

JANELA BAÇA: A BIENAL DE SÃO PAULO E SEU FORMATO RECENTE

Roberto Conduru

RESUMO

Revido o impacto da Bienal de São Paulo na cultura brasileira a partir dos anos 50, suas crises e tentativas de reformulação, o artigo analisa o formato desenvolvido nas edições 22ª e 23ª, com sua estrutura tripartite (Representações Nacionais, Núcleo Histórico e Universalis), examinando tanto a "Bienal exposição" — seu agigantamento, a curadoria hipertrofiada, a generalidade dos temas — quanto a "Bienal instituição" — sua posição hegemônica no sistema de arte do país. Por fim, a Bienal é discutida a partir de alguns argumentos recorrentes para justificar o evento e seu formato: a educação estética da massa desinformada, a "escrita" da história da arte no Brasil, a criação de uma perspectiva anti-hegemônica para a arte contemporânea e a metáfora da Bienal como janela da arte no país.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; megaexposições de arte; arte contemporânea.

SUMMARY

In reviewing the impact the São Paulo International Art Biennial has had on Brazilian culture since the 1950s, through crises and attempts at reformulation, this article analyzes the format adopted for the 22nd and 23rd editions, which introduced a tripartite structure (artists representing different nations, the Historical Core, and the Universalis Section). The author examines both the "Biennial as Exhibition" — with its increasingly gigantic proportions, its overblown curatorship, and generalized character of its themes — as well as the "Biennial as Institution", emphasizing its hegemonic position in the nation's arts system. Finally, the article discusses several recurring arguments used to justify the event and its organizational format: the need for aesthetic education for the uninformed masses, the "writing" of art history in Brazil, the development of an anti-hegemonic perspective on contemporary art, and the metaphor of the Biennial as a window to Brazilian art.

Keywords: São Paulo Art Biennial; art megaexpositions; contemporary art.

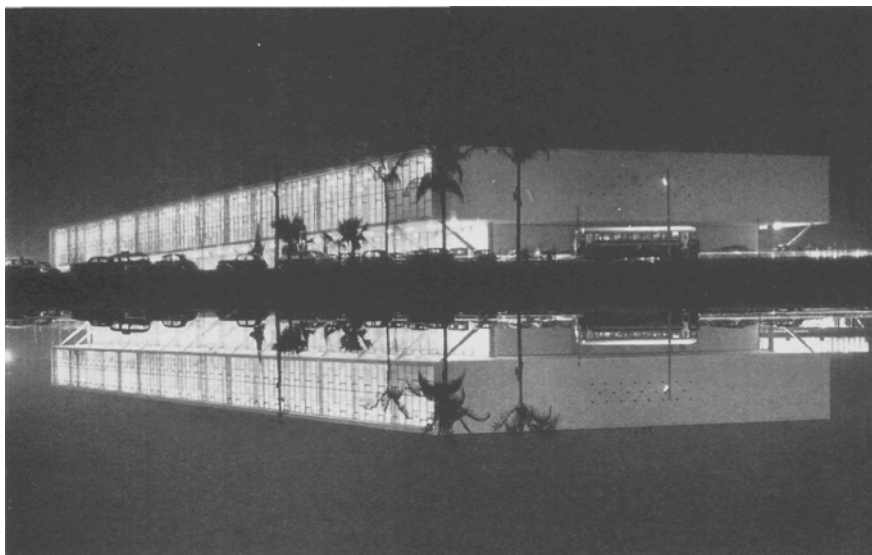
Um improviso desimpedido e o Grande Lance, assim começou a Bienal de São Paulo nos anos 50. Após uma bem-sucedida 1ª edição, de caráter experimental, vem a retumbante II Bienal, a maior exposição de arte moderna da década. Como tantas outras ações culturais no Brasil, do nada surge o excepcional. No recém-criado Museu de Arte Moderna e sem que houvesse qualquer precedente, foi criada uma mostra internacional de arte contemporânea que, seguindo o modelo da Bienal de Veneza com suas representações nacionais, constituiu verdadeiros museus temporários, propiciando o embate direto, atualizado e sistemático com a potência plástica moderna, uma experiência única para a cultura brasileira. Na edição de

1957, a Bienal aparecia como a própria ilha da modernidade: os desenhos e telas de Jackson Pollock entre as retas e as curvas de Oscar Niemeyer no parque-jardim em meio às autopistas da grande metrópole sul-americana.

