

Modernidade, art brésilien du 20e siècle (Paris, 1987): uma exposição entre assimilação e deslocamento na história internacional da arte

Camila Campelo Bechelany*
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Resumo

A partir de uma análise da narrativa curatorial da exposição *Modernidade art brésilien du 20e siècle* (Paris, 1987-1988) e da recepção crítica desta na França e no Brasil, pretendemos refletir sobre as possibilidades e os limites de um "modernismo brasileiro" no contexto inicial da globalização da arte, em meados da década de 1980. Esta reflexão pode nos conduzir a uma leitura da história da arte internacional de uma perspectiva brasileira e à compreensão do sistema internacional de arte como um campo simbólico multi-centralizado.

Palavras-chave

Modernidade; história das exposições; globalização.

Abstract

Starting from an analysis of the curatorial narrative of the exhibition "Modernidade, art brésilien du 20e siècle" (Paris, 1987-88) and from the critical reception it received, we intend to consider the possibilities and limits of a "Brazilian Modernism" at the dawn of the globalization of art. Such reflection could result in a reading of the international history of art that is open to dislocation and to the understanding of the international art system as a pluricentralized symbolic field.

Key-words

Modernity; exhibition histories; globalization.

* Camila Campelo Bechelany é doutoranda em Sociologia da Arte na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – EHESS de Paris (Bolsista da CAPES 2014-2015) e mestre em Antropologia Social pela EHESS e em Arts & Politics pela New York University. Este artigo é retirado da sua tese de doutorado. Uma primeira versão resumida do assunto desenvolvido aqui foi apresentada oralmente na Jornada de Estudos *Globalismes* da Revista Marges em outubro de 2015 em Paris. Email para contato: camila.bechelany@gmail.com

Em seu texto *Cêntricos e ex-cêntrico: que centro? onde está o centro?* de 1990 a historiadora da arte Aracy Amaral nos dá alguns indícios para compreender a globalização e as relações centro-periferia no mundo da arte no final da década de 1980. Ela discute as relações de poder e a insuficiente representação da arte brasileira internacionalmente devido ao fato de que a organização de exposições nos países centrais ser quase sempre feita por curadores não-brasileiros ou sem especialização na arte brasileira. Para Amaral, somente no momento em que invertermos a relação centro-periferia é que poderemos ultrapassar a condição de periferia.

Segundo a historiadora:

Até que ponto é nocivo a difusão de um verdadeiro retrato da arte brasileira que especialistas europeus ou norte-americanos busquem sempre aqui 'o outro' a espelhar como brasileira somente a manifestação artística ex-cêntrica, antagônica, portanto, àquela do 'centro' representado por eles e por sua arte culta e urbana de país desenvolvido? Quando assumirmos nossa realidade como centro, só então poderemos ver com complacência os pontos de vista exóticos desses curadores tão 'excêntricos' em relação a nosso brutal cotidiano. (Amaral, 2006: 92)

Para Amaral, no entanto, a exposição *Modernidade: art brésilien du XXème siècle* em Paris foi um exceção à dinâmica de exotismo dentro da qual as curadorias eram realizadas até a década de 1990. Para *Modernidade* uma equipe binacional foi encarregada da curadoria, da museografia, da organização, da edição e redação do catálogo. Em se tratando de uma equipe binacional, as decisões eram tomadas coletivamente. As escolhas da curadoria e a construção das narrativas no interior da exposição foram construídas a partir de um diálogo intercultural França-Brasil.

A exposição *Modernidade* aconteceu no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), de 10 de Dezembro de 1987 a 14 fevereiro 1988 como parte de um projeto de cooperação cultural entre a França e o Brasil. O projeto de cooperação França-Brasil (1986-1989) tinha como objetivo desenvolver as relações dos dois países em diversas áreas. O projeto de *Modernidade* foi proposto dentro desta perspectiva e desenvolvido pela Associação Francesa de Ação Artística e pelo Ministério da Cultura do Brasil.

No final de 1980, quando o projeto França-Brasil foi lançado, o Brasil vivia um momento de redemocratização política que seguia pós o fim da ditadura militar e com as eleições diretas para a presidência em 1985. A política de abertura gradual foi também uma oportunidade para a reorganização do campo cultural. Celso Furtado, o brilhante economista brasileiro que foi exilado entre 1964 e

1979, havia retornado ao Brasil e assumira o cargo de Ministro da Cultura. Furtado colocou em prática a implementação de vários projetos para a divulgação internacional da arte e da cultura brasileiras. O momento era favorável à cooperação em ambos os lados do Atlântico: enquanto na França, a rede institucional se desenvolvia no sentido de uma abertura para a cena artística internacional, no Brasil, a cooperação cultural significava uma oportunidade de se libertar dos moldes nacionalistas difundidos pelos anos de Ditadura. Um projeto de tal amplitude representava uma verdadeira novidade para o Brasil.

