



A “5ª Bienal do Mercosul” sem dúvida assume uma abordagem clássica que aposta no diálogo com núcleos históricos ancorados em movimentos decisivos e percursos e interlocuções de grandes artistas exibidos de forma criteriosa. Supre assim uma lacuna institucional, e uma função pedagógica, de contextualização da produção contemporânea contra o *background* de uma tradição eloqüente que acirra e pontua o debate crítico, voltando-se para a própria linguagem da arte.

A questão inerente a mostras do tipo bienais, desta proporção, orçamento e impacto público, que já se disseminam em mais de 50 eventos em lugares tão inusitados quanto Cetinje e Lodz, parece ser a de definir uma vocação ou estilo que as individualize em termos de suas circunstâncias específicas. Igualmente, o risco envolvido nestas iniciativas é proporcional ao seu gigantismo e agora, num mundo globalizado e interconectado em redes, ao efeito-desgaste decorrente da sua multiplicação. Como interagir com tendências sem se diluir num episódio periférico e irrelevante de modismo internacional? Como estabelecer um diálogo e interagir criativamente com o tecido social produzindo experiências da arte significativas?

Assim, ao contrário das mostras temáticas internacionais que na última década modelam questões estéticas por abordagens políticas e críticas, e incisivamente curatoriais, como a Documenta de Kassel entre outras, esta “5ª Bienal” em cinco anos de edições já sedimentou contornos, tentando estabelecer um contraponto entre núcleo histórico e expansões contemporâneas.

É interessante notar que, mesmo em se tratando de “formato bienal”, este ainda é controverso e basta um rápido olhar retrospectivo para constatar uma contraposição de abordagens. Assim a agenda política e ruidosamente crítica de Cathérine David, que desde a “Documenta X” articula questões estéticas e influencia edições posteriores que polemizam a inserção social da arte a reboque da globalização e de injunções econômicas, sugere um contraponto em relação ao partido assumido pelo curador Alfons Hug na última “26ª Bienal de São Paulo”, que claramente se declara avesso às estratégias documentais e ao que chama de “tratamento discursivo da realidade”.

Alfons Hug pareceu, ao contrário, deixar a virulência crítica ao encargo das próprias obras que, pela natureza mesma da experiência estética e sua heterogeneidade irreconciliável, já subvertem qualquer ordem hegemônica, fazendo jus ao título *Território Livre*. Com isto, privilegia a diversidade das manifestações contemporâneas e emergentes, e a própria experiência estética

potencializada e expandida questiona o estatuto da arte como diferença específica. Numa entrevista à revista *Bravo*, setembro de 2004, declara: “Bienal é sinônimo de contemporâneo. No mundo todo. Os núcleos históricos talvez fizessem sentido quando os museus do país não ofereciam condições para esse tipo de mostra”. Mas os nossos museus oferecem?

Esta “5ª Bienal do Mercosul - *Histórias da Arte e do Espaço*”, no contrafluxo do *mainstream* das bienais, assume claramente um partido pedagógico: a educação estética e a formação de uma cultura visual como condição do estatuto da arte como instituição e valor cultural (existe algo como a arte brasileira assim como a americana ou alemã ou mesmo a mexicana?). Parece pouco para uma bienal que “deveria” se ocupar de eventos *hard edge* e promessas de uma visualidade inédita, emergente, global, assim *out of the blue*? O que temos então aqui - uma Bienal sem riscos, de clássicos consagrados, ou um projeto coerente que extravasa seus limites locais e propõe uma política sistemática de contextualização da arte, respondendo a uma demanda social (lacuna institucional) e a uma urgência histórica?

Como afirma o próprio curador, Paulo Sergio Duarte¹, “Do ponto de vista temático, a 5ª Bienal não é uma Bienal de autor, isto é, o curador não apresenta uma tese e a expõe nas opções que faz para a Bienal. Escolhi um tema aberto e um clássico da História da Arte: a questão do espaço, para permitir livres abordagens tanto pelos artistas como pelos curadores dos diversos países participantes”. E explicita sua intenção claramente programática:

“A principal contribuição que eu veria na próxima Bienal é a compreensão do projeto educativo como permanente, contínuo e abrangente, que não se interrompe entre uma Bienal e outra (...). Do meu ponto de vista esse trabalho com os monitores é apenas uma pequena parte do projeto educativo e dele não se pode esperar maiores resultados do que os já obtidos. É muito difícil, mesmo para o crítico especializado, explicar de chofre uma obra contemporânea: há um tempo para isso, de indagações, às vezes de estudo, até a absorção da obra e sua plena compreensão. Isto não é uma novidade, está presente no fenômeno da arte moderna desde o século XIX. Quantos anos, ou mesmo décadas, precisaram para um Manet, os impressionistas, Cézanne serem plenamente compreendidos?”².

