



Ziel Karapotó (1994) artista indígena alagoano baseado em Recife. *Cardume II*, instalação (foto de Eduardo Freitas).

## INTERNACIONAL

# ADRIANO PEDROSA E O ENREDO VENEZIANO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

AFONSO MEDEIROS - ABCA/PARÃ

**RESUMO:** Este artigo aborda a primeira recepção crítica da curadoria de Adriano Pedrosa para a 60ª Bienal de Veneza (2024), com foco em resenhas especializadas dos jornais New York Times (EUA) e El País (Espanha) e da revista The Spectator (Inglaterra). ) publicado na semana de abertura da já centenária Bienal. Pelo meio, discute-se a perspectiva decolonial ou pós-colonial que este crítico percebe na proposta curatorial de Pedrosa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bienal de Veneza; Adriano Pedrosa; Decolonial; Pós-Colonial.

**ABSTRACT:** This article covers the first critical reception of Adriano Pedrosa's curatorship for the 60th Venice Biennale (2024), focusing on specialized reviews from the New York Times (USA) and El País (Spain) newspapers and The Spectator magazine (England). ) published in the opening week of the more than century-old Biennale. In between, the decolonial or post-colonial perspective that this critic perceives in Pedrosa's curatorial proposal is discussed.

**KEYWORDS:** Venice Biennale; Adriano Pedrosa; Decolonial; Post-Colonial.

Em fevereiro do ano passado, num encontro de cursos de pós que discutia os efeitos de um projeto sobre arte não europeia desenvolvido no ano anterior em quatro pós-graduações brasileiras e uma estadunidense, ouvimos o representante da Getty Foundation (que financiou parte desse projeto) declarar que eles estavam muito interessados em subsidiar o chamado “diálogo do sul global”, particularmente entre América Latina e África. Imediatamente pensei nos balangandãs de Carmen Miranda e na antropologia de Ruth Benedict em *O Crisântemo e a Espada* - e não me perguntem os porquês.

Por estes dias, interessado na repercussão internacional da curadoria de Adriano Pedrosa para a 60ª Bienal de Veneza, e depois de ter sido *aggiornado* quase diariamente por meus orientandos Eduardo Freitas e Waldírio Castro<sup>1</sup> (que lá estiveram, convidados pela Fundação Bienal de São Paulo), me deparo com a manchete do NY Times: “Poderá Adriano Pedrosa salvar a Bienal de Veneza?”. No subtítulo, depois de esclarecer que se trata do primeiro curador

latino-americano a exercer uma das curadorias mais cobiçadas do star system, acrescentou-se: “Ele não tem medo de fazer uma declaração forte sobre arte contemporânea” - Zachary Small assina a matéria, publicada em 10 de abril.

Nestes tempos de disputas acirradas entre influencers, editores precisam de títulos retumbantes e o NYT não nega a regra. Mas, “salvar” a mais antiga bienal do planeta? Do que, exatamente? A matéria não esclarece, mas é sintomático que não se rascunhe quaisquer causas que expliquem o fato de Adriano Pedrosa ser apenas o primeiro latino-americano nessa função “galáctica” desde 1885. De imediato, fica parecendo que o “bonito grisalho” brasileiro (o termo é do jornalista) foi chamado para administrar uma UTI, embora saibamos que a ansiedade (com)padecida da crítica internacional esteja sendo jogada nas costas de bienais e similares, já que algumas das últimas edições tanto de Veneza quanto de Dakar e de São Paulo têm sido “acusadas” pela crítica especializada de “patinarem” ou “andarem em círculos” ou, melhor

dizendo, de produzirem menos fatos estéticos do que fatos políticos - crítica repetida, inclusive, pelos *connaisseurs* brasileiros que respiram melhor os ares do Sena do que os do Tietê.

