

cinquenta anos de

Bie

An abstract graphic design featuring a collage of torn paper in black, white, and light gray. A thin vertical line runs through the center, ending in a solid black circle. The overall composition is layered and textured, suggesting a sense of depth and history.

A Bienal faz 50 anos.
Onde fica a arte?

SHEILA LEIRNER

SHEILA LEIRNER

é crítica de arte, autora de *Arte como Medida* e *Arte e seu Tempo* (ambos pela Perspectiva) e foi curadora geral da XVIII e da XIX Bienais de São Paulo.

internacional de são paulo

na



Bienal de São Paulo foi vista até agora como um “evento artístico”, uma obra pronta, uma extravagante exposição coletiva internacional que abriga grupos e indivíduos de toda parte. Desde a sua fundação, há cinco décadas, além do interesse pelos meandros

internos da direção e pelas suas estratégias políticas, destacaram-se artistas, fizeram-se listas intermináveis e pesquisaram-se tendências. De crise em crise, a instituição ressurgiu sempre como uma fênix para, a cada 24 meses e mesmo nos intervalos, despertar novas discussões. Representação por países, espaço físico, planos arquitetônicos, prêmios.

Nos últimos vinte anos debateu-se a apresentação por analogia de linguagens, a recusa ou a volta à divisão geopolítica, repetiram-se até a exaustão os objetivos da curadoria e a segmentação conceitual da mostra. Relataram-se os fatos excêntricos, apreciaram-se grupos por compartimentação étnica, por afinidades e por sua história. Separaram-se técnicas, procedimentos, ismos e estilos; estabeleceram-se relações com o processo político, social e econômico do nosso país.

E tudo isso sem contar as críticas, que foram ainda mais “realistas”. Como, por exemplo, aquelas que questionaram a oportunidade de um evento caríssimo numa época de crise; as que perguntaram para que serve a Bienal dentro do autoritarismo cultural de uma nova aristocracia colonizada; as que acusaram pouca visitação ou excessiva popularidade, ou as que a consideraram mais um modelo elitista importado do colonialismo europeu, clamando por uma atitude nacionalista de pesquisar e documentar a nossa produção “impondo as próprias regras”. Dos elogios enfáticos, nem é necessário falar. Não menos realistas do que as críticas, eles foram abundantes em algumas raras edições e geralmente se limitaram também aos fatos que circundam a produção artística. Em suma, manteve-se a cada vez, durante cinquenta anos, a aparência satisfatória de uma missão cumprida: a Bienal foi reali-

zada, coberta, falada, discutida. Todos opinaram e confirmaram, então, a sua presença obrigatória no grande acontecimento artístico brasileiro.

No entanto, onde ficou o objeto principal deste acontecimento, que é a própria arte? Onde estiveram as reflexões críticas? Por que as aguçadas “competência” e “objetividade” sempre foram aplicadas apenas diante de evidências factuais? Por qual motivo a informação foi supervalorizada em detrimento das antenas de uma realidade sensível, as únicas que, paradoxalmente, podem ser usadas para se compreender o que foi exibido nas Bienais de São Paulo?

Não que se espere de repórteres e jornalistas uma visão mais criativa e transcendente do evento. Nem dos críticos e intelectuais pode-se exigir uma resposta estética, profunda e ponderada, condizente com os propósitos, convicção e esforço algumas vezes heróicos do empreendimento, como por exemplo aconteceu nos anos 80. Quanto mais pedir-lhes uma análise equivalente à grande capacidade revolucionária de projeção, prospecção e transformação da arte que pode trazer uma Bienal!

Tanto para as observações amistosas quanto para as críticas restritivas, todavia, a Bienal de São Paulo tem réplicas que certamente tomam corpo a longo prazo. Suas propostas se infiltram lenta e imperceptivelmente em nossa consciência no decorrer dos anos, provocando mudanças que nem podemos adivinhar. Queiramos ou não, enquanto as manifestações artísticas isoladas continuam o seu curso vagaroso e natural à nossa volta, a nossa percepção já está irreversivelmente marcada pelo impacto dos grandes conjuntos sincrônicos que só essas megaexposições conseguem articular.