2. *Idem.*

A “5ª Bienal” faz da necessidade virtude, suprimindo um vazio institucional - pelo menos de um museu de arte moderna e contemporânea que abrigue acervos permanentes de movimentos decisivos da arte brasileira ao mesmo tempo abrindo-se para um intenso diálogo com a produção contemporânea. Mas isto não deveria ser uma tarefa para o nosso (quimérico) *Museum of Modern Art*? É mais razoável pensar que então um dia, resgatada a visibilidade e inteligibilidade crítica de uma produção artística sedimentada, de uma história recente que se expande e rearticula no presente, a prodigiosa arte moderna/contemporânea brasileira se reconheça e seja reconhecida efetivamente por sua verdadeira estatura. O que parece estar em questão é a própria inserção

1. Entrevista concedida a Kerlin Dutra para o site *artewebbrasil* (www.artewebbrasil.com.br).

social da arte de forma permanente com programas educativos, publicações, fóruns de debate crítico - um lugar próprio, institucional, e não eventos episódicos insuflados por um sensacionalismo esperado de países periféricos. Este anacronismo parece justificado pela deficiência das instituições que resulta na exclusão da história da arte brasileira e latina dos cânones e do debate crítico internacional e exige uma estratégia pragmática de inserção, como observa Paulo Sergio:

“A fruição de obras de arte é uma experiência, que como qualquer outra exige sua repetição e se dá num nicho diferente das experiências oferecidas pela indústria da diversão. Assim um projeto educativo permanente e contínuo que se desenvolve através de seminários, ciclos de palestras, pequenos cursos, publicações, encadeando uma bienal com a outra, é o melhor modo de capitalizar, junto ao público, a experiência realizada pela visita à exposição que dura apenas um pouco mais de dois meses. Além disso, não vivemos num país com educação pública aprimorada e com poderosas instituições museológicas capazes de contextualizar historicamente as experiências contemporâneas, tal como nos países de capitalismo avançado como no hemisfério norte. Um projeto educativo permanente supre, em parte, uma efetiva lacuna de nossas instituições educacionais e culturais”³.

3. *Idem.*

Ora, a arte não é um dado oferecido a nossa percepção, nem se reduz literalmente a um índice de mercados afluentes, mas um artefato semântico que passa pelas nossas leituras e memória cultural. Portanto, a visibilidade no circuito internacional não é tanto uma questão de estatura mas antes de gramáticas e políticas hegemônicas que precisam ser compreendidas e confrontadas, o que implicaria declinar expressionismo abstrato, pop, minimalismo em concretismo, neoconcretismo, ou o *blend* local do pop etc. Afinal, o que fica devendo um Amílcar a um Tony Smith, um Willys de Castro a um Dan Flavin, ou um José Resende a um Anthony Caro?

Em última análise avaliações dependem de critérios que dependem de narrativas que não são senão contextualizações históricas e críticas que precisam ser enunciadas, pois, no vazio destas, restam classificações sumárias e equívocas segundo critérios hegemônicos. Isto por sua vez implica uma densa rede de informação, textos, narrativas e debate crítico que tramam o tecido da arte e a contextualizam. Mas tudo isto pressupõe, à sua base, um investimento na educação da arte, daí a função dos núcleos históricos.

A obra célebre de Max Bill, *Unidade Tripartida*, que abriu a primeira bienal de 1951 e influenciou toda uma geração de artistas, está aqui presente e orchestra um arranjo preciso e fluido de concretos e neoconcretos. Entre estes, Waldemar Cordeiro, Aluísio Carvão, Milton Dacosta, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Hércules Barsotti (num significativo conjunto de obras), e, no andar acima do prédio de arquitetura eclética, Hélio Oiticica, Lygia Pape, impecáveis Willys de Castro, e a suntuosa exposição do conjunto de obras de Lygia Clark.