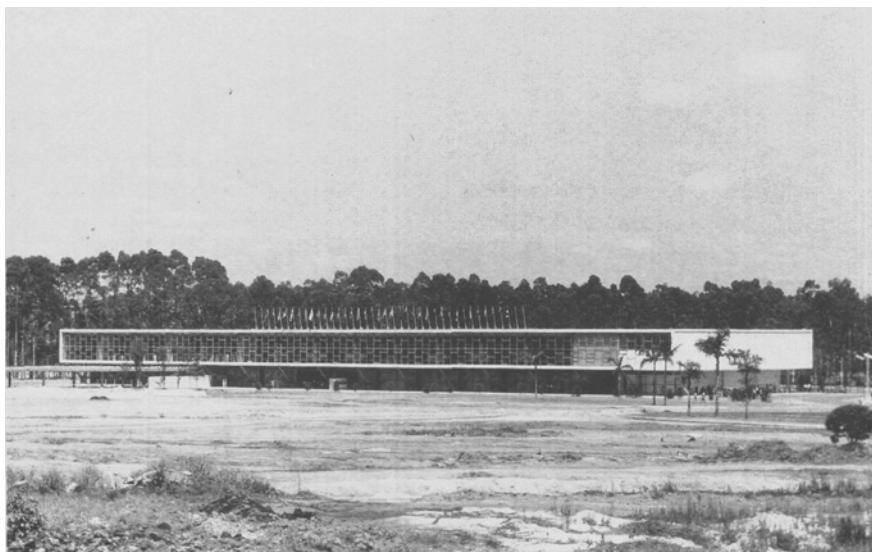
Ainda que o feito da II Bienal não tenha se repetido, as edições seguintes estabeleceram um padrão que, com altos e baixos, se manteve até a 9ª edição, em 1967. Nas Bienais estiveram presentes as obras mais conseqüentes do século XX, embora em companhia de outras estranhas à rubrica da arte moderna. No que tange à fruição, foi possível recuperar o atraso de "cinquenta anos em cinco", conforme o mote da época, das primeiras manifestações artísticas do século — Picasso, Bracque, a Escola de Paris — aos seus desdobramentos mais atuais — Rauschenberg, Johns, a Pop Art —, apesar de significativas ausências. Além de possibilitar uma visão crítica da arte moderna, a Bienal permitiu o confronto da arte feita no Brasil a partir da década de 10 com a produção contemporânea. O que não significava pouco. Ao integrar o sistema de arte local ao circuito de arte mundial, embora quase apenas como lugar de divulgação, a Bienal seguia o projeto universalizante das vanguardas artísticas européias do início do século, sua tendência internacionalista, e atendia também ao desejo da cultura moderna brasileira de integração efetiva à ordem mundial. Daí a imagem da Bienal como a grande janela da arte no Brasil.

Contudo, a partir dos anos 60 a exposição foi perdendo vitalidade, distanciando-se mais e mais da cena artística contemporânea. A crise da Bienal, sendo parte da crise vivida então na sociedade brasileira, não era dela apenas um reflexo. Participava sim do revés da dinâmica cultural configurada no país após o fim da II Guerra Mundial, estava ainda diretamente associada à transformação da Bienal em fundação autônoma e à extinção do Museu de Arte Moderna, respectivamente em 1962 e 1963, e, sem dúvida, a crise torna-se aguda com a recusa de vários países a enviar representações após a edição do AI-5, em 1969. Mas era sobretudo uma crise do próprio evento, fruto da ausência de autocrítica que o seu próprio desenvolvimento exigia. Ao surgir, a Bienal de São Paulo deu vazão ao projeto artístico moderno de rompimento dos espaços estabelecidos pela tradição, mas não atendeu à sua exigência de questionamento reflexivo, não atinando para o fato de que as obras que exibia contestavam mais e mais os próprios parâmetros sobre os quais a mostra se estruturava. O modelo oitocentista da exposição como instância de representação nacional e competição artística, a dependência de ações personalistas nas esferas pública e privada, nacional e internacionalmente — razões tanto dos sucessos quanto dos fracassos da mostra permaneceram indiscutidos. Um dos fatores de transformação da produção artística no Brasil a partir dos anos 50, a Bienal não deu continuidade à revisão que iniciara nos modos de receber e propagar a arte moderna no país.

Nos anos 80, o formato da Bienal foi reformulado. A figura do curador, que aparecera na edição de 1979, se consolidou nas edições seguintes sob a inspiração do modelo da Documenta de Kassel. Da 16ª à 19ª edições, a Bienal passou a ser montada segundo o critério da analogia de linguagens



2ª Bienal de São Paulo, 1953. Prédio Palácio das Nações, MAM.



2ª Bienal de São Paulo, 1953. Prédio Palácio das Nações, MAM.