O curso da arte, afinal – e aqui cabe um parêntese para lembrar Suzi Gablik em seu livro *Progress in Art* –, pode realmente ser examinado à luz do modelo cognitivo piagetiano, segundo o qual essa trajetória seria não apenas um agregado de estilos individuais ou tendências que simplesmente se acumularam ou acumulam, mas um sistema integrado que manifesta uma estrutura

ordenada de acontecimentos. A arte, assim como a ciência, segue um caminho evolucionário que, como Gablik prova, sempre parte de um estágio de desenvolvimento para outro, se não mais alto, pelo menos mais sofisticado de integração perceptiva.

Mais dia, menos dia – e isto já começa timidamente a acontecer – as grandes exposições – como de resto qualquer obra de arte revolucionária – irão sem dúvida falar-nos de perto, ou seja, irão colocar-se com clareza no estágio anterior de nossa integração perceptiva que, então, estará (também graças a essas exposições) muito mais aguda. Aí, talvez, até a sua apreciação terá progredido. Quem sabe mesmo os “realistas de serviço” terão tido a oportunidade de mudar testando, finalmente, as suas antenas sensíveis?

É preciso reconhecer, entretanto, que a ação crítica – aquela que está em meio à turbulência de valores nos quais a arte tem origem – é tão dolorosa quanto mais o for o objeto do seu enfoque. Algo como descer às profundezas do ser no trabalho psicanalítico, ou, o que é pior ainda, ao inferno da alteridade. Além do que, talvez seja demasiado cedo. Mas é certamente muito difícil e incerto voar a grandes alturas, escapar do que é “chão”, alçando vistas a horizontes mais amplos. Aos que se atrevem, ademais, sempre há rótulos punitivos. Quem ousa, hoje em dia, contemplar ou refletir livremente sem estar ligado à ação, à situação e à consciência da realidade imediata?

Existe ainda uma moral rígida, uma maioria silenciosa que atua não numa fantasia paranóica, mas, como nos extratos sociais, desempenhando um papel de normalizadora. Uma espécie de “classe média” intelectual que, ao despejar uma quantidade enorme de informações com a intensidade descritiva das suas minúcias, soterra eficientemente a camada “marginal” e, com ela, o “sentimento oceânico” do qual falava Freud, que é “provocado pela relação cósmica com o divino da Grande Arte, da Grande Cultura”.

Esse deslumbramento, afinal, nos aproximaria de uma realidade que não se restringiria à ciência, à história e à lógica coti-

diana dos fatos e dos conceitos artísticos. Ele nos revelaria, isto sim, o universal como uma dinâmica de transcendência, fim ideal, utopia. O que naturalmente só convém aos artistas. Trata-se da contraposição do “mundial e do universal”, pensada por Baudrillard. Segundo ele, “a mundialização – realidade irreversível – é aquela das técnicas, do mercado, do turismo, da informação. A universalidade – em vias de desaparecimento, por outro lado – é aquela dos valores, dos direitos do homem, das liberdades, da cultura e da democracia”.

É possível parafrasear Baudrillard com vistas ao enfoque “realista” dado às manifestações artísticas contemporâneas: “No tempo das luzes”, escreve ele, “a universalidade se fazia pelo alto, segundo um progresso ascendente. Hoje, ela se faz por baixo, pela neutralização dos valores devido à sua proliferação e à sua extensão indefinida”. Culturalmente, em última análise, o que tivemos até agora nos sistemas que circunscrevem as Bienais assim como as feiras de arte é a promiscuidade de todas as trocas, produtos, signos e valores, o que, segundo Baudrillard, trata-se de “pura pornografia”. “A sucessão, a difusão mundial de tudo e qualquer coisa, no fio das redes de informação”, diz ele com razão, “isso é pornografia”.

