

cinquenta anos de

Bie

Para uma história
da Bienal de São Paulo:
da arte moderna
à contemporânea

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

**RICARDO
NASCIMENTO
FABBRINI** é professor do
Departamento de Filosofia
da Faculdade de
Comunicação e Filosofia
da PUC-SP e autor de *O
Espaço de Lygia Clark*
(Atlas).

internacional de são paulo

na



A Bienal de São Paulo desempenhou um papel fundamental no processo de formação da arte moderna brasileira. Em suas primeiras edições, nos anos 50, não apenas permitiu o confronto entre arte brasileira e internacional, como difundiu entre nós a produção vanguardista, européia e norte-americana, da primeira metade do século. Basta lembrar que a II Bienal, de 53, apresentou uma retrospectiva de Piet Mondrian, além do painel “Guernica”, de Pablo Picasso, enviado pela primeira vez à América Latina; a IV Bienal, de 57, expôs os *drippings* de Jackson Pollock, um ano após a morte do artista, além de dedicar salas especiais a surrealistas históricos como René Magritte, Paul Delvaux e Marc Chagall; e a V Bienal, de 59, exibiu com grande alarde de crítica e público uma retrospectiva com trinta telas de Vincent van Gogh.

A Bienal visava a atualizar, agora definitivamente, a “inteligência artística brasileira” no antigo intento modernista de Mário de Andrade, apresentando ao público local a produção contemporânea, de dentro ou de fora; mas tal intento implicava a reparação de uma carência museológica, pois, como o Museu de Arte (Masp) e o Museu de Arte Moderna (MAM), ambos de São Paulo, eram recentes, de 1947 e 1948 respectivamente, era preciso suprir a falta de exposições sobre a origem e os primeiros desenvolvimentos da arte moderna. A consecução desses fins, nitidamente inseparáveis, foi a principal contribuição da Bienal – a meu ver –, de sua fundação aos dias atuais. Evidentemente, não se pode ignorar, outras motivações desse empreendimento de Ciccillo Matarazzo, que presidiu com absoluto controle a Bienal, de 1951 a 1975; valeria contudo analisar, em outro contexto, em que pesem as diferentes configurações históricas, as relações entre o mecenato de um *conduttore* capitão de indústria dos anos 50 e a simbiose entre o capital e o “cultural” nas sociedades ditas afluentes ou do *entertainment* dos anos 80 e 90. Buscaremos aqui, todavia, verificar tão-somente em que medida a Bienal, ao

longo de seus 50 anos, evidenciou, sejam as mutações da arte de vanguarda, seja a sua transição à arte contemporânea – ou pós-vanguardista –, pensando também, ao final, ainda que brevemente, sua função no presente.

Da I Bienal, de 1951, à XVIII Bienal, de 1985, foram expostas, apesar de lacunas – como a decorrente do boicote internacional à X Bienal, de 1969, em protesto à ditadura militar brasileira –, as linhas de força da arte de vanguarda, tanto européias, que predominaram nas primeiras edições do evento, quanto norte-americanas, que marcaram forte presença a partir da IX Bienal, de 1967, com a mostra *pop* que reuniu Andy Warhol, Jaspers Johns, Roy Lichtenstein e Robert Rauchsberg. Em suas primeiras edições, tivemos a afirmação da arte moderna no país em meio a polêmicas, tão calorosas quanto maniqueístas, entre os críticos dos “formalismos modernos que negavam o valor social da arte” e os partidários do “novo” contra o “velho”, do abstracionismo (informal ou geométrico, que também se confrontavam, diga-se de passagem) contra os figurativismos de todo tipo: do “naturalismo *naïf*” aos “modernistas oficiais” como Portinari e Di Cavalcanti, que expuseram nas primeiras Bienais (1).

Suas edições seguintes, dos anos 60 aos anos 80, possibilitaram não apenas um intenso contato com os diversos estilos modernos do início do século, agora devidamente especificados em “salas especiais”, mas também um *aggiornamento* crítico com as vanguardas tardias do pós-guerra, sobretudo norte-americanas, que indiciavam pouco a pouco o esgotamento do projeto moderno em arte. Por fim, foi a partir da XV Bienal, de 1985 – para fincar outro marco, convencional, porém não arbitrário, como os demais –, que se difundiu entre nós, bem e mal – bem porque no momento oportuno, e mal porque de modo parcial –, o tema do ocaso das vanguardas e seu correlato, do historicismo “pós-moderno”, debatido a essa altura nos *campi* e que ganharia nos anos seguintes o mundo *mass-midiático*.