A matéria segue - a meu ver - um percurso jornalístico correto esclarecendo a visão de Pedrosa sobre o mote (“Estrangeiros em todo lugar”) da Biennale e sua subjacente afronta diante da guinada extremo-direitista de governos europeus (cita-se Itália e Hungria, com suas pautas anti-imigrantes), além de fazer alguns questionamentos sobre as escolhas de Pedrosa (mais de 50% dos artistas sob sua curadoria estão mortos, o que foi denominado como “inflexão sombria”) e de afirmar que, dentre os 331 artistas expostos<sup>2</sup>, “a maioria dos quais não será familiar até mesmo para os esnobes experts da arte” - ainda não decidi se isso soa como uma alfinetada na ignorância dos esnobes, ou uma afetação (em estilo *new yorkais*) sobre a tendência “sul global” da mostra. Fato é que os artistas escolhidos para ilustrar



La Chola Poblete (1989), artista de Mendoza, vive em Buenos Aires. *Martírio de Chola*, fotografia, 2014 (foto de Eduardo Freitas).



Moufouli Bello (1987), artista de Benim, país representado pela primeira vez num pavilhão nacional. *Egbè Modjisola* (“sistema de suporte de Modjisola”), Instalação com pinturas, escultura em vidro e documentos (foto de Eduardo Freitas).

a matéria (Yinka Shonibare, Erica Rutheford, Louis Fratino, Grace Salome Kwami, Gerard Sekoto e Eduardo Terrazas) estão todos nos radares de galeristas e colecionadores de alto coturno. Onde estão os membros daquela “maioria não familiar aos esnobes”? Como sabemos, jornalão nenhum prega prego sem estopa.

Resumindo a gestão artística de um carioca no MASP - “Histórias Afro-Atlânticas” (2018) foi citada -, Zachary afirma que essas mostras “uniram obras de arte de todos os tempos e espaços, *derrubando as narrativas dominantes da cultura ocidental*” (grifo meu). Malgrado esses laivos de lucidez de colonizados - que os estadunidenses também são -, não se insiste em descolonização e muito menos em contenciosos históricos, apesar das dicas que o próprio “bonitão grisalho” deu em suas falas reproduzidas no texto e no site oficial da mostra e, menos ainda, nas indicações aos dois leões de ouro desta bienal: Anna Maria Maiolino (italiana que migrou para Venezuela e se estabeleceu no Brasil dos anos 1960) e Nil Yalter

(turca que nasceu no Egito e migrou para França, também nos anos 1960). Nestas duas leões que jamais tinham sido escaladas para uma temporada em Veneza, uma síntese histórica e estética soberba do mote conceitual da Biennale e da própria arte contemporânea - conclui com meus botões o quanto deve ser difícil aos sobrinhos do Tio Sam a percepção das sutilezas latinas! Embora sem vestir Prada, Pedrosa fulminou os críticos que acham que o recurso ao passado é uma forma de obliterar o presente da arte: “Muitos dos artistas estão mortos, mas a arte está muito viva”.

No mais, Zachary se esforça (consultando alguns estrelados do *métier*) para justificar o *pedigree*, a experiência e a coragem do nosso curador - imagino que essa justificativa faça mais sentido para o público estadunidense (inclusive o especializado), sobejamente mal e porcamente informado sobre o Brasil pós-Carmen Miranda. Mas, enfim, a matéria serviu como um correto antepasto para o que haveria (de)vir.

Se eu acreditasse nas minhas intuições de cartomante, talvez tivesse amealhado alguns euros “pra cantar samba de breque numa biennale de lá”. Num tom tão previsível até mesmo para o mais desavisado dos críticos, o *New York Times* voltou à baila - digo, à Biennale - quatorze dias depois do intróito de Zachary Small, desta vez sob a batuta de Jason Farago e com o título (também tonitruante) de: “A Bienal de Veneza e a arte de voltar atrás - toda instituição artística fala agora de progresso, justiça, transformação; E se todas essas palavras esconderem um objetivo mais antiquado?”.

Diante desta manchete, logo lembrei de certa vibe “anti-historicista” de alguns críticos e historiadores nova-iorquinos do moderno-contemporâneo - *remember* a Rosalind Krauss de “A escultura no campo ampliado” (1979) que, em meio a insights brilhantes, condena (não sem certa razão) o “historicismo” dos que vêm pegadas do passado no presente sem perceberem que as obras dos contemporâneos, mais do que expressarem a “síndrome

Leo Chiachio & Daniel Giannone,  
coletivo argentino.  
Da série *Comechiffones*.  
Instalação (bordados à mão  
com fios de algodão em  
tecidos reaproveitados,  
patchwork e colchas), 2023  
(foto de Eduardo Freitas).