Em primeiro lugar, é interessante notar que uma equipe franco-brasileira reforçava o caráter particularmente colaborativo do projeto. A equipe foi formada por Marie-Odile Briot, curadora do MAM-VP entre 1978-1998; Aracy Amaral, diretora da Pinacoteca de São Paulo entre 1975-1979 e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre 1982-1986; Frederico Moraes, crítico de arte, diretor do Departamento de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) entre 1967-1971 e diretor da Escola do Parque Lage entre 1986 e 1987 e Roberto Pontual, crítico de arte e ex-diretor do MAM-RJ entre 1974-1976. Pontual vivia em Paris e trabalhava como correspondente do jornal *O Globo* no Rio de Janeiro, ele é o autor da proposta original da exposição e o primeiro idealizador do projeto.

Nossa pesquisa, que dá origem a esse artigo, foi realizada nos arquivos da exposição *Modernidade* no MAM-VP e nos arquivos Roberto Pontual da Associação Internacional de Críticos de Arte na França. A partir de uma análise das comunicações entre os curadores, relatórios de reuniões e documentos institucionais, percebemos que os organizadores contaram com grande autonomia no desenvolvimento do projeto e na escolha das obras. Dada essa autonomia e considerando que os curadores brasileiros da exposição estão entre os principais críticos de sua geração, e que contribuíram para a elaboração de parte da história da arte no Brasil entre 1970 e 1980, parece-nos importante estudar a narrativa curatorial da exposição. *Modernidade*, em nossa avaliação resulta principalmente de um desejo de criar e de problematizar a definição da arte brasileira e por isso trata-se de um processo autoral de criação de sentido. Indiscutivelmente, a realização da exposição só foi possível porque um acordo diplomático foi firmado, mas a sua relevância vai além do seu aspecto político. *Modernidade* é como uma espécie de manifesto de afirmação da arte brasileira em um momento chave da história Brasil: o fim da ditadura. Ao mesmo tempo, um dos objetivos era testemunhar que a arte brasileira contava com uma história, ela não havia surgido do nada.

A exposição como um panorama da arte brasileira do século XX

A ambição do projeto curatorial foi construir um panorama da arte brasileira do século XX, já que esta era pouco difundida na Europa.¹ Modernidade foi uma exposição de temática nacional idealizada para um público estrangeiro, majoritariamente francês, e portanto foi assumida um caráter histórico, cobrindo sete décadas de produção brasileira: de 1917-1987.

A exposição contou com um total de 174 obras (incluindo pinturas, esculturas e instalações) e 69 artistas. Alguns comentadores destacaram a extensão da exposição: “Jamais une exposition n’a si bien et si complètement rendu compte de notre art moderne”²; “*Modernidade* réunit 69 artistes et le plus grand nombre d’œuvres n’ayant jamais laissé le Brésil auparavant.”³

Assim, a exposição mostrava pela primeira vez na Europa algumas das obras-primas da arte brasileira do século XX e uma representação importante da arte recente realizada por artistas com menos de 45 anos de idade. O projeto estava organizado em cinco seções que correspondiam a diferentes períodos. As seções eram: 1) Os anos 1920 (Movimento Antropofágico), tendo como centro gravitacional oito obras de Tarsila do Amaral⁴; 2) Os anos 1930-1940, com Alfredo Volpi, Emílio Goeldi e Lívio Abramo como centro de referência; 3) Abstração I (O Concretismo e o Neo-concretismo, 1950, com um grande grupo de obras mostrado pela primeira vez na França, incluindo sete obras de Lygia Clark e dez obras de Hélio Oiticica); 4) Abstração II (Abstracionismo Informal, 1950) e 5) Contemporaneidade (1960-1980), que era a mais extensa seção da exposição, com 50 obras.

Embora tenha havido cinco subdivisões construídas pela comissão curatorial, três foram claramente privilegiadas se considerarmos o número de obras expostas: o movimento antropofágico dos anos 1920, o neo-concretismo dos anos 1950 e a arte contemporânea. Os curadores propuseram itinerários flexíveis no interior da exposição demonstrando uma organização híbrida das obras no espaço, entre formato cronológico e formato temático, oferecendo ao espectador leituras transversais da história da arte no Brasil. O percurso não foi pré-definido nem por um plano de orientação nem por uma museografia demasiado rígida, permitindo que os visitantes construíssem uma visita particular. Era possível, por exemplo, passar da seção 1 à sessão 4 sem

¹ Sabemos que muitos artistas viveram e trabalharam na França nas décadas de 1960 e de 1970, sobretudo durante os anos de ditadura no Brasil. Apesar de estes artistas terem se integrado à comunidade artística, o mesmo não ocorreu em relação ao reconhecimento institucional, já que existem poucos registros de entradas de obras brasileiras em coleções francesas antes da década de 1990.

² “Nunca uma exposição cobriu tão bem e tão completamente a nossa arte moderna.” Celso Furtado, “Dynamiques brésiliennes. Entretien avec Michel Nuridsany”, *Le Figaro*, 13 de dezembro de 1987.

³ “*Modernidade* reuniu 69 artistas e a maior parte das obras não havia nunca deixado o Brasil anteriormente”. Caio Túlio Costa, “A partir de hoje, os franceses podem ver a “Modernidade” dos brasileiros”, *Estado de São Paulo*, 10 de dezembro de 1987.

