



Por que as primeiras bienais de São Paulo eram tão grandes e importantes? Em relação a mim, o Trianon que mudava para o “imenso” espaço do Ibirapuera, o acúmulo “infinito” desses objetos que os adultos chamavam de pinturas e esculturas, a descoberta dos valores da “arte moderna” que, me parecia, eles consideravam “supremos”, e sobretudo a escala “gigantesca” dessa Guernica tão anunciada, tudo isso possuía um poder misterioso e amedrontador.

Eu tinha três anos quando meus pais me carregaram pela primeira vez ao Museu de Arte Moderna, cinco quando me apresentaram a tela de Picasso já no Pavilhão de Niemeyer, sete quando os prêmios a Léger e a Kubin foram contestados respectivamente por Mario Pedrosa e Lorival Gomes Machado, e já me afligia diante da batalha do “bem” da arte moderna contra o “mal” ao qual eles davam o terrível nome de “obsoleto”. Durante muito tempo não entendi o motivo pelo qual o abstrato brigava tanto com o figurativo nas discussões sociais e familiares.

A procissão de milhares de pessoas que se dirigia ao Ibirapuera como a um templo, me marcou profundamente. A pressa e as cotoveladas para conseguir um lugar em frente à famosa tela de Picasso, e os comentários que se seguiam, também. As palavras guerra, comunismo, revolucionário, cubista, expressão, proporção, divisão, desproporção, assimetria, liberdade, grito, silêncio, ficavam soltas na minha imaginação. Como eu estava na idade dos porquês, presumo o que essa torrente de novidades devia exaurir meus pais e avós em suas respostas, pois eles acabaram por adotar a fórmula do “porque sim”. Isso certamente deve ter me obrigado, por exemplo, a conceber sozinha, uma vez que crianças gostam de cores, a razão pela qual aquele quadro esperado era tão sombrio.

Uma criança, uma situação impressionante de arte e a ausência de grandes explicações. Trata-se da inteligente didática da antididática. O melhor método talvez para formar um futuro crítico. Não era Harold Rosenberg que dizia que o crítico é o oposto do educador de arte – forma seu caminho em meio à turbulência de valores nos quais a arte se origina? Pode-se dizer que a Bienal de São Paulo foi uma enorme e eficiente fábrica de turbulências e contradições, onde nem mesmo a feira das vaidades conseguia subjugar os seus valores nascentes.

Em todo caso, ali eu me sentia minúscula como um gato numa usina, porém plena de um grande e inexplicável sentimento cívico. Aos cinco anos, a “cultura”, o mundo e o Brasil, para mim, eram uma coisa só. E estavam restritos apenas à minha geografia doméstica que também se limitava a São Paulo ou, para ser mais exata, ao meu próprio bairro. Tinha realmente a sensação de

que vivia um momento essencial para essa totalidade cultura-mundo-país-São Paulo que, além do mais, fazia 400 anos. Comprovados pela minha adorada placa de metal colocada na frente da casa.

Deve ser por esse motivo e por uma espécie de sentimento de retribuição que, trinta anos depois, voltei à Instituição como curadora, já consciente do privilégio que tantas outras crianças não puderam e ainda não podem ter. E porque talvez, inconscientemente, eu tivesse querido dar continuidade a esse mesmo sentimento de totalidade por meio da indivisibilidade geopolítica e da analogia de linguagens na criação de possantes espaços coletivos de exposição. Espaços estes que também reproduzissem a vislumbrada revelação da infância onde a série de fragmentos e ações representavam coletivamente a condição da arte em seu estado original de unidade. E, mais do que isso, onde elas constituíam, sem hierarquias, a soma pluralista que representa toda a cultura contemporânea.

