

Sobre a Terra de Ninguém da arte



Foto Divulgação

Qu Yan (China). Video stills de mobile House - projeto para a 26ª Bienal de São Paulo, 2004.

O tema da 26ª Bienal de São Paulo foi escolhido de modo a permitir que uma plethora de posições artísticas se identifique com ele. O conceito da Terra de Ninguém tem várias dimensões: a físico-geográfica, a político-social e, por fim, a estética, que evidentemente nos interessa mais no contexto da exposição.

Na estética, a terra de ninguém começa onde o mundo convencional termina. Designa aquele espaço no qual a realidade e a imaginação estão em conflito. Os artistas são os guardiões das fronteiras de um reino situado além da sociedade administrada, em paragens não mais alcançadas pelo poder interpretativo das instâncias política e econômica. Ao passo que todos brigam incessantemente em torno da pergunta sobre o quê pertence a quem, a arte define as relações de propriedade a sua maneira. No domínio da estética nada é de ninguém; e tudo, de todos. **Páginas de 4 a 9.**

Editorial

Atingimos o 7º número do **Jornal da abca**, a 26ª edição da Bienal da São Paulo, sob o tema **Território Livre**, e faremos mais um seminário da **abca: Arte, Crítica e Mundialização**, com a presença do presidente da aica, mr. Henry Hughes. Esta é uma edição especial do jornal. Por isso, contém apenas matérias do Seminário e

Arte, Crítica e Mundialização

A **Associação Brasileira de Críticos de Arte – abca** – realizará de 27 a 30 de setembro de 2004, na capital paulista, o seminário internacional **Arte, Crítica e Mundialização**, que ocorrerá em dois locais, a partir de uma visita a 26ª Bienal de São Paulo, na manhã do dia 27; e nos auditórios da VIVO e do Museu de Arte Contemporânea da USP, Ibirapuera. Na VIVO à av. Chucri Zaidan, 860 acontecerá a cerimônia de abertura, às 17 horas, com a conferência do presidente da **Associação Internacional de Críticos de Arte**,

Henry Meyric Hughes. Em seguida, coquetel de confraternização. No auditório do MAC-USP, Ibirapuera, as demais conferências e sessões de debates. Nas **páginas 24, 25, 26 e 27.**

Índice

Entrevista com o presidente da Bienal de São Paulo e outras bienais na **página 2**
Entrevista com o curador da Bienal **página 3.**

A Bienal como Território Livre de Alfons Hug **páginas 4, 5, 6.**

Contrabandistas de imagens **páginas 7, 8, 9.**

Relação dos artistas participantes na **página 10.**

Arte, Território, Bienais de Neide Marcondes **página 11.**

Por uma Bienal inclusiva de Magno Fernandes **página 12.**

Depoimento do curador Alberto Beuttenmüller **página 13**

O Nordeste é out-side de César Romero na **página 13.**

Entrevista com Calzadilla de Floriano Martins **páginas 14, 15.**

Uma história para a Bienal de São Paulo **página 16.**

A questão do espaço na Bienal de São Paulo de Verônica Stigger **página 17.**

A presença do Japão nas bienais de São Paulo. Elvira Vernaschi **páginas 18, 19.**

Percival Tirapeli, Radha Abramo e Jacob Klintowitz **páginas 20, 21.**

Prêmios Bienais no acervo do Mac-USP de Elza Ajzenberg **páginas 22, 23**

Memória da Bienal de Sergio Milliet **página 27**

Bienal – interrogar sem destruir de Vicente de Pérsia **última página.**



Imagem da capa do catálogo da I Bienal de São Paulo.

ensaios sobre a 26ª Bienal de São Paulo. O editor lembra-se da I Bienal de São Paulo do Museu de Arte Moderna, naquele 1951, já tão distante, mas que marcou sua adolescência para sempre. Guardo ainda o catálogo da primeira edição da Bienal, raridade cuja capa é reproduzida na primeira página. Lá se vai mais de meio século; as lembranças são densas e já fazem parte da história da cidade de São Paulo. O adolescente, que viu a I Bienal, acabou por acompanhar todas as demais,

como jornalista e crítico de arte. De 1967 a 1984, este redator acompanhou até a retirada das obras dos caixotes; e em 1977 foi curador, junto com o então Conselho de Arte e Cultura. Daí o meu depoimento neste número sobre a 14ª Bienal, a Bienal que mudou os destinos da Bienal, ao criar pela primeira vez uma programação cultural e submeter todos os países às regras da Bienal. Antes, os países enviavam o que queriam, de arte primitiva à arte contemporânea. Território Livre é o novo conceito dessa 26ª Bienal e, como sempre, irá gerar polêmicas no Seminário da abca. Que, assim, seja. Sem debate a arte não é nada. **Alberto Beuttenmüller – editor.**

Palavra da Presidente

O nº 7 do Jornal da ABCA é lançado, com apoio da IMESP, na abertura do Seminário Internacional "Arte, Crítica e Mundialização", evento que a nossa ABCA preparou para acontecer por ocasião da 26ª Bienal de São Paulo. A idéia central do Encontro é discutir a crítica e a arte contemporâneas, tomando em conta a proposta central que esta Bienal nos traz - Arte como Território Livre.

Trazemos como convidados estrangeiros o Presidente da AICA, Henry Meyric Hughes; o Professor Jacques Leenhardt, ex-presidente e Diretor de Estudos da E.H.E.S.S, de Paris; e os pesquisadores, críticos e ensaístas Tício Escobar e Alicia Haber, respectivamente do Paraguai e do Uruguai. Desde 1959, quando se deu o Congresso Extraordinário da AICA - quando se discutiu Brasília como "obra de arte total", pouco antes de sua inauguração como capital do Brasil - não recebíamos em um evento nosso presidente da AICA. É o Seminário de 2004, portanto, uma ocasião muito especial para a Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Estamos lançando, juntamente com o Jornal da ABCA n.º 7, os dois primeiros livros da **Coleção Crítica de Arte: Os Lugares da Crítica de Arte e Sérgio Millet - 100 Anos**. Para esta coleção, estamos recebendo também apoio da IMESP, que se integrou ao nosso projeto como co-ediadora, e da RIPASA, que nos ofereceu o papel necessário para sua edição. Mais sete livros serão produzidos e publicados até 2006, totalizando-se um conjunto de dez volumes sobre crítica de arte.

O Arquivo e Laboratório de Pesquisa sobre Crítica de Arte conta com a participação de bolsistas de Iniciação Científica, e as estagiárias Gabriela Abraços, com bolsa do CNPq; Maria Zmitrov, com bolsa da FAPESP; Tatiane Gonçalves, com bolsa Coseas; e Araceli Barros Silva. Trabalhamos ainda conosco dois doutorandos. Desta forma, graças ao convênio com a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, estamos avançando o trabalho de pesquisa dos documentos da ABCA e de temas e problemas relevantes no campo da Crítica e da Arte Contemporânea e de sua recepção pelo público.

Queremos agradecer a todos as instituições e empresas que vêm colaborando com a ABCA: Universidade de São Paulo, IMESP, Secretaria de Estado da Cultura, RIPASA, VIVO e Banco do Brasil. Com estas parcerias qualificadas, reforçamos nossa contribuição para o campo da cultura no Brasil.



Contatos com a presidência:
abca@abca.art.br

Bienal espera mais de 1 milhão de pessoas este ano

Em entrevista à Lisbeth Rebollo Gonçalves, o presidente da Bienal disse que a "26.ª Bienal de São Paulo vai apresentar o que há de melhor na produção artística contemporânea de sessenta países de todos os continentes. De 25 de setembro a 19 de dezembro, o público poderá apreciar, nos quase 30 mil metros quadrados do pavilhão da Bienal, obras de 135 artistas.

De acordo com o presidente da instituição, Manoel Francisco Pires da Costa, a mais longa Bienal da instituição - serão 86 dias de mostra - terá como tema Território Livre e como curador Alfons Hug, assistido por Jacopo Crivelli.

O design da mostra é do arquiteto Isay Weinfeld. A direção da Bienal espera que mais de 1 milhão de pessoas visitem a exposição. "No aniversário de 450 anos de São Paulo, nós vamos oferecer o melhor da arte contemporânea de graça. Como presente à população, a Bienal não cobrará ingresso neste ano", diz Pires da Costa. Para atender a esse contingente, a entidade acertou várias parcerias, com destaque para a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e o Centro de Estudos e Memória da Juventude. "Nós aprimoramos a parceria iniciada com a Faap no ano passado, durante a Bienal Internacional de Arquitetura, e trouxemos o Centro de Estudos e Memória da Juventude para ajudar a selecionar e preparar os cerca de 400 monitores que vão orientar o público durante a mostra", explica Pires da Costa.

Inúmeros eventos estão programados para quem visitar a Bienal, como palestras de artistas internacionais, seminários, apresentação musical, entre outros. De acordo com Pires da Costa, a entidade segue o caminho indicado durante o lançamento do Movimento Arte e Democracia, com iniciativas que darão o tom das ações da instituição neste e nos próximos anos. "Buscamos parcerias para a formação profissional no âmbito da cultura. Estamos formando jovens na área de montagem de eventos (eletricidade,



pintura, encanamento, etc.) e vamos preparar gente também na área de restauro.

O porão da Bienal está sendo reformulado para abrigar as oficinas e auditório. É uma importante contribuição da Bienal na difícil tarefa da inclusão social", explica Pires da Costa. Como embaixadora do País nas artes, a Bienal elaborou um projeto destinado a angariar recursos que está em

linha com a preocupação da população e do governo brasileiro. "O Brasil vive sua maturidade comercial e está pronto para consolidar sua auto-estima e a arte pode servir para o estreitamento comercial entre parceiros", entende. O presidente da Bienal afirma que, a exemplo, da Bossa Nova, que ajudou a formular a imagem do Brasil no exterior, a Bienal também será um ponto importante de atração de executivos, que após uma visita à mostra podem realizar negócios e conhecer o País. "As empresas brasileiras parceiras da Bienal poderão mostrar, por meio da arte, a seus potenciais clientes a capacidade intelectual, o grau de desenvolvimento e organização da nossa sociedade", diz Pires da Costa."

Carta do Leitor

Salve Elvira

Estou absolutamente encantado com a qualidade gráfica do último Jornal da ABCA. As reproduções são primorosas e os textos de alto nível. Parabéns a todos envolvidos nele, em especial, o bravo editor e aos integrantes da Diretoria.

Carlos Perktold - ABCA/ MG

Alberto

- Você sabe fazer um jornal. É tarefa difícil. Além de bons textos, temos papel e uma diagramação de altíssima qualidade. Acredito que é um serviço excelente prestado à crítica, colecionadores, interessados em arte e público em geral. Fica meu respeito registro.

César Romero - ABCA/ BA

Outras bienais

Bienal de Veneza terá duas diretoras em 2005

As espanholas Maria de Corral e Rosa Martínez serão as diretoras da Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza em 2005, quando pela primeira vez duas mulheres ocuparão o cargo.

No mesmo ano, a Bienal promoverá um simpósio internacional de arte contemporânea, com curadoria do norte-americano Robert Storr.

A decisão, tomada pelo presidente da bienal, Davide Croff, tem como objetivo encorajar a renovação do setor de artes visuais do tradicional evento italiano.

European Biennial of Contemporary Art

Donostia-San Sebastián 2004 Manifesta 5, Bienal Europea de Arte Contemporáneo se celebrará el 2004 en Donostia-San Sebastián, bajo la organización de la Fundación Internacional Manifesta junto al Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Gipuzkoa y el Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián, instituciones vascas unidas en el Centro Internacional de Cultura Contemporánea de Donostia-San Sebastián.

Manifesta, la Bienal Europea de Arte Contemporáneo, es un proyecto itinerante de arte contemporáneo que tiene lugar en una ciudad diferente de Europa cada dos años. Manifesta se ha convertido en un evento de ámbito internacional que provoca el intercambio entre artistas, agentes culturales, escritores y pensadores de museos, centros de arte e instituciones culturales de toda Europa. Creada y apoyada por la Fundación Internacional Manifesta, con base en Amsterdam, surgió como un modelo alternativo a la Bienal de Venecia y a Documenta. A la primera edición, que tuvo lugar en Rotterdam (1996), le siguieron las de Luxemburgo (1998), Ljubljana (2000) y Francfort (2002).

Donostia-San Sebastián, el territorio del que es capital y el conjunto del País Vasco, acogen el proyecto de la quinta Bienal como un reto de cara a su desarrollo cultural. Servirán de plataforma para el desarrollo de la Bienal y a través de Manifesta 5, se reforzarán en el plano de las corrientes internacionales del arte contemporáneo.

La organización en Donostia-San Sebastián de Manifesta 5 va ligada directamente con un objetivo estratégico a largo plazo de la Fundación Internacional Manifesta, el de lograr un mayor equilibrio entre el Norte y el Sur de Europa en todos los ámbitos de sus actividades, es decir, en la celebración de la exposición, a través de los miembros del Patronato, los equipos de comisarios, y los artistas.

LOS COMISARIOS

Massimiliano Gioni es el director artístico de Fondazione Nicola Trussardi en Milán. Comisario de "The Zone" para la 50 edición de la Bienal de Venecia (2003). Forma parte del equipo de comisarios para

Entrevista do Curador Alfons Hug a Alberto Beuttenmüller

la presentación de adquisiciones recientes de Dakis Joannou Collection (Atenas, 2004). Del 2000 al 2002 ejerció como editor para la edición norteamericana de Flash Art. Gioni ha trabajado en numerosas exposiciones entre las que destacan: Uniform. Order and Disorder (PS1, New York, 2001); The Fourth Sex. Adolescent Extremes (Pitti Discovery, Florencia, 2002); Yesterday Begins Tomorrow (Deste Foundation, Atenas, 2003). Junto a Maurizio Cattelan y Ali Subotnick dirige al revista neoyorquina Charley, y el espacio de exposiciones no comercial The Wrong Gallery. **Marta Kuzma** es una comisaria independiente que reside actualmente en San Sebastián, España, durante la celebración de Manifesta 5 (2003-2004). Kuzma ha trabajado como Directora Artística en la WPA, en Washington, DC (2000-2002), donde reinició el programa del Monumento Mutable, un proyecto internacional que analiza las revisiones al concepto de monumento. Durante el periodo 1991 - 1999 trabajó como Directora Artística del Soros Center for Contemporary Art de Ucrania, donde comisarió numerosas exposiciones, entre otras: Boris Mikhailov: A Retrospective (1996); Alchemic Surrender aboard the nuclear battleship Slavutych in Sevastopol (1994); y The Crimean Project en el Livadia Palace (1998). Antes de Kyiv, Kuzma había dirigido el International Exhibitions Programme del International Center of Photography de Nueva York. Kuzma estudió en el Barnard College Columbia University, NYC, y terminó su curso de posgraduado en Estética y Teoría del Arte en el Centre for Modern European Philosophy, Middlesex University, Londres. Ha sido miembro del jurado del DAAD para residencias de artistas en 2003 y 2004, y es profesora invitada en el programa para posgraduados de la École des Beaux Arts de París. Actualmente está comisariando junto con Dan Graham un proyecto llamado Passaic, que va a inaugurarse Nueva York en 2004.

Bienal do Mercosul escolhe curador e prepara tema para 2005

O crítico e professor de História da Arte Paulo Sergio Duarte será o curador da 5ª. Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que acontecerá entre setembro e novembro de 2005 em Porto Alegre.

O tema da bienal será as experiências com o espaço, transformadas nas próprias obras de arte, como explicou o curador à Reuters por telefone.

“Haverá intervenções urbanas espalhadas em Porto Alegre, algumas de caráter permanente, outras efêmeras. Quero que a Bienal deixe uma marca para sempre na cidade”, disse Paulo Sergio Duarte.

A idéia é que a mostra seja limitada pelas “questões de linguagem das obras de arte e não pelos espaços geográficos dos países participantes”.

O curador se mostrou interessado nas experiências da land art, mas disse que a questão do espaço também será abordada em esculturas, pinturas e trabalhos virtuais.

Ainda não foi decidido qual país e artista serão homenageados na próxima edição.

A quarta edição da Bienal, em outubro de 2003, teve como curador Nelson Aguilar e o tema “Arqueologia Contemporânea”. O México foi o país convidado e trouxe 60 trabalhos de José Clemente Orozco, um dos maiores mestres do muralismo mexicano.

O evento anterior, que recebeu mais de um milhão de visitantes durante pouco mais de dois meses, aconteceu na Praça da Alfândega — no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Memorial do Rio Grande do Sul e Santander Cultural —, na Usina do Gasômetro e, pela primeira vez, em quatro galpões do Cais do Porto, com vista para ao Rio Guaíba.

A.B.: O tema da 26ª Bienal é **Arte como Território Livre**. Podemos afirmar que é uma Bienal dos Excluídos?

A.H.: O Território livre da estética começa onde termina o mundo do dia-a-dia. Designa aquele espaço em que realidade e imaginação entram em conflito. Artistas são guardas de fronteira de um reino que está além do “mundo administrado”, e aonde não mais chega a competência interpretativa da política e da economia. Enquanto todo mundo discute constantemente a respeito de quem é dono do quê, a arte esclarece as condições de propriedade ao seu modo: no reino da estética todos são donos de tudo.

A.B.: Em entrevistas aos jornais, o curador tem afirmado que nessa 26ª edição a Bienal terá mais pintura e escultura do que arte multimídia. Essa postura seria um retrocesso em relação às linguagens contemporâneas?

A.H.: Definitivamente não, já que a pintura e a escultura não são menos contemporâneas do que a arte multimídia; muito pelo contrário, na Europa e nos Estados Unidos são os suportes mais dinâmicos e modernos neste momento. Com sua técnica quase artesanal elas criam um contraponto às promessas do “high-tech” e do “hype” do mundo virtual cujo apelo vem sofrendo um certo desgaste.

A.B.: O curador poderia diferenciar as duas edições, quanto aos conceitos empregados. Qual a diferença entre a 25ª e a 26ª edições da Bienal?

A.H.: A 25. Bienal teve limitações geográficas no segmento dos artistas convidados que vinham de 11 metrópoles. A próxima edição é mais abrangente e inclui 80 artistas do mundo todo, independentemente da cidade onde moram. A 26. Bienal também dá um enfoque maior nas questões estéticas.

A.B.: Pela lista enviada aos jornais, não há grandes nomes da arte internacional na 26ª edição. Pode-se considerar a 26ª Bienal uma bienal de artistas revelações?

A.H.: Grande nome é uma noção relativa. O que pode ser um grande nome na Polônia, Bulgária ou Austrália, não é necessariamente um grande nome no Brasil, e vice versa. Recomendo um certo grau de curiosidade. O curador da Bienal visitou nos últimos 15 anos 30 Bienais das 50 que existem no mundo e faz questão de não copiar a lista de artistas de Veneza, da Documenta ou da Feira de Basel. Existem muitos grandes nomes fora do eixo Nova York-Londres. Sempre foi a vocação da Bienal de São Paulo de buscar novos talentos na chamada “periferia” que um dia pode virar “centro”.

A.B.: O conceito de Território Livre, aplicado à Estética, é bastante teórico. Poderia dar-nos um exemplo de arte aplicada como território livre, na vossa concepção?

A.H.: A grande variedade de estratégias documentárias que também puderam ser observadas, durante os últi-



mos anos, em grandes exposições internacionais, parece levar à conclusão de que a confiança no poder da estética está minguando. Aliás, esse parece ser o caso também da literatura, em que as obras de caráter jornalístico, as biografias e os livros de auto-ajuda ocuparam os espaços da ficção. Tendo em vista o estado precário em que o mundo se encontra e a urgência dos seus problemas, artistas e curadores parecem procurar a salvação em análises científicas, reportagens e tratados discursivos sobre a realidade, desconhecendo, de modo gritante, as possibilidades dos processos estéticos.

A 26. Bienal de São Paulo tenta resgatar os valores estéticos, indo na contramão das propostas documentárias que vêm dominando

o circuito das Bienais. A maioria das obras na Bienal de São Paulo, sobretudo no segmento dos artistas convidados por nós, valoriza a autonomia da arte.

A.B.: O curador quer valorizar a arte produzida no Terceiro Mundo, numa tentativa de resgatar valores que foram esquecidos com a globalização?

A.H.: Estou pouco preocupado com a “globalização”. O que estamos fazendo é descobrir novas linguagens plásticas e visuais, seja nos Estados Unidos, no Brasil ou na China, países aliás, que estão bastante produtivos neste sentido. Se a globalização tem suas desvantagens, ela certamente também facilita a troca de idéias e obras de arte.

A.B.: Apesar de o curador querer excluir a política da arte dessa Bienal, como ocorreu com a Documenta de Kassel, que foi essencialmente política, a escolha da arte dos excluídos, a favor de uma Estética da Precariedade não é um ato político?

A.H.: A Bienal de São Paulo não exclui a política, ela lida com a política num nível superior, superando o jornalismo e a reportagem. O ato criativo é um ato social “per se” e não há nada mais político do que construir, através da arte, um mundo paralelo ou antagônico ao mundo real. Objetos precários que muitos escultores usam, entre eles vários brasileiros, mas também americanos e europeus, não são ferramentas de propaganda política, senão meios na construção de símbolos, sempre ambíguos e as vezes contraditórios. Quanto mais banal o objeto, mais poderosa a metáfora que dele surge. Quando Dom Quixote insiste que uma simples bacia era o mítico elmo de Mambrino, ele inventa a metáfora moderna que nos inspira na leitura da arte contemporânea, até hoje.

Alfons Hug

A 26ª Bienal como território livre

Foto Divulgação

Abdullah Al Saadi (Emirados Árabes) - *Mountain Scroll*, vista da instalação. 2002 - 2004

Em 1995 foi exposta no pavilhão brasileiro da 46ª Bienal de Veneza a hoje lendária instalação *Faixas de misses*, de Arthur Bispo do Rosário, formada por 41 faixas e cetros de beldades imaginárias dos quatro cantos do mundo. As faixas e os cetros foram dispostos em justaposição ordenada, cobrindo um leque de países do Brasil até a Arábia Saudita. A instalação não permite entrever nenhuma ordem hierárquica entre os países.

Mais uma vez, 55 países de todos os continentes citaram a escultura poética de Bispo e aceitaram o convite de trazer para São Paulo o que há de melhor e mais relevante em sua produção atual. A maioria dos artistas criou novos trabalhos após estudo detalhado do edifício e da cidade. Em praticamente todos os casos, ocorreu uma prazerosa troca de opiniões entre a Bienal e os curadores dos diversos países. Em contraste com Veneza, onde as nações participantes cuidam de si mesmas e administram seus pavilhões de maneira independente, há em São Paulo uma interação espacial entre os 56 artistas das “representações nacionais” e os 80 artistas diretamente convidados pela Bienal. Com a participação de 135 artistas, a Bienal de São Paulo é, hoje como ontem, uma das maiores exposições em termos internacionais. Em 2002, a 25ª Bienal recebeu 670.000 visitantes e foi a exposição de arte contemporânea mais visitada no mundo, estando à frente até mesmo da Documenta de Kassel. De novo uma ampla ação educativa propiciará, de forma sistemática, a toda uma geração de estudantes o convívio com a arte contemporânea. Entre eles muito são oriundos dos subúrbios mais pobres de São Paulo.

Para enfatizar a unidade temática da mostra como um todo, os artistas convidados e os artistas enviados pelos diversos países foram mesclados na área de 25.000 m² do generosamente dimensionado pavilhão de Oscar Niemeyer, em vez de serem separados artificialmente como ocorreu no passado. Apesar de toda a complexidade das diversas vozes, cria-se desse modo um concerto coletivo.

A Bienal fala, como sempre, muitos idiomas – e, na perspectiva da gramática, em dois números. Fala no plural, pois os países indicam seus próprios curadores, que apresentam uma enorme diversidade de posições artísticas do mundo inteiro; e fala no singular, pois o curador da Bienal também tem a oportunidade de apresentar a sua visão da arte do mundo. Tradicionais em São Paulo e reservadas a artistas especialmente destacados, as chamadas “Salas Especiais” foram mantidas.

O Brasil, como de costume, exhibe a maior parte dos artistas; e como os demais países, também é representado por um

artista no segmento da “representação nacional”. Outros 18 brasileiros foram integrados à lista dos 80 artistas convidados de todo o mundo. Cada terço deles coube a São Paulo, ao Rio de Janeiro e ao restante do país, o que, segundo a avaliação do curador, é representativo do estado atual da produção no Brasil.

Historicamente, as duas bienais mais antigas do mundo, a de Veneza e a de São Paulo, devem sua fundação a pavilhões nacionais. Veneza começou em 1895 com

Thomas Demand (Alemanha) - *Without Title*. C-Print/ Diasec, 498 x 210 cm. 2003

um punhado de países europeus; São Paulo decolou em 1951 com nada menos que 20 países de três continentes. Únicas entre as bienais internacionais, as duas cidades mantêm esse sistema comprovado, que em tempos anteriores foi ocasionalmente criticado como ultrapassado, mas que se apresenta hoje tão produtivo como raras vezes no passado. Só o sistema da representação nacional permite projetos de grande porte, que do ponto de vista financeiro seriam inviáveis para a bienal sozinha. Além disso, as representações nacionais permitem o acompanhamento permanente da evolução da arte de um país. Isso é especialmente importante no caso das nações até agora classificadas como periféricas, por não serem escalas nas rotas de viagens dos críticos. A contribuição boliviana, que conquistou a preferência do público na última Bienal de São Paulo; ou, no caso de Veneza, o pavilhão de Luxemburgo, agraciado com o Grande Prêmio do Júri, provam que nesse tocante sempre é possível fazer descobertas interessantes.

A tríade das grandes exposições mais importantes, que continuam servindo de referência para as mostras

internacionais, é completada pela Documenta de Kassel. Inaugurada em 1955, a Documenta não possui pavilhões nacionais e também não é uma bienal no sentido próprio do termo, já que sua periodicidade foi inicialmente de quatro e passou agora para cinco anos. Enquanto a Bienal de São Paulo, que já na década de 1960 representava mais de 50 países, foi verdadeiramente internacional desde o início e dirigiu o seu olhar para o mundo, Kassel e Veneza abandonaram só nos últimos anos a fixação na arte ocidental, abrindo-se para a arte mundial. Esses dois eventos, por exemplo, só vieram apresentar artistas africanos nos anos 90. Vista nessa perspectiva, a Bienal de São Paulo sempre foi também um corretivo do eurocentrismo de Kassel e Veneza. Estava até predestinada a cumprir esse papel, por operar a partir de uma das maiores e mais pluriculturais cidades do planeta, onde se mesclam elementos europeus, africanos, indígenas e asiáticos em combinações fecundas. Ao lado de uma intensificação do diálogo Norte-Sul, a Bienal de São Paulo também estabeleceu como objetivo reforçar os nexos entre as culturas não-europeias por meio de um diálogo entre os países do Hemisfério Sul.

No caso da Bienal de São Paulo, Hemisfério Sul não se refere apenas à localização geográfica, mas também à pretensão de possibilitar ao mundo uma nova distribuição da cultura. Por esse motivo a 26ª edição da Bienal se empenhou em convidar também aqueles países que até agora estavam fora do *mainstream*. Isso vale sobretudo para a América Latina, a Ásia e a África.

Se entretantes a hegemonia do Hemisfério Norte foi rompida no universo da arte, podemos mencionar, ao lado de fatores endógenos positivos, que se constituíram nos próprios países em desenvolvimento alguns acontecimentos que produziram cesuras profundas também nos países industrializados. No caso de Nova York, Paris e Londres, o multiculturalismo trouxe consigo uma abertura na direção de culturas minoritárias, que irradiou também sobre outros países ocidentais. Isso vale especialmente para a Alemanha, que, apesar de e talvez por causa da Documenta, começou a perceber com relativo atraso a arte do Terceiro Mundo, a partir de meados dos anos 90. No caso da França, que sempre manteve relações culturais estreitas com as suas ex-colônias, a exposição “Les Magiciens de la Terre” (1989) resultou em uma nova avaliação da arte periférica.

É bem possível que nos próximos anos, a economia mundial, as velhas metrópoles continuem dominando, mas no campo da cultura surgiram novos centros de força, como a China e o Brasil. A arte contemporânea origina-se tanto a partir

sim chamada “projeção de Mercator” dos geógrafos, que nos mapas-múndi convencionais superdimensiona os países industrializados do Hemisfério Norte. Podemos, com efeito, constatar que há alguns anos vem ocorrendo, de maneira genérica, um certo enfado diante das metrópoles clássicas e do caráter definitivo e imutável dos seus processos sociais e urbanos. Procuram-se imagens novas, não desgastadas.

