais é o que define o seu estilo de vida: burguês, pequeno burguês, aristocrata, trabalhador etc. Atitudes de admiração a objetos artísticos definem a burguesia como uma classe social diferenciada; a posse de relíquias e antiguidades dá à aristocracia seu status diferenciado de admiradora e proprietária da capacidade de reconhecimento da arte. As mercadorias têm estreita relação com a vida social,¹¹ cada classe, a partir de suas condições de existência no campo, toma para si uma posição diferenciada em relação à cultura e às outras classes sociais – isso se configura, segundo Bourdieu (1998), como a distribuição de capital cultural¹² entre as classes.

O jogo de poder dentro da comunidade artística prevê o controle e restrição da circulação de determinadas obras para que o *status quo* seja mantido assim como certos valores.¹³ Se considerarmos que o valor é um juízo subjetivo acerca dos objetos e não uma propriedade intrínseca a eles (SIMMEL *apud* APPADURAI, 1995, p. 3), podemos considerar também que o juízo subjetivo se modifica de acordo com a alteração das referências subjetivas que fundamentam a comunidade artística responsável pela disseminação dos valores estéticos – alteração de condições de existência leva à alteração de *habitus* e de gosto dentro do campo.

¹⁰ BOURDIEU coloca a discussão do gosto e da percepção em termos de distinção de classe, trazendo-a para o nível da prática e das articulações ideológico-sociais. Para nossa análise, no entanto, os conceitos-chave de BOURDIEU são importantes para dar luz à dinâmica social das trocas culturais de valores e percepções que distinguem os agentes na comunidade artística transnacional.

¹¹ De acordo com APPADURAI (1995), as mercadorias têm por si só uma vida social, considerando seu potencial de troca ou sua retirada de circulação – a negação da sua característica básica – que lhe confere status de relíquia ou de objeto precioso.

¹² Capital cultural é entendido por BOURDIEU como o potencial de reconhecimento que confere ao agente uma posição específica no campo.

¹³ Com APPADURAI (1995), podemos compreender melhor como ocorre o controle das trocas por parte da comunidade: a restrição à mercantilização dos objetos. Essa restrição acontece com mercadorias que têm as características abaixo e que podem ser relacionadas a obras de arte:

- a. os poderes de aquisição que representam são altamente específicos;
- b. sua distribuição é controlada de muitas formas;
- c. As condições que orientam sua emissão criam um conjunto de relações do tipo patrão-cliente;
- d. sua principal função é dar condições necessárias para a tomada de posições sociais elevadas, de manutenção da classe ou para combinar ataques no *status*;
- e. os sistemas sociais nos quais elas funcionam estão sendo controlados para eliminar ou reduzir a competição dos interesses de padrão de *status* fixo. (p. 25)

O *status* do sistema é mantido pela restrição de equivalências e trocas, num universo estável de mercadorias. No sistema de trocas simbólicas da arte o que é restringido e controlado é o gosto, num contexto de mutabilidade constante, que traz a ilusão da “intercambialidade” e acesso irrestrito.

O que ocorre é um processo de “comoditização pelo desvio”, quando o valor no mercado de arte é realçado ou intensificado pela colocação de objetos e coisas em contextos não-usuais. Quando pensamos no *look high-tech* inspirado pela Bauhaus, a funcionalidade de objetos, utensílios domésticos e locais de trabalho é desviada para a “estética”. Esta é a estética da descontextualização (APPADURAI, 1995) que também se faz presente no âmbito da arte contemporânea, em que os artefatos culturais e objetos “exóticos” constantemente são considerados obras de arte contemporânea.

A arte pop, por exemplo, não cria imagens, mas redimensiona-as, podendo representar um desvio dentro do próprio campo. Tal desvio não é só um instrumento de “desmercantilização” do objeto, mas também de intensificação (potencial) da mercantilização pelo deslocamento do valor que acompanha esse desvio. A intensificação da mercantilização na arte faz com que o *habitus* seja alterado e conseqüentemente o próprio gosto também.

Na classificação de Appadurai, há quatro tipos diferentes de mercadorias enquanto produtos estéticos. Elas são:

1. mercadorias por destinação: projetadas pelo seu produtor principalmente para a troca, como é o caso de uma obra encomendada por alguma instituição;
2. mercadorias por metamorfose: objetos projetados para outros usos e que se encontram no estado de mercadoria. Qualquer obra que esteja sendo comercializada passa por este estado;
3. mercadorias por desvio: objetos colocados na condição de mercadoria apesar de serem originalmente protegidos disso. É o caso dos *ready-mades*, que foram feitos em pequena quantidade para não serem explorados comercialmente, no entanto, acabam sendo comercializados como qualquer outra obra;
4. ex-mercadorias: objetos retirados temporária ou permanentemente do seu estado de mercadoria e colocados em algum outro estado, como acontece com antigüidades ou relíquias, ou ainda na arte pop, que retira objetos do cotidiano para transformá-los em obras. (MAQUET *apud* APPADURAI, 1995, p. 16)

As obras de arte podem ser posicionadas em qualquer uma das classes acima, dependendo de sua condição momentânea na coletividade – sua circulação ou retirada de circulação.

No campo artístico, encontram-se, pois, duas disposições simultâneas que orientam a política em prol da formação do mercado dos bens simbólicos: as rotas vigentes e o desvio dessas rotas. Para Appadurai, a origem da política em relação às mercadorias é a tensão entre estas duas tendências:

- 1) um interesse da elite (ou dos *experts*) em paralisar completamente o fluxo de bens, criando um universo fechado de mercadorias e um conjunto rígido de regulações de como elas devem se mover (como preço, barganha etc.); e
- 2) a natureza competitiva dos que estão no poder. O desvio é sempre sinal de criatividade ou crise, tanto estética quanto econômica, e é estimulado pela tendência das mercadorias de romper os padrões de circulação, provocar o relaxamento das regras e a expansão do próprio conjunto de bens. (APPADURAI, 1995, p. 56-57)

A ampliação progressiva dos fluxos e canais de troca dá lugar a inúmeros desvios e distinção de valores. No contexto de circulação transnacional, em que múltiplas possibilidades de troca são possíveis, lidamos com um universo simbólico amplo e complexo. No entanto, as condições de existência podem nos oferecer pistas em direção à formação de suposto gosto estético internacional.