Violeta Quispe  
(1989), artista  
peruana. *Apu Suyos*  
(policromia mista  
e pigmento natural  
sobre MDF), 2024,  
Jorge M. Pérez  
Collection, Miami  
(foto de Eduardo  
Freitas).

do novo”, estabelecem um corte radical na linearidade narrativa da história da arte e, assim, afetam as próprias fronteiras do que é ou não arte - o alemão Hans Belting e o estadunidense Arthur Danto aprofundaram essa vereda alguns anos depois.

Começando com um tom lamurioso sobre a perda de confiabilidade em “nossas instituições” (o museu, o mercado, a universidade) e “nossa incapacidade” de fazer algo novo - ou de canalizar os protestos para algo concreto - Farago principia dizendo que encontrou nos pavilhões da Bienal “o catecismo mais doutrinário” para, logo em seguida, vaticinar que a “edição atual é, na melhor das hipóteses, uma oportunidade perdida e, na pior, algo como uma tragédia” - deixo estar porque, na matéria anterior (de Zachary), Max Hollein (austríaco diretor do MET) já havia lacrado: “Sempre nos primeiros dias há discussões acaloradas dizendo que esta é uma Bienal fracassada, mas você vê o impacto e a abertura de horizontes depois”.

Farago vai além ao anunciar que o verdadeiro problema é reduzir artistas talentosos “a slogans” que “caberiam na captura de tela de um curador”, como se ali mesmo, nas barbas do NYT, o MoMA não tivesse cometido a mesmíssima “tragédia” com os “primitivos” naquela célebre mostra outono-inverno de 1984 - e aqui ainda dou um desconto: quiçá Farago também esteja imbuído do “anti-historicismo” curatorial de seus pares de antanho.

Comentando os protestos políticos que toda bienal sempre sofre (seja de artistas, seja de públicos), o crítico nova-iorquino chegou num ponto que me intrigou: “o pavilhão de Israel resumiu em miniatura um dilema e uma deficiência maiores, em Veneza e na cultura de forma mais ampla: uma incapacidade total - mesmo Foucault não foi tão longe! - de pensar na arte, ou mesmo na vida, como algo que não seja um reflexo do poder político, social ou econômico”. Minha pasmaceira se deu, a princípio, por causa do recurso viperino à Foucault, lembrando-me do furor de Camille

Paglia em “Títulos podres e piratas corporativos: o mundo acadêmico na hora do lobo” (1991), que já expressava o belicismo da crítica estadunidense (indis)posta entre teóricas modernas alemãs e pós-modernas francesas. Mas, depois de ler e reler o artigo e lembrar que uma arte “que não seja um reflexo do poder político, social ou econômico” repete o mote romanticamente historicista (e uber burguesa) das narrativas tradicionais - qual seja, a de que a arte “autônoma” transcende as vicissitudes sociais -, intuí que aquele parágrafo sintetiza muito bem a intenção da crítica de Jason Farago: demonstrar que esta versão da Biennial se resume a slogans vazios, desperdiçando a chance de fazer algo novo ou, espinafando o estado da arte, (re) esboçar a potencialidade criativa de determinados artistas que, segundo ele, “professam que o verdadeiro valor político da arte reside na forma como ela excede a função retórica ou o valor financeiro e, portanto, aponta para a liberdade humana” - o suposto livre arbítrio



Omar Mismar (1986), artista libanês. *Two unidentified lovers in a mirror* (Dois amantes não identificados num espelho), mosaico, 2023 (foto de Eduardo Freitas).



Lap-See Lam (1990, nasceu e vive em Estocolmo) com Kholod Hawash e Tze Yeung Ho. *The Altersea Opera*, detalhe da instalação com o figurino da performance operística (foto de Eduardo Freitas).

estético anda sempre nas bocas, nas capturas de telas e nos bolsos dos conservadores “descolados”.