Esse período de formação e *aggiornamento* crítico da arte moderna brasileira,

1 Aracy Amaral, *Arte para quê?: a Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 1984, pp. 227-73.

Abaixo, Jackson Pollock, IV Bienal de São Paulo, 1957

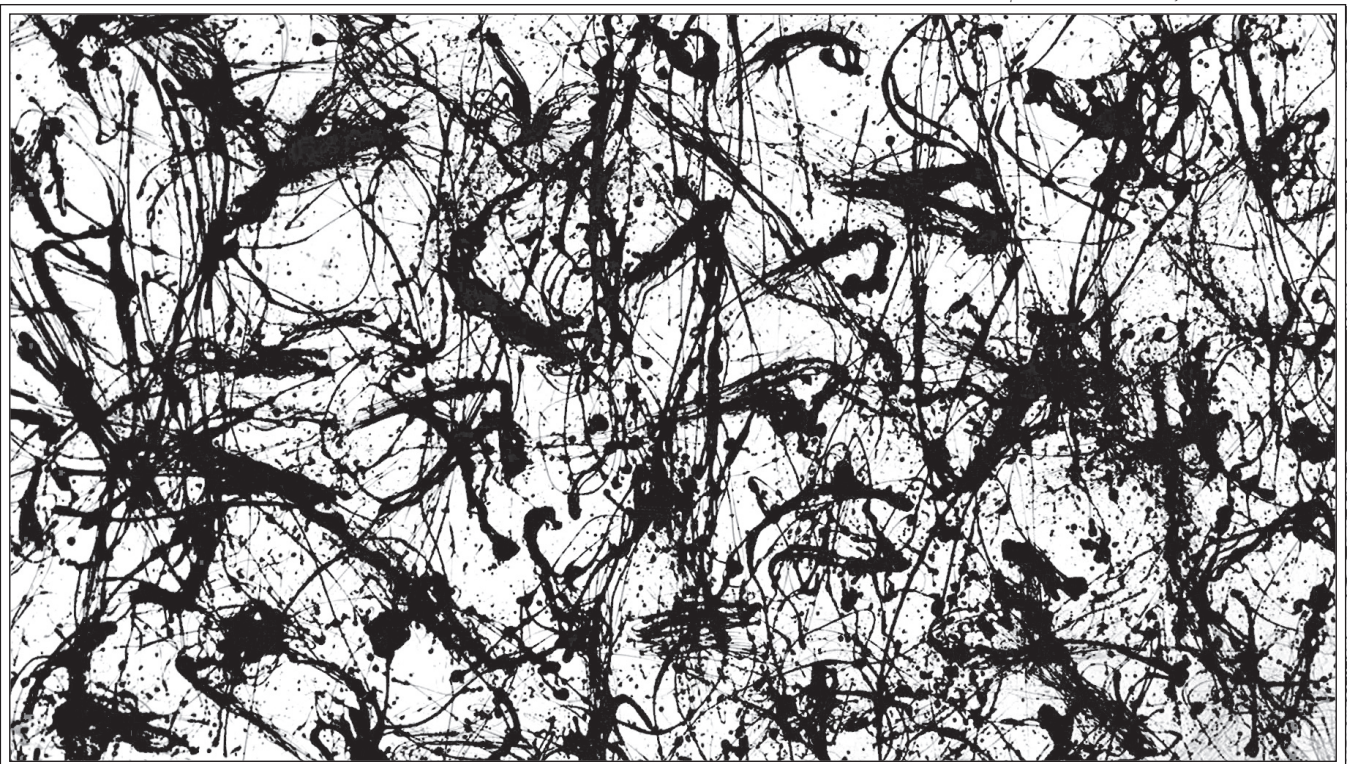
estimulado pelas Bienais, de 1951 a 1985, não pode ser explicado, contudo, pela “teoria da dependência”, pela idéia de que o atraso cultural, sendo congenial às culturas periféricas, condenaria nossos artistas a um crônico epigonismo. Como exemplos de que tal formação, pensada aqui tão-somente a partir das obras expostas nas Bienais, não resultou de uma dependência cultural – entendida como uma falta a ser permanentemente suprida –, temos as edições de 1957 e 1969. Se os “pintores brasileiros” da IV Bienal, de 57, como observou Mario Pedrosa no calor da hora, forem “colocados em boas condições técnicas” ao lado dos “pintores internacionais”, o “confronto nada terá de desfavorável a nós”; pois nas geometrias de Alfredo Volpi, Franz Weissmann, Lygia Clark ou Ivan Serpa há “uma espécie de embrião de escola”, “cujas características fundamentais, é cedo para tentar definir e cuja designação ainda, portanto, é difícil dar” (anos mais tarde, Pedrosa chamaria de “neoconcretismo”; vale notar, contudo, que a I Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM de

São Paulo e no MAM do Rio de Janeiro ocorrera de dezembro de 1956 a janeiro de 1957, meses antes da abertura dessa Bienal) (2). Sendo assim, é possível constatar, concluía o crítico, “que há artistas que não se importam se o que atualmente estão fazendo – uma arte de raiz construtiva – não é o que está em moda na Europa ou nos Estados Unidos, como o ‘tachismo’ de Hartung, Soulage ou Poliakof”; por isso a obra de um Milton Dacosta, “o mais puro de nossos artistas” – “um ponto de intersecção entre Morandi e Mondrian” –, é, segundo Pedrosa, o “embrião de uma nova concepção de espaço”, distinta das concepções espaciais mondrianianas e morandianas.