Atualmente o mundo conta com mais de 50 bienais, em sua maioria fundadas nos últimos vinte anos e preponderantemente fora da Europa e da América do Norte. Assim o universo da arte passou a ser multipolar, pela primeira vez na história; em lugares como Dakar, Cuenca, Sharjah e Gwangju, que há poucos anos não figuravam nos mapas da arte contemporânea, as bienais estabeleceram bases de apoio. “As outras modernidades”, eis o nome de uma exposição realizada em 1997 na Casa das Culturas do Mundo em Berlim, que lograram se impor. Esse processo sinaliza menos uma globalização política ou econômica do que um ato de emancipação cultural de regiões até agora marginalizadas. Embora os centros do comércio da atividade colecionadora de arte continuem localizados nos países industrializados do Hemisfério Norte, a arte contemporânea estabeleceu-se definitivamente como linguagem universal. As bienais tornaram-se, portanto, lugares nos quais confluem aspectos aparentemente inconciliáveis, oriundos de todos os quadrantes do

Alfons Hug

A 26ª Bienal como proposta estética

Terra. Nesse processo, a modernidade produziu no interior dessa língua franca "dialetos" visuais e variantes formais que se distinguem regionalmente e permitem correlacionar certas obras com uma determinada região cultural. A arte chinesa, por exemplo, desenvolveu uma maneira específica de lidar com o material, que se distingue por sua originalidade e sensibilidade plástica e pode ser percebida mesmo quando os artistas viveram vários anos no exterior. Um colorido local igualmente forte, que não deve ser confundido com exotismo, é próprio da fotografia africana, da pintura alemã mais recente ou das esculturas brasileiras. Qualquer pessimismo, que adverte contra um nivelamento das peculiaridades regionais, é inteiramente despropositado.

As bienais internacionais passaram a concorrer seriamente com a Documenta, da qual assumiram a função da procura de talentos e de novas tendências. Em virtude do seu ritmo mais acelerado, bienal, elas estão mais próximas dos acontecimentos do que a renomada mostra de Kassel. Por isso, a história das bienais é também a história da desprovincialização da arte na segunda metade do século 20. Não existe mais a periferia no sentido clássico do termo, os novos talentos não ficam mais escondidos. O elevado grau de abstração das artes plásticas e a sua natureza não-verbal facilitam a circulação transfronteiriça das obras de arte e o seu intercâmbio recíproco.

Nesse sentido, a Bienal de São Paulo desempenha, hoje como no passado, uma função central no Brasil e na América do Sul, duas regiões que apresentam, por um lado, uma considerável produção local de boa qualidade; e, por outro, uma demanda por mostras estrangeiras de arte contemporânea, ainda não satisfeita pelos museus e galerias subcontinentais. A Bienal confrontou várias gerações de artistas e críticos brasileiros com desenvolvimentos modernos, criando um entorno favorável para todo o universo cultural e artístico do país. Por isso não é de admirar que descobertas surpreendentes possam ser feitas reiteradamente, mesmo que fora do eixo Rio-São Paulo, seja no Nordeste, no Sul ou no Distrito Federal.

Não deixemos, porém, de mencionar um dilema próprio de todas as bienais, a dificuldade da escolha. Salta aos olhos que São Paulo sempre tentará rastrear as mais novas tendências no Brasil e na América do Sul, assim como as bienais européias deverão empenhar-se em apresentar o que há de mais novo no seu continente. Mas será que São Paulo deverá exibir exclusivamente a produção emergente européia e correr o risco de saltar por cima de toda uma geração mais velha, ainda não conhecida no Brasil? E será que se espera inversamente de Veneza, que a bienal mostre a arte jovem da América Latina, ou dê mais destaque às posições já consagradas? A resposta deverá ser pragmática e pautar-se também em uma mistura bem dosada de tendências aceitas e novas.

Parque de esculturas – Salão de pintura – Planetário do vídeo

O próprio prédio da Bienal, ícone cosmopolita da arquitetura moderna, feito de concreto armado, aço e vidro, e simultaneamente encarnação da herança industrial da cidade, insere cada obra de arte em um contexto de modernidade,

oferecendo na sua extensão de quatro campos de futebol os melhores pré-requisitos para a apresentação e recepção de arte contemporânea. Provavelmente ele é o mais belo dentre todos os prédios de bienais do mundo, inclusive por causa do seu vão de aérea leveza e da sua rampa de elegância barroca, que corta os três pavimentos em espirais irresistíveis. De todos os lados, o prédio recebe luz natural, filtrada pelo parque ao seu redor e com isso ligeiramente esverdeada. Dependendo da hora, a iluminação se altera, criando no pavilhão uma nova dramaturgia de luzes, caracterizada por uma intensidade mágica típica dos trópicos. Esses fatores oferecem possibilidades ideais para pintura e fotografia, mas também para esculturas e instalações.

Por isso o curador e o arquiteto da 26ª Bienal de São Paulo deram especial atenção à distribuição espacial. Levaram-se em conta critérios conceituais, estéticos e técnicos. O ponto de partida de todas as considerações foi a arquitetura do prédio, que sugere um agrupamento espacial de suportes. O espaçoso pavimento térreo, com um pé-direito de mais de sete metros e uma visão geral para o Parque do Ibirapuera, presta-se particularmente bem a um parque de esculturas com obras tridimensionais de grande porte. A primeira metade do segundo andar, em virtude da luz favorável que ali predomina, incidindo do leste e do oeste mas também difusamente de

cima e de baixo, oferece as condições ideais para um salão de pintura. A outra metade desse andar médio, mais escura, foi como que criada para um multiplex de videoinstalações, um planetário onde o observador pode afundar no cosmos das imagens digitalmente geradas.

Essa divisão facilita não apenas a orientação do público mas também a formação de uma massa crítica em cada grupo de suportes. Surgem, então, no edifício centros de gravitação distintos, com suas respectivas e específicas "temperaturas" estéticas. Crescendos e diminuendos se revezam.

O caráter grave das esculturas do térreo é abrandado pela leveza etérea do salão de pintura. O vão central, uma espécie de Praça da Apoteose, na qual as esculturas de Artur Barrio, Cai Guo Quiang e David Batchelor se elevam até o terceiro andar, representa uma espécie de grampo, reforçando o sentimento de coesão entre as diversas partes da exposição. Esse eixo vertical vai das ruínas da terra até as alturas aéreas das imagens artificialmente criadas, passando pelo salão elegante dos refinamentos da pintura.

Em vista dessa encenação, quem não se lembra de uma cidade barroca brasileira, com todas as suas contradições? A rampa elegante de Niemeyer cita as linhas grandiosamente curvadas da capela São Francisco de Assis, de Aleijadinho, ao passo que os jovens escultores brasileiros sugerem, com instalações frugais, a decadência do resplendor, por exemplo, da Casa da Baronesa, em Ouro Preto, que está prestes a ruir.

O fragmento foi desde sempre a matéria mais nobre da criação barroca. "As alegorias são no reino das idéias o que as ruínas são no reino das coisas. Daí, pois, o culto barroco da ruína", escreveu Walter Benjamin em *Alegoria e drama barroco*.

A fotografia, que permite relações diretas e indiretas com a pintura, a escultura e o vídeo,

a arte brasileira contrapõe um material duradouro à juvenildade febril, fugaz e pouco durável da cidade.

Mas nas suas excursões para o interior do país os artistas também insistiram que além dos arranha-céus de São Paulo ainda existe um espaço de grandes extensões, que obedece a um ritmo mais pachorrento. Simbo-



Foto Eduardo Ortega

Ivens Machado (Brasil) - S/ título. Instalação na Bienal do Mercosul, 1600 x 1200 x 750 cm. 2003

acaba formando um elo central entre as três outras técnicas e estende-se como uma corrente ou um fio vermelho pela exposição inteira. No segundo pavimento, ela cria uma passagem fluida da pintura ao vídeo. É também a fotografia que traz à luz paralelos admiráveis na escolha temática de artistas de países tão distintos como Alec Soth (EUA) e Zwelethu Mthethwa (África do Sul) ou Simryn Gill (Austrália) e Veronika Zaplalova (República Tcheca).

A Bienal no diálogo com São Paulo

O design da exposição fez questão de manter as amplas janelas tão livres quanto possível, de modo a preservar a vista da skyline de São Paulo e possibilitar um diálogo entre as obras de arte e a própria cidade. Em perspectiva histórica, a Bienal e a cidade de São Paulo são efetivamente inseparáveis. Uma condiciona a outra. Ambas estão intimamente vinculadas ao maior projeto de modernização jamais experimentado pelo continente meridional. Ambas cresceram no mesmo ritmo, geraram a mesma energia e foram vitimadas ocasionalmente pelas mesmas crises. Também na arquitetura, a cidade parece ter interiorizado algumas rejeições e inseguranças produzidas pela arte das últimas décadas. Com efeito, São Paulo parece até hoje uma exposição temporária, ou, melhor, um gigantesco *show room* com peças provisórias, por cima das quais paira a cunha de bronze da lendária instalação de Joseph Beuys, *Cerva com raio em seu clarão* (20ª Bienal), à semelhança do punho de Kafka sobre a Torre de Babel.

Certamente não é por acaso que justamente

los da quietude rural, do meio ambiente intacto e da redução da agitação frenética são a *Jangada* nordestina de Artur Barrio, o confeccionário baiano de Ieda de Oliveira ou ainda o monumental elefante para safáris, de Huang Yong Ping.

De modo geral pode-se constatar em muitos dos trabalhos expostos um saudável ceticismo em relação à sociedade industrial e ao mundo digital. As dúvidas se estendem ao *high-tech* e às suas promessas. Daí os materiais preferidos de muitos escultores serem "madeira velha" – tradução da palavra indígena *Ibirapuera* – e objetos de uso cotidiano de todo tipo, elaborados com procedimentos simples, artesanais, sem grande dispêndio técnico. Essa poesia do precário emerge também nos temas de muitos fotógrafos. Não admira, portanto, que também o desenho volte a receber honras, ele que é o suporte anti-*high-tech* por excelência, com sua modéstia e sua reivindicação à incompletude. De resto essas observações se aplicam a artistas tanto do Primeiro como do Terceiro Mundo.

Humboldt em sua cabana na selva

Desde a chegada dos europeus à América do Sul, continuou vivo o mito do fabuloso Eldorado, cuja existência se suspeitava nas imensidões entre as encostas orientais dos Andes e as florestas tropicais à margem dos rios Orinoco e Amazonas. Conquistadores de todos os países participaram da busca desse lugar maravilhoso, no qual todos os prédios eram feitos de ouro puro e as crianças brincavam com pedras preciosas.

Alfons Hug

A 26ª Bienal totalmente apolítica

Foto Divulgação



David Haines e Joyce Hinterding (USA) - House II: The Great Artesian Basin Pennsylvania. Video still, animação 3D & Digital post. 2003

Já Colombo denominara, em sua célebre *Carta a los reyes católicos*, que relata a terceira viagem do almirante empreendida em 1498, o Nordeste da América do Sul "Tierra de Gracia", onde ele supunha existir o paraíso na Terra. O fato de o Eldorado ser considerado simultaneamente a pátria das amazonas envolvia o fabuloso país em uma aura ainda mais misteriosa.

Em meados do século 19 Eduard Ender pintou a sua tela *Humboldt e Bonpland em sua cabana na selva*, bem na tradição do Romantismo alemão. Ender retratou uma dupla de pesquisadores ativos e conscientes do seu valor, a mensurar com uma pletora de instrumentos a natureza tropical, como se esta pudesse ser dominada e compreendida de uma vez para sempre. O encontro dos europeus com o Novo Mundo se afigura harmônico, nada turva o idílio desse quadro à margem do Orinoco.

Desde que Alexander von Humboldt percorreu há 200 anos o continente com seus instrumentos de medição, lançando as bases das ciências modernas, os latino-americanos importaram incessantemente modelos europeus e, posteriormente, norte-americanos, que acabaram por criar uma dependência infeliz em muitas áreas. Quer se tratasse do socialismo ou do neoliberalismo, dos Chicago Boys ou da London School of Economics, os sistemas foram importados e nem sempre produziram resultados exitosos.

Diante disso, afigura-se mais promissora uma redescoberta e reinvenção, com legitimação exclusivamente estética, da América

por intermédio das artes que podem dar ao continente feições próprias. Nesse sentido a Bienal de São Paulo, bem como a sua irmã mais jovem em Porto Alegre desempenham um papel central. A união das Américas possivelmente será construída com maior rapidez e facilidade pela via da cultura do que em processos políticos e econômicos. A arte tem o potencial de tornar-se o nheengatu moderno, à semelhança daquele amálgama de português e línguas indígenas, que serviu de língua franca no período colonial e sobrevive hoje ainda em regiões rurais do Brasil como "língua geral".

Sobre a terra de ninguém da arte

O tema da 26ª Bienal de São Paulo foi escolhido de modo a permitir que uma pletora de posições artísticas se identifique com ele. O conceito da Terra de Ninguém tem várias

dimensões: a físico-geográfica, a político-social e, por fim, a estética, que evidentemente nos interessa mais no contexto da exposição.

Na estética, a terra de ninguém começa onde o mundo convencional termina. Designa aquele espaço no qual a realidade e a imaginação estão em conflito. Os artistas são os guardiões das fronteiras de um reino situado além da sociedade administrada, em paragens não mais alcançadas pelo poder interpretativo das instâncias política e econômica. Ao passo que todos brigam incessantemente em torno da pergunta sobre o quê pertence a quem, a arte define as relações de propriedade a sua maneira. No domínio da estética nada é de ninguém; e tudo, de todos.

No âmbito da Bienal interessa-nos saber agora como as

devastações do mundo real e das relações interpessoais se condensam na arte. Como as obras de arte são mais do que meros fatos, a condensação artística de fenômenos da realidade será sempre mais plurívoca e complexa do que uma mera reportagem. Essa regra vale também quando o artista se serve, na fotografia e no vídeo, de dois meios aos quais se costuma atestar uma elevada proximidade com a realidade. Mesmo inseridos em conflitos, os artistas não duplicam o mundo, mas criam espaços livres em meio à realidade. Recorrendo a metáforas e símbolos, eles transportam a matéria-prima terrena a um estado novo, só acessível à experiência sensorial. Alegórica, a obra de arte revela outra realidade. A arte existe fora da causalidade e não pode ficar presa no arcabouço férreo de mecanismos profanos de coação.

O grande número de estratégias documentais, que pôde ser

fronteiras materiais, o artista se torna um contrabandista de imagens entre as culturas.

A Bienal como território livre

No Brasil não faltaram tentativas de colonizar a terra de ninguém. Lembremos apenas a fundação de Brasília e, pouco antes, há meio século, a fundação da Bienal de São Paulo. Ambas são aliadas naturais, por brotarem do mesmo espírito esclarecido e compartilharem a vocação para o recomeço. Ambas foram concebidas como fonte de imagens novas, pavimentando o caminho do país na direção da modernidade. A Bienal de São Paulo é uma área extraterritorial onde os artistas erigem as suas povoações utópicas. É uma reserva protegida, na qual os fluxos de mercadorias secam e as estratégias políticas fracassam. Concebe-se como último diferencial, no qual se acumulam a massa crítica e a energia positiva que permitem o surgimento do pressuposto da transformação da sociedade e a intuição de novas formas do convívio humano. Cada geração de artistas é chamada a fazer novamente o levantamento topográfico dessa terra de ninguém e traçar-lhe os contornos.

Somente as artes dispõem de um estoque universal de signos e arquétipos, cujo intercâmbio mobiliza a memória coletiva da humanidade. Se o artista é, portanto, um contrabandista de imagens, a Bienal pode vir a ser um entreposto no reino da estética, onde a curiosidade, casada com o prazer da conquista, basta como documento de identidade, onde os sentidos despertos são aceitos como bilhete de entrada e onde se comercializam bens preciosos, mas sem cobrança de direitos alfandegários.

O testamento de Dom Quixote

"y si algo sobrare...": assim termina melancolicamente o testamento de Dom Quixote, que no fim de uma vida tão rica em aventuras tinha pouca coisa a deixar como herança. Também na economia nunca parece querer sobrar algo: dívidas, salário mínimo, cesta básica, juros, prestações – nunca os recursos são suficientes. No mundo desenvolvido como no subdesenvolvido, as sociedades modernas procuram ganhar esse eterno jogo de soma zero, desenvolvendo instrumentos, mapas e índices sempre novos para a medição e o monitoramento da economia e empregando exércitos cada vez maiores de "analistas". O mercado apresenta-se como um verdadeiro Minotauro. Diferentemente da

Foto Divulgação



FELTEN - MASSINGER
EUROPA I 1/1
Direct impression on reversible color paper 102 X 265 cm

observado nos últimos anos também em grandes exposições internacionais, sugere que a confiança no poder da estética está desaparecendo. Diante do estado precário do mundo e da urgência dos seus problemas, os artistas e os curadores parecem buscar a salvação na análise científica, na reportagem e no tratamento discursivo da realidade, em desconhecimento flagrante do potencial de processos estéticos.

Os artistas criam um território livre de dominação, com isso um mundo contraposto ao mundo real: um mundo do vazio, do silêncio, da parada reflexiva, na qual o delírio que nos circunda é suspenso por um instante. Mas o território da arte é também um país do enigma, no qual a avalanche de mensagens simplórias, que nos inunda a partir dos focos de produção do kitsch, é traduzida em código cifrado. Rompendo as

Antigüidade, ele agora já não ameaça devorar sete virgens, mas a sociedade inteira.

Não admira que também no Brasil a economia domine a agenda e que todas as outras áreas da vida sejam banidas para o segundo plano. Diante desse *cargo cult* – religião surgida na Segunda Guerra Mundial, quando a aviação norte-americana jogou pára-quadras com víveres sobre as ilhas do Pacífico para abastecer os soldados, e esses alimentos foram recebidos pela população aborígene da Melanésia como dádivas divinas – cresce cada vez mais o clamor pela arte, por essa forma clássica da anti-economia, que por um precioso instante neutraliza o primado dos mercados financeiros e põe termo à dança em

torno do bezerro de ouro.

Na sua "inutilidade", que no entanto não quer dizer que seja supérflua, a arte cria um valor agregado cultural que nenhuma estatística, por mais bem-elaborada que seja, logra apreender. Seu valor material é insignificante, seu valor ideal imenso. Em tempos, nos quais tudo deve ter uma finalidade e uma funcionalidade, a arte brilha com "comprazimento puro, desinteressado" (Kant).

A arte representa o inalienável – o prazer e o desprazer –, e é assim sinônimo da ausência da economia. Substituível é o que tem uma função, insubstituível apenas o que não serve para nada (T. Adorno). Conseqüentemente, a arte produz um superávit estético, que compensa o permanente déficit econômico.

Alfons Hug

Contrabandistas de imagens

Os desertos da região do Golfo Pérsico são o cenário do vídeo *Passagem* de Shirin Neshat, cujo tema é esse estado indefinido entre a vida e a morte somente apreensível pela arte e pela religião. Por um lado, essa terra de ninguém, na qual se unem o tempo e o espaço, aparece no mapa como uma mancha branca, localizada fora do alcance do mundo conquistado; por outro, ela revela ser um campo de forças espirituais que se irradiam para além do mundo terreno. Nesse ritual fúnebre pleno de sedutora beleza, a artista iraniana celebra um grande momento de perda, mas também de redenção.

O conceito de Terra de Ninguém, emprestado originalmente da esfera militar, onde designa uma área disputada por dois exércitos, possui várias dimensões: uma dimensão físico-geográfica, uma político-social e, finalmente, uma dimensão de natureza estética que, no contexto da Bienal, mais nos interessa. A primeira não se refere apenas a espaços naturais míticos, desabitados como selvas e desertos, mas também a terras baldias e sem dono nas nossas metrópoles. A estas se juntam zonas dificilmente determináveis ou litigiosas: campos de batalha, acampamentos de refugiados, emissoras piratas, paraísos fiscais, empresas fantasmas, clínicas de abortos em alto-mar e veredas de contrabandistas nas faixas de fronteira.

Setenta por cento da área de Caracas é ocupada por moradias irregulares e 80% das crianças venezuelanas vêm ao mundo como filhos ilegítimos. Bairros inteiros do Rio de Janeiro são áreas extraterritoriais, que escapam ao controle do poder estatal. A mesma coisa vale, espantosamente, para muitas prisões. A guerrilha colombiana domina regiões cuja extensão é comparável à da Suíça. Até mesmo os prefeitos da maioria das megalópoles ignoram o número exato de pessoas que as habitam, e os mapas da cidade, quando existem, ficam obsoletos em pouco tempo.

Na luta pela sobrevivência nas metrópoles, acabam se constituindo "sociotopos" peculiares, e isto nos lugares mais incríveis: em arranha-céus abandonados ou embaixo dos viadutos, onde se assentam artesãos numa situação seminômade. Estas zonas instáveis se caracterizam, de um lado, pela pobreza e pela marginalização e, de outro, por uma surpreendente produtividade e criatividade.

No nível político-social, Terra de Ninguém significa que o chamado setor informal engloba em muitos países do Terceiro Mundo mais da metade da população economicamente ativa. Mas significa também que a chamada globalização se alimenta de fluxos invisíveis de dinheiro e da apátrida internet. Ao mesmo tempo, continentes inteiros, como a África, ficam desligados do resto de mundo e entregues ao seu próprio destino. Terra de Ninguém também são os deficitários sistemas de

previdência e as condições políticas turvas em extensas partes do mundo. Entrementes, as relações entre os seres humanos tornaram-se, a cada dia, mais desregradas e vagas, isto quando não se assemelham a um deserto. Até mesmo a linguagem emigrou para uma Terra de Ninguém cultural, algo que uns vêem como empobrecimento, outros como enriquecimento. A cacofonia dos meios de comunicação de massa leva à mudez; a enxurrada de imagens tem como consequência a pobreza visual.

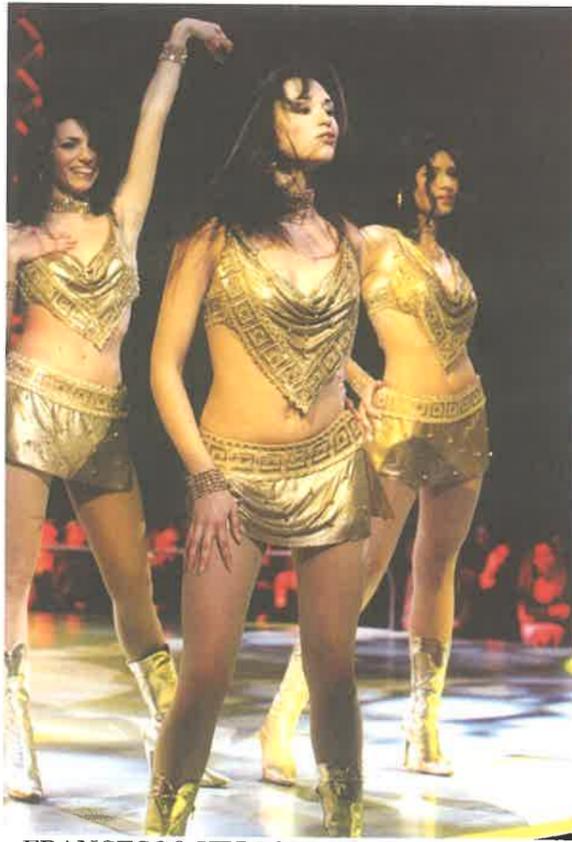
A falta de pontos de contato entre as diversas civilizações resulta num perigoso vácuo. Diferenças culturais que deveriam ser produtivas são postas de modo absoluto e intransponível. Neste contexto, será que o Brasil, cuja população multiétnica apresenta, segundo uma pesquisa recente, 143 diferentes matizes de cor da pele, poderia servir como modelo positivo?

A arte como espaço livre de dominação A Terra de Ninguém da estética começa onde termina o mundo do dia-a-dia. Designa aquele espaço em que realidade e imaginação entram em conflito. Artistas são guardas de fronteira de um reino que está além do "mundo administrado", e aonde não mais chega a competência interpretativa da política e da economia.

Enquanto todo mundo discute constantemente a respeito de quem é dono do quê, a arte esclarece as condições de propriedade ao seu modo: no reino da estética, todos são donos de tudo.

Ora, no contexto da Bienal, interessa-nos saber se e como as formas da Terra de Ninguém descritas no início, isto é, as devastações do mundo real e das relações interpessoais, se refletem na arte. Como as obras de arte são mais do que meros fatos, todo adensamento artístico de fenômenos da realidade será sempre mais plurívoco e mais complexo do que uma simples reportagem. Esta regra se aplica mesmo quando o artista usa a fotografia ou o vídeo, dois meios aos quais são atribuídos um elevado grau de proximidade com a realidade. Embora os artistas estejam enfronhados em conflitos, eles não reduplicam o mundo, eles criam espaços livres na realidade. Eles transportam a matéria-prima terrestre, mediante metáforas e símbolos, para um novo estado perceptível pelos sentidos. A obra de arte manifesta algo diferente, um "outro"; ela é alegoria. A arte existe fora da causalidade e não deve ser aprisionada na carcaça férrea das coações profanas. Portanto, uma bienal não é uma exposição de convicções.

Toda obra de arte bem-sucedida narra ainda, a par do que ela expõe, uma segunda história, e atrás de todo artista encontra-se



FRANCESCO VEZZOLI
Comizi di non amore, 2004
courtesy Fondazione Prada, Milano
photo: Matthias Vriens

um segundo autor, que é desconhecido. É este quem induziu o roqueiro Keith Richard, ao ouvir a gravação de um solo do inventor do blues Robert Johnson, a fazer a célebre pergunta: "Mas quem é o outro?" (But who is the other one?)

A grande variedade de estratégias documentárias que também puderam ser observadas, durante os últimos anos, em grandes exposições internacionais, parece levar à conclusão de que a confiança no

artistas e curadores parecem procurar a salvação em análises científicas, reportagens e tratados discursivos sobre a realidade, desconhecendo, de modo gritante, as possibilidades dos processos estéticos.

As colônias da arte são locais de isolamento e ilhas de resistência em meio a um oceano de mesmice. Aqui a arte desvenda aquelas camadas interiores do mundo que necessariamente ficam ocultas aos modos de observação superficial, sejam elas de natureza política ou sociológica. Há muitos indícios de que a arte substituiu a filosofia, na qualidade de grande exegeta do mundo. Os artistas criam uma área isenta de domínio e, com isto, um mundo contrário ao que existe na realidade: uma terra do vazio, do silêncio e do recolhimento, na qual é detido, por um instante, o frenesi que nos envolve. Mas esta é também uma terra de enigmas, na qual é codificada a enxurrada de mensagens simplórias que jorra ao nosso encontro a partir das incubadoras do kitsch. Na medida em que o artista rompe as fronteiras materiais, ele se torna contrabandista de imagens entre as culturas.

A arte não conhece hierarquias. A pergunta sobre o que é velho ou novo, periférico ou central, moderno ou primitivo, coloca-se aqui de modo totalmente diferente do que na economia. A arte escapa do calculismo e da histeria da sociedade moderna. Enquanto a indústria continua mobiliando o mundo sem parar, a tarefa mais nobre da arte moderna consiste em limpá-lo.

Neste contexto, a abstração exerce um papel privilegiado. Ela foge da tagarelice do mundo moderno e cria um contraponto sublime com ela. Tais pontos de repouso da arte, que permitem ultrapassar o cotidiano, são o verdadeiro corretivo do torvelinho do drama urbano, que tudo deglute. A Terra de Ninguém da abstração liberta o mundo de todo lastro e possibilita um recomeço purificado.

A arte, provavelmente, não nos transforma em gente melhor, escreve Harold Bloom num ensaio sobre Shakespeare; mas ela nos ajuda a suportar melhor a nós mesmos e a nossa solidão. Ela dá vazão ao desejo de sermos um outro e de podermos viajar levados por um raio temporal a lugares inatingíveis, onde nos espera um mundo melhor.

Guerra de imagens

A interpretação do mundo, e, sobretudo, a sua transformação em imagens, convocam, junto com a arte,

outros meios que concorrem com ela e entre si; em primeiro lugar, as máquinas de imagens da publicidade e do design. Uma enxurrada aparentemente infinita de imagens comerciais estereotipadas jorra sobre o mundo, sem que isso o torne mais compreensível. Elas criam noções e



Mindaugas Lukosaitis (Lituânia) - *Resistance*. Lápis sobre papel, 21 x 30 cm

poder da estética está minguando. Aliás, esse parece ser o caso também da literatura, em que as obras de caráter jornalístico, as biografias e os livros de auto-ajuda ocuparam os espaços da ficção. Tendo em vista o estado precário em que o mundo se encontra e a urgência dos seus problemas,

Foto Divulgação

Alfons Hug

Contrabandistas de imagens



Foto Divulgação

Three of nice pair (Rep. Eslovaca - *Pianoctail (After Boris Vian)*).
Acrílica s/ tela, 200 x 180 cm. 1999.

conceitos que não questionam as circunstâncias reais e seus valores, mas os confirmam e lhes dão continuidade. O design faz de conta que em algum momento alguma coisa possa estar acabada e perfeita. A arte, pelo contrário, parte do princípio de que nada fica pronto em momento algum. O design assume uma posição afirmativa diante da sociedade; a arte, uma posição subversiva. O design afirma; a arte pergunta. O design fica gesticulando, nervoso, com a sua pretensão de ditar moda; a arte se basta a si mesma e se permite ter diferenças com a visão idealizada da vida que nos é apresentada, por exemplo, pela publicidade. Enquanto esta quer uma reprodução fotográfica convincente do presente, a arte produz uma imagem do futuro. No fundo, trata-se do exato contrário. A respeito disso, Hans Belting escreve: "Às vezes a pintura moderna forçou sua autonomia irradiante a lhe purificar o templo, principalmente por meio da expulsão das imagens. Preferiu deixar as imagens infectadas pelo mundo a cargo de outros meios. A pintura, como representante da arte, e as imagens, como protocolos do mundo, declaram guerra entre si".¹ Um disparo no meio do concerto Não é necessário ir tão longe como Stendhal, para quem a política que penetrasse o reino da imaginação seria como um tiro de revólver em meio a um concerto. Mas a vida imediata com a realidade é simultaneamente bem mais e bem menos do que a arte pode dar de si. É mais do que ela pode dar, porque a arte não pode impedir uma guerra — talvez possa impedir aquela guerra silenciosa, que se desenrola no nosso próprio peito — e é menos do que ela pode dar, porque a arte pode bem mais do que isso, a saber, construir um mundo simbólico e mais humano. Embora cada experiência estética e cada catarse dela resultante seja um processo profundamente subjetivo, em cada caso individual a transformação do indivíduo pode ser medida quase empiricamente. Em última instância, a arte é mais radical do que a política, pois alcança aquelas camadas da alma do indivíduo em que se efetua a verdadeira transformação da sociedade humana.