⁴ As obras de Tarsila do Amaral na exposição eram: *A Negra*, 1923, São Paulo, 1924, *E.F.C.B.* (Estrada de Ferro Central do Brasil), 1924, *A Cuca*, 1924, *Palmeiras*, 1925, *Sol poente*, 1929, *Calmaria II*, 1929, *Operários*, 1933.

atravessar as seções 2 e 3 (fig.1) A exposição incluía também salas dedicadas à documentação arquivística e a projetos arquitetônicos. Um grande volume de documentos foi reunido para a ocasião tanto na França quanto no Brasil, principalmente livros, fotografias, revistas e documentos originais, como o *Manifesto Antropofágico* (1928) e o *Manifesto Ruptura* (1952). Os documentos foram apresentados em vitrines. Podemos ver o mapa da exposição abaixo (fig.1).

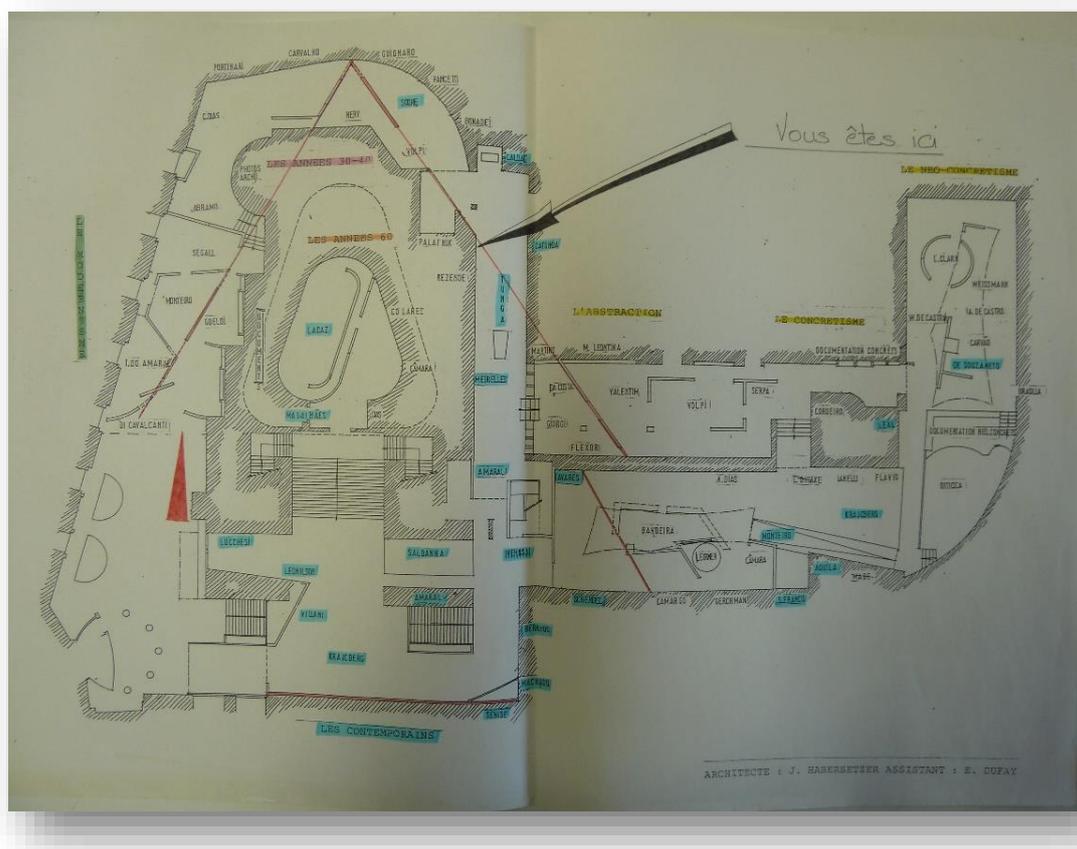


Fig. 1: Mapa da exposição. Fotografia de documento dos arquivos MAM-VP.

O catálogo da exposição: uma fonte de estudo da *história da arte brasileira*

Para documentar a exposição, uma volumosa publicação (em torno de 400 páginas) foi editada e permanece como uma das contribuições mais importantes do projeto, sendo a primeira publicação sobre arte brasileira do século XX na França. Além de textos críticos, imagens fotográficas de obras e biografias dos artistas participantes, o catálogo contém a reedição de textos fundadores de movimentos artísticos brasileiros e uma seleção de documentos de arquivo que ilustram fatos e eventos artísticos no Brasil no século XX. A publicação também traz tabelas listando eventos históricos artísticos e políticos

no Brasil e no exterior, aproximando a história da arte brasileira aos fatos sociais e políticos em nível nacional e internacional e permitindo contextualizar historicamente a arte brasileira do século XX.

Alguns textos e documentos foram traduzidos e publicados pela primeira vez na França para a ocasião e por este motivo o catálogo foi então e ainda é um documento importante para o estudo da arte brasileira naquele país. Estão reproduzidos, por exemplo, o *Manifesto Ruptura* de 1952 e os dois artigos históricos que estão na origem da polêmica sobre a exposição de Anita Malfatti de 1917 em São Paulo, um de Monteiro Lobato e outro de Oswald de Andrade. A exposição de Malfatti de 1917 e sua repercussão são fatos que estão registrados na história da arte brasileira como um marco das disputas entre acadêmicos e modernos e uma afirmação da arte moderna no Brasil. Esse evento será considerado pelos curadores de *Modernidade* como o marco fundador da arte moderna brasileira.