Como vimos, o campo é modificado de acordo com a maneira pela qual as posições são ocupadas e mobilizadas, as posições são negociadas entre os agentes em termos de trocas de capital cultural. Há, portanto, espaço para a livre agência, que pode, inclusive, alterar a disposição dos elementos estruturais. Ao mesmo tempo, o “intérprete” da comunidade está envolto em determinadas circunstâncias (condições de existência) que condicionam a recepção e a distinção que se faz dos significados. Voltemos então ao *habitus*: podemos pensá-lo enquanto uma predisposição do agente em ocupar determinado espaço social no campo. Conforme Fish (1995), podemos compreender a formação do gosto pelo intérprete da seguinte forma:

- 1) a atividade de atribuição de valores tem lugar a partir do sistema de significados de que participa o intérprete;
- 2) aqueles que participam da valoração o fazem de forma imperativa e não condicional (eles não são relativistas); e
- 3) a despeito de sua atitude imperativa se enraizar em um conjunto de crenças, essas crenças não são individuais ou idiossincráticas, mas sim convencionais (o intérprete não é solipsista). (p. 321)

Dessa forma, se torna possível, a partir de circunstâncias transnacionais, criar “interpretações transnacionais” e “significados transnacionais”.

No campo artístico contemporâneo, as “negociações” de valores, materiais ou subjetivos, dão-se dentro de fluxos transnacionais de circulação de informações e mercadorias. Tais fluxos são, acima de tudo, economicamente motivados e, muitas vezes, as práticas e negociações ocorrem como transações comerciais. Nestes termos, a troca é a origem do valor e não o oposto, e a política (num sentido amplo) é o que liga valor e troca na vida social das mercadorias.

As trocas simbólicas se dão a partir de um amplo conjunto de acordos definindo:

- 1) o que é desejável, ou seja, o que é artístico (o gosto);
- 2) o que uma troca razoável de sacrifícios abarca, ou seja, o que essa troca poderá significar em termos de capital cultural;
- 3) quem está autorizado a exercer determinado tipo de demanda efetiva e em quais circunstâncias – quem são os *experts*, consumidores etc. e quais as instâncias de consagração legitimadas. (APPADURAI, 1995)

Esses atributos delimitam o campo artístico, ou ainda, as circunstâncias nas quais a comunidade interpretativa opera.

Para determinar os limites do que é arte, produto ou utensílio, a comunidade interpretativa se vale da consagração de alguns dos cânones (como Duchamp, por exemplo) que se tornam símbolos de identidade e identificação da própria comunidade, preservando-a. Tal canonização, que orienta as preferências e contra a qual se orientam os desvios dentro do campo, é um instrumento político de preservação do gosto, e acontece pela consagração de obras e nomes, principalmente por mecanismos de exposição e difusão das imagens. Os espaços de consagração – exposições e mostras internacionais – são locais de atuação dos *experts*, onde a comunidade como um todo se faz presente, operando suas práticas do gosto.

Visto isto, podemos avançar na identificação das formas de atuação da comunidade interpretativa por meio da análise de seus campos de atuação e da agência de um de seus atores: o curador.¹⁴ Procuramos esclarecer os meios de consagração dos valores por meio das exposições internacionais; notada-

¹⁴ Curadores, críticos e *marchands* são os canalizadores de capital cultural para o artista e cuidam de posicionar os trabalhos artísticos no mercado dos bens simbólicos, através da sua exposição devidamente calculada em locais de consagração. Esses agentes são intermediários do artista com o mercado de arte, cumprindo as funções de promoção e comercialização das obras e articuladores dos mecanismos de diferenciação e destaque do artista dentro do campo.

mente três entre as mais de 50 foram escolhidas pelo seu potencial de internacionalidade e pelo favorecimento da arte contemporânea. São elas a XI Documenta de Kassel (2002), a 50ª Bienal de Veneza (2003) e a 25ª Bienal de São Paulo (2002).

INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO

Como vimos com Bourdieu (1996), um trabalho ou atitude artística não tem valor, ou não é reconhecido como tal, a menos que seja celebrado pela comunidade – consagrado como o produto de uma tradição do gosto. Portanto, as obras e nomes precisam ser valorizados pela comunidade para serem consagrados.

Uma forma de conferir valor aos objetos em sua fase de mercadoria se dá pelos *torneios de valor*,¹⁵ que são eventos periódicos complexos, destacados da rotina da vida econômica. Nestes, o que está em questão é, principalmente, a disposição dos símbolos de valor na sociedade. A participação nos *torneios* é um privilégio dos que estão no poder, e uma forma de embate entre eles ocorre em tempo e espaço específicos, mas seus resultados e formas são importantes para amplas realidades de poder e valor na vida comum, desde as mais ordinárias (BAUDRILLARD *apud* APPADURAI, 1995).