A arte está acima dos acontecimentos do dia-a-dia e justamente por isso tem algo mais fundamental a dizer sobre eles. Um mundo que se tornou parecido com o inferno, e no qual o *Weltschmerz* se arraigou profundamente, não pode

ser representado como inferno pela arte, porque assim ela perderia a função essencial do resistir, do modelo contrário. Os antagonismos não resolvidos do mundo aparecem, na obra de arte bem-sucedida, a uma certa distância da realidade. O artista cria algo diferente, algo que não é idêntico com a sociedade, mas a ela se refere. Neste "deslocamento do comum" (Heidegger), as relações costumeiras com o mundo e com a Terra são transformadas de tal modo que na obra se manifesta uma nova verdade. Já Goethe constatava que "não há melhor modo de se esquivar do mundo do que através da arte, e não há melhor modo de se atar a ele do que através dela".²

Nos últimos anos a arte ficou, no mundo todo, sobrecarregada de política. Os artistas e o público sentem-se convocados a mitigar *ad hoc* a seriedade das circunstâncias e os envoltórios da realidade. Estratégias visuais e plásticas comprovadas são reprimidas em proveito de pomposos discursos sociológicos. O que se expõe não são imagens, mas atitudes politicamente corretas. Deste modo, a arte tornou-se, na melhor das hipóteses, redundante; na pior, foi degradada ao nível do *polit-kitsch*.

Por um lado, a arte repetia cenas que já tinham sido vistas alhures, por exemplo, em reportagens e documentários. Por outro lado, pregava-se diante de um público que já se havia convertido, que já estava mais do que convencido da causa justa, mas que achava que fazia parte de um pequeno círculo de iluminados. Os que ainda não tinham sido iniciados, porém, viravam as costas, decepcionados, pois procuravam em vão por um enigma que outros portadores de imagens, mais banais, não podem fornecer, mas que é esperado desde sempre da arte, e com razão. Ninguém acusaria Monet, um dos pioneiros da modernidade, postumamente de frívolo, porque antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial, ele pintava infatigável só ninfeias.

No fundo, estão em jogo ainda hoje duas concepções rivais de arte, as quais atravessaram todo o século 20 e cujos defensores mais proeminentes foram Benjamin e Adorno. Enquanto o primeiro representava uma vanguarda hostil à obra, tendo a meta de utilizar os potenciais de uma arte engajada para um revolucionamento do cotidiano, Adorno



Foto Divulgação

Jennifer Tee (Países Baixos) - *The Secret Love Garden*, vista da instalação. 2003

insistia na autonomia da obra de arte e em seu caráter enigmático. Ele rejeitou uma funcionalização da arte, uma vez que ela renunciaria assim à sua transcendência e "ficaria abaixo de seu conceito", chegando a "perder sua qualidade de arte" [*entkunstet*]. Na estética idealista de Adorno, o observador se encontra diante da obra de arte com uma atitude contemplativa para poder adentrar em um outro mundo. Depois que as religiões perderam sua validade, necessidades metafísicas passaram a habitar a arte moderna.

O paraíso na outra esquina

Devido ao seu caráter enigmático, as obras de arte obrigam a procura de interpretações e reflexões sempre renovadas; em última instância também com o objetivo de encontrar o rasto

da verdade. Pelo fato de a obra de arte não se deixar guardar em qualquer gaveta, ela é um desmancha-prazeres para o mundo administrado que tudo quer dirigir. E é isto que reside fundamentalmente a função política da arte. Mais ainda, na medida em que oferece uma plethora de visões e interpretações do mundo, bastante freqüentemente contraditórias, a arte induz o observador a assumir posição, a julgar, ensina-lhe a capacidade crítica do indivíduo. "Não há nenhum outro meio de tornar racional o homem sensível senão torná-lo estético antes", escreveu Friedrich Schiller já no ano de 1795.³

Toda experiência artística é um processo profundamente subjetivo, que fortalece o indivíduo, o que por sua vez é um pressuposto central das sociedades democráticas e modernas. A incumbência social é imanente à arte, não precisa lhe ser prescrita. A arte não deita em camas que lhe foram feitas, disse Jean Dubuffet. E onde não houver nada de bom a realizar, ela pelo menos assumirá a posição do mal melhor do que o próprio mal, como Hegel poderia acrescentar.

O fato de as artes plásticas, entre todas as artes, possuírem o conceito de material mais radical lhe confere uma extraordinária explosividade no convívio com o mundo e na sua reinvenção. Como meio não-verbal, ela é ainda especialmente adequada para o intercâmbio cultural.

E como a teoria da modernidade foi desenvolvida, muito cedo e com muita profundidade, justamente no contexto das artes plásticas, estas se constituem, até hoje, num ponto de referência importante também para as outras artes.

A arte é emancipadora e se constitui num ataque à realidade, também porque desperta a saudade de um estado livre de dominação, claro que sem designá-lo especificamente e sem querer representá-lo de forma óbvia. Ela é *O paraíso na outra esquina*, para citar o título do mais recente romance de Mario Vargas Llosa, que foi para os mares do Sul à procura das pegadas de Paul Gauguin. É sabido que o pintor procurou sua inspiração no Taiti, porque, na Europa, a arte, controlada e manipulada por um conventículo de críticos e *marchands*, tinha perdido a sua vitalidade.

Deve-se agradecer a esta idéia utópica o fato de que, como o formulou Boris Groys, qualquer visita ao pior museu do mundo, por mais curta que seja, é bem mais interessante do

que tudo o que a gente pode ver na chamada realidade durante a nossa longa vida. Também é sabido que o *Fausto* de Goethe teve a sua experiência do infinito numa biblioteca, para depois perdê-la na vida real.

O diabo não é tão feio como se pinta

Em sua *Crítica da faculdade do juízo estético*, Immanuel Kant tentou estabelecer uma hierarquia das artes. O primeiro lugar coube à poesia, que deve sua vantagem quase inteiramente ao gênio, sendo a arte menos guiada por preceitos. A música ele colocou em segundo lugar em virtude do "movimento da alma" que lhe é próprio. Vêm em seguida as artes plásticas, entre as quais a pintura deveria ser valorizada ao máximo, uma vez que ela, mais do que qualquer outra arte, penetra na região da idéias e amplia o campo da intuição.

O longo braço de Kant parece prestar um auxílio valioso também aos pintores de hoje. Pois após décadas de degredo eles retornam agora ao olimpo das artes plásticas. "Quem determina o fim da pintura

é Cézanne e não M. Duchamp", rabisca na parede Artur Barrio, lacônico como sempre, em uma de suas últimas instalações.

A pintura se tornara desde os anos 70 uma vítima da politização superficial, que vinculou a tela com a dominância do gênio masculino, de Michelangelo a Picasso, e encontrou em novas mídias, como o vídeo, suportes imagéticos mais adequados e neutros, possuindo além disso a suposta vantagem de poder transmitir mais facilmente mensagens sociais e políticas. Junto com a pintura o comportamento apolítico estaria, então, retornando à arte?

"Não estamos ainda muito habituados a uma pintura que de

Alfons Hug

Contrabandistas de imagens (final)

Foto Divulgação

novo é desinibidamente pintura, que não se submete ao programa que denominamos em geral, um pouco irrefletidamente, ARTE. A 'arte da pintura' já existia há muito tempo, quando a ARTE, em sua dignidade abstrata, se fez esperar durante um longo tempo, e por isso ela volta depois de a ARTE ter perdido um pouco de seu monopólio. Na arte não pode haver mentiras, apenas verdade, quando ela mesma é uma grande ficção, ou ao menos uma idéia incerta. Falar de mentira seria na arte uma dura crítica, mas na pintura é uma fina descrição, pois é ela que dispõe de mentiras belas e antigas, se podemos chamar assim seus jogos de reger a percepção, os quais aguardamos como um curioso público de teatro. Certamente não percebemos o mundo somente na pintura. Mas na pintura somos como pessoa em conversa com uma outra, que conduz a regência atrás da percepção. Esse diálogo mudo torna a pintura prazerosa e enigmática. A pintura torna as verdades mais fáceis para nós, vestindo-as com mentiras 'transparentes'. Ela utiliza mentiras com as quais verdades podem ser ditas".⁴

Simplemente obras-primas desconhecidas No seu ateliê, na rua Cândido Lacerda, 311, no Recife, Paulo Bruscky colecionou uma história impressionante da arte e do mundo dos últimos 40 anos: obras-primas da literatura, escritos científicos, dissertações sobre estética, tratados. Pilhas de recortes de jornal amontoam-se no chão. A elas vêm se juntar cartas dos seus colegas do grupo Fluxus. Objetos e pequenas esculturas. Pastas cuidadosamente numeradas com as iniciais das principais nações da arte contêm a correspondência que Bruscky mantém com o mundo artístico; algo quase comparável com os arquivos da Bienal de São Paulo. Recife como umbigo do mundo; e o artista, um cientista, como no *Geógrafo* de Vermeer, de 1669. Uma biblioteca como baluarte contra o mundo? Ou será que a fúria colecionadora de Bruscky não é também uma conclamação muda aos jovens artistas, para que eles estudem, pesquisem, sondem teorias, em resumo, se eduquem?

Num dos cantos do estúdio desarrumado estão, sem que aparentemente ninguém lhes preste atenção, um cavalete empoeirado e várias paletas com manchas de tinta ressequida. As ferramentas do pintor parecem estranhamente deslocadas pela supremacia dos livros, objetos e conceitos. Um símbolo para a crise da pintura, tantas vezes lamentada nos últimos tempos.

O que é que quadros pintados ainda podem nos dizer, diante da complexidade do mundo e da pletora de novos suportes, na qual cabem a *fax-art* e a *mail-art* do próprio Bruscky?

Nessa verdadeira mina que Bruscky montou, estão enterrados, numa mixórdia de papéis, todos aqueles quadros imaginários que não foram pintados na última geração, toda uma série de obras-primas desconhecidas, para usar as palavras de Balzac. O ateliê de Bruscky materializa dois modelos concorrentes de visão do mundo. Um deles coleciona, conserva, analisa documentos, num processo quase científico. O outro –

aquele pintado com pincel – desprende-se da torrente de informações e cria um mundo novo, paralelo, às vezes até contrário. Enquanto o primeiro modelo tem uma pretensão onipotente de interpretação do mundo, correndo, assim, o perigo de se tornar dogmático; o segundo se contenta em fixar um instante fugidio no emaranhado dos encontros entre os seres humanos e em iluminar a sombra que está encobrindo o mundo. Se a pintura almeja a multiplicidade de formas possíveis de compreensão, a ciência se empenha por sua redução. Obras de arte podem ser abertas e ambíguas, um estudo científico, não. Por isso a boa arte será sempre ciência ruim – e vice-versa.

O ateliê de Bruscky, que ao lado do seu complexo mundo conceitual também possui um encanto plástico e uma certa poesia melancólica, será reconstruído detalhadamente na Bienal de São Paulo. Mas ela também porá de lado, por um instante, a sua miscelânea da saudade e revelará todos aqueles quadros imaginários que nem ele nem seus colegas artistas conseguiram ou puderam pintar nos últimos anos. Mais do que nunca, na arte de hoje em dia trata-se mais do poder de criar imagens, e menos da capacidade de juntar dados. Esta tarefa a gente pode deixar sem receio a cargo dos cientistas, aqueles cronistas da precariedade do mundo real. O segredo da pintura reside em que uma minúscula pincelada rasga o véu do cotidiano e traz à luz um novo mundo, cujos enigmas fazem fracassar as estatísticas dos matemáticos. "O minúsculo abismo que há entre o quadro em si e aquilo que ele significa é a fonte de minha pintura" (Luc Tuymans).⁵ Em todo quadro trata-se, portanto, daquela porçãozinha da Terra de



Piotr Uklanski (Polônia) - Untitled (*Monsieur le Ministre de la Culture et de la Communication, Jean-Jacques Aillagon*). Fotografia colorida, 46,2 x 101,6 cm. 2003

mulheres. A coexistência]descrevemos também a diferença em relação à fotografia. Comparada à pintura, que cria imagens puras, a fotografia produz paradoxalmente imagens impuras, pois em uma fotografia sempre aparecem furtivamente pequenas falhas de natureza técnica ou irregularidades não pretendidas, baseadas em contingências. A pureza de um quadro consiste justamente no filtro dos detalhes e na renúncia à demasia. Quanto a isso, Luc Tuymans gosta de contar a seguinte anedota: quando Constant Permeke, no ano de 1940, durante a abertura de uma exposição em Bruxelas, foi

cultivada na Renascença? Certamente deseja-se sua aura especial, que faz o próximo parecer afastado e vai buscar o distante. Seguramente a discussão crítica com o *Zeitgeist* (espírito do tempo) e com o *life style* desempenha um papel, e seguramente trata-se também de singularidade e autenticidade artesanal em vista de uma avalanche de meios tecnicamente reproduzíveis. As imagens estáticas da pintura têm o efeito de um trocar âncora no fluxo de imagens móveis e manipuláveis, nas quais ninguém acredita mais. As imagens silenciosas levantam-se contra o alarido e a superexcitação do mundo comercial.

Mas talvez o principal motivo seja que a pintura não se comporta mimeticamente diante da realidade, senão que suspende suas leis e faz as coisas do mundo aparecerem em forma prototípica e em sobrelevação simbólica. O pintor continua a perseguir uma imagem ideal do ser humano e do mundo, que todos nós possuímos, desde os primórdios.

Notas

¹ Hans Belting. "Über Lügen und andere Wahrheiten der Malerei" (Sobre mentiras e outras verdades da pintura). Em *Catálogo Sigmar Polke*. Bonn, 1997, pg. 131

² J. W. Goethe. "Schriften zur Kunst" (Escritos sobre a arte), 1822. Em *Obras de Goethe*, vol. XII. Hamburgo, 1953, p. 469.

³ Friedrich Schiller. "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" (Da educação estética do homem), 1795. Em *Obras de Schiller*, vol. 4. Frankfurt, 1966.

⁴ Hans Belting. *Op. cit.*, p. 129.

⁵ Jan Thorn-Prikker. "Luc Tuymans: Renaissance der Malerei" (Luc Tuymans: Renascimento da pintura). Em *Kulturchronik* n. 3. Bonn, 2003.



Esterio Segura (Cuba) - Série *Todos quisieron volar* - *Híbrido de ballena*. Mista s/ linho, 300 x 200 cm. 2003

Ninguém, que se situa onde o mundo acaba e a tela começa.

"Dá-me as cores"

No primeiro ato da ópera *Tosca*, de Puccini, o protagonista Mario Cavaradossi pinta o retrato de uma nobre loira. De repente, ele pára, tira do bolso de seu colete um medalhão com a imagem de sua amada Tosca, e seu olhar vaga repetidas vezes da miniatura ao quadro, que amalgama de maneira misteriosa a beleza das duas

criticado por uma dama, para quem seus quadros seriam "um pouco vazios", ele tomou o batom dela e desenhou em um de seus quadros alguns soldados pára-quadistas caindo do céu. *Voilà!* Dois dias mais tarde e seu país encontrava-se em estado de guerra. Por que a pintura, que também na Bienal é representada de maneira proeminente, volta a vivenciar hoje um renascimento? Por que ela voltou a ganhar peso na disputa eterna do "paragone", daquela hierarquia das artes

Representações nacionais

País	Artista	Projeto
1	ALEMANHA	Thomas Demand instalação
2	ARGENTINA	Pablo Siquier desenho
3	AUSTRÁLIA	Joyce Hinterding & David Haines instalação
4	ÁUSTRIA	Leo Schatzl instalação
5	BÉLGICA	Cristine Felten & Véronique Massinger fotografia
6	BOLÍVIA	Roberto Valcarcel instalação
7	BRASIL	Ivens Machado escultura - instalação
8	BULGÁRIA	Albena Kazakova escultura e fotografia
9	CANADÁ	David Rokeby instalação
10	CHILE	Patrick Hamilton fotografia
11	CHINA	Qu Yan vídeo-instalação
12	CINGAPURA	Ho Tzu Nyen vídeo-instalação
13	COLÔMBIA	Jaime Avila fotografia
14	CORÉIA DO SUL	OH Sang-ghil instalação
15	CROÁCIA	Zlatko Kopljar instalação
16	CUBA	Esterio Segura pintura
17	DINAMARCA	Lars Mathiesen instalação
18	EMIRADOS ÁRABES	Abdullah Alsaadi pintura/desenho
19	EQUADOR	Pablo Cardoso pintura
20	ESPANHA	Fernando Sanchez Castillo escultura
21	FINLÂNDIA	Jukka Korkeila pintura
22	FRANÇA	Melik Ohanian vídeo
23	GRÃ-BRETANHA	Mike Nelson instalação
24	GRÉCIA	Harris Kondosphyris instalação
25	HUNGRIA	Peter Szarka fotografia
26	IRLANDA	Stephen Loughman, Dennis McNulty, desperate optimists (Christine Molloy/Joe Lawlor) pintura
27	ISRAEL	Doron Rabina instalação
28	ITÁLIA	Francesco Vezzoli vídeo
29	JAPÃO	Shin Miyazaki instalação
30	LETÔNIA	Gints Gabrans escultura
31	LITUÂNIA	Mindaugas & Gintautas Lukosaitis pintura
32	MÉXICO	Miguel Calderón vídeo-instalação
33	NORUEGA	Ingrid Book & Carina Hedén fotografia
34	NOVA ZELÂNDIA	Remember New Zealand (projeto em grupo) instalação
35	PAÍSES BAIXOS	Jennifer Tee instalação
36	PARAGUAI	Juan Britos fotografia
37	PERU	Carlos Runcie-Tanaka vídeo
38	POLÔNIA	Piotr Uklanski fotografia
39	PORTO RICO	José Morales instalação
40	PORTUGAL	Rui Chafes & Vera Mantero escultura/performance
41	REPL. ESLOVACA	Three of a Nice Pair pintura
42	RÚSSIA	POROLON (Sergey Shekhovtsov) escultura
43	SUÉCIA	Jonas Dahlberg vídeo-instalação
44	SUIÇA	Frédéric Moser & Philippe Schwinger vídeo-instalação
45	UCRÂNIA	Victor Marushchenko fotografia
46	URUGUAI	Martin Sastre vídeo
47	VENEZUELA	Juan Calzadilla desenho

FOTOGRAFIA AFRICANA (curador: Simon Njami)

48	África do Sul	Zwelethu Mthetwa fotografia
49	Togo	Cornelius Augustt Azzaglo fotografia
50	Nigéria	Otobong Nkanga fotografia
51	Inglaterra/Gana	Eileen Perrier fotografia
52	República Democrática do Congo	Jean Depara fotografia
53	Camarões	Samuel Fosso fotografia
54	Senegal	Abderramane Sakaly fotografia
55	Senegal	Mama Casset fotografia

ARTISTAS CONVIDADOS

	Nome	Nacionalidade	Projeto
1	Karim Aïnouz & Marcelo Gomes	Brasil	vídeo-instalação
2	Massimo Bartolini	Itália	instalação
3	David Batchelor	Inglaterra	escultura
4	Rachel Berwick	EUA	instalação
5	Tiago Bortolozzo	Brasil	instalação
6	Fernando Bryce	Peru	desenho
7	Edward Burtynsky	Canadá	fotografia
8	Cabelo	Brasil	pintura/instalação
9	Geysell Capetillo	Cuba	instalação
10	Chelpe Ferro	Brasil	instalação
11	Chen Shaofeng	China	pintura

12	Paulo Climachuska	Brasil	pintura mural
13	Walmor Correa	Brasil	pintura taxonômica
14	Ângela Detanico & Rafael Lain	Brasil	escultura
15	Mark Dion	EUA	instalação
16	Heri Dono	Indonésia	escultura
17	Leandro Erlich	Argentina	instalação
18	Inka Essenhigh	EUA	pintura
19	João Paulo Feliciano	Portugal	instalação
20	Livia Flores	Brasil	instalação
21	René Francisco	Cuba	vídeo-instalação
22	Carlos Garaicoa	Cuba	instalação
23	Simryn Gill	Austrália	fotografia
24	Henrik Håkansson	Suécia	escultura
25	Naoya Hatakeyama	Japão	fotografia
26	Juan Fernando Herrán	Colômbia	escultura
27	Arturo Herrera	Venezuela	pintura mural
28	Sergej Jensen	Dinamarca	pintura
29	Eduardo Kac	Brasil	instalação biogenética
30	Toba Khedoori	Austrália	pintura
31	Vera Lutter	Alemanha	fotografia
32	Jorge Macchi	Argentina	vídeo-instalação
33	Maxim Malhado	Brasil	instalação
34	Fabiano Marques	Brasil	vídeo-instalação
35	Milton Marques	Brasil	instalação
36	Julie Mehretu	Etiópia/EUA	pintura
37	Aernout Mik	Países Baixos	vídeo
38	Muntean/Rosenblum	Áustria	pintura
39	Victor Mutale	Zâmbia	pintura mural
40	Moataz Nasr	Egito	vídeo-instalação
41	Neistat Brothers	EUA	vídeo
42	Albert Oehlen	Alemanha	pintura
43	Ieda de Oliveira	Brasil	escultura
44	Catherine Opie	EUA	fotografia
45	Rosana Palazyán	Brasil	instalação
46	Jorge Pardo	EUA	pintura/instalação
47	Bruno Peinado	França	instalação
48	Pavel Pepperstein	Rússia	pintura
49	Jorge Queiróz	Portugal	pintura
50	Hans Hamid Rasmussen	Noruega	desenho
51	Hassim	Bulgária	vídeo
52	Neo Rauch	Alemanha	pintura
53	Navin Rawanchaikul	Tailândia	instalação
54	Caio Reisewitz	Brasil	fotografia
55	Lois Renner	Áustria	fotografia
56	Matthew Ritchie	EUA	pintura mural
57	Julian Rosefeldt	Alemanha	vídeo
58	Song Dong	China	instalação
59	Tom Sachs	EUA	escultura
60	Wilhelm Sasnal	Polônia	pintura
61	Thomas Scheibitz	Alemanha	pintura
62	Santiago Sierra	Espanha/México	escultura sonora
63	Alec Soth	EUA	fotografia
64	Simon Starling	Grã-Bretanha	instalação
65	Su-Mei Tse	Luxemburgo	vídeo
66	Eulalia Valldosera	Espanha	instalação
67	Pablo Vargas-Lugo	México	escultura
68	Laura Vinci	Brasil	escultura
69	Yin Xiuzhen	China	instalação
70	Xu Bing	China	instalação
71	Veronika Zapletalová	República Tcheca	fotografia
72	Krzysztof Zielinski	Polônia	fotografia

SALAS ESPECIAIS

1	Artur Barrio	Portugal/Brasil	instalação
2	Paulo Bruscky	Brasil	instalação - ateliê do artista
3	Cai Guo Qiang	China	instalação
4	Eugenio Dittborn	Chile	pintura
5	Huang Yong Ping	China	escultura
6	Beatriz Milhazes	Brasil	pintura
7	Thomas Struth	Alemanha	fotografia
8	Luc Tuymans	Bélgica	pintura

Total: 135 artistas

Neide Marcondes - ABCA/ SP

Arte, Território, Bienais

Foto Divulgação



Rui Chafes e Vera Mantero - *Comer o coração*. Escultura em ferro, performance, vídeo. 2004

Da obra pictórica às instalações, aos infográficos e a todo o mundo da geração de entornos virtuais e redes telemáticas é permitido ao leitor, intérprete, crítico entrar em pacto lúdico com o produto artístico que adquire assim o posicionamento de diretor de cena; é estabelecida uma criativa interdependência entre o palco e o espectador.

O efeito de artifício e ilusão, expressão e (re) criação estabelecem uma visualização poética da forma e do mundo. A obra em evento abre seu próprio mundo, mesmo nesse mundo atual "hiper-moderno", que na visão de Gilles Lipovetsky contém um passado reciclado, um patrimônio comemorativo, um turismo da memória. Em turismo da memória, nesta 26ª Bienal de São Paulo de setembro de 2004, o artista norte-americano Mark Dion empenha-se na mostra das obras do pintor paisagista austríaco Thomas Ender que, no século XIX, retratou áreas do Rio de Janeiro, de São Paulo e Minas Gerais.

Neste tempo presente, em que se situam em nível internacional o terrorismo, as lutas religiosas e a lógica neoliberal, em nível local os efeitos da poluição e violência urbana e, em nível pessoal, a fragilidade no equilíbrio corporal e psíquico, esta meta-modernidade está atuante especialmente nas últimas bienais e feiras de arte, disseminadas pelo mundo. A lógica da sedução e da efemeridade, ligada ao hipernarcísico e ao hedonismo individual, ao mesmo tempo vincula-se às preocupações com as etnias existentes em espaços geográficos despercebidos.

O brasileiro Fabiano Marques apresenta vídeo e escultura a partir de uma performance. O objeto *arte*, como produto de consumo, demonstra a relação do entorno físico nos espaços da arte, conforme proposta ressaltada pelo próprio artista. Já em Percursos do Corpo, a vanguarda lusa demonstra em conceito, diria trans-disciplinar, a instalação/surpresa que acontece no vão central do edifício da Bienal, constando as assinaturas da coreógrafa Vera Mantero e do escultor Rui Chafes.

Se nos anos de 1970, a temática do desgaste do "progresso" começou a encontrar um eixo significativo e a contracultura, a revolução sexual, o espírito do tempo, compunham um "carpe diem" contestatório, a partir dos anos de 1980 e, sobretudo, com o chamado pós-moderno, ficou caracterizado o momento histórico da ruptura com as estruturas socializantes e desvinculado das chamadas ideologias. Na arte e na arquitetura a abstração e o figurativo se concretizam com a extravagância pós-moderna (neobarroca) e com a complexidade desconstrutivista. 1990, a revolução das tecnologias da informação, a mundialização neoliberal colocam na etiqueta pós-moderna a inscrição vestígio do passado, em pedestal de memória. O movimento do "minimum" instala-se na escultura e nas artes gráficas. Na visão de Marc Augé, a "surmodernité" resalta as obras para os "não-lugares", que convivem com as elaboradas para o mundo dos "lugares" em cotidianidade e identificações sucessivas.

O design gráfico do artista brasileiro Zivaldo reveste-se de um perfil minimalista e se enquadra em uma bienal que, na visão do curador Alfons Hug, "a 26ª Bienal de Artes quer mais estética e menos sociologia", e isto em evento com repre-

sentações nacionais e convidados da curadoria, que conta com 140 artistas.

Neste mundo fenomenal, o mundo imaginal globalizante, as imagens do corpo, a galáxia da internet, os aglomerados humanos e as megalópolis asfixiantes e tentaculares estão conjugados às formas em novas imagens em transmutação, adaptação, expressões locais, sensibilidades afetuais, que fazem a união com a alteridade. Imagens/lembranças entre passado e presente, em tempo suspenso, resultam de um equipamento fotográfico, mescla de visões da Bélgica, França e do Brasil, dos artistas belgas Cristine Felten e Véronique Massenger na obra *Caravana Obscura*.

As preocupações relativas ao futuro planetário em binário com as medidas de proteção do patrimônio natural se intensificam. Da metáfora "terra" da linguagem heideggeriana, o artista Matthew Barney faz uso de um equipamento mecânico, o trator que rasga a terra, que o artista usou em sua intervenção no carnaval de Salvador, em parceria com Arto Lindsay.

A 26ª Bienal de São Paulo, sob o tema *Território Livre*, ocorre como um evento da cultura nacional e internacional, com artistas cada vez mais atuantes em questões antropológicas, ecológicas e sociais, que consagram a cidade e a metrópole. Talvez não esteja presente o deslumbramento/exótico, tanto para os autores/artistas como para os espectadores/visitantes neste cenário em época hiper-moderna, sinal dos tempos deste mundo atual.

Magno Fernandes dos Reis - ABCA/ MG

Por uma bienal inclusiva



Balam Bartolomé (Ocosingo, México) - *Jamais tocado pela mão do homem*. Resina poliéster. 2000

A reação da crítica de arte deve apontar a fragilidade dos valores que suportam os suplementos culturais, revistas especializadas em arte e as bienais.