Abertura da 2ª Bienal de São Paulo, 1953. Juscelino Kubitschek e Francisco Matarazzo Sobrinho vendo *Guernica*, de Picasso.



2ª Bienal de São Paulo, 1953. Vista da Sala Picasso.

e pautada por temas, abandonando a premiação mas não as Representações Nacionais. Processo este que foi interrompido nas duas versões subseqüentes. Em 1989, a organização por países e a premiação reapareceram. Em 1991, com a supressão das Representações Nacionais e a seleção a partir de inscrições universais, a Bienal teve uma de suas edições mais polêmicas, vivendo uma de suas piores crises.

Após o insucesso da 21ª edição, a Bienal passou de novo por um amplo projeto de reestruturação. A 22ª versão, que deveria ocorrer em 1993, foi adiada para o ano seguinte, com a pausa estendida servindo tanto para reavaliação dos rumos do evento quanto para ajustar seu ritmo ao calendário artístico internacional, passando a ocorrer em anos alternados aos da realização da Bienal de Veneza. A título de preparação para a 22ª edição, em 1994, foi organizada a "Bienal Brasil século XX", um balanço da história da arte moderna no país. Quando inaugurada no mesmo ano, a XXII Bienal apresentava o retorno ao tema — "Ruptura com o suporte" — e à montagem por analogia de linguagens, limitando a três o número máximo de artistas por país. Apresentava também o Espaço Museológico, construído de acordo com as exigências contemporâneas de museografia, para abrigar as salas especiais, entre as quais aconteceram boas mostras de Malévitch e Torres-Garcia.

Dois anos depois, com o tema "A desmaterialização da arte no final do milênio", a XXIII Bienal aperfeiçoava o formato da edição precedente limitando as Representações Nacionais a um único artista por país e renomeando o Espaço Museológico como Núcleo Histórico, onde foram exibidos bons trabalhos de Goya, Picasso e Munch. Em paralelo, foi criada a Universalis, uma mostra organizada por curadores contratados pela Fundação Bienal e encarregados de selecionar, a partir do tema geral do evento, representantes de sete regiões do globo terrestre (África e Oceania, Ásia, Europa Oriental, Europa Ocidental, Brasil, América Latina e América do Norte), traçando um panorama da arte contemporânea segundo uma visão anti-hegemônica.

Ainda no âmbito da reestruturação da Bienal, nesse período, a Fundação voltou a ser responsável pelas indicações dos artistas representantes do Brasil nas mostras internacionais de arte. Para o futuro, em 2000, com a rima da data e o pretexto de comemorar os 500 anos da descoberta do Brasil, um outro balanço será feito, mais ambicioso, não só da arte moderna mas de toda a produção artística brasileira: a "Bienal Brasil 500 anos".

Neste quadro de realizações, o presidente da Fundação no período, Edegar Cid Ferreira, pôde declarar a respeito do novo formato da mostra: "Agora está nascendo uma nova Bienal"¹. Mas o dito novo não era tão novo assim. Tratadas como segunda "Idade Média" da instituição, a 20ª e a 21ª edições, cada qual a seu modo, criaram um lapso no processo desenvolvido desde o início dos anos 80, possibilitando à Bienal um novo "Renascimento". As únicas novidades efetivas nas edições 22ª e 23ª foram a construção do Espaço Museológico, para abrigar o Núcleo Histórico da mostra, e a organização da Universalis, em paralelo às Representações Nacionais,

(1) Apud Carvalho, Mario César. "Educando o olhar". *Revista Folha*, nº 222, p. 10 (*Folha de S. Paulo*, 21/07/96).

gerando uma estrutura tripartite para a mostra. E mais: o novo não surgiu sem problemas, somando novos problemas aos antigos.

O formato recente preserva o calcanhar-de-aquiles da Bienal — as Representações Nacionais —, entendendo a arte contemporânea ainda como questão cuja resposta cada país coloca a seu modo, preservando a exigência historicista de que a Bienal dê conta não só do "espírito do tempo" mas também do "espírito do lugar", isto é, não propriamente o lugar da arte, mas a arte do lugar. Deficiências econômicas e administrativas justificam a permanência da idéia da exposição de arte como instância de afirmação das nacionalidades. O fato de os países estrangeiros bancarem o envio dos seus representantes diminui os custos da exposição. Iniciativa privada que não consegue responder inteiramente pelo evento, a Fundação Bienal depende do Estado, de verbas públicas federais, estaduais e municipais, mas também do apoio administrativo do Itamaraty, vínculo diplomático que sempre reforça o viés nacionalista. Sem conseguir alterar completamente o formato da mostra, resta ao curador forçar os limites do modelo: reduzindo o número máximo de artistas por país, oferecendo um tema como norte da exposição, intercedendo junto às curadorias de cada país e procurando na montagem o confronto produtivo das obras.

