

A TERCEIRA BIENAL DE PARIS

226
Biennale!

As Bienais são o que são, insistências num esquema de final de oitocentos quando os encontros internacionais eram coisa rara e o mundo, mais pequeno, muito maior. Conjuntos amorfos de escolhas nacionais feitas por quem de direito mas nem sempre de competência, em vão elas procurarão uma cabeça, um sentido, que o velho esquema veneziano fundamentalmente ignora. Daí a natural falta de estrutura que só certos arranjos temáticos (como em Kas-

reencontrar, mais adiante, em função de novas necessidades, já não tão empíricas, da crítica e da sociologia da arte. Andando de Bienal em Bienal os críticos vão-no dizendo e repetindo, em vaticínios de próximo necessário fim da fórmula veneziana. Acabe-se sim, e de vez, com as representações nacionais que não servem, como é óbvio, os interesses dos países subdesenvolvidos esteticamente, só servindo para massacrar os visitantes e tornar irremediavelmen-

tos artistas num plano em que conta, não as idades, muito diferentes, mas o tempo de certo modo igual para todos os que o entenderem e propuzerem...

A fórmula parisiense poderia porém ter um valor operativo, se não fosse resolvida de acordo com o esquema veneziano das representações nacionais — sendo ainda mais difícil a escolha ao nível de cada país que se sente não só na obrigação de ter artistas modernos, como de os ter com menos de 35 anos. O que é coincidência demasiada, a todo o passo negada pela realidade...

A realidade é este longo e aborrecido passeio de que resultam melancólicos «zeros» atirados para o catálogo... «Zero» por ordem alfabética, à Argentina (apesar de A. Segui, «a mais recente revelação para a crítica de Buenos Aires», solanesco atrasado), para a Bulgária, para Ceilão, para o Chile, para a China-Formosa (apesar de certas manchas paisagísticas informais e tradicionais de Chung Ray Fong), para a Colômbia, para o Congo, para a Coreia, para a República Dominicana (onde se imita descaradamente Lam), para o Equador (onde acontece outro tanto), para a Espanha (apesar de Vaquero Turcios, com uma certa coragem de colorido e um certo desembaraço de gesto, que, por exagero do júri, foi um dos quatro laureados da Bienal; e apesar dos outros «gozarem já dum prestígio legítimo em Espanha», catálogo dixit), para a Grécia (onde só Nikos merece atenção — muita aliás), para a Hungria, para a Índia, para o Irão, para Israel, para o Líbano, Madagascar e Marrocos, para o México também (maugrado Rudoifo Nieto, outro dos inconcebíveis laureados), para a Noruega, para a Nova Zelândia, para o Paquistão, para as Filipinas, quase «zero» para a Polónia (certamente por causa dum ortodoxa «volta ao homem» de que o catálogo se gaba, esquecendo-se de se gabar também de uma volta aos anos 30...), «zero» para Portugal (apesar de certa sensibilidade de uma tela de Siqueira, e de o catálogo nos anunciar arriscadamente que os presentes «se situam ao nível dos melhores entre os seus contemporâneos»), «zero» para a Roménia, para o Senegal e a Tunísia e a Turquia e o Uruguai (apesar de José Gamarra, outro laureado, sabermos os deuses e os bastidores porquê). E «zero» para a Rússia, cujos jovens representantes, entre Hodler e Signac (ou

Por
JOSE-AUGUSTO FRANÇA

muito pior) «tomam como base, para as suas generalizações, conhecimentos concretos e exactos», conforme nos afirma mais uma vez os reclamos oficiais do catálogo.

«Zeros» justos e injustos: como sabê-lo, para além de uma ou de outra informação que se tenha, por diferentes vias? Nem o México (onde um movimento de vanguarda ultrapassa as tristes amostras enviadas), nem Portugal, nem a Polónia, nem mesmo a Rússia (onde jovens heterodoxos escondem uma arte fervorosamente abstracta que o academismo oficial proíbe) são representáveis pelas escolhas feitas e através das quais as artes nacionais ficam publicamente diminuídas.

Como diminuída fica a França com os seus 217 números de catálogo, em três secções distintas, de escolha de jovens artistas, de escolha do conselho de administração da Bienal e (felizmente) de escolha de jovens críticos. O primeiro conjunto é fraco (apesar dum laureado reprovável, J. Criton, em pintura, e de outros dois em escultura, um justo: Ph. Thill, e outro impossível: Fumio Otani, nascido no Japão e imitador de Stahly, aliás membro do júri, e nele só se distinguirão (mas não muito) dois suíços, Toroni e Eorlat, e Parmentier, na pintura, e o escultor Geissler, alemão, com seus monstros interplanetários que, sem lãureas nem prémios, é um dos

mais interessantes do certame. O segundo grupo, de gosto «École de Beaux Arts», é perfeitamente nulo: é o mais numeroso. O mais limitado em número é o seleccionado pelos jovens críticos e, pela sua acertada coragem, ele é o mais significativo de Paris, e de hoje. Uma lãurea ganha pelo pintor «informalista» P.-M. Buraglio, merecida, foi apenas uma das muitas que deveriam ter sido atribuídas nesta secção onde, entre 24 artistas havia 15 estrangeiros (nas outras escolhas francesas: 43 sobre 102 e 23 sobre 75, respectivamente). O informalismo gestual cobria exactamente metade das paredes, seguido por uma «nouvelle image» que só estrangeiros praticam em Paris: o islandês Ferro, o alemão Voss, o português Bertholo (dois nomes, estes, conhecidos em Lisboa, como o suíço Buri e o búlgaro Christo). Dentro da mesma corrente, com as suas prodigiosas explosões barrocas, a escultora Kiki de Saint Phalle seria laureada por júri mais ousado.

