


**IT IS ALL
BUSINESS**

**CITY AND ART
OPERATIONS
OF CAPTURE**

IT IS ALL

**CITY AND ART
OPERATIONS OF CAPTURE**

BUSINESS

- 
- 1 CULTURE IN THE AGE OF GLOBALIZATION 04
- 2 URBAN RESTRUCTURING AND CULTURAL PRODUCTION 07
- 3 THE ASSOCIATION BRASIL+500 AND IBIRAPUERA PARK 09
- 4 THE CRISIS OF BIENAL DE SP 15
- 5 THE CRISIS THROUGH THE PRESS 19
- 6 LATE MODERNISM 21
- 7 TOMIE OHTAKE INSTITUTE 23
- 8 THE BIENAL OF REAL STATE SPECULATION 27
- 9 BRASILCONNECTS 31
- 10 CORPORATE STRATEGIES 39

O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

ANO XV NÚMERO 5.014 QUINTA-FEIRA, 9 DE NOVEMBRO DE 2000

Guggenheim vira objeto de desejo de brasileiros

Maurício Clemente/AB



Thomas Krens é um administrador polêmico, mas criativo

Acompanhado do arquiteto Frank O. Gehry, que projetou o museu de Bilbao, Thomas Krens, o presidente da fundação americana, chega hoje ao Rio e visita também Salvador, Recife e Curitiba para escolher a primeira sede do renomado museu na América Latina

JOTABE MEDEIROS

Nem Reynaldo Gianecchini nem Paulo Zulu. O homem mais cobiçado do País no momento é careca e desengonçado, veste ternos antiquados e tem os joelhos muito juntos, o que o faz andar dando a impressão de que vai cair a qualquer momento. Ele desembarca hoje no Rio para escolher uma cidade e um local para a instalação do mais novo Museu Guggenheim do planeta.

Trata-se de Thomas Krens, o todo-poderoso presidente da Fundação Guggenheim de Nova York. Para ter um museu de Krens, o prefeito eleito do Rio, César Maia, chegou a dizer ao jornal *O Globo* que seria capaz de levantar os US\$ 100 milhões necessários para a construção do novo edifício em sua cidade. E o senador pernambuco Roberto Freire ofereceu os prédios históricos do Recife para a escolha de Krens.

Em São Paulo — que já está praticamente descartada, a despeito dos esforços do banqueiro Edemar Cid Ferreira —, o governador Mário Covas chegou a oferecer o Parque Villa-Lobos para a instalação do museu, quando da primeira visita de

Krens ao País, em outubro. Na ocasião, Krens almoçou com o ministro das Relações Exteriores, Luiz Felipe Lampreia, e teve um encontro com o presidente Fernando Henrique Cardoso, em Brasília. Também foi recebido pelo arquiteto Oscar Niemeyer e pelo empresário Roberto Marinho, no Rio. Teve mais atenção que o rei da Espanha.

Agora é hora do segundo turno. Acompanhado do arquiteto americano Frank O. Gehry, o executivo vai visitar, entre hoje e o dia 12, as cidades do Rio, Salvador, Recife e Curitiba. Mas a verdade é que o Rio leva larga vantagem e Krens já confidenciou aos seus parceiros brasileiros — reunidos em torno da Associação Brasil + 50 — que está encantado com o Forte de Copacabana. Precisa apenas convencer o Exército a mudar seu posto avançado com um museu internacional, o que não parece tão difícil.

O Nordeste receberia um segundo Guggenheim, uma versão reduzida, como está definido em um protocolo assinado entre

Krens e Edemar Cid Ferreira, da Associação Brasil + 500. Amanhã, o americano dá uma entrevista coletiva para jornalistas brasileiros no hotel Copacabana Palace, onde ficará hospedado.

Em entrevista a Paul Lieberman, do *Los Angeles Times*, publicada nesta edição do *Estado*, Krens fala de sua noção de museu. Ele afirma que está tentando reinventar os museus como "plataformas de cultura". Para seus detratores, ele, na verdade, está mercantilizando os museus.

Krens compara os museus de arte com parques temáticos e usa expressões de administração de empresas para transmitir suas ideias. "Você precisa de cinco divertimentos", conceitua. Entre esses cinco pontos, ele inclui a arte ("grandes coleções permanentes" e "grandes exposições especiais"), dois dos divertimentos, são dois dos divertimentos, a noção da edificação museológica ("grande arquitetura") e dois conceitos de shopping center ("oportunidades para comer" e "oportunidades de fazer compras").

Business man do setor de artes, 53 anos, 1 metro e 93 de altura, o administrador americano Thomas Krens dirige com um apuro faro comercial a Fundação Solomon R. Guggenheim, de Nova York, há 13 anos. Até o ano passado, nunca estivera na América Latina e nunca ouvira falar na Bienal Internacional de São Paulo.

Formado em administração em Yale, ele divide as opiniões. Quando expôs motocicletas no Guggenheim de Nova York, a revista *New Republic* definiu a avant-première como "um dia negro na história dos museus". Uma editora da revista *Isis*, porém, o classificou como "um revolucionário".

Quem pensa que só brasileiro bagula Krens está enganado. Em junho, ele recebeu um prêmio na Bienal de Arquitetura de Veneza, o título de "patrono da arquitetura". Era mais um lance de um lobby italiano, já que o Guggenheim está planejando construir um novo museu em Veneza.

O projeto do museu em Veneza é do arquiteto Vittorio Gregotti e deverá ser inaugurado em 2003, para abrigar a coleção Peggy Guggenheim, que já tem museu na cidade, no Grande Canal.

■ Mais informações na página D2

MENINA DOS OLHOS É O FORTE DE COPACABANA

ARTES PLÁSTICAS *Diretor da fundação afirma que o Rio é o único lugar sendo estudado, mas quer certeza de resultados*
'Filial' do Guggenheim precisa ser sucesso', diz KrensSABRINA PETRY
DE SÃO PAULO

A equipe do Guggenheim, acompanhada do prefeito César Maia e do secretário municipal das Culturas, Ricardo Macieiras, apresentou ontem o início dos trabalhos do plano de viabilidade de construção de uma filial do museu no Rio de Janeiro.

O diretor da fundação, Thomas Krens, disse que o resultado do estudo, que custou à prefeitura US\$ 2 milhões, deve ficar pronto em nove ou dez meses, quando a decisão sobre a execução ou não do projeto será anunciada.

César Maia também anunciou que a verba — US\$ 120 milhões — para a construção do museu já está guardada em caixa, em forma de títulos da dívida pública.

Krens fez questão de salientar que, atualmente, a Fundação Solomon Guggenheim só estuda um novo projeto, o do Rio de Janeiro. "O Rio é uma cidade extraordiná-

ria, que se encaixa numa meta estratégica do Guggenheim, que é de expandir seus museus para fora dos Estados Unidos."

Krens ponderou, entretanto, que o museu só se realizará se o estudo mostrar que ele será um sucesso, principalmente de público. "Nós só seguiremos adiante se o número de público for extraordinário. Não estamos preparados para fracassar."

O diretor do Guggenheim de Bilbao e coordenador da equipe do estudo de viabilidade, Juan Ignacio Vidarte, se disse empolgado com o projeto, mas preferiu um discurso mais realista, frisando as dificuldades a serem enfrentadas. "Estamos todos muito empolgados, mas precisamos ter em mente que se trata de um projeto de alta complexidade. Precisamos levantar todos os problemas, como o de transporte, de infraestrutura, a viabilidade econômica e arquitetônica da região."

Krens lembrou, entretanto, que,

inicialmente, a ideia de fazer uma filial em Bilbao parecia absurda e que hoje o museu bate recordes de público, recebendo mais de 1 milhão de visitantes por ano.

E o Rio, disse ele, possui características que tornam a cidade mais atraente do que Bilbao na época: "O Rio tem uma arquitetura extraordinária e uma paisagem, uma beleza natural fora do comum, além de ser uma grande metrópole".

O arquiteto escolhido para a execução do projeto, Jean Nouvel, se disse muito impressionado com o que viu durante o final de semana.

"O local é maravilhoso, não só o pier da praça Mauá, como o entorno, os armazéns e prédios antigos. Fiquei feliz por ver que a área tem muito a ver com a história da cidade. O Rio tem uma vida cultural extremamente rica, mas nós devemos ser ambiciosos para poder criar um novo símbolo para a cidade."



Da esq. para a dir., Thomas Krens, César Maia e Jean Nouvel

PANORÂMICA

LITERATURA
Inspirador de "O Velho e o Mar" morre aos 104

Gregorio Fuentes, que foi capitão do barco do escritor americano Ernest Hemingway (1899-1961) em Cuba e inspirou seu romance de 1952, morreu no domingo, aos 104 anos, em sua casa, no vilarejo de Cojimar.

CINEMA

David Lynch preside júri de Cannes 2002

Sucesso de crítica com "Mulholland Drive", Lynch presidirá o júri do evento francês, que vai de 15 a 26/5 e que busca renovar-se, com novos logotipo e nome oficial: Festival de Cannes, e não Festival Internacional de Cinema de Cannes.

The development of large urban and architectonic projects and the generalization of management and market principles in culture- intensified by international economic integration - has deeply modified the mechanisms of art production and exhibition. Due to the crisis of traditional mechanisms dependent on State, of urban space and culture management, corporate or institutional operations of great economic and political power are being imposed. They aim at reconfiguring the cities, the function of cultural equipment and the role of art.

The process of Brazil's insertion in global system of art production and exhibition is going on now.

Which institutional, political and esthetical principles are determining that dynamics?

In the age of globalization, the dominant tendency is to establish **transnational cultural mega-institutions**

managed according to corporate principles, usually involved in **large projects of urban redevelopment**

over the cities where they are implemented. In the dynamics engendered by this process, new local large private cultural institutions emerge, also inserted in processes of urban restructuring, associated with transnational enterprises and sponsored by companies and financial groups. They are, in fact, capture apparatuses of urban space and cultural production.

Recent events in the country's cultural scene - the accomplishment of the exhibition Mostra do Redescobrimento and its international itinerary, the crisis of Fundação Bienal de São Paulo and the Guggenheim Museum's implementation - are the most important landmarks in this process. They point to the crystallization of an institutional scene - manners of articulating with transnational institutions, modes of management, association with corporate and real estate interests, esthetical politics - which might govern the country's art production in the age of global cultural economy.

The question is: **how is the process of São Paulo's global integration**

- economic, urban and cultural - **going to be done?**

What is the role of big institutions and how are they going to act? What urban and cultural structures are going to be created? The process promoted by transnational agents points to an insertion highly institutionalized based on the configuration of new large private cultural spaces, on circulation among internationalized institutions and on the participation in global corporate urban projects. It is a scheme that tends to determine local production, canalizing its international circulation through these huge institutional devices.

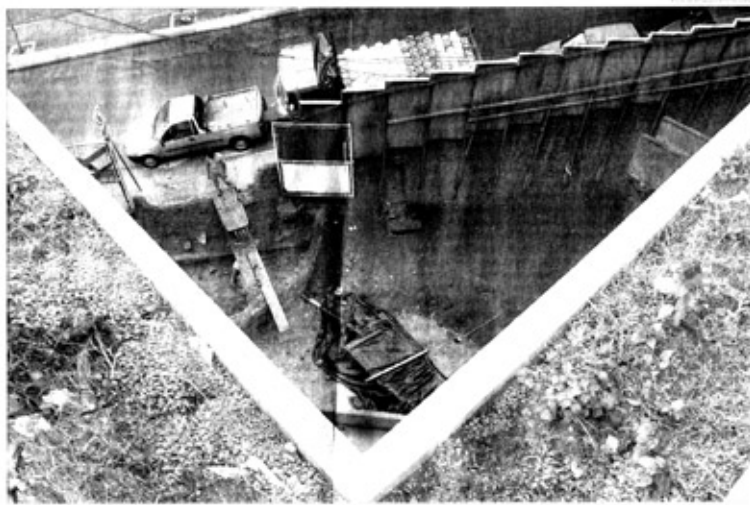
Arte/Cidade's preparation and implementation are being produced within this dynamics, facing the resetting of forces that operate in urban and culture fields. Behind the process there is the mechanics of internationalization of art and of city production in Brazil. It is a question of perceiving, in accordance with the project preparation process and with the alliances and partnerships consolidation, how

distinct ways and strategies to produce art and to intervene in cities at globalization age were being constructed.

O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

ANO XVII NÚMERO 5 215 3 SEGUNDA-FEIRA, 2 DE JULHO DE 2001



Espeelho d'água instalado na parte dos fundos do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista: direção do museu diz que vai fazer jardins ao ar livre tombada pelo patrimônio



Os lagos artificiais do museu na Avenida Paulista sofrem um "apagamento" com fundos falsos, segundo direção do museu



Fódo cobre obras do Masp, faz o arco em obras e cuja reinauguração está prevista para o dia 30, com mostra de peças egípcias

Masp soterra espelhos d'água e acende polêmica

Diretor do museu diz que jardins tornarão a área menos perigosa e fundos falsos nos lagos, fardo com que seu uso seja mais racional, mas essas decisões desvirtuam o projeto original do prédio tombado

JOTABE MEDEIROS
Maior e mais importante museu da América Latina, o Museu de Arte de São Paulo deve ter sua primeira grande reforma concluída no fim do mês, após 6 anos de obras e R\$ 20 milhões de gastos. Com seu novo "layout", vem a polémica – ou melhor: mais polémica.

Entre as inúmeras modificações que o prédio sofreu – quase todas criticadas por arquitetos e preservacionistas –, os espelhos d'água da parte posterior do edifício foram soterrados para dar lugar a jardins. "Lá tem de ser jardim mesmo, é perigoso, tem mil problemas de segurança", justifica o presidente do museu, o arquiteto Júlio Neves. Segundo Neves, os espelhos d'água do Masp estiveram desativados durante dez anos e precisavam ser redimensionados. Os lagos que dão frente para a Avenida Paulista foram recuperados, mas agora têm pouco mais de 10

centímetros de profundidade. "Antes, era preciso 300 mil litros de água para encher aquilo, uma coisa absurda, e tivemos de refazer com um fundo falso para manter os espelhos", argumenta Neves. Para Graziela Valentini, irmã da arquiteta Lina Bo Bardi e presidente do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, a intervenção descaracteriza o prédio, tombado pelo Condephaat e em estudo de tombamento pelo Iphan.

"Não sei como está o Masp, procurei ir lá o menos possível, porque sempre que vou passo mal", diz Graziela. "Eu acho que o prédio deveria ser modernizado nos seus serviços essenciais, como o ar-condicionado e a manutenção, e não modifi-

cado na estrutura, porque ele é um marco de São Paulo e da América do Sul", afirma ela. Segundo Graziela, a forma original do edifício era cercada de espelhos d'água, com plantas aquáticas. Modificar isso é modificar o conceito do edifício. "Eu não aceito isso, e não é porque sou irmã da Lina, mas é a minha opinião pessoal", disse.

O edifício do museu, erguido em 1947, recebe não só atenção dos órgãos nacionais de preservação como também dos internacionais. O acervo conta com obras de Rafael, Andrea Mantegna, Botticelli e Bellini; de pintores flamengos como Rembrandt, Frans Hals, Cranach ou Memling e espanhóis como Velázquez e Goya. A maior parte do núcleo de arte europeia do Masp é de pinturas francesas, com pintores como Nattier, Delacroix, Renoir, Manet, Cézanne, Degas. Os pós-impressionistas e os impressionistas são os quadros de Van Gogh ou de Toulouse-Lautrec.

A forma de exposição desse acervo era definida pela arquiteta do edifício, Lina Bo Bardi, em caveats especiais de vidro. Esses caveats, que já foram adotados até em museus do exterior (caso de Chicago, nos Estados Unidos), também foram "apostados" pela atual direção do museu. Estão agora armazenados no subsolo da instituição.

