

## Artes Plásticas

# A nova Bienal: a aventura tem limites

*Em Beaubourg, os organizadores de «Les Immatériaux» anunciam uma idade nova em que a Arte não poderá deixar de recorrer aos prodígios da tecnologia. No outro extremo da cidade, a Nova Bienal de Paris renuncia ostensivamente ao experimentalismo e proclama a necessidade de aprofundar o movimento de regresso à pintura. É uma outra estética para o fim de século.*

Uma Nova Bienal, para começar, no espaço megalómano do antigo matadouro de La Villette, convertido à custa de um investimento incalculável em Parque de Cultura, onde coexistirão, a breve prazo, o Museu da Ciência, a Cité de la Musique e, até, uma secção do Colégio Internacional de Filosofia. Mas, a filosofia? Porquê a filosofia? Diz Jean-Pierre Faye: «uma pequena forma, flexível e transformável, pode gerar a aventura exploratória para aquele que, tal como o poeta em sentido malarmeano, conhece as transformações».

Tendência que se anota de passagem, esta filosofia em lugar de desta-

que nas preocupações culturais. Lyotard é chamado a Beaubourg, Jean-Pierre Faye defende a sua dama num texto publicado no catálogo da Bienal.

Mas esta Nova Bienal é também uma Bienal nova? Sim e não, se se entender que depois da grande euforia experimentalista e vanguardista dos anos setenta (a Bienal de 83, ainda instalada no Palácio de Chaillot, era pouco mais do que um «pot-pourri» de tendências e formas de expressão), a Nova Bienal de La Villette parece ter-se decidido por um ponto de equilíbrio, que visa mais um balanço do que de melhor se está a fazer, do que propriamente uma mostra de tudo o que se vai fazendo de novo. Expliquemos melhor: até 1983, a Bienal era organizada tomando por base as indicações dos comissários nacionais, aceitando-se apenas artistas que não excedessem os 35 anos de idade. Um e outro critério acabaram por se mostrar insuficientes e, sobretudo, deslocados, segundo entende Georges Boudaille, delegado-geral da Bienal de Paris. «A Bienal, envolvida num combate para trazer à superfície um certo número de factos estéticos actuais, não pode dispersar os seus esforços nem substituir-se a outros organismos públicos que têm por função reparar as injustiças...», escreve Boudaille. 1983 assinala assim, conjuntamente com a decisão de transferir a Bienal para La Villette, a alteração profunda dos critérios de organização: no domínio das artes plásticas, foi criada uma Comissão Internacional presidida por Georges Boudaille, com a participação de Achille Bonito-Oliva, Gérard Gassiot-Talabot, Alana Heiss e Kasper Koenig; Pierre Courcelles en-



Paula Rego: o imaterial é gerido pelos materiais e pelo gesto do criador

carregou-se da selecção, no que se refere à América Latina, à qual a Nova Bienal decidiu dedicar especialmente a sua atenção este ano. Segunda alteração: abolido o limite de idade, rigorosamente instaurado o regime de convites pela organização, a Bienal pode acolher nos seus muros a obra de Henri Michaux — ou a de Paula Rego. É uma questão de critérios.

## O fim do experimentalismo

A Comissão Internacional é composta por um crítico italiano, um francês, um americano e um alemão. Provavelmente porque a Nova Bienal não tem como preocupação mostrar, em desesperados exercícios de eclectismo, toda a produção mundial dos últimos dois anos, mas sim porque se situa, de agora em diante, no mesmo plano em que operam os grandes mercados mundiais da arte, que, não por acaso, são também os freios paradores da

A Bienal deixou por isso de ser um espaço aberto à novidade? Sem dúvida. E não só porque, nesta sua ligação aos grandes centros, («Paris tem que se impor na cena internacional, como também no mercado», escreve Boudaille), se opta pela mais ampla circulação dos produtos já cotados, como também porque se assume uma posição nova — em termos de Bienal — ainda que profundamente polémica em termos estéticos.