O catálogo inclui ainda documentação fotográfica de performances e ações ocorridas na década de 1970 no Brasil e que haviam circulado muito pouco até então, como as ações realizadas por ocasião da exposição *Opinião 65* (Rio de Janeiro, 1965) e da exposição *Do Corpo à Terra* (Belo Horizonte, 1970). Além da documentação de arquivo, também encontramos reproduções fundamentais para a compreensão da história da arte moderna brasileira, como do poema-objeto de Ferreira Gullar.

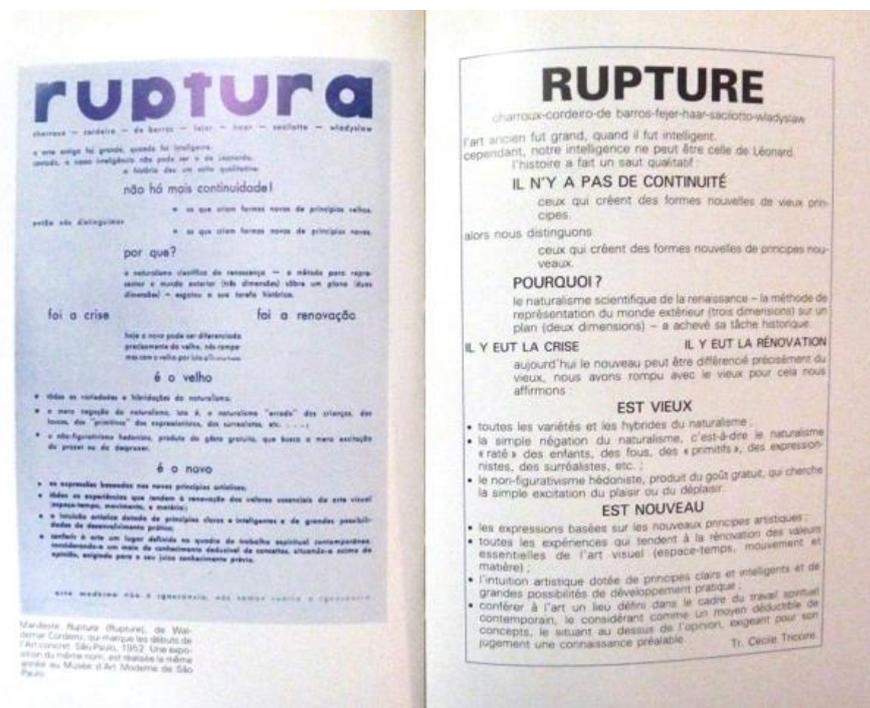


Fig.2. *Modernidade*. (Catálogo de exposição). Reprodução das páginas 112 e 113



Fig.3. *Modernidade*. (Catálogo de exposição). Reprodução da página 84.

Ao observar os projetos conceitual e editorial de *Modernidade* percebemos que, apesar de ter nascido de uma intenção política – cooperação entre os dois países envolvidos – a exposição contribuiu sobremaneira para a divulgação da história da arte do Brasil através de uma construção museográfica inteligente e pela realização de uma ampla pesquisa e publicação consequente.

A seguir, analisaremos as contribuições teóricas da exposição para a compreensão da arte moderna brasileira e as possíveis peculiaridades da modernidade brasileira no contexto de uma arte global.

Modernidade, adesão ambígua a um movimento Europeu

O título da exposição, “Modernidade”, parece ser à primeira vista uma convocação à assimilação da arte brasileira pelos cânones euro-americanos da história da arte mas, na construção conceitual que os curadores realizam em seus textos, percebemos que há uma tomada de posição e uma releitura da ideia de “modernidade” à partir de uma perspectiva brasileira.

No pré-projeto da exposição apresentada ao Museu de Arte Moderna por Roberto Pontual em 1984, lemos:

O debate atual da pós-modernidade será enriquecido por um novo pensamento sobre a "modernidade". Nossa situação atual (fim de século e mudanças tecnológicas da civilização) suscita um olhar diferente sobre a arte do século XX. Em particular, uma reavaliação a partir das obras, das ideologias que têm contribuído para o seu desenvolvimento interno e seu reconhecimento internacional. **Um verdadeiro continente moderno inexplorado, o século XX Brasileiro é um terreno privilegiado para reescrever essa história, deslocando a questão.** Se colocar em um lugar outro, também é retornar às fontes do espírito moderno cujo interesse em outras culturas foi um dos constituintes: o sentimento planetário era tanto "intercultural", quanto "internacional". Daí o título que damos à exposição de arte brasileira no século XX: *Modernidade* (Pontual; Briot, 1984: 1, destaque nosso).⁵

A proposta foi, portanto, se colocar à distância do cânone para ver melhor e assim, favorecer uma abordagem intercultural e internacional para a arte no país, como teriam feito os modernistas brasileiros na década de 1920. O momento era de reconstrução no Brasil, busca de referências e de uma identidade em diálogo com a esfera internacional. Os anos 1980 marcam uma abertura política progressiva e a reconquista do espaço público pela população. Trata-se de um momento de reorganização do campo cultural e a amplitude do projeto de exposição em Paris representava uma verdadeira novidade. Em meados da década de 1980, houve um verdadeiro esforço por parte da elite intelectual política para a reconstrução da democracia e este esforço vai de par à construção de uma imagem "moderna" e progressista da cultura brasileira em oposição à imagem de país politicamente "atrasado" que o país veiculara até então devido aos 20 anos de ditadura militar.