"Não tenho nenhuma predisposição contra os caveats, não ainda podemos fazer alguma exposição que use aquilo", diz Júlio Neves. Segundo ele, os novos painéis expositivos dão mais agilidade à exposição e são usados em diversos museus do mundo, como o Guggenheim de Bilbao e o próprio Louvre, em Paris.

Em seu website, o Masp anuncia que procurou apresentar à população "um novo conceito de organização do 2.º andar – moderno, contemporâneo e inédito no Brasil – caracterizado por painéis totalmente móveis, vitrines e sistema de iluminação distribuídos de forma a proporcionar não só exposições rotativas de nomeacervo – com melhorias visuais para o visitante – como também, e principalmente, condições adequadas para o exercício de atividades de ensino e atendimento de grupos monitorados, prioridades estas que ensejam um novo dinamismo na atuação didática do museu".

Outra modificação criticada é o piso do museu, trocado pela atual gestão. Arquitetos e urbanistas defendem o retorno do piso original, sob pena de descaracterização do edifício.

Alta tecnologia – Segundo o arquiteto Neves, o prédio teve de ser "inteiramente reconstruído", porque estava muito mal conservado. A reforma da pinacoteca do 2.º andar exigiu, segundo ele, a execução de serviços de alta especialização e tecnologia, como o reforço das vigas de sustentação, recuperação estrutural, impermeabilização da cobertura, reforma da caixilharia, troca de vidros, colocação de película de proteção de raios ultra-violeta, troca do sistema de persianas, nivelamento e troca do piso, troca de todo sistema de eletricidade, iluminação, ar-condicionado com filtros especiais e, ainda, a colocação do segundo elevador de acesso.

Para a direção, isso tudo foi feito para oferecer mais conforto ao visitante, e de forma a garantir acesso a deficientes físicos. O maior trunfo dessa nova disposição é o segundo elevador incorporado ao edifício, que atende dois subsolos ao 2.º andar.

"Para fazer isso, nós não mexemos em nada", diz Neves. "O novo elevador foi colocado no mesmo lugar, com o mesmo de-

senso – não aumentei um pouco a caixa", afirma.

O presidente do Masp diz que a reforma o deixou satisfeito e é completa. Está mais preocupado agora, segundo afirma, com a extensão do museu na Galeria Prestes Maia, o Masp-Centro, que vai requerer R\$ 5 milhões para ser terminado. Atualmente, a galeria sofreu apenas uma pequena adequação e abriga a exposição São Paulo – De Vila a Metrópole.

"Este museu faz parte do projeto de revalorização do centro de São Paulo e tudo o que mais precisa é de água, sabão, segurança, iluminação e a saída dos camelôs – essa é minha receita para o centro da cidade", afirma Neves, que ain-

da não tem definida qual a próxima exposição que realizará no espaço.

Segundo o arquiteto, o maior problema atual para a continuidade das obras ali é a questão do financiamento. "Está duro conseguir patrocínio", diz. A reforma do Masp da Avenida Paulista consumiu R\$ 20 milhões, dos quais apenas R\$ 1 milhão veio do poder público (a prefeitura enviou a verba). Os outros R\$ 19 milhões foram angariados com a iniciativa privada.

O Masp reabre no dia 30 com a mostra de peças egípcias vindas do Museu do Louvre, de Paris.

Uma instituição acéfala, sem um rumo definido

MARIA HERSZMAN

Além da discussão sobre a preservação do patrimônio arquitetônico do Masp e dos limites possíveis ou desejáveis de intervenção no prédio, sua importância histórica e a rigidez artística exigem que se promova uma verdadeira reforma institucional capaz de dotar um dos mais importantes museus da América Latina de um projeto que justifique sua existência para além da mera exibição e empacotamento de seu belo acervo.

Desde 1997, quando o professor Luiz Marques deixou o cargo de curador geral do museu, a instituição está acéfala e as poucas exposições de destaque neste período foram concebidas ou pelo próprio Marques, enquanto colaborador expositivo – como a bela mostra *Trinta Maestros da Pintura no Brasil*, em cartaz atualmente – ou "encalhadas" na programação a partir das propostas de curadores brasileiros e internacionais. Quem ocupa oficialmente o cargo de conservador-chefe é Luiz Osaka, fiel colaborador de seu fundador, Pedro Maria Bardi, mas ele desempenha funções administrativas, sem participar diretamente da definição da programação e da linha diretrora do museu.

Em um momento em que até a tão criticada internacionalização do museu, com suas megaproduções midiáticas e mercadológicas, parece estar esbarrando, é um tanto quanto decepcionante ver um museu do tamanho e da importância do Masp sem que um projeto que fuja da mera necessidade de preencher a agenda seja definido, seja por um curador, seja por um colecionador, como chegou a cogitar o diretor da instituição, Júlio Neves, que, infelizmente, tenta em manter-se no poder e resiste em delegar responsabilidades às pessoas competentes.



Funcionário em montagem de obra no Masp-Centro, galeria que busca patrocínio de R\$ 5 milhões



Arquiteto Júlio Neves, presidente do Museu de Arte de São Paulo e o responsável pela reforma

■ Mais informações na página D7

Some processes of urban and cultural character that are occurring in São Paulo seem to be articulated in order to configure strategies before globalization. The constitution of a corporate cultural quarter centered upon the Association Brasil + 500 (nowadays named BrasilConnects) and its exhibition of international itinerary; the appropriation of Ibirapuera Park, an important public space in the city, by a private enterprise; and the participation of architects and entrepreneurs involved in large urban development projects -this, altogether, indicates the consolidation of new principles and procedures in cultural production management.

It could be helpful to analyze this conceptual and political scene in order to comprehend how city's international integration intends to be guided by the involved institutions and groups.

The mobility of international financial capitals incites the competition among cities for investment, leading to the creation of politics (deregulation, tax breaks, infrastructure installation) to attract corporate projects for urban development.

The **image of the city**

becomes a fundamental element in official marketing in this competition to attract capital. Image forged by the production of spaces adequately adorned with local exoticism and restored historical buildings, although equipped by adequate installations for corporate activity.

Recent mega-projects of redevelopment, concentrated in multi-functional mega-structures, imply a new configuration of urban space. New activities colonize exclusive space sectors, connected through the city, yet in isolation from the remainder of the urban tissue, de-structured by a selective reorganization process.

It is consolidated **the process of city's museumfication and spectaculization,** through the construction of huge museums and cultural centers aiming exclusively at **cultural tourism.**

These mega-structures have a central role in cities' reorganization and their insertion in global economy. As a result, there is a change in the models of management, with their collection now valued through their continuous circulation in ever bigger exhibition spaces. This also implies alterations in the systematic of exhibitions, engendering a circuit of exhibitions conceived in order to be financially viable through their international itinerary. Artistic production acquires the same mobility as that of financial capital.

In the most recent phase of global cities restructuring, there is a tendency of altering the way art is inserted in the process. The world's largest museums are transformed into trademarks and their installation in diverse cities, requiring strong local investments, turns out to be an important element in urban redevelopment projects. These colossal enterprises, directly related to administrative strategies to promote cultural tourism, redefine the position of an area in the international hierarchy of cities. They will also have an important role in the

configuration of new global enclaves,

providing the required life quality to the employees of the companies therein installed.

How are the appropriation of Ibirapuera Park, of the new corporate cultural institutions, the great international exhibitions and the projects of urban restructuring as those of avenues Berrini and Faria Lima articulated? How might them indicate the

emergency of an international insertion model to São Paulo?

ASSOCIATION BRASIL +

500 AND IBIRAPUEVA PARK

The exhibition **Mostra do Redescobrimento**, that took place in São Paulo, is paradigmatic of this new role played by cultural institutions in the global reorganization of cities. It indicates a tendency to the implementation, in the city, of **projects that relate art and urban renewal in global scale.**

The exhibition was used for extending the area occupied in Ibirapuera Park and to restore diverse buildings, reconditioning them for permanent use with exhibitions. Adequate installations, for their dimensions and technical devices, in order to receive international mega-exhibitions. Their itinerary through some world's important museums gains relevant role, attributed to costs reduction.

It is not by chance that **scenographic devices**

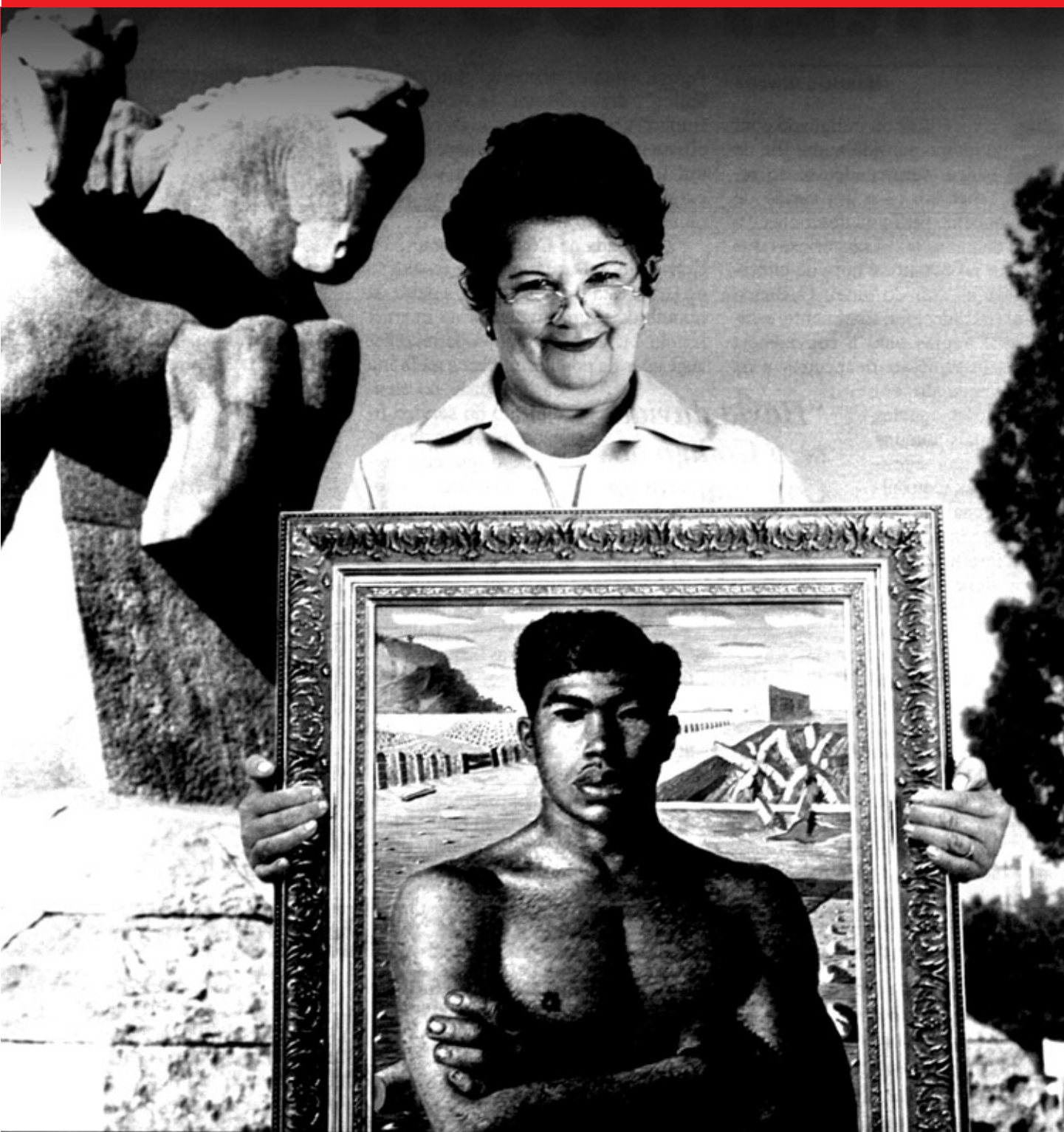
tended to prevail over the exhibited artworks. A creation of artificial universes, as in thematic parks, totally disconnected from national reality and urban context. The needs to attract an enormous public, due its high costs; the international propaganda of the country's image essentially forged according to publicity rules; and specially

corporate methods replacing curatorial principles, altogether have determined the exhibition.

The exhibition Mostra do Redescobrimento implied a change at institutional level, **introducing new organization and financing parameters.**

A private company conducted by administrative principles and pointed to the valuation of the investments has made possible an operation - the adequacy of a great urban area, the biggest art exhibition ever produced in Brazil and its international circulation - which cultural public institutions could never achieve. Scale and nature of art exhibition are transformed. What is aimed now, **through urban restructuring and huge cultural equipment,**

is to inscribe São Paulo in the international network of cities.



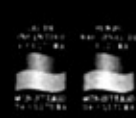
Brasil+500

Mostra do Redescobrimento

Realização



Apoio



Promoção



The process has occurred as follows: Edemar Cid Ferreira, owner of Santos Bank and president of the Fundação Bienal, when the exhibitions from 1994 and 1996 took place, was responsible for their administrative reorganization, introducing new financing and marketing politics. Those accomplishments overshadowed the accusations of his involvement with the military regimen and with conservative political groups. Bienal was reorganized, during this period, in accordance with corporate modes of management.

After that, the potential created **by the relation between art and corporate methods** of financing and management would be limited by the institutional format of the Bienal itself. Processes already in progress over the world - such as of the great circulating exhibitions and mega-museums - required an urban-architectonic implementation in a larger scale and a more flexible institutional device.

It has emerged, then, an affinity of interests and procedures between these new cultural entrepreneurs and groups traditionally involved in the management of city and culture. This convergence will take place over **Ibirapuera Park**, capable of assuring the urban, cultural and institutional basis for an operation in international scale.

In the end of the 1990s, while the idea of a mega-exhibition to commemorate Brazil's discovery was being formulated, several projects to rebuild and extend the Park's cultural installations appear, promoted by the same group of architects and cultural managers. This convergence gives us the key to understand the **urban and cultural reorganization under process nowadays in São Paulo.**

The process engendered by the exhibition Mostra do Redescobrimento is institutionally consolidated: a private association was created, it soon becomes independent and conquers the control over the Ibirapuera Park. The rebuilding of Ibirapuera's marquee and of two of the buildings that compose the complex projected by Oscar Niemeyer has provided a headquarter to Brasil + 500 Association and its next exhibitions. It was under way, indeed, **a private appropriation of the Park.**

Several public cultural equipment in town - such as the Pinacoteca and Paço das Artes - have previously undergone an initial phase of masked privatization: the State, incapable of assuring the activity of museums and cultural centers, practically has given them to directors capable of making financing possible; this has resulted in independent and personalized administrations. A **deregulation process** equivalent to the one that was undergoing at economy and urban space.

Nevertheless, in this case, it occurs a change in property: the Association has gotten the right of using the public space and equipment. Legal flexibility allows the private company to use public apparatus of culture as a platform. It has been used the structure and social-cultural legitimacy of Bienal to initiate its constitution and financing.

How might have been the assignment of a public space, including large and extremely important buildings, to a private company? Under which terms? Negotiations had been carried through between Association Brasil +500 and the Santos Dumont Foundation, which owned the right of using one of Ibirapuera's buildings (Oca); and the Friends of Pinacoteca Association and Folk Museum, which occupied the other pavilion. Those museums had been transferred to other places. Association + 500 had signed up particular agreements with these associations, in order to use their installations. It was municipality's responsibility to present obstacles to the transference of these assignments of use, what did not happen.

These negotiations would have been mediated, in accordance with the press, by the Secretary of the Municipal Department of Environment, Ricardo Ohtake. A decree of Mayor Celso Pitta and the Secretary, dated April 18th, 2000, consents legality to the participation of "non-profitable organizations" at the "Commemorations of Brazil 500 Years". Denunciations have pointed ethical impediment: although the Secretary was in charge of the Park, his design Studio have produced all the catalogues to the exhibition Mostra do Redescobrimento, managed by an enterprise that had interests in Ibirapuera's spaces. However, they were far from the main question:

what kind of political agreement had guaranteed the whole operation and what interests and groups were involved?