Ora, esta Bienal é um espaço privilegiado de experiência estética, vivência da arte, projetos educativos e fórum de discussões local e internacional. Como não poderia deixar de ser, investe pesado numa abordagem museológica, todavia conceitualmente concisa e elegante, em núcleos históricos que conseguem reunir de forma prodigiosa conjuntos de obras nunca exibidos em sua totalidade, garimpando exemplares desconhecidos do próprio *métier*. Como é o caso de Amilcar de Castro (artista homenageado), que ainda surpreende com pinturas, desenhos, um projeto arquitetônico, *design* gráfico, jóias e mais trinta toneladas de esculturas de aço, rocha e madeira, tudo totalizando 85 obras de 45 coleções. O conjunto das esculturas nos galpões do cais do porto tem o efeito avassalador do desdobramento e sedimentação de uma obra no tempo, em que podemos observar como a consistência de um método/idéia (corte e dobra) se declina em torções mais incisivas e curvas mais pronunciadas, demonstrando como Amilcar constantemente reinventou o espaço com suas esculturas e desenhos. Curiosamente, ele só teve uma única retrospectiva em 1989, que ainda não tinha seu acervo completo.

Longe de cair no conformismo institucional, esta Bienal assinada por Paulo Sergio Duarte contrapõe um viés estridente de interlocuções contemporâneas; no módulo Fronteiras da Linguagem, a instigante instalação de Ilya e Emília Kabakov (*Empty Museum*), que discute o formato obsoleto do museu e sua função no imaginário, além de Stephen Vitiello, Marina Abramovic, Pierre Colibeuf. Mas sobretudo em projetos tão ousados quanto as *Intervenções de Caráter Permanente*, no vetor *Transformações do Espaço Público*, que se estendem por um quilômetro na orla do Guaíba ao longo de um parque, com obras permanentes de Carmela Gross, José Resende, Waltercio Caldas, Mauro Fuke que, refazendo a paisagem local, refletem sobre as transformações do espaço pela arte. Estas intervenções reforçam as relações com o espaço não-institucional, repensam o espaço político do museu, a função da arte pública e a apropriação da cidade como espaço vivencial⁴.

Ainda, a presença da pintura é eloqüente, além dos notáveis do abstracionismo geométrico e dos seus desdobramentos marcantes como Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Geraldo de Barros, Ivan Serpa, Luiz Sacilotto, Iberê Camargo, Maria Leontina, Milton Dacosta, Mira Schendel e outros, ela se estende aos contemporâneos que nos presenteiam com obras cheias de invenção e surpresa no corpo de uma linguagem densa, como Eduardo Sued, Antônio Dias, Dudi Maia Rosa, Célia Euvaldo, Fábio Miguez, Elizabeth Jobim, Karin Lambrecht, Carlos Pasquetti, Daniel Feingold, para citar alguns. De uma parte, no núcleo histórico (*Experiências Históricas do Plano*), a pintura é o nome da grande arte que funda uma tradição consistente e consolida uma história, e sobretudo impõe um cânone e uma interlocução inescapável a qualquer produção posterior. De outra, ocupando um dos vastos galpões do cais do porto, uma vertente de renovação, experimentação e adensamento que faz a pintura mais incisiva e dramática.

Esta “5ª Bienal” nos faz pensar em como o novo e a invenção radical

4. A arte pública já rendeu acirradas controvérsias e debates nos anos 1980. Como o debate sobre a função pública da arte e sua relação a formas de sociabilidade urbana à propósito da obra *Tilted Arc* de Richard Serra e seu contraponto no Vietnam Veterans Memorial de Maya Lin.

podem ser antes uma operação meticulosa da linguagem da arte que eventos espetaculosos, o que obriga a referir um percurso, intertextualidades e uma memória histórica. A reinvenção do espaço na arte, que esta tematiza, se dá sobretudo num diálogo tenso e conflituoso com esta memória, marcado por descontinuidades, continuidades oblíquas, emulações, fascínio e rupturas. O contraponto de um outro que fascina e desafia faz da crítica e da prática da arte não uma aventura de indivíduos, mas o projeto de uma sociedade e de uma cultura - jogos de linguagem inscritos em formas de vida e processos históricos. É sob a “angústia da influência”, como insistia Harold Bloom, que se trava a interlocução entre a produção histórica e as práticas contemporâneas. Esta seja talvez a potência e virulência da arte que a distinguem desde a origem de outras formas de produção de linguagem - uma relação de imanência com o artista e suas interpelações a modelos, mitos ou aversões que nestes cruzamentos imprevisíveis contextualizam e tramam um mundo da arte.