Concordando no varejo, mas discordando no atacado, me pergunto se Farago não seria um daqueles esnobes ignorantes sobre o “sul global” que Zachary aludiu em seu texto anterior.

Se questionou a presença de artistas lgbts, indígenas e aborígenes sob o guarda-chuva de “estrangeiros em todo lugar”, é sinal de que, justamente, não conseguiu (ou não quis) ler além da literalidade do termo “estrangeiro”, preferindo refugiar-se no aparente (e fajuto) paradoxo entre “artistagem estética” e “artistagem ética” no campo da arte.

Como eu, você, Pedrosa e Farago bem sabemos, toda curadoria é arbitrária e fala tanto do que expõe quanto do que não expõe. Mas alfinetar uma expografia afirmando (não sem um certo ar de irônica afetação) que “qualidade moral é igual a importância artística” é, na melhor das hipóteses, uma

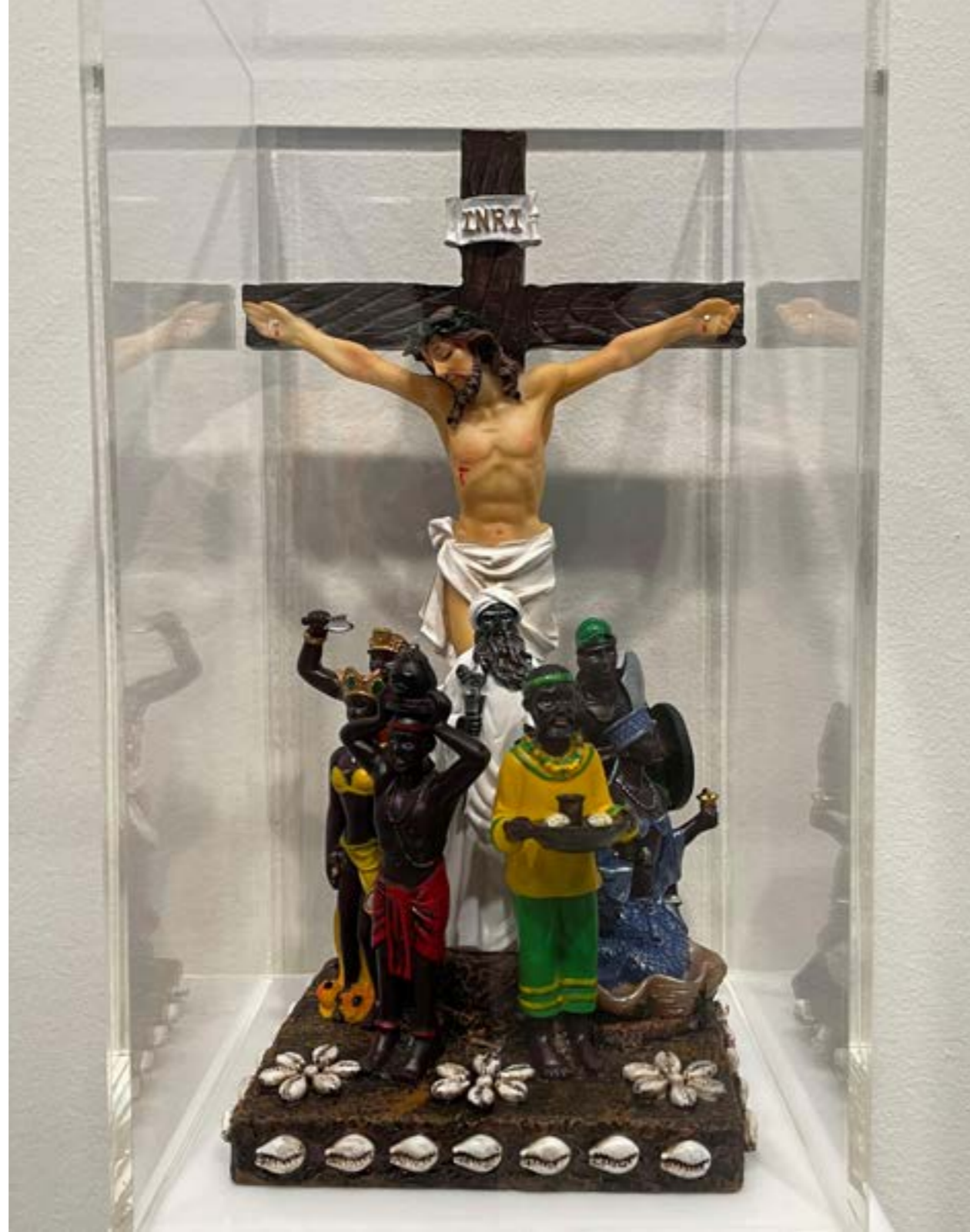
tirada esnobe e, na pior delas, a expressão dos preconceitos estruturantes recalcados no inconsciente ocidental - aqui, *remember* Elisabeth Roudinesco. E não custa lembrar que no artigo anterior de Zachary, ouve-se a voz de Pamela Joyner (colecionadora dada como “ativista”, focada na produção afro-americana dos anos 1940): “Alguns programas coletivos [dos museus estadunidenses] se voltam para o menor denominador comum e não revelam nada de novo. Ele [Pedrosa] não faz isso. Ele te dá muito com o que trabalhar”.