Accusations of Ibirapuera's private appropriation have been refuted by the explanation that part of the Park, under the marquee, was already illegally occupied, in disagreement with Niemeyer's original project. As said by Edemar C. Ferreira, "there was unordered occupation of the park in last the 40 years by non-profitable associations. That is the real masked privatization". Ohtake said "before the exhibition Mostra do Redescobrimento, the marquee was privatized, only now it has become public".

Santos Dumont Foundation has assigned the Oca building until the end of 2003. As Association Brasil +500 would be extinguished December 31st, 2002, obeying its own statute, that would mean one year of vacuum. Cid Ferreira said, at that time, that it was not in his plans to extend this assignment and the Association would decide if the Oca building should be given back in 2002 to Santos Dumont or to Bienal. "I will begin to leave the Ibirapuera Park just after the exhibition Mostra do Redescobrimento and I will have left it definitely after the extinguishing of the Association Brasil +500, at the end of 2002 ", affirmed the banker. Successive changes in the legal status of the Association, after that, seem also to be used in order to avoid this problem and to perpetuate the occupation of the installations. The announced programming of next events indicates that the **Ibirapuera Park has been effectively incorporated by this corporate group of cultural promotion.**

As soon as the operation is consolidated, with the accomplishment of the exhibition, the Association's continuity is announced, so that new and varied activities may be promoted. Suddenly,

a corporate institutional headquarter for arts emerges, endowed with a great financial power and organizational capacity. It is a process that goes beyond the borders of Ibirapuera Park, **indicating a general tendency to private appropriation of public places and institutions.**

At the end of Mayor Celso Pitta administration, the press was able to detect several decrees implying, indeed, a market of the city's public spaces. First, there was a decree assigning indefinitely the Oca building, in Ibirapuera, to the Association Brasil + 500. Later, the mayor has definitively assigned the Prestes Maia Gallery, in downtown São Paulo, to the Museum of Art of São Paulo (MASP), directed by the architect Júlio Neves, responsible for the redevelopment project of the Faria Lima Avenue. Finally, there was a decree assigning the Arruda Pereira Pavilion, also in Ibirapuera, to the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM), directed by Milú Vilela, from Itaú Bank.

Those were decisions taken at the end of that municipal administration, when the opposition was preparing itself to assume the city hall. Immediately after that, the municipality's spokesmen declared that such measures did not have legitimacy and might be reviewed. The elected mayor, from the opposition party, Marta Suplicy, declared it was her intention to review the assignment agreements of both buildings in Ibirapuera - Oca and Arruda Pereira Pavilion. The new secretary of Culture, Marco Aurélio Garcia, also says that recent actions of municipality in this area, such as the assignments of public spaces, must be re-examined.

Reactions to these declarations were immediate. All of them, apparently, at least at the press, were defending the assignment of the buildings to the private associations. There were two arguments: incompetence of the municipality in organizing cultural events and, over all, the capacity of private companies in answering the demands of the public. The initial disposition of the recent installed government was associated with ideological preconceptions. The new municipality has not yet given any declaration over the subject.

That is a question, however, of **criteria and procedures** - characteristic of the deregulation period - **that had allowed the appropriation of public spaces and equipment**

by private groups, initiating a corporate power in the city. This **new private institutional sphere** has very precise features: it has already born extremely **tied to corporate processes of urban redevelopment and to great transnational cultural institutions.**

An articulation between real estate and cultural interests that clearly configures a strategy of international integration of the city and art.

Superintendente do museu questiona espaço obtido no parque pela Associação Brasil 500 Anos

MAM vê "privatização branca" do Ibirapuera



A Oca, antigo Museu da Aeronáutica, espaço disputado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e pela Associação Brasil 500 Anos

Secretário Ricardo Ohtake recebeu R\$ 200 mil para fazer os catálogos da Mostra do Redescobrimto

KENNEDY ALENCAR
 FÁBIO CYPRANO
 DA REPORTAGEM LOCAL

O superintendente do MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), Ricardo Bianchi, diz que "há uma 'privatização branca' do parque Ibirapuera com autorização chape-branca". Bianchi entende por "privatização branca" o modo como a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais obteve espaços no parque para a Mostra do Redescobrimto. O superintendente refere-se à ocupação de parte do Ibirapuera pela associação presidida por Edmar Cid Ferreira, que organizou a mostra em comemoração dos 500 anos do Descobrimento. "Não sei qual mágica Edmar usou para ficar com a Oca, um espaço que o MAM preenche desde 97", diz Bianchi.

O MAM, alçado sob a marquise do parque, está em situação irregular, em desacordo com o projeto de Oscar Niemeyer. No plano do arquiteto, todo o vão sob a marquise deve ficar livre. Pensando a sair do local, o museu tinha interesse na Oca, mas perdeu a disputa para Cid Ferreira.

A "mágica" mencionada por Bianchi seria a relação de Cid Ferreira com o secretário municipal do Verde e Meio Ambiente, Ricardo Ohtake, cujo escritório de arquitetura recebeu R\$ 200 mil para fazer o projeto dos 14 catálogos da Mostra.

A Folha apurou que Ohtake interfere na negociação entre a associação e a Fundação Santos Dumont, entidade que detém o direito de uso da Oca. O apoio político teria acontecido também em relação à Associação Amigos da Pinacoteca e ao Museu do Feldete, espaços onde ocorrem exposições da Mostra. Cid Ferreira e Ohtake negam tráfico de influência em troca do serviço dos catálogos.

Juridicamente, a Associação Brasil 500 Anos tem todos os cuidados. Tem contratos particulares com entidades para o uso de suas instalações. Ao poder público municipal, caberia levantar óbices à transferência dessas áreas de uso, o que não aconteceu. Um decreto do prefeito Celso Pitta e do secretário Ohtake, de 18 de abril deste ano, confere legalidade à participação de "entidades sem fins lucrativos", como a associação de Cid Ferreira, na "Festa do Brasil 500 Anos".

Politicamente, porém, auxílios do prefeito reatam, sob reserva, como Ohtake ajudou indiretamente Cid Ferreira. Amigo do prefeito, a quem teria emprestado R\$ 80 mil, Jorge Yunes preside a Santos Dumont, que cedeu até o final de 2003 o espaço da Oca para Cid Ferreira. Ohtake falou com Pitta, que falou com Yunes.

O MAM tinha interesse na Oca. Pediu o espaço informalmente ao prefeito em 1997 e o solicitou por carta em 13 de maio de 99, mas, no dia 17 do mesmo mês, Cid Ferreira fechou com a Santos Dumont. Edmar Cid Ferreira diz que, pelo contrato, sua associação poderá usar a Oca até o fim de 2003. Como a Associação Brasil 500 Anos será extinta em 31 de dezembro de 2002, por força de estatuto, há um vício de um ano. Cid Ferreira diz que uma eventual prerrogativa dessa cessão de uso não está nos seus planos e que a associação decidirá se devolverá o espaço à Fundação Santos Dumont ainda em 2002 ou se o entregará naquele período à Fundação Bial.

Além, o estatuto da Associação Brasil 500 Anos prevê que o patrimônio arrecadado fique com a Fundação Bial. Uma cláusula joga a responsabilidade por dívidas para Cid Ferreira. Para os críticos de Cid Ferreira, é mais uma prova de que chama-se de "personalização" de suas curvas de crescimento. Para ele, é a garantia de que "acredita no projeto" e "uma demonstração de que não tem interesse em nenhum benefício pessoal".

A batalha não se restringe a uma ruína entre o MAM e Cid Ferreira, mas ocorre dentro do conselho de administração da Fundação Bial, que criou a Associação Brasil 500 Anos, responsável pela Mostra do Redescobrimto. Um grupo de conselheiros da Fundação Bial ataca o "modus operandi" de Cid Ferreira, também um conselheiro. Esse grupo vê a influência de Cid Ferreira sobre a secretaria de Ohtake, a qual o parque está subordinado, e sobre o presidente da Fundação Bial, Carlos Bratke, que seria manipulado por ele. A Folha apurou que, no começo do ano, quando a posição de Bratke como presidente esteve ameaçada, Cid Ferreira atuou para mantê-lo no cargo.

"É todo um jogo de prestígio pessoal", diz Luiz Seraphim de Carvalho, presidente do conselho da Fundação Bial, a respeito das relações entre Cid Ferreira, Bratke e Ohtake. Na semana passada, Bratke anunciou que Ohtake será o curador da 9ª Bial de Arquitetura de SP, mas disse que a indicação foi de Gillete Bayraktar.

Mitú Villalá, presidente do MAM e conselheira da Fundação Bial, diz que "Edmar deseja tomar conta do parque" e que Bratke adiou a Bial de 2001 para 2002 a fim de "atender aos interesses particulares do Edmar", que não quer ter competidores para a mostra itinerante que deseja fazer em 2001, e para permitir que a equipe da fundação, a mais bem treinada no Brasil para preparar exposições, fique a serviço da Associação Brasil 500 Anos.

Traduzindo: é a segunda vez que a Bial de Arte é adiada. Deveria ter ocorrido neste ano, mas foi adiada devido à reforma. Prevista para o ano que vem, foi novamente postergada, sob a alegação de que o prédio da Bial, onde se encontra a maior parte da mostra atual, necessitará de reformas. Logo, só em 2002 o evento poderia acontecer.

Essa decisão, que parte dos conselheiros tenta reverter, deturpa, nas palavras de Mitú, o caminho livre para que Cid Ferreira obtivesse patrocínio para a exposição itinerante da exposição dos 500 anos que pretende fazer pelo país e no exterior.

Restaurante causa outra polêmica

DA REPORTAGEM LOCAL

O restaurante The Green, que obteve autorização da Prefeitura de São Paulo em 1972 para ficar no parque Ibirapuera, é pivô de outra polêmica envolvendo o secretário do Verde e Meio Ambiente, Ricardo Ohtake.

O proprietário, Jerbas Majella, acusa o secretário de tentar favorecer a Associação Brasil 500 Anos, que tentou comprar e arrendar o estabelecimento. "Um dia após o encerramento das negociações (que fracassaram), mandaram colocar tapumes em volta do restaurante", afirma.

Majella entrou na Justiça para derrubar os tapumes. "É uma injustiça, pois não atrapalha a Mostra. É retaliação", diz Dorival Martins, 54, cliente do The Green. Ohtake nega que tenha retalia-

do e afirma que, pelo projeto original de Oscar Niemeyer, o restaurante não poderia estar lá, pois bloqueia parte da paisagem sob a marquise. Segundo o secretário, os tapumes ficaram até o final da Mostra do Redescobrimto, por respeito à estética da exposição.

"Se fosse uma questão estética, a praça de alimentação e os quiosques sob a marquise deveriam ter tapumes", afirma o dono do The Green, cujo movimento caiu cerca de 30% com os tapumes.

Ainda de acordo com Majella, o advogado Luciano Lamaso, da associação, disse que Ohtake garantiu a eventual compra ou arrendamento do restaurante pela entidade. O secretário e o advogado negam. Lamaso afirma que a intenção era comprar o restaurante e, após a Mostra, derrubá-lo e liberar o vão sob a marquise.



Edmar Cid Ferreira durante a reforma da Oca para a Mostra

Ferreira diz que sai do parque

DA REPORTAGEM LOCAL

"Vou começar a sair do parque Ibirapuera após o término da Mostra do Redescobrimto neste ano e deixá-lo depois da extinção da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais no fim de 2002", afirma o banqueiro Edmar Cid Ferreira, presidente da entidade.

Segundo ele, "houve ocupação desordenada do parque nos últimos 40 anos por associações sem fins lucrativos e por estabelecimentos comerciais. Isso, sim, é uma privatização branca". Cid Ferreira diz que o investimento no parque por causa da Mostra, cerca de R\$ 18 milhões, ficará para "a população de São Paulo". Ele se recusa a polemizar com os críticos de seu estilo: "Eu

so, comparei com as pessoas, mostro a vastidão, sei que a elas e faço minha exposição com clareza".

Cita como exemplo o marketing feito pelo Bradesco com a Carta de Camélias. "Vou achar que a carta é do Bradesco, pois o banco a expõe em todas as agências".

Sobre a acusação de que o adiamento da Bial de Arte de 2001 para 2002 facilita a captação de patrocínio para que faça a História da Mostra do Redescobrimto, responde: "O favorecimento a mim é nenhum. A decisão de adiamento foi do conselho. A nossa mostra já tem a captação bem encaminhada. Fechamos com o Guggenheim e vamos expor em Nova York".

Perguntado se vê impedimen-

to no fim de o secretário Ricardo Ohtake ser responsável pelo parque e ter feito um trabalho para uma entidade que tinha interesse em espaços do Ibirapuera, afirma: "Tem de perguntar para ele. Pra mim, não vejo nenhum. Nunca fui da iniciativa pública".

De acordo com Cid Ferreira, ele optou pelo escritório de arquitetura de Ohtake porque desde 92 contrata esse tipo de serviço com a empresa. Ohtake afirma que foi lá três anos, quando não era secretário, que o escritório foi contratado para realizar os catálogos.

"Como vivo dos trabalhos do escritório e não da secretaria, não poderia romper o contrato". Sobre a intervenção realizada pela Mostra no Ibirapuera, Ohtake diz: "O que o Edmar está fa-

zendo é um exemplo. Graças a ele, os ruínas da Aeronáutica e do Feldete ganharam espaços que lhes permitem visitação pública".

"Antes da Mostra, a marquise estava privatizada, agora é que ela se tornou pública, e isso também é um benefício que a cidade ganha graças ao Edmar", completa.

Carlos Bratke, o presidente da Fundação Bial, que na semana passada foi acusado de favorecer os interesses do organizador da Mostra, afirma: "Existe uma influência que estou sendo seduzido pelo Edmar, que casaremos sob a marquise, mas isso não é verdade. Há uma concorrência entre a Bial e a Mostra para a captação de recursos, mas não existe um acordo entre mim e o Edmar", diz.

(FAP)

THE CRISIS

OF BIENAL DE SÃO PAULO

The enormous concentration of financial resources, in addition to the use of Ibirapuera's buildings, at the exhibition Mostra do Redescobrimento, would affect Bienal. Nevertheless, the Foundation would be guided, during the period, in accordance with this process of urban and cultural restructuring. Carlos Bratke was elected president of Fundação Bienal, in 1999, indicated by Edemar C. Ferreira, exactly when it was initiating the process of Association Brasil + 500's constitution and the Park's appropriation. It would be Bratke's responsibility to adjust the Foundation to this new device. That means: to postpone the Bienal so that the mega-exhibition could take place.

The architect Carlos Bratke is one of the responsables for the implementation of Berrini Avenue - a real estate project that has resulted in the construction of several sophisticated office building quarters, occupied by international corporate groups. It is the most important project of corporate urban redevelopment already accomplished in the country: it abandons the modernist search for macro-structural solutions and for public politics to adopt local interventions based on market mechanisms (see H. Frúgoli Jr, "Centralidade in São Paulo", Edusp, 2000). The process that would reconfigure Ibirapuera Park and the Bienal itself is, in fact, entirely connected to those principles and procedures.

This dynamics has had a devastating institutional effect. In the beginning of 2000, the organization of the mega-exhibition became public. Bratke proposes, twice, the Bienal's adjournment, due to its financial needs, including its circulation all over the country and abroad. When some opposers, directors, curators and part of the institutional board did not accept the adjournment - actually resisting to the change of esthetical and institutional paradigm - they announced their resignation, throwing the Fundação Bienal towards an intense crisis.

A conjunction of factors seems, therefore, to have led **Bienal to the collapse**, simultaneously to the weakness of the whole public apparatus of city and culture management. There are two distinct models of organization and production of art in conflict here. On one hand, the Fundação Bienal - a public institution, committed to culture as social relations - considers art as a creative and reflective process.