Uma forma óbvia de *torneio* é o leilão de arte; outras formas que também guardam características semelhantes são as exposições, as feiras e outras mostras nacionais ou internacionais – espaços de performance da comunidade. O leilão seria uma prática concreta de troca entre os pares, muito diferente de operações comerciais calcadas em rivalidades econômicas e igualdades formais, em que cada um se guia pelo próprio cálculo de apropriação individual. Nessas instâncias de disputa (os torneios de valor), não importa quem seja o vencedor do desafio, a função essencial do leilão é a instituição de uma comunidade de privilegiados que se definem como tais por uma especulação agonística, de acordo com um corpo de sinais restrito. “(...) A paridade da aristocracia não está meramente na posse de poder, mas no ato cole-

¹⁵ Com seus aspectos lúdicos, rituais e recíprocos, os torneios dizem respeito “a todos os processos de transmutação dos valores, de uma lógica para outra lógica de valor que é observada em determinados lugares e instituições” (BAUDRILLARD, 1981 *apud* APPADURAI, 1995, p. 22).

tivo e importante de produzir e trocar valores simbólicos” (BAUDRILLARD *apud* APPADURAI, 1995, p. 22).

Como vimos, a partir da Revolução Industrial e do desenvolvimento dos métodos de reprodução de imagens, as obras ganharam status de mercadorias. Paralelamente à erosão de seu valor de culto, a produção artística foi imersa, de forma progressiva, em fluxos transnacionais cada vez mais densos, potencializando seu valor de exposição. A distribuição das obras pelo sistema segue a lógica de mercado. Não raro, a arte se confunde e se funde à publicidade, partilhando muitas vezes de suas estratégias de marketing. No entanto, o culto à obra de arte, capaz de retirá-la dos fluxos regulares de troca de mercadorias, permanece como uma possibilidade aberta para a relação entre espectador e obra (BENJAMIM, 1987; APPADURAI, 1995).

O alargamento dos canais de troca de mercadorias, informações e idéias em escala global, ocorrido, principalmente, nas três últimas décadas, ampliou as possibilidades de conformação de fluxos transnacionais de obras de arte. A acessibilidade às obras de arte foi “democratizada” com a multiplicação dos meios de difusão das artes visuais. O contato se dá de forma instantânea por meio da Internet, por exemplo, de forma extremamente dinâmica na *web art* ou em diferentes tipos de instalações, nas quais o receptor participa da própria obra, quase como um co-autor. Assim, a obra é viva em sua própria circulação; no trânsito pelos canais de informação; é fluida e toma forma no momento de contato com o receptor.

Nessa conformação de cenários, a comunidade elabora novos meios de canonização e de valorização, as instâncias de consagração do gosto tomam lugar em ambientes internacionalizados, organizados de forma complexa e ilustrativa. Não só os locais de exibição são desfrontereirizados, como a própria produção artística assimila essa dimensão e se apropria dela. Teremos, assim, obras classificadas na categoria de arte global e a comunidade que a legitima, a comunidade artística global.

As interpretações e finalidades atribuídas às obras de arte variam, como vimos, de acordo com o tempo e o espaço nos quais se situam e pelos quais elas circulam. As possibilidades são muito variadas, sendo que cada experiência é particular, dentro de um processo de fragmentação da identidade dos sujeitos que ocorre paralelo ao processo de homogeneização – duas direções simultâneas dentro do processo de globalização (FEATHERSTONE, 1995). A orientação para o movimento de globalização no campo das artes visuais produz uma comunidade interpretativa permeada por uma “cultura da globalidade”.

Há um movimento global de circulação de valores simbólicos e econômicos, que parte dos principais centros produtores, notadamente, Europa e Estados Unidos da América, e um movimento de recriação, de resgate da tradição local, que talvez se delineie nas margens desse movimento global. O movimento das margens tem lugar nas grandes exposições e bienais internacionais. O arranjo da comunidade artística internacional aventa a possibilidade de uma repetição criadora nos termos de Benjamin – um movimento marginal que estranha o centro com uma nova possibilidade de criação no seu momento presente. Ou, pode ser o contrário, uma repetição estéril, um movimento do centro em direção ao próprio centro, que abarca minorias e excluídos num processo unificador dos fluxos culturais.

Nossa perspectiva não se prende nem a uma nem a outra possibilidade, ela compreende as duas e entende os fluxos transnacionais de arte como espaços complexos nos quais convivem forças divergentes – desvios e tendências.

OS INTERCÂMBIOS SIMBÓLICOS

Nos fluxos transnacionais de arte uma rede global de trocas toma forma a partir da interação dos diferentes agentes. As rotas de circulação das obras se materializam nas publicações especializadas, nas mostras de galerias, nos leilões e feiras, na Internet – meios de difusão de obras¹⁶ (ou de suas representações digitalizadas) e de nomes – e nas exposições internacionais: instâncias de consagração da comunidade interpretativa.

As bienais, trienais e outras exposições periódicas internacionais, entretanto, têm uma particularidade: são entrecruzamentos e aglutinações de todas as rotas de circulação das mercadorias artísticas. São espetáculos,¹⁷ com data e hora marcada, em torno dos quais as demandas e propostas de todos os agentes envolvidos no jogo simbólico do gosto se conformam: há publicações (por vezes mais do que apenas o catálogo), há projetos especiais de ar-

¹⁶ Como é o caso da *web art*, modalidade que contou com espaços especiais de exibição nas três exposições analisadas neste artigo.

¹⁷ Segundo Guy DEBORD (1972), o espetáculo apresenta-se como uma enorme positividade indiscutível e inacessível. Ele nada mais diz que “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que ele exige por princípio é esta aceitação passiva que de fato ele já obteve pela sua maneira de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência (p. 16).

tistas, há fóruns de discussão, discussão de conceitos, iniciativas de educação e há transações comerciais, não de compra e venda de obras, mas de valorização e desvalorização econômica.

