

cinquenta anos de

Biele



Bienal:
percursos e percalços

MARIA ALICE MILLIET

MARIA ALICE MILLIET
é doutora em História da
Arte pela FAU-USP e
autora de *Lygia Clark:*
Obra-Trajeto.

internacional de são paulo

na



2001. A Bienal de São Paulo faz 50 anos. Às vésperas de sua 25ª edição, que há para comemorar? Por certo, melhor seria fazer um balanço que festejar. Mas antes de qualquer avaliação, existe um feito que não se pode negar: a Bienal, com altos e baixos, atra-

vessou meio século de atividade ininterrupta, promovendo a realização de um certame artístico internacional a cada dois anos, ou quase. É de esperar que, após 24 edições, a instituição esteja consolidada. Mas não. O que se tem é uma Fundação agitada por glórias efêmeras e crises crônicas, nunca segura de que vencerá com sucesso o próximo biênio, assolada continuamente pela falta de recursos e por problemas operacionais não resolvidos. Pode-se dizer que a Bienal chega à maturidade tão perplexa quanto o mundo à sua volta.

Paradoxalmente, à instabilidade institucional se contrapõe a expectativa geral de que cada nova versão venha superar a anterior em arte, em polêmica, em festa. Contrariando as previsões agourentas, a abertura da Bienal continua sendo um acontecimento aguardado. Esse dado é por si uma confirmação da imagem positiva que ela ainda retém e um estímulo à sua continuidade. A grande mostra de São Paulo segue sendo o único evento do gênero sediado na América do Sul a figurar na agenda internacional. O deslocamento que provoca ao atrair para a capital paulista a arte e o debate de ponta (via de regra um privilégio dos centros hegemônicos) constitui referência importante não só para nós como para todo o continente. Apesar de ter atravessado uma década de perda de prestígio, cujo marco inicial foi a Bienal do Boicote (1969) em protesto ao cerceamento das liberdades democráticas no Brasil, nenhuma outra instituição cultural brasileira alcançou igual projeção no país e no exterior.

Sua inauguração foi um divisor de águas. Para trás ficou o travo provinciano, freqüentemente sectário, que cerca toda exaltação do nacional. A abertura da mostra internacional de 51 marcou o fim do domínio incontestado de Portinari e Di Cavalcanti

e tornou obsoleta a pintura que faziam e o que representava: uma certa visão de brasilidade. Para além da questão estética, todo um ambiente cultural se desestabiliza. Artistas e público se depararam com os desafios que a convivência plural instiga, com os confrontos que suscita nem sempre em igualdade de condições. Com a vinda de exposições antológicas descobriu-se a complexidade e extensão da arte moderna, suas várias vertentes e versões, os grupos e as singularidades que abrigava. Em dez anos, viveu-se um acelerado processo de modernização. Nessa época, a arte brasileira aderiu aos rigores do construtivismo e na construção geométrica encontrou a essência da linguagem plástica. Com as exposições internacionais que circulavam pelos museus de São Paulo e do Rio de Janeiro e as mostras históricas apresentadas nas Bienais consolidou-se definitivamente o *moderno*.

Institucionalizada a arte moderna, o campo artístico abriu-se à penetração avassaladora dos novos “ismos”. Entre resistências e adesões fáceis, projetava-se a crescente internacionalização das linguagens. Na virada da década de 50, o debate entre abstração e figuração tomou conta da cena cultural. Na realidade, o que estava em jogo era não somente a afirmação de um paradigma estético, mas o controle ideológico em clima de guerra fria. Nesse embate, alinhavam-se em campos opostos as tendências figurativas endossadas por marxistas e nacionalistas, freqüentemente antiamericanistas, e as correntes abstracionistas – construtiva e informal – que também disputavam entre si. O abstracionismo informal, cujo carro-chefe era a pintura gestual de Pollock, promovido pelo MoMA sob as bênçãos do Departamento de Estado americano, foi apresentado como a mais legítima expressão de liberdade individual, alheia a qualquer constrangimento social ou político. Aos olhos da esquerda, entretanto, essa pintura não passava de uma arte alienada e alienante.

A Bienal de São Paulo não ficou fora dessa disputa. Ao contrário, nos anos 50, posicionou-se favoravelmente aos movimentos de raiz construtivista que ganharam

fôlego no Brasil, na Argentina, Uruguai, Venezuela e Colômbia. Os jovens artistas sul-americanos entendiam que a abstração de base geométrica oriunda dos princípios enunciados pelo De Stijl, pela Bauhaus e pelo construtivismo russo respondia melhor às necessidades das sociedades em desenvolvimento. Essa afirmação de modernidade por via da arte concreta foi muito combatida a seu tempo: uns a atacavam por conservadorismo, outros por divergência de fundo ideológico. Apesar dessas resistências, o surto construtivo na América do Sul prosperou descolado tanto do abstracionismo mitigado da Escola de Paris quanto do expressionismo abstrato praticado na América do Norte.