Digamo-lo em duas palavras: a Bienal deste ano ganha em consistência e em qualidade o que perde em espontaneidade e em novidade. O sistema dos artistas convidados tende a privilegiar inevitavelmente uma elite cotada nos mercados internacionais, mesmo se aqui e ali o sistema se permite a liberdade de trazer à atenção do público artistas menos conhecidos (penso em Takis ou Ana Eckell, Helion ou Czapsky). Mas a lista dos expostos é uma espécie de «who's who» nas artes visuais dos anos oitenta: de Arroyo a Baselitz, de Cle-

Uma tal opção não se faz sem um suporte teórico. Precisamente (e previsivelmente) é o pai da «transvanguarda», Achille Bonito-Oliva, que se encarrega, num importante texto publicado no catálogo, de levantar as lebres desta escolha, num duplo movimento de ataque, dirigido quer contra os diversos passadismos (nomeadamente os herdados da estratégia das vanguardas), quer contra o fascínio tecnocientífico documentado por «Les Immatériaux». E expressamente polemiza as posições de Jean-François Lyotard, que no que se refere à filosofia da arte considera como «supersticiosas». Escreve Bonito-Oliva: «No seu texto sobre a condição pós-moderna (ver notas ao artigo anterior), a propósito da produção da História, fala por diversas vezes de «catástrofe», de «paradoxo», de «evolução descontínua e não rectilínea» e da ciência como «produção do desconhecido». São termos que não permitem qualquer dúvida sobre o facto de que este intelectual francês atirou borda fora a bagagem cultural, incómoda e ancestral, da tradição cartesiana. Apesar disso, Lyotard não consegue, no que se refere à arte, tirar as conclusões lógicas das suas premissas... com a falta de preparação que caracteriza os que pensam que sabem tudo e os filósofos que deitam um olhar panorâmico sobre os jardins da criação artística, agarra-se ainda às virtudes exasperantes do experimentalismo.»

Com efeito, Bonito-Oliva propõe um cenário altamente valorizador da «transvanguarda», ainda se uma vez mais passível da crítica que lhe é movida por Renato Barilli, num artigo publicado no n.º 4 de «Lettre Internationale»: reconhecendo embora que «o homem pós-moderno é aspirado de novo pelas diferentes idades, culturas, condições estéticas que atravessou ao longo da sua história milenária», Barilli entende que a arte dos anos oitenta não pode reflectir apenas o movimento de implosão caracterizado pela «transvanguarda» (por contraposição à explosão dos anos sessenta, vinda da confrontação do artista com a Natureza e o Político), mas deve orientar-se para uma «grande síntese» das duas orientações aparentemente antinómicas. E cita, a propósito, Salvo e Ontani, Spoldi e Faggiano, Bonfá e Esposit. Em níveis diferentes, todos eles estariam a trabalhar na articulação entre «explosão espacial» e «implosão em direcção aos valores do passado ou do futuro». Para Barilli, a arte dos anos oitenta é

## A escolha dos melhores

A Nova Bienal está longe de se apresentar como o eclectismo defendido por Barilli, mesmo se algumas das linhas de força por ele sugeridas se apresentam aqui com evidência: digamos que, evitando o prolongamento de «equivocos» que no passado lhe diminuíram a eficácia, a Nova Bienal opta por essa posição pós-moderna. Os grandes da «transvanguarda» (Clemente, Paladino, Chia, Cucchi) estão aqui em força, mas ao mesmo título que Kiefer ou Michel Haas, Paula Rego e Woodrow (com uma extraordinária escultura-instalação), o graffitismo de Keith Haring, Schnyders ou Baselitz, Barcelo ou Errò, Le Gac ou Tinguely. Se predominância existe, ela centra-se no reflexo de um regresso aos materiais tradicionais (o bronze ou a madeira, na escultura, a tela e o óleo, na pintura), nisso se documentando aliás as tendências dominantes da arte dos anos oitenta.

Mas é certo que nesta consagração de um neo-figurativismo (citacionista ou não) se detectam as múltiplas opções que hoje se colocam ao artista plástico. Nesse aspecto, a Bienal dá como encerrado (e desinteressante) o capítulo figurativo v. abstracto, mas, sobretudo, supera definitivamente a contradição herdada dos anos setenta entre apresentação e representação. E à sensibilidade matéria e vagamente lírica de Michel Haas contrapõe-se a obsessiva pesquisa que tende a formular no quadro a reflexão do artista sobre o conceito, ao mesmo título que a sua viagem através da História, presente em Kiefer; da mesma forma que à visão gigantesca e irónica do «ofício» de pintor, presente num dos melhores representantes da figuração livre francesa, Jean-Charles Blais, se antinomia a tensão catatónica que leva Ola Enstad à sua série quase interminável de homens-rã em polyester; ou ligue entre o esplendor falsamente académico da «grande pintura» de Garouste e o narrativismo devastador de Errò se situa o mistério indizível da pintura de Herbert Brandl ou de novo o sentido irónico e atópico das colagens de David Hockney, aqui reforçadas por um excelente painel pintado.

Enfim, se acordo existe nesta tão ampla como seleccionada exposição de tendências, ele reside apenas nos meios utilizados: os da grande pintura, ou os da escultura, sem dúvi-