Muito embora a distância entre *marchand* e colecionador venha diminuindo gradativamente, a exposição permanece como prática necessária à legitimação do trabalho dos artistas, uma função que vai além do simples suprimento do mercado ou regulação dos preços (HUYSSSEN, 1994). Quando um artista é convidado para expor em grande exibição internacional, seu nome entra para uma rota de circulação privilegiada. A partir de então, ele é um nome consagrado pelo meio internacional de arte e o preço de sua obra na galeria cresce, bem como o valor simbólico dela. A circulação dos bens simbólicos pelo sistema está, portanto relacionada à consagração de obras e nomes, que por sua vez é submetido ao escrutínio do curador.

As exposições reúnem – abrigando simultaneamente, tempos e espaços diversos em forma de obras de arte – todos os elementos necessários ao ritual da consagração dos cânones: um ambiente grandioso, artistas, *experts*, espectadores e obras. A exposição é um espaço performático da comunidade artística, onde se confrontam os agentes do campo artístico e seu observador mais alheio e mais rigoroso – justamente, por não partilhar/compreender as peculiaridades do universo da arte – o espectador. O jogo do gosto vai sendo desdobrado, de forma dinâmica, com a participação do espectador, que por sua vez está disposto a se inserir na disputa de reconhecimento de valores que é operada por todos.

Podemos pensar a exposição como um lugar de contemplação, que proporciona a experiência estética, no sentido de experimentação do objeto artístico. Essa contemplação, no entanto, é orientada pela narrativa construída pela exibição, que relaciona os objetos dotando-os de circunstâncias específicas e retirando-os de seu contexto original. Como afirma Moriconi (1997):

A história de dessublimação na arte tem sua própria complexidade. Relaciona-se de cara com a mercantilização do objeto de arte. (...) *O que a função estética faz é justamente separar um conjunto de mercadorias e revesti-las da aura do sublime, destinando-a a outros usos, relacionados com a transmissão (ou seja, a reprodução social) – transmissão do saber coletivo, transmissão do patrimônio. O objeto de troca é investido de novos valores – torna-se objeto de ascese, de disciplinarização, de culto laico, de memória afetiva individual e coletiva.* (p. 68; grifos nossos)

Há três elementos determinantes numa exibição: a audiência e suas qua-

lidades culturais, determinantes da demanda em relação ao que ela espera encontrar; o objeto e a intenção do artista expressa por meio dele; e a própria leitura estética e classificação do objeto feitas pelo exibidor. O que se configura nesse cenário é uma tensão constante entre as expectativas e práticas de cada agente. Em decorrência desse jogo, o gosto vai sendo legitimado e “apresentado” à audiência. Ainda com Moriconi (1997):

Na esfera da cultura, tal como definida pela sociologia e pela antropologia, os valores são estratégias discursivas para a afirmação de forças e para a contestação de forças por outras forças. Essas forças atravessam transversalmente todos os corpos pulsionais – individuais, grupais, territoriais. (...) O que está em permanente alteração são as relações entre as forças. Todas as esferas práticas, cada qual na sua jurisdição, estão constantemente distribuindo e redistribuindo os fluxos pulsionais através da disputa entre valores. (p. 69-70; grifos nossos)

De fato, em alguma medida, a exibição é uma instância independente dos objetos exibidos, uma vez que “the mode of installation, the subtle messages communicated through design, arrangement, and assemblage, can either aid or impede our appreciation and understanding of the visual, cultural, social and political interest of the objects and stories exhibited in museums (or exhibitions)” (KARP; LAVINE 1991, p. 13-14). Assim, uma exibição é capaz de legitimar um objeto enquanto arte ou não, tornando-se uma instância de consagração. A inserção do objeto e sua colocação pensada e construída em uma exposição internacional de arte contemporânea desloca-o para a categoria de objeto de arte contemporânea internacionalmente reconhecido. Esse objeto contará, a partir de então, com um reconhecimento de autenticidade por parte da comunidade interpretativa.

Esse poder de legitimação das exposições remonta aos museus modernos, que transformavam ostentações de poder material em ostentações de poder espiritual, de forma que os objetos de arte representavam o produto da genialidade. Essa recodificação tornou-se possível pelo advento da nova disciplina de “história da arte” utilizada pelos estados modernos como um instrumento de pedagogia nacional. Dessa forma os museus de arte representam o gosto e as concepções estéticas da comunidade interpretativa artística, contando também com uma identidade específica.

A consagração da arte contemporânea nos espaços de exibição supõe necessariamente uma alusão aos cânones. Os cânones são nomes consagrados no meio e que servem como referência à classificação da comunidade. As

Bienais de Veneza e de São Paulo contam sempre com algum espaço para a exposição de cânones da arte moderna e/ou contemporânea.

A equipe curadora constrói uma narrativa que será “lida” pelo espectador. As práticas de exibição podem exaltar ou deturpar o valor estético de uma peça. O lugar do objeto dentro da exposição, a luz e outros aparatos técnicos são elementos necessariamente levados em consideração nas exposições de arte. No caso da arte recente feita, muitas vezes, com o fim único de exibição, a narrativa pode se tornar mais instantânea ou rarefeita, mas não menos influente. Não há exibição sem uma proposição, um tema, um questionamento, não há exibição neutra.

It seems axiomatic that it is not possible to exhibit objets without putting a construction upon them. Long before the stage of verbal exposition by label or catalogue, exhibition embodies ordering propositions. There is no exhibition without construction and therefore – in a extended sense – appropriation. (BANXADALL, 1991, p. 34)

O modo como as mostras são montadas, sua estrutura e metodologia, seu histórico, os patrocinadores e entusiastas, seu processo de institucionalização são elementos que podem indicar concepções sobre o gosto e os valores simbólicos da comunidade internacional de arte contemporânea. Como vimos, as exposições são como narrativas da comunidade, no âmbito das quais os valores simbólicos são reproduzidos e negociados.