Mas esta imaginária de humor absurdo, contando irónicamente histórias que o não são, recortando imagens e imitando as dos «comic strips» teve na representação inglesa a sua grande festa. A Inglaterra, que já em 1961 dera uma das melhores secções da Bienal de Paris, deu, desta vez, a melhor — a mais viva, a mais original, a mais fecunda. É a «Pop-Art» que nestes dois últimos anos ganhou um significado maior no Ocidente. Peter Blake, Derek Bos-

hier, David Hockney, Allen Jones e Peter Philips são nomes desconhecidos do lado de cá da Mancha, tal como os dos escultores Philip King e Francis Morland. Escusado será dizer que nenhum deles teve prémio — ou só Hockney, mas como gravador... Diplomáticamente tanta prudência (ou pudícia?) do júri foi compensada com uma lãurea atribuída a um trabalho inglês, de equipa, de carácter arquitectónico, «Local próprio para meditação», secundário e muito pouco original.

Os Estados Unidos, por seu lado, representaram-se apenas com escultura, e bem o fizeram, num conjunto valido de onze artistas que tomaram, quase todos, caminhos informais. Entre eles, Gronborg, de origem dinamarquesa, foi distinguido com o Prémio de cidade de Paris, atribuído à margem das lãureas da Bienal.

Estas, na escultura, couberam a um holandês, Spronken, cuja obra, de sensíveis esboços oitocentescos de atelier, merecia muito menos — e ao brasileiro Sérgio Camargo, que, nos seus baixos-relevos brancos, de pequenas peças de madeira coladas, atingiu uma perfeita realização rítmica, dotada de mobilidade visual.

O conjunto brasileiro tem bom lugar no certame e Ianeli, com a sua arte sensível quase ideográfica, ou Ivan Freitas, com finas composições abstractas, de tom surdo, ou um excelente conjunto de gravadores, com Lamonica, Kosini Perez, Ana Letycia e Samico, merecem destaque.

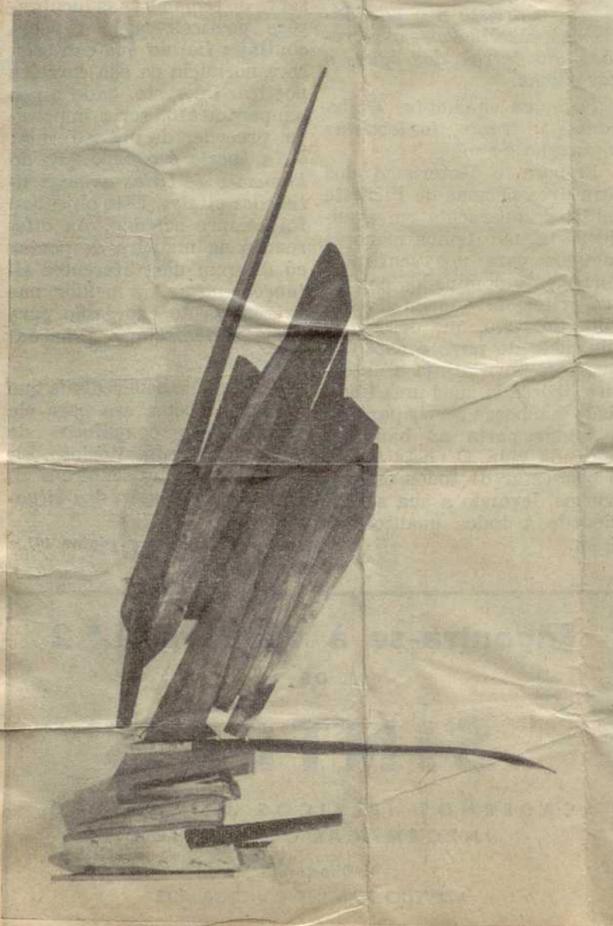
Em outros grupos há artistas a distinguir — e logo, entre os canadenses, Edmund Alley, com um grande óleo cheio de imaginação pictórica, que é das melhores pinturas de toda a Bienal. No Japão, Miyawaki multiplica signos num tríptico de luxo grave e distante, enquanto Kudo nos ataca com construções irrisórias. Na Suíça, Stampi abre os seus enormes cartazes absurdos de solidão; na Alemanha, Reichert fez composições de letras que vêm do Bauhaus, e dois escultores, Fischer e Hauser apresentam obras «naives» ou sábias, enquanto Antes, premiado na Bienal anterior, tem uma notável exposição individual. Na Jugoslávia onde foi atribuído uma lãurea a Sutej, com pacientes composições ilusórias sem outro interesse que não rítmico), Pavlovic tem obras discretas, em subtis composi-