Cotejando as obras expostas na IX Bienal, de 1967, de brasileiros e norte-americanos, verificamos também que o *pop* pobre de Rubem Gerchman ou Carlos Vergara não é sombra do *pop clean* de Andy Warhol e Roy Lichtenstein; e, mais do que isso, as figurações *kitsches* do *modus vivendi* suburbano terceiro-mundista operam uma crítica à ideologia do *american-way-of-life*, então associado ao *pop* anglo-

2 Cf., de Mario Pedrosa, a série de textos publicada no *Jornal do Brasil*, em novembro e dezembro de 1957, a propósito da Bienal desse ano (Ofília Beatriz Fiori Arantes (org.), *Acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos III*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998, pp. 277-98).

Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo



americano. Essa crítica fica ainda mais evidente se opusermos a pintura de Jaspers Johns da bandeira americana – um ícone *pop* premiado nessa Bienal –, e, a versão satírica local, as bandeiras dobráveis de Quissak Junior (hoje esquecidas), numa denúncia à ditadura militar do período; se em Jaspers Johns se lia ufanismo, malgrado ou não o artista – uma difusão da ideologia americana – em Quissak Junior, os militares viam terrorismo, comunismo ou anti-americanismo; em suma, uma violação à lei de segurança nacional, que proibia o “uso indevido” dos “símbolos nacionais”.

Durante esse período, de 1951 a 1967, as Bienais de São Paulo inseriram, dialeticamente, a arte brasileira na lógica dos movimentos artísticos internacionais, definidos, enquanto ideário, pela busca incessante da experimentação formal. Seu objetivo de mostrar a cada dois anos os rumos da arte moderna em todo o mundo, inclusive do Brasil, pressupunha uma dada concepção de temporalidade histórica: a lógica do desenvolvimento retilíneo, herdado das vanguardas artísticas do início do século, que apesar de tão diferentes entre si compartilhavam uma mesma estratégia: a de pelo *choc* (na esteira do “*épater le bourgeois*”) romper com a dita “tradição artística”.

A Bienal contribuiu, desse modo, para difundir no Brasil o imaginário vanguardista: a crença de que a arte tem uma função prospectiva, um poder de antecipar na forma artística e no gesto estético uma nova realidade. É verdade que essa crença no poder da arte de transformar a realidade, ou, como então se dizia, “de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres que por sua vez mudariam o mundo”, estava em crise na Europa desde os anos 30. No Brasil, entretanto, por encontrar lastro histórico, tal crença persistiu, ainda que de forma difusa como de praxe entre nós, e mais entre certos críticos e artistas do que entre o público em geral, até a IX Bienal, de 1967, ano em que Costa e Silva tomou o poder e acirrou a censura, como vimos na denúncia de Quissak, dissociando definitivamente, também entre nós, arte e utopia.

Desde então, até a XVIII Bienal, de 1985, vimos vanguardas que, mesmo dissociadas das idéias de revolução e utopia, continuavam, no entanto, a revolucionar os códigos artísticos. Lembremos, por exemplo, nas classificações dos historiadores da arte moderna, as obras minimalistas de Anthony Caro, na X Bienal, de 1969; a *optical art* de Omar Rayo na XI Bienal, de 1971; a instalação de Gerty Saruê e Antonio Lizárraga na XII Bienal, de 1973; a *video-art* de Nan June Paik na XIII Bienal, de 1975; a *earth art* (ou arte ecológica) de Frans Kracjeberg na XIV Bienal, de 1977; o hiper-realismo de Luiz Gregório na XV Bienal, de 1979; o conceitualismo da *mail-art* de 220 artistas na XVI Bienal, de 1981; ou as *performances* do grupo Fluxus, na XVII Bienal, de 1983. São todos exemplos de sintaxes vanguardistas, que, demitidas da crença no poder transformador da arte, prosseguiram, no entanto, o trabalho de desligamentos sucessivos da tradição, os quais, oportunamente ligados pela crítica, constituíram, no curso do tempo, uma “tradição do novo”, na expressão de Harold Rosemberg, ou uma “tradição da ruptura”, na expressão de Octávio Paz.