OS INTÉRPRETES DA COMUNIDADE E AS PRÁTICAS DE ELABORAÇÃO DO GOSTO

A complicada colaboração e competição entre os *experts* do mundo da arte, negociadores, intelectuais, e consumidores é parte da economia política do gosto. (APPADURAI, 1995, p. 45)

Gozando de um alto grau de capital simbólico,¹⁸ os agentes reconhecidos como *experts* têm posições privilegiadas dentro do campo artístico. Desses

¹⁸ “J’appelle capital symbolique n’importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu’elle est perçue selon des catégories de perception, des

experts, aqueles que atuam como curadores dispõem de grande influência, já que operam como os agenciadores¹⁹ do gosto. Para manter sua posição e se proteger dos constrangimentos políticos implicados, a comunidade interpretativa controla as trocas simbólicas cada vez mais dinâmicas.

A curadoria apareceu no final do século XX como atividade administrativa e de gestão financeira dos projetos artísticos. Com o tempo, o curador passou a contribuir na construção do próprio evento, exercendo funções diversas, tais como “crítica, interpretação, mediação pública e até mesmo *mise-en-scène*” (HUYSEN, 1994, p. 41), o que pode ser um resultado da popularização das exposições de arte. Com as mudanças ocorridas em meados do século XX e a utilização da reprodutibilidade técnica na arte – marcando o início da pós-modernidade – o *habitus* desse agente que antes estava ligado somente ao campo econômico se conforma diferentemente: o curador passa a ter um nível de capital social mais elevado no campo artístico, ganhando largo espaço de atuação e assumindo novas funções, dentre elas a de conceber um tema e escolher artistas para as exposições ou salões.

Para Andreas Huyssen, o ato de “curar” hoje não significa desempenhar a função de guardião de coleções como no passado. “Pelo contrário, curar significa mobilizar coleções, colocá-las em ação nas paredes dos museus particulares em todo o mundo e, principalmente, na cabeça dos espectadores” (HUYSEN, 1994, p. 42). O curador é um colecionador: alguém que se apropria do objeto artístico dando-lhe um caráter particular articulado à sua tese (BENJAMIM, 1995). Concebendo o tema, dispondo as peças no espaço expositivo ou compondo uma coleção, o curador constrói uma narrativa que será lida pelos espectadores e, nesse processo, não preserva as obras. Reinventa-as num trabalho de interpretação a partir de suas condições de existência no campo.

No caso das mostras internacionais de arte contemporânea, o trabalho curatorial se desdobra a partir de um tema previamente elaborado e em torno do qual se constrói a *tese curatorial*: um argumento em relação à arte con-

principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c-à-d de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré.” (BOURDIEU, Pierre. **Raisons pratiques**. Seuil, 1994, p. 161 Disponível em: <<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/lexique/index2.html>>. Acesso em: 15/5/2003).

¹⁹ Agenciadores no sentido de suas práticas implementarem uma articulação entre a estrutura do gosto e a intervenção individual.

temporânea e seus questionamentos frente à realidade, que define os propósitos da exibição. A tese curatorial é concebida pela equipe de curadores que orienta a montagem e define a disposição das obras no espaço da exposição, seguindo determinadas técnicas e práticas de montagem que respondem à construção da narrativa. O curador contemporâneo é responsável:

- 1) pela administração do evento (ou, ao menos, pela parte artística deste);
- 2) pela concepção do tema; e
- 3) pela seleção dos artistas e das obras.

Atuando diretamente nas instâncias de consagração do mundo da arte, formando e propagando o gosto por meio de suas escolhas e estratégias de exposição, o curador tem grande responsabilidade na atribuição de valores aos bens simbólicos do campo. As escolhas e opiniões em relação ao que é artístico ou não, ao que deve ser exposto ou não, estão relacionadas às “condições de existência” que orientam as práticas de escolha e as teses curatoriais (BOURDIEU, 1996). Transitando entre o campo artístico e o campo mercadológico, o curador é um articulador da circulação de obras e de nomes, ele é um *conasseur* acima de tudo. Conhecedor da história da arte e conhecedor do meio, está próximo dos artistas e dos diretores de instituições.

A escolha de um artista por um curador respeitado no meio internacional pode consagrá-lo dentro do meio. O caso do escultor congolês Bodys Isek Kingelez é ilustrativo. Em 1992, suas obras foram exibidas na Casa das Culturas do Mundo,²⁰ sob curadoria de Alfons Hug. A exposição foi considerada um exotismo à época. A partir de então o artista foi convidado a participar de várias bienais, inclusive da 25ª Bienal de São Paulo (HUG, 2002).

Um importante meio de circulação dos valores no campo da arte contemporânea são as publicações, principalmente catálogos de exposições e monografias ou *resonnés* de artistas, que difundem as imagens fotográficas das obras, acompanhadas de textos ilustrativos ou descritivos, geralmente escritos por curadores e críticos. Os catálogos têm a função de registro literário e histórico das exposições internacionais, o que é particularmente importante na arte contemporânea, que utiliza frequentemente suportes desmaterializados.²¹ Essas publicações, veículos de difusão e legitimação da comunidade, são instrumentos auxiliares na comoditização das obras.

²⁰ A Casa das Culturas do Mundo é um dos principais espaços para exposição de artes visuais de Berlim.

²¹ É importante observar que a grande parte das obras contemporâneas tem caráter exibitório, como instalações, performances e vídeos (mais de 80% das obras expostas na

Neste artigo utilizamos catálogos de três exposições como meio de contato com nosso objeto empírico – a comunidade interpretativa – e fazemos, a partir deles, uma leitura do discurso de seu personagem modelar: o curador. As teses curatoriais de três curadores internacionais exemplares – Okwui Enwezor,²² Francesco Bonami²³ e Alfons Hug²⁴ – são nossa matéria-prima

última Documenta de Kassel (2002) foram vídeos, na Bienal de Veneza 2003 foram 40% de vídeos e na Bienal de São Paulo 20%). Há outros trabalhos que se desfazem em pouco tempo, aqueles com materiais orgânicos por exemplo, ou performances e outros trabalhos conceituais presenciais.