Em 1959, a ação norte-americana em prol da *action painting* encontrou sucesso

na Europa, impactando o meio artístico com a exposição *The New American Painting* montada em Londres, e a presença marcante de Pollock entre os 53 americanos que participaram da segunda *Documenta* de Kassel. Nesse mesmo ano, a Bienal de São Paulo sinalizou a mudança de rota. A premiação, que vinha sendo favorável à vertente construtiva desde o prêmio concedido a Max Bill na mostra inaugural, agora apontava Manabu Mabe como o melhor pintor. A pintura do nipo-brasileiro era uma versão oriental do gestualismo americano ou europeu. No júri de São Paulo, como em toda parte, decrescia a influência francesa. Aproximava-se o fim do período áureo da crítica de arte à medida que o mercado de arte se expandia, incorporando, para além dos mestres consagrados do modernismo,

O artista Manabu Mabe



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

a produção mais recente. A ascensão da *pop art* veio evidenciar que já não bastava a opinião dos *schollars* e dos críticos para legitimar uma tendência ou um artista, o apoio dos *marchands* e galerias tornou-se garantia de sucesso econômico e de aprovação institucional. Nesse terreno instável e fortemente permeado pelos interesses promocionais de países e ideologias e de mercado, a arte brasileira amadureceu e avançou soluções próprias.

Ao findar a década, o meio artístico, pelo menos no eixo Rio-São Paulo, já trabalhava em sincronia com o andamento da arte internacional. Quando, em meados de 60, desmoronou o sonho de que o Brasil chegaria em curto prazo a constituir-se numa sociedade moderna, democrática e socialmente mais justa, o grupo neoconcreto já havia se dispersado. Clark, Oiticica e Pape mergulharam num experimentalismo sem fronteiras, em sintonia com a antiarte e a contracultura. O engajamento coletivo, sensorial e lúdico de suas proposições efêmeras marcou a contribuição brasileira para a superação das categorias estéticas da arte moderna. A propósito, no verão de 70, em Cabo Frio, Mario Pedrosa profetizava: “Uma arte ‘pós-moderna’ inicia-se. É que entre aquela [refere-se à arte moderna] e o povo, a sociedade de consumo de massa se interpôs pela comunicação de massa que deu à imagem uma força atributiva maior que a palavra, e forneceu à indústria e ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensivas” (Pedrosa, 1986, p. 308). Desde então, os procedimentos instaurados pelas vanguardas foram eventualmente retomados com sentidos outros, nunca, porém, seus princípios foram revalidados.

A geração que despontou nesse período – a exemplo de Gerchman, Antonio Dias, Vergara e outros – fez opções pertinentes ao contexto brasileiro. Cientes da expansão da *pop art*, conhecedores do novo realismo francês, os jovens artistas buscaram uma terceira via. Na nova figuração buscava-se a retomada das relações da arte com a vida, recusando o isolacionismo da chamada alta cultura, rejeitando as filiações,

inclusive a herança da modernidade. A visão acrítica dos *pop* americanos não interessava aos brasileiros preocupados naquele momento com as graves questões sociais e políticas do país. Esse cair na real, como hoje se diz, fez Oiticica constatar, não sem perplexidade: “Da adversidade vivemos!”. Por outro lado, Ferreira Gullar, que havia sido a cabeça pensante do grupo neoconcreto, percebeu com clareza que ali havia uma mudança de paradigma: em detrimento da estetização e do subjetivismo, a arte passava a centrar-se no homem. Para ele, “uma arte de opinião pode por sua própria natureza crítica, objetiva, tornar-se um movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares a cada cultura, a cada país, a cada região. Os problemas da linguagem pictórica são preocupações de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima” (Gullar, 1965).

De lá para cá, cada vez mais as exposições de arte são tomadas como eventos de uma ampla programação que comporta as promoções da moda, os lançamentos publicitários, os espetáculos de multimídia, festivais, etc. Esse tratamento indiferenciado se, por um lado, equipara a arte a outras manifestações da cultura visual, por outro, evidencia a contribuição da mídia na democratização do gosto. Coube à televisão, mais que a qualquer outro meio de comunicação, o papel plasmador dessa tendência. Recentemente, com o aumento crescente do número de usuários da Internet, a circulação da informação em escala global ganhou novo impulso. Tudo isso explica o apego da arte atual às imagens citadas e sobrepostas, a um sentido de espaço e de tempo comprimidos. Em suma, o que acontece na arte atual não ocorre no vazio, prende-se à transformação tecnológica e econômica em curso, àquilo que afeta o cotidiano do homem comum.