Esta fantasia, contudo, coincidia perfeitamente com o momento de rever e criar novas formas de exposição. Isto, veremos mais adiante. Nos anos 50, 60 e mesmo no começo dos 70 ainda não era tão evidente o caráter homológico das linguagens – a superposição de uma estrutura à outra por meio da analogia que os artistas, entre eles, sempre estabeleceram. Apesar de fazerem parte de grupos e movimentos ideológicos coletivos, as singularidades e as personalidades individuais falavam mais alto e o mundo das artes fabricava estrelas tanto quanto Hollywood.

Hoje as crianças vêem “Star Wars”. Eu vivia “Art Wars”, onde o que estava fora da arte não raro se misturava com o que estava dentro. Construtivismo, lirismo, expressionismo, semi-abstracionismo, semi-figurativismo, unidade tripartida de Bill, limões de Di Preti, essas palavras se confundiam com IV Centenário, *hors-concours*, prêmios, juris de seleção, juris de premiação, comissários estrangeiros, críticos, artistas, política, justiça e injustiça.

Muitos personagens, cujos rostos e personalidades jamais esqueci, frequentavam a casa de Felícia e Isai, meus avós, e de Giselda, minha mãe. Eles passavam diante dos meus olhos ingênuos – Ciccilo, Quirino, Luiz Martins, Brest, Lassaigne, Milliet, Cassou, Pedrosa, Gomes Machado, Bardi, Ferraz, Sandberg, Pedroso d’Horta, Maria Eugênia, José Geraldo e Maria de Lourdes, Apollonio, Gamzu, Pffeifer, Aldemir, Guiomar, Profili, Barr, Ianco, Abramo, Maria Martins, Flexa Ribeiro, Wollner, Wega, Carmem Portinho, Paulo Mendes de Almeida, Barata, Volpi, Sweeney, Langui, Schmalenbach, Stanislawski, Zanini, Ferrari, Argan, Bento, Aquino, Rodrigues Alves, Santa Rosa, Read, Valladares, Weelen, Flexa Ribeiro, Wolf, Nélon Coelho, Reboló, Landmann, Flexor, Casais Monteiro, Restany, Sommer Ribeiro, Krajcberg, Aracy. Isso, só para contar alguns poucos...

Para esses adultos, certamente nada era gigantesco, infinito, supremo, misterioso ou amedrontador. Não apenas a (não tão grande) Guernica possuía os seus reais 3,49 x 7,76m, dos quais me dei conta mais tarde visitando-a

repetidas vezes desde o MoMA até o Reina Sofia, como, para eles, o tamanho e a importância da Bienal estavam relacionados com a verdadeira noção de escala. Uma noção que foi perdida em nossos dias não só porque a instituição refletiu o próprio processo da arte, mas sobretudo porque ela sofreu operações relacionadas a um complexo sistema infelizmente externo a ele. Mas isto, também veremos mais adiante.

Ora, a Bienal fez cinquenta anos em 2001. Mas o mundo também fez mais cinquenta. E 2001 acabou chegando, não como uma odisséia no espaço mas como fruto de uma aventura da globalização terrestre, da qual nenhuma instituição sai ileso. Hoje tenho muito claro que a Bienal de São Paulo, assim como as dezenas de outras bienais internacionais atuais, enquanto espetáculos (ou metáforas) dessa aventura, terminou por compensar, além de outras coisas, uma carência manifestada pela sucessão de mudanças artísticas a partir dos anos 70.

Até então, o nosso século viveu o florescimento de um sistema de valores e crenças que determinou a chamada “arte elevada” que presenciei na minha infância e juventude. Quer dizer, uma arte e uma estética fundadas em ideologias e em preceitos éticos essencialmente de “virtude”. Consciência social e política, intransigência, respeito, severidade, dificuldade, esforço, idealismo e sobretudo otimismo eram consequência de uma forte moral e de uma “fé” inabalável. As noções de “qualidade”, “importância” e “significado” acompanharam todas as tentativas, desde as mais anárquicas até as mais racionalistas.