Uma Bienal inclusiva deve combinar em um país como Brasil, as exigências da globalização e também dos produtores culturais dos países que compõem os Continentes. O caráter multicultural dos territórios nos alerta para não sacrificarmos nenhum aspecto da criatividade acumulada por artistas e críticos de arte no decorrer do século passado. A **"Bienal de São Paulo"**, hoje, é cega, puramente imitativa, simples ato de reflexo da perversidade do mercado, porque o curador ajustou as mostras ao ritmo do mercado contemporâneo de arte. Os principais curadores que participam do processo de seleção atendem ao modismo — isto explica que apesar da distância geográfica os julgamentos e os resultados são semelhantes. Deveria ser uma bienal que acolhe as múltiplas maneiras de ser diferentes dos territórios. Por isto entendermos "bienal" — não simplesmente o modismo que atenda o mercado — Por tudo isto não apreendemos e nem compreendemos a arte e cultura desse século. A bienal ainda é insubstituível, caso ela tenha bons críticos ou intelectuais que colaborem na produção do seu discurso. Para fazer a idéia não é suficiente o curador tem que elaborar um discurso. É mundo das artes plásticas: se a obra de arte nasceu de um discurso, tem que ser montando pelo discurso. O mundo atual é movido pelo mercado; o trabalho do curador de uma bienal como a São Paulo é oferecer o contra-discurso. Qual é o discurso estabelecido pelos curadores da Bienal de São Paulo?

Condenemos na **"Bienal de São Paulo"** os aspectos mortos da tradição e da cultura popular. É proibido excluir! Percebo que não existe crítica, jornalismo cultural e arte sem a tradição que a sustente. A bienal decadente sobrevive da nova criação que a nutre. A Bienal de São Paulo está ausente do processo mundial da educação que é base do progresso global. Os produtores culturais cometem erros quando saltam etapas culturais. Não podemos saltar de uma tabua rasa de modernização a uma corrente globalizadora, se não somos capazes de garantir a partici-

pação dos críticos e dos artistas na globalização de nossos países; ou seja, jamais teremos uma bienal completa si antes não associarmos aos grupos marginalizados do país com a nação e o progresso que cabe todos. Quanto mais artistas do continente participam da Bienal de São Paulo, mais firme será participação dos países excluídos na revolução cultural e na integração global. Ao mesmo tempo devemos estar conscientes das

ções falsas em verdadeiras. Declarar por uma bienal que cabe todos é assumir a arte simples que atenda, sobretudo a criação local. Não podemos obter uma bienal com participação nacionais e globais se não aten-

Uma dimensão essencial da Bienal de São Paulo é ensinar a cada artista e a cada produtor cultural que não está sozinho. Quem está no mundo. Que está com outros artistas. O crítico de arte há de ser agente contra a discriminação e os preconceitos da Bienal do início do século, preconceituosa. Ao artista, ao crítico diz: vocês não existem! Mas cabe ao crítico reconhecer a existência e a qualidade do outro artista. Parece que os curadores não percebem a importância das obras de arte que estão fora do circuito criado pelo mercado. O entanto, os artistas saem da "Bienal de São Paulo" sentido que seu destino foi selado para sempre. Somos uma continente multicultural, como no extremo indígena como no ocidental. Um dos erros da Bienal de São Paulo nos últimos anos foi por que não percebeu a diversidade cultural do Continente e saltou

etapas excluindo componentes da civilização, esquecendo caminhos existentes em o saber, o fazer e o ser. A bienal deveria entender a aprendizagem individual ao trabalho compartilhado, a prova de uma maior assimilação da arte e da cultura mediante experiências acumuladas pela crítica e pelos artistas. A **"Bienal de São Paulo"** não conduz à aprendizagem do ser mesmo e por isto entendo, outra coisa que falta à Bienal de São Paulo, é à vontade de estender a mão da crítica a todos: que não perde nenhum talento de nenhum menino, jovem ou adulto. Só assim a Bienal dará resposta humana, resposta brasileira, aos desafios de um milênio. A arte é parte inseparável da educação e da informação. Uma Bienal para pro-

gresso inclui uma exposição que valorize o valor trágico. Si a Bienal não inclui não é uma bienal crítica. Uma bienal crítica e inclusiva é uma reflexão trágica, que dá proporção de uma arte sem ilusões exageradas, embora com metas e tarefas delimitadas: a consciência crítica e consciência crítica devem ser o limite do produtor cultural. É parte de um horizonte amplo. A **"Bienal de São Paulo"** não é testemunha do grande momento histórico que atravessamos, porque não foi capaz de reunir uma nova cultura e desconhecida que está sendo criado por nós, e nos sepultando. A perversidade do mercado de arte foca a cultura e a arte, mas é a cultura que nos matem vivos, conscientes

um passado que é garantia da arte que vem. A bienal atual não é um exercício de intelectualidade brasileira para indagar caminhos da criação artística. Os administradores de cultura transformaram a bienal num point onde a classe média caminha como estivessem num shopping. O discurso da Bienal não é pedagógico, por que o curador não aceita nenhuma discrepância com o que ele próprio pensa. A Bienal minou o debate. O pensamento único prática da convivência coletiva marcada por esse faça a obra como o mercado solidão não é obra de arte.

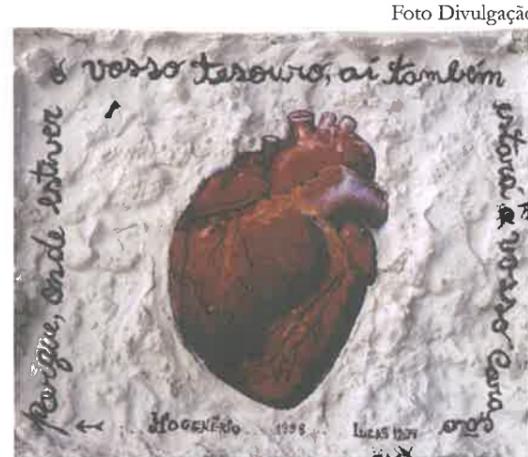


Maria Amélia (Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais) - *A Virgem e o Menino*. Técnica mista. 2001

contradições da Bienal de São Paulo, e sermos críticos independentes e não subordinados aos grandes centros de pesquisa e financeiros. A ausência da crítica nas atividades culturais do país além de impedir a criação de uma grande arte banaliza o conhecimento a ponto de aceitarmos que os banqueiros e políticos transformem informa-



Fatima Santiago. Escultura em aço inox, 68 x 43 x 44 cm. 2002



Hogenerio - *Coração*. Óleo s/ tela. 1998

demos primeiro a nação brasileira e salvamos do esquecimento, da miséria e da exclusão. A bienal deve dar prioridade à crítica e a produção intelectual do Continente. A reação da crítica de arte deve apontar a fragilidade dos valores que suportam a mídia de massa. Mais confiança na cultura e na obra de arte produzida nos continentes terão os colecionadores estrangeiros, os organismos financeiros internacionais, o governo dos Estados Unidos e do Japão e a Comunidade Européia, trata com país mais sério. O primeiro dever da Bienal, da sociedade e do governo é atender as vastas maiorias marginalizadas, dependuradas nos barrancos das favelas e portadores da continuidade da cultura e da dose de esperança que permite o



Helena Neta (Praça São Francisco de Assis, BH) - *Irmão Sol, irmã Lua*. Escultura em aço inoxidável, 2,4m diâmetro x 1,8m de altura.

Brasil respirar e sobreviver. O que falta à bienal é reflexão da produção cultural do século XXI. Reflete muito pouco. Autoridades responsáveis pela cultura em todos níveis, do municipal ao nacional. A recuperação da crítica de arte contribuirá para a valorização e a produção intelectual cultural dos países. Eleição para administradores de cultura que se comprometam a dar prioridade ao projeto de nação em vez do atual esboço tímido de subordinação ao capital. Não cabe ao administrador de cultura orientar a linha cultural, ou seja, o sentido das exposições, a montagem da mostra que tem contribuído para a perda de qualidade e transformado a bienal em simples espetáculo.

A Bienal que mudou a Bienal

Alberto Beuttenmüller - ABCA/ SP

Dois fatos importantes marcaram a 14ª Bienal de São Paulo, em 1977. Pela vez primeira a Bienal convidou os países, segundo um conceito estabelecido pela própria entidade. Antes, o convite era diplomático e os países mandavam o que quisessem e a Bienal aceitava tudo que viesse. O segundo fato marcante: pela primeira vez não



houve uma montagem por divisão de países. Era o conceito geopolítico deixado de lado, que fora estabelecido em bienais do passado.

Ao dispor todos os artistas dentro de uma mesma proposta, havia um país maior na bienal —o país da Arte, da Estética, sem a intromissão política e econômica. Antes de 1977, os países instalavam suas salas e os de maior poder econômico criavam salas melhores e maiores. Certa vez o Haiti ficou numa passagem ao lado de os Estados Unidos na Bienal, enquanto este tinha um salão com recepcionistas e oferecendo até refrigerante aos visitantes, como se estivessem numa feira de automóveis.

Assim sendo, as obras da 14ª Bienal foram montadas por propostas, que eram sete, estipuladas pelo Conselho de Arte e Cultura, que tomou posse em 1976, com os membros: os artistas Maria Bonomi, Leopoldo Raimo, Yolanda Mohalyi; os críticos Clarival Valladares e Alberto Beuttenmüller; e o arquiteto Mindlin. A sétima cadeira foi ocupada pelo vice-presidente Dr. Fernando Rodrigues Alves.

O Conselho resolveu levar a tarefa de curadoria em conjunto, critério este mais democrático (estávamos numa ditadura), mas foi o crítico Alberto Beuttenmüller que visitou os países para explicar o novo conceito de Bienal, além de escrever o texto e fazer a montagem das obras, segundo o novo conceito, ou seja, sem a divisão por países, mas por propostas, que foram recolhidas do circuito mundial de arte.

As sete propostas estavam dentro de a linguagem contemporânea: **Recuperação da Paisagem, O Muro como Suporte da Obra, Arte Catastrófica, Arqueologia do Urbano, Arte Não-Catalogada, Vídeo Arte e Poesia Visual**. Estas propostas figuravam naquela época nos catálogos e revistas internacionais. Alberto Beuttenmüller e Maria Bonomi passaram dias a recolher esse material. O Conselho aprovou as propostas e, notadamente, Clarival Valladares, ajudou na formulação dos conceitos do regulamento. Foi uma Bienal difícil a 14ª edição. Os artistas internacionais boicotavam a Bienal, por causa da ditadura instalada no Brasil.

O regulamento conceitual criou dificuldades para os países. Os adidos culturais não entendiam tal regulamento tão técnico. Este fato foi proposital. O Conselho de comum acordo queria alguns artistas que dificilmente viriam, caso o critério fosse da escolha dos governos dos países convidados. Como os adidos culturais não percebiam em quais propostas inserir seus artistas, nós fornecemos uma lista com os nomes daqueles que se encaixavam em cada proposta para cada país, o que veio a facilitar a vinda dos artistas, os quais o Conselho preferia de antemão. A Itália mandou todos os artistas da lista, talvez por comodismo, talvez porque havia uma verdadeira briga naquele país entre os artistas para virem à 14ª Bienal, ao contrário de outras nações que boicotavam a Bienal, devido à ditadura.

Houve um simpósio na 14ª Bienal, na qual participou Gregory Battcock, autor de *The New Art*, livro traduzido pela Perspectiva como *A Nova Arte*, E.P. Dutton & Co. Inc. New York, 1973.

Battcock reuniu os maiores especialistas da época para tratar de diversos assuntos referentes à arte contemporânea: Dore Ashton, John Cage, Marcel Duchamp, Clement Greenberg, Lucy Lippard, Ad Reinhardt, Harold Rosenberg, Leo Steinberg dentre outros.

OBS: O depoimento acima foi feito para dirimir dúvidas históricas. Em 1979, a Bienal de São Paulo voltou a fazer montagem por divisão de países, o que levou certos historiadores a incorrer em erro, ao afirmar que bienais recentes foram as que, pela primeira vez deixaram de lado o modelo geopolítico. Outro erro foi achar que a 14ª Bienal, com suas sete propostas, não foi montada por analogia de linguagem. Só havia uma linguagem na 14ª Bienal: a Linguagem Contemporânea, pois as propostas foram recolhidas do circuito contemporâneo de arte. AB.

Bienal, o Nordeste é out side?

Cesar Romero - ABCA/ BA

Dizer que o Nordeste é sempre esquecido é perda de tempo. As poucas vezes que enviados da Bienal vieram ao “terceiro mundo” do Brasil, o interesse era mais turístico e exótico do que conhecer artistas atuantes — aqueles que não deixam sua terra, os que se importam com ela, com seu destino e celebração. São guerreiros, apostaram na resistência e se transformaram em ilhas. Na XIV Bienal de São Paulo, em 1977, o Nordeste brilhou com o Grupo Etsedron (Nordeste ao contrário), que apresentou uma grande instalação, proposta que incluía um cemitério e roça nordestina; bem como obras de Rubem Valentim com seu *Templo de Oxalá*. O grupo provocou aplausos, debates, mas logo aflorou o preconceito de alguns. Um crítico de arte, já falecido, disse: “O Nordeste é **out-side**”.

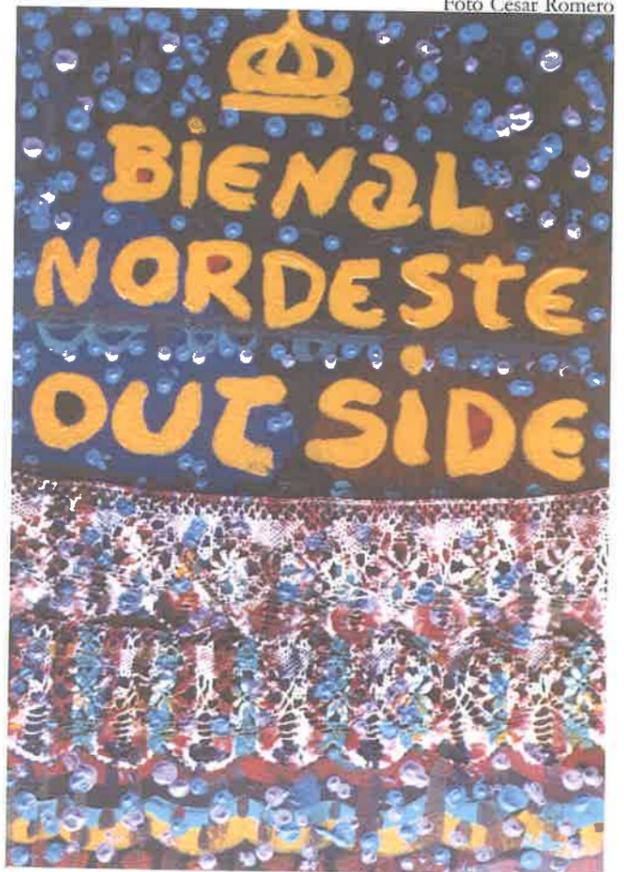
Era exemplo vivo do preconceito quanto à miséria brasileira, denunciada pelo Etsedron e a religiosidade afro-brasileira de mestre Rubem Valentim.

Pergunto, então, na Bienal, o Nordeste é **out-side**?

Quase nunca a Bienal se interessou pelo Nordeste. Se aqui não vêem, não podem conhecer, avaliar e descobrir. E, quando vêem, são dirigidos por mecenas e marchands. O olhar é sempre de longe. Os meios de comunicação do Nordeste são frágeis por motivos econômicos.

É mais que óbvio (e redundante) afirmar que a Bienal Internacional de São Paulo é um dos maiores eventos da área de arte contemporânea no mundo. E que dá ao Brasil uma visibilidade internacional muito grande. Nas suas últimas versões, a Bienal se distanciou do grande público e da crítica de arte. Hoje se preocupa em ser mais um megashow. Pouco importa se são repetições intermináveis e cansativas de propostas há muito exauridas.

Foto César Romero



Criação coletiva - *Por quê?*. Técnica mista, 190 x 130 cm. 2004

Dinheiro do contribuinte jogado fora; cabe, portanto, repensar.

O experimentalismo é bom, mas exibicionismos e vaidades, não. Precisamos de curadores estrangeiros? Precisamos mais de dinheiro para realizar o evento ou de criação? Desde quando megalomania é qualidade? Nos últimos anos temos tido um direcionalismo no pensar e no olhar, que acaba virando preconceito e limitação. Terminado o evento, o que fica? Trabalho para os respeitáveis operários da limpeza. Desmontar cenário é exaustivo. Muita balburdia, pouca arte. Muito gasto e pouco retorno. O público parece não ter o interesse de antes, apesar do assustador aumento populacional e a melhoria da cultura do País. Esqueceram que há a crítica de arte, como a Associação Brasileira de Críticos de Arte, A.B.C.A., atualmente sediada em São Paulo. Esqueceram que o Brasil, na sua imensa extensão territorial, é plural em invenção e em poética.

A Bienal tornou-se narcisista. Não se volta para o Brasil, onde ela acontece e recebe verbas. Mas não é internacional? Não é para todos os povos? É, sim, inclusive para o Brasil, também. Outro aspecto curioso da Bienal é esquecer da pintura como linguagem. O tempo passa, mas a pintura resiste. Nunca morrerá enquanto houver invenção.

Nos anos 90, as grandes instituições, os maiores museus do mundo se voltaram para a pintura, ao organizar exposições monumentais, tanto de novos talentos quanto de mestres consagrados, em constantes revisões e retrospectivas memoráveis. Público certo, retorno fantástico de mídia, patrocinadores felizes e espaço para reflexões críticas.

A recente Bienal do Whitney Museum, em Nova Iorque, revelou o quanto há de novo na pintura. O importante é exibir a nova pintura, em sua fisicalidade, a invenção de cada artista, suas referências e sua memória afetiva; o sagrado, o amor à terra. O registro respeitoso das diferenças. A moda fugaz, a cópia da moda, o pálido clichê do clichê não interessa.

Vamos esperar, com toda a boa vontade, a próxima Bienal, lembrando, enfim, que a Arte como as leis são para todos.

Floriano Martins - ABCA/ CE

Arte e evidência:

Não se chega à definição de uma voz própria sem uma essencial exigência consigo mesmo, sem aquele natural rigor que faz com que o poeta e o artista enfronhem-se em um curso abissal, buscando a reflexão de suas formas e o corpo ideal de suas idéias. Embora nosso tempo esteja demasiado manchado por uma absoluta falta de reflexão em torno não somente da criação artística mas também de toda uma rede de experiências através da qual o homem percebe e sedimenta sua existência no mundo, isto não quer dizer que não encontremos mais entre nós poetas e artistas envolvidos com o pensamento filosófico e suas ressonâncias, com o plano estético da criação e seus riscos e necessidades existenciais. Ao entrevistar o poeta e artista plástico Juan Calzadilla (1931), representante da

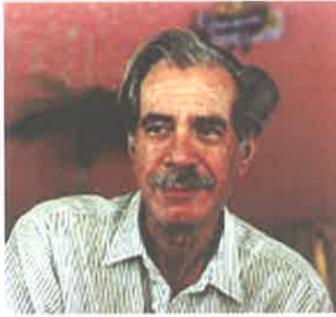
Venezuela na 26a Bienal de São Paulo. veio à tona uma vez mais a convicção de que a criação resiste ainda e resistirá sempre, desde que haja a consciência da indispensabilidade de uma voz própria, exigindo de si, com atrevimento e agudeza crítica, um estado permanente de reflexão sobre a linguagem e seus motivos.

FM - Quais as tuas relações com a Bienal de São Paulo, uma vez que aqui já estiveste nos anos 60, não como artista mas como assistente de Inocente Palacios, então responsável pela curadoria dos artistas da Venezuela na VIII edição desta que se destaca entre as mais importantes bienais em todo o mundo?

JC - Antes de entrar em materia, me gustaría aclararte que participo en la Bienal de São Paulo de 2004 en una sección especial que las autoridades del evento han llamado Núcleo Histórico. En esta sección se exhiben propuestas o reseñas de artistas plásticos de trayectoria importante o que han hecho aportes significativos al arte desde una posición, por decir algo, marginal o poco reconocida en el plano internacional y a veces, también a nivel nacional. Ese podría ser mi caso. Tengo entendido que son muestras que se disponen en espacios cerrados, más bien pequeños y acondicionados como las salas de los museos, con referencias muy precisas y aislados del eje central de la Bienal, que está constituido por la exhibición lineal, a lo largo de un extenso pasadizo, a ambos lados y en dos niveles del gran pabellón, de un número importante de obras de arte con-

sideradas por los curadores entre las más representativas de cada país participante, confirmando prestigios, publicitando y llamando la atención sobre los artistas representados, sobre todo en lo que concierne al mercado de obras de arte que está en línea con las vanguardias, las grandes ferias, los museos y el coleccionismo mundial.

Creo, por tanto, que, lejos de esta orientación, el interés de la curadora venezolana por presentar mi obra gráfica en São Paulo (de difundirla, no de promocionarla, y pensan-



de entretenimiento de masas, adquiriendo su mismo valor. Se debería abrir una reflexión y un debate lo más riguroso posible antes de inaugurar una nueva exposición." Acreditas que esteja saturado o atual mode-

obra óptima de un artista plástico consagrado, sino la de un poeta de la escritura. Vale decir, de un trasgresor convencido.

FM - Em uma declaração coletiva do Grupo Surrealista de Madrid encontramos que "la imagen no conserva hoy ningún poder mágico liberador. El arte se ha degradado en otra forma

vo, que no sea sólo distractivo.

FM - Pensando em termos de Venezuela, onde estive recentemente e pude ver como os espaços de exposição de obras vêm sendo aproveitados, sobretudo concentrando-se na recuperação de acervos de grandes artistas do país, como acredito que devam funcionar os mecanismos governamentais de apoio à produção artística

JC - Ciertamente. Pero creo que los museógrafos pueden dar una mejor respuesta que yo. Entiendo que hay ciudades como Caracas en donde, en tiempos de gran bonanza económica, un poco atrás, se crearon muchos museos, improvisadamente, sin un plan previo, diciéndose o actuando todos como museos de arte moderno, museos que

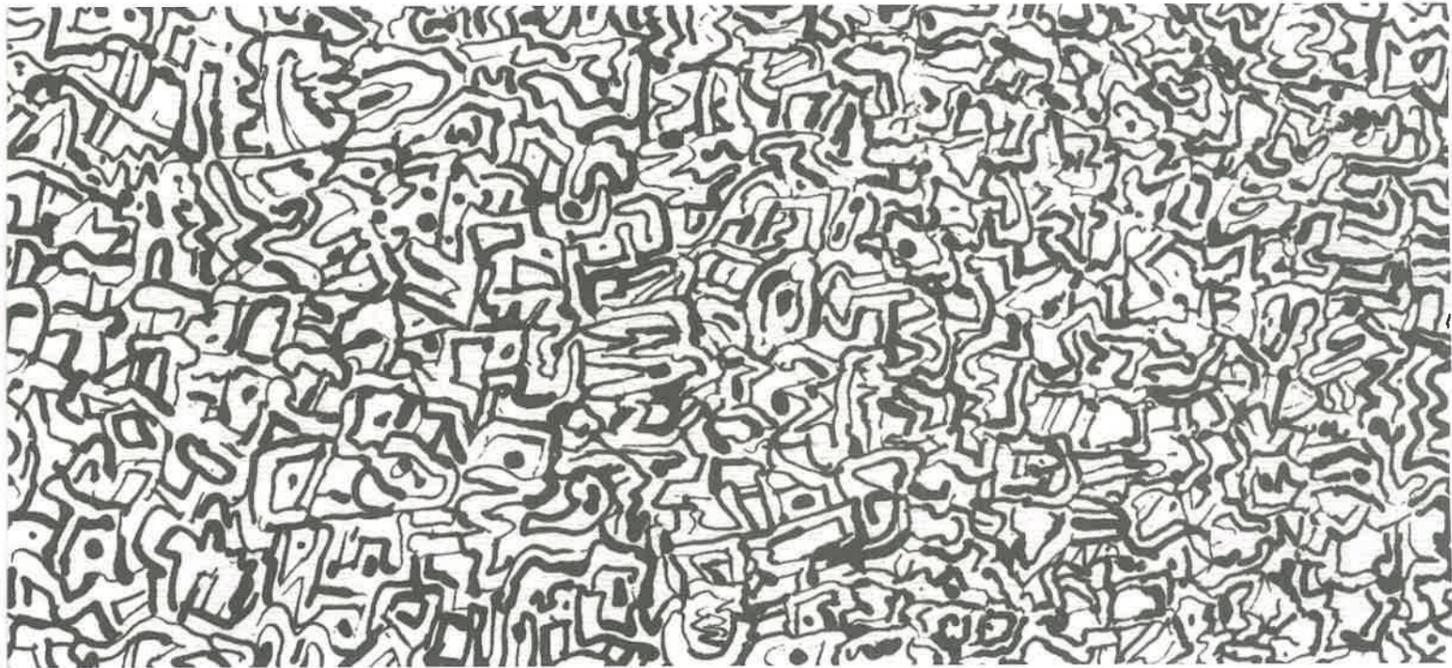
venían a cumplir casi la misma función. En algunos casos, como el nuestro, se crearon por capricho de artistas plásticos que querían que esas nuevas instituciones llevaran sus nombres, y así fue. Museos ocupados más que todo en programar exposiciones retrospectivas, recuentos históricos y los consabidos salones de todo tipo. Careciendo de patrimonios propios, se convirtieron en galerías y descuidaron la formación de colecciones patrimoniales y de una plataforma de investigación, privando de apo-

lo de exposición de obras plásticas? E em que radicaria tal saturação?

JC - Hablar de un arte degradado a través de sus manifestaciones hasta hacer de él un "entretenimiento de masas" me parece todavía una concesión lisonjera, un reconocimiento. Pienso que la degradación es más estructural y se presenta afectada por el mercado del arte y los sistemas de distribución globalizada de sus productos y por un coleccionismo ostentoso, exquisito, que potencia los precios para marcar más la diferencia entre lo que se considera como arte (élite) y lo que está por debajo (masas). Si el arte recobrara una de sus funciones de ayer, es decir, la de entretener al público, todavía podría esperarse algo de él. Felices las ciudades cuyos museos están llenos de un público ingenuo, de todas las edades, listo para asombrarse. Pero esto ya es difícil de ver. Lo que tenemos detrás de la sala vacía de cada exposición es muy a menudo un marchand, que al mismo tiempo funge de curador, es decir, el que decide qué es lo que el público debe ver.

Yo adhiriera a la declaración surrealista de Madrid si se conviniera, como tú dices, en que el modelo de exposición está agotado, con esta duda: ¿Está agotado el modelo o los mecanismos de dominación que lo manejan en función de intereses que no reflejan el arte, sino a los media y a la parte financiera del negocio? La reflexión, por tanto, debe partir de una crítica al sistema, a las relaciones entre poderes en el mundo actual, para luego poder avanzar hacia un modelo nue-

do en el Núcleo Histórico) sólo puede justificarse por lo que dice el Comisario General de la Bienal, Prof. Afons Hug, autor de la propuesta normativa que rige al evento, y, con carácter vinculante, a todos los participantes. Para Hug, el arte es un territorio libre cuyas fronteras indefinidas escapan a todo control, sea de los estados o del imperio, de la censura, de la moral o las religiones; un territorio libre al que los artistas ingresan con sus obras para hacerlo aún más libre e indomitable, y en donde, como faltan las leyes que norman la política y la economía, todos los cambios, intercambios, transferencias, robos y permutaciones, históricas o transhistóricas, son admisibles. Se rompen paradigmas y continuidades y se adoptan, transplantan o reciclan técnicas y lenguajes de otros artistas, espacios y tiempos, e incluso el lenguaje, las imágenes y los mitos de las civilizaciones desaparecidas para hacer del aparato de la historia del arte un organismo viviente, activado. Historia o, mejor, territorio hecho de transverberaciones, violaciones, atribuciones y desconocimiento de fronteras genéricas, y que, sobre todo, legitima la transdisciplinarietà de un lenguaje a otro, de un idioma a otro, de un territorio a otro. Es en este aspecto corsario, incurso en las reflexiones que Hug hace respecto a la fundación no de uno sino de múltiples territorios libres de la imaginación, donde se basa el argumento de la curadora Elida Salazar para llevar mi obra a la Bienal de São Paulo. Es decir, en cuanto a que se trata no de la



uma entrevista com Juan Calzadilla



gada entre los escritores venezolanos.

Cosmopolitismo, auto-subestimación, o adulación que no dejan de ser una ventaja ante el hecho de que la poesía venezolana haya tenido que ser descubierta por la mirada del extranjero (y lo ha estado haciendo, desde su perspectiva, Floriano Martins). En este momento seguimos conociendo poco de nosotros mismos, pero sabemos que afuera nos siguen y nos leen más de lo que nosotros a nosotros mismos.