Hoje se discute a globalização, onde a diferença e a alteridade são como vozes dissonantes que, contrariando a imposição de uma fala dominante, buscam instaurar um discurso plural dentro de um novo

internacionalismo. A historicização da arte contemporânea no Brasil não pode desconsiderar as contribuições da Bienal de São Paulo nesse processo de intensa culturalização do qual ela é parte atuante. Neste curto ensaio, há espaço para destacar apenas três colocações, três momentos que assinalaram o amadurecimento das questões da contemporaneidade em nosso meio.

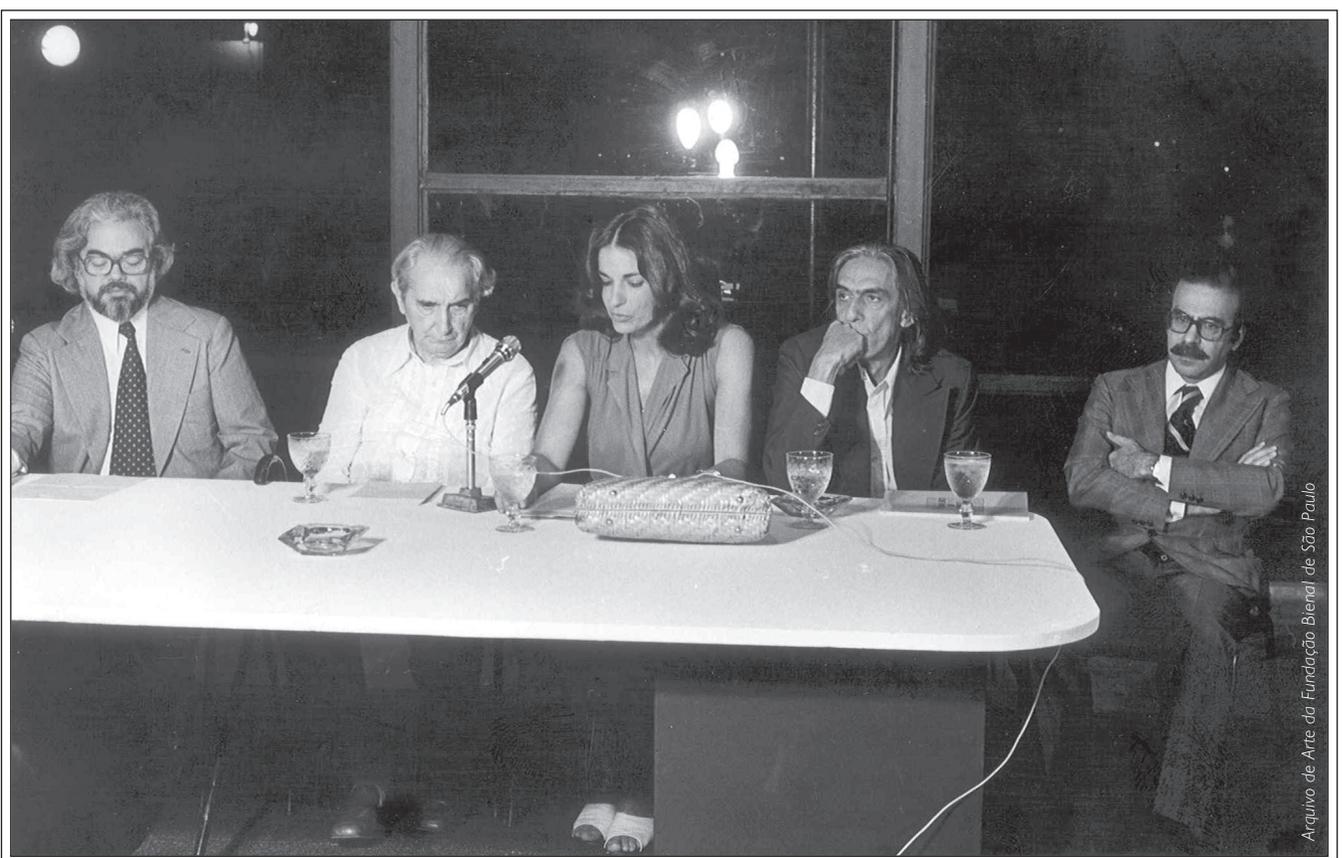
A retomada da *antropofagia cultural* – conceito enunciado por Oswald de Andrade em 1928 como via de superação da síndrome de falta de originalidade da nossa cultura – por Paulo Herkenhoff na orientação curatorial da XXIV Bienal de São Paulo (1998) veio reiterar a atualidade desse conceito na interpretação da cultura globalizada na sociedade contemporânea, entre outros aspectos contemplados. A voracidade com que os aportes culturais são incorporados – por necessidade, imposição ou consumismo – confirma o “canibalismo” como metáfora de apropriação e consumo, uma prática corrente, frequentemente descolada de qualquer preocupação