Ver a Bienal de uma forma independente, portanto, é antes de tudo reconhecê-la também como uma manifestação independente. É tentar extrapolá-la, poetizá-la. Vivê-la visceral ou racionalmente, mas criar, enfim, a partir dela própria. Ou seja, criar sobre uma criação. A subjetividade, a contradição, a dedução e a hipótese são por acaso menos honestas do que a pesquisa de dados? São menos reais? O mergulho no desconhecido, a sedução da arte é uma fuga dos fatos e dos problemas circunstanciais que a envolvem, ou é justamente uma forma não alienada de dimensioná-los?

Os que não negam a subjetividade dificilmente negarão a objetividade. A Bienal possui uma organização interna complexa, um sistema administrativo para conseguir verbas de um lado e geri-las de outro. A maior parte de sua elaboração

**Abaixo e na
página
seguinte,
cartazes das
XVIII e XIX
edições da
Bienal**

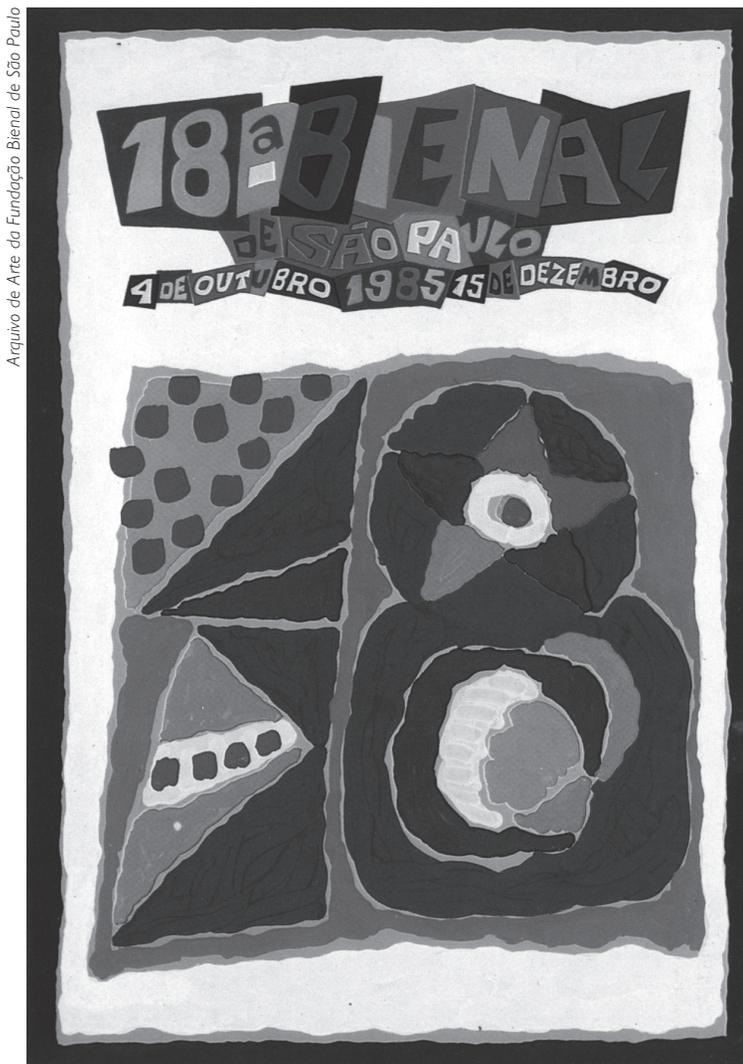
artística trata de fatos concretos e palpáveis. Como membro do seu Conselho de Arte e Cultura de 1982 a 1983, e depois como curadora geral das suas 18ª e 19ª edições, pude participar desse processo e da visão realista desses problemas. Como crítica, no entanto, nunca consegui me furtar a ser uma espectadora constante do espetáculo que se descortinava e que apagava com o seu brilho qualquer vestígio dos trâmites, lutas, conquistas e derrotas dos bastidores.