Na bienais de São Paulo, Picasso, Léger, Mondrian, Münch, Klee, Maria Martins, Delaunay, Morandi, Pollock, Kline, Barnett Newman, Frank Stella, Donald Judd, tantos outros ainda e mais os movimentos que representavam, todos bastavam a si mesmos. A energia ainda “modernista” era suficiente para fazer de uma exposição um palco extraordinário de reflexão e ação. Mesmo se a teoria de Mondrian, o dogma dos expressionistas abstratos, o racionalismo bauhausiano ou o rigor conceitualista pudessem afigurar-se como camisas-de-força. Ou talvez justamente por causa disso.

Diante do pluralismo e da interdisciplinaridade da obra de arte, do hedonismo individualista e do fragmentário que transformou a totalidade da arte contemporânea numa espécie de diáspora estética nos anos 80 e 90, uma exposição já não podia mais ser uma plataforma neutra. Esse chamado “pós-modernismo” trouxe consigo a necessidade de uma compensação curatorial. Era necessário contrabalançar o estilhaçamento que substituía os movimentos individuais e coletivos “de fé” com uma orquestração crítica, legível e legítima. Como forma, talvez, de restabelecer, entre outras coisas, a energia e o entusiasmo extraviados.

As primeiras bienais, portanto, eram bienais de personalidades. Não carecia e não passava pela cabeça de ninguém que uma exposição orientada por uma idéia – assim como a própria obra de arte ou mesmo o ser humano – pudesse ter, ela mesma, uma personalidade. Tornar-se silenciosa, ruidosa,

otimista, nervosa, complexa, pueril, dramática, destrutiva, introspectiva, frívola, extrovertida, circunspecta, inteligente ou idiota... Ou que tivesse a faculdade de ser como um livro, um filme ou um espetáculo. Possuir uma trama, lidar com uma linguagem específica cujos elementos são também o tempo, o espaço e a visualidade. Naquela época nem se adivinhava que qualquer forma de organização, ciência e conhecimento humano pudesse contribuir para transformar uma tradicional trajetória didática e às vezes insossa, repetitiva e prosaica numa experiência cheia de suspense, emoção e prazer.

Teoricamente, a construção de um sonho como esse, na concretude de sua realização, torna-se uma metáfora, porém a Bienal ainda estava distante desse estágio. Logo, naquele tempo não existia a palavra curador. Falava-se em comissários, diretores artísticos, assessores de artes plásticas, secretários técnicos, comissários técnicos, assistentes técnicos, conselheiros de arte e cultura etc. etc. como se estes fossem (e eram) “agentes” e não colaboradores dos artistas. Apenas no final dos anos 70 é que se começou a usar essa designação.

Na época, foi o sonho de realizar no espaço as idéias críticas que antes apenas se colocava no papel. Crítica tridimensional. Trabalho de arte sobre arte, como uma ópera, uma peça ou um concerto. Hoje o vocábulo está completamente inflado, e pessoalmente o detesto, pois todo mundo se batiza curador e ele não significa mais nada. Para os que restaram como verdadeiros mercedores da velha acepção do termo, eu daria agora o nome de “*Méteur-en-art*” ou arteasta... Porque não? Afinal, um genuíno curador é e deve ser também um artista.

Falamos, porém, em escala. Por que a verdadeira noção de escala das Bienais foi perdida em nossos dias? Por que o tamanho e a importância das primeiras Bienais de São Paulo não podem mais ser medidos com os instrumentos que possuímos hoje?

Aquelas premissas possuíam as mesmas características de predeterminação, impulso e necessidade que, na época, já começavam a medir a relação da arte com o meio. Uma medida não física (e não fenomenológica) que se define pelos efeitos de uma determinada manifestação sobre toda a cultura. E isso, em termos de seu raio antecipado de ação – até onde se queria ir, os objetivos que se tentava confrontar e sobretudo qual o público que se buscava.

Tudo estava relacionado com o próprio processo da arte refletido pela instituição. Hoje esses princípios foram substituídos por operações que obedecem a complexos e ambiciosos sistemas políticos, sociais e mercadológicos, externos à arte. A megalomania substituiu a ambição, a estratégia deslocou o conceito e o *zapping* da cultura tomou o lugar da reflexão.