seletiva ou identitária. Afinal, o que ficou do modernismo de 22 foi a idéia forte de uma cultura miscigenada, logo plural: contra o imobilismo da tradição, uma cultura aberta aos fluxos de comunicação, uma sociedade que põe na alteridade seu desejo e faz da entropia sua dinâmica.

Na esteira dessas “relações antropofágicas” viria a “contaminação”, risco inevitável ao qual todas as culturas vivas estão expostas. Da síntese entre o próprio e o apropriado resultaria o dado vitalizador do organismo social e não sua perda. Por outro lado, a ousadia de estender a idéia da antropofagia cultural a uma exposição internacional, inclusive ao chamado núcleo histórico (quase sempre uma reiteração desprovida de crítica), veio demonstrar que é possível reunir obras de várias procedências sob um conceito gerado no Brasil.

A referida estratégia modernista quando combinada ao legado crítico de Mario Pedrosa permite uma aproximação ainda mais refinada da problemática atual. Pedrosa acompanhou por cinquenta anos o

Homenagem a Mario Pedrosa, 14/4/1980, Fundação Bienal. Foto: Nair Benedicto/ Agência F4



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

desenvolvimento da cena cultural com argúcia e sensibilidade superiores às de qualquer outro colega brasileiro. A percepção do impacto da comunicação de massa e das novas tecnologias sobre as manifestações da arte fez com que dissesse sem rodeios: “Não há mais lugar nessa sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não ambigüidade” (Pedrosa, 1986, p. 308). Em 67, Pedrosa já utilizava a denominação “pós-moderno” para qualificar uma situação radicalmente nova, em que a ordem do verbal perdia, rapidamente, terreno para o visual. O seu não provincianismo, a visão alargada do fenômeno lhe permitia entender a crise não como exclusiva da arte. O que estava e está em jogo é a mudança de patamar tecnológico na comunicação global e como o homem comum reage à ampliação dos meios naturais de acesso ao mundo. “Dir-se-ia que todos os ouvidos e todos os olhos estão abertos a todos os estímulos, a todas as provocações, a todas as comunicações, a todos os códigos” (Pedrosa, 1986, p. 142). Essa vulnerabilidade à pluralidade de informações, essa oferta excessiva de dados viria afetar tanto a produção quanto a recepção da obra no sentido inverso ao proposto pela crítica das primeiras décadas do século, “quando se repudiaram todas as relações não propriamente plásticas inerentes à obra, por necessidade de isolar o fenômeno desta, para análise, e ressaltaram-se os valores formais” (idem). Esse condicionamento comandado por Clement Greenberg alcançou fortes repercussões no entendimento do que seja “arte moderna” e na apreciação das obras por parte da crítica e do público: a museografia do cubo branco que vigorou até o final do século XX configura bem a recusa de toda e qualquer interferência, acabando por colocar a arte num limbo.

No artigo “Mundo em Crise, Homem em Crise, Arte em Crise”, Pedrosa foi mais longe: “Já não é mais permissível falar de Escultura e de Pintura ou qualquer outra arte no espaço e no tempo isoladamente”. Decisivo para ele era o ambiente, não a obra. “Nem mesmo o jardim, a praça pública, as feiras e os grandes espaços urbanos são válidos em si mesmos. Mas é dentro do

contexto ambiental que todas as artes e atividades correlatas podem encontrar o momento crucial de sua integração, quer dizer, de sua autêntica realização no complexo social” (Pedrosa, 1986, p. 216) Avançou então a noção de “ambiência cultural (e tecnológica) que envolve o homem de nossas cidades e de nosso tempo”. Nesse texto ele saúda o advento da eletrônica, que permite ao artista sair do isolamento contra o qual tanto têm lutado aqueles que não se contentam com a gaiola dourada dos museus e das mansões de colecionadores.