Creo que el éxito de Brasil es antiguo y se remonta a la época del *Manifiesto de la antropofagia*, de Mario de Andrade, cuya versión en multigrafo circulaba ya desde los años cincuenta por los pasillos universitarios. Por otra parte, suena curioso que en Venezuela se lea a excelentes poetas brasileños que en Brasil nadie co-

noce. Me lo hizo ver Ledo Ivo quien, a despecho de ser un erudito, no conocía a los poetas brasileños que yo le nombré.

FM - Tua aproximação das artes plásticas se dá como um desdobramento da poesia, a feição plástica da caligrafia, um tipo de mescla orgânica que não foi de todo compreendida pelas ortodoxias tanto formalistas quanto mais aparentadas ao mágico. Esta poderia ter sido a dissensão básica entre surrealismo e arte concreta. Até mesmo o delírio possui uma forma, não há dúvida. Mas qual o delírio da forma? Como expressá-lo?

JC - Un desdoblamiento, si, en cuanto a que la caligrafía (como yo la entiendo) es un lenguaje visual y la poesía un lenguaje verbal; ambos tienen en común el proceso en que se originan, es decir, mediante un movimiento automático que, a mi modo de ver, como creía Breton, se remonta al inconsciente, allí en ese puente donde la mente deja de tener control sobre lo que va a pasar. El hecho de que la forma (o el poema) se materialice durante el proceso mismo de pensarla y que el resultado no pueda ser premeditado, es justamente lo que unifica a ambos lenguajes y haga que por momentos sus procedimientos se fundan, y se confundan: imagen y palabra, resultando de allí esa *mixtura* que tu llamas ficción plástica de la caligrafía, o también: ficción verbal de la plástica.

Esto hace la diferencia con el arte programado, con el constructivismo y el concretismo, pero también con muchos

lenguajes de la figuración que han sido incapaces de penetrar en los procesos del pensamiento automático para concientizarlos. El arte concreto, en su formalismo, se muestra desdeñoso de la actividad profunda de la mente humana y, por tanto, de la conexión del arte con la magia y el sueño, con lo arbitrario y el azar. Y esto justamente, como tú dices, produce esa impresión de agotamiento y cansancio que hemos llegado a experimentar en ese lenguaje, pero también se produce esa disensión odiosa entre surrealismo y constructivismo que no será superada mientras exista una voluntad programada que no dice nada enfrentada a otra dispuesta a

reconciliarse con la vida, con lo real y su misterio.

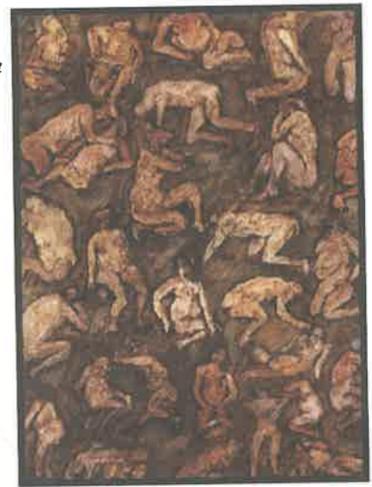
FM - Dizes em um poema que "toda a arte de hoje é um ato de má consciência". Má consciência de quem, propriamente? A idéia de originalidade é um artifício imposto pela mídia. O artista imbecil, que desconsidera antecedentes, ignorante do que se passa à sua volta, tem sido o mais aclamado. Ao explorar tal classe de degenerados, o mercado de artes acaba marcado por uma demasia abstrata. O homem está vazio de todo, ou vazio de si está apenas o artista?

JC - "Todo el arte de hoy es un acto de mala conciencia" es una frase tomada de mi libro *Diario sin sujeto* y al estar descontextualizada se vuelve ambigua como el poema. Tanto como está expuesta a muchas interpretaciones la frase de Dostoiévski en *El hombre del subterráneo*: "toda conciencia es una en-



Uno quiere ser tantos sin haber sido uno. Uno quiere ser uno sin haber sido tantos.

Juan Calzadilla



Con Plát de Adalberto Z
Acrílico sobre manila colada
51 x 37 cms
1998

Paisaje

Una página imberbe.
Como el confín, una página en blanco.
Una página que comienza a pobrarse.
Una página con un trozo de ciudad al fondo.
Con cables y monederos vislos desde el arbol.
Que el botón de tinta imberbe
en un inhóspito primer plano.



fermedad", o como la de Rimbaud en *Las iluminaciones*: "La moral es una debilidad del cerebro". Quizás hice ese axioma para reflexionar sobre los errores que ha cometido la sociedad cuando ha dejado que el arte se le escape de las manos para convertirse en un instrumento del poder económico. O en el poder mismo. Esas podrían ser interpretaciones. Igual a como si, en términos de auto-reflexividad, yo dijera que todas las traiciones a mi poesía las hice en nombre de la crítica y el dibujo, que justamente nacen de ella. Volviendo a tu pregunta, pienso que la idea de originalidad, más que un artificio, es una corrupción impuesta por la *media*, y esto porque en un comienzo, cuando la lanzó Baudelaire para definir su concepto de modernidad (y transformada luego por Duchamp en idea de la novedad), la originalidad era inocente y benigna. Habría que ver dónde se puede rescatar, y con qué medios. Ese es nuestro reto.

A propósito del vacío artístico como continuidad del vacío del creador, tengo escrito un aforismo que podría, con un poco de astucia, llevarnos al centro de la polémica. Dice así:

Haced arte con basura.

O mejor, haced del arte basura.

FM - Até que ponto a fascinação que te desperta o desenho se dissocia de uma percepção crítica, se pensamos em outras atividades que exerces? Recordo aqui uma declaração do chileno Ludwig Zeller, em que dizia: "não misturar os insultos: uma coisa é a crítica, outra é a poesia".

JC - Yo pienso que Zeller está en lo cierto, en el sentido de que la crítica y la poesía como actividades separadas por lenguajes específicos, son distintos y diferentes. Igual pasa con crítica y poesía cuando quien escribe el poema no es un crítico y el que hace la crítica no es un poeta. Pero qué tal si el poeta fuera al mismo tiempo el crítico, partiendo de la premisa de que la crítica de la poesía no la escriben hoy los ensayistas y universi-

Uma história para a Bienal de São Paulo

tarios em rol de críticos, sino los poetas (al menos eso es lo que ocurre en mi país). ¿Se podría entonces hacer la misma separación que recomienda Zeller? Yo pienso que no, pues el poeta comienza su obra crítica por la reflexión, dirigiéndose a su propia obra como si fuera su interlocutor. Yo lo he dicho con el siguiente aforismo:

¿De dónde han sacado que la poesía su giere? Tal es lo que la crítica dice. Pero ¿si además de sugerir también pensara? ¿No sería esa su verdadera razón, digo en caso de que la tuviera.

En cambió la función de ver es conceptual.

Sólo que está atrofiada en nuestra época.

La misión del artista consiste en desperarla,

pero antes que la recupere él.

FM – Falas de uma linha dinâmica e de tensão que o desenho propicia. Mas esta linha dinâmica e de tensão atravessa toda a história da arte, e não cabe considerá-la como um atributo especial na arte de nosso tempo. A maneira como nos mostramos tão sofrivelmente desatualizados por vezes parece-me um programa, algo sistêmico a que todos nos acostumamos. O artista hoje em dia está diante do mesmo dilema existencial e não estético: o que diabos *representa*. Então não haveria algo errado com o sistema de *representação*?

JC - Quizás puedes estar en lo cierto cuando, tras pasando los límites, sugieres que hay una línea dinámica de tensión semejante a la que impulsa el dibujo, una línea que atraviesa toda la historia del arte.

Con esto intuyo que te refieres al dibujo como componente básico de las artes plásticas: aquí como boceto, más allá como diseño, en otra parte como estructura, pero siempre configurando y constituyéndose en sistema de representación, en motor de lo que vendrá, base de todos los géneros. Es pues una línea que pasa por todos los grandes períodos del arte occidental, desde el Gótico al Renacimiento y descendiendo el curso de la historia del arte moderno hasta el Cubismo, Picasso y el Expresionismo y así hasta el presente. En su esencia, el dibujo es determinante para la existencia y la continuidad del arte, siendo en sí mismo lo que contribuye a su diversidad y a la pluralidad de estilos y lenguajes y a los cambios. No veo que nada se haya modificado porque se considere al dibujo, tal hoy, como un género autónomo. Y eso puede ser lo que, técnicamente hablando, sucede con los demás géneros, que dependen en menor o mayor proporción del dibujo y el diseño y que también siguen su propia línea dinámica de tensión. Lo que pasa es que, al tratar de definir mi obra plástica y de entender su relación con la escritura, afiliándola a algo, caigo en cuenta de que, en cuanto reflexiono sobre ella, advierto que responde a una línea de tensión que tiene que ver más con la vida que con el arte, y que como tal hace abstracción de la historia. Este es el dilema del artista calígrafo, de aquel para quien el gesto es más importante que el resultado. No está en ningún género y está en todo y fuera y dentro de los géneros. Su dilema es estar desactualizado, como el artista contemporáneo, como tú y yo, bien porque tenga mala conciencia o por negarse a asumir el progreso de la historia como algo en lo cual continúa inmerso.

Fotos Arquivo Wanda Svevo



II Bienal. O governador Lucas Nogueira Garcez diante da obra *Guernica*, de Picasso. 1953.

Polyana Cahête e Francisco Alambert É provável que a maior injustiça à arte cometida pelas bienais paulistanas ainda demore a ser sanada, e não nos referimos aqui às polêmicas entre críticos, artistas, organização, financiadores, e sim à deficiente (para não dizer ausente) documentação da maior mostra de arte do Brasil e da América Latina, que agora inaugura sua 26ª edição.

Inicialmente uma realização integrada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), a *Bienal do Museu*, como se dizia em 1951, participa, interfere (e fere) as artes plásticas de São Paulo e de todo o país. Aos cinquenta e três anos de vida, completados junto aos 450 Anos da Cidade de São Paulo, será inaugurada em setembro próximo como um “presente” à sua cidade natal (isentando a cobrança de ingressos). Ainda bem jovem, a Bienal separou-se de seu criador, o MAM, e a partir de sua sexta edição tornou-se autônoma, tornou-se Fundação Bienal, não respondendo mais à Direção do Museu, mas só ao seu Presidente, o industrial e mecenas Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho. Autônoma, modificou-se, cresceu, cresceu mais um pouco, passou por momentos difíceis, e por momentos ainda mais difíceis com o Golpe Militar de 64 e a censura do governo (que invadia o Pavilhão do Ibirapuera e dali arrancava quaisquer obras que – julgava – ofendia a sua ideologia). Adolescente, a Bienal sofreria ainda outro golpe, quando em 1969 foi anunciado um boicote internacional à exposição, em protesto ao governo militar brasileiro, e a sua décima edição ficaria lembrada como a “Bienal do Boicote”. O movimento se estenderia até metade da década de setenta e seu fim coincidiria com a despedida de Ciccillo Matarazzo. A Mostra começava a se reconstituir e a estabelecer novos relacionamentos – o mais duradouro seria com a figura do *curador*.

Mas esta não é, de fato, a história da Bienal de São Paulo. Isto é apenas um parágrafo de uma história que ainda está para ser contada, recortada e analisada em seus mínimos detalhes. Esta é a injustiça maior da Bienal a que nos referíamos no início. A Bienal (como o Brasil) tem pouca memória, pouca história. Uma parte dessa história foi contada no livro da historiadora Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo – 1951-1987*; outra parte no *Catálogo Bienal 50 Anos* e em algumas teses e dissertações acadêmicas. Mas ainda há um

hiato em sua história. Esta carência nos instigou a escrever *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores*, pela Editora Boitempo.

Nesta publicação, propomos uma compreensão dessa história a partir de três eixos: as bienais em torno do MAM-SP e dos desdobramentos do projeto modernista; a “Era” do mecenato de Ciccillo Matarazzo; e o contemporâneo momento de ascensão do curador, da lógica das megaexposições e dos espetáculos para a cultura de massa e a mídia.

O ensaio de abertura do livro *Entre os dias da Semana e os Anos da Bienal* situa a criação de tal mostra, da formação do moder-

Fotos Arquivo Wanda Svevo



I Bienal. Funcionários do MAM observam obra *Briga de Galos*, de Mario Cravo Jr. 1951.

nismo pós-Semana de Arte Moderna, até a formação do MAM de São Paulo, além da relação da Bienal com a política internacional e a propaganda norte-americana no contexto da Guerra Fria, e a inspiração no modelo da Bienal de Veneza.

O primeiro capítulo, *A Era do Museu*, assim chamado porque naquele momento as diretrizes da exposição eram dadas pela equipe de intelectuais (a maioria vinda do modernismo de 22, como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa) e artistas ligados ao MAM-SP (cujos antecessores eram os salões da elite pré-22, a própria Semana de Arte Moderna, o “Clube dos Artistas Modernos”, nos anos 30, e a conseqüente “Sociedade Paulista de Arte Moderna”). Naquela fase, a Bienal era obra do MAM e seus pressupostos estavam intimamente ligados aos desdobramentos do modernismo de 22. No campo artístico, destaca-se o debate entre figurativismo e abstracionismo. Aqui se trata da I e II Bienal, ou Bienal do IV Centenário, até a sexta edição da Mostra, em 1961.

O segundo capítulo se intitula *A Era Matarazzo* e diz respeito às Bienais dos anos 60 e 70. Neste período se afirmará a figura

paradigmática (e pragmática) de Ciccillo e de sua esposa Yolanda Penteadó. Aqui cabe discutir a questão do mecenato, das relações políticas em torno do crescimento do evento, diretamente ligado tanto às mudanças sociais em São Paulo e no Brasil quanto às características da política das artes contemporâneas.

Com o crescimento da mostra, e os interesses de Ciccillo, ocorrerá a separação da Bienal do MAM, surgindo daí uma nova forma de organização, através de uma fundação, mantida e presidida pelo mecenas. Com a separação o MAM perde força e verbas, a ponto de fechar suas portas, quando o acervo pessoal de Ciccillo, que era ou se confundia com o acervo do Museu, é doado a USP, que com ele formará o Museu de Arte Contemporânea (MAC). É também o período em que a Bienal convive com a ditadura militar. No campo artístico, esse é o momento de afirmação (e crise) do abstracionismo, bem como a afirmação daquilo que genericamente se chama de “arte contemporânea”. Em meio a crises políticas, de conceito e de concepção, a XV Bienal, a “Bienal das Bienais”, marcará a primeira vez em que se faz uma retrospectiva das exposições, momento em que a instituição busca se repensar.

No capítulo 3, *A Era dos Curadores*, enfocamos a ascensão da figura do “curador” substituindo o “crítico” ou o “diretor artístico”, acompanhando a tendência na arte contemporânea em modificar o conceito das exposições. Sobretudo após a passagem de Walter Zanini e de Sheila Leirner, o curador passa a receber mais destaque que os artistas programados. Novas e antigas problemáticas são despertadas: o “conceito” da exposição, o discurso “poético” da exibição versus a apresentação não pré-conceituada, o questionamento da forma de apresentação por delegações de países, a existência ou não de “salas históricas”, a ascensão da preocupação com arte-educação, a “assinatura” do curador sobrepondo-se ao artista, por exemplo. *Resgatar* uma história tão cara às artes plásticas do Brasil e *abrir* o tema para novas análises é a primeira intenção deste livro, que não possui conclusão, assim como a própria Bienal.

Fotos Arquivo Wanda Svevo



Vista interna do Pavilhão Ciccillo Matarazzo na XIX Bienal, 1987.

Polyana Canhête é mestrandia em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo.

Francisco Alambert é historiador e crítico de arte. Leciona História Social da Arte e História Contemporânea na Universidade de São Paulo.

A questão do espaço na Bienal de São Paulo

Nas mostras de obras produzidas nas últimas décadas, há uma crescente tensão entre a arte apresentada e o espaço institucional. Em alguns casos, verifica-se uma preocupação por parte da curadoria em atenuar ou, ao contrário, explorar ironicamente o atrito entre a arte e o espaço por meio de formas alternativas de exposição. Não é preciso nenhum esforço de interpretação para perceber que o conflito entre o que é exibido e onde o é decorre, basicamente, do fato de que, há muito, a arte deixou de ser objeto de contemplação.

Já afirmava Theodor W. Adorno, na década de 60, que "as únicas obras que contam atualmente são aquelas que já não são obras". E assim o são, pelo menos, desde que Marcel Duchamp colocou uma roda de bicicleta virada em cima de um banco de madeira, em 1913, quatro anos antes de enviar, assinado com o pseudônimo R. Mutt, um mictório – isto é, um objeto industrial, produzido em série – para uma exposição de arte. A própria noção de arte como instituição – como sistema de produção, distribuição e recepção das obras – estava sendo colocada em xeque. Desde então, parafraseando o verso de Waly Salomão, podemos dizer que a arte foi progressivamente "tor-

nando-se outra em tudo o que não era". Em outras palavras, a arte foi se transformando ao substituir, aos poucos, a transcendência pela participação, e as tintas, o mármore, o bronze, o quadro, a escultura por

terra, tecido, madeira, papelão e grandes espaços abertos. Grosso modo, depois do gigantesco braço de terra construído por Robert Smithson e dos "embrulhos" de Christo – para citarmos apenas dois exemplos conhecidos –, soa estranho pronunciar as palavras "escultura" e "pintura" sem sentir um certo ranço (ou nostalgia) do passado.

Em larga medida, a arte atual encontra sua "tradição" nas conquistas empreendidas pelas vanguardas (dadaísmo, surrealismo, arte russa pós-

revolução de 1917, futurismo, expressionismo alemão) e no que podemos chamar de neovanguardas (arte minimalista, arte conceitual, *land art*, *pop art*, performance, *happenings*), as quais, por suas manifestações nem um pouco ortodoxas, tornaram obsoletos os suportes tradicionais. Mesmo quando os artistas retomam a pintura, sabem que não o podem fazer com ingenuidade, sem transmitir ao gesto um mínimo de ironia.

De um modo geral, a arte contemporânea confronta-se com o espaço, ela atua em um "campo expandido" – para usarmos um termo caro a Rosalind Krauss quando se refere à "escultura" contemporânea – entre a arquitetura e a paisagem. Interessa, portanto, à avaliação não só a obra em si, mas também o entorno: a inserção em um determinado local e a maneira como foi planejada e montada. Assim, o significado da obra não está somente nela, mas na integração ou no choque produzido pela maior ou menor adequação do objeto ou da instalação com o lugar de onde emerge. Afora o diálogo entre a obra e o espaço – ou em função deste –, muito do que é produzido hoje pede a participação do público. Não se contempla mais uma obra, mas se entra nela, se deita, se senta, se sobe, se mexe, se chuta, se manipula ou, numa palavra desgastada, mas precisa, se interage com ela. Os trabalhos contemporâneos já não se apresentam à contemplação, mas propõem uma ação do espectador, mesmo

que esta não seja física, mas uma ação pura do pensamento ou da percepção.

Nesse sentido, são exemplares as obras expostas no projeto *Arte/Cidade*, concebido e organizado por Nelson Brissac. Este projeto tem como

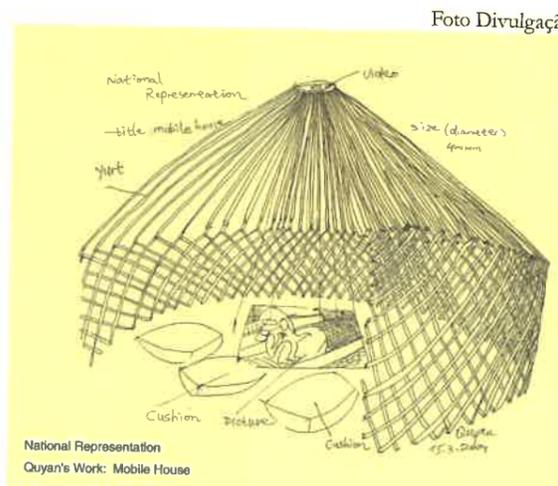
objetivo fomentar a inter-relação entre artes plásticas e paisagem urbana, promovendo intervenções em lugares marginalizados ou esquecidos de São Paulo. Na sua última edição, a mostra se realizou na zona leste da capital paulista. Boa parte dos trabalhos ocupou o prédio do Sesc Belenzinho – admirável espaço cultural localizado fora do centro – e outras interferiram em regiões onde se verificavam ocupação informal e situações de tensão espacial ou social. Algumas peças acabaram por se integrar tão completamente com o ambiente a ponto de serem recolhidas por fiscais da Prefeitura inadvertidos, que as to-

maram por instrumentos de trabalho do comércio ilegal – este foi o caso dos infoboxes produzido pelos holandeses do Atelier van Lieshout (AVL). Outras obras do *Arte/Cidade*, por outro lado, provocaram uma reação contrária: ao invés de se inte-

grar, elas confrontaram o espaço em que se inseriram, chamando a atenção dos passantes para a paisagem tantas vezes não-percebida no percurso diário casa-trabalho. Era este o impacto causado pela obra de José Rezende, o qual suspendeu seis vagões de trens na diagonal e os dispôs em zigue-zague como se estes tivessem colidido. Independentemente de se integrarem ou não ao ambiente, todas as obras expostas reclamaram uma ação do público e não a sua passiva contemplação.

Mas o que acontece com a Bienal? Lá, não há obras deste tipo? Há, sim. Porém, elas terminam por sucumbir a pelo menos uma das adversidades impostas pelo espaço, pelo formato ou pela própria concepção de arte que norteia a curadoria da Bienal. Em primeiro lugar, a Bienal se circunscreve a um espaço fechado e institucional. Houve bienais em que as obras não se restringiam ao pavilhão, mas se espalhavam pelo Parque do Ibirapuera, onde ele se localiza. Tanto na Bienal de Veneza, quanto na Documenta de Kassel, os trabalhos também se estendem para além dos limites do salão principal de exposição, ocupando locais alternativos e certos pontos da cidade. No entanto, a última edição da Bienal de São Paulo deixou a desejar nesse sentido. Se recordamos que seu tema era *Iconografias metropolitanas*, com o slogan "Viver na metrópole é uma arte", ficamos imaginando se, para fazer jus ao que se propunha, a curadoria não poderia ter dado mais ênfase à interação da arte com a própria cidade.

Nas Bienais do Mercosul, por exemplo, sempre se reservou um espaço diferente para trabalhos diferentes. Na gigantesca primeira edição do evento, além dos locais tradicionais de exposição, nos quais exibiram-se obras igualmente tradicionais (ou próximas disto), a mostra se espalhou por Porto Alegre, com instalações e intervenções em prédios no centro da cidade, no Parque Marinha do Brasil e no DEPRC, uma das duas grandes revelações do evento – a outra

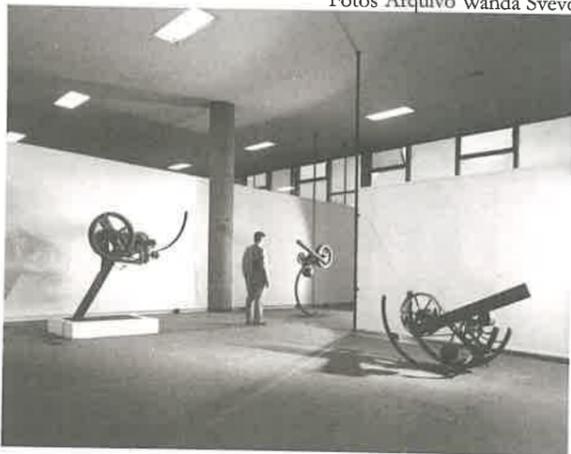


Qu yan (China) - *Mobile House*. Croqui do projeto para 26 Bienal de São Paulo; vídeo-instalação, 2004

foi o prédio da Ulbra. No caso específico do DEPRC, localizado à beira do Rio Guaíba, as obras – como no *Arte/Cidade* – interagiam com o espaço, valendo-se do que este oferecia (como na intervenção de Marcos Cha-

ves, do Rio de Janeiro, que recheou as caixas de extintor de incêndio do prédio com objetos que acreditava representar a cultura gaúcha, desde produtos de camelô até a tradicional erva-mate) ou destoando propositalmente dele e deslocando a atenção do público para a própria cidade (como as televisões, com vídeos de crianças de rua, inseridas em grandes tonéis, da venezuelana Sydia Reyes). Na II Bienal do Mercosul, o espaço do DEPRC cresceu e acabou abarcando as obras contemporâneas de suportes diversos, respeitando o diálogo entre o espaço e as obras. Na terceira edição do evento, a Bienal do Mercosul tentou ir ainda mais longe na criação de um ambiente próprio para abrigar a arte contemporânea, com a construção da Cidade dos Contêineres.

Em segundo lugar, apesar de ser realizada num prédio moderno como o pavilhão projetado por Oscar Niemeyer – o qual, lembre-se, foi concebido originalmente para servir como uma espécie de palácio industrial, onde haveria exposições de máquinas –, a Bienal de São Paulo, em seu formato atual, ainda guarda resquícios dos modelos antigos de exibição, como o das exposições universais ou, no campo especificamente artístico, o dos salões criados na Paris do final do século XVII, quando se apresentavam as obras comportadas de acadêmicos e as instalações não eram imaginadas nem em ficção científica. Frente às obras caracterizadas pela interação com o público e com o espaço, estes modelos parecem um tanto conservadores. Contudo, alguém poderia contra-argumentar que, na Bienal, há também uma série de pinturas, vídeos e fotografias que se acomodam perfeitamente nos moldes convencionais de exibição. E isto é verdade. O problema é adaptar os trabalhos marcadamente não-convencionais a um padrão de mostra já desgastado. Esperamos que, na edição deste ano, a tensão entre o espaço e as obras seja mais explorada e que não se deixe de aproveitar o que há de mais rico num e noutro.



Sala de Jean Tinguely (Suíça) na VIII Bienal, 1965.

Fotos Arquivo Wanda Svevo

Elvira Vernaschi – ABCA/SP

A PRESENÇA DO JAPÃO NA BIENAL DE SÃO PAULO

O Japão é um dos poucos países a participar em todas as Bienais realizadas em São Paulo, entre 1951 e 2004, ao lado da Alemanha, Estados Unidos e outros. Através desta representação constante pudemos acompanhar, mais de perto, o que acontecia com a arte japonesa.

Os anos 50, tanto quanto no Brasil, marcam grandes mudanças na arte japonesa: época das grandes mostras ocidentais, como a Exposição *Arte Internacional Hoje*, por muitos críticos comparada ao 'Armory Show' de Nova York, pelo impacto que causou. É a época em que o Japão começa a exportar sua recente produção não só para a Bienal de São Paulo, mas também para a de Veneza, para Paris, os Estados Unidos e a Europa em geral. Como o Brasil, o Japão se internacionaliza. Assim, podemos dizer que a arte japonesa sai do clássico para o moderno quase que instantaneamente. "Os artistas japoneses tiveram que aprender e assimilar o Modernismo Europeu tão depressa quanto possível; Impressionismo, Cézanne, Van Gogh, depois o Fauvismo, o Cubismo, Matisse, Picasso, Futurismo, Dada, Surrealismo e Construtivismo" (1). Porém não devemos esquecer que sempre conviveram perfeitamente bem o que se costuma denominar de escola tradicional de pintura (Nihon-ga) e a pintura ocidental contemporânea (Seiyo-ga).

A presença do Japão em eventos internacionais e, no caso do Brasil, nas Bienais de São Paulo, sempre se norteou, independentemente dos comissários, por uma diretriz que melhor divulgasse a sua arte no exterior e, ao mesmo tempo, propiciasse sua compreensão com maior profundidade. Durante esses mais de 50 anos estamos tendo o privilégio de poder realizar a leitura e o acompanhamento de um processo, que pode ir do tradicional ao moderno, através das obras que têm sido enviadas, quer seja por intermédio dos artistas selecionados ou por intermédio das salas especiais, onde se tem priorizado a antologia japonesa.

Entre os muitos artistas que merecem atenção, iniciamos pelos gravadores, que nas primeiras bienais constituíram-se como os melhores representantes da arte japonesa e entre eles Shiko Munakata (Prêmio Aquisição em 1955), Gen Yamaguchi e Yozo Hamaguchi, que com sua *maneira negra* tornou-se referência para os artistas brasileiros. Outras vertentes da gravura nipônica são os trabalhos de Kuniichi Shima e Chihiro Shimotani (1973), que nos inícios dos anos 70, utilizando a serigrafia, inovam não só o processo em si, imprimindo sobre jornal, tecido ou pedra, mas e prin-



Shin Miyazaki (26a. Bienal) - *Head*, 2004.

cipalmente a linguagem e a proposta da gravura: criam ambientes, reproduzindo e formatando repolhos (Shima) ou definindo poéticas conceituais (Shimotani).

A escultura tem a mesma trajetória, com um pouco mais de ousadia, desde características neo-expressionistas e surrealistas, em trabalhos como os de Ryokishi Mukai e Bukichi Inoue, até escultores que como Haruhiko Yasuda

(1971) transformam a escultura em formas únicas e onde, através de novas técnicas e materiais tradicionais como o aço, cortado e polido com extremo rigor, obtém um espaço-geometria com nova estética, fazendo desaparecer "a fronteira entre a escultura e o espaço físico que a rodeia e a sua característica de ser uma obra voltada para o ambiente" (2). O aproveitamento de novos materiais e a intro-

dução de novas técnicas direcionam a escultura para a cibernética, a arte por computador e a utilização do raio-laser.