Fruto da mundialização talvez, agora tudo é igual a tudo e a única diferença está no cenário que muda depois de 3, 6, 9 ou 12 horas de vôo. Pois dentro das paisagens geográficas, o micro cenário das artes, apesar do revezamento de artistas e curadores, é quase exatamente o mesmo. No tempo da transvanguarda, o nomadismo era a palavra em voga para a arte e os artistas. Hoje, atributo de moda para todos, sobretudo curadores, é sinônimo de ubiqüi-

dade e não forçosamente de descoberta ou experiência.

O crítico chinês Fei Dawei fez parte do júri da Bienal de Gwangju na Coreia do Sul, uma das maiores do mundo com um milhão de visitantes e um orçamento de 11 milhões de dólares. No colóquio realizado sobre a nova Bienal coreana de Pusan, ele teceu o seguinte comentário: “No meio desta febre de bienais, creio que está na hora de se voltar a pensar em bienais pequenas, no sentido de criar reflexões mais específicas e condizentes com os lugares onde se dão”.

De fato, estes dados, na época das primeiras bienais paulistas, teriam soado como o anúncio da invasão da terra pelos marcianos, feito por Orson Welles. Orçamentos: Bienal de Veneza, 1997, 5 milhões de dólares; Documenta 97, 11 milhões; Bienal de Lyon, 5,4 milhões; exposição de esculturas em Münster organizada por Koenig, 3,3 milhões; Bienal de Taipei na Tailândia em 2000, 9 milhões etc. etc.. Sites Internet: Documenta, Bienal de Veneza, Bienal de Lyon, Bienal de Liverpool, Bienal de Londres, Trienal de Yokohama, Bienal de Santa Fé, Bienal de Montreal, Bienal de Berlim, Bienal de Sydney, Bienal de Havana, Bienal de Valência, Bienal de Johannesburgo, Bienal de Toronto, Bienal de Rotterdam, Bienal de São Paulo, Bienal de Istambul, Manifesta... Hoje, 57 bienais estão plantadas na esfera terrestre.

Em 1996 escrevi para *O Estado* uma espécie de exercício que gostaria de repetir aqui. Diante da questão da multiplicação, da repetição, da onipresença e da escala, façamos um deslocamento imaginário de meio século, e coloquemos todas as 25 bienais internacionais de São Paulo no presente. Em seguida, criemos para elas um mesmo e único espaço, também imaginário, como, por exemplo, um longo corredor formado por 25 pavilhões do Ibirapuera. Esse corredor de três vias constituídas pelos três andares dos 25 prédios teria aproximadamente 125 quilômetros de visitação que poderia ser feita em cerca de três meses, o mesmo tempo de duração total de uma só mostra. E, então, poderíamos chamar o gigante de a Grande Bienal.

Naturalmente, também seria possível pensar em todos os eventos artísticos, de todos os séculos, como uma enorme Via Láctea no sistema solar da arte. Uma esteira de pontos luminosos que se estendesse no tempo e no espaço. Uma superfície de milhas que nunca apareceria em mostruário, porque o importante seria o ritmo completamente desenvolvido do seu todo. E isso, na seguinte progressão física e espacial: objeto, parede, sala, prédio, cidade, território, terra, universo. Sem falar na progressão temporal: ideal, conceito, movimento coletivo, ação, dialética, história. Ou seja, uma superfície virtualmente contínua, existente em todas dimensões *ad infinitum*.

No entanto, tomemos apenas esse pequeno segmento da Via Láctea: a Grande Bienal. Pois, afinal, mesmo que ela perfaça cerca de 125 quilômetros, a sua verdadeira distância é a da sua irradiação no mundo (que nasce da sua predeterminação, impulso, necessidade própria e desejo) e isso, como a esteira de estrelas, também é difícil de ser medido.