E foi na XVIII Bienal, de 1985, que, destacando a pintura, antiga linguagem, evidenciou-se algo já indiciado na edição anterior, de 1983: vivíamos, cá como lá, o “paradoxo das vanguardas acadêmicas”, ou seja, o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura. Três corredores de cem metros de comprimento por cinco de altura, com centenas de telas, de alemães (como Helmut Middendorf ou Salomé), italianos (Enzo Cucchi) ou brasileiros (Nuno Ramos ou Fabio Miguez), separadas por apenas dez centímetros, formavam uma “Grande Tela” (3). Em diversos artistas, constatava então a crítica, irrompia o antigo prazer de pintar, tido, por ela, como uma reação aos conceitualismos que, nos anos 70, haviam reduzido a forma artística à proposição não pictórica (o suporte sensível de uma idéia); e, também, como uma recusa à abstração geométrica em que a construção com poucos elementos traz a marca do minimalismo, que também predominara na década anterior.

3 Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo de 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989, pp 324-47.

Esses artistas, denominados “neo-expressionistas” – o correspondente alemão à “transvanguarda italiana”, na criação do crítico Bonito Oliva –, examinavam, com pincéis em punho, as possibilidades de revitalização da pintura, do sulco da pincelada ou da marca da autoria, e de sua história. A “Grande Tela” atestava que, depois que a tela como suporte bidimensional foi empacotada (Christo), empastada (Karel Appel), oxidada, queimada (Yves Klein), rasgada à faca (Lucio Fontana), perfurada à bala (Niki de Saint-Phale), continuava ostentando sua materialidade, ou seja, posicionando-se face a face, relativamente ao observador. A tela, tantas vezes dita superada pelas vanguardas artísticas – como se verificara em Bienais anteriores, em particular na XIV edição, de 1977, que expusera quase que tão-somente instalações –, apresentava-se, agora, na “Grande Tela”, cicatrizada, “re-esticada”: à sua estripação, pôde-se, então, constatar, não se seguiu a esterilidade, mas a parição de múltiplos modos de figuração.

Essa pintura neo-expressionista (e toda a atenção estava no prefixo “neo”, que remetia a outro prefixo, o “pós”, de “pós-modernismo”) indiciava também uma preocupação comum com o tempo e pela nova significação que o passado vanguardista assumia para os artistas atuais; pois em Helmut Middendorf e Salomé, da “Grande Tela”, assim como em Georg Baselitz (que expusera na XIII Bienal, de 1975), Ansem Kiefer (que exporia na Bienal seguinte, de 1977) ou Markus Lupertz (que estivera na Bienal anterior, de 1973), percebia-se a presença, enquanto signo ou *modus operandi*, do expressionismo histórico dos anos 10 a 30, de Ernst Kirchner, Emil Nolde, ou Otto Mueller, filtrado, contudo, pela *action-painting* americana e pelo informalismo europeu dos anos 50; pinturas, em suma, constituídas de signos em sobreposição, na verificação de uma natureza, em se tratando de expressionismos, que pudesse ainda gritar, apavorante, em alemão.

Esse marco na história das Bienais de São Paulo revelou aos críticos a impossibilidade de se interpretar a arte contem-

porânea – ou posterior às vanguardas tardias – a partir da marcação de um *estilo moderno*, ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas, bienalmente recenseados desde 1951. Exigiu-se do crítico, a partir de então, a apreensão das nuances de invocação do passado em cada uma das obras expostas, que mesclavam signos ou neles efetuavam diferenças. Percebeu-se nessa Bienal, por exemplo, a presença do passado vanguardista na geometria de Daniel Buren: sua desmontagem iconódula da quadratura do quadrado perfeito foi interpretada, na época, como uma desconstrução da arte geométrica, entendida como uma crítica da geometria de vanguarda, na qual o artista adere à posição construtiva criticada – a de artista construtivo – para então desdobrá-la, no presente, em novas efetuações artísticas.

Em Bienais da década de 70 e início dos anos 80 já se observara a impossibilidade da criação no presente de obras aurorais, alardeando a recusa do passado artístico; pois foram expostas, nessas mostras, obras que se apropriavam de múltiplos modos de signos da arte, vanguardista ou não, que as precederam. A XVII Bienal, de 1983, expusera, por exemplo, obras de Sandro Chia, signos em permutas e em rotação, por diferentes épocas históricas em busca de um reinvestimento num lugar materno, como a Grande Itália; os grafites de Keith Haring, signos em gestos livres, cartões de visita de uma sociedade democrática (a *action-painting* ou *tachismo*) – que rasuravam o clichê, carimbos de uma sociedade de massas (a *pop art* ou hiper-realismo); e os *re-ready-mades* “*In Absentia M. D.*” da brasileira Regina Silveira, que, apropriando-se do *conceitualismo*, visava recondicá-lo em linguagem retiniana, construtivista e *engagé*. Pode-se ainda recuperar da XV Bienal, de 1979, os corpos exangues de *video-art* de Gina Pane – associada pela crítica inglesa, nos anos 80 e 90, à *disgusting art* – que deu seguimento à *body art* que aparentemente se esgotara nas *performances* limítrofes do fim dos anos 60, que embaralharam arte e experiências corporais patológicas: seus *signos mortis* – sua de-