O Espaço Museológico, depois Núcleo Histórico, propiciou alguns dos melhores momentos das duas últimas edições, tornando a Bienal novamente um breve museu de arte. Contudo, diante da reunião de salas muitas vezes distantes entre si e do tema, cabe perguntar, por exemplo, se a melhor ocasião para uma mostra de Goya é uma Bienal sob a lente de um tema como "A desmaterialização da arte no final do milênio".

A Universalis foi criada de modo a estender a ação da curadoria para além dos limites estabelecidos pelas Representações Nacionais. Entretanto, em vez de questionar a arte como instância de representação geopolítica, a Universalis apenas propõe outra modalidade de organização artística da geografia: as nações dão lugar às regiões. E um recorte ainda totalizante, uma partilha do globo terrestre com problemas típicos da visão hegemônica que a Bienal justamente pretenderia superar: o Brasil separado da América Latina, África e Oceania, configuradas como unidade cultural única.

Mais do mesmo? A referência à soma indica um dos problemas do formato recente da Bienal: seu agigantamento. E, diga-se de passagem, agigantamento de um gigante... As declarações da organização do evento traem o orgulho indisfarçável das quantidades atingidas — o número de representações nacionais, artistas, obras, curadores, patrocinadores, cifras, público —, o prazer nos números pelos números. Assimilando estética a estatística, a Bienal revela uma ânsia obsessiva pelo estabelecimento de recordes, algo totalmente distante dos domínios da arte. É evidente a incapacidade de aceitar o vazio e lidar positivamente com ele, gerando a necessidade compulsiva de preencher o espaço. Mas fica a pergunta: há arte suficiente para ocupar o edifício? E se a resposta for "pragmática" — em toda grande exposição poucas coisas se salvam —, pode-se contra-argumentar: quão maior for a quantidade de obras, maior será a de obras ruins. O maior

pelo maior não interessa. A II Bienal permanece como referência exatamente porque, sem ter sido a maior, é considerada até hoje a melhor. Com certeza, não será apenas por meio de números que se conseguirá suplantá-la. Qualidade, portanto, em vez de quantidade. Não se trata da defesa incontestada do ascetismo. Se menos pode ser mais, como o espaço criado por Paulo Mendes da Rocha para a 23ª edição tão bem revelou, as curvas de Oscar Niemeyer no prédio da Bienal estão sempre a lembrar que mais também pode ser mais. O problema não é o excesso, mas a desmesura irrefletida, a falta de medidas. Não é fazer a apologia do purismo ou do exagero *per se*, mas atentar minimamente para questões de escala, proporção e limite.

O que torna a ação da curadoria fundamental. Nas primeiras Bienais havia somente a figura de um diretor artístico, espécie de maestro de uma orquestra invisível, dado o silêncio quase total sobre a concepção das exposições. Mais do que uma simples mudança de designação, a curadoria aparece como tentativa de atualização, explicitando a idéia da exposição como obra em si, discurso crítico elaborado a partir de ações e obras artísticas. Da transparência anterior à opacidade atual, o problema surge quando, para além da condição já translúcida do sistema de arte contemporâneo, do cerco institucional à arte, a ação da curadoria se interpõe entre os artistas, as obras e o público, acabando por embaçar o vidro. Nas edições recentes da Bienal, a curadoria assume uma imagem hipertrofiada, configurando um novo calcanhar-de-aquiles. Uma rede hierárquica (curador-geral da mostra, curador-adjunto, curadores da Universalis, das salas especiais e das Representações Nacionais) reúne quase tantos curadores quanto artistas. Esta cooptação de instituições, críticos e historiadores da arte, nacionais e internacionais, dos tipos os mais variados, é mais uma conseqüência do agigantamento da mostra e da incapacidade do curador-geral de controlá-la e apresenta o perigo de pôr a perder a sua coesão.