Nesse espaço metafórico, não é necessário citar Ciccilo Matarazzo ou

qualquer curador. Não há nomes nem mesmo de artistas. E também não são obrigatórias as reflexões limitadas sobre O Homem e a Vida, Realidade versus Utopia, a questão do Suporte, a Desmaterialização da Arte no Fim do Milênio ou a Antropofagia. Ali, não há ismos nem movimentos, não há polêmicas ou rupturas.

A imensa vantagem da Grande Bienal é que, igualmente, ela nunca apareceria em mostruário. À luz da sua totalidade, esse corredor funcionaria como uma soma anônima, sincrônica, não-hierárquica e não-qualificável, de ações artísticas que uniria as polaridades e incorporaria as diversidades sem homogeneizá-las, evidenciando o fenômeno da simultaneidade dessas ações. Ela ajudaria, afinal, a descobrir a História sob um outro prisma, aquele dos atos estruturados que se dão apenas entre o artista e o fruidor.

Como um filme épico e circular, a Grande Bienal seria, portanto, a metáfora livre da interação entre criadores e espectadores, interação essa que, como um todo, age como "cola" psíquica, existencial e intelectual, que mantém toda a cultura interligada. Mas que também torna essa cultura "universal" em vez de "mundial", e impermeável à dissolução e a homogeneização sistemática dos seus valores.

Poderíamos, no entanto, imaginar ainda outros espaços utópicos. Se, em vez de iluminar grandes áreas, escolhermos com cuidado, por exemplo, um pequeno pormenor, no canto de um minúsculo desenho escondido no fundo da menor sala de todo pavilhão do Ibirapuera, ou mesmo uma peça inteira, ou ainda, o que é mais raro, todo o conjunto de obras significativas de um só artista, provavelmente alcançaríamos o mesmo "sentimento oceânico" do qual falava Freud, que é "provocado pela relação cósmica também com o divino da Grande Arte, da Grande Cultura". Esse deslumbramento nos aproximaria de uma realidade que não se restringe à história e à lógica cotidiana dos fatos e dos conceitos artísticos. Ele nos revelaria, isto sim, o universal como uma dinâmica de transcendência, fim ideal, utopia.

É um pouco como a questão do "mundial e do universal", pensada por Baudrillard. Segundo ele, "a mundialização - realidade irreversível - é aquela das técnicas, do mercado, do turismo, da informação. A universalidade - em vias de desaparecimento, por outro lado - é aquela dos valores, dos direitos do homem, das liberdades, da cultura e da democracia". É possível parafrasear Baudrillard com vistas às manifestações artísticas contemporâneas e ao enfoque delas pela escrita ou por meio de exposições: "No tempo das luzes", escreve ele, "a universalidade se fazia pelo alto, segundo um progresso ascendente. Hoje, ela se faz por baixo, pela neutralização dos valores devido à sua proliferação e à sua extensão indefinida".

Culturalmente, em última análise, o que temos agora nos sistemas circunscritos como o das bienais ou das feiras de arte, é a promiscuidade de todas as trocas, produtos, signos e valores, o que, segundo Baudrillard, trata-se de "pura pornografia". "A sucessão, a difusão mundial de tudo e qualquer coisa, no fio das redes de informação, diz ele com razão, isso é pornografia".

Assim, tanto na nossa Via Láctea, quanto no infinito da Grande Arte, e sobretudo na Grande Bienal dos 25 pavilhões enfileirados, tratar-se-ia, nada mais nada menos, do que dimensionar o Universo perdido da infância. E reencontrar, talvez, o tamanho e a importância das primeiras bienais. Ali, no espaço universal, onde o macrocosmo e o microcosmo são correlativos, o grande é pequeno. E o pequeno pode ser imenso.

Paris, junho de 2001

*Sheila Leirner é crítica de arte e autora de "Arte como Medida" e "Arte e Seu Tempo" (Perspectiva).