A propósito, Farago ouviu Anna Maria Maiolino dizer porque aceitou o Leão de Ouro como artista brasileira e não como artista italiana? Ouviu falar da pulsação da arte brasileira referida por Maiolino numa matéria para a TV Cultura? Ouviu os artistas indígenas proclamarem “nunca mais sobre nós, sem nós” na penúltima Bienal de São Paulo? Acho que não; críticos estadunidenses não costumam usar o google para superarem seus monoglotismos.

Dado que o crítico nova-iorquino foi salpicando um Wole Soyinka aqui e um Achille Mbembe acolá em seu texto, fiquei pensando se ele tem consciência do quanto as densidades da obra dessas entidades africanas se alinham mais com a diátribe de Pedrosa e menos com um exercício raso do *new journalism* cara-pálida - eis um exemplo justo do “reducionismo” conceitual-estético ou de apropriação que o nova-iorquino tentou impingir no carioca.

No fundo, a questão que interessa talvez seja outra: por mais que há muito haja uma crítica sobre o declínio do prestígio de bienais, trienais e documentas, é fato que estas têm sido mais que um *prêt-à-porter* do mundo da arte - papel este, aliás, assumido sem vergonhices pelas feiras internacionais. É justamente o acordo tácito sobre a alta voltagem das bienais que subsidia a crítica em cada versão e, não menos importante, aponta para uma disputa sobre *pedigrees* crítico-curatoriais nesse circuito.

Pablo Delano (1954),  
artista porto-riquenho  
baseado nos Estados Unidos.  
*The Museum of the Old Colony*  
(O Museu da Antiga Colônia; detalhe).  
Instalação, 2024  
(foto de Eduardo Freitas).



Bárbara Sánchez-Kane (1987),  
artista mexicana. *Prêt-à-Patria*  
(Pronto para a Pátria; fibra de vidro,  
resina, estrutura em aço e poliéster), 2021  
(foto de Eduardo Freitas).

Um exemplo? O curador e crítico “da arte social e politicamente engajada” (assim é apresentado em vários sites listados pelo google), o britânico Pierre d’Alancaisez assim vociferou numa matéria para *The Spectator*: “A abdicação de critérios estéticos em favor de um princípio organizador ‘decolonial’ é uma justificativa totalmente inadequada para apresentar a arte contemporânea”, não sem antes sapecar: “A última Bienal de Veneza está ideológica e esteticamente falida”. D’Alancaisez é phd e, enquanto tal, continua advogando a metafísica do “critério estético” sobre quaisquer questões “ideológicas” - só se esqueceu de dizer qual “critério estético” é válido para a arte contemporânea, dado que em outro de seus textos se pergunta porque o conceito de beleza é rejeitado pelo mundo da arte.