Dentro deste contexto nacional de reinvenção, a reflexão sobre o modernismo fundador da arte brasileira que a exposição *Modernidade* propunha era bem-vinda. Do outro lado do Atlântico, na França, o momento era também de reinvenção e de abertura à esfera internacional. O mundo intelectual francês vivia um momento de polêmica gerado pela controvertida tese de Jean-François Lyotard em *La Condition postmoderne* (1979). Segundo o autor francês, a Europa havia começado a esgotar seu repertório de narrativas totalizantes, o que viria a se concretizar com a queda do muro de Berlim em 1989 e logo em seguida com o processo de globalização. Nos países do Sul e no seio das minorias do norte era o início de processos de desconstrução e de afirmação de uma narrativa local.

À luz do debate sobre o fim das meta-narrativas, a proposta da exposição era de localizar o modernismo brasileiro em um espaço diferenciado e reescrever a história internacional deslocando o problema e ampliando o debate. O objetivo era propor uma modernidade singular, em disjunção mas ao mesmo tempo em comunicação com a da Europa o Ocidente. Como afirma a curadora

5 Roberto Pontual e Marie-Odile Briot. Pré-projeto de exposição. Maio, 1984. Arquivos do Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. (destaque nosso)

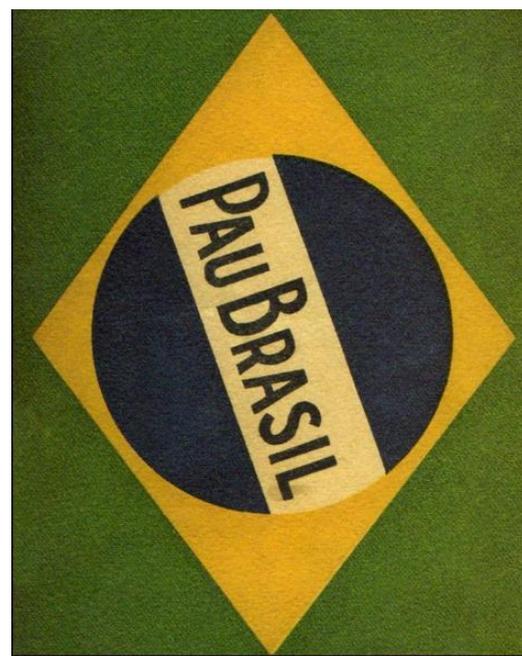
francesa Catherine David em um texto publicado na revista *Artpress* sobre a exposição:

Il serait malvenu de contester ici la notion de modernité retenue par les organisateurs tant leur choix est clairement énoncé d'une modernité entendue comme "tradition de la rupture" pour reprendre une formule d' Octavio Paz. De même le titre en forme de credo, Modernidade, peut agacer certains mais apparaît comme un choix judicieux en regard de ce que (l'artiste) Hélio Oiticica, appelait "le destin de modernité du Brésil" (David, 1988 : 18).⁶

Na exposição a data de corte inicial é estabelecida em 1917, ano da polêmica gerada pela exposição de Anita Malfatti em São Paulo, como vimos acima. A escolha por um evento que simboliza a ruptura com o passado é extremamente reveladora da narrativa da exposição. No catálogo, as referências aos artistas modernistas, principalmente do grupo de São Paulo, se acumulam. Começando pela capa da publicação que traz a bandeira do Brasil com a faixa MODERNIDADE em lugar do "Ordem e Progresso" original. Esta cobertura foi uma homenagem à capa de um outro livro: *Pau Brasil* do poeta Oswald de Andrade publicado no Brasil em 1924. A capa do livro de Andrade traz também a bandeira oficial do Brasil mas com a palavra: "Pau Brasil" em substituição ao "Ordem e Progresso", que era imbuído do espírito positivista de Auguste Comte à época da fundação do Brasil independente. Ao substituir o slogan "Ordem e Progresso" pelo título "Pau-Brasil, Oswald faz um gesto de refundação simbólica do Brasil. Um Brasil da poesia pau-Brasil, reinventado.

O manifesto de Oswald de Andrade, publicado no Brasil no mesmo ano que o Manifesto do Surrealismo publicado por André Breton na França, mantém um tom de paródia em uma prosa poética guiada por aforismos e influenciada pelo Futurismo. Oswald retornou a Paris em 1925 e publicou seu livro em francês pela editora *Éditions du Sans Pareil*. Em seu manifesto, o poeta expressa seu desejo de que o Brasil torne-se uma cultura de exportação, como a árvore pau-brasil era produto de exportação no século XVI. O manifesto também defende que a poesia brasileira se torne um produto cultural equivalente aos produtos culturais europeus e que essa poesia venha até mesmo a influenciar a cultura europeia. O livro e sua gênese tanto brasileira como, de fato, parisiense - já que foi está escrito em Paris - permanecem emblemas da história e de questões ideológicas e estéticas do modernismo brasileiro.