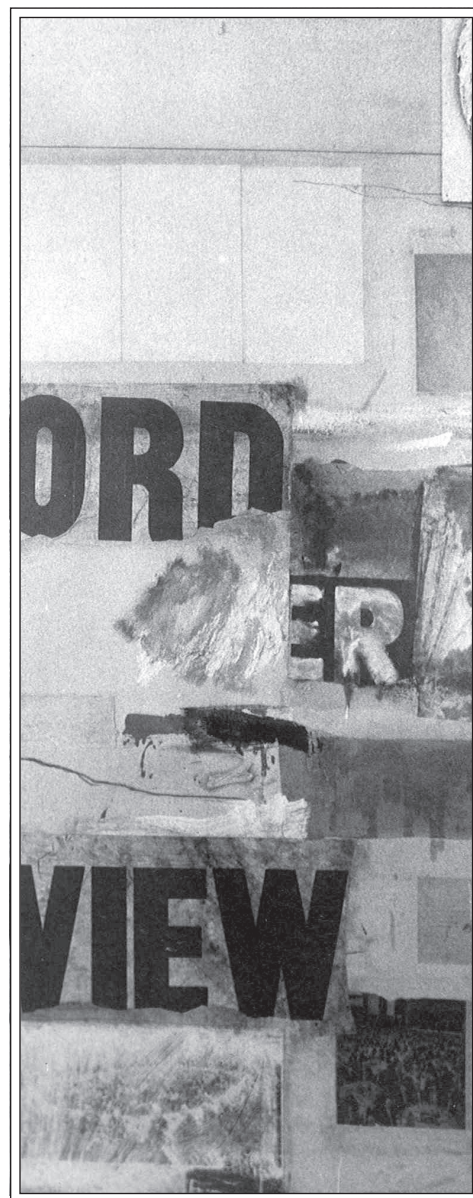
**Robert
Rauschenberg,
“Risco”,
V Bienal de São
Paulo, 1959**

núncia à fetichização do corpo e ao horror pós-Auschwitz – são também signos de luto pela morte das vanguardas, mas não um monumento à impossibilidade *atual* da criação artística; não é um luto feito signo de uma impossibilidade de sentido, mas um signo da luta pela ressemantização dos signos desde o fim das vanguardas.

A XVIII Bienal não registrou assim o fim da arte, tantas vezes decretado ao longo do século XX, mas o fim da idéia de arte moderna ou do grande relato das vanguardas, na expressão de Jean-François Lyotard. A nova lógica dominante na produção artística colocara em crise, por conseguinte, o próprio sentido de exposições como a Bienal de São Paulo – herdeira dos Pavilhões de Exposições do fim do século XIX, da Bienal de Veneza, e da ideologia do *Jugendstil* e da modernidade clássica que se lhe seguiu –, que encadeava as obras numa mesma narrativa: a dos movimentos articulados por programas artísticos, com suas palavras de ordem, se pensarmos nas vanguardas heróicas; ou com sua busca do novo – velha divisa vanguardista –, ainda que sem tomar a arte por uma experiência fundadora de sentido nem lhe atribuir o poder de abrir mundo, no sentido das vanguardas tardias.

No Brasil, além disso, como o ciclo de formação e *aggiornamento* da arte moderna a essa altura se completara, superava-se a necessidade crônica de atualização artística; inclusive porque a própria noção de temporalidade na arte se alterava, pois, finda a etapa vanguardista, artistas e por decorrência a crítica de arte constatavam que “a arte não evolui ou retrocede, muda”; que “não há evolução estética”, mas “desdobramentos de linguagens” (4); ou seja, que as obras contemporâneas não produzem a contundência modernista, resultante de um *novo* código, embora possam surpreender, pela diferença, como efetuação desses códigos modernos, ou como intriga de signos do passado.

Desde então, nos últimos quinze ou vinte anos, assistimos a uma “verdadeira explosão do discurso da memória”, um “grande sintoma cultural das sociedades ocidentais”,



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

no diagnóstico de Andreas Huyssen (5). Diversos países – alguns integrados à “nova ordem global” e outros tentando nela se integrarem a todo custo – investiram em novos museus, ou em “Bienais” – algumas recém-criadas, outras tradicionais, como a Bienal de São Paulo. Nesse contexto – do *turning point* cultural que ao menos na França “transformava cultura em petróleo”, na fórmula de Jack Lang – consolidou-se uma nova forma, paradoxal, de “consumo cultural”: por um lado, frívolo, polido e desdramatizado, e, por outro, crítico – um intento ilustrado de educação estética, numa

4 Ferreira Gullar, *Argumentação Contra a Morte da Arte*, Rio de Janeiro, Revan, 1993, pp. 133 e 134.

5 Andreas Huyssen, *Memórias do Modernismo*, Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996, pp. 13 e 14.

reação à instrumentalização do mundo administrado; intento esse que se resume no Brasil, muitas vezes, no desejo de cidadania ou inclusão social (6).