No caso da pintura, as obras japonesas se caracterizam por estéticas desde um neo-expressionismo até a video art e todas as novas tecnologias. Começando por trabalhos de um Ichiro Fukuzawa ou de Tatsuo Arai, passando por Shindo Adachi, Minoru Kawabata, Shoichiro Mori, até chegar a Kozo Mio, onde as fronteiras entre as diversas áreas de expressão começam a desaparecer através de imagens extraídas dos meios de comunicação de massa e dos elementos do cotidiano e onde já existe um limiar definido entre o objeto de arte e a realidade.

A presença de artistas do porte de um Yoshishige Saito, por exemplo, que com seus cerca de 80 anos continua em busca de uma expressão crescentemente contemporânea, contribuiu para se entender um pouco mais a representatividade do Japão. Suas instalações compostas por imensas placas ou pedaços de madeira, que se distribuem no espaço em uma forma de leitura caligráfica, nos fazem refletir sobre a linha tênue entre o passado e o futuro. Ou ainda a presença de uma jovem de 30 anos, Mika Yoshizawa, com seus painéis de um grafismo real e mágico, traçados em grandes dimensões, que se esparramaram por paredes, colunas e pisos e com peças do cotidiano incrustadas. "Surge, assim, aos nossos olhos, um mundo dum meio-ser extremamente enigmático, principalmente pelo emprego de papéis de decalque, que esfumam os traços e a dureza da parede" (3).

Desta nova geração de artistas é impossível deixar de mencionar o trabalho estrutural/precário de Tadashi Kawabata (1987) que nos remete a construções/desconstruções, com interferências em espaços urbanos: ele ocupou casas e terrenos abandonados de São Paulo "sugerindo que um vórtice energético os haviam ocupado. É uma consideração temporal os processos de montar, desmontar e, em seguida, montar de novo parecem integrar um grande ciclo de construção e destruição" (4). Ou ainda, o simbolismo das esculturas/objetos de Akira Kamiyama, com suas convicções, suas 'crenças ou descrenças'. "As convicções podem tomar vida por si mesmas e, muitas vezes, podem induzir-nos a por em risco nossas vidas" (5).

Em 1991, a mostra do Japão contou com a participação dos instaladores Masaaki Nishi, Keiichi Tanaka e Tadao Sugiura, entre outros. A obra de Masaaki Nishi é concebida para a interação entre o homem e seu mundo, numa interiorização de buscas. São objetos de ferro e bronze, formas que evocam o goemon e que foram enterrados para sofrer a ação do



Keiichi Tanaka (21a. Bienal) - *Luminous*, 1991



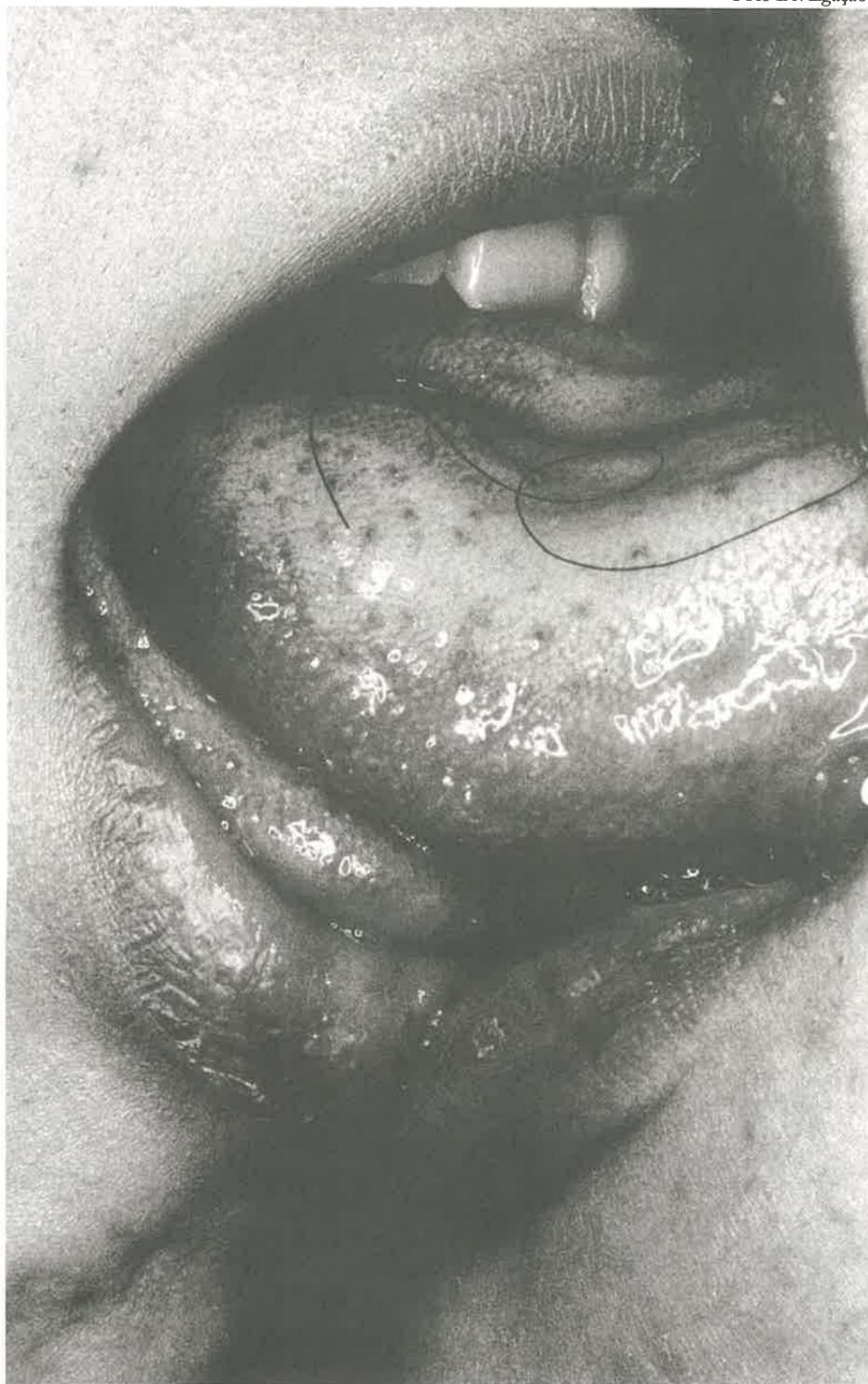
Nobuo Mitsunashi (21a. Bienal) - *It's the Wonder Woods*, 1989

DE 1951 A 2004

meio e do tempo: o artista se interessa pelas mudanças que podem sofrer esses materiais. Keiichi Tanaka, ao contrário, nos remete para campos-de-ação futuros - o incógnito do homem em relação ao seu cosmos - “esta é uma relação interativa de tempo contínuo, que é como se fossem partículas da memória cristalizadas no tempo e no espaço a cada momento” (6).

Em bienais mais recentes, quando seus curadores optaram por eventos temáticos, o Japão tem participado com representações que oferecem um panorama da produção do país de acordo com as tendências mundiais de conhecimento das novas técnicas, tecnologias e de referenciais estético-contemporâneos. Na Bienal de 1991, por exemplo, estiveram presentes a laser-arte de Keiichi Tanaka (trabalho com o laser enfatizando as dimensões de tempo-espaço), ao lado da arte em cerâmica de Nobuo Mitsunashi (reformulação do uso e das características da argila): “A argila é simplesmente argila, mas no caso de Mitsunashi, o emprego de materiais e técnicas tradicionais dá origem a formas simples e por vezes investidas até mesmo de um ar de solenidade” (7).

Nestas últimas cinco bienais, o Japão enviou entre outros artistas, Toshikatsu Endo (1994), que trabalha elementos como a água e o fogo e que poderiam ser entendidas como metáforas da vida e da morte. Seus troncos queimados jorrando água se enquadram na Bienal da ruptura com o suporte; ou ainda Nobuyoshi Araki (1998), que na bienal antropofágica, trabalha com a mulher em diversas situações, com o objetivo de capturar, momentaneamente, através de sua câmera fotográfica. A Bienal de 2002 (Iconografias Metropolitanas) destaca o enfrentamento das grandes cidades com os graves problemas que afligem os dias atuais - recém o mundo acompanhara a destruição do World Trade Center. O artista Kimio Tsuchiya envia



Nobuyoshi Araki (24a. Bienal) - *Eroto*, 1993/94.

para esta Bienal sua pesquisa sobre o posicionamento do homem e que “enfoca basicamente a sensação do não-pertencer, que angustia a alma dos habitantes das

grandes cidades, verdadeiros errantes desenraizados da vida moderna” (8). A XXVI Bienal (2004) (Território Livre) em busca da recuperação da forma estética

Foto Divulgação

irá priorizar a produção da arte da periferia com ênfase menos nas tecnologias e questões sociais e mais na pintura, fotografia e escultura. “A pintura vive um bom momento na Europa Central e na América do Norte. Recupera um caráter artesanal e individual de sua realização” (9). O artista que representará o Japão é Shin Miyazaki com um trabalho em madeira natural entrelaçada, enfatizando mais uma vez a preocupação da arte japonesa com a resignificação do material trabalhado, seu uso cotidiano e o estabelecimento de um novo tipo de contato entre ele e o homem.

NOTAS

O Japão esteve presente em todas as Bienais de São Paulo, com mais de 300 artistas e quase um milhão de obras. Conquistou sete dos principais prêmios, atribuídos até o ano de 1977: gravura (1957 e 1967), pintura (1961 e 1965), escultura (1971) e instalação (1973 e 1977).

- (1) Tono, Yoshiaki. *Art in Japan Today*. Tokyo: The Japan Foundation, 1974, p. 16.
- (2) Miki, Tamon. *As Tendências da Arte Contemporânea no Japão*, in *Catálogo Artistas Japoneses na Coleção do MAC*. São Paulo: MAC USP, 1985, p. 11.
- (3) Toono, Yoshiaki. *A Participação do Japão na Bienal Internacional de São Paulo*, in *Catálogo da XVIII Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 1985, p. 237.
- (4) Kawamata, Tadashi. *Sem Título*, in *Catálogo da XIX Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 1987.
- (5) Kamiyama, Akira. *Sem Título*, in *Catálogo da XX Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 1989.
- (6) Tanaka, Keiichi. *Sem Título*, in *Catálogo da XXI Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 1991, p. 241.
- (7) Tani, Arata. *Nobuo Mitsunashi*, in *Catálogo de XXI Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 1991, p. 242.
- (8) Yamawaki, Kazuo. *Depois do Dilúvio*, in *Catálogo da XXV Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 2002, p. 172.
- (9) Hug, Alfons, in *Janaina Rocha “Para Curador, 26’ Bienal procura menos tecnologia e mais pintura*. São Paulo: Artes Plásticas, Folha de S.Paulo, 17/7/2004.

Foto Divulgação



Toshikatsu Endo (22a. Bienal) - *Fountain*, 1991

Percival Tirapeli – ABCA/ SP

Memórias da Bienal

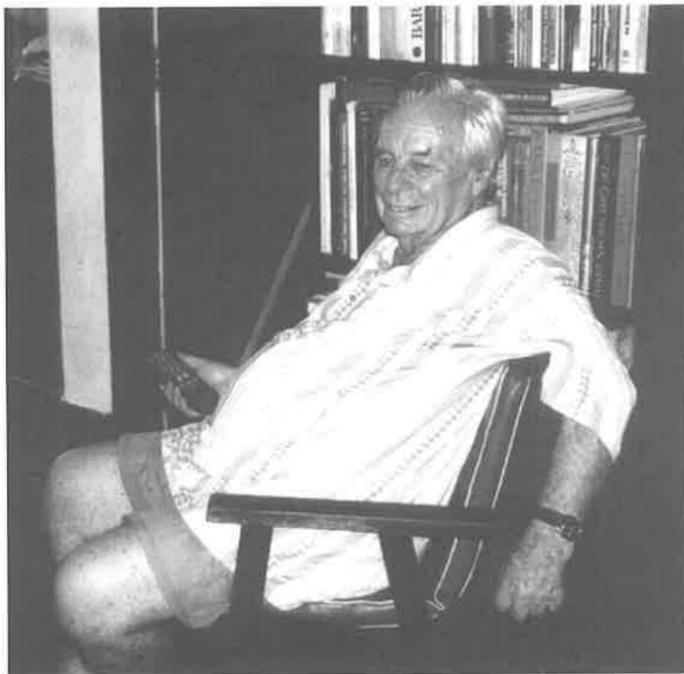
Falar na Bienal de São Paulo é, sem dúvida, falar do Professor Wolfgang Pfeiffer. Esse eminente pesquisador e crítico das artes visuais, nascido em Dresden, Alemanha, em 1912, que chegou ao Brasil, sua pátria adotiva, no pós-guerra em 1948, e esteve presente em todos os momentos da criação das mais importantes instituições da arte moderna do país – dentre elas a Bienal de São Paulo. Durante toda a segunda metade do século XX atuou nos museus que vira nascer. No Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand trabalhou com Pietro Maria Bardi. No Museu de Arte Moderna esteve ao lado de Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet. No Museu de Arte Contemporânea, criado por Ciccillo Matarazzo, veio a ser diretor, à época em que já também era um dos fundadores do curso de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foi adido cultural junto ao governo alemão durante décadas e diretor ou membro de honra de institutos teutos como o Hans Staden e o Goethe.

Filho de Max Adolf Pfeiffer, diretor da renomada manufatura de porcelanas de Meissen e editor de obras raras dos poemas de Goethe, Wolfgang estudou em Roma e Munique e sua tese de doutorado sobre os monumentos barrocos de Dresden serviu de base para a reconstrução do perfil da cidade, arrasada na II Guerra Mundial.

As memórias do querido professor Pfeiffer sobre a bienal foram contadas muitas vezes em sua Casa do Peixe, na praia do Sonho, em Itanhaém. Ali, em casa projetada por Oswaldo Bratke, cheia de quadros, de afresco e dois mosaicos com peixes e sereias – daí o nome Casa do Peixe – fui por ele recebido, desde 1979 até sua morte, aos 91 anos de idade em outubro de 2003. Recordava da casinha de madeira de Tarsila do Amaral e, de sua rede de tirar a sesta na varanda, com a bengala sempre apontava a casa do Guimarães Morello. Todos que participaram de qualquer bienal tinham que falar, ouvir e seguir os conselhos do Guimarães, que punha as montagens das bienais para andar. As falas mais profundas de Pfeiffer eram na sala, ao som de músicas de Mozart, Beethoven e Bach, saboreando um bom vinho e todos tipos de queijo. Dizia que onde há arte tem de haver bom vinho e queijo e recordava seus mestres, que percorriam o vale do Reno com os alunos. Andarilho nato, ele percorreu mesmo o país com sua esposa, a pedagoga Ingá, e dessas viagens mantinha as lembranças com uma imensidão de peças de artesanato figurativo do vale do Jequitinhonha, São Francisco, Apiaí e de todo Nordeste. Tudo misturado – jamais fez distinções e classificações de arte erudita ou popular. Sempre encontrava nelas o espírito do homem, compreendia sua condição de fazer arte e apreciava na medida exata a expressão humana. Porém, o espírito barroco era sem dúvida seu preferido e sempre contava as histórias dos banquetes barrocos dos reis daquele período – certamente justificando sua vontade de mesa farta e boa prosa.

Pfeiffer esteve presente desde a primeira bienal, no Trianon, em 1951. Recordava a reforma do espaço eclético de Ramos de Azevedo feita por Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello. Os espaços foram divididos com os painéis brancos para receber os quadros que, segundo ele, pareciam estar em São Paulo por milagre. Eram mais de 1.500 obras que iam de Picasso a Alberto Giacometti, e da Bélgica vieram Magritte e Paul Delveaux. A idéia de Di Preti para Ciccillo Matarazzo, que já fazia tanto pela cultura paulista foi encampada pelo então diretor do MAM, Lourival Gomes Machado. A equipe do MAM havia estado nos Estados Unidos e os contatos com o MoMa de Nova Iorque ajudaram a trazer seus conterrâneos

Foto de Alcindo Moreira Filho



Prof. Wolfgang Pfeiffer em sua casa de praia, em Itanhaém.

que lá haviam se instalado durante a II Guerra: os expressionistas George Grosz e aqueles que tinham sido seus conhecidos mestres da Bauhaus, como Lyonel Feininger, além do que havia de melhor dentre os norte-americanos como Edward Hopper, Mark Rothko, De Kooning e Pollock. Pfeiffer sempre recordava que Ciccillo era o empreendedor, mas Yolanda Penteadó era a que conseguira o milagre de tudo trazer para uma cidade que não era conhecida no âmbito das artes. Ciccillo tinha sido comissário da delegação brasileira na bienal de Veneza anos antes, em 1948, quando já articulava na Europa a possibilidade da realização de evento semelhante em São Paulo. Antecipou-se ao Rio de Janeiro, então centro das artes, inclusive já com um museu de arte moderna. Dona Yolanda era viva, inteligente, elegante e sedutora sem dúvida na venda do empreendimento do marido. Conseguiu uma façanha e todos se espantaram pela maneira com que o Brasil entrava no modernismo abstrato, pontificado com o prêmio de escultura para Max Bill por sua obra Unidade Tripartida. Assim o Brasil se abria ao abstracionismo e nas premiações deixava de fora os artistas nacionalistas como Portinari, Di Cavalcanti ou Segall.

A escolha dos premiados pelo júri – do qual Pfeiffer fazia parte como representante da então República Federal da Alemanha – foi árdua e longa. Eram três os brasileiros, Lourival Gomes Machado como diretor artístico, além de Sérgio Milliet e Tomás Santa Rosa e mais os representantes da Holanda, Bélgica, Estados Unidos, França, Itália e Grã Bretanha. Foram muitas as discussões, cansativas, e a exclusão de grandes nomes de artistas brasileira custaria ao júri a acusação de não terem olhado para os valores nacionais.

A participação do mestre Wolfgang no júri de premiação durou até a quarta edição da Bienal, quando passou a exercer outras funções como representante ou interlocutor dos artistas alemães ou ainda da comissão técnica de arte, na décima montagem.

Se a realização da primeira bienal fora um milagre, imagine-se a da segunda. Com entusiasmo dizia jamais ter visto nada igual no mundo das artes. A começar pelo edifício projetado por Niemeyer, o pavilhão Manoel da Nóbrega, no recém inaugurado Parque do Ibirapuera para os festejos do IV Centenário. O pé direito alto e a iluminação natural encantavam principalmente Herbert Read, que deu lições de montagem da obra do escultor Henry Moore. Também Max Bill se encantava com o espaço e o diálogo entre as maiores personagens da arte daquele período como Walter Gropius – só eclipsado pela presença da Guernica de Picasso.

Recordava Pfeiffer amiúde que não havia ninguém especializado em montagem, embalagem e muito menos “todo esse

povo com o aparato de luvas brancas com medo de tocar nas obras”. Era tudo muito precário: ninguém sabia como montar a obra de Calder, as bases nem sempre condiziam com o peso ou proporção das esculturas. Como sempre faltava tinta. Houve ocasião de as obras serem postas sobre as tábuas sem tinta, pois o encarregado, (talvez Porfirio) dizia ter acabado o dinheiro. Na segunda bienal os suportes para obras menores com perfis de ferro ajudaram a ampliar o ambiente todo branco. Mas nessa mesma edição, que começou em dezembro de 1953, e ficou até as comemorações do IV Centenário, em janeiro de 1954 dizia ele “tive a maior responsabilidade da minha vida: a montagem da tela de Picasso, a Guernica”.

A Guernica de Picasso

Seus olhos brilhavam e mais um trago de vinho enobrecia sua voz de barítono. O gole d'água completava o ritual, sob o aroma dos queijos Rochefort e Gorgonzola. Meus filhos, Rafael e Tarsila, até hoje chamam-nos de “os queijos fedidos do Pfeiffer”, que não poderiam faltar em nossas estadas lá com ele na praia, com minha esposa Laura.

“É... foi difícil”, prosseguia cerimonioso, repondo a taça sobre a mesa mineira de um só pranchão, “quando vi chegando aquele imenso cilindro em um caminhãozinho carregado por um monte de nortistas, pensei que eles jamais saberiam que carregavam a grande obra plástica do século XX”. “E depois vieram com as madeiras do chassi e foi difícil manusear aquilo tudo, encaixar com aquelas pessoas que nunca tinham feito aquilo antes. A tela ficou estendida no chão e não deu para montar no mesmo dia. Eu olhava para ela e pensava na responsabilidade. Outras pessoas me ajudavam, mas tinham dito para mim que eu sabia mais e era para cuidar, pois tinha que falar com os montadores brasileiros. Além da Guernica, mais de setenta obras de Picasso completavam sua sala. Montada a tela, comecei a estudá-la, pois sabia que seria eu que teria que explicar para alguns estudantes, artistas e interessados para que depois, eles e eu, explicássemos a importância da obra para os visitantes. O Aparício Basílio e Aracy Amaral estavam entre eles – depois ele veio a ser o diretor por anos do MAM e ela diretora do MAC/USP. Havia outros e nos revezávamos diante da obra para explicar o expressionismo e as tendências da arte européia. As caravanas chegavam do interior e eu passava horas falando da arte moderna”.

Minhas bienais

Como ávido estudante de artes acompanho as bienais desde 1971. Meu primeiro espanto foi Arnulf Rainer, ao deparar com aquela obra irreverente. A obra de Omar Rayo me fez desenhar em branco e preto por quase dez anos. Passei a gostar da arte conceitual e a frequentar o MAC/USP, a fazer os experimentos a partir do que se via nas bienais. Em 1977, na 14a Bienal, fui selecionado e pude participar como artista pela primeira vez. Era o primeiro ano sem Ciccillo, que havia falecido meses antes. A Bienal se abria para outras propostas e novos meios e a escolha tinha sido por um amplo júri que selecionara as propostas principalmente conceituais, como Arqueologia do Urbano, O Muro como suporte de obras e Arte não Catalogada. Em minha obra – classificada como Arqueologia do Urbano – apresentei o Mutirão Seco com obras de escultura, objetos – que eram marmitas – poesias espaciais que ficaram impressas no chão do terceiro andar do Pavilhão por vários anos. Foi um aprendizado e tanto, quando logo o Guimarães me mostrou o amplo local e perguntou se minha obra estava pronta. Quando levei as heliogravuras, esculturas de dois metros e as marmitas cheias de objetos, pude perceber a responsabilidade na participação de uma Bienal e o quanto era importante para um artista preparar uma obra para evento dessa magnitude.

A montagem, e a convivência com os artistas conceituais, marcaram minha carreira de artista plástico e de crítico das artes. As brigas que ocorreram com a premiação dos argentinos do grupo CAYC com as batatas e os fios, e a retirada das obras do Frans Krajcberg me abriram os olhos para as polí-

A Era das Eras já Era

ticas das premiações e dos egos exaltados do mundo das artes. Quando, anos mais tarde, pude ajudar a organizar várias edições dos Panoramas de Arte Brasileira no MAM junto com Aparício Basílio, entendi as palavras de Pfeiffer a respeito dessas políticas de premiações. Foi unânime a revolta do público que queria que o grupo ETSEDRON, em 1977, nordeste ao contrário, ganhasse algum prêmio. Era uma instalação fenomenal e uma experiência de trabalho de grupo que se repetiu mais uma vez apenas. Recordo-me que não deu tempo de se recolher o lixo deixado pela montagem: era interessante o público lançando olhares e discutindo os montes de lixo entre os espaços. Quanto a minha obra que era uma grande instalação, mas que não tinha este nome, pois era chamada de mechanical art ou poesia espacial, abrigava pequenos objetos e doces “sonhos” de panificador que tinham de ser substituídos sempre, pois o público consumia a obra. Também as revistas de cunho popular que estavam nas mãos das esculturas de concreto eram levadas sem a maior cerimônia. Minha segunda participação foi em 1985, com o projeto Releitura da então diretora da Pinacoteca Maria Cecília França Lourenço, com a releitura da obra Amolação Interrompida de Almeida Júnior. Trabalhei anos nesse projeto e, na ocasião, foi exposto no térreo e logo na entrada. Minha obra estava entre a própria Amolação Interrompida e o Mestiço de Portinari. Na tela há um machado verdadeiro pregado no suporte. O então presidente Figueiredo veio direto para a tela e declarou que aquele artista não sabia pintar um machado e então o pregara na tela. Nunca mais estive tão bem acompanhado, entre Portinari e Almeida Júnior. Hoje essas obras, em um total de vinte e oito estudos além da tela, fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado. Naquela edição, a décima oitava, o grande escândalo fora a montagem da Grande Tela, proposta pela curadora Sheila Leirner – que dispunha as obras dos artistas uma ao lado da outra, em um grande corredor, evidenciando assim a semelhança da linguagem internacional nas artes plásticas. Na Mostra do Redescobrimento Brasil 500 pude mais uma vez – como meu mestre Pfeiffer – fazer palestras capacitando os participantes da ação educativa, no módulo do Barroco. De certa maneira, fora eu mesmo que recomeçara essa atividade de ação educativa em 1995, na Pinacoteca, com a exposição do Rodin, marco das mega-exposições em São Paulo. E sentia assim, em 2000, finalizar um ciclo, iniciado pelo grande mestre Pfeiffer, que via pela última vez em sua vida um evento no Pavilhão da Bienal, e eu podia ver meus alunos do Instituto de Artes da UNESP atuando na ação educativa quase meio século depois da I Bienal Internacional da São Paulo.



Mike Nelson (Grã-Bretanha) - *The Cosmic Legend of the Uroboros Serpent*. Vista da instalação, Turner Prize exhibition, Tate Britain, 2001.

Radha Abramo - ABCA/ SP

A série de obras da 26ª Bienal de São Paulo representa a criatividade dos artistas contemporâneos, exibindo inúmeros trabalhos na ampla área dos espaços dispostos no Parque do Ibirapuera. A novidade maior do espetáculo da arte atual vem do conceito de Território Livre para os visitantes da grande mostra, que vai receber a população de São Paulo. Sem entrada paga ou documentos específicos, São Paulo nos seus 450 Anos, abre todas as portas e comportas para acolher o povo brasileiro.

Mais uma vez os artistas estrangeiros e nacionais partilham da Bienal. Agora na 26ª Bienal, compondo o total de 136 artistas, sendo, 56 brasileiros, entre os quais a grande maioria trabalha com a arte das instalações, que correspondem à representação artística empenhada na fragilidade da própria obra de arte. Entre os 56 artistas brasileiros poucas obras tratam de pintura, gravura, foto ou escultura. Parece-me que o mais importante na área da criação artística atual são as instalações, mais do que a própria criação.

As construções temporárias de arte carregam em si a fatalidade do seu respectivo extermínio. A produção artística sobrevive com o seu próprio desenvolvimento. Considerando-se possível que a fatalidade passa a fazer parte de um mundo novo, onde as eras históricas e artísticas perderam os seus valores, ou seja, a Era das Eras já Era.

A Bienal está numa grave encruzilhada?

Jacob Klintowitz - ABCA/ SP

A Bienal Internacional de São Paulo, desde a sua primeira mostra, em 1951, têm sido seminal para a arte brasileira e para o nosso circuito artístico. Não é pouco para um país eternamente jovem que parece, na fala de seus dirigentes, a cada momento, estar sendo inaugurado. Praticamente todos os nossos movimentos estéticos – abstracionismo, concretismo, op art, pop art, nova figuração, conceitualismo, etc. – tiveram forte influência da ação bienalesca. A Bienal trouxe as novidades, gratificou as novas tendências, ofereceu um palco para os nossos artistas mostrarem o seu trabalho e o cotejarem com o trabalho de artistas estrangeiros. Eu não tenho dúvida sobre a importância da Bienal para a nossa vida cultural. Acho, contudo, que ela desconectou-se da nossa vida cultural e de sua real função, em dois aspectos essenciais.

O primeiro aspecto, ocorreu em 1990, quando a diretoria demitiu a Comissão de Arte, conselho representativo de tendências, regiões e agrupamentos profissionais, que formulava a política cultural, escolhia os temas, assessorava a presidência e o curador e fazia, por vezes, a própria curadoria. Não vou falar da qualidade desta última Comissão, cortada no meio de seu mandato, pois basta a enunciação de alguns dos seus nomes: Carmem Portinho, Paulo Mendes da Rocha, Maria Bonomi, Norberto Nicola, Marina Su, Radha Abramo, entre outros. Foi um corte definitivo, sem retorno. A partir de então, a Bienal perdeu este vínculo, tão proveitoso na história do nosso país e que se remetia à sua própria fundação, na qual críticos e artistas participaram vigorosamente. Com este ato, a Bienal desconectou-se de uma parte essencial de sua trajetória. E perdeu, também, os vínculos com um conhecimento mais profundo do Brasil e de suas diversas regiões.