Outra postura conceitual e crítica relevante para a compreensão da problemática da arte contemporânea é a que assumiu Walter Zanini como curador da 16ª edição da Bienal (1981), abandonando a distribuição das obras por países e propondo a montagem por analogia de linguagem. Desgarrrou-se assim do modelo instituído pela Bienal de Veneza. Rompeu com a tirania da escolha diplomática quando não simplesmente burocrática e desconstruiu o mapa cultural (relação centro/periferia) ao eleger conceitos e não a geografia política como critério de montagem. Essa decisão polêmica na época recebeu logo o apoio do crítico francês Pierre Restany, que viu na iniciativa um marco histórico, um modelo a ser seguido por outras mostras internacionais. Foi com Zanini que a Bienal de São Paulo recuperou o prestígio, trazendo artistas importantes que há doze anos recusavam participar do certame. Mais do que isso, o novo formato possibilitou enfatizar uma produção pouco assimilada: arte por *xerox*, *mail art*, *performance*, vídeo-arte, instalações. Pela primeira vez, a Bienal providenciou equipamento para exibição de vídeos, finalmente redimindo-se da resistência que vinha demonstrando desde 1973 em viabilizar esse meio de expressão. Enfrentando protestos, inclusive de artistas brasileiros. Zanini, pioneiro no apoio aos novos meios, aponta o conservadorismo dos que tomaram esse partido: “Os artistas que pensam assim pertencem igualmente a uma sociedade urbana que não pode prescindir da televisão, do telex, do computador ou dos satélites artificiais. O espírito doutri-

nário, centrado em preocupações ideológicas ultra-regionalistas, não tem, no entanto, mínimas condições filosóficas para impor sua vontade à marcha irreversível da história” (Amarante, 1989, p. 284).

Para concluir diria que, ao longo de meio século, a Bienal de São Paulo vem respondendo aos desafios que o abalo sucessivo das certezas propõe. Ao contrário do museu, sua função não é preservar o passado mas sintonizar o presente e até mesmo sondar o futuro. E aqui cabe uma reflexão: as mostras históricas que serviram na primeira década para promover uma mudança de paradigma e revolucionar o gosto, com o tempo, acabaram por se tornar um enclive conservador dentro de uma instituição cujo objetivo é mostrar a arte da atualidade. A missão didática que tem justificado o núcleo histórico só se cumpre se a leitura do passado for crítica. Num mundo em transformação, a capacidade de detectar pontos de latência no panorama da arte mundial, detectar mudanças, de sintonizar as tensões e os anseios do momento, constitui pré-requisitos assimilados pelas curadorias de suas melhores edições. A Bienal vive de uma não-tradição: sua práxis não se funda numa crença que recorre, mas se orienta por algo incerto que busca, seu caráter é inaugural, sua condição efêmera, seu discurso prospectivo como a arte de seu tempo.

Entretanto, crises frequentes e sinais de senilidade vêm preocupando os interessados em sua sobrevivência, não como glória

passada, mas como organismo atuante e vitalizador da cultura. O resgate de algumas linhas que desenharam seu perfil na origem pode ajudar no balizamento de seu desempenho futuro. Na “Apresentação” da I Bienal, Lourival Gomes Machado, então diretor artístico do MAM de São Paulo, nos dá uma pista: “A Bienal de São Paulo planejou-se como experiência e, hoje, é ainda como simples experiência que se oferece ao juízo público. O que se quer é aprender, a fim de transmitir a lição a quantos no futuro, de boa vontade, queiram fazer mais e melhor. Não há experiência sem percalço” (Machado, 1951, p. 16). E segue enumerando os percalços que foram e provavelmente serão ainda muitos na história dessa instituição. Começa pelos materiais, depois enumera os relativos à escolha das obras, às críticas que se anunciavam. Por fim, fez uma advertência: “Que não se perca a experiência e, de futuro, melhor ainda se agasalhem as exposições internacionais de arte em São Paulo” (idem, p. 20). Vale salientar o caráter experimental que emprestava à mostra, um valor que deve prevalecer apesar das dificuldades que acarreta, pois toda experimentação pressupõe um coeficiente de desconhecido. Por outro lado, recomendava reter da experiência o conhecimento adquirido para que o desempenho institucional ganhasse em qualidade.

Dezembro de 2001

BIBLIOGRAFIA

- AMARANTE, Leonor. *As Bienais*. São Paulo, Projeto, 1989.
- GULLAR, Ferreira. *Opinião 65*. n. 4, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, set./1965.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1951.
- PEDROSA, Mario. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
-