²² Enwezor foi o diretor artístico da *Documenta 11*, em Kassel, na Alemanha, de 8 de junho a 15 de setembro de 2002, tendo sido o primeiro curador não-europeu da exposição. Nascido em 1963 em Kalaba, Nigéria, uma pequena cidade na fronteira com a República de Camarões.

- Cresceu em Enugu, no leste da Nigéria, e em 1983 mudou-se para Nova York para começar seus estudos em Ciências Políticas, no Jersey City State College. É poeta, crítico e curador de arte.
- Em 1997 dirigiu a Segunda Bienal de Joanesburgo e contribuiu com o catálogo da 47ª Bienal de Veneza.
- Em 2001, durante a montagem da Documenta 11 vivia entre Nova York, Chicago, Londres e Kassel.
- Atualmente trabalha como curador adjunto de Arte Contemporânea do *Art Institute of Chicago*.
- É editor e fundador do *Nka: Journal of Contemporary African Art*, um periódico de crítica artística co-editado pelo African Studies Center da Cornell University. É o primeiro periódico internacional desse tipo dedicado ao estudo científico e exibição de arte contemporânea africana e de descendentes africanos. (Informações disponíveis em <www.universes-in-universe.de>, <<http://www.camwood.org/pguest2.htm>> e, <http://www.ihc.ucsb.edu/events/current/enwezorsymp/>>).

²³ Bonami foi o diretor artístico da 50ª Bienal de Veneza, de junho a setembro de 2003.

- Nascido em 1955 em Florença, Itália.
- Vive nos Estados Unidos desde 1987.
- Atualmente, é o curador sênior no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, membro da junta permanente da Manifesta (Bienal Européia).
- Foi membro do comitê científico da primeira Trienal de Yokohama de 2001.
- Participou da curadoria do Aperto 93 da Bienal de Veneza.
- Foi curador da Segunda Bienal de Santa Fé, da Bienal Européia e da Manifesta 3 e de várias outras exposições na Europa e Estados Unidos.
- Publicou os livros *Echoes: contemporary art at the age of endless conclusion*, ed. Monacelli, e *Sogni/Dreams* com colaboração de Hans Ulrich Obrist. Também contribuiu com muitos artigos e entrevistas em periódicos e catálogos de arte contemporânea. (Disponível em <<http://www.labiennale.org/en/visualarts/director/>>)

²⁴ Alfons Hug foi curador da 25ª Bienal de São Paulo (2002) e será o curador da 26ª (2004). Ele foi o primeiro estrangeiro a ocupar o cargo de curador geral da Bienal de São Paulo, o que causou um impacto negativo no meio artístico brasileiro.

- Nascido em 1950, em Hochdorf na Alemanha.
- Estudou Lingüística e Literatura Comparada em Freiburg, Berlim, Dublin e Moscou.
- De 1984 a 2000, foi diretor do Goethe Institute de Lagos, Medellín, Brasília, Caracas e Moscou.

para investigar práticas de operação do gosto. Pretendemos, através desse recurso, aproximarmo-nos da compreensão do funcionamento da “comunidade de arte global”, como ela mesmo se denomina.

Em nossa leitura dos discursos, procuramos responder às seguintes perguntas: quais as categorias de classificação que orientam as escolhas de um curador internacional? Qual a concepção de arte contemporânea de cada um? Qual a função de uma exposição internacional de arte dentro da comunidade e como se configuram as intenções desses curadores ao construir a exposição? Qual a relação da globalização com a arte contemporânea?

Em geral, as teses curatoriais das grandes exposições internacionais objetivam retratar o panorama mundial da arte contemporânea. O curador cumpre esta tarefa de dar conta da diversidade do mundo por meio da construção de narrativas, embasadas por suas teses curatoriais, que refletem os processos artísticos contemporâneos.

Há uma concepção difundida dentro da comunidade artística contemporânea de que a atividade do curador, seu intérprete, deve transmitir fielmente a mensagem da obra, sem mediação e sem leituras precedentes. O sistema de significados a que esta concepção corresponde parece remeter à idéia da exposição contemporânea de Huyssen (1994), que institui “um terreno que oferece múltiplas narrativas de significados, num tempo em que a metanarrativa da modernidade perdeu sua persuasão (...); quando a identidade assumiu um aspecto múltiplo e estratificado” (p. 54).

A preservação das identidades culturais e a tentativa de estabelecer um panorama geral da realidade permeiam as teses curatoriais das mostras internacionais; a construção de uma narrativa singular seria vista como excludente e particularista por esses curadores. Para Francesco Bonami (2003), a curadoria contemporânea deve refletir a diversidade e as contradições da própria realidade. Segundo ele:

-
- Foi diretor do departamento de artes visuais da Casa das Culturas do Mundo em Berlim de 1994 a 1998, quando realizou várias curadorias de arte africana, latino-americana e européia. Dentre elas, a da exposição “The other modern”, de 1997, com 30 artistas contemporâneos da América Latina, Ásia e África.
 - Foi diretor do Instituto Goethe (Instituto de Cultura Alemã) em: Lagos, Medellín, Brasília, Caracas e Moscou, de 1994 a 2000.
 - Realiza projetos no Brasil desde 1992 e atualmente (desde 2002) é o diretor do Instituto Goethe do Rio de Janeiro.
 - Foi curador da representação brasileira da Bienal de Veneza de 2003 (com obras de Rosângela Rennó e Beatriz Milhazes) e realizou também parte da curadoria da Bienal do Mercosul 2003.