Para que percebam como o decolonial e o pós-colonial no tão badalado “diálogo (que nem diálogo é) sul-sul” é uma espinha de tucunaré atravessada na garganta de vários críticos e historiadores

europeus, cito Javier Montes (no *El País*): “Alí, Adriano Pedrosa propõe renovar a já muito desgastada teoria pós-colonial, apontando para uma descentralização ainda mais radical da arte e da vida: procurar a dissidência (e a esperança, que falta) em vozes e pontos de vista para além do eurocentrismo, do branco-centrismo e da simples oposição norte rico-sul global ou colônia-metrópole” - o subtítulo do opúsculo de Montes é revelador: “Frente a un indigenismo que pasa de lo frívolo a lo forzado en la mayoría de pabellones nacionales, *la apuesta de España propone un horizonte más noble*” (o grifo é meu) - o pavilhão espanhol expõe a artista peruana Sandra Gamarra, que há 30 anos migrou para Madrid. Pelo menos, Montes viu na proposta de Pedrosa um “além do momento pachamama” (título da matéria), mas, no geral, é isso: britânicos e ibéricos, em pleno usufruto de seus passados imperiais transatlânticos, sabem como tratar a colonialidade do saber estético num “horizonte mais nobre”...

A exotização de indígenas e estrangeiros - um risco nem sempre calculado nessas mostras do circuitão -, também esteve no radar de Farago, mas Ángela Molina (para *El País*) vai mais longe: “Um sul global heróico, pastoril e populista”. Seguindo o tom irônico do nova-iorquino, do londrino e do madrilenho, Molina tenta exercitar uma tonalidade mais forte - tenora, por assim dizer -, sem perder a chance de dar seu “dó de peito”: lembrando que a indústria cultural americana roubou o trono de Paris enfiando o “gosto” pelo expressionismo abstrato goela abaixo do mercado internacional, trombeteia que “agora Veneza traça seu *plano Marshall* para tornar visíveis as artes, artesanias e outras práticas históricas e contemporâneas dos artistas do hemisfério sul - ignorância geopolítica, teoria da conspiração ou puro ressentimento?

Entretanto, o bolo de sua cereja tem, ainda, um outro (amargo) fermento: “Bem-vindos à Bienal de Veneza, com seu comissário estrela, Adriano Pedrosa [...], quem acaba de se arrojar a *condição originária de*

*forjar a língua universal da arte* ao redor de um sem-fim de apropriações nostálgicas e de uma heróica visão pastoril do sul global” (grifo meu). Traduzindo, ficaria mais ou menos assim: Como? Um latino-americano (re) definindo a “língua universal” da arte e, ademais, arrogando-se o direito de esboçar narrativas globais?

Pelo lido, o trauma da perda do controle do mercado de arte para os estadunidenses e sua sublimar espetacularização hollywoodiana (que as bienais tão bem sintomatizam) ainda é uma espinha de pirarucu num peito colonizante.

Não à toa, o “novo plano Marshall” ou a “teoria da conspiração” que a crítica catalã detecta na proposta curatorial de Pedrosa, se configura como ato falho. Ao falarem de apropriação, estratégia populista e universalidade da arte, nossos colegas europeus deveriam, na melhor das hipóteses, deitar-se no divã antes de abrirem aquele baú de narrativas estéticas “heróicas” forjadas no bojo de uma colonização que perdura, agora como *soft power*.

É fato que a fricção histórica, política e estética da tarda modernidade já assoprou mais que 60 velinhas, mas, independentemente de qualquer tonalidade *over* que Pedrosa possa ter vocalizado nesse mundo de excessos (qual bienal foi minimalista?), a globalização ainda não produziu cicatrizes, muito menos na crítica de arte que, por outro lado, não percebe que todos (historiadores, críticos, curadores) trabalhamos com enredos - e enredos pressupõem delírios, ainda que camuflados. A diferença é que, além de bakhtinianamente carnalizarmos nossos delírios, nosso vira-latas (já trabalhado em seus complexos) se arvorou a calçar um Louboutin sob medida para penetrar na sacrossanta organização do tratado do atlântico norte. Em tempo: o recurso tanto a Bakhtin quanto à OTAN se deve ao fato de que Jason Farago concluiu sua matéria citando uma frase de Putin sobre o anticolonialismo - impossível não conectar esse *grand finale* de sua matéria com o “novo plano Marshall” de Ángela Molina.