⁶ Seria inapropriado contestar a noção de modernidade retida pelos organizadores visto que sua escolha de uma modernidade entendido como "tradição da ruptura", para usar uma fórmula Octavio Paz, é claramente enunciada. Assim como o título em forma de credo, Modernidade pode incomodar alguns, mas parece ser uma escolha sábia em termos do que (o artista) Hélio Oiticica, chamou de "o destino de modernidade do Brasil". Catherine David, "terre en transe : Brésil et modernité". Dossier Brésil. *ArtPress*, n° 121, janeiro de 1988, p. 17-19.



Figs.4 e 5. Capa do catálogo da exposição Modernidade (1987) e capa de Poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade (1924)

O manifesto pau-brasil é uma das primeiras tentativas de desenvolver uma teoria da identidade brasileira. Aracy Amaral, no texto “A arte e o artista brasileiro: um problema de identidade e afirmação cultural”, que integra o catálogo *Modernidade*, desenvolve alguns pontos sobre o assunto. Ela escreve:

Dans ce contexte global, le Modernisme eut un impact hautement significatif. Il mit en évidence une réélaboration du langage formel, sous l'influence des modèles importés de Paris à partir de la révolution cubiste, en même temps qu'il révélait le Brésil natif en tant que source d'inspiration et affirmation de soi. Ce phénomène, perceptible aussi bien dans les valeurs chromatiques de Tarsila ou Di Cavalcanti que dans la thématique d'un Rêgo Monteiro, est également à l'œuvre dans la “langue parlée” revendiquée par Mario de Andrade, Oswald de Andrade et Alcântara Machado, ou la poésie d'un Raul Bopp, dans *Cobra Norato* (1928) en particulier. (Amaral, 1987: 36)⁷

Os primeiros modernistas, ativos na década de 1920 desenvolveram processos de reconstrução de modelos importados no seio da língua nacional em busca de autenticidade. Esta preocupação de construção do que é brasileiro é uma constante na história da arte no Brasil no século XX. No

⁷ Neste contexto global, o Modernismo teve um impacto altamente significativo. Ele trouxe à luz uma reelaboração da linguagem formal, sob a influência de modelos importados de Paris a partir da revolução cubista, ao mesmo tempo em que mostrava o Brasil nativo como fonte de inspiração e afirmação de si. Este fenômeno, perceptível tanto em notas cromáticas de Tarsila e Di Cavalcanti quanto nos temas de um Rêgo Monteiro, também está presente na no “linguagem falada” reivindicada por Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado, ou pela poesia de um Raul Bopp em *Cobra Norato* (1928), em particular.

entanto, após a segunda guerra, a noção de dependência herdada da situação colonial e a constatação da importação de cânones europeus dão lugar à noção de "imperialismo cultural" que descreve uma posição dominante dos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Esta ideia do imperialismo será amplamente difundida na América Latina e vemos aparecer a partir da década de 1960 nacionalismos que se constituem em oposição e em resposta ao imperialismo norte-americano.

O semiólogo espanhol Jesús Martín Barbero, que trabalhou extensivamente na América Latina, descreveu a modernização no subcontinente americano como uma ação política promovida por estados nacionais em prol da industrialização e da reorganização da economia, com o apoio de elites progressistas. Para ele:

(...) essa ambivalência na modernização e no modernismo na América Latina: o processo de criação de uma identidade cultural distinta e tornar-se uma nação no sentido moderno, leva as sociedades tradicionais a emular as etapas da Europa Ocidental em direção à modernidade, adotando os países hegemônicos como uma referência com a qual a validar as suas realizações. A modernização do Brasil, no entanto, estaria em contradição com o seu modelo europeu, esse resultado deslocado definiria em esmo tempo a nossa diferença cultural.⁸ (Barbero *apud* Spricigo, 2015)

A prática artística saberá muitas vezes reagir a este deslocamento mencionado por Barbero, ou seja, enfatizando a diferença entre a modernização do Brasil e a modernidade europeia, pelo viés da diferença cultural e por uma forma inteiramente nova, transformando o deslocamento em meios de distinção. De acordo com Tadeu Chiarelli, foi na década de 1970 que um grupo de artistas se engajou por um diálogo com a arte internacional bem como com a produção artística brasileira precedente. Este diálogo acontece através de uma contaminação ou em resposta a tendências anteriores. Já na década de 1980 os artistas "não apenas dialogam conscientemente com a arte brasileira do passado mas reconhecem sua legitimidade e a qualidade de muitos de seus produtores, sejam eles modernos, modernistas, barrocos, eruditos, sejam populares" (Chiarelli, 2002: 39) O crítico vê nesta atitude de diálogo uma maturidade da cena da arte no país e uma atitude construtiva em relação à independência e à descolonização. Essa geração, "rompendo definitivamente com o desejo de criação de uma arte nacional brasileira, começa a fundar de vez por todas a arte brasileira internacional" (*op. cit.*: 39).

⁸ No original: Barbero stresses this ambivalence in Latin American modernisation and modernism: the process of creating a distinctive cultural identity and becoming a nation, in the modern sense, led traditional societies to emulate Western Europe's steps towards modernity, adopting the hegemonic countries as a reference with which to validate their achievements. Brazilian modernisation, however, would be out of step with its European model, with the result that being "out of step" would define our cultural difference.