On the other hand, the model of the Association Brasil + 500 - a private company, managed according to the rules of market - points specifically to popularized national art and international publicity of the country.

Part of the cultural and social elite who traditionally supported the Bienal seems, at a moment of violent global integration, to have opted for another kind of culture as more adequate to its interests and self-image. Instead of participating in the production of contemporary art, there is an affirmation of the local specificity in thematic exhibitions for exportation (see C. Medina, "Considerações sobre o fracasso da curadoria da 25ª Bienal de São Paulo", Lápiz magazine, #169, Madrid, 2000).

The removal of all opposers against the new institutional and cultural pattern allowed the group commanding the exhibition Mostra do Redescobrimento to extend its control also over the Bienal. Paradoxically, the Bienal ended in being dominated exactly by those involved in the implementation of a new institutional model. Much more interested in the institution's power of legitimization (and its structure) than in its esthetical legacy.

That is why, by the occasion of the commemoration of its 50th anniversary, the institution itself was celebrated, instead of celebrating the art it has ever produced. The fiasco of the celebration exhibition has simply shown that the appropriation of the Bienal - even though it has been presented as a preservation effort, including the building restoration - is actually an operation of dismantling. The process obeys the same logic of capital when incorporating privatized companies. Public institution is used to manage a private apparatus that, once consolidated, drains its financial means and staff. The public institution, thus, is thrown in a scene of lack, incompetence and discredit. It seems reasonable to assume that Bienal is going to become another cultural attraction of the great thematic park, the Ibirapuera Park.

The same group of directors, managers and curators transits between the Fundação Bienal and the new private institutions that are being created in São Paulo. The hegemony of this group is almost absolute - especially when extended by agreements with other public institutions, such as the Pinacoteca and the Paço das Artes. It is, so far,

the most systematic and extensive operation over cultural institutions and public spaces occurred in the country.

An index of this dominant tendency may be pointed: huge concentrating and hierarchical institutions are formed, in the same logic of the constitution of transnational urban enclaves, isolated from the remainder of the territory.

That is the great corporate-conservative project for the city and the culture.

CHRONOLOGY OF BIENAL'S CRISIS

February, 21st

Bienal's CEO, Marcos Weinstock, and its director, Carlos Wendel de Magalhães, say that Carlos Bratke does not represent the Fundação Bienal as he should. The president announces his resignation, but in fact the directors leave.

May, 9th

Fundação Bienal's board postpones the 25ª Bienal de São Paulo, from 2001 to 2002.

May, 15th

The curator of the 25ª Bienal, Ivo Mesquita, is dismissed by Bratke because of an interview where he assumes to be against the adjournment. This decision provokes a war of declarations and several manifestations of support to Mesquita, from board's members and people from the art world.

May, 18th

Bratke leads back Mesquita to his position.

June, 5th

The members of the board Lúcio Gomes Machado and Rubens Cunha Lima question the rendering of accounts of the 4th Architecture Bienal, accomplished the year before. Those doubts generate the meeting of July 10th.

July, 10th

Bratke convokes the board of Bienal in order to give some explanations. In that occasion, Bratke and Luiz Seraphico, president of Fundação Bienal's board, orally asked their resignation, but the board decides to keep them until August, 7th, when another meeting is convoked.

July, 11th

Bratke affirms his intention to present himself again as candidate for the presidency and he also admits Milú Villela as a good name to his succession.

July, 17th

Milú is launched as candidate for Bienal's presidency. Nevertheless, Bratke affirms she may not present herself as candidate, since he did not ask his resignation.

July, 18th

The board member Pedro Corrêa do Lago gives the Foundation's curator, Paulo José de Palma, the record of the meeting dated July 10th. The record is contested by the president of the board, Luiz Seraphico, and other board members. They allege the record reproduces only facts favorable to Bratke.

July, 27th

The board's president, Luiz Seraphico, and other five board members (between them Stella Teixeira de Barros, Lúcio Gomes Machado, Jorge Cunha Lima and Milú Villela) announce their resignation. Ivo Mesquita, the curator, asks his resignation. Jens Olesen, Bratke's first vice-president, also resigns from the post, but not from the function as board member.

Exposição da pré-história à arte contemporânea atrai mais de 1,6 milhão de visit

Mostra do Redescobrimento massifica a arte brasileira

Evento, que atingiu anteontem recorde de público em um dia, com 47.356 pessoas, termina no domingo

FABIO CYPRIANO
FERNANDA CIRENZA
DA REPORTAGEM LOCAL

A Mostra do Redescobrimento massificou a arte brasileira. Em 116 dias de exposição (foram subtraídas as segundas-feiras), foram contabilizadas 1.671.764 pessoas que visitaram o evento, até as 12h30 de ontem.

"O número é até modesto, porque a gente só conta o público da Bienal", afirmou Edemar Cid Ferreira, 37, presidente da Associação Brasil 500 Artes Visuais.

A associação é a entidade que organiza a mostra aberta ao público em 25 de abril. É a responsável pelas exposições itinerantes que vão acontecer no Brasil e no exterior nos próximos anos.

Na noite de ontem, o Clássico 1800 Paulo e Palmira reuniu, no último sábado, cerca de mil pessoas no estádio do Morumbi, em São Paulo. No mesmo dia, o Redescobrimento bateu o seu recorde de público em dias pagos, com 42.225 mil visitantes. O recorde total aconteceu anteontem, com 47.356 pessoas.

A Bienal Internacional de Artes de São Paulo que mais agregou gente foi a 29ª, realizada em 1996. A mostra recebeu 398 mil pessoas

em 49 dias. Foi a melhor bilheteria de toda a história de bienais na cidade. À frente da Fundação Bienal, já estava Cid Ferreira.

Só no mês passado, a média de público que circulou pela mostra bateu a da Tate Modern, nova meca das artes plásticas em Londres. A mostra em São Paulo alcançou 19.497 visitantes por dia, enquanto a inglesa, 19 mil.

Até Mônica Vilela, presidente do MAM-SP (Museu de Arte Moderna), que se indaga com Cid Ferreira nos episódios da posse da Oca e do adiamento da 29ª Bienal, elogiou o evento. "Foi um sucesso de divulgação da arte brasileira."

O que teria levado tanta gente ao Parque Ibirapuera? Primeiro, o preço dos ingressos, inicialmente entre R\$ 7 e R\$ 15, que caiu, em julho, para R\$ 5.

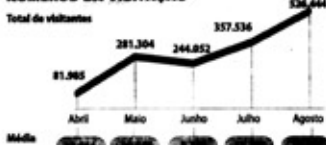
Segundo Marcela Carvalho Campos, ombudsman da mostra, o maior número de queixas ao evento se referia aos preços das entradas, o que impedia a população de baixa renda de visitar os três pavilhões.

A organização da mostra realizou algumas promoções, que incluíam visitas gratuitas de alunos de escolas públicas e de grupos de contatados e baixos cargos de empresas de São Paulo.

"Ajudei muito a fazer esse número. Trouxemos para cá umas 800 mil pessoas de graça. Alguns 60 ônibus para trazer essa gente", afirma Cid Ferreira. Desde o último domingo, as catracas da Mostra do Redescobrimento estão liberadas. A organização mantém a gratuidade até o encerramento, às 22h do domingo.

→ LEIA MAIS sobre a Mostra do Redescobrimento à pág. E 4

NÚMEROS DA VISITAÇÃO*



Média por dia: 47.356
*Onde: Parque Ibirapuera - SP
*Quanto: entrada franca

*Fonte: Mostra do Redescobrimento



Crianças do Jardim Ângela, em visita ao evento, observam a pintura "Tiradentes Esquartejado", de Pedro Américo

"Isso aqui é um negócio", diz Edemar Cid Ferreira

DA REPORTAGEM LOCAL

Edemar Cid Ferreira, presidente da Associação Brasil 500 Artes Visuais, ordenou a montagem de cenografias nos 13 módulos do Redescobrimento. "Foi uma exposição e acho que faz certo. A maioria dos curadores era contra. Muita gente não gosta, mas o povo gosta."

Galeristas de São Paulo ouvidos pela Folha criticaram o uso de cenários na exposição, afirmando que o suporte decorativo rouba o foco da arte.

"Dessa polemizar", diz Cid Ferreira. "Não tenho compromisso nem com universidades nem com museus. O divertimento, o lazer, é parte do conjunto da educação. Faz parte de buscar o meu cliente, que é aquele que não tem formação."

Na última sexta, antes de viajar para ELA e Europa, Cid Ferreira falou à Folha. (F11F10)

Folha - As cenografias são críticas

das. O que e o sr. diz sobre isso?

Edemar Cid Ferreira - Fiz três pesquisas com o Datafolha e os índices de aprovação são altos. É isso que faz com que as pessoas venham. É o boca a boca: "Vai lá, tem uma loucura lá. Tem um troço cheio de flores, um outro todo escuro". Você tem de mostrar um pouco de diversidade com a cultura.

Folha - A Mostra do Redescobrimento é entretenimento?

Cid Ferreira - Não. É uma atividade cultural em que o entretenimento é parte, para atingir o objetivo. Se aqui fosse um museu ou uma universidade, eu não poderia fazer isso. Mas não sou nem um nem outro. Achei que tinha de ter a cenografia porque estou fazendo uma grande festividade.

Folha - Qual o gasto da mostra?

Cid Ferreira - Genericamente, posso dizer que gastamos R\$ 45 milhões, mas dou os detalhes depois do encerramento. Só com o Guggenheim, já gastei quase US\$ 2 milhões. Agora, em setembro, vamos gastar mais US\$ 800 mil. Com o British Museum, foram

outros US\$ 500 mil. Vamos fazer um balanço porque temos um gosto aqui que não é dessa exposição. São gastos com as coisas que vamos fazer em 2001.

Folha - Uma das críticas é que museus estrangeiros estão fazendo a curadoria de uma mostra sobre o Brasil, e o sr. está pagando.

Cid Ferreira - Não é verdade. Decidimos fazer a itinerância internacional quando o governo aborreu a nacional. Aí houve aquele negócio todo, entrou o (ex-ministro Raul) Góes. Nós fomos buscar os museus para nos receber e pedir espaço para 2001.

Cid Ferreira - Um monte, porque trabalhamos com uma programação de anos. Perguntavam quem bancaria a mostra. Dei as garantias e já comecei a pagar.

Folha - O sr. já arrumou os patrocinadores?

Cid Ferreira - Um monte, porque vamos fazer uma exposição para mudar a imagem do Brasil. Nova York é o centro financeiro do mundo. Então, quanto mais o Brasil for reconhecido, mais po-

derá fazer negócio. Com o British Museum é a mesma coisa.

Folha - Fazer exposições também é um negócio?

Cid Ferreira - Isso aqui é um negócio. Eu apostei quando sei que vou pagar o patrocinador.

Folha - O governo não pagou a associação R\$ 8,5 milhões?

Cid Ferreira - Recebemos até agora R\$ 2,6 milhões do Ministério da Cultura. Havia uma convenção, mas nada foi formalizado. Mas isso não é mais importante.

Folha - Qual é a maior contribuição da mostra?

Cid Ferreira - É mudar o conceito de origem. O Brasil não é repetido porque o cara lê o brasileiro como um bicho. Aqui, não. Acho que a arqueologia é uma das coisas mais importantes que têm de acontecer no Brasil.

Você tem o período de 1500 a 2000 que conhecemos. Investimos na arqueologia e nas artes indígenas para colocar o homem de 1500 em igualdade de condições com o índio pré-Cabral. Tudo para dizer que isso é cultura.

Folha - A curadoria teve interferência sua?

Cid Ferreira - É interferência de toda a curadoria, porque quem conduz uma exposição é a própria mostra. Começamos de 1500 para cá. Mas fomos percebendo que as artes plásticas eram importantes, a arte rupestre também. Essas coisas nascem assim.

Folha - De qual modelo o sr. mais gosta?

Cid Ferreira - Gosto muito de Arqueologia e Arte Indígena. Eu me joguei muito nisso. Fiz o filme, fiz o Cine Caverna. Adorei o Barroco, o Olhar Distante.

Folha - O sr. gosta de arte contemporânea?

Cid Ferreira - Muito pouco. Primeiro porque não entendo metade das obras que eu vejo. Há uma arte contemporânea com que eu me identifico. E tudo na vida é uma questão de destilação.

Folha - Como a associação vai funcionar, a partir de agora?

Cid Ferreira - Temos uma atividade política fundamental, que é mudar a imagem do Brasil. Como

você faz isso? Mostrando o outro lado do Brasil. Nenhum país da América teve uma cultura negra como nós, uma cultura indígena como nós, um período importante de um império.

Por isso a associação não tem mais tempo para terminar. Vamos fazer um evento importante no Guggenheim. Vamos mostrar o Brasil por cinco meses. Nunca aconteceu isso na história do museu. Queremos que líderes culturais, sociais, da mídia, do financeiro, do industrial identifiquem um país que não conheciam.

Folha - As polemáticas com a Bienal atrapalharam a mostra?

Cid Ferreira - Atrapalharam a mim e ao Pedro Paulo (Sena Madureira, vice-presidente da associação), porque a gente perdeu tempo. Isso perturba, até porque não era nem verdade o que algumas pessoas diziam. Elas se sentiram prejudicadas, atrapalharam a nossa vida, inventaram coisas. Isso aqui é aberto, não há segredo. Tudo tem uma contrapartida do ponto de vista fiscal.

THE CRISIS THROUGH THE PRESS

Following the development of the crisis through the press may help to perceive how the consolidation of positions has revealed different procedures and objectives. It may also indicate the reception given to an institutional question of that dimension and complexity. Were the different strategies concerning to the city and to the art evident through the conflict? What kind of composition was produced so that the debate could have been closed? How did the involved people take position after that?