A curator accepting his or her own limitations should present an understanding of *a world articulated through contradictions inherent in a multiplicity and diversity of ideas*. The 'Grand Show' of the 21st century must allow multiplicity, diversity and contradiction to exist inside the structure of an exhibition. *It must reflect this new complexity of contemporary reality, vision and emotions*. (p. XXI; grifos nossos)

Na tese de Enwezor (2002) podemos perceber a mesma inflexão, uma vez que, para o curador, a exposição do novo milênio deve configurar a diversidade do mundo contemporâneo:

(...) the exhibition counterpoises the supposed purity and autonomy of the art object against a rethinking of modernity based on ideas of transculturality. Thus, the exhibition project of the fifth Platform is less a receptacle of commodity-objects than *a container of a plurality of voices, a material reflection on a series of disparate and interconnected actions and processes*. (p. 55; grifos nossos)

Em Hug esta mesma compreensão revela-se em sua preocupação de favorecer artistas do hemisfério sul que, em princípio, contam com um déficit de participação nas rotas de circulação dos bens simbólicos globais.

Os curadores estudados aqui demonstram a preocupação em não oferecer respostas e não construir uma narrativa pré-concebida que conecte todas as obras exibidas em torno de um único conceito. A participação do espectador aparece sempre como uma questão crucial. Para Bonami e Enwezor, o espectador é a peça central de uma exibição de arte.

Há uma sensação de incompletude, de infinitude na construção dos textos que parece carregar a certeza de liberdade total na fruição do espectador. O curador distancia-se o máximo possível da relação obra/espectador, deixando o público à vontade para construir sua própria narrativa, seu texto individual para a infinidade de imagens e estímulos que uma exposição de grande porte oferece.

To make an exhibition of art, I would insist on the proposal that the spectatorship is central and fundamental to all forms of valuation of the visual content of an exhibition. Spectatorship is that dimension of subjectivity and consciousness that defines the relation of power to acts of cognition and valuation. Spectatorship, which takes the carnivalesque as its mode of enunciation, can only function productively in a democratic, open system. (ENWEZOR, 2002, p. 54)

A preocupação com a diversidade e a preservação das identidades culturais nas exposições internacionais são sintomas da transformação do objeto de arte em objeto de cultura ou, na perspectiva de James Clifford (1994), o contrário. Para ele:

Um aspecto crucial da história recente do conceito de cultura tem sido a aliança (e a divisão do trabalho) desta com a “arte”. A cultura, mesmo sem c maiúsculo, tende para a forma e autonomia estéticas. (...) as idéias de cultura e as idéias de arte modernas funcionam conjuntamente num sistema de arte-cultura. (p. 80; grifos do autor)

Vemos, cada vez mais, dentro das esferas de trocas simbólicas da arte, a extinção dos conceitos de alta e baixa cultura, ou ainda, mais especificamente, de *high art* e *low art*. A Documenta XI (exposição periódica internacional de arte contemporânea em Kassel, Alemanha, 2002) exibia objetos produzidos por comunidades étnicas em que não há a classificação de indivíduos como artistas. Esse também é o caso da 4ª Bienal do Mercosul (2003), cujo tema é “Etnografias Contemporâneas”: artefatos culturais como utensílios históricos são dispostos ao lado de obras de arte contemporânea. Retiram-se objetos de seu contexto original e atribuem-se a eles a função de exibição (prática museológica comum no século XIX), identificando-os à concepção de arte do Ocidente, que tem a exibição como característica intrínseca. A questão da aproximação entre *high* e *low art* envolve a discussão da oposição entre Ocidente e Oriente e do centro e da periferia e, portanto, toca no problema da inclusão de indivíduos (artistas) e culturas, distanciados e marginalizados nas instâncias de consagração da arte internacional.

Com a emergência de artistas e curadores com orientações não-ocidentais, ou melhor, não-europeus, a questão dos limites entre o que é objeto de arte e artefato de cultura se confundiu e a definição da própria arte global inclui essa questão. Identificamos uma compreensão difundida de que a arte contemporânea deve questionar a massificação pelo excesso de informações visuais que provoca a alienação do olhar. Essa concepção não foge à idéia de que “o objeto de arte seria aquele capaz de *por si* romper o fluxo indistinto e incessante das imagens compensatórias continuamente ofertadas pelos tecnocircuitos da diversão e da informação” (MORICONI, 1997, p. 66; grifo do autor).

A consagração de artistas de fora do circuito convencional das artes visuais nas exposições internacionais contemporâneas pode representar um des-

vio dentro dos fluxos da comunidade, no entanto, tal desvio não desencadeia a desvalorização da mercadoria artística, mas, ao contrário, ele é intensificador da mercantilização através do deslocamento do artefato cultural para a esfera da arte contemporânea. A partir daí, o objeto circula por rotas consagradas e ganha um valor de troca diferenciado. A vida social desse objeto se altera e seu valor simbólico poderá conferir, àqueles que articulam sua circulação, o *status* de conhecedores e, conseqüentemente, membros da comunidade interpretativa.