É esta geração brasileira, ativa na década de 1980, que será capaz de expandir os limites do *mainstream* internacional a seu favor. Enquanto isso, os críticos, curadores, diretores de museu e outros agentes da cena artística internacional do eixo Europa Ocidental-Estados Unidos, começam a incorporar em suas narrativas e práticas os artistas de regiões periféricas. Portanto, há processos paralelos e intercambiáveis que ocorrem em diferentes geografias e a globalização não se origina em apenas uma região. O final dos anos 1980 é também o momento em que se inicia um período de grandes exposições, quando a arte moderna da América Latina começa a entrar em espaços museológicos na Europa e nos Estados Unidos e em catálogos de exposições. As grandes exposições resgatam um certo enciclopedismo e originalidade das antigas exposições universais, então marcadas pela construção de uma nova consciência internacional da qual a exposição *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) é um grande símbolo. Fora dos eixos centrais, as bienais se multiplicam e configuram um mundo da arte pluricentralizado.

Em Paris, a tendência internacionalista no interior das instituições emergiu com as realizações da *Bienal de Paris* (1959 - 1985). O evento tinha como um de seus objetivos fazer de Paris uma vez mais um centro internacional de referência da arte como havia sido no final do século XIX. De acordo com Raymonde Moulin (1992 : 61) a Bienal de Paris refletia um projeto político, “véritable volonté politique française de reprendre place dans la compétition internationale.”⁹ Ainda segundo Moulin, o orçamento última Bienal (1985) foi de 27 milhões de francos ou seja o maior orçamento da Europa dedicado a um evento como este, mais importante do que o da Documenta de Kassel. Juntamente com as exposições e eventos organizados regularmente, como as bienais, algumas grandes exposições institucionais foram realizadas na década de 1980 na Europa e contribuíram de maneira decisiva para legitimar movimentos artísticos. Como exemplo, podemos citar: *Zeitgeist* (Berlim, 1982), e *A New Spirit in Painting* (Royal Academy of Arts, Londres 1982). Na França, observamos projetos focados em dar conta de cenas artísticas nacionais, como as exposições *l'Inde*, 1985-1986 e *Japon des avant-gardes* em 1986 no Centro Pompidou. *Modernidade : art brésilien du 20e Siècle* se inscreve nessa orientação francesa.

Organização e recepção da exposição

A visitação da exposição foi bastante satisfatória: mais de 3.000 pessoas visitaram *Modernidade* no primeiro mês de apresentação. Tendo em vista que a arte brasileira era praticamente desconhecida do grande público na Europa, a cenografia foi desenhada de forma didática e a exposição construída a partir de grandes seções correspondentes aos períodos da história da arte do Século XX no país. Como vimos acima, o projeto curatorial havia destacado alguns períodos-chave da história da arte no Brasil: o modernismo dos anos 1920, o

⁹ Uma verdadeira vontade política francesa de conquistar um lugar na competição internacional do mundo da arte.

movimento concretista e movimento neoconcretista. Além disso, a apresentação dava destaque a algumas personalidades nucleares, como o artista Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi criando “focos” durante o percurso e facilitando a compreensão. A exposição seguia com desdobramentos de estilos e tendências, como o abstracionismo informal de 1950 (com obras de Antonio Bandeira, Iberê Camargo, Flávio Shiró, Arcangelo Ianelli, Tomie Ohtake, Mira Schendel).

Aos olhos de uma parte da crítica especializada, esta construção cronológica parecia muito convencional e simplificada. Catherine David (*op.cit.*: 18) no artigo citado acima, fala de uma “abordagem excessivamente esquemática” e de uma grade sistemática de uma cultura dificilmente compreensível a partir da cultura francesa e com a qual os valores e as questões fundamentais não são comparáveis. Por sua vez, o crítico brasileiro Márcio Doctors (1987) afirma que a narrativa curatorial da exposição acaba por reduzir a leitura da arte brasileira a um registro europeu. Ele diz:

Afirmar para os franceses - na capital da modernidade - que nós também fomos modernos e que hoje sabemos ser pós-modernos, é pouco. A arte ocidental foi revitalizada no início do século com a quebra das fronteiras culturais e, desde então, aguarda ouvir o eco daquilo que ela própria indicou.

Ao contrário às críticas acima, para o crítico Michel Nuridsany (1987) a exposição trouxe uma imagem nova e mais fiel à arte produzida no Brasil. Para Nuridsany,

l'exposition montre que le Brésil n'est pas seulement l'Amazonie, les plages ou le carnaval, le baroque ou le tropicalisme et que Rio et São Paulo, où sont la quasi-totalité des artistes d'origines mêlées, souvent européennes, sont des villes internationales où ils se sentent plus proches de New York, Düsseldorf, Milan ou Paris que de Manaus, où d'ailleurs il ne vont jamais.¹⁰

Embora a construção dos trajetos no interior da exposição tenham sido feitos a partir de uma lógica didática, em parte certamente atendendo a uma exigência do próprio museu, que recebe públicos de todas as idades e classes sociais, a exposição teve o mérito de introduzir o visitante parisiense ou turista ao universo pictórico brasileiro, uma cena artística singular.