Folha de São Paulo's headlines

02/15/1999	Bratke is Bienal's president
20/02/2000	Niemeyer and the theater in Ibirapuera Park
25/02/2000	Resignation of managers affects the Fundação Bienal
19/04/2000	Cultural project in Ibirapuera
12/05/2000	Bienal de São Paulo is postponed
15/05/2000	Curator does not agree with the adjournment
16/05/2000	Bienal's curator is fired
17/05/2000	The Bienal is divided
18/05/2000	Bratke's kettle
19/05/2000	Menace of impeachment surrounds Bienal / Curator's resignation generates crisis
20/05/2000	Fundação Bienal inherits the exhibition Mostra do Redescobrimento
24/05/2000	MAM sees masked privatization / Ferreira announces his leaving the park
28/05/2000	Niemeyer is for Ibirapuera's restoration
01/06/2000	Ibirapuera's rediscovering
07/07/2000	The exhibition Mostra do Redescobrimento transforms art into mass-event / "It is all business"
28/07/2000	Curator asks his resignation / Six board members go away / The chronology of Bienal's crisis
29/05/2000	Indefinite calendar
11/07/2000	Bratke and Seraphico ask for resignation
12/07/2000	Bratke is candidate
13/07/2000	Seraphico cogitates to remain
02/09/2000	Association becomes independent
01/11/2000	Bratke announces collaborators
18/11/2000	Mesquita assumes the MAM (Museum of Modern Art)

O Estado de São Paulo's headlines

20/02/1999	Caderno 2 /Carlos Bratke in Bienal's presidency wants to postpone exhibition
18/10/1999	Economia /Institution destines R\$ 3 million for cultural events
18/10/1999	Cidades /Brasil may have a Guggenheim Museum
26/02/2000	Caderno 2 /Ibirapuera gains 'the biggest air-conditioned museum'
15/05/2000	Caderno 2 /Bienal's pavilion asks for a R\$10 million restoration
17/05/2000	Geral /MAM's director sees 'dictatorship' in Ibirapuera
18/05/2000	Geral /New curator of Bienal should be announced today
20/05/2000	Caderno 2 /The responsibility is all mine, says Ferreira
07/06/2000	Caderno 2 /Branch in Brazil is still speculation
07/06/2000	Caderno 2 /NY waits for Frank Gehry's new Guggenheim
14/06/2000	Caderno 2 /Guggenheim looks carefully to the baroque of Minas Gerais
24/06/2000	Opinião /The Ibirapuera's Exhibition
29/07/2000	Caderno 2 /Milú Villela no longer wants the Bratke position
03/08/2000	Caderno 2 /Association accumulates debts with suppliers
05/08/2000	Caderno 2 / Mostra do Redescobrimento - Associação Brasil 500 Anos
21/08/2000	Caderno 2 /The object of artistic activity is freedom
02/11/2000	Caderno 2 /Guggenheim has an eye in Copacabana Fortress
09/11/2000	Caderno 2 /Guggenheim becomes a Brazilian object of desire
10/11/2000	Geral /The country already works for a Guggenheim
10/11/2000	Geral /Rio may have a Guggenheim Museum
18/11/2000	Caderno 2 /Going out of scene, Pitta turns public spaces into lots
18/11/2000	Caderno 2 /Green and yellow Guggenheim
08/12/2000	Caderno 2 /What is being checked?
18/12/2000	Caderno 2 /Municipal Department will not be a patron, says Garcia
03/01/2001	Opinião /Appearances may fool
03/04/2001	Caderno 2 /Guggenheim does not confirm museums
02/05/2001	Cidades /Niemeyer projects a theater to Ibirapuera
08/05/2001	Caderno 2 /Venice becomes a stage to promote Brazil
30/05/2001	Caderno 2 /Association Brasil + 500 decides to change its name
05/06/2001	Caderno 2 /Brasil invests in already consecrated artists
09/06/2001	Caderno 2 /Parallel events appeal to cliché images

Other Newspapers / Magazine's headlines

Carta Capital 07/06/2000	Privatization of Ibirapuera
Arthrob 27/06/2000	Letter of Olu Oguibe
Revista Bravo (Agosto/ 2000)	Angélica de Moraes / Arte é refém da plutocracia
Revista Lapiz #169 / 2000	Cuauhtémoc Medina / The failure of curatorship
Caderno T (Dezembro / 2000)	Interview with Marta Suplicy and Marco Garcia

LATE

MODERNISM

Restructuring periods initiate intensive movements of emptying and occupying the urban space. We are observing a race for the city and the culture. In the vacuum left by the State, everything is quickly moving from hand to hand, as it has already occurred with the country's wealth.

It is **an appropriation gear**. Urban space, public institutions, financial resources and artistic and cultural repertoire are being taken. It is the logic of wild accumulation, the same that governs the incorporation of companies by big corporations. Everything is subjected to be taken by assault. The city and cultural institutions, taken by surprise, astonished, surrender to an overwhelming pressure.

The assault of Ibirapuera and Bienal was set, even if it could seem a paradox, under the flag of restoration.

Its program was the withdrawal of marquee occupants and the buildings' restoration. Niemeyer manifested his support to the operation: it is ideologically legitimated by **the appeal to the modernist tradition**.

During the whole appropriation process of Ibirapuera and the Fundação Bienal there was an implicit suggestion of continuity between the original modern project and the current undertaken. It has been reinforced by the proposals - lead by the same group - of building a theater, foreseen by Niemeyer in the original project, together with a suspended pavilion over the lake, designed by Sergio Bernardes, which would shelter another cultural space. It has also been reinforced by the celebration of the 50th anniversary of the Bienal. The city's own modern history, through its architecture and its art, is claimed exactly by those interested in endowing it with a totally distinct direction, greatly opposite to the modern heritage.

The set of foreseen interventions, excluding the recover of the existing buildings, might convert Ibirapuera into a center of cultural activities, dimensionally equivalent to mega-museums that originate global projects of urban restructuring. An enclave highly structured and centralizing, as no other similar in the city.

What happened to the modern project?

Modernism is configured by the introduction of materials and industrial constructive procedures, cultural

Originally identified with the public sphere, **late modernism is reverted into its opposite: ideological endorsement for the corporate appropriation of public institutions and spaces.**

This misrepresentation of the modern program occurs exactly when there is State's deregulation and its substitution by a privatized management of city and culture.

"Modern heritage" has become, actually, an ideological apparatus used to endorse a completely distinct operation. The new cultural equipment assumes its role to anchor large real estate projects, endowed with their office buildings and shopping malls. Finally, **modernism is converted into a corporate architectonic language.**

A new phase of this corporate appropriation process of modernism happened with the exhibition Oscar Niemeyer, organized in Paris, this year, by BrasilConnects. The exhibition is in fact part of Jean Nouvel's exhibition, the architect recently nominated for projecting Guggenheim's branch in Rio de Janeiro (see Jornal do Brasil, Feb. 6th, 2002). The connection between them, emphasizing formal characteristics on the work of the Brazilian architect, is used in another way:

in order to culturally justify the Museum's project in the country.

Modernism has always been associated with the creation of a new world, as a collective project. Reinvent city and art as a civilizing operation. All these points are abandoned in the current program of urban restructuring and of cultural insertion in global capitalism.

Modern project is suppressed in order to serve structural and programmatic devices required by power and capital. Modern architecture at the present time legitimizes large structuring and circumscribed spaces, projected to absorb and to instrumentalize all the activities and practices, including art. It is an instrument for appropriating and surpassing the dynamic processes and the informal configurations that emerge in contemporary metropolises.

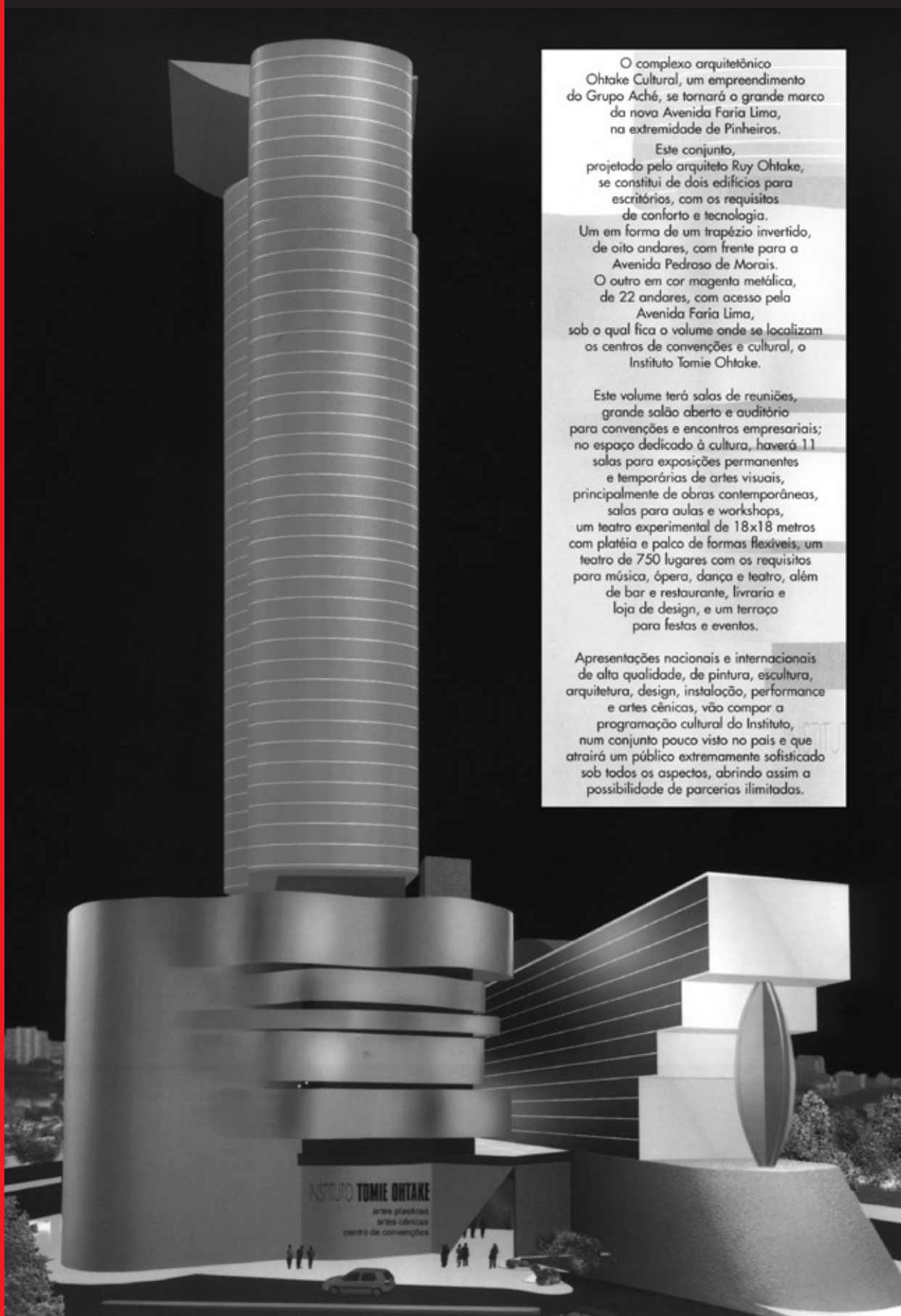
INSTITUTE

At the current period of economic internationalization, when new devices of production and exhibition of art are emerging, the question of **principles and procedures of institutions related to culture**

becomes essential. Alterations undergone in consequence of the financial viability of cultural projects, of relations between institutions and curators and artists, of sponsors and public management, are radical. A new configuration for which there is not yet established parameters, a transition period where there is no more rules. **Tomie Ohtake Institute** was created in the center of diverse **operations of corporate character over urban space and cultural institutions**. The implementation of a large cultural building, aiming at promoting artistic and architectonic projects with international connections, demands corresponding partners and sponsors. It must necessarily be supported by groups and interests that promote its insertion in the city, its social and political viability. It is not by chance that the Institute congregates, around real estate interests, all those directly involved in the most important urban and cultural operations that have been undertaken in São Paulo during the last years.

What are the relations between the Tomie Ohtake Institute's implementation process and the group of architect-entrepreneurs that has taken possession of the Fundação Bienal and has been organizing large-scale projects of urban redevelopment in São Paulo? This process reproduces **the same patterns and strategies that were observed during the operations that marked the exhibition Mostra do Redescobrimento**. What are the conceptual, political, organizational and financial relations existing between the operation lead by Tomie Ohtake Institute and the ones that were undertaken by Fundação Bienal and the Association Brazil + 500 (nowadays BrasilConnects)? How do these institutions face this process, which is emblematic of the ideas produced by globalization?

How are they related: the privatization process of Ibirapuera, the appropriation of Fundação Bienal, the "revitalization" projects for public central areas (such as the restoration of Parque da Luz, including the creation of a sculpture garden) and the construction of Tomie Ohtake Institute? The Institute director's, Ricardo Ohtake, municipal secretary during Pitta's government, was responsible for the appropriation of Ibirapuera, and soon after was announced as the next new curator of the Biennial of Architecture. Agnaldo Farias, the Institute's curator, has also become one of the



O complexo arquitetônico Ohtake Cultural, um empreendimento do Grupo Aché, se tornará o grande marco da nova Avenida Faria Lima, na extremidade de Pinheiros.

Este conjunto, projetado pelo arquiteto Ruy Ohtake, se constitui de dois edifícios para escritórios, com os requisitos de conforto e tecnologia.

Um em forma de um trapézio invertido, de oito andares, com frente para a Avenida Pedrosa de Moraes.

O outro em cor magenta metálica, de 22 andares, com acesso pela Avenida Faria Lima, sob o qual fica o volume onde se localizam os centros de convenções e cultural, o Instituto Tomie Ohtake.

Este volume terá salas de reuniões, grande salão aberto e auditório para convenções e encontros empresariais; no espaço dedicado à cultura, haverá 11 salas para exposições permanentes e temporárias de artes visuais, principalmente de obras contemporâneas, salas para aulas e workshops, um teatro experimental de 18x18 metros com platéia e palco de formas flexíveis, um teatro de 750 lugares com os requisitos para música, ópera, dança e teatro, além de bar e restaurante, livraria e loja de design, e um terraço para festas e eventos.

Apresentações nacionais e internacionais de alta qualidade, de pintura, escultura, arquitetura, design, instalação, performance e artes cênicas, vão compor a programação cultural do Instituto, num conjunto pouco visto no país e que atrairá um público extremamente sofisticado sob todos os aspectos, abrindo assim a possibilidade de parcerias ilimitadas.

The Institute is the first large **private cultural institution** to emerge in town, in the process engendered by BrasilConnects's creation, with which it has strong administrative and political relations. This process includes also the initial negotiations aiming at bringing Guggenheim Museum to the country.

Tomie Ohtake Institute, constructed in the neighborhood of new Faria Lima Avenue, is part of a real estate plan, endowed with office towers and corporate equipment for rent, belonging to the chemical company Aché. The cultural center, dependent on the rent from the corporate part of the building, **is entirely associated with the real estate project**. It is also the first cultural center installed in this new corporate quarter in town, initiating their move from Paulista Avenue, where there is a predominance of cultural equipment connected to banks. Faria Lima Avenue, part - as well as Berrini Avenue - of the corporate process of urban restructuring going on in town, was extended during Maluf government and it has been converted into a new corporate and e-business center. Its project was implanted by Júlio Neves, who is also responsible for the dismantling of MASP, and it has consisted of an operation implying a long and conflictive process of dispossession and removal of the area's inhabitants.

The architect Ruy Ohtake - well known not only by his projects for hotels and shopping malls, but also for the project of "Fura-Fila", a transport system idealized by this same municipal government - is the responsible for the Tomie Ohtake Institute's project. He has been for several years involved in urban restructuring plans to the region of Largo de Pinheiros and he is taking part of diverse real estate projects (hotels) in the area. The Institute's project also surpassed the legal limits of veticalization and it had to be temporarily paralyzed. The entrepreneurs' strategy, i. e. the acquisition of the surrounding areas, has asked for the demolition of a local church, resulting, thus, in strong resistance and intense public controversy on the city's historical and cultural patrimony (Mariana Fix, "Parceiros da Exclusão", Boitempo Editorial, SP, 2001).

Cultural projects, such as Tomie Ohtake Institute, are interested in the **esthetical function that art may have in places of real estate investment**. They are machines for configuring and legitimizing global enclaves that are the basis of the city's international integration. The creation of enormous cultural institutions in restructured urban spaces, characteristic of the city's corporate reorganization, produces economic, social and cultural exclusion.

Crítica e preconceito

MÁRIO CESAR CARVALHO
DA REPORTAGEM LOCAL

É um lixo. Patética. Amadora. Constrangedora. O zunzunzum começou logo na abertura da mostra sobre os 50 anos da Bienal, na última quarta-feira. Os adjetivos eram sussurrados, como se as pessoas não acreditassem no que estavam vendo. O que elas estavam vendo era uma tentativa de mesclar arte, arquitetura e design para debater o caos das cidades.

O alvo dos comentários eram as instalações criadas por arquitetos e designers. Não eram exatamente instalações porque não propunham embate estético algum; pareciam ilustrações. Se a ideia é discutir o descaminho das cidades, está lá um trilho de trem descarrilhado. Guerra urbana? Ergue-se uma trincheira. Favelização? Está lá uma favelinha de brinquedo.

"Fiquei meio desconcertado. O que aquilo tem a ver com a Bienal? Achei uma coisa descabida", diz José Resende, artista plástico e professor aposentado da USP (veja abaixo outras opiniões).

Foi a pior exposição que vi na Bienal. Parece o Hopi Hari", comenta a escultora Márcia Pastore.

Aguinaldo Farias, professor de história da arte e de arquitetura da Faculdade de Arquitetura da USP em São Carlos, diz que a ideia de misturar arte, arquitetura e design é "estimulante", mas o resultado revela a pobreza do debate arquitetônico no Brasil.