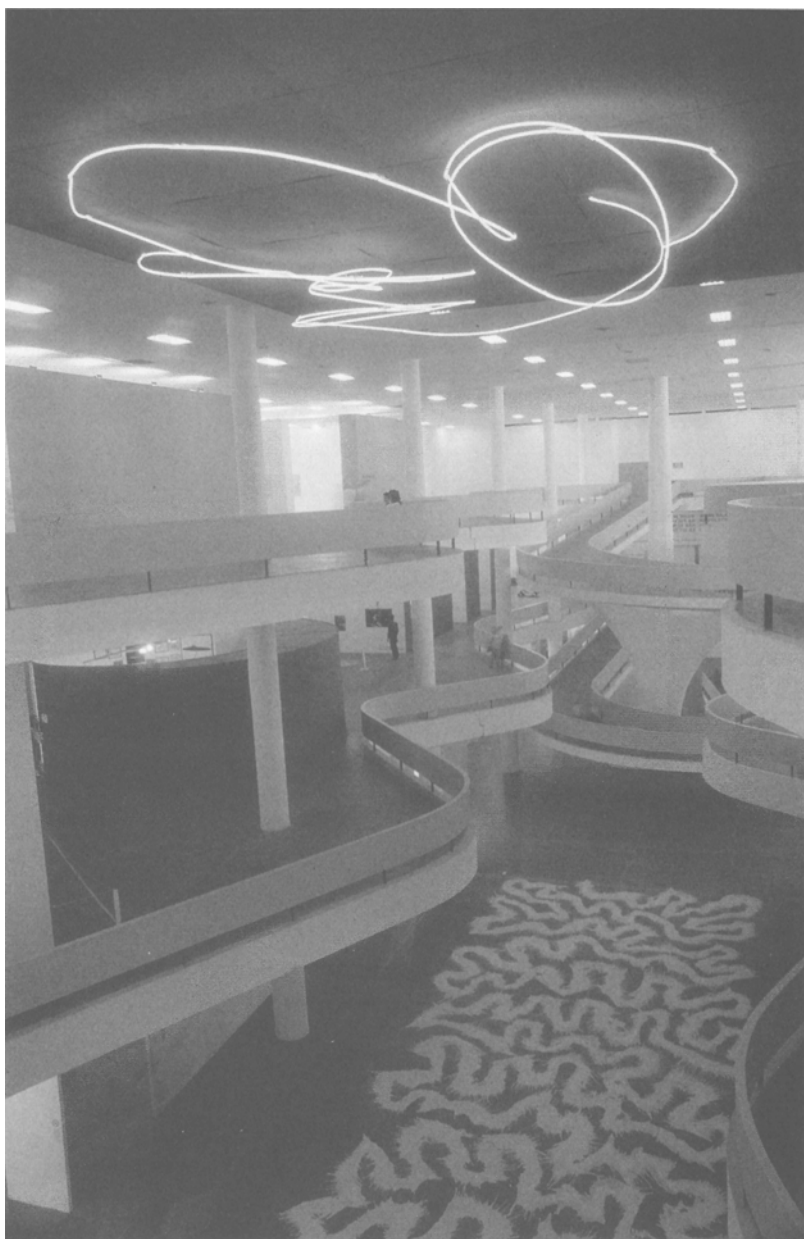
Para tirar o brilho da janela, nada como um tema. Em razão do formato — uma soma de exposições individuais e coletivas cujo resultado escapa ao controle do curador —, o tema apresenta-se como um mal inevitável. Diante da impossibilidade de selecionar tudo que será exibido, um tema pode servir como orientação para o envio das obras pelos curadores de cada país. Geralmente um tema nada específico, de modo a respeitar a diversidade da arte contemporânea mas, também, lidar com tamanha irregularidade. Tal amplitude só piora o quadro. O que começa vago termina quase sempre frouxo. Ao ser concretizado, o tema fatalmente desvirtua-se — das obras que a curadoria é obrigada a aceitar, muitas literalmente ignoram o tema; das que respondem à proposta, a maioria é mera ilustração. Além do risco de tornar o tema uma violência com as obras de arte ao reduzi-las a meros argumentos de uma tese. Diante da disparidade entre as obras, as palavras preenchem os vazios: quão mais distantes as obras entre si e do tema, maior o palavrório. Temas, conceitos, questões ou noções (a própria indefinição vocabular revela a imprecisão reinante) acabam sendo pouco mais que *slogans* a englobar tudo o que a curadoria conseguiu trazer e tudo o que

teve de engolir. Neste sentido, são exemplares os temas da XXII e da XXIII Bienais: respectivamente, "Ruptura com o suporte" e "A desmaterialização da arte no final do milênio" — nada novos e genéricos o suficiente para titular uma amostragem aleatória da arte contemporânea.