Essa necessidade de ordenar o campo em dispersão da arte contemporânea em função do passado artístico, sobretudo moderno, fez com que a atenção da crítica e do público, na XXII, XXIII e XXIV Bienais, se voltasse às “salas especiais” de seus “núcleos históricos”. Na XXII Bienal, de 1994, tivemos em “salas especiais” tanto vanguardistas históricos – como Mondrian e Malévitch –, quanto vanguardistas tardomodernos, como Lucio Fontana e Robert Rauschenberg; pôde-se também verificar, nessa mesma Bienal, em que medida as obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel – apresentadas pelo curador como ponto de inflexão das vanguardas construtivas brasileiras – estão presentes, enquanto signo ou *modus operandi*, na arte recente do país.

Em outra “sala especial” dessa Bienal foi montada uma réplica do último ateliê nova-iorquino de Mondrian, sem descuidar de detalhes, como os discos de jazz ouvidos pelo artista ao pintar sua última obra, “Victory Boogie-Woogie”, largados “displícitamente” num canto. De iniciativas como essa, resulta, contudo, malgrado o intento do curador, puro anacronismo: nessa teatralização do passado temos a conversão do “ideal da obra de arte total” – intrínseco ao projeto neoplástico de Mondrian –, na realidade do fetiche que esse projeto combatia: a tentativa de devolver a obra ao seu contexto originário, ao projeto de dissolução da arte na vida, acaba aqui reduzida a seu avesso: na auratização das obras, na sacralização do metiê, na mitificação do artista, e na museificação do neoplasticismo. Esse é apenas um exemplo do risco, assumido pelas últimas Bienais, de converter consciência histórica, conhecimento do passado e de sua relação com o presente, em “amnésia histórica” – na redução desse passado a estereótipo cultural.

Na XXIII Bienal, de 1996, ao lado de modernistas históricos como Edward Munch e Pablo Picasso, e tardios, como

Andy Warhol e Cy Twombly, expuseram também Louise Bourgeois, até então pouco conhecida no Brasil, e Jean-Michel Basquiat, associado pela crítica ao *graffiti* pós-vanguardista do *East Village*. “Salas especiais” do “núcleo histórico” como essa dedicada a Bourgeois têm contribuído para uma reparação historiográfica – uma das marcas positivas das últimas Bienais –, pois evidenciam obras que, sendo contemporâneas às vanguardas, mas a elas não se filiando, não foram em seu tempo devidamente consideradas pelos historiadores da arte moderna.

Na XXIV Bienal, de 1998, a preocupação em articular o passado em memória era nítida não apenas em seu “núcleo histórico”, que, numa arqueologia da modernidade no Brasil, remontava ao século XVI, mas também na escolha do eixo conceitual de toda a exposição: a antropofagia e o canibalismo. Essa Bienal, contudo, foi mais “multicultural” que “canibal” ou “antropofágica”, pois mostrou no segmento “representações nacionais” que, como a revolução política e a revolução estética não integram o imaginário do artista atual, alimentar-se da antropofagia – como quis o curador – indica restauração, como saudade de uma projeção de futuro. Constatou-se que diversos artistas, de diferentes países, que não renunciam aos poderes de negação da arte, não miram a devoração ou a revolução, mas o convívio das diferenças étnicas e culturais no contexto internacional da atualidade: são artistas que não investem na “Idade do Ouro”, retrojetada num passado imemorial, mas na preservação da consciência e do passado históricos, em tempo de capital volátil.

As Bienais de São Paulo devem contribuir na construção de linhas de continuidade histórica entre arte moderna e contemporânea, ou seja, verificar em que medida os artistas do presente operam signos da arte moderna, sem, entretanto, restaurar o imaginário vanguardista: a idéia da arte moderna como forças de emancipação, pois tais forças são inseparáveis das utopias modernas – representada, na XXIV Bienal, pela “antropofagia”, e na próxima edição, a ser realizada em 2002, pelas “cidades utó-