Ficou a Bienal. E a Bienal não é uma instituição que produz “eventos artísticos”. Enquanto manifestação, igualmente não é um “evento artístico”. Apesar da sua aparente oficialidade, ela não é uma peça cultural de ostentação e sustentação de um indivíduo, um grupo ou uma sociedade. A Bienal também não é uma obra pronta, uma

realização acabada e fechada que começa no Parque Ibirapuera numa data determinada e finda dois ou três meses depois. Ela é um acontecimento que transcende seu espaço físico, seu tempo de duração, sua organização interna, suas qualificações e categorias. A Bienal deve ser vista como um momento, uma fração, o fragmento de uma totalidade que, circunstancialmente ou não, se equivale a essa totalidade – a arte universal. Um estado análogo ao estado das coisas que se dão nesse campo vastíssimo que é o da arte.

Para compreender o que isso significa, é preciso, antes de mais nada, constituir para si um relativismo que permita dotar o microcosmo do mesmo peso e importância que têm os grandes universos. Se apenas uma pequena obra de um artista pode discutir, conter (ou ser) uma questão relativa a toda arte, o que dizer então de uma grande exposição, especialmente organizada nesse sentido? O microcosmo, assim orientado, geralmente contém uma síntese. Mas no caso da Bienal não há apenas um apanhado concentrado de realizações múltiplas e esporádicas. Há uma representação, digamos teatral e didática, dessas realizações, que forma o mito coletivo do fazer. Um “fazer” conjunto, simultâneo, que ocorre em vários pontos do mundo e que se equilibra, iguala, em necessidade, impulso e objetivos. Na escala, nos limites e nas condições possíveis do humano, enfim, configuram-se ali todas as formas de manifestação, das mais prosaicas às mais elevadas. Há obras equidistantes, independentes, separadas daquelas que vão do simplório ao obsessivo, do simples modismo à sofisticação estilística, do depoimento privado ao antropológico ou à exacerbação espiritual. Há todas as possibilidades de registro, afinal, que formam a Grande Obra ocidental contemporânea.

Na verdade, a Bienal confirma essa condição que tenho constatado sempre em cada oportunidade que surge. Ela confirma essa visão de totalidade que explica a nossa absorção das influências de fora, não como resultado de uma mentalidade colonialista, mas como consequência natural de uma



abolição de fronteiras no tempo e no espaço.

A Bienal confirma o caráter homológico de toda arte – a superposição de uma estrutura a outra por meio da analogia que os artistas sempre fizeram. Sobretudo depois de Duchamp, quando, ao se produzir arte, culturaliza-se o natural e em seguida naturaliza-se o cultural. As obras de arte são parte da atividade do artista. Valem em termos práticos no momento em que o espectador também começa a torná-las partes de alguma atividade igualmente sua.

É por isso que a parte histórica da exposição não deve ser deixada de lado, como se pretende agora. Ela tem sempre uma inegável possibilidade de diálogo e confronto com os trabalhos de artistas mais jovens. O tempo forma uma ponte de ligação que traz os jovens valores à luz de uma nova realidade. A de que, entre outras coisas, como dizia Rudi Fuchs, um dos curadores da Documenta, “a arte não é um longo traçado de A a B, mas um complexo campo de novos e velhos artistas que trocam problemas, inspirações e impulsos”. É uma ilusão pensar que a arte contemporânea tem uma história, afirmava o curador. “Não há história envolvida. Mesmo os artistas que vêm trabalhando há trinta ou quarenta anos, muitas vezes são parte de uma procura contemporânea por valores artísticos. Ser jovem nunca foi uma categoria de arte.”