Se no passado as obras de arte estiveram presas às câmaras mortuárias, aos templos e palácios, na modernidade ganharam mobilidade. Liberdade breve, pois logo surgiu um novo "abrigo": o museu. Contra esta nova forma de imobilidade se insurgiu a exposição temporária, exercício de liberdade moderna adotado como tática das vanguardas artísticas do início do século XX. Entretanto, a idéia do efêmero como instante crítico das verdades estabelecidas se mostrou, ironicamente, também efêmera, com a rotinização contemporânea da mobilidade transformando a exposição eventual em momento e lugar da domesticação da obra de arte, sobretudo no formato das megaexposições. Sucedâneas atuais das pirâmides, templos e catedrais, as grandes mostras de arte enfrentam um momento de grande questionamento dos seus modelos, mas também de expansão com a proliferação das Bienais (Sydney, Havana, Istambul e Johannesburgo, entre outras). O formato agigantado e a metáfora da janela permitem comparar a Bienal à catedral, pensá-la como evento-catedral, paradigma da megaexposição de arte no Brasil de hoje.

A Bienal de São Paulo surgiu como alternativa ao modelo do salão acadêmico ainda dominante no país nos anos 50. Contudo, se rejeitou o caráter anacrônico e provinciano do salão em nome da contemporaneidade e do internacionalismo, acabou se fixando acriticamente em um modelo oitocentista de exposição ao se reportar às exposições universais por meio do exemplo da Bienal de Veneza. Na tentativa recente de atualização sobressai o questionamento do modelo de Veneza com o da Documenta de Kassel, à luz das transformações operadas recentemente nestas mostras e segundo uma visão pretensamente anti-hegemônica. A fórmula resultou em modelo novo? Sim e não; produziu um modelo diferente mas não um em si. Os dois modelos de exposição se superpõem sem chegar porém a funcionar como elemento crítico um do outro: o primado do curador autônomo, livre das pressões geopolíticas, de Kassel contradiz mas não anula o princípio da representação nacional de Veneza, e vice-versa; a perspectiva anti-hegemônica é pouco mais que retórica. Entretanto, ser híbrido ou puro faz pouca diferença; a questão crucial continua sendo a qualidade. Importante é saber se a Bienal em seu formato desmedido é capaz de atingir a arte algo misteriosa da exposição: reunir objetos e pessoas, propiciar o "diálogo" e instaurar o prazer da presença, a modalidade de satisfação própria ao rito estético.

E a Bienal não é só exposição, não é uma, mas duas: a mostra que ocorre a cada dois anos — o evento — e a soma das edições — a instituição. Se cada exposição é um todo fechado, a instituição está em aberto, em processo contínuo de desenho. Neste sentido, edição após edição a Bienal de São Paulo foi assumindo uma posição única na cultura brasileira. Um dos três grandes panoramas internacionais de arte, um dos poucos eventos



22ª Bienal de São Paulo, 1994. Fotógrafo: Fernando Chaves.



23ª Bienal de São Paulo, 1996.



23ª Bienal de São Paulo, 1996. Espaço Museológico. Fotógrafo: Fernando Chaves.

realizados no país com ressonância mundial, tornou-se mesmo um dos orgulhos pátrios. Hoje, funciona como instância máxima das artes plásticas do país, aparecendo no imaginário brasileiro não só como espaço da contemporaneidade artística mas como o lugar público da arte. Em um meio de arte em que a descontinuidade é o traço distintivo e num momento cultural regulado pelo primado do transitório, não surpreende o fato de a instituição-mor ser a que cuida de eventos: hipervalorização da Bienal em detrimento dos museus. Desde meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX, o sistema de arte no Brasil era pontuado pelo Salão Anual promovido pela Academia Imperial, depois Escola Nacional de Belas Artes. Agora, a Bienal é o parâmetro do calendário artístico, determinando até certo ponto o ritmo das exposições nos museus, centros culturais, galerias e até do Salão, o qual, desde sua última edição, em 1997, submeteu-se ao cronograma da Bienal, tornando-se também bienal e evitando coincidir com o evento paulistano². Se, quando de sua criação, a Bienal era a alternativa ao oficialismo do Salão e à "estagnação" do Museu de Arte Moderna³, atualmente ocupa o lugar que o Salão ocupava no sistema de arte no Brasil. E não apenas por seu formato. Iniciativas como a "Bienal Brasil século XX", a figuração do Brasil como unidade autônoma na Universalis, o poder de decisão sobre as representações oficiais brasileiras nas mostras internacionais de arte e o plano da "Bienal Brasil 500 anos", ao participarem da afirmação da nacionalidade e da construção da Fundação Bienal como instância máxima da arte no Brasil, reforçam a posição hegemônica que a instituição ainda ocupa na vida cultural brasileira.