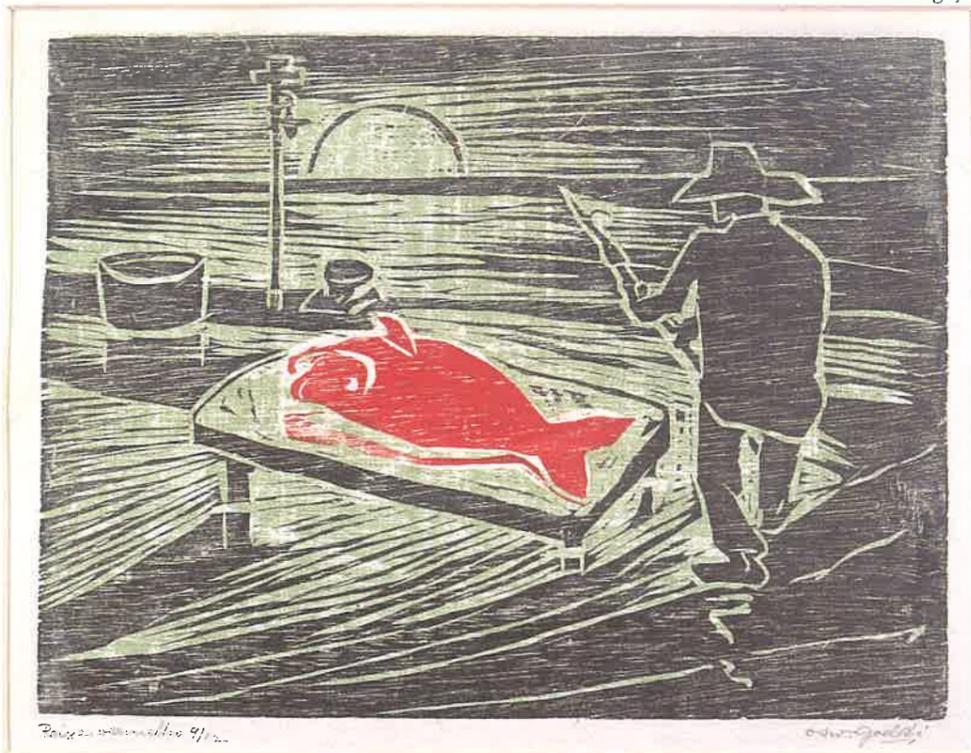
A outra questão foi a evidente transformação da Bienal em evento. E o evento tem características mercadológicas e se destina a causar determinados impactos e muito rapidamente. Acredito que a mostra perdeu muito de sua qualidade formativa, informativa, e de diálogo com o público e o universo cultural. De resto, este não é um fenômeno isolado, mas uma tendência em progressão avassaladora em nossas empobrecidas instituições. É necessário perceber que o marketing tem um tempo diferente do tempo cultural e exige resultados e barulhos imediatos.

Este é, na minha opinião, o diagnóstico de um grave problema que enfrentamos e da razão do constrangedor esvaziamento da instituição, de perda de seu significado simbólico, malgrado a avalanche publicitária em torno de suas realizações. Curiosamente, o próprio excesso evidencia a fragilidade da proposta atual.

Elza Ajzenberg - ABCA/ SP

Prêmios bienais

Foto Divulgação



Oswaldo Goeldi - Peixe Vermelho, c. 1938.

A constituição do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) deve muito à ação de Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho, de Yolanda Penteadó, e aos esforços de artistas e intelectuais, que participaram e continuam a participar das diversas ações do MAC.

Soma-se a tais fatos, a dedicação de todos os diretores e pesquisadores, que se desdobraram para consolidar, ampliar e dar visibilidade à coleção. Neste contexto, é importante não perder de vista o papel das Bienais na formação do acervo do MAC USP.

É possível detectar as relações existentes entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo (fundado em 1948), a Bienal de São Paulo (primeira edição em 1951) e o Museu de Arte Contemporânea (fundado em 1963), na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador das três instituições e um dos principais motivadores do desenvolvimento das artes no país. A partir de 1951, o MAM inicia a organização da Bienal. No regulamento do evento, há a cláusula que dá origem às aquisições dos prêmios bienais, na qual toda obra adquirida por empresa e/ou instituição seria incorporada ao acervo do MAC.

O Museu de Arte Contemporânea recebe essas aquisições no conjunto das 1.236 obras provenientes do acervo do MAM, quando da transferência para a Universidade de São Paulo. Assinala-se, na coleção inicial do MAC-USP, o gosto pessoal de Ciccillo e Yolanda, pois estes doam suas coleções particulares, e também a seleção realizada pelos júris das Bienais. Portanto, a formação do Acervo do MAC segue um cunho pessoal, mas também uma orientação profissional.

Em 1963, a Bienal torna-se Fundação, sem o compromisso quanto à doação dos prêmios. O declínio das doações oficiais não impede a constituição do maior conjunto de obras expostas nas Bienais de São Paulo. Deste conjunto, ficam 400 obras provenientes das Bienais, sendo que 215 são de premiações. A observação da trajetória das bienais traz à baila a importância desse evento como referência de obras e artistas no contexto contemporâneo. Desde o início, a Bienal não se apresenta como uma iniciativa tranquila. A cada edição, o público tem a oportunidade de entrar em contato com importantes artistas, com obras e tendências que provocam entusiasmos, assombros e críticas ferrenhas. Ao lado de surpresas e espantos, o evento desencadeia novos conhecimentos artísticos, alterando o gosto estético, ao proporcionar propostas inovadoras para o ensino das artes visuais e um novo quadro avaliativo para a pesquisa.

plásticas surge em 1949, quando o Museu de Arte Moderna promove a mostra "Do Figurativismo ao Abstracionismo".

A idéia amadurece, no ano seguinte, durante a Bienal de Veneza. Em 1951, Ciccillo Matarazzo lança-se à realização do projeto Bienal. Assessorado por Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, organiza a grande mostra em um pavilhão especialmente erigido no parque Trianon, onde hoje está o prédio do MASP. E São Paulo transforma-se em centro internacional de artes visuais. Cerca de 5000 pessoas presentes na inauguração, em 20 de outubro de 1951. No centro do acontecimento, o casal Yolanda Penteadó -Ciccillo Matarazzo sente ter realizado um sonho alimentando há dois anos.

Da I Bienal participam 21 países com 1800 obras, entre as quais obras de alguns dos mais importantes artistas do século 20: Picasso, Léger, Rouault, Morandi, Max Ernst, Henry Moore, Max Bill e Alexander Calder, entre outros, ao lado de pintores brasileiros, como Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Durante os 66 dias em que se exhibe no galpão do Trianon, a exposição é vista por 100.000 pessoas.

Os primeiros prêmios internacionais, no valor de 100.000 cruzeiros, cada um, são distribuídos entre Roger Chastel - pintura -, da França, com seu quadro neocubista *Namorados no Café* e Max Bill - escultura -, da Suíça, cuja obra - *Unidade Tripartida* - causa impacto junto ao público. Danilo Di Prete

O contato com os prêmios, mediante obras do Acervo MAC-USP, permite conferir e resgatar momentos do percurso das bienais. Essas premiações ocorrem de 1951 até 1977; entre 1979 e 1987, são interrompidas, retomadas em 1989 e, novamente, interrompidas. São instantes de aplausos, pressões, torcidas e celeumas. Hoje, pode-se indagar sobre o mérito desses embates.

A Idéia da Bienal

A idéia de que São Paulo deveria organizar uma exposição internacional de artes

com o quadro - *Limões* - conquista o primeiro lugar na categoria pintura nacional. O prêmio de escultura nacional vai para Victor Brecheret, com o quadro *O Índio e a Suastupara*.

Prêmios Bienais no Acervo do MAC USP

A I Bienal é a porta de entrada para a abstração. O MAC obtém a maioria dos prêmios regulamentares - os chamados grandes prêmios -, além dos de aquisição. A abstração em suas diversas faces gera o debate entre figuração e abstração, que se estende por muito tempo no cenário artístico brasileiro.

A participação da delegação norte-americana, com obras de Pollock, Rothko, Mark Tobey e De Kooning, de cunho expressionista abstrato, traz a constatação de que o eixo artístico se deslocava de Paris para Nova York. O júri da Bienal e a própria crítica brasileira insistem em não notar as transformações assinaladas pela nova postura frente à arte. Prova disso, é que nenhum artista dessa delegação foi premiado e por esse motivo o MAC-USP não tem nenhuma obra do expressionismo abstrato americano.

No Acervo do MAC-USP, entre os prêmios de aquisição, há abstratos líricos, como Baumeister e Magnelli, membros do Grupo "Abstraction-Création" e Afro Basadella, do movimento "Frente Nuovo delle Arti".

A premiação de Max Bill e a implicação resultante dessa proposta acabam por influir profundamente entre os jovens artistas brasileiros que, a partir desse momento, passam a aderir à Arte Concreta. A linguagem adotada pela Abstração Geométrica alia-se ao desejo de modernização do país e permeia, não só o pensamento intelectual e artístico, como o político e econômico. Ivan Serpa, que recebe o prêmio de aquisição, é um dos primeiros artistas concretistas no Rio de Janeiro, pontuando o início de um movimento inovador, que se estende por toda a década de 1950. Ainda abstratos são os desenhos do alemão Uhlmann, dentro de um formalismo com origem na Bauhaus, e a escultura de Roszak, de caráter expressionista. A figuração possui força maior na gravura, com as obras dos italianos Viviane (Grande Prêmio) e Ciarrochi (prêmio de aquisição), dos ingleses Adams (prêmio de aquisição) e Clough (prêmio de aquisição), do expressionismo de Goeldi (prêmio regulamentar) e de Grassmann (prêmio aquisição), e dos eu-

Foto Divulgação



Rufino Tamayo, Sem Título, sd. Litografia em cores s/papel, 65,5 x 50,3 cm

ropeus Minguzzi e Richier (prêmios de aquisição).

Nessa I Bienal há ainda a ação das colônias estrangeiras, que adquirem obras de seus países de origem, como os portugueses, com telas de Botelho e Júlio Rezende, e os italianos, com um bronze de Fazzini e um óleo de Birolli.

Sophie Tauber Arp (prêmio de aquisição) e Tarsila do Amaral (prêmio de aquisição) causam surpresa, pois os trabalhos pertencem a datas anteriores à Bienal, respectivamente de 1931 e 1924. A justificativa de tal premiação repousa na qualidade e na rara oportunidade de enriquecer o acervo com obras que são ícones da história da arte.

Pelas premiações atribuídas na I Bienal, é possível perceber que o processo de seleção leva em consideração as tendências europeias e não aceita ainda

no acervo do MAC-USP

Foto Divulgação

as novas tendências, propostas pela arte norte-americana. Outro fator, tão significativo quanto este, se dá devido às relações de Yolanda e Ciccillo com a arte européia, em especial França e Itália – fator evidente em suas coleções particulares. Tais relações influenciam os contatos realizados com artistas, críticos e empresários ligados ao MAM e às Bienais.

Desdobramentos das Bienais e das Premiações

Em 1953, com a presença de mais de 6.000 pessoas, a II Bienal de São Paulo é inaugurada, já considerada uma das três mais importantes exposições de arte moderna do mundo, equiparada à Bienal de Veneza e à Bienal Carnegie International, de Pittsburgh, EUA. Com cerca de 4000 trabalhos, a II Bienal apresenta uma retrospectiva do Cubismo e do Futurismo, salas especiais de Picasso e Klee, além de obras de Laurens, Moore e móveis de Alexander Calder. Laurens recebe o Grande Prêmio pela influência que sua escultura exerce na arte do século 20. Moore ganha o prêmio de melhor escultor estrangeiro; e Bruno Giorgi, o de melhor escultor nacional. Na pintura, o mexicano Tamayo obtém o prêmio de melhor pintor estrangeiro; Di Cavalcanti e Volpi dividem o prêmio de melhor pintor nacional.

Em 1955, inspirada no exemplo da Bienal de Veneza, a III Bienal escolhe um artista vivo para simbolizar os movimentos contemporâneos da arte. O eleito é o pintor Fernand Léger, que recebe o grande prêmio. O conjunto de obras da III Bienal, no setor nacional, tem como artistas premiados: Milton Dacosta, pintura; Marcelo Grassmann, gravura; Carybé e Aldemir Martins, desenho.

A IV Bienal acontece em clima polêmico: sucedem diversas manifestações para que se anule a decisão do júri. Francisco Matarazzo Sobrinho, porém, garante o resultado final. A delegação da Alemanha envia trabalhos de Kandinsky, Klee, Gerhardt Marks e Munch. Os brasileiros rejeitados, em sua maioria por adotarem uma postura figurativa, protestam e conseguem que Giorgio Morandi, representante dessa corrente, seja contemplado com o grande prêmio de pintura.

Na V Bienal, o júri toma uma atitude conciliadora e concede o Grande Prêmio à escultora inglesa Barbara Hepworth, enquanto que os prêmios nacionais ficam com alguns artistas rejeitados da III Bienal, como Manabu Mabe, e com vários figurativos, tais como Marcelo Grassmann.

A partir da sexta edição, a Bienal não pode mais contar com o patrocínio exclusivo de Ciccillo. O aumento das delegações e o consequente crescimento de público tornam as bienais um sucesso, mas ultrapassam os limites econômicos do empresário. A solução é transformá-la em Fundação para que a Bienal seja beneficiada com incentivos públicos. Contudo, nesse momento já está consolidado o evento.

Os dez primeiros anos de vida da Bienal motivam a internacionalização da arte no país, assim como sua ampliação e divulgação. A partir das bienais, jornais abrem suas seções especializadas em artes plásticas, multiplicam-se galerias e *marchands* e a arte transforma-se, também, em investimento.

Percurso Histórico

O percurso histórico das bienais e, especialmente, o destaque de artistas, obras e movimentos através de as premiações, provoca

debates e críticas, mas constitui também importante eixo para o entendimento das profundas transformações na produção artística brasileira. O impacto museológico da aquisição dos prêmios para o MAC-USP é muito significativo. O segmento do acervo que congrega desenhos, gravuras, pinturas e objetos tridimensionais, vindos das bienais, demonstra a diversidade das tendências e a disparidade das obras, quanto aos movimentos estéticos que entraram no país. O MAC-USP é órgão de integração universitária e patrimônio reconhecido internacionalmente; como *museu fórum*, voltado à pesquisa e às interfaces do conhecimento, tem nesse referencial de premiações farto material para leituras especializadas e experimentações. Assim, o MAC tem o seu perfil internacional enfatizado, seu rico

acervo acrescido de obras representativas de diversos movimentos e uma grande abertura para a inserção da arte emergente.

De modo geral, a Bienal de São Paulo consolida uma proposta de cunho transformador, tornando-se ponte de comunicação do Brasil com as mais novas tendências artísticas – verdadeiro divisor de águas da arte brasileira tanto interna como externamente.

O impacto das primeiras bienais foi grande, embora tenha causado muita perplexidade, o visitante não pôde ficar indiferente diante das obras dos artistas de vanguarda. De fato, para o grande público, a Bienal passa a ser uma oportunidade de entrar em contato direto com as obras de artistas consagrados. E torna-se o espaço para a democratização do conhecimento da arte internacional no Brasil. Dessa forma, estabelecem-se as bases de uma nova etapa para a arte no Brasil, não só no que se refere à sua titulação, pelo acesso ao conhecimento de novas tendências internacionais, mas também à profissionalização e à criação de um mercado promissor para as obras de artistas brasileiros. A Bienal proporciona momentos para divulgação do modernismo brasileiro e de artistas emergentes. A cada nova edição, jovens artistas vão sendo divulgados, renovando o panorama artístico brasileiro em diálogo, ou mesmo sob debate, com as manifestações artísticas internacionais.



Roger Chastell - *Namorados no Café*. 1950/ 51.

Foto Divulgação



Max Bill - *Unidade Tripartida*. 1949.

Arte, Crítica e Mundialização

SOBRE A ABCA

Nos seus estatutos, a abca define-se como “uma sociedade civil, cultural, autônoma e não lucrativa” e tem como finalidade “reunir os críticos de artes visuais, aí amplamente incluídos os profissionais da crítica de arte, pesquisadores, historiadores, teóricos, ensaístas, jornalistas culturais e professores de história da arte e de estética, brasileiros ou domiciliados no Brasil”.

A abca - Associação Brasileira de Críticos de Arte - tem a história de seu surgimento ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada em 1948, em Paris, como uma ONG. Surgiu no âmbito das primeiras atividades da UNESCO, criada em 1945, sob o impacto do final da segunda guerra mundial. Na UNESCO, firmava-se a *cultura* como um ideal para a reconstrução de novos tempos, com atitudes mais compreensivas em relação às diferenças entre os povos e a procura de uma realidade mais humanitária no mundo.

Críticos brasileiros participaram do Encontro de junho 1948, que propôs a criação da Associação Internacional de Críticos de Arte, com um escritório permanente em Paris. Sérgio Milliet, primeiro presidente da abca, e Mário Barata estavam entre os convidados para a reunião que fundaria a AICA. Compareceram historiadores da arte como Lionello Venturi (Itália), Paul Fierens e Robert Delevoy (Bélgica), Pierre Couthion (Suíça), diretores de museus como Jean Casou (França) e James Johnson Sweeney (EUA), teóricos como Herbert Read (Inglaterra), críticos como Denys Sutton (Inglaterra) e Waldemar George (França), e artistas teóricos como André Lothe¹.

Durante o segundo Encontro da AICA, um ano depois, em junho de 1949, quando foram aprovados os seus estatutos, anunciou-se a criação de treze seções nacionais, entre elas a brasileira. Está, portanto, a abca entre as primeiras associações nacionais de críticos de arte que surgiram após o término da segunda guerra. Estiveram presentes em Paris, nesta segunda ocasião, novamente Sérgio Milliet, e ao seu lado compareceram Mário Pedrosa e Antonio Bento, que viriam a ser, no futuro, igualmente, presidentes da nossa Associação. No primeiro quadro administrativo da AICA eleito em 1949, Paul Fierens foi o presidente. Foram escolhidos seis vice-

presidentes: Lionello Venturi (Itália), James Johnson Sweeney (Estados Unidos), Raymond Cogniat (França), Eric Newton (Grã-Bretanha), JJ. Crespo de la Serna (México), Gerard Knuttel (Países Baixos), Simone Gille-Delafon (França) era a secretária geral e Walter Kern (Suíça), o tesoureiro. Três secretários regionais foram nomeados: Sérgio Milliet (Brasil), para a América Latina; Antonin Matejcek (Tchecoslováquia), para a Europa Central e Eurípide Foundoukidis (Grécia), para o Oriente Próximo.

Nos Encontros de 1948 e de 1949, foram debatidos problemas da crítica de arte, quer na perspectiva teórica, quer no âmbito da sua prática. Em 1948, discutiu-se o espaço da crítica de arte e, em 1949, a discussão centrou-se nas “*Questões Estéticas e Questões Profissionais: direitos da crítica, responsabilidade dos críticos para com o público, os artistas, os poderes oficiais*”. No campo da reflexão estética, houve um eixo principal nos debates sobre a especificidade da crítica e suas diferenças em relação à história da arte, com a necessidade, para a crítica, de inventar novos métodos e nos critérios a fim de trabalhar de modo adequado a arte da atualidade².

As questões do papel da crítica e sua relação com as teorias e as humanidades sempre permearam as discussões, tanto nos Congressos que se sucederam na trajetória da AICA, como nos Encontros promovidos pela abca, desde 1951. A associação brasileira vem realizando, ao longo de seu percurso, importantes debates. Em 1959, a abca promoveu um Congresso Internacional da AICA que se realizou em dias sucessivos, em três cidades: em Brasília, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Brasília iria ser inaugurada em 1960 e, diante da inédita experiência arquitetônica e urbanística que representava, decidiu-se organizar o Congresso Anual da AICA em torno de um debate sobre nova capital federal do Brasil. Tal Congresso reuniu críticos de arte, arquitetos e urbanistas do país e do estrangeiro e discutiu o significado estético e cultural dessa cidade construída e inaugurada durante o governo de Juscelino Kubitschek. O tema central era Brasília, “a cidade nova, síntese das artes”, e a organização do encontro coube, especialmente, a Mário Pedrosa.

Entre os muitos importantes Congressos de Crítica de Arte realizados

desde 1951, na ocasião da I Bienal de São Paulo, vale destacar o de 1987, em São Paulo, sob a coordenação de Alberto Beutenmüller e Ernestina Kärman, na época da Bienal daquele ano, em que se discutiu arte contemporânea e crítica de arte; o Encontro dos 50 Anos da abca, em 1999, em Porto Alegre, na ocasião da II Bienal do Mercosul, evento coordenado por José Roberto Teixeira Leite, que pôs foco nas questões artísticas e críticas em relação à América Latina.

O último Seminário Internacional da abca, realizado em São Paulo, em outubro de 2002 e construído intelectualmente por Annateresa Fabris, discutiu “Os Lugares da Crítica de Arte”. Nesse momento, a questão central foi a revisão de parâmetros e significados da crítica, discutindo-se até que ponto ela se tornou uma atividade alheia a todo juízo de valor; se ela deve ser vista como uma atividade altamente subjetiva e hedonista, tão criativa como o próprio gesto artístico; enfim as diferentes vertentes teóricas que postulam ser um modelo operacional, ou defendem a possibilidade de uma crítica reflexiva e interdisciplinar, que não oculta a idéia de arte que fundamenta o próprio discurso e o lugar que atribui ao objeto artístico dentro de um conjunto significante; que não rivaliza com o artista, por ter consciência de que é fundamentalmente um ato de escolha, um paradigma móvel e, por isso mesmo, parcial.

Marca-se, assim, no perfil da abca uma vocação no campo da produção de conhecimento, tal como pressupõe a dimensão ética do trabalho crítico. Como meta, a abca vem acentuando sua missão de promover a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais que atuam na área da crítica de arte, incentivando a pesquisa e a reflexão no domínio das disciplinas significativas para a arte, contribuindo, desta forma, para a produção artística e da teoria da arte, não só a esfera das artes visuais, mas também no campo mais amplo da educação e a cultura. A associação se interessa, portanto, em colaborar com todas as entidades que objetivam fins essencialmente semelhantes. Outro objetivo é defender, na prática da crítica, os direitos profissionais dos críticos de arte. Entre as ações que vem desenvolvendo para alcançar seus objetivos, está também a promoção de publicações como, no passado, a Revista de Críti-

ca de Arte, os Cadernos de Crítica e, atualmente, a edição do Jornal da abca, que sucedeu ao Jornal da Crítica. Visando incentivar a pesquisa criou-se, em 2000, o Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte, em convênio com a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. No Arquivo e Laboratório trabalha-se a documentação da produção dos críticos de arte, desenvolve-se o estudo da história da entidade, além de estimular-se o debate sobre a história e a prática da crítica de arte e a arte contemporânea.

A abca vem colaborando com os poderes públicos e a iniciativa privada, através da participação em ações e realizações culturais de utilidade social e cultural que visam despertar e intensificar o interesse do público pela arte.

ARTE, CRÍTICA E MUNDIALIZAÇÃO

Seminário Internacional da ABCA

Comissão científica:

Profa. Dra. Annateresa Fabris (USP)
Prof. Dr. João Frayze Pereira (USP)
Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves (USP)
Profa. Dra. Miriam de Carvalho (UFRJ)
Profa. Dra. Mônica Zielinsky (UFRGS)

Comissão executiva:

Elvira Vernaschi (ABCA/USP)
Mariza Bertoli (ABCA)
Veronica Stigger (ABCA)

REALIZAÇÃO

Associação Brasileira de Críticos de Arte – Aica/Seção Brasil.
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Arquivo e Laboratório de Pesquisa de Crítica de Arte e História da Arte Contemporânea (Convênio ECA/ABCA).

APOIO:

USP: ECA / MAC / PRCEU / CCInt
Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

Banco do Brasil

VIVO

FAPESP

Bienal de São Paulo

Período do Seminário: de 27 a 30 de setembro de 2004.

Local: cidade de São Paulo

• Bienal de São Paulo – para visita à 26ª. Mostra.

• Auditório da VIVO, para a cerimô-

Seminário Internacional da Associação Brasileira de Críticos de Arte (abca) 27 - 30 de setembro de 2004

nia de abertura e palestra/teleconferência inaugural e coquetel de confraternização.

Avenida Chucri Zaidan n. 860

• Auditório do Mac/Usf no Ibirapuera— para a realização das demais Conferências e Sessões de Debate. Pavilhão da Cicilo Matarazzo, terceiro andar. Parque do Ibirapuera.

PROPOSTA E OBJETIVOS DO SEMINÁRIO

Tomando como pretexto a temática proposta pela 26a. Bienal de Arte de São Paulo, “Território Livre”, o Seminário Internacional de Crítica de Arte “Arte, Crítica e Mundialização” objetiva analisar as realidades da produção artística atual, pensada como conhecimento sensível, com o poder de instaurar “espaços preservados”, zonas de interação qualificadas, especialmente pelo poder de liberdade da arte, em relação às realidades coercitivas da mundialização. Tal constatação é suficientemente essencial para o desafio de verificar quais são os seus conceitos e os seus conteúdos diante de um procedimento privilegiado de análise com as obras apresentadas neste evento artístico internacional.

Este seminário pretende, pois, basear suas intervenções na relação de prática e de reflexão teórica, isto é, pretende valer-se do exercício de descrição e compreensão que forja todo o discurso de crítica de arte, resultando numa prática de crítica realizada por um conjunto de especialistas. Para tal procedimento, os participantes convidados de diferentes estados brasileiros e do exterior são solicitados a tomar parte neste exercício. O evento estará aberto a professores, pesquisadores, curadores, jornalistas, estudantes universitários da graduação e da pós-graduação, envolvidos com a cultura, havendo um número de vagas reservadas ao público interessado em arte e cultura. Haverá pré-inscrição dos participantes em agosto e confirmação das inscrições no início da segunda quinzena de setembro. O evento terá lugar de 27 a 30 de setembro de 2004, em São Paulo.

O seminário terá a duração de quatro dias. O primeiro dia será dedicado à abertura do evento com a visita dos palestrantes e dos inscritos à Bienal Internacional de Arte de São Paulo e a realização de uma palestra inaugural (vide detalhes da programação no item Programa do seminário). Nos três dias

seguintes, serão desenvolvidas as palestras e as comunicações, segundo os objetivos e procedimentos do trabalho proposto.

Este seminário é fruto da parceria entre a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), o Laboratório de Pesquisa sobre a Crítica de Arte e a História da Arte Contemporânea e a Escola de Comunicações e Artes da USP. Pretende-se a publicação dos resultados do encontro.

Importância do seminário para o cenário científico – cultural do País
O Seminário Internacional de Crítica de Arte, proposto para o mês de setembro deste ano de 2004, em São Paulo, apresenta-se como um fórum de crítica de arte atual. Pondo em foco a Bienal Internacional de São Paulo, otimiza a possibilidade de debate sobre a arte contemporânea, entre os críticos, curadores e artistas, inclusive, os que participam dessa mostra mundialmente destacada.

O seminário proposto entende que entre a arte e o discurso crítico que a “traduz” e anima a sua recepção, está a ação curatorial que garante a eficácia do modo de exposição. Portanto, tanto a reflexão do especialista que analisa essa produção e procura aproximá-la do público, através de seus comentários, como no trabalho de produção de curadoria, a prática da crítica está presente. Por essa razão o Seminário propõe o debate de idéias entre profissionais dessas áreas, visando a integração e o aprofundamento da reflexão sobre a estética, a arte e os modos de exposição da produção artística atual, visando também debater os efeitos, a recepção por parte do público a que se destina.

Considera-se o tema “Território Livre”, eixo central na XXVI Bienal de São Paulo, como uma alusão ao sentido libertário da arte, em seus espaços de desvelamento de realidades particulares e universais, em suas instâncias de vivência da solidariedade, em seus aspectos identitários, no contexto da globalização social e da mundialização dos paradigmas artísticos.

“Arte, Crítica e Mundialização” quer refletir sobre esse campo de práticas e conhecimentos que envolvem as questões da produção e da comunicação da arte, através da crítica de arte, da promoção e da curadoria de exposições, privilegiando os receptores e, portanto a sua dimensão de responsabilidade em relação à socie-

dade. Assim, destacamos algumas indagações que nortearão os debates no Seminário proposto: (1) Por que o estudo da crítica de arte e a sua aplicação à arte atual são importantes? (2) Qual a responsabilidade do crítico no trabalho de “ fazer compreender as dimensões da produção artística do presente; (3) Qual é o espaço preservado da arte como território livre? (4) Que problemas emergem na arte da sociedade globalizada? Como se situam os processos de difusão homogeneizadora e os processos de resistência?

Programa do Seminário

Primeiro dia do evento: 27 de setembro

Manhã: Visita dos participantes à Bienal Internacional de Arte de São Paulo

17h-18h: Palestra:

A importância das grandes exposições de arte contemporânea como fenômenos da mundialização.

Palestrante: Henry Meyric Hughes, presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), órgão vinculado à Unesco.