A Bienal confirma uma visão de totalidade porque ela é um análogo dessa totalidade. Porém não é necessário um método esotérico para ver a Bienal como um espelho desse “fazer coletivo”. É preciso poesia, talvez. Rigor acadêmico, jamais. O fato é que essa visão pouco historicista, por exemplo, faz com que as discussões ferozes sobre especificidades políticas e sociais sejam englobadas pelo todo e não sirvam mais como ponto de partida. Hoje, diante da situação mundial de crise – que traz a urgência da visão imediata e, digamos, panorâmica, da realidade –, a particularização política na arte é historicamente possível, mas eticamente indesejável. Como encará-la quando existe em torno uma solidariedade maior com relação à própria arte e aos destinos do mundo? Os bons

artistas fazem denúncias muito mais contundentes quando transcendem o objeto de enfoque e se aliam à grande massa de criadores, à Grande Obra que questiona o nosso universo.

A grande vantagem dessas visões ampliadas é que elas dissolvem e purificam igualmente a falsa química da ambição artística habitual e representam verdadeiramente o barômetro da saúde espiritual da nossa cultura. E ajudam a romper com os tabus que sacralizam e hierarquizam a obra de arte. Numa exposição coletiva, o único método democrático de espelhar o fragmentário da arte contemporânea é a “socialização” artística. O que é esse método? O crítico francês Pierre Restany dizia que o artista está abandonando a comunicação global, trabalhando dentro de um universo

19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO
2 de outubro a 13 de dezembro de 1987

PARQUE IBIRAPUERA - SÃO PAULO - BRASIL

Patrocínio:
Ministério da Cultura - Ministério das Relações Exteriores
Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Estado da Cultura
Prefeitura do Município de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura

Fundação Bienal de São Paulo

CULTURAL
CA

individualista, egocentrista que ele chama de Comunicação Limitada. Esse sistema, segundo Restany, tende a proteger a integridade da linguagem do artista, mas é o fim determinante de suas obras. E a Bienal prova que se os artistas usarem meios mais adaptados à comunicação global poderão comunicar-se todos juntos, enriquecendo suas possibilidades artísticas.

Esse método democrático real é decididamente o fator revolucionário das megaexposições como a Bienal. Um aspecto que coloca em xeque todas as outras exposições de arte. Porque hoje ainda se pensa que para uma exposição democrática é preciso mostrar tudo o que há. Fazer uma feira aleatória, baseada num consenso duvidoso do que seja esta ou aquela linguagem. Quando, de forma aparentemente paradoxal, uma mostra democrática é justamente a que obedece a uma orientação firmemente discriminatória, crítica e inteligente. Uma orientação que crie correlativos críticos para o que está realmente ocorrendo no mundo da arte e que crie prerrogativas para que haja diálogo entre os trabalhos. Lembremo-nos sempre de que democracia em arte não é possibilitar uma participação maciça de artistas, é criar condições para que a arte seja representada de uma forma fiel à sua realidade.

Essa posição não coloca em xeque apenas as exposições de arte. Ela rompe também com os moldes tradicionais da “instituição cultural”. Entretanto, a Bienal ainda é vista enquanto evento artístico público e oficial, e apreciada em certos meios como uma atividade prestigiosa de ação política e social. Continua fazendo pressupor um acontecimento organizado de modo aparentemente beneficente e desinteressado, como um “dever” e um “bem cultural”. Geralmente parece haver por trás dela uma moral e um consenso sobre a “necessidade” de tal evento e sobre as formas de fazê-lo existir atendendo aos “interesses da arte e da cultura”.

A tradição do mecenato renascentista, afinal, nos permitiu até há pouco tempo aceitar com certa benevolência, e mesmo com certa satisfação, esse caráter “bene-

mérito” da instituição com relação à arte. Os interesses políticos, econômicos, sociais da instituição e da sociedade que ela representa sempre foram preteridos no entendimento de todos nós – organizadores e produtores culturais – em favor dos valores “supremos” da cultura.