Os membros da comunidade são os articuladores do gosto e devem, portanto, evitar os desvios; no entanto, transformando desvios em rotas dominantes, acabam por preservar o status quo da comunidade. Em seu texto “O desmanche da cultura”, Mike Featherstone, a certa altura, descreve algumas “reações ao processo de globalismo”. Uma delas é a seguinte:

(...) existem aqueles intelectuais cosmopolitas e intermediários culturais, sobretudo os pertencentes à geração pós-Segunda Guerra Mundial que não procuram julgar as culturas locais em termos de seu progresso em direção a algum ideal derivado da modernidade, mas que se contentam em interpretá-las para platéias cada vez maiores, compostas por pessoas que tiveram acesso à educação superior, pertencentes à nova classe média, e platéias mais amplas, integradas à cultura do consumo. Eles têm a capacidade de reapresentar o exotismo de outras culturas, dos “lugares surpreendentes” e das diferentes tradições para platéias ansiosas por ter uma experiência. São capazes de trabalhar e viver em terceiras culturas, bem como parecem ter a capacidade de apresentar as culturas locais a partir de seu interior, “falando sobre elas do ponto de vista do nativo”. Esse grupo pode ser considerado pós-nostálgico e pode relacionar-se com platéias cada vez maiores de uma classe média desejosa de ter experiências com um jogo cultural, que renunciou a ir ao encontro do autêntico e do real, que se contenta em ser “pós-turista”, aprecia a reprodução do efeito do real, a imersão nele, de maneira controlada ou lúdica, e o exame daquelas regiões que se situam nos bastidores de um palco em que este real se apóia. (FIEFER, 1985 apud FEATHERSTONE, 1995, p. 138-139; grifos nossos)

Nessa passagem, os intelectuais cosmopolitas são os curadores internacionais de arte contemporânea; as platéias, os públicos das exposições concebidas por eles; e o palco, as próprias exposições: o espetáculo da “cultura global”.

ABSTRACT

This article investigates the constitution of an international cognitive universe concerning contemporary artistic preferences, so as to reflect the limits of a transnational artistic community. In order to do so, it constructs a theoretical model aimed at defining the means of attributing value to works of art, starting from their circulation through transnational exchange channels. We verify, based on the analysis of value consecration and the curator's activity, that a 'culture of globalism' marks this cognitive universe.

Key words: Transnational flows of values; Sense community; Politics of taste.

Referências

APPADURAI, Arjun. Consumption, duration and history. In: PALUMBO-LIU, David; GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Streams of cultural capital**. Stanford: Stanford University Press, 1997. p. 23-45.

APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. In: APPADURAI, Arjun. **The social life of things**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 3-63.

BAXANDALL, Michael. Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven. **Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 33-41.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução (1935-1936). In **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BENJAMIM, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Obras escolhidas: rua de mão única**. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 227-235.

BENJAMIM, Walter. Sobre o Conceito de História (1940). In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BONAMI, Francesco. I have a dream. In: **La Biennale Catalogue**. Veneza: Marsilio Editori, 2003. p. XII-XIII.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. The economy of practices. In: BOURDIEU, Pierre. **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. Trad. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1998. p. 97-244.

BOURDIEU, Pierre. **Lexique: bourdieusien**. Disponível em: <<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/lexique/index2.html>>. Acesso em: 15 maio 2003.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Trad. Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. Trad. Anna O. B. Barreto. In **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 69-89, 1994.

CLIFFORD, James. Histories of the tribal and the modern. In: CLIFFORD, James. **The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art**. Cambridge: Harvard University Press, 1996. p. 189-214.

COCCHIARALLE, Fernando. Entre o global e o universal: sobre o intercâmbio cultural na América Latina. **Revista do Instituto Arte nas Américas**, Belo Horizonte, Ano 1, v. 1, p. 8-13, jul./dez. 2003.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

Director. Disponível na internet via e <http://www.labiennale.org/en/visualarts/director/>. (Citado em 15 de outubro de 2003)

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Trad. José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ENWEZOR, Okwui. The black box. In: ENWEZOR, Okwui. **Documenta 11: Platform 5 Exhibition Catalogue**. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2002. p. 42-55.

DEBORD, Guy. A separação acabada. In: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Afrodite, 1972. p. 1-28.

DUNCAN, Carol. Art museum and the ritual of citizenship. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven. **Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 88-103.

FEATHERSTONE, Mike. (Org.). **Cultura global**. Petrópolis: Vozes, 1994.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FISH, Stanley. Is there a text in this class? In: FISH, Stanley. **Is there a text in this class? The authority of interpretive communities**. Cambridge: Harvard University Press, 1995. p. 303-321.

GIULIANO, Charles. **Final reflections on Documenta 11**. Disponível em <<http://nyartsmagazine.com/69/documenta.htm>>. Acesso em: 10 set. 2003.

HUG, Alfons. Iconografias metropolitanas. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 25, 2002, São Paulo. Núcleo Países. São Paulo: Lord Cochrane, 2002.

HUG, Alfons. O Atlas do Aleph. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 25, 2002, São Paulo. Núcleo Iconografias Metropolitanas. São Paulo: Lord Cochrane, 2002.

HUG, Alfons. **On the presence of art from Africa, Asia and Latin America in the Documenta X**. Disponível em <http://www.universes-in-universe.de/doc/opinion/e_hug.htm>. Acesso em: 22 maio 2003.

HUYSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. Trad. Valéria Lamego. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 35-57, 1994.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

KERR, Merrily. **Warming to the global: Documenta 11**. Disponível em: <<http://www.nyartsmagazine.com/bbs2/messages/728.html>>. Acesso em 10 set. 2003.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun **The social life of things**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 64-91.

LA BIENNALE DI VENEZIA. Director. 2003. Disponível em: <<http://www.la-biennale.org/en/visualarts/director/>>. Acesso em 15 out. 2003.

LOPES, Fernanda. **Entrevista com Alfons Hug**. Disponível em: <www.obraprima.net/materiais/html594.html>. Acesso em: 7 set. 2003.

MATTÉI, Jean François. **A barbárie interior: ensaio sobre o I-mundo Moderno**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

MORICONI, Italo. Sublime da estética, corpo da cultura (1997). In: ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA Tereza Virgínia (Org.). **Declínio da arte ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas e Abralic, 1998. p. 63-70.

PALUMBO-LIU, David. Introduction: Uhabituated habituses. In: PALUMBO-LIU, David; GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Streams of Cultural Capital**. Stanford: Stanford University Press, 1997. p. 1-21.