6 Sobre a recepção das Bienais, que escapa ao âmbito deste trabalho, ressalte-se que ainda nos anos 50 críticos como Fernando Pedreira, na lembrança de Aracy Amaral, alertavam para “a frieza do público diante da exposição [...] Possível de ser atribuído à temperatura desse inverno paulistano ou à orientação dos organizadores?” (Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 263). Desde então, a arte moderna foi colonizando o repertório médio do público, com as diluições sabidas decorrentes da passagem da *high brown* ao consumo em escala; e o que era “frieza” na fala de Pedreira, de um público que precocemente “manifestara seu cansaço”, transformou-se, nos anos 80 – se quisermos nos manter em sua chave crítica –, num gosto de massa pelas *blackbusters exhibitions*. Seria interessante examinar, de todo modo, o que o público, dos anos 50 aos anos 90, busca, afinal, numa Bienal: instruir-se, sociar sua fome de transcendência, encantar-se, entregar-se a um *raffinement* extravagante, cumprir um dever (escolar), satisfazer uma convenção (social); viver a ilusão de cidadania, ou, apenas, distrair-se? (cf., sobre a recepção estética nos anos 80 e 90, o texto de Otília Beatriz Fiori Arantes “Os Novos Museus” – uma análise “da grande animação que reina atualmente no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus” (bem como nas “Bienais”, poder-se-ia acrescentar) sobretudo nos países do norte, mas também, evidentemente em menor grau, no Brasil – in *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, São Paulo, Studio Nobel/Edusp, 1993, pp. 232 a 246).

picas” –, sem lugar no imaginário contemporâneo. É na arte moderna como efetuações artísticas, e não como programa – o que não implica como veremos a renúncia aos poderes de negação da arte atual –, que esses artistas, brasileiros ou estrangeiros, buscam modos de operar simbolizações no presente.

As Bienais, de 1951 a 1998, são mega-exposições, pois exibem um excesso desconcertante de obras. Em 1951 foram expostas 1.800 obras; em 1953, 1.500 obras, só de artistas estrangeiros; em 1995, 1.992 obras, sendo 400 de artistas brasileiros; em 1965, 1.493 obras de 366 artistas brasileiros, sendo 253 estrangeiros; e em 1998, só em “representações nacionais” – um dos quatro “segmentos básicos” da XIV Bienal – expuseram 54 artistas indicados por 43 curadores. Por mais ciosas que sejam as curadorias, reinam nessas megaexposições, não apenas na Bienal de São Paulo, mas também nas Bienais de Veneza, Porto Alegre, Havana, Kassel ou Johannesburgo, uma “fria confusão” entre as obras expostas, entre vários suportes, como o pigmento e o *pixel*, o *plexiglass* e o bronze; múltiplas linguagens, como pintura, escultura, objeto, instalação, gesto ou vídeo; diversos códigos artísticos, como o dadaísmo e o minimalismo, e suas dobras, como o neominimalismo ou o neoneodadaísmo.

Essas exposições são, para alguns, inevitáveis *pot-pourris*, “casas de incoerências”, enquanto, para outros, são o espaço da arte contemporânea: um espaço inclusivo, de coexistência pacífica, não apenas entre o artístico e o estético, mas, ainda, entre a arte dita “sintático-formal” e a arte dita “semântico-pragmática”; entre a representação figurativa e abstrata, entre a arte construtiva e a arte pulsional. Essa não é, portanto, uma realidade nova, pois basta lembrar que o público na VIII Bienal de São Paulo, de 1965, para dar um só exemplo, passava subitamente de uma pintura pura de Barnett Newman, que anseia ao sublime, a obras matéricas de arte *povera* de Alberto Burri; da engenharia gaiata de Jean Tinguely, oriundo de *dadá*, à *optical art*, puramente retiniana de Victor Vasarely; e

das esculturas em ferro de Francisco Stockinger – e bastava um passo a mais –, à instalação de clara denúncia social, de Magdalena Abakanowicz.

É difícil, portanto, suportar, mesmo para um público familiarizado com a modernidade artística, essa heterogeneidade da arte do presente; pois a dificuldade consiste, nos últimos vinte anos, não apenas em conviver com essa pluralidade de suportes, linguagens e códigos modernos que já desafiava o público na VIII Bienal, mas, além disso, em verificar como cada obra do presente associa signos heteróclitos de um passado igualmente heteróclito (e desde a XVIII Bienal, de 1985, esse é o novo desafio do público). Não significa isso que os artistas atuais simplesmente pinçam *imagens* de uma obra do passado, mas sim que lidam com o legado das vanguardas: um legado que não se apresenta somente como mescla estilística, mas também como produção de *diferenças* no interior de um código ou *modus operandi* da tradição. E frente a essa produção presente, descentralizada, pulverizada, de ativação das diferenças – uma forma de reação ao viés universalista e uniformizador das vanguardas –, que a Bienal, se quiser manter-se atual, deve, sem ser didática no sentido caricatural, situar tal produção em relação à tradição moderna, objeto de seus núcleos históricos.