Todos nós sabemos muito bem, no entanto, que, se de um lado a relação arte e instituição é sempre questionada mas aceita – e não só aceita, como *desejada* – por outro lado, as melhores intenções como determinados incentivos ou certos tipos de política podem acabar em detrimento lamentável da produção cultural. Não seria difícil enumerar dezenas de exemplos de distorções provocadas pelos subsídios oficiais. Basta lembrar, porém, que nos Estados Unidos as subvenções de grandes bancos aos artistas terminaram por formar uma arte-tipo-banco, análoga à arte-tipo-hall nos edifícios brasileiros; ou que os próprios salões de arte foram responsáveis pela arte-tipo-salão, quer dizer, feita especialmente para agradar e passar pelo sistema caduco dos júris.

As contradições são claras: as melhores intenções partem justamente das instituições, idéias e personalidades que formam o todo negativo, o sistema contra o qual, paradoxalmente, por razões culturais, a arte sempre assumiu posições políticas radicais. De um lado, a criação atormentada por forças antagonicas, de outro a crença das instituições nos valores “supremos” da cultura. E também, contraditoriamente, o desejo velado de normalizar o que a arte tem de subversivo ou de genuíno, desvitalizando-lhe o processo criativo.

Até hoje, a instituição cultural brasileira (e a Bienal não fugiu disso) sofreu do mesmo mal que atinge todas as entidades burocráticas. Esse mal é a “ilusão da necessidade”, um fator que – como Raymond Aron afirmou – pode ser tão obscurantista quanto a censura. Tanto a ilusão doutrinária – que é a política – quanto a ilusão da necessidade cultural impõem um sistema de valores vindos de “cima para baixo”. O que, além de tudo, reafirma uma visão “terceiro-mundista”, assegura um pater-

nalismo e um provincianismo que não cabem mais numa época em que a noção de subdesenvolvimento, segundo Octávio Paz, “pode ser aplicada à economia e à técnica, porém não à arte, à literatura, à moral ou à política”.

Com tudo isso sempre se pressupõem também, na instituição cultural, uma conceituação e um lugar físico por meio dos quais a atividade cultural seja exercida com relativa liberdade e, sobretudo, finitude. As regras básicas do “como, onde e durante quanto tempo” funcionam, então, como uma espécie de cerco ideológico que delimita a ação no tempo e no espaço, transformando-a num compartimento diferenciado dentro do complexo histórico, político, social, econômico, científico e tecnológico que é o nosso país.

A Bienal, no entanto, repele também essa circunscrição. Como já foi dito, ela é um evento transcendente, o fragmento de uma totalidade que equivale “de baixo para cima” à arte universal. E, portanto, não pode compactuar com o esquema cultural instituído, ou pelo menos com a maneira com que ele é visto até hoje. Embora seja a grande

ausente nas discussões, é a arte que dita as normas na Bienal. Mesmo que a dependência econômica ou os problemas de ordem prática tenham dificultado a escolha dos artistas estrangeiros. Ou que nem sempre o que está na exposição seja significativo na produção internacional.

Naturalmente, tão difícil quanto fazer uma exposição desta envergadura é refletir sobre ela no plano mais profundo da realidade dedutiva e sensível. É muito mais simples e confortável o culto dos princípios “superiores” da arte, a ótica enganosa do “bem cultural” e da “necessidade”, e a pasteurização geral das manifestações que, ao contrário, deveriam ser reveladas, genuínas como elas são, em toda sua plenitude, impulso e extensão. Mas para falar com propriedade desse “estado” que se mantém suspenso como num vácuo, assim como de resto pode se manter cada peça de arte, seria necessária talvez uma linguagem ainda mais radical. Uma outra linguagem que rejeitasse até mesmo a retórica. A criação de um análogo para este análogo do processo artístico contemporâneo, que é a Bienal. A criação, enfim, de uma nova obra de arte.