Se artistas, curadores e críticos *queers, outsiders, blacks, pachamamas* e *orientais* de todo o mundo se reconhecem no *scarpin* do carioca, isso já é tacacá para uma outra prosa. Mas resta saber se a decolonização pretendida se dá por absorção, cooptação ou emancipação (ou numa assemblagem dessas três estratégias).

E, antes que me esqueça, Adriano Pedrosa não vai salvar nem esta nem qualquer outra Bienal e muito menos apontar uma “saída” para a “deficiência geral da cultura”. O “bonitão grisalho”, ao expor outra visão sobre a narrativa colonizante da história da arte e seus reflexos indelévels no contemporâneo, simplesmente fincou uma estaca inédita no coração da *haute couture* artística, isto é, cometeu a afronta magistral de relativizar a “artistagem estética” do circuito euro-estadunidense da arte galáctica moderna-pós-moderna, há muito arfante de tanta exaustão - eis porque a Getty e outras *maisons* se fazem interesseiras no “diálogo sul-sul global”.



## NOTAS

1 Eduardo Freitas e Waldírio Castro, ambos doutorandos do PPGArtes/UFPA, são artistas de performance e curadores baseados em Fortaleza. Enquanto praticam um segundo intercâmbio na Espanha, Eduardo cumpre estágio sanduíche na Universidade de Zaragoza.

2 Em 2022, sob curadoria da italiana Cecilia Alemani, foram 213 artistas.

## REFERÊNCIAS

FARAGO, Jason. “The Venice Biennale and the art of turning backward”. *New York Times*, April 24, 2024. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/2024/04/24/arts/design/venice-biennale-review-art-israel.html>].

SMALL, Zachary. “Can Adriano Pedrosa save the Venice Biennale? No pressure”. *New York Times*, April 10, 2024. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/2024/04/10/arts/design/adriano-pedrosa-venice-biennale.html>].

D’Alancaisez, Pierre. “The latest Venice Biennale is ideologically and aesthetically bankrupt”. *The Spectator*, 27 april 2024. Disponível em: [<https://www.spectator.co.uk/article/the-latest-venice-biennale-is-ideologically-and-aesthetically-bankrupt/>]

MOLINA, Ángela. “Un sur global heroico, pastoral y populista”. *El Pais*, 20/04/2024, Caderno Babelia, pp. 16-17.

MONTES, Javier. “Más allá del ‘momento Pachamama’”. *El Pais*, 20/04/2024, Caderno Babelia, p. 17.

## AFONSO MEDEIROS

Crítico, professor titular e historiador da arte da FAV e do PPGARTES da UFPA, além de pesquisador do CNPq. Na UFPA exerceu cargos diretivos no Núcleo de Artes, no Instituto de Ciências da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Autor de *O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro* (2008) e *A arte em seu labirinto* (2013), foi coorganizador de *Corpos em divergência* (2022) e *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade* (2014). Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas (UFPA), é especialista em Belas Artes/História da Arte pela Shizuoka University (Japão); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação também pela Shizuoka University (Japão) e doutor em Comunicação e Semiótica/Intersemiose na Literatura e nas Artes

pela PUC-SP - com estágio na Japanese-Language Institute de Kansai (2000) e tese sobre o acervo de gravuras ukiyoe do Instituto Moreira Salles. Foi *Postdoctoral Visiting Scholar* na University of Kassel (2003) e fez estágio pós-doutoral no PPGDTSA da UNIFESSPA (Marabá). Foi Vice-Presidente e Diretor de Relações Institucionais da Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB) e Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Desenvolve desde 2022 o projeto de pesquisa *Iconografias das (in)diferenças: contradições da historiografia da arte na (re)configuração da modernidade*, investigando as dialéticas entre identidades e representatividades locais/globais nos fluxos e refluxos entre o moderno e o contemporâneo.