Se os vínculos com o Estado impõem o viés áulico, o financiamento privado determina o caráter da exposição como show de massa. O formato de megaexposição requer grande quantidade de dinheiro e os patrocinadores exigem visibilidade, a qual, segundo os ditames do *marketing*, só aceitam no formato superlativo da exposição espetacular. Não exatamente o tipo de espetáculo presenciável até diante de uma escultura de oratório em uma pequena capela numa cidade do interior, mas o tipo calcado nas imagens de obras e, sobretudo, *personas* capazes de engendrar situações polêmicas em *outdoors*, TVs, revistas e jornais. Ou seja, não o espetáculo mesmo da arte e sim o da mídia.

Contudo, revendo alguns argumentos recorrentes para justificar a Bienal e o formato em vigor, é possível pensar o evento sem abdicar do caráter excepcional próprio à Bienal.

Louváveis são os objetivos de ampliar o horizonte cultural das pessoas e aumentar a audiência da arte, propalados como metas do evento. Resta saber se a falta de parâmetros inviabiliza a educação estética de um público em sua maioria iniciante nos domínios da arte. Não deve ser nada fácil a iniciação à arte, por exemplo, em uma exposição que vai de Goya a Anish Kapoor sob o tema da desmaterialização da arte. O risco óbvio é perder a dimensão propriamente formativa da mostra, dissolvê-la em um mostruário desconexo de propostas artísticas ou num parque de diversões sensorio-intelectual. E dividir em dois o seu público: os habituados a participar do

(2) Cocchiarale, Fernando e Zuniga, Solange. "Introdução". In: 16º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, pp. 13-15.

(3) Machado, Lourival Gomes. "Introdução". In: / Bienal do Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: MAM/SP, 1951, p. 14.

jogo da arte, que sabem separar o "joio" do "trigo" mas não podem usufruir plenamente da mostra porque o seu gigantismo proíbe a fruição estética, e os novatos, induzidos a uma participação logo de saída inviável, chamados a fazer número e, portanto, auxiliar na justificativa à ocorrência do evento e ao aporte de recursos financeiros, incluídos temporariamente mas logo descartados. Tal sentido formativo não seria mais bem desenvolvido se parte dos esforços e recursos pessoais e institucionais que concorrem para sua realização fosse distribuída em uma série de exposições de modo a constituir o hábito cotidiano da experiência com a arte?

Contra a idéia da Bienal como lugar onde se escreve a história da arte no Brasil, cabe observar que, em sua "longa duração", a mostra não alterou significativamente a leitura vigente sobre a história da arte no Brasil. Sua incapacidade de fixação tornou-a o reino do homogêneo. Como nos manuais de história da arte no Brasil, onde todos os nomes são citados mas nenhum é efetivamente discutido, quase ninguém ficou de fora; todo artista brasileiro digno desta alcunha, salvo as exceções de praxe, já participou da exposição. Também não chegou a produzir uma leitura própria que permitisse falar em uma história da arte da Bienal — referendou quase sempre o que já estava referendado, incentivou o que já estava sendo incentivado, funcionando mais a título de chancela oficial. Desta prática historiográfica, o melhor exemplo foi a tentativa da curadoria da XXII Bienal de instituir Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel como a tríade que deita sombra sobre a arte contemporânea no Brasil: primeiro, foi pouco inovadora, ao entronizar artistas cujos trabalhos o meio de arte discutia há mais de uma década; depois, muito discutível, já que várias obras permanecem claramente à luz, longe do alcance desta sombra; e, por fim, pura mistificação ao insistir na imagem sacralizadora do triunvirato, participando da construção atualmente em curso de alguns mitos contemporâneos que possam ser somados aos mitos modernos da arte no Brasil.

Na condição de menor das maiores e maior das menores mostras internacionais de arte, a Bienal de São Paulo tem procurado recentemente construir um olhar alternativo da arte contemporânea, um ponto de vista diverso ao dos centros europeu e norte-americano. A vontade de afirmar um olhar próprio — terceiro-mundista, periférico ou anti-hegemônico, conforme as designações frequentes — exhibe uma preocupação com o óbvio, o exagero de uma condição. Quer se queira quer não, o olhar daqui é diferente do de lá. Pretender um outro olhar é tão provinciano quanto querer ter o mesmo olhar. Aceitar a condição de "outro" é reforçar a polarização entre centro e periferia e atender ao anseio do centro para que a periferia produza um outro olhar, correndo o risco de montar exposição "para inglês ver".