Apresentadora: Lisbeth Rebollo Gonçalves, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Segundo dia: 28 de setembro

9h30min: A Crítica de Arte no Cenário da Mundialização

Palestrante: Jacques Leenhardt (crítico de arte, diretor do Centre d'Études Sur l'Art et le Langage, E.H.E.S.S de Paris, França)

Apresentador: João Augusto Frayze Pereira (IP USP / ABCA)

12h: Intervalo para o almoço

14h: Sessão de comunicações: Arte Contemporânea e Mundialização
Coordenação: Mariza Bertoli (PROLAM USP / ABCA)

1. Lisbeth Rebollo Gonçalves (ECA USP / ABCA)
2. Neide Marcondes (UNESP/ ABCA)
3. Iceleia Borsa Cattani (UFRGS / ABCA)

16h30min: Sessão de comunicações: Arte Contemporânea e Mundialização

Coordenação: Antonio Santoro Júnior (FAC. BELAS ARTES-SP / ABCA)

1. Maria José Justino (UFPA / ABCA)
2. Míriam T. de Carvalho (UFRJ / ABCA)
3. Maria Christina Freire (MAC USP / ABCA)

Terceiro dia: 29 de setembro

9h30min: América Latina: A resistência da arte nos tempos globais

Palestrante: Ticio Escobar (pesquisador, ensaísta e crítico de arte. Paraguai)
Apresentadora: Annateresa Fabris (ECA USP / ABCA)

12h: Intervalo para o almoço

14h: Sessão de Comunicações: Arte como Território Livre

Coordenador: Elvira Vernaschi (ABCA)

1. Daisy Peccinini (MAC / ABCA)
2. Elza Ajzenberg (MAC USP / ABCA)
3. Annateresa Fabris (ECA USP / ABCA)

16h30min: Sessão de comunicações: Arte como Território Livre

Coordenador: Verônica Stigger (ABCA)

1. Percival Tirapeli (UNESP / ABCA)
2. Nilza Procopiak (UFPA / ABCA)
3. Nadja Llamas (UNIVILLE-SC / ABCA)

Quarto dia: 30 de setembro

9h30min: A Curadoria como Espaço de Crítica de Arte

Palestrante: Alicia Haber (pesquisadora, ensaísta e crítica de arte do Uruguai)

Apresentador: Daisy Peccinini (MAC/ USP – ABCA)

12h: Intervalo para o almoço

14h: Sessão de Comunicações: Crítica de Arte e Curadoria

Coordenador: Maria Helena Flexor (UFBA / ABCA)

1. Mariza Bertoli (PROLAM USP / ABCA)
2. Felipe Chaimovich (Crítico de Arte)
3. Raul Córdula (Artista e Crítico / ABCA)

16h: Sessão de Comunicações: Crítica de Arte e Curadoria

Coordenador: Carlos Soulié do Amaral

1. Helouise Costa (MAC USP / ABCA)
2. Maria Alice Milliet (Curadora / MAM SP)
3. Denise Mattar (Curadora Independente)

18h. Encerramento: entrega dos certificados.

¹ LASSALE, Hélène. *Fondation de la Association Internationale des Critiques d'Art*. In HISTOIRES DE 50 ANS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART. Paris, AICA Press, 2002.

² Idem, *ibidem*.

Seminário Internacional da abca

Sessão de Comunicações: Arte Contemporânea e Mundialização

O estranhamento na Arte contemporânea: fragmento e mundialização na escultura de Valdir Rocha

Mirian de Carvalho - UFRJ / UCAM

Definindo o estranhamento como idéia e expressão implícitas à arte contemporânea em termos de mundialização, realizamos estudo da escultura de Valdir Rocha, a partir de desdobramentos e extensões do estranhamento, que, na obra deste artista, abrange matéria e desmaterialização, enfatizando os sentidos do fragmentário. Neste estudo, consideramos instâncias de ordem técnica, imagística e expressiva, imiscuídas em veios conceituais. No decorrer desta análise da produção escultórica de Valdir Rocha, inscrevemos uma reflexão sobre as possibilidades da crítica contemporânea como deflagração de método inventivo, segundo os estudos da metodologia bachelardiana realizados por Vincent Thérien.

Breve resumen de la ponencia La experiencia de un MUSEO VIRTUAL DEL TERCER MUNDO

Alicia Haber, historiadora del arte, curadora y crítica del Uruguay

El Museo virtual como paliativo a las limitaciones que tiene la castigada realidad uruguaya y una manera de divulgar el arte de un país latinoamericano a través de la Red de Redes impidiendo así la hegemonía total de los centros sobre las periferias. Análisis del ejemplo MUVA, Museo Virtual de Artes El País, Virtual Museum of Arts El País:

<http://www.diarioelpais.com/muva> (Español) y <http://www.diarioelpais.com/muva2> (English) creado enteramente en Uruguay con un presupuesto muy bajo que está en Internet desde 1996. Analizaré la utilidad del museo virtual en un país pequeño del Tercer Mundo. Estudiaré la necesidad de este tipo de emprendimiento frente a la realidad artística y museística del Uruguay y las limitaciones del contexto uruguayo. Y la capacidad de difusión que tiene. Relataré como la posibilidad de construir un museo para el arte como lo destacan las grandes capitales metropolitanas del mundo habría insumido más de 40 millones de dólares, cifra inalcanzable para la realidad uruguaya, sin embargo los avances en materia de realidad virtual y el desarrollo de Internet permitían intentar la gran aventura. El desafío fue diseñar este museo "imposible" en forma virtual para ser puesto luego en Internet, de esa forma los ciudadanos de la gran Red mundial podrían visitarlo, caminar dentro de él, investigar, conocer y disfrutar el arte uruguayo en un contexto arquitectónico virtual algo que sería imposible en la realidad – real.

O corpo estilhaçado

Annateresa Fabris - ABCA/ SP

Um dos vetores fundamentais da arte contemporânea tem no corpo o fulcro de uma série de operações que atestam o fim de uma determinada imagem do ser humano, abrindo caminho para o surgimento de um sujeito descentralizado e fragmentário. Cindy Sherman, Orlan, Camille Kachani estão entre os artistas que servirão de norte para a análise de uma postura crítica, na qual a unidade e a unicidade são problematizadas a partir de diferentes estratégias de encenação do sujeito.

Apropriação da Natureza pela Arte contemporânea

Maria José Justino

A presente comunicação investiga as relações da arte com a natureza, privilegiando o momento contemporâneo. Voltando à história da arte, por meio de uma perspectiva filosófica, vamos verificar que o homem sempre esteve envolvido com a Natureza, mas a natureza muda conforme muda a sua observação. O olhar do artista acompanha as modulações das culturas, apresentando comportamentos diferenciados de receio, espanto, admiração, negação e, por último, integração. Esse encontro de arte e natureza ocorre por conta de um diálogo mais profundo estabelecido pelos artistas contemporâneos, provocado pela tecnologia, pelos riscos ambientais e por uma nova postura filosófica. O cerne de nossa investigação é o processo de apropriação da natureza pela arte moderna e contemporânea a partir das experiências de Cézanne, Klein e Krajcberg. Não mais a natureza apreendida como elemento passivo, nem tampouco como matéria prima, mas entendida como forma constituinte e ativa da arte e visão de mundo.

Arte, Crítica e Mundialização no "hipermoderno" mundo atual

Neide Marcondes - ABCA/ SP

A obra de arte, desde a tradicional obra pictórica às instalações, aos infográficos e a todo o mundo da geração de entornos virtuais e redes telemáticas, permite ao leitor, intérprete, crítico entrar em pacto lúdico com o produto artístico, que adquirem assim a linguagem e o posicionamento de diretor de cena; é estabelecida uma criativa interdependência entre o palco e o espectador, que causa efeito de artifício e ilusão, expressão e (re)criação, ao estabelecer uma visualização poética da forma e do mundo. A obra em evento abre seu próprio mundo, mesmo neste mundo atual "hipermoderno", que na visão de Gilles Lipovetsky contém um passado reciclado, um patrimônio comemorativo, um turismo da memória; também são visíveis as manifestações do homem neonarcísico, performático em tempo de hiperconsumação e em

dinâmica técnico-científica. Neste tempo presente, em que se situam em nível internacional o terrorismo, as lutas religiosas e a lógica neoliberal, em nível local os efeitos da poluição e violência urbana e em nível pessoal a fragilidade no equilíbrio corporal e psíquico, esta metamodernidade está atuante, especialmente nas últimas bienais e feiras de arte disseminadas pelo mundo. A lógica da sedução e da efemeridade ligada ao hipernarcísico e ao hedonismo individual, ao mesmo tempo vincula-se às preocupações com as etnias existentes em espaços geográficos despercebidos. Neste mundo fenomenal, o mundo imaginal globalizante, as imagens do corpo, a galáxia da internet, os aglomerados humanos e as megalópolis asfixiantes e tentaculares estão conjugadas às formas em novas imagens em transmutação, adaptação, expressões locais, sensibilidades afetuais, que fazem a união com a alteridade. As obras para os não-lugares desta "surmodernité" (Marc Augé) convivem com as elaboradas para o mundo dos lugares em cotidianidade e identificações sucessivas. No importar, transplantar há a preocupação de traduzir, construir o próprio. Os artistas, cada vez mais atuantes em questões antropológicas, ecológicas e sociais consagram a cidade e a metrópole.

As questões e expressões abordadas neste resumo serão demonstradas com imagens já vivenciadas em bienais e feiras de arte passadas, assim como as intervenções e interações multidisciplinares que ocorrerão nesta próxima 26ª Bienal de São Paulo.

Arte, Crítica e Mundialização Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea –cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitca

Icleia Borsa Cattani

A mundialização está criando novas relações de força internacionais, com novos centros econômico de poder e novas margens; criando "Bélgicas" e "Suíças" nas periferias do mundo, e bolsões de miséria nos países desenvolvidos. No momento contemporâneo, as frequentes desterritorializações e reterritorializações, levam muitos artistas a trabalhar com mapas: a criar novos mundos ou a apropriar-se das imagens codificadas já existentes, para nelas inserir novos sentidos. Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitca estão entre esses artistas. Embora com trajetórias distintas, suas obras possuem alguns pontos em comum, sobretudo, as cartografias nas quais as fronteiras são questionadas, prevalecendo as noções de passagens e de cruzamentos. Ambas as obras propõem uma nova visão da utopia, como lugar da multiplicidade e da interrelação criativa, lugar a ser projetado constantemente no devir e no questionamento do mundo.

Leenhardt

La fonction et le destin de la critique d'art semblent converger vers des champs qui concernent les sciences humaines, comme le soulignait il y a quelques années Gillo Dorfles dans son livre *Il devenir de la critica*. Mais, alors qu'elle s'ouvre à d'autres sciences, la critique a besoin d'élaborer et de maintenir sa spécificité sans

27 - 30 de setembro de 2004

Memória da Bienal

Transcrito por Elvira Vernaschi

laquelle elle pourrait être absorbée par les autres disciplines. Ainsi, si l'histoire et la technique de production de l'œuvre, les styles de l'artiste, cessent d'être les piliers de la critique d'art, dans le contexte de l'art contemporain, le critique est un récepteur spécialisé dont le travail se situe dans une veille de l'art afin de rendre compte de la construction des sens et de la façon dont ces derniers sont communiqués au public.

Mais en quels termes définir la spécificité de ce travail en ce qui concerne l'art contemporain ? Si le critique participe à la production de ce qu'on pourrait appeler l'historicité des œuvres d'art, ce processus parallèlement à une situation sui generis propre aux musées d'art moderne et contemporain, aux biennales, au sein desquels les nouvelles tendances de l'art sont « consacrées » par le biais d'expositions qui répondent à leurs programmes d'activités. Dans le monde globalisé d'aujourd'hui, les nouvelles tendances ont plusieurs origines, développement et consécration et il est donc nécessaire d'analyser la production critique selon les divers niveaux d'autonomie locale, d'articulation régionale et d'intégration globale. La question posée est celle de savoir comment la spécificité des situations locales cherche et trouve un espace dans le cadre de la mondialisation ? C'est cette situation que nous avons l'intention d'analyser.

Ticio Escobar

Lo poético dice mucho más por lo que omite que por lo que declara: habla desde la falta. Por eso, cuando nombramos hoy el sinsentido del arte no estamos proclamando el vacío de sentido sino proponiendo marchar a contramano del sentido único. Desde sus tropos y sus omisiones, y a través de sus signos desviados, los artistas sí pueden disputar un lugar al mercado, entidad antipoética por vocación y esencia.

Por eso, cierto arte actual —sobrio y frugal, reducido en su espesor sensible, escueto en sus formas mínimas— busca resistir replegándose en los terrenos severos del concepto. Ahora bien, el mercado no entenderá de poesía pero bien conoce las reglas del pensamiento calculado. Entonces, el concepto, que anima gran parte de los planteamientos actuales, también debe ser turbado por la poesía si pretende ser más que concepto satisfecho y concertado; así como debe ser el silencio custodio de una verdad si quiere ser más que ruido vaciado (puede callar el arte pero no enmudecer). Desde sus odeos y sus ambages, desde sus silencios repitantes, el lenguaje descarriado puede significar un gesto más subversivo que la denuncia más drástica. El “discurso

ebrio”, mentado por Nietzsche, puede hacer entrever, fugazmente, otro lugar desde donde anticipar futuros deseables y, en pos de ellos, renovar las ganas, indispensables para iniciar un milenio desencantado.

Henry Hughes

The Venice Biennale, which celebrated its centenary in 1995, is the oldest and most venerable biennial of contemporary art in the world. Second to it in importance, if not in age, is its offshoot, the fifty-three year old São Paulo Biennial, which has continued to sustain its international mission and contemporary relevance throughout the turbulent half century of its existence.

Recurrent events, such as the biennials of Venice and São Paulo, have their roots in the fairs of the Middle Ages and the Universal Expositions of the nineteenth century and owe their continuing appeal to a combination of local or national pride, evangelical or reforming zeal, commercial and political acumen, and a dash of showmanship. In the last decade or so, the number of biennials has multiplied exponentially, in tandem with the growth in cheap international travel and communications, and their function has evolved, in parallel with the spread of art fairs, the explosion of private collecting and the increasing involvement of public institutions (museums and Kunsthallen) in the business of exhibiting, collecting and promoting the work of living artists. New forms of biennial have developed, in response to the collapse of the modernist paradigm and the onset of a globalist, multicultural approach. Characteristic of these — yet differing from most of them, in a number of important respects — is the European Biennial of Contemporary Art, Manifesta, founded one decade ago, in response to the fall of the Berlin Wall and the end of the Cold War. Manifesta has charted the emergence of a new generation of artists, critics and curators across Europe as a whole, who are more interested in social than aesthetic issues, and who propose new kinds or relationship to their locations and to their audiences, whether real, virtual or imaginary.

This talk will examine the historical developments outlined above, against a background of social and political change, and suggest some of the ways in which the biennial, as an institution, is transforming the existing structures for the production, validation, consumption and distribution of contemporary art, in all its manifestations.

Introdução (*)

Sergio Milliet

No prefácio do catálogo da primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, explicava Lourival Gomes Machado que a exposição se organizaria a fim de “colocar a arte moderna brasileira em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo em que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial”.

O êxito da primeira Bienal provou que seus organizadores não tinham super-avaliado as suas possibilidades. Ambos os objetivos se alcançaram. Dos resultados do contato íntimo entre a arte nacional e a estrangeira teremos conhecimento através das exposições futuras, cujo nível estético por certo se elevará paulatinamente. Quanto à conquista para São Paulo de uma posição relevante no mundo artístico mundial, já a Segunda Bienal, pelo volume e a qualidade das obras apresentadas, nos confirma ter sido visado com justeza o alvo.

Durante a nossa estada em Veneza, tivemos a oportunidade de uma longa e profícua conversa com os comissários dos diversos países. Submetemos à sua apreciação um plano novo, destinado não só a permitir que cada delegação pudesse oferecer-nos um panorama mais completo de suas atividades artísticas, mas ainda apresentar-nos, em salas especiais, a súpula de sua maior contribuição para a evolução da arte contemporânea. Sugerimos que cada país, ao lado de seus jovens artistas, enviasse a São Paulo um conjunto significativo do movimento em que se havia realçado particularmente ou uma amostra da obra de seu artista de maior renome universal.

Aceita a idéia, solicitou-se, desde logo, de comum acordo com os comissários, às diferentes administrações encarregadas da organização das exposições no estrangeiro que anúsem em colaborar no plano proposto. Assim se obteve da França o envio de uma seleção de obras mais famosas do cubismo, da Itália uma expressiva síntese do futurismo, da Bélgica, da Áustria, do Luxemburgo e da Noruega, a organização de salas de seus mais conhecidos expressionistas, da Alemanha uma exposição Klee, da Inglaterra um conjunto Moore, da Suíça, uma amostra da obra de Hodler, dos Estados Unidos uma série substancial de Calder, da Holanda uma representação do movimento “De Stijl”, etc. sem falar na sala Picasso, em que pela primeira vez na América Latina se reúnem cerca de 80 telas do grande mágico do modernismo, entre as quais a famosa “Guernica”, que tamanha celeuma levantou.

Tem-se igualmente uma valiosa amostra da arte pan-americana, com importantes contribuições do México, Argentina, Haiti, Uruguai, o que permitirá aos críticos estrangeiros uma apreciação mais profunda e extensa

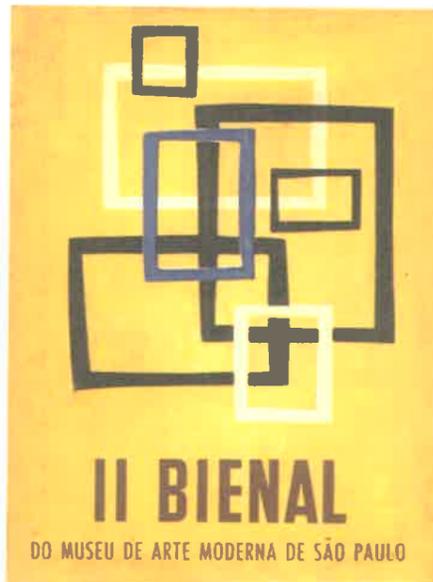


Imagem da capa do catálogo da II Bienal de São Paulo

da situação das artes plásticas em nosso hemisfério.

Cumpramos ainda observar que em certames da natureza da Bienal, não se ofereceu jamais essa oportunidade de se admirar uma série de obras suscetíveis de exemplificar, quase didaticamente, a história do movimento moderno, desde o início de nosso século, pelo menos. É um privilégio de que se beneficia o público brasileiro e que os organizadores da segunda Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo se sentem orgulhosos em

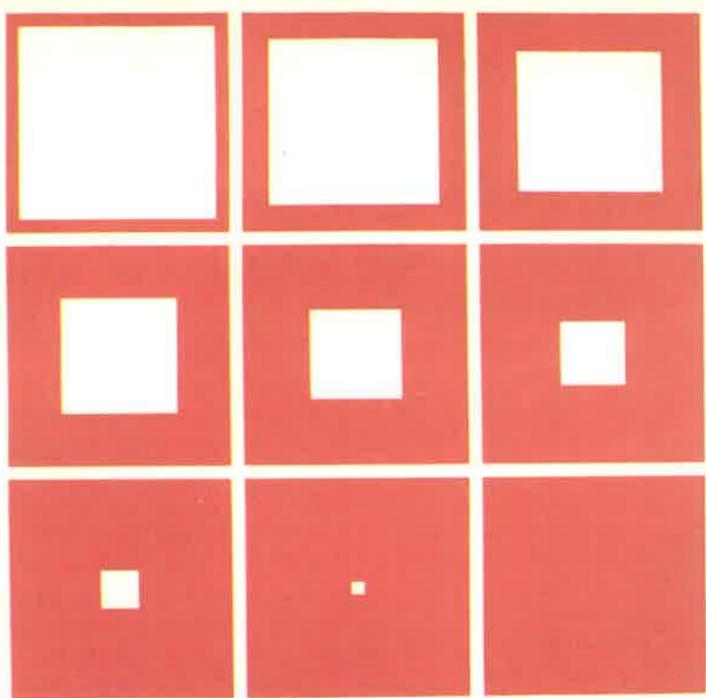
lhe haver proporcionado. Não será completo o panorama. Faltam os fauvistas, os dadaístas, os chamados primitivistas e mais algumas sub-escolas interessantes. Tão variadas foram as soluções trazidas à arte nestes últimos cinquenta anos que não haveria organização capaz de colecioná-las todas sem auxílios financeiros astronômicos. Entretanto, as grandes salas especializadas são aqui completadas pelas obras avulsas e o público sem maiores dificuldades encontrará no imenso mostruário da Segunda Bienal exemplos perfeitos de todas as tendências estéticas.

Não cabe nesta nota introdutória uma análise histórica da arte moderna. Não faltam livros sobre o assunto, mesmo na reduzida literatura crítica nacional. Uma cousa, porém, saltará aos olhos desde logo, a predominância do espírito de liberdade. Ao lado das soluções abstratas e concretistas, as soluções figurativistas. Ao lado do expressionismo que exprime pela deformação, o cubismo que se compraz na construção geométrica. Junto à tentativa de pintar o sonho e revelar o mundo do inconsciente, a ambição de descrever objetivamente o mundo da realidade. Crítica social, participação, evasão, fantasias, ciência, toda a cultura de nossa época, caótica, contraditória, atraente e hostil a um tempo, se espelha nessa arte discutida e discutível, polêmica quase sempre, construtiva por vezes, mas viva, presente, que não podemos mais ignorar. Uma arte que solicita permanentemente de nós uma tomada de consciência, uma aceitação ou uma recusa. Que nunca nos autoriza a assumir atitudes de confortável indiferença. A arte moderna pode ser uma gargalhada sarcástica, exibir-nos uma vontade irreprimível de fuga, pode apresentar-nos um gesto paciente de colaboração, revelar-nos uma experiência de sintonização científica. Ela inquieta e perturba. Não raro conforta. Não é sempre uma expressão necessária. Daí sua força, sua afirmação, sua razão de ser. Os organizadores da Segunda Bienal não-de considerar-se amplamente recompensados de seus esforços se tiverem conseguido, com a presente exposição internacional, despertar no público o desejo de penetrar e compreender melhor o mundo tão rico e fecundo da arte de nossos dias.

(*) Texto publicado no Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo: Ediam, 1953), pp. XV a XVII. Sergio Milliet foi o primeiro presidente da abca no período de 1949 a 1959.

Vicente de Percia – ABCA/RJ

Bienal — interrogar sem destruir



9. Bienal de S. Paulo

Ibirapuera setembro 67-janeiro 68

Sob o patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo

S. Paulo Brasil

Cartaz de Gobel Weyne

O desejável para Bienal é que ela traga questionamentos onde os valores políticos, sociais, éticos e estéticos estejam de certo modo inseridos nas criações apresentadas refletindo o nosso momento e que o conjunto selecionado, traga os elementos sincrônicos do século relativo à Arte, com a sua vasta pluralidade entre as ciências exatas e especulativas. Com esta postura abre-se uma visão direcionada no sentido de ativar a percepção dos acontecimentos e os que possivelmente virão. Qual a melhor atitude para que não existam atos arbitrários no tocante à seleção dos participantes, numa grande mostra de Arte, como a Bienal de São Paulo? Pergunta difícil de ser respondida, porque certos vícios estão implantados e repetem-se a cada evento.

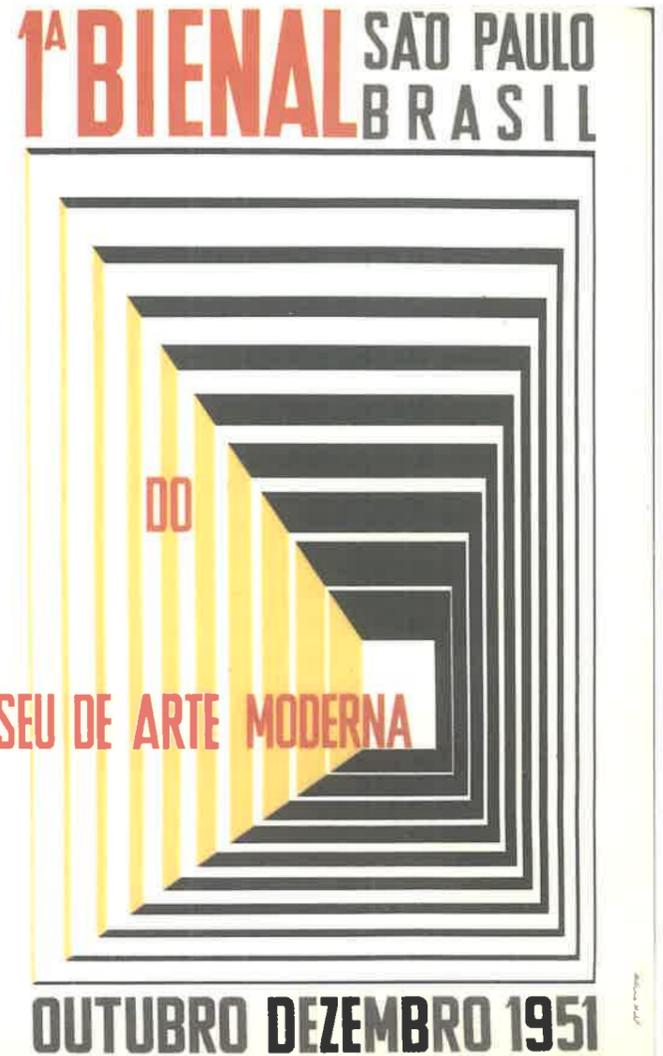
É preciso esclarecer que o curador geral, caso exista, diante da sua comprovada capacidade junto ao circuito das Artes, deverá assumir a responsabilidade da escolha dos artistas. Impossível, agradar a gregos e troianos, mas é possível chegar a um consenso por sugestões. Esta escolha seria mais coerente, se alicerçada em opiniões abalizadas, um chamamento ao Crítico de Arte, e às suas associações em vários países. Valorizaria-se o profissional e entidades diretamente envolvidas com as propostas de estudar a Arte num contexto amplo e sério. A partir de pesquisas de idéias, obteriam-se sugestões, ao mesmo tempo, mostrando a intenção de abrir laços

participativos, o que de certa forma seria uma atitude cautelosa e simpática. Em princípio, estaria sendo criada uma argumentação destinada a aceitar os erros e os acertos, um testemunho mais amplo, fora de uma retórica já conhecida do “não gostei”. Trata-se de uma convocação referente à realidade da escolha, da parcialidade onde o poder discriminador seria em boa parte reduzido.

Em relação à Bienal de São Paulo, é importante extirpar, principalmente, o vício repetitivo dos participantes, afastar os “hors-concours”, eliminando os guetos e a velha concepção de juntarem-se grupos estéticos; como sugestões teríamos as apreciações de novos argumentos onde certamente estaríamos indo de encontro a uma renovação de discursos e de gerações sem a obrigação de legitimá-los; outra atitude que poderia ser experimentada é a de abolir as fronteiras geopolíticas, que assemelham-se às lojas dos grandes aeroportos internacionais, fugiria-se de montagens que pudessem ultrapassar aos “retângulos frios”, destinados a cada artista.

De certa forma comprovamos que as grandes mostras internacionais, em geral, estão em crise - crise esta que faz parte do nosso momento repetitivo, globalizador e de certa forma castrador. Os eventos são necessários, a Bienal de São Paulo deve obter o crédito para a sua continuidade. Acabar com a Bienal e matar o raro momento de interação dos sentidos, linguagens e meios, é sinal de pessimismo. Vamos para o passado, ver o presente e projetar o futuro. Que tal dar o crédito, para aceitar desde os gestos mais sofridos até questões de calma e beleza, capazes de mexer com os mais expressivos conceitualistas de hoje.

A Arte é sinalizadora de fatos, e registros importantes devem fazer parte desse cenário artístico, seja em qualquer modalidade do conhecimento, um palco de descobertas é montado, promovendo informações. São conjuntos de mensagens fundadas nas transformações, contribuindo para estratégias motivadoras e impactantes para o público em geral. A primeira Bienal de São Paulo, Outubro a Dezembro de 1951, apesar de certa improvisação, cumpriu sua tarefa, trazendo prenúncios de modificações férteis a “era pós-industrial”. Partiu-se do princípio revisional do saber, onde os conceitos montavam novos diálogos, questionamentos no tocante a razão, ao progresso, à ciência e ao próprio Homem. Olhar para a Bienal de São Paulo como fator agregador de um Continente é fundamental, por esse motivo, creio, nas cobranças existentes. Ter em mãos a finalidade de organizar e gerenciar um



Cartaz de Antonio Maluf

fator primordial que é a auto-referência mediante todas as influências globalizantes, é possuir a coragem de desnudar-se e inovar incessantemente. Participar de um projeto onde regras existem, possibilita metafóricamente enunciar: Bienal = Jogo onde todo o enunciado, poderá ser visto como “lance”. Afastar a obrigação do sucesso seguro, torna a Bienal mais criativa e independente, sintetiza os compromissos sem cair no simplismo.

A Bienal de São Paulo de Setembro de 1967 a Janeiro de 1968, teve bom desempenho diante de unicidade, ao otimizar sua racionalidade, mostrando sua época, um espelho de retomada da guerra econômica dos anos 60.

Seria de bom agrado para a Bienal de São Paulo que está para vir, inaugurando um novo século, assumir o consenso como critério de validade, sem querer derivar ou enquadrar-se num imperialismo cultural, em que todos os gatos são pardos.

Apoio gráfico: