

JORNAL: DESTA DO SÃO PAULO LOCAL: SÃO PAULO
 DATA: 11/10/1971 AUTOR: ARACY AMARAL
 TÍTULO: "PROTÓTIPOS" E "MÚLTIPLOS"
 ASSUNTO: TOM HUDSON E IVAN SERPA AMBOS ARTISTAS E EDUCADORES PREOCUPADOS COM A CRIATIVIDADES

XI Bienal: primeira visita

Estado de S. Paulo 11/10/71

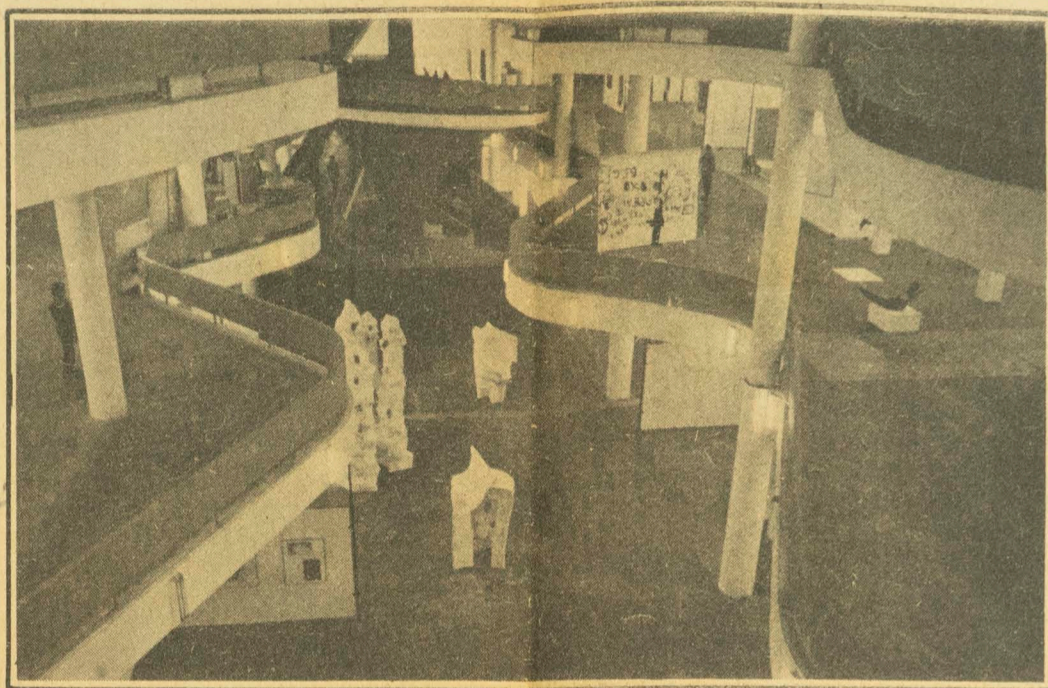
"Protótipos" e "múltiplos"

Aracy Amaral

Em certame complexo como uma Bienal depois de uma primeira visita o que ficam são impressões — que evidentemente não podem cobrir tudo o que há exposto — das salas percorridas. Mas à primeira vista, pela sua própria localização, o Brasil. E de imediato, e essa impressão perduraria, o estado de deslumbramento em que estão imersos muitos de nossos artistas jovens diante dos novos materiais, das novas técnicas. Percorrendo as salas do andar superior — sobretudo aquelas que mais nos chamam pelo seu interesse, como Suíça, Bélgica, Alemanha, Inglaterra, Áustria — é perceptível que o mesmo não ocorre em tão elevado grau, e, ao contrário, o artesanato e técnicas tradicionais se alternam com o novo nem por isso impedindo a pesquisa aos artistas (mas há evidentemente exceções, como se pôde assinalar na utilização ou "descoberta" do fotolito em artista japonês). Para o artista brasileiro, contudo, parece esse encantamento com materiais mais uma crise talvez a ser vencida que uma vantagem, pois não reside aí nada de conquistado mas sim, antes, o jovem abismado na multiplicidade de materiais fascinantes, de texturas refinadas. De técnicas de que agora lançam mão com delicia, do cinema à fotografia e engenhos mecanizados de espécie vária. Evidentemente aqui não se trata mais do momento do artista artesão da Bauhaus, nem da arte utilitária com que Tatlin sonhou para a Rússia logo após a Revolução de 17, e nem tampouco da arte de experimentação e pesquisa de um formalista Malevitch Percebe-se, ao contrário, bem claramente nestes artistas em muitos trabalhos, a informação que roçou pelos ouvidos ou visualmente, transposta como obra às vezes com grandeza que assombra. Se estamos distantes de uma posição profundamente assumida e vivida estamos também longes do "fazer" ao mesmo tempo. E de uma carga dramática que forneceria a densidade necessária a esses trabalhos. De certa forma vêm-me à mente a sutil ironia de Lallanne com seu rebanho de ovelhas empalhadas a maior parte sem cabeça (um verdadeiro quadro vivo de um desenho de humor), e uma conversa com o esultor César há poucos dias quando de sua estada em S. Paulo Contava-me ele de sua recente experiência como professor da "Beaux Arts" em Paris, de um ano para cá: "Meus alunos são informadíssimos. Sabem de tudo o que se passa em Nova York, São Francisco, Londres, Tóquio, em toda a parte. Estão cheios de idéias, são formidáveis, mas se eu lhes digo: "copiem este trabalho dando-lhe uma interpretação pessoal" então eles não conseguem, simplesmente não podem". Porque captar, receber a informação é realmente algo simples (e onde também não deixa de estar implícita a passividade) sobretudo num mundo onde o difícil seria poder escapar à informação. Mas, mesclada à informação transmitir algo de pessoal, autêntico, seja em arte conceitual como no trabalho mental de concepção de um objeto artístico que se encerra à oficina, eis a dificuldade. E eis também o grande desafio para as assim chamadas escolas de arte: onde o impulso criativo à criatividade? Para Tom Hudson, artista e educador há longos anos dedicado a esse problema (como entre nós Ivan Serpa, no Rio), "uma explosão de criatividade só viria com o desenvolvimento de uma atitude mais criadora, mais respeito pelo indivíduo na educação e a utilização de métodos mais sofisticados de explorar comunicações e inter-relacionamento de idéias de maneira efetiva". (1) Porque o problema se coloca permanente: como desenvolver, sobretudo num mundo quase totalmente "dirigido" pela comunicação de massa a expressão individual que exerce a inventividade, que por sua vez movimentam o mundo das artes, do pensamento e da ciência? No campo das artes, poucos são os eleitos, na verdade, como se constata ao percorrer a Bienal, por exemplo. A teia de informação se fecha de maneira tão violenta que, na verdade, parece até menos difícil ao observador atento — quando se pode estar a par do que sucede discernir a individualidade, o original do repetido. O "protótipo" pode ser "refeito" ou "reprojetado" não pela informação direta mas também por referências secundárias, das quais, pela observação se deduz, como em jogo de probabilidades, um ou outro objeto similar ao protótipo real, já existente. De uma forma subliminar, diríamos. Mas na verdade, num mundo industrializado, chega a ser quase acadêmica uma busca de objetos únicos, ou "primeiros". Sucede porém que em arte, é o abrigo de caminhos que interessa, e é por isso que a personalidade artística de um Marcel Duchamp permanece impetuosa e viva nestes primeiros dois anos 70.

Da dificuldade do encontro com a individualidade nesta Bienal dominada em geral pela redundância é que ressalta à primeira vista uma Beatriz Gonzalez, da Colômbia, com seus móveis sobre móveis, pinturas sobre pinturas, com toda a "terribilidade" de seu universo personalíssimo, e distinta, simultaneamente, da comum nova-figuração. Mas o relacionamento entre "protótipos" e "múltiplos" está presente quando se confrontam numa mesma Bienal as tapeçarias violentas e selvagens como textura e realização, da Polónia e as obras de Nicola e Douche, que se inspiram em trabalhos desse país a partir da VIII Bienal, porém numa versão com resultados mais compostos, vêm-nos à mente, também, evidentemente, Ellsworth Kelly quando nos deparamos com um Christmann colorista abstrato, da Austrália, ou quando percebemos em Maurício Salgueiro o mesmo trabalho básico de Len Lye ("Storm"), visto há um ano e meio. (2) Essas inevitáveis referências ocorrem, forçosamente, também no caso dos artistas geométricos bastante numerosos, evidentemente via Vasarely ou, de geração mais nova na criativa Bridget Riley, por exemplo.

Mas nessa volúpia pelos materiais sente-se nos trabalhos a exaltação do "medium" em detrimento de sua interioridade. Quer dizer, a estrutura é bela mas inócua, portanto não é. A ênfase tão grande no material chega a tornar a obra gratuita, ou, quando quando menos, apenas enche os olhos sem dar ulteriores preocupações. Um exemplo? O próprio grande prêmio, Canogar. Impressionante não é seu trabalho mas como juri pôde, para um prêmio desta estatura, esquecer-se ou ignorar uma personalidade como, ao lado, Gunther Uecker, sem qualquer dúvida a maior presença artística desta Bienal (mesmo se com trabalhos de alguns anos atrás, e que consegue abordar ao longo de anos de labor, a problemática do ritmo, do movimento, com uma economia máxima de elementos, porém com uma vitalidade imaginativa de grande riqueza em seus resultados). Em Canogar, é visível, o assunto é pretexto, não é paixão, é chamariz: a violência policial, as injustiças. Mas sua ênfase não é colocada no tema abordado, que é secundário no trabalho, mas no tratamento que lhe confere, no elaborado das técnicas utilizadas (a fotografia,



o relêvo, a pintura, a "assemblage"). Cenográfico, e se comparações foram feitas, tão absurdo relacioná-lo a Goya como ao Picasso de "Guernica" em virtude da nacionalidade. Assim como um Di Prete, que ao que parece, também deslumbrou este júri. E suas duas salas acham-se repletas de um público que se deleita com o espetáculo, "a novidade" aparente: no seu esforço de adequação de sua pintura ao mais novo, este artista se diminui emergindo o afetado. Aliás, outra confirmação de virtuosismo a serviço de um mercado cada vez maior — de forma quase insolente pelos valores afixados das obras — está também presente no Brasil na sala de Manabu Mabe (3), desta feita numa mutação em função de conveniências ditadas pela atualidade (figuração, erotismo?) mas que nunca deveria estar presente numa manifestação que se propõe apresentar o que existe de vanguarda no país bienalmente. E que nestas salas de homenagens a artistas existe totalmente, pela própria natureza da consagração nostálgica. Um parêntese: tivesse sido a sala de Flávio de Carvalho preparada devidamente, a personalidade deste artista e animador dos fins dos anos 20 e década de 30 teria tido muito a revelar aos brasileiros como aos estrangeiros que nos visitam. Da forma como apresentada, parece um depósito exposto. O mesmo poderia ser dito em relação às obras representativas da Semana de 22, dispostas como um enclaxe, dentro da Bienal, enigma a ser decifrado (?) ou acessível somente aos já estudiosos desse tempo na ausência total do sentido didático dessa reunião apresada de trabalhos dos modernistas. O contrário, digesse de passagem, se aplica à bela sala de Portugal, que permite um aproveitamento em maior profundidade dos trabalhos dos artistas estudados, bem como a retrospectiva importante de Pettouati, da Argentina, com o mesmo sentido.

Mas a tendência pelo precioso como pelo cenográfico (Paulo Becker) presente no Brasil, transparece também em artistas mais jovens, um dos quais, Paulo Roberto Leal, apresentava há um ano atrás, trabalhos mais sutis, onde ao "achado" do material — o papel — somava-se o movimento suave e ondulante das folhas que deslizavam ao apenas erguer-se o cubo de acrílico em que estava contida a composição. Hoje, essa proposta desaparece diante da imponência conferida pelo artista, em dose esmagadora, ao papel, o material. Diante talvez do desafio do vasto espaço físico que lhe era reservado, Paulo R. Leal desenvolveu os "continentes" em proporções gigantescas. Como resultado, o movimento fenecce, sobressai o papel, o material: intocado, esteticamente perfeito, porém com uma perda de interesse que ainda persiste nas pequenas peças. Em São Paulo esse amor pelo elaborado e pelo material — que provém em grande dose de Wesley Duke Lee e seus ex-alunos — num sentido similar foi visto recentemente em Edo Rocha, onde os vãos altos são torpedeados pela beleza física do material. Já nos referimos ao conflitante problema análogo em Cravino Netto, mas vimos também diluir-se o interesse, nesta exposição, de um Humberto Espindola: do boi ao símbolo festivo do mesmo (isto é, não do boi mas do boi significado pelo homem). Este símbolo, elemento ornamental, é aqui elevado à potência ambiental, se sobrepondo, sufocando a sua temática neste trabalho relegada ao emblemático distante, enveredando o artista por vias novas, e talvez discutíveis em relação à vitalidade antes sugerida. Como em todos estes casos, presente o efeito. O maneirismo se confirma na Bienal entre os brasileiros, raros os que dele escapam, decorações ou projetos em geral não feitos, porém projetados, em benefício da beleza e de uma autenticidade duvidosa.

Aliás, toda a falta de unidade da representação brasileira decorre, mais uma vez, do fato da Bienal permanecer desprovida de uma direção artística. Na relação dos "comissários" distribuída à imprensa, consta o nome de Geraldo Ferraz, como do Brasil. Mas não parece que esse crítico tenha (paralelamente à escolha da Pre-Bienal) realizado um planejamento para a parte brasileira ou sequer debatido com artistas e críticos esse problema. Assim é que a sala especial "Proposições", improvisada com a participação de 15 artistas não tem nexo algum nada havendo em comum entre eles, não fora o evidente desejo da direção da Bienal em mostrar "algo mais" do Brasil, dada a ausência dos artistas brasileiros de mais alto nível de criatividade e ausentes do certame como Helio Oiticica, Antonio Dias, Mira Scendel, Amélia Toledo, Cildo Meirelles, Tomshige Kusuno, Ligia Clark, entre tantos outros no Brasil como no exterior. Contudo, criatividade e vanguarda foram pontos que pouco preocuparam os jurados desta Bienal ou seus organizadores, seja no reconhecimento de uma sala de um Gunther Uecker como diante de sala como a da Inglaterra. Este país apresenta artistas conceituais, uma das tendências mais recentes do mundo artístico com personalidades de projeção mundial, registros de trabalhos nos quais a ideia e seu desenvolvimento é mais importante do que o objeto artístico. Por meio de fotografias, que detêm apenas o valor documental do trabalho ou proposta, posto que para o artista o processo mental ou de vivência sensorial é o cerne de suas proposições. Uma sala, entretanto, que teria podido dar margem, se convenientemente aproveitada, a debates e estudos sobre os novos rumos da arte contemporânea. Entretanto, as falhas naturais de uma Bienal que promove certames especializados sem ter especialistas em sua equipe persistirão mesmo quan-

do essa assistência for dada à sua direção, se a entidade persistir em permanecer como certame oficial — dialogando com canais oficiais e diplomáticos desarticulados da área cultural e de investigação — e não iniciarem diálogo diretamente com entidades culturais e instituições do gênero que relacionariam a direção da Bienal com os artistas, diretamente, sem os atrelar à oficialidade, daqui ou de fora. Porque, na verdade, a problemática desta ou da Bienal anterior não é exclusivamente brasileira mas afeta, segundo vemos, todas as Bienais existentes (como a de Veneza, da qual decorre a de S. Paulo, e a dos Jovens, de Paris), por sua estrutura paternalista, que repulsa aos mais avisados. E que, nunca é demais repetir, tornam esses certames meros "salons" internacionais não muito diversos daqueles do século 19. E num tempo em que a própria vida, mas consequentemente, as formas de expressão e indagação artísticas, foram de tal maneira sacudidas, torna-se impressionante querer insistir num modelo obsoleto. Se para a Europa a crise atualmente em vigor em Paris e em Veneza não importa tanto (4) posto que as distâncias são menores e o intercâmbio entre os meios artísticos mais intensos, na América Latina a supressão de uma Bienal como a de S. Paulo, que apresente o que há de novo no campo das artes visuais, não deixaria de ser uma perda. Se bem que uma alteração necessária na estrutura da Bienal talvez não seja de interesse para aqueles que ainda hoje lutam pela sua sobrevivência. Estas considerações que nos ocorrem depois de uma primeira visita à Bienal (sem falar nas ausências, como a dos Estados Unidos, sempre tão importante até a penúltima Bienal) deixam, todavia, de importar diante de três pecados cometidos pela Fundação Bienal de S. Paulo nesta XI Exposição. Um desses pecados graves foi a "organização" de uma sala de gravura brasileira com trabalhos que não tinham sido relacionados pelo júri da Pre-Bienal. O segundo pecado foi a retirada, pela direção, de trabalho da estrutura para acolher artistas nacionais e do conjunto da sala de seu país (teriam sido disso avisados os demais participantes pela Itália?) com o consequente "desaparecimento" de belíssimo catálogo dessa delegação, e de que o público se viu privado. O terceiro pecado, a nosso ver capital, foi a não-distribuição à imprensa (foi mimeografado e a seguida retirado de circulação) do texto do alto pronunciamento digno, para sermos rigorosos, no seminário sobre a reestruturação da Bienal. Seminário, aliás, no qual puderam emitir pareceres elementos não-ligados a crítica, não-artistas, porém sempre presentes em instantes de possibilidade de auto-projeção. A intervenção a que nos referimos especificamente é a do crítico argentino Jorge Glusberg, que falou por sua boca por grande parte de latino-americanos em geral e brasileiros em particular. Todavia, teve a coragem de referir-se às presenças superadas de personalidades que em seus países não conseguiram alterar para a arte jovem, a ordem dos fatos (J. Romero Brest e Umro Appollonio, ambos "derrotados", por assim dizer, em Buenos Aires, como na Bienal de Veneza), além de discorrer sobre a ausência da América nesta Bienal: "é esta é a crua verdade que ainda não se destampou aqui. Os artistas que estão trabalhando nas vanguardas brasileiras, argentinas, chilenas, uruguais, mexicanas, dos E.U.A., Canadá, Paraguai estão ausentes. Senhores, não querem ver ou estão cegos que porquê há alguns poucos artistas tradicionais participando querendo manejar um país sem habitantes?"

Essa voz pode se manifestar verbalmente, um matutino de S. Paulo publicou alguns trechos de sua intervenção mas a Bienal cometeu o erro inominável de não distribuir no conjunto de textos depois entregues à imprensa, em excesso de zelo, a íntegra desse importante pronunciamento.

Como entidade cultural, mesmo no caso de haver censura, ela deveria ser acensurada e não o autor-da-censura — se fosse o caso, o que não parece necessário — mas ela foi muito além, como no caso dos artistas italianos, do catálogo da Itália e do pronunciamento de Jorge Glusberg, pois o serviço de imprensa da Bienal deveria, no último caso, ter-se limitado a distribuir os textos de todos os que usaram da palavra pois cada jornal hoje exerce regularmente sua auto-censura. O que ocorreu vem confirmar o acerto do não comparecimento de vários críticos desse seminário que não foi um debate livre posto que só difundiu aquilo que estava de acordo com a posição da Fundação Bienal de S. Paulo, que no fundo "representa centralização cultural, institucionalização" (conforme escreveu em circunstâncias outras Pablo Suarez, em 1968, referindo-se à recusa de argentinos de expor no Instituto Di Tella). Mas esse fato grave vem provar que a Fundação Bienal de S. Paulo, tal como se apresenta hoje, e melancolicamente, paralelamente a seus 20 anos de esforços, tem pouca estrutura para escolher artistas nacionais e estrangeiros que julgaram com ela poder debater amplamente um problema que agora parece quase insolúvel em sua realidade.

(1) — Ver "A criatividade que se aprende no colégio", entrevista de Tom Hudson quando de seu curso sobre criatividade ao Rio de Janeiro, in *Jornal do Brasil*, 14 de ago. 1971.
 (2) — Exposição "Elasticities", Howard Wise Gallery, Nova York, dez. 1970.
 (3) — O Artista conceitual Sol Le Witt tem uma frase bem a propósito "When an artist learns his craft too well he makes slick art".
 (4) — Ver, sobre as crises das Bienais de Veneza e dos Jovens de Paris, "Flash Art", Milão, mai. 1971.