A idéia da Bienal como a janela da arte no Brasil, o buraco da agulha por onde passa o destino artístico do país, carrega ainda e continua a difundir os vícios de uma visão de cultura colonizada. Pensada como a principal via de saída da arte brasileira, a Bienal inverte o foco e faz a obra de arte existir em função do evento, criando o risco das obras de ocasião,

da arte de encomenda. Seu formato desmesurado constitui um desafio para o artista, podendo tanto potencializar seu trabalho quanto diluí-lo, tanto levá-lo a uma configuração excepcional quanto lançá-lo a uma dimensão estranha à sua natureza. Com certeza, situações excepcionais raramente foram empecilhos para grandes artistas. No entanto, se o objetivo é funcionar como "vitrine" para o artista brasileiro e seu trabalho, não seria mais apropriado inverter novamente o foco, fazer uma autocrítica e oferecer condições mais condizentes às manifestações poéticas: um número menor de artistas e mais obras de cada um?

Agora, quando os museus de arte e os centros culturais se inserem pouco a pouco no circuito das exposições internacionais e a Bienal deixa de ser a única via de entrada da arte estrangeira no Brasil, não seria a ocasião de repensar o formato totalizante da mostra? Não, com certeza, para apostar em exposições concebidas como negócio que se tornam mais e mais frequentes: pequenas, minúsculas até, porém tratadas, apresentadas e vendidas como megaexposições. Lembrando Mário Pedrosa e a importância por ele atribuída às exposições de Alexander Calder e Max Bill para o "alargamento das fronteiras criadoras artísticas" no Brasil às vésperas da Bienal, é possível referendar mostras como as recentes de Richard Serra e de Anselm Kiefer como alternativas às exposições desmedidas⁴. Certo, como tudo no Brasil, a atual conjuntura pode a qualquer momento retroceder a um nível pior do que o anterior, nada garantindo que o meio de arte e a Bienal não sofram um revés e vivenciem novamente uma crise. Mas, a confirmar o quadro favorável, não seria o caso de rever este formato megalômano em nome de uma Bienal mais rigorosa? E que, sendo ou não a maior mostra de arte do país, fosse efetivamente a melhor?



Quando estas páginas estiverem sendo impressas, a XXIV Bienal Internacional de São Paulo já terá sido inaugurada, permitindo conferir como o formato recente da mostra foi redesenhado. Se o tema da Antropofagia, com suas metáforas digestivas e o pressuposto obrigatório da relação crítica com os modelos, foi efetivamente incorporado como estratégia da organização do evento ou tornou-se apenas mais uma forma de conciliação. Se e como a curadoria conseguiu desembacar o vidro e cumprir o objetivo primeiro de uma exposição de arte — dar a ver.

(4) Pedrosa, Mário. "A Bienal de cá para lá". In: *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 217-284. As exposições de Alexander Calder e Max Bill foram realizadas, respectivamente, no Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro, em 1948, e no Museu de Arte de São Paulo, em 1950. As exposições de Richard Serra e Anselm Kiefer foram realizadas, respectivamente, no Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, em 1997-98, e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1998.

Imagens gentilmente cedidas pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal.

Recebido para publicação em 30 de setembro de 1998.

Roberto Conduru é professor de história da arte na Uerj e na PUC-RJ.

Novos Estudos
CEBRAP

N.º 52, novembro 1998
pp. 67-75

Radical

92

Nov/Dec 1998

£3.95/\$7.00

Leonore Tiefer Doing the Viagra Tango

Sean Watson The New Bergsonism

Eléni Varikas Arendt's Critique of Political Modernity

Kate Soper An Alternative Hedonism

David Macey In the Name of the Father

Chris Arthur on Marx's Hobgoblin

Iain Mackenzie on Engineers of Difference



93

Jan/Feb 1999

Caroline Bassett Technophilia/Technophobia

Jean-Jacques Lecercle On Alan Badiou

William E. Scheuerman Globalization & Emergency Powers

Mark Neocleous The Politics of Reaction

Fiona Jenkins on Butler's *Psychic Life of Power*

David Ayers on Adorno's Interventions

Subscriptions

individuals:

6 issues UK £21 Europe £25 ROW surface £27/\$44 airmail £33/\$54

12 issues UK £37 Europe £45 ROW surface £49/\$80 airmail £61/\$100

institutions:

6 issues UK £44 Europe £48 ROW surface £50/\$82 airmail £55/\$91

Visa, Access/Mastercard, Eurocard, Money order/Cheque payable to *Radical Philosophy Ltd*

Central Books (RP Subs), 99 Wallis Road, London E9 5LN UK

rp@centralbooks.com <http://www.ukc.ac.uk/secl/philosophy/rp/>