À guisa de conclusão

A exposição *Modernidade* não somente afirmou a inserção da arte brasileira em uma categoria a princípio europeia – o modernismo – mas também, ao aprofundar a história dos fundamentos da modernidade brasileira, colocou-se em posição de questionar as relações de força e influência com a Europa e

¹⁰ A exposição mostra que o Brasil não é só a Amazônia, as praias ou o carnaval, o barroco ou o tropicalismo e que Rio e São Paulo, onde quase todos os artistas vivem, de origens diversas, muitas vezes Europeia, são cidades internacionais onde eles se sentem mais perto de Nova York, Düsseldorf, Milão ou Paris que de Manaus onde aliás, eles nunca vão. (tradução nossa)

afirmar uma posição singular da arte brasileira no sistema internacional. Em 1998, esse mesmo questionamento das influências europeias sobre a arte brasileira foi utilizado pelo curador Paulo Herkenhoff, então curador-geral da 24ª Bienal de São Paulo, intitulada *Antropofagia* para construir seu argumento curatorial. Em seu esforço de maximizar a relação da arte brasileira com a cultura vinda de fora, o conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade ofereceu uma alternativa à interpretação unificadora da leitura europeia dos modernismos. Essa leitura renovada nos permite falar de modernismo a partir de uma perspectiva brasileira e pode também contribuir para a fabricação de uma história da arte outra, num nível internacional, que seja pluricentralizada e transnacional.

Esta nova interpretação introduzida timidamente por *Modernidade* resulta de uma diferenciação em relação à meta-narrativa modernista, desconstruindo-a do interior e, assim, a exposição pode ser vista hoje, a partir do "globalismo" que tende a homogeneizar as narrativas como uma contra-narrativa do modernismo. Os organizadores de *Modernidade* pretendiam fazer com que a arte brasileira penetrasse o mundo da arte institucionalizada mas certamente não reafirmando uma posição de alteridade exótica, mas através da construção de uma história única baseada nas definições da arte brasileira e recusando o papel designado de "cena periférica".

É nessa dinâmica que *Modernidade* se insere, em uma tentativa de criar uma tradição outra e de fazer da antropofagia do neoconcretismo cânones alternativos do sistema da arte internacional. Experiências semelhantes serão tentadas mais tarde por outros curadores e críticos envolvidos no desenvolvimento e na construção da história da arte brasileira. Estamos de acordo com o curador brasileiro Adriano Pedrosa, quando ele diz:

Quando o multiculturalismo e o pós-colonialismo, a partir dos anos 1990, procuram questionar a história da arte canônica, europeia e norte-americana, algumas experiências brasileiras da segunda metade do século XX são oferecidas como uma tradição alternativa da modernidade, constituindo um diretório único que irá atrair o interesse de uma nova geração de artistas. (Pedrosa, 2010: 28)

Referências

AMARAL, Amaral. Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? onde está o centro?

In: *Textos do Trópico de Capricornio: Circuitos da arte na América Latina e no Brasil* (Vol. 2, pp. 83-92). São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o X-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. "L'art et l'artiste brésilien : un problème d'identité et d'affirmation culturelle, catalogue d'exposition" (Modernidade : art brésilien du 20e siècle, 1987), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BELTING, H., & BUDDENSIEG, A.. *The Global Art World. Audiences, Market and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

COSTA, Caio Túlio. "A partir de hoje, os franceses podem ver a "Modernidade" dos brasileiros, 10 dezembro, 1987". *Estado de São Paulo*, 1987.

DAVID, Catherine. "Terre en transe : Brésil et modernité", Dossier Brésil. *ArtPress*, n°121, janvier 1988, p. 17-19.

DOCTORS, Márcio. "A cor do Brasil em Paris". *O Globo*, 9 de dezembro de 1987.

FURTADO, Celso. "Dynamiques brésiliennes. Entretien avec Michel Nuridsany, le 13 décembre 1987". *Le Figaro*, 1987.

MOXEY, Keith. (s.d.). *Is Modernity Multiple?* Consulté le September 29, 2015, sur Columbia University - Department of Art History and Archaeology: <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/courses/Multiple-Modernities/moxey-essay.html>

MOULIN, Raymonde. *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

NURISDANY Michel. « Dynamiques brésiliennes », *Le Figaro*, le 13 décembre, 1987

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Sao Paulo: Braziliense, 1985.

PEDROSA, Adriano. *31o Panorama da Arte Brasileira: Mamoyguara opá mamö pupé*. Sao Paulo: Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, 2010.

PONTUAL, R. *et al.* *MODERNIDADE: arte brasileira do século XX*. (Organizado pelo Ministério da Cultura) Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1988.

PONTUAL, Roberto; BRIOT, Marie-Odile. Pré-projet d'exposition. Mai, 1984. Archives du Musée d'art moderne de la ville de Paris.

SPRICIGO, Vinícius. « From artistic internationalism to cultural globalisation: notes towards a critical reflection on the recent changes in the strategies of (re)presentation of the São Paulo Bienal » em *Global Art Museum*. Consultado em de 15 out. 2015 via: [http://globalartmuseum.de/site/guest_author/254#fn1]

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil. A Questão da Identidade na Arte Brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. 1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982

Artigo recebido em fevereiro de 2016. Aprovado em maio de 2016