O arquiteto Carlos Bratke, presidente da Fundação Bienal, diz que discussão era tudo o que ele queria. Mas não concorda com as críticas aos arquitetos, "sinal de preconceito", como ele define na entrevista a seguir.

Folha - Patética, constrangedora e amadora foram adjetivos que ouvi na abertura da mostra dos 50 anos da Bienal. O que deu errado?

Carlos Bratke - Não deu nada errado. É uma experiência. Estamos muito preocupados com a 25ª Bienal. Vamos lidar com um tema que diz respeito a toda sociedade: a urbanidade. Foi muito importante ter feito uma exposição multidisciplinar porque você vê como a arquitetura, o design e as artes plásticas reagiram ao tema. Na 25ª Bienal, não vamos fazer só mais uma exposição de qualidade, mas que trate da questão urbana, o problema mais candente que a humanidade atravessa.

Folha - Essa mostra é um rascunho da próxima Bienal?

Bratke - Não é um aperitivo. É como soltar um balão de ensaio.

Folha - O sr. não acha que a participação de arquitetos e designers

foi muito escolar, ingênua?

Bratke - Essa é uma ideia preconceituosa. Existem trabalhos de artistas que não são tão maduros. Essas pessoas não tiveram a oportunidade de ver a última Bienal de Arquitetura de Veneza, onde os arquitetos fizeram instalações com críticas às cidades. A instalação dos trilhos é uma crítica sutil ao descaminho das cidades.

Folha - Não seria pueril demais?

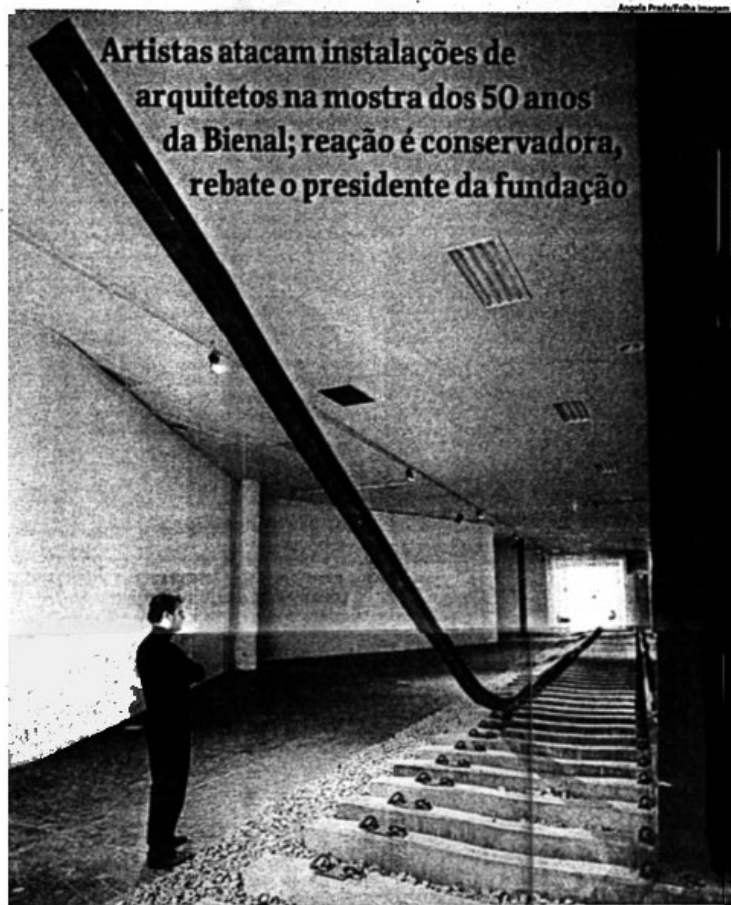
Bratke - Acho que é simplória, é muito fácil de entender. Mas é uma das instalações em que o visitante mais identifica o problema das cidades. Todas as TVs filmam essa instalação.

Folha - A ideia era fazer uma mostra para aparecer na TV?

Bratke - Do ponto de vista da crítica, é um erro medir o sucesso de uma obra pelo sucesso que ela faz na TV. Só que eu acho que a Bienal é entretenimento também.

Folha - O sr. considera que arquitetura e design são arte?

Bratke - Essa é uma discussão que tem 20 mil anos. Mas acho que sim. Se você encara artes visuais como uma maneira de transmitir uma crítica, um pensamento, é difícil encaixar arquitetura e design. Mas, do ponto de vista mais amplo, arquitetura e design são artes utilitárias. Arquitetos da



"Trilhos Urbanos", instalação dos arquitetos José Magalhães e José Magalhães Jr., é "simplória", diz Bratke

O QUE VOCÊ ACHA DA MISTURA?

Artistas, críticos e arquitetos comentam a mescla de arte, arquitetura e design na Bienal

PAULO MENDES DA ROCHA, arquiteto e professor aposentado da USP:

"Não quero me envolver nessa discussão, mas não vejo como excluir a arquitetura da arte. Os críticos podem comentar o que quiserem, mas o valor de uma manifestação não pode ser o fato de o

balhos maiores, como os de Miguel Rio Branco e Lina Kim. Sobre os outros, fiquei atônito. Achei muito sem sentido. Não envolve nem critério de qualidade ou de falta de qualidade. Não sei para que os artistas, arquitetos e designers foram chamados. Achei uma coisa descabida. Arquiteto não faz

AGUINALDO FARIAS, professor de história da arte e de arquitetura na Faculdade de Arquitetura da USP em São Carlos e curador da parte brasileira da 25ª Bienal:

"É estimulante juntar arte, arquitetura e design. Pela sua própria história, a Bienal deve ser um fórum de todas as linguagens.

Em alguns casos, os trabalhos dos arquitetos na Bienal revelam carisma, mas lhes falta profundidade. O ambiente entre os artistas está mais maduro, o que é natural. Quanto à arquitetura, falta-lhe mais conceito. Mas é apreciável a disposição dos arquitetos. Eles deram a cara para bater. Reto-

Na Bienal anterior, de arquitetura, já havia esse sintoma. Era extremamente conservadora e tímida. Embora enorme, parecia ter nada a dizer, e os arquitetos aceitaram isso. Agora, resolveu-se pelo oposto. Deram a chance de o arquiteto falar algo substantivo sobre a cidade. Mas, por que arte?

tutura sem

Folha - D

to contra a

Bratke -

serva de r

tas, mas d

radores, e

não estav

vendíveis.

é quase ze

Folha - P

sign e arq

Bratke -

ca: como

razzo) far

mo ele m

nografia e

bienais, d

tutura por

em algum

inicialmen

quitos le

vessem fei

Folha - N

dar arquit

ciar instal

Bratke -

arquitetur

fantástico

instalações

não conse

era o arqui

quem era

ziam tudo

so integra

sign. Não

não sou c

inteiro est

Folha - P

criticada?

Bratke -

um espan

ção comp

soal que c

te velho e

Folha - M

das urban

tetos e de

Bratke -

tistas, co

Folha - C

Bratke -

mação é

plásticas

fiz expos

pois, per

um univ

do que a

incorpor

que des

tica, a c

custo, o

Folha -

mistura

de val

Bratke

tetos da

verdade

rua e dis

Muitos e

te. O arg

às vezes

conta só

→ **LÍZIA M**

50 an

OF REAL STATE SPECULATION

A group of architect-entrepreneurs and cultural promoters has taken the Fundação Bienal and it is organizing its next edition, about “metropolises”, with curatorship of Alfons Hug. **How will the financial and the real estate establishment of the city** - directly involved in the most important corporate operations of urban restructuring - **approach the metropolises through art?** How will it be this Bienal promoted by them? How will it be the Bienal of corporations?

The proposal presented by Alfons Hug for the exhibition, although destitute of any conceptual elaboration, gives a clue: it is about presenting some world-wide metropolises, from their images made by artists. That is to say, as its initially presented theme “metropolitan iconography” indicates, from the already consolidated images of those cities.

Cities are chosen due to the curator’s personal experience while director of Goethe Institute. There is not, in his presentation, any analysis of the role they play on the articulation of the global cities’ network or of an eventual contraposition to the process of capitalist integration. He does not make any reference to how artistic production in these metropolises is being institutionally inserted in the international system of culture. Art appears with no clear relation with these cities’ structuring processes. These cities are used only as theme.

The exhibition device of Bienal itself is becoming inadequate to receive complex artistic projects, as the ones that involve urban conditions. The maintenance of the traditional exhibition device, as convenient to strategies of big institutions, does not only strengthen the scenographic character of the exhibitions. It serves, over all, to evacuate from the artistic sphere the elements and processes that constitute complexity and tensions of the urban space. Precisely what the most contemporary artistic production tries to incorporate.

The same occurs over the city: what is the role of mappings made by these exhibitions - including the Bienal's 50th anniversary show - except to **justify and to instrumentalize corporate projects of urban development?**

The strategy that is being adopted excludes all the conceptual and technical apparatus, developed by contemporary art in the last decades, for approaching complex and dynamic situations. It excludes negotiations with spatial elements and social agents. These exhibitions only simulate, distantly, urban situations. They reflect the social and political isolation of these cultural institutions under corporate control.

The esthetical contemplation of urban situations has been used in campaigns of **legitimization of urban operations undertaken by real estate interests**. An image of coherence, beauty and tradition of places, created by artistic scenes of cities or programs of public art, is used to hide social conflicts in the urban space. In this context, art is used to justify and to promote "revitalization" and urban restructuring projects.

Here comes the main point of the strategy established for this Bienal:

art is used for promoting the image of cities

that corporate projects of urban development and new large cultural equipment are creating. And, at the same time, it is used as part of the city-marketing, promoting São Paulo as an adequate place for the implementation of corporate headquarters and international cultural institutions.

This Bienal obeys the same predominant logic of economy and urban space. Instead of critically reflecting on the dominant configurations, this proposal operates from the corporate city, from the logic of appropriation. In this situation, art completely abandons any critical reflexive ambition in order to be converted into an instrument of economic and political interests. These cultural institutions transform capital and power device into its own modus operandi.

It is not by chance that the curator has initially emphasized the role that fashion and scenography would have in the exhibition. It is an attempt to estheticize the city. Every approach that implies art comprehended as a process - works that surpass the artistic object, taking to relations with urban conditions and negotiations with their diverse agents - is explicitly abandoned. Art is converted into iconography. That is how the exhibition conceived for

the next Bienal de São Paulo corresponds to real estate interests and cultural projects of the group of entrepreneurs that controls it.

SOBRE UMA SINISTRA HOMENAGEM

Pobre e confusa, nunca uma exposição pareceu tanto um melancólico fim de festa como a mostra dos 50 anos da Bienal de São Paulo

2001, sem dúvida, seria um ano todo dedicado às comemorações do cinquentenário da Bienal de São Paulo se essa não fosse, infelizmente, a Fundação Bienal...

Afinal, é pacífico para todos que a arte brasileira pode ser dividida em dois blocos: antes e depois das bienais de São Paulo. Criada num período de profundas transformações no país e no mundo (1951), as bienais trouxeram para o público e para os artistas brasileiros o que de mais contemporâneo ocorria em termos de arte no resto do mundo. Apenas essa atualização periódica já serviria como índice de diferenciação do circuito artístico local em relação a outros circuitos não hegemônicos. Mas as bienais não se restringiram a apresentar apenas o que de mais contemporâneo surgia na arte a cada dois anos. Suas grandes retrospectivas dos movimentos de vanguarda permitiram ao público e aos artistas locais – impossibilitados de visitar tais obras em museus brasileiros ou internacionais – o contato direto com obras de nomes marcantes da arte da primeira metade do século 20.

As consequências desse contato/contágio direto com a arte internacional ainda estão para ser estudadas com profundidade – e as comemorações dos 50 anos da instituição poderia ter sido o momento oportuno para tal empreitada, mas não foi.

Por outro lado, além de viabilizar o contato do público brasileiro com a arte internacional do período, a princípio não houve um artista brasileiro significativo, em atividade nos anos 50, que tenha passado incólume pelas fortes influências trazidas pelas bienais. Se nomes como Portinari e Di Cavalcanti responderam negativamente aos desafios propostos por elas (o que não deixa de ser uma reação), impossível pensar as produções de nomes como Alfredo Volpi, Bonadei e muitos outros sem levar em

conta o impacto causado pelas bienais. Já aqueles artistas que estavam em formação naquele período e nos posteriores foram totalmente absorvidos pela quantidade imensa de informação visual que a cada dois anos tomava conta do Ibirapuera.

Isso foi um mal para a arte brasileira, como quiseram afirmar alguns? É claro que não, pois foi pelas bienais que as vertentes construtivas aqui chegaram, se fundiram a outras influências e frutificaram de forma original. Foi por meio delas, igualmente, que outras vertentes internacionais abriram o campo de expressão artística local, tornando-a uma das mais férteis na atualidade. Devido às bienais, a arte brasileira foi superando, de início, suas balizas modernistas e, na sequência, aquelas não-figurativas. E, paulatinamente, foi entrando na contemporaneidade internacional, dialogando com a produção de outros países dentro de uma concepção atualizada e nem um pouco folclórica.

Mas não foram apenas o grande público e os artistas que ganharam com as bienais. Sobre tudo em sua cidade-sede, foi e é notável o seu papel na formação de quadros profissionais que atuam em conjunto com os artistas, formando o circuito de arte local, que atualmente volta-se para o mercado internacional. As bienais foram a escola de vários indivíduos que hoje são curadores, colecionadores, galeristas, professores, críticos, historiadores – profissionais que dão a sustentação ao circuito artístico da cidade e do país.

Toda essa contribuição acumulada pela bienal nesses 50 anos poderia ter sido refletida, debatida e ampliada durante as comemorações de seu cinquentenário. E tais comemorações poderiam ter se transformado no espaço ideal para a discussão do futuro da instituição. O modelo bienal ainda é válido para um país como o Brasil? Quais as possibilidades de transformá-lo ou não para o novo milênio? Mas, infelizmente, não é esse debate o

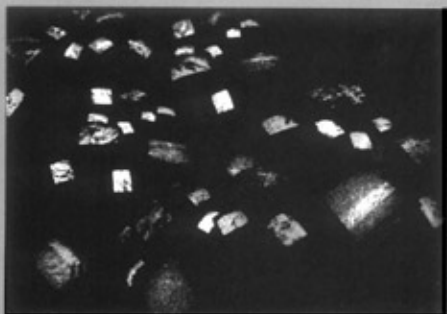
que ocorre na exposição em que a Fundação Bienal de São Paulo supõe homenagear Ciccillo Matarazzo e a si mesma.

Pensada em dois núcleos – o “histórico” e o “contemporâneo” –, a exposição *Bienal 50 Anos – Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo* reúne no primeiro deles um rol de obras premiadas nas primei-



POR TADEU CHIARELLI

BRAVO!



No alto, *Meu Nome na Tua Boca*, de Maurício Dias e Walter Riedweg; acima, *Terremoto*, videoinstalação de Elyeser Szturm; na pág. oposta, detalhe da maquete do quadro cronológico das bienais

Bienal 50 Anos – Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo – Pavilhão da Bienal (Parque do Ibirapuera, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5574-5922). Até 29/7. De 3ª a 6ª, das 14h às 22h; sáb. e dom., das 9h às 20h. Ingressos: R\$ 5; grátis às 4ª

ras bienais (hoje pertencentes ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) e um quadro sinóptico de suas 24 edições. Já o núcleo “contemporâneo” apresenta a proposta curatorial *Rede de Tensão*, reunindo trabalhos que – produzidos por profissionais das áreas de artes plásticas, design e arquitetura – deveriam

pensar os limites e contaminações entre arte e cidade.

Em tese, nada mais oportuno do que convidar esses profissionais para, numa “rede de tensão”, realizarem obras que problematizem o viver numa grande metrópole. Porém, a impressão do visitante, ao caminhar entre muitas das instalações mal concebidas, por peças “escultóricas” risíveis e obras que invadem umas às outras, não é propriamente a sensação de estar vivenciando uma rede de tensão. A impressão nítida é de estar caminhando pura e simplesmente por um emaranhado confuso, onde a ausência efetiva de uma boa museografia e a inexistência de um trabalho de iluminação de qualidade são qualificados como metáforas da “tensão” urbana em que vivemos. Pois sim. Aquela montagem caótica, visivelmente apressada e pobre, simplesmente demonstra que, de fato, tal exposição foi concebida – a despeito dos esforços de seus curadores – para tapar o buraco de uma edição da bienal que não houve, e que não se sabe se haverá um dia. Alguém tem certeza da 25ª Bienal em 2002, com o futuro apagado que se desenha, de imediato, para o Brasil?

Rede de Tensão, antes de ser uma exposição que diz repensar, refletir, questionar as relações entre arte e metrópole, não passa de uma mostra que cumpre uma obrigação de fundo burocrático de não deixar passar em branco uma data importante. Uma

mostra burocrática, em que o caos da metrópole é substituído pelo caos da ausência de qualquer sentido de reflexão/prospecção mais amplo e que apenas se salva porque, aqui e ali, entre tantos equívocos, surgem obras de fôlego, como a de Ana Maria Tavares e pouquíssimos outros artistas.

No entanto, esse núcleo “contemporâneo”, mesmo se esforçando tanto, não consegue ser pior ou mais burocrático do que o núcleo “histórico” da mostra...

Para que aquele infeliz quadro sinóptico das 24 exposições da bienal? É a má consciência do Conselho da Bienal querendo ser “didático”, reduzindo a história da instituição a um enfileirar de fotos e textos discutíveis? É *isso* o que a bienal tem a apresentar ao público sobre sua própria história? Ela não consegue ir além do factual? Existe há 50 anos para representar-se como uma mera cronologia? Caso Ciccillo soubesse que sua grande criação seria vista dessa maneira por aqueles que dariam continuidade (?) ao seu projeto, talvez não o tivesse levado a cabo.

Porém, o que parece ser ainda mais grave – corolário inevitável dessa aventura que é a exposição em homenagem a Ciccillo – é a coleção de obras que um dia foram prêmios da bienal. Observando aquelas peças timidamente presas à parede ou sobre pedestais, com uma iluminação bastante discutível, o visitante só pode perguntar uma coisa: foi *isso* o que sobrou das bienais? O Brasil, o Estado e a cidade fizeram esse considerável número de exposições para que sobrasse *isso* como patrimônio? Nunca uma exposição pareceu tanto com um melancólico fim de festa como essa pálida homenagem a Ciccillo e aos 50 anos das bienais.

Nós – público, intelectuais e artistas –, felizmente, sabemos muito bem que o significado da Bienal de São Paulo para a arte e para a cultura do país é infinitamente maior do que aquilo que, sinistramente, a Fundação Bienal de São Paulo tentou passar como síntese de seus 50 anos. Daí a indignação contida de muitos – quase todos – que subiram o edifício projetado por Oscar Niemeyer para visitar a “homenagem” a Ciccillo.

BRASIL CONNECTS

BrasilConnectsEUA.

Depois do cubismo, do expressionismo e do modernismo, o brasileiro.






























Você tem muitos motivos para se orgulhar de ser brasileiro. Hoje, orgulhe-se especialmente da arte de seu país, que invadiu os Estados Unidos e está exposta nos principais museus de Nova York e Washington. No prédio do **Guggenheim Museum**, na 5ª Avenida, em Nova York, a exposição *Brasil: Corpo e Alma* apresenta obras do Barroco à Arte Contemporânea, passando pela Arte Indígena e Afro-Brasileira. A principal atração é o altar-mor da igreja do Mosteiro de São Bento de Olinda, totalmente restaurado para a ocasião. No **Museo del Barrio**, dedicado exclusivamente à arte da América Latina, estão expostas, em *O Fio da Trama*, obras contemporâneas que incorporam fios e tecidos. Além disso, 15 Galerias expõem para toda Nova York fotografias e obras da Arte Contemporânea Brasileira. Em Washington, o **National Museum of Women in the Arts** apresenta *Território Virgem*, exposição que discute o impacto do descobrimento do Brasil sob a perspectiva do Novo Mundo e do Cristianismo. É o Brasil conectado ao mundo e o mundo conectado ao Brasil.



O Fio da Trama
Nova York - El Museo del Barrio - 14/10/01 a 3/2/02

Brasil: Corpo e Alma
Nova York - Solomon R. Guggenheim Museum - 20/10/01 a 23/1/02

Território Virgem
Washington - The National Museum of Women in the Arts - 18/10/01 a 16/1/02

Patrocínio:                                  

Recently, the Association Brasil + 500 has become BrasilConnects, in order to emphasize its commitment on the country's international insertion. It is strategic here the relation with Guggenheim Museum - even if the institution could have apparently lost its position of coordinator in the negotiations aiming at the construction of mega-museum's branches in the country. It is through institutional exhibition in association with Guggenheim that BrasilConnects intends to assure the access to the international circuit of arts.

During the Biennale di Venezia, in 2001, the new institution has produced diverse exhibitions there, including one at the Collection Peggy Guggenheim. It was publicly shown, for the first time, the articulation between the old Association Brasil + 500 and the Fundação Bienal. The official representation of Brazil in Venice was "organized in partnership" with the Bienal. How could have been the country's participation in the most traditional international exhibition of arts, where Brazil has its own pavilion, accomplished by another institution, private? At advertisements, the Fundação Bienal was subordinated to BrasilConnects. How was it decided to assign the institutional status of Brazilian representation to a particular organization?

Once more, **the Bienal, a public institution, was used as a platform to the activities of this private enterprise.**

The Association, that had announced its independence to the Bienal and that was not actually interested in the accomplishment of Bienal de São Paulo, retakes, however, the "partnership" when it is about the Biennale di Venezia. It is, thus, evident the articulation of an integrated strategy, giving priority to the establishment of international connections.

Through the total disproportion between promotion, catalogues, parties and what it was really made in Venice, one could notice that BrasilConnects's exhibitions had essentially been an advertising operation. The articulation with the international circuit, in fact BrasilConnects's objective, is not made through artists and curators, but by administrative relations. **It is a globalization of institutions, a corporate integration.** It does not imply any real process of cooperation and interchange with creators and critics. Brazilian artists, presented through genuine operations of institutional marketing - when not as exotic, as carnival products - are not inserted in the international debate and creative processes.

In the end of 2001, BrasilConnects carried through its great international operation. Huge exhibitions have been produced, simultaneously, in New York (Guggenheim), Washington, Paris (Jeu de Paume), Bordeaux and London (British Museum). Perhaps never before Brazilian art has been so extensively shown abroad, with spectacular assemblies in important foreign institutions.

The model inaugurated through the exhibition Mostra do Redescobrimento seems to be more and more extended, in a logic of continuous expansion.

Nonetheless, what effects will this aggressive exhibition, disconnected from institutions and processes of production in the country, produce over the conditions of artistic creation? What kind of collaboration mechanisms - between institutions and artists - have been effectively engendered? The main exhibition, at Guggenheim (Brazil Body and Soul), was once more, as it has already occurred in the exhibition Mostra do Redescobrimento, dominated by scenery, emphasizing architecture, the museum apparatus. The baroque theatricality, static and artificial, has overlapped the contemporary art works. However, the exhibition failure seems to indicate, rather, the impasse of the general operation: to present "Brazilian culture" - through international propaganda of the country's advertising image - in large conventional museum spaces. Through these international exhibitions, BrasilConnects tries to be **the hegemonic promoter abroad of the Brazilian art.**

365 Dias



Estados Unidos

Guggenheim Museum
Brasil: Corpo e Alma

Museo del Barrio
O Fio da Trama

Galerias de Nova York

The National Museum of Women in the Arts
Território Virgem

Argentina

Fundación Proa
Imagens do Inconsciente

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Arte Contemporânea

Centro Cultural Recoleta
Arte Popular

Museo Nacional de Bellas Artes
Arte Barroca

Chile

Museo Nacional de Bellas Artes
Brasil Profundo



Inglaterra

British Museum
Amazônia Desconhecida

Kew Gardens
Margaret Mee

Museum of Modern Art Oxford
Experiment/Experiência

Ashmolean Museum
Atos de Fé: Fotografia Contemporânea Brasileira
Opulência e Devoção: Barroco Brasileiro

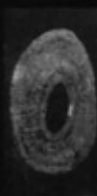
Fitzwilliam Museum
Heróis e Artistas: Arte Popular e a Imaginação Brasileira



França

Galerie Nationale du Jeu de Paume
Mira Schendel e Tunga

Capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux
Lado a Lado: Arte Contemporânea Brasileira



Brasil - Ecologia

Maranhão
Nina Rodrigues

Amazonas
Amanã

Mato Grosso
Alta Floresta

Brasil - Cultura

Oca - SP
Parade - 100 anos de arte

Convento das Mercês - MA
Panorâmica da Mostra do Redescobrimento

Museu de Arte da Bahia - BA
Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães - PE
Museu de Arte do Rio Grande do Sul - RS
Carta de Caminha

Capão Redondo - SP
Projeto Periferia SP

Realização da BrasilConnects com
promoção da Revista Veja.

Promoção:

veja

de Brasil

Itália

Bienal de Veneza
Vik Muniz e Ernesto Neto

Peggy Guggenheim Collection
Miguel Rio Branco e Tunga

Igreja San Giacomo dell'Orio
Imagens Negras do Barroco

Palazzo Fortuny
Carmen Miranda e o Carnaval Brasileiro
Vik Muniz e Ernesto Neto

Em 2001 o Brasil se conectou ao Mundo e o Mundo ao Brasil de forma inédita. Nosso patrimônio cultural foi exposto, e parte ainda está, em 24 dos principais museus do mundo e 15 galerias em Nova York. Ao mesmo tempo, o Centre Pompidou de Paris transferiu seu acervo com mais de 250 obras para a Oca no Parque Ibirapuera em São Paulo.

Também em 2001, importantes parcerias para o apoio a projetos de desenvolvimento sustentável, conciliando a conservação da biodiversidade e o progresso econômico-social, foram firmadas com o objetivo de preservar nosso patrimônio ambiental.

Foram 365 dias de grande atividade, que marcaram o início de um projeto que terá continuidade em 2002, 2003, 2004.... sempre visando apoiar, celebrar, disseminar e preservar o patrimônio cultural e ecológico brasileiro.

BrasilConnects Cultura & Ecologia: Projetos para o Brasil e para os brasileiros.



Apoio Institucional:



BrasilConnects

Cultura & Ecologia

www.brasilconnects.org

It is defined, thus, the model of international integration: through big institutions.

It is an attempt to reproduce the operation of management and international expansion under development by Guggenheim.

That is the new cultural political economy BrasilConnects intends to follow. Nevertheless, where may this process, more and more inflated, of Brazilian art spectacularization reach? Will this strategy remain viable, with the probable retraction of the big American museums after the September 11 attack?

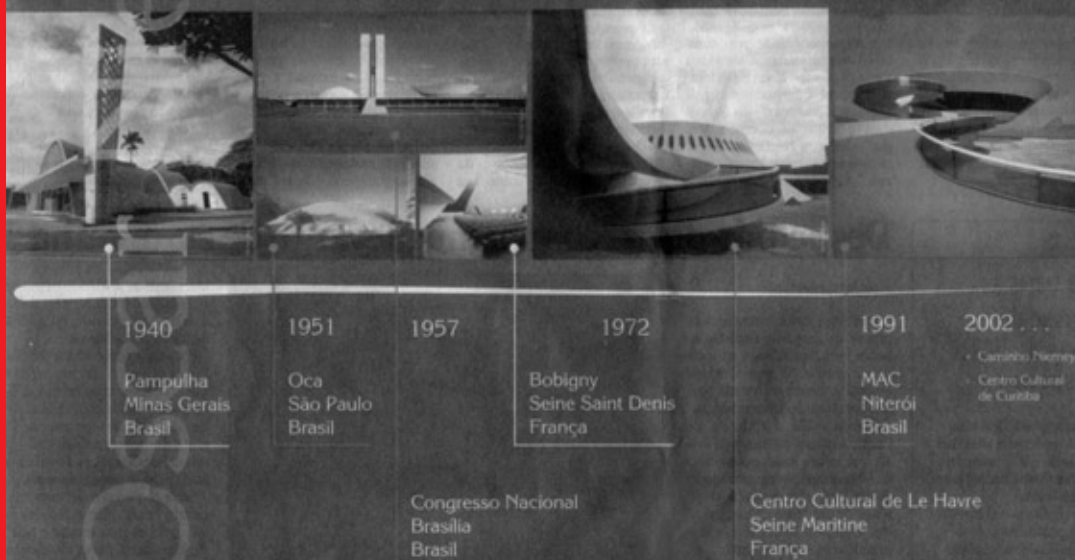
The repercussion in Brazil of BrasilConnects's international offensive was very limited. If the strategy of this marketing operation was to get great media impact in order to obtain support and to continue the sequence of exhibitions, ever bigger, it did not work out. Will this operation have institutional continuity or will it blow up as a speculative bubble?

All those exhibitions, of high costs, did not have any sponsors; BrasilConnects's chairman himself, Edemar C. Ferreira, has financed them. How could be justified such personal investment? How could this reflect the nature of the operation? A project with no payback indicates investments based on political and institutional interests. What would they be, exactly? More recently, BrasilConnects has extended its activities to environment and biodiversity, where there is the possibility of taking financial resources from international organizations of scientific research and environmental protection. The device assembled by BrasilConnects has been, until last exhibition, strongly speculative: increased taking of financial resources, continuous accomplishment of successive projects, fast changing to other sectors capable of generating new resources. **Speculation** is a basic characteristic of capitalism in Brazil, emphasized by the recent process of globalization. It will not be a surprise an abandonment of BrasilConnects's activities in the field of art, once its generating potential of resources might be vanished.

Oscar Niemeyer e sua genialidade em território francês.

Maquetes, painéis fotográficos, desenhos originais, croquis, plantas e projetos do renomado arquiteto Oscar Niemeyer estão reunidas numa exposição inédita na Galerie Nationale du Jeu de Paume na França, país onde viveu e realizou trabalhos de projeção internacional.

A mostra exhibe a magnitude dos projetos de Niemeyer, desde a década de 40 até os dias de hoje, concretizando o intercâmbio cultural entre o Brasil e o mundo.



A missão da BrasilConnects é preservar, disseminar, apoiar e celebrar os bens culturais e ecológicos do Brasil.

Oscar Niemeyer
Galerie Nationale du Jeu du Paume.
Paris, França - De 5 de fevereiro a 31 de março.

Realização da BrasilConnects com o patrocínio do jornal Folha de S. Paulo.

Patrocínio:



Apoio Institucional:



FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER
FUNDATION OSCAR NIEMEYER

Realização:



BrasilConnects
Cultura & Ecologia

www.brasilconnects.org

Mais uma vez o Brasil é Manchete no Mundo.

The New York Times

The New York Times - 26/out/2001 (EUA)
O Brasil em toda sua extravagante glória
"Uma cultura que cultiva seus gênios excêntricos."
(Michael Kimmelman)

The Economist

The Economist - out/2001 (EUA)
Consumindo Paixões

"A obra prima do barroco brasileiro, o altar, é um ícone que conecta a exuberância do patrimônio brasileiro com o senso de dinamismo da sua arte do século XX."
(Anna Rohleder)

Newsweek

Newsweek International - out/2001 (EUA)
A mais nova exposição brasileira no Guggenheim destaca-se por sua instalação
"... é preciso ver para acreditar. ..."
(Peter Pagnesi)

EL PAÍS

El País - 24/out/2001 (Espanha)
O Guggenheim de Nova York descobre o Brasil Indígena, Barroco e Contemporâneo
"É um Brasil indígena, barroco, modernista e contemporâneo que os nova-iorquinos e também muitos brasileiros não haviam visto até agora."
(Isabel Piquer)

TIME

Time - dez/2001 (EUA)
Corpo e Alma
"Esta é a mais bela apresentação da arte brasileira já posta nos Estados Unidos... um dos mais importantes tributos à diversidade cultural do Brasil."
(Vinícius Navarro)

FINANCIAL TIMES

Financial Times - 4/nov/2001 (Inglaterra)
A mais espetacular instalação já vista
"... uma esplêndida exposição apresentando um barroco extravagante com esculturas e artefatos religiosos dos séculos XVII e XVIII e apresentada com a arte moderna brasileira de 1925 até hoje."
(Care Henry)

ARTnews

ARTnews - dez/2001 (EUA)
Brasil: Corpo e Alma
"... essa não é meramente uma exposição histórica: ela transforma o passado adormecido em cultura viva. Trezentos anos de vida brasileira respiram e se movimentam no Guggenheim."
(Alfred Mac Adam)



Altar do Mosteiro de São Bento, de Olinda / Recife, construído no século XVII, pesa 13 toneladas e tem 13,8m de altura por 7,8m de largura esculpido em cedro e banhado a ouro.

Uma das centenas de peças em exibição no Museu Guggenheim de Nova York, na exposição Brasil: Corpo e Alma.

A exposição Brasil: Corpo e Alma no Museu Guggenheim de Nova York é uma pequena parte de um grande projeto que busca preservar, celebrar, disseminar e apoiar o patrimônio cultural e ambiental brasileiro. É o Brasil conectado ao mundo pela arte e cultura de nosso povo.

Realização da BrasilConnects com
promoção da Revista Veja.

Promoção:

veja

Apoio Institucional:



BrasilConnects
Cultura & Ecologia

www.brasilconnects.org

ART

Groping in the Dark

The Brazilian display in the Guggenheim's new exhibit is overwhelmed by its installation

THE USUALLY BRIGHT and airy Guggenheim Museum looks somewhat darker and melodramatic these days. That's putting it mildly. The whole rotunda has been painted absolute black, and Frank Lloyd Wright's original terrazzo flooring for his landmark Manhattan edifice has been covered with much darker linoleum. Way up the museum's famous spiral trail, wavy black exhibition walls loom spookily. Spotlights illuminate art works as if they're heads in a wax museum. And undulating, firelike lights lick at the perimeter of the rotunda's giant skylight. What gives? Has the Guggenheim—in its steamroller crusade to bring the art museum into the 21st century—finally decided to merge totally with swinging pop culture and turn itself into the world's tallest disco?

No, it's all merely an installation design by French architect Jean Nouvel for a huge, dizzyingly variegated exhibition titled "Brazil: Body and Soul." (It runs through Jan. 27, before traveling to—where else?—the Guggenheim Bilbao, its only other venue.) Brazil, as we know, is an enormous, vital, intensely multicultural nation populated by native Indians, descendants of Portuguese colonizers, nearly 70 million people of African heritage (which is more than twice the number in the United States) and immigrants from practically everywhere. The show is divided—if that word can be used in the Guggenheim's unintentionally morbid fun-house décor—into three general categories: indigenous, baroque and modern.

Since the indigenous masks and spears—while beautiful and admirable for their passion and obsessive craftsmanship—tend to be the sort of fare you wish you



Towering treasure: The altarpiece cost \$240,000 to restore

could see in brighter light with more explanation, and the modern Brazilian art is, frankly, fairly minor, the largest section of "Body and Soul" justifiably comprises baroque sculpture. Most of it consists of intricately carved, painted angels, saints, Virgins and Christ figures. But the indubitable centerpiece of the show—rising like a curvy, golden dance-and-DJ platform 45 feet above the rotunda's floor—is a monumental altarpiece (circa 1785) from the Benedictine monastery of São Bento in Olinda in the northeastern province of Pernambuco. Because of a delay in shipping owing to the September 11 terrorist attacks in New York, finishing touches on its reassembly were still going on last week. And

although any number of German and Austrian churches boast near—but immovable—equals, this thing has to be seen to be believed, especially in such a weird, completely secular context.

That context includes, of course, the question of why and how the Guggenheim—founded in 1939 as a "museum of non-objective painting" and until the ad-

vent of go-go director Thomas Krens in 1988 a strictly modern and contemporary institution—came to mount such an encyclopedic, historical show. Answer: the Guggenheim is a museum of the art of the deal as much as the art of art. The termite-ridden Benedictine altarpiece, for example, was cajoled from the monks with the offer of a complete restoration. It took seven months, cost about \$240,000 and turned out to be a win-win situation for both the museum and the abbey, where the altarpiece was expected to collapse within five years. In the bigger picture, the Guggenheim wants to add another branch in Brazil. Krens and quasi in-house architect Frank Gehry have visited Rio de Janeiro, Recife, Salvador and Curitiba to check out possible sites. (When it did the "China: 5,000 Years" exhibition in 1998, the museum was reportedly considering trying to open a Shanghai branch.)

Just as the Guggenheim's institutional maneuvers at times overshadow its ambitious cultural programs, so the installation of "Body and Soul" in the end overwhelms the art. The show includes 350 objects—not to mention various flat-screen videos and projections covering related material, like Carnival and the 1950s instant-capital-city Brasília—but it feels like both endlessly more and succotash less. The faint hubbub you hear on the ramps comes from the adjacent galleries, where a Norman Rockwell retrospective is on view to cheerfully gesticulating crowds. To go from one show to the other is like eating tropical seafood and a strawberry sundae at the same time. And—if you really want to enjoy these bossa-nova days at Club Krens—try to remain oblivious to the slight buzz of danger that comes from wandering around in the dark on tilting ramps. ■

CORPORATE STRATEGIES

New institutional operations, due their nature and scale, point to

a new phase in this process of art production privatization.

New institutions are not anymore initiatives of corporate marketing, they are, instead, private projects, promoted by groups acting at the joints of large urban and real estate projects, financial corporations and public administration.

Perhaps never before, in the history of São Paulo, the configuration of power over the city and over art has been so crystalline. There is a conjunction of conservative public administration (until Pitta), corporate architecture and institutional appropriation. Current procedures in market competition - power relations, disrespect for intellectual activity, indiscriminate appropriation - start to reign. **These groups' control over institutions** implements the generalized practice of urban and cultural gangsterism.

Is it possible to develop

alternative proposals of cultural interaction in international scale,

based on work process - instead of in exhibitions made by big institutions? Collaborations mechanisms among different groups of creators, social organizations, cultural institutions, public management and companies. A horizontal, flexible and dynamic device that would be reconfigured on each new project, instead of the vertical structures of big institutions. Processes based on negotiation, participation and exchange among partners, instead of job relations.

The alliance among those corporate institutions aims at emptying every dynamic character of the process, in order to transform it into mere interchange and sponsorship between private cultural institutions and real estate and financial interests.

The corporate project of international integration

reflects all the perversity accompanying the capitalist globalization itself. BrasilConnects indicates the model and strategies. The exhibitions promoted by this group of corporate architects represent the opposing strategy to what Arte/Cidade intends pointing to city and art before globalization. They have set an ampler hegemonic process, based on a project of global urban restructuring, aiming at integrating art production and exhibition in São Paulo to the great transnational cultural institutions.

BRAVO!

A trilha das saúvas

É preciso banir a plutocracia instalada nas artes



Por Angélica de Moraes

O circuito artístico brasileiro enfrenta atualmente uma crise que tem origem no culto neoliberal à privatização e às regras do capitalismo globalizado. Embora haja endêmica ineficiência na máquina estatal encarregada de gerir a cultura brasileira, estamos assistindo agora aos efeitos tão ou mais perversos da sobreposição de outra ineficiência gerencial na área: a ação de plutocratas na pele de mecenas.

Na melhor das hipóteses, essa plutocracia está apenas em busca de legitimação social capaz de alavancar seus negócios. Podemos identificá-la pelo modo veloz, personalista e megalomaniaco pelo qual toca as questões de política cultural ao alcance de suas mãos. Não cultiva nenhum plano a médio e longo prazo, nenhuma ideia de criar ou consolidar instituição importante para as próximas gerações. É tudo aqui e agora, orientado por conceitos de mercado e bilheteria.

Embora não tenham herdado o dinheiro (são geralmente autores das próprias fortunas), herdaram a mentalidade nascida com a monocultura extrativista e predatória: a urgência de lucro. São as saúvas da lavoura cultural brasileira.

Pode-se observar esse fenômeno como uma repetição, em registro de involuntária e risível paródia, do que ocorreu no fim dos anos 40 e início dos 50 no cenário artístico paulistano. Mas os empresários Cícilo Matarazzo e Assis Chateaubriand legaram ao processo civilizatório nacional dois museus (Museu de Arte Moderna e Museu de Arte de São Paulo) e uma instituição situada entre as mais sólidas e prestigiadas do país: a Fundação Bienal de São Paulo.

O que os plutocratas atuais, encastelados em altos cargos na administração cultural privada, estão legando ao futuro? No mais das



vezes, apenas catálogos ricos em papel couchê e paupérrimos em informações. Publicações destinadas a documentar (embora poucas vezes o façam) mostras meteóricas, que confundem qualidade com quantidade e fato com adjetivo.

Esses catálogos pesam como lapides sobre a cultura nacional. Impossíveis de transportar para divulgar nossos artistas. São as folhas que as saúvas carregam para seus ninhos, ou melhor, para suas mesinhas na frente do sofá das visitas, no escritório da firma particular. O grande público, alvo de (estas sim) eficientes estratégias de propaganda e marketing, visita embevecido conjuntos pilos de obras de segundo e terceiro nível de qualidade, assinadas por grandes mestres do presente e do passado. É aceita que o prédio de um museu, por exemplo, como o Masp, tombado pelo Patrimônio Histórico, esteja sofrendo (isto sim!) infundável reforma, ao arripio do projeto original que deveria preservar.

Pobre Masp. Atualmente serve muito mais como tribuna de discursos de políticos municipais em acelerado processo de deterioração moral do que ao seu objetivo de centro de difusão da arte e do pensamento visual. Esse infundável rol de miserabilidades inclui, aliás, o Museu Brasileiro de Escultura (Muller), que também funciona acéfalo, sem curador, sem diretoria técnica, apequenado em balcão de favores, conveniências sociais e dilettantismos.

Há ainda quem gaste tinta e papel para falar da suposta tirania dos curadores de arte. A tirania sem outra origem, gente. Há pouco assistimos ao curador da 25ª Bienal de São Paulo ser destituído do

Mentalidade de saúva é se orgulhar de estar gastando R\$ 40 milhões na Mostra do Redescobrimento

Voracidade predatória: megalomania e mercado

cargo por discordar de uma medida (o adiamento da mostra) tomada unilateralmente, pelo presidente da Bienal, sem prévia consulta a quem de direito, ou seja, ao curador que iria realizá-la.

Felizmente a mobilização do meio cultural nacional e internacional conseguiu reconduzir Ivo Mesquita às suas funções na 25ª Bienal. Seu poder, como vimos, é precário, mas cortia com mecanismos de sustentação eminentemente democráticos.

São esses mesmos mecanismos, operados por formadores de opinião do meio cultural, agentes e protagonistas do fazer artístico, que precisam ser mobilizados para agir mais fundo. Para tentar banir a plutocracia instalada nas artes.

Mentalidade de saúva é, por exemplo, gastar R\$ 18 milhões no estande brasileiro em Hannover. É prever o gasto de US\$ 8,5 milhões com o aluguel dos museus Guggenheim de Nova York e Bilbao para enviar uma mostra de arte brasileira.

Só saúva, com sua voracidade predatória, pode se orgulhar de estar gastando R\$ 40 milhões na Mostra do Redescobrimento e pretender gastar outros R\$ 40 milhões com sua itinerância internacional. Enquanto isso, museus e coleções públicas de arte pelo Brasil agora estão carentes de recursos mínimos para a sobrevivência física.

Para entender essa derrama lunática de dinheiro, vale lembrar que a Fundação Iberê Camargo está construindo um museu em Porto Alegre com quatro pavimentos e projeto do renomado arquiteto internacional Álvaro Siza ao custo de US\$ 9 milhões. Ou seja, com os recursos que devem ser mobilizados pela Mostra do Redescobrimento para construir, no mínimo, quatro belos museus no Brasil. Um dos indicadores do subdesenvolvimento é o hábito de esbanjar recursos.

É preciso, porém, distinguir as instituições privadas tomadas pela saúva daquelas onde existe administração técnica, profissional. Essas, como sabemos, agem a médio e longo prazo. É o caso do Instituto Itaú Cultural, que faz mapeamentos culturais, incentiva a produção de arte e age na quebra dos modelos hegemônicos de circulação da cultura. Também é preciso frisar que há instituições estatais eficientes no uso de recursos originados na renúncia fiscal, como o Centro Cultural Banco do Brasil. Exceções? Lamentavelmente.

E como afirma aquele slogan: ou o Brasil acaba com as saúvas, ou as saúvas acabam com o Brasil. Que tal começar propondo uma revisão na legislação de incentivos fiscais? Critérios menos mercadológicos e mais ligados aos fundamentos da cultura? Beneficiando menos eventuais e mais ferramentas permanentes de ação cultural? Talvez isso produza excelente efeito formidável.

POLÍTICA CULTURAL

Crise faz Guggenheim cancelar planos

Acordo com a grife Prada é desfeito e projeto do museu no Rio é 'congelado'

NOVA YORK - A Fundação Guggenheim abandonou a parceria com o mais novo e caro projeto da grife Prada, um centro comercial em Nova York, demonstrando que enfrenta uma crise financeira sem precedentes na história da instituição.

O centro comercial da Prada, sofisticado projeto do arquiteto holandês Rem Koolhaas, tinha participação assegurada do Guggenheim, mas o presidente da fundação, Thomas Krens, abandonou a parceria, cancelando a sociedade.

O centro da Prada tem um teatro com 150 assentos em forma de uma onda que deveria abrigar atividades artísticas. Agora, exibe sapatos e, ocasionalmente, espetáculos de dança, conferências ou exibição de filmes.

Não só a sociedade Prada-Guggenheim se viu afetada. Os planos para o novo museu da fundação no Rio de Janeiro estão arquivados, segundo informou a agência alemã DPA. Até o projeto de comercialização online Guggenheim está ameaçado de fechamento.

A sede da fundação, no mu-

seu da Quinta Avenida, prevê despedir um quarto dos 450 empregados. E também está congelada a construção de um novo centro artístico em Manhattan, uma espécie de variante do monumental museu da cidade espanhola de Bilbao.

**NOVA SEDE
DE NY TAMBÉM
VAI PARA
A GAVETA**

O novo Guggenheim de Nova York, desenhado também pelo arquiteto Frank O. Gehry, deveria ser erguido nas proximidades de onde ficavam as torres do World Trade Center, um gigante de titânio de 30 metros de altura sobre o East River. O financiamento do projeto, estimado em US\$ 1 bilhão e que nun-

ca esteve garantido, ficou mais difícil, embora Krens tenha fácil trânsito entre os patrocinadores. Os mecenas e patrocinadores reavaliaram suas prioridades depois dos atentados de 11 de setembro.

Diz-se em Nova York que Gehry desenhou "o museu não-realizável mais famoso do mundo". A prefeitura de Nova York tem um déficit herdado da antiga administração e não há possibilidade de subvenções milionárias num futuro próximo. A cidade não vive seus melhores dias no plano turístico: mais da metade dos 10 milhões de visitantes habituais vindos de outros países chegavam de avião, mas após os atentados terroristas, essa previsão mudou consideravelmente. (DPA)



O museu Guggenheim de Nova York, na Quinta Avenida, também sede da fundação americana: atentados de 11 de setembro mudaram a cena cultural na cidade

Text: Nelson Brissac

English version: Andreia Moassab

Graphic design: Eliane Testone | Sindicato

Paula Miranda | Mambo Criação e Design | Sindicato