A Bienal pode, assim, contribuir, para que a arte contemporânea não seja tomada por uma diferença aleatória de códigos, linguagens ou meios, cuja efetividade seria impossível aferir, interpretando-a, no sentido da historiografia ou da teoria da arte, não a partir de um estilo, ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas pela apreensão das sugestões de continuidade artística entrevista em cada obra exposta; somente assim, aguçar a sensibilidade do público para as diferenças, reforçando sua capacidade de suportar a pletera das particularidades.

A Bienal, visando aproximar arte e público, deve evidenciar que a arte atual é variada, mas não é vaga, vazia ou vertigem de obras; e que há na atualidade inúmeras obras que, demitidas das exi-

gências de projetos, utopias e programas, têm enfrentado os problemas colocados pelas demandas de comunicação. Liberadas do imperativo das vanguardas de tornar-se esfera autônoma como o minimalismo e o conceitualismo dos anos 70, essas obras, que aqui denominávamos pós-vanguardistas, figurando problemas do presente, como as questões do nacional, do mercado ou da mídia, visam satisfazer tal demanda mesmo arriscando-se a sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado (7).

Na XXIV Bienal, de 1998, em artistas de diferentes países, da Alemanha à Venezuela, da pintura à instalação, era nítida essa tentativa de comunicação com o público, no ressurgimento das culturas primitivas e popular, pensadas não como mitos transformadores, mas como práticas culturais em seus países: a veste de algodão dos caçadores de Mali; a pintura corporal, o ritual de caça, de guerra ou de conquista na Costa Rica; a vida cotidiana em Santo Domingo, na República Dominicana, ou entre os índios chocoe no Panamá. São artistas que, sem ceder à idealização do passado nacional, confrontam tais práticas com o mundo dito globalizado, veiculando-as em linguagem eletrônica, herança do experimentalismo vanguardista, do construtivismo à *video-art*.

Afastada a utopia, a arte atual, destituída da força que se quis subversiva das vanguardas, opõe-se ao presente, enquanto chauvinismo, machismo, efeitos da informática, crise da narrativa etc. Da falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou assim a negação dos poderes de negação da arte; mas resultou uma arte que, mesmo sendo mediada por apropriações, por relações com o passado artístico, vanguardista ou não, opõe-se com suas simbolizações à legalidade própria ou autonomia formal – atribuída à arte de vanguarda por artistas e críticos –, ou ao seu hermetismo (no lugar-comum do público); ou ainda, enquanto se entendia a arte de vanguarda como um movimento de

estetização do mundo ou de superação da relação arte-vida, e, simultaneamente, nos termos da crítica, como “formas autônomas”, “esotéricas”, dotadas de “história interna”, e portanto independentes de vínculos práticos com a vida (como vimos da I Bienal, de 1951, à XVIII Bienal, de 1985); a arte contemporânea, pós-vanguardista, brasileira ou internacional, pode ser caracterizada pelo abandono dos programas de estetização do real, de retração do estético ao artístico, e, ao mesmo tempo, como uma tentativa, reconhecível em diversos artistas (como vimos nas últimas Bienais), de diminuir a distância entre a arte e o público, aproximando-a, ainda nas expressões da crítica, do “mundo da vida”.

Resta a expectativa de que a Bienal de São Paulo, que desempenhou um papel fundamental no processo de formação da arte moderna brasileira, a ponto de suas histórias serem inseparáveis, não sucumba à redução da arte contemporânea à grife; do circuito da arte ao mundo *fashion*; do pavilhão de exposições a parque museográfico; da consciência história em revivalismo publicitário que absolutiza e glamouriza, neutraliza ou fetichiza o passado; da crítica da cultura ao mundo de negócios, ou seja, da cultura à economia. É claro que não ignoramos que tanto efetuações artísticas, como políticas culturais, exprimem a sociedade global; ou seja, que os mecanismos que regem o mundo da cultura – que reúne a iniciativa privada que patrocina uma mostra, a política cultural que incentiva por medidas fiscais esse investimento, o *expert* que o autentica, a seguradora que o garante, o crítico que o interpreta, além de *groupies*, *promoters*, *snoobs*, *camps*, etc. – são muito mais complexos que o circuito da modernidade artística do período de fundação da Bienal; mas é justamente nesse contexto de mercantilização dos signos, ameaçados como nunca pelo feitiço, que a Bienal de São Paulo, fiel a sua história, deve evidenciar, em retas curatoriais, os poderes de negação da arte do presente.

7 Celso Fernando Favaretto, “Restauração e Resgate na Arte Contemporânea”, in Ana Mae Tavares Bastos Barbosa; Lucrecia D’Alessio Ferrara; Elvira Vernaschi (orgs.), *O Ensino das Artes nas Universidades*, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 45 a 49.