ções abstractas lutando com o informal e a geometria. A Itália compõe a sua representação numa estrutura modular em ferro que fracciona curiosamente o espaço museológico, mas sempre com acerto (trabalho do arq. Malavasi), dentro da qual Biasi, del Pezzo e Muzzi são os expositores mais interessantes. Na Irlanda, há um excelente pintor, Cooke, sensivelmente inspirado na natureza para as suas composições informais, em Cuba outro bom pintor, Consuegra, já visto em São Paulo, na Holanda, bons pintores de «gesto», van Bohemen e Sierhuis, na Suécia um escultor de interesse, Lindblom, com seus membros esmagados. E aqui acaba a enumeração possível.

Os belgas foram para uma obra de equipa, algo monótona com propostas cinéticas em que a luz e som intervêm, e outras obras de equipa, francesas, do «Groupe de Recherche d'Art Visuel» e do «Laboratoire des Arts» (para não falar dos «Létristas» ou dum grupo iconoclasta de mérito antiquado que no «Abattoir» pretendeu gritar coisas por de mais sabidas), deram um sentido experimental ao certame — que é, finalmente, aquele que lhe convém.

Com efeito, este ano os organizadores esforçaram-se por receber obras de equipa, criadas colectivamente, com arquitectos, pintores, escultores, músicos, poetas, propostas de novos espaços e de novas funções — de uma audio-visão que de várias maneiras praticas faz parte do universo contemporâneo. Um plano experimental (que o filme de arte, e recitais de poesia e de «ballet» alimentam também) tende a ser o plano mais significativo da Bienal de Paris. Ele não ganhará porém o realce necessário sem que se varra das salas futuras representações de todo o mundo e de ninguém. E do espírito dos júris ideias bizarras de premiar muitos ninguéns do mesmo todo-o-mundo...

A lição da terceira Bienal de Paris parece-me então estar neste fomento de obras colectivas — e, faltando interesse a todo o resto, na valorização, pelos ingleses, dum nova imagística absurda que é a única parte valida da proclamada «nova figuração». Esta com raiz expressionista «Cobra», de todo em todo não apareceu. Notícia final que não deixa de convidar à meditação apressados críticos e aflitos mercadores...

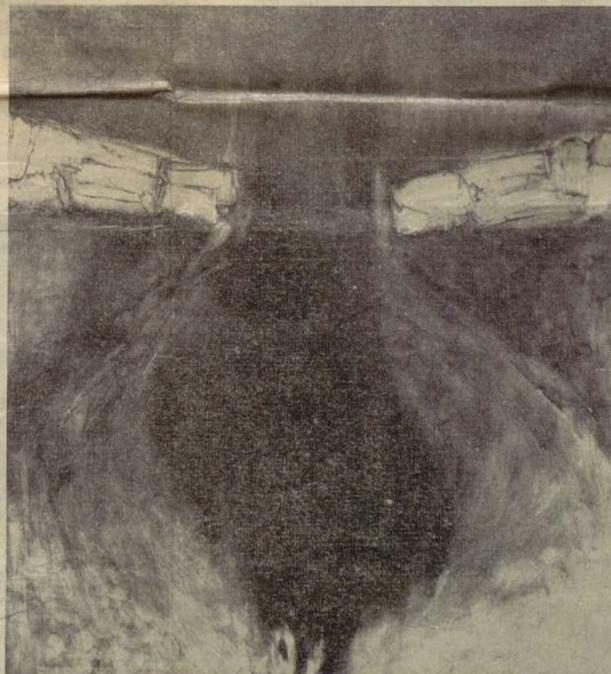


Erik Gromberg — «A Última Vitória»

sel) poderiam imprimir-lhe, dando-lhe então uma função de instrumento de trabalho, um valor de retrato significativo num determinado momento histórico. Tal como elas se apresentam, aqui em Paris, ou em São Paulo ou em Veneza, as Bienais ficam limitadas a um plano estatístico em que as sondagens não merecem confiança. Vasto, longuíssimo reportório do que se faz na Cochinchina ou em Andorra (não na República de San Marino, que tem o bom senso de não concorrer — e porque é lá, afinal, que se realizam Bienais de muito mais actual organização, com pesquisa temática), as Bienais deste mundo de meados do século XX perderam a razão de ser e não mostram possibilidades de a

te confuso todo o itinerário crítico.

...Assim a Bienal de Paris que, com certa ingenuidade, tomou como valor temático a idade dos concorrentes. O limite dos 35 anos é naturalmente ilusório e só idealmente significativo. A idade da pintura não pode confundir-se com a idade dos pintores, o seu tempo não é definido por bilhete de identidade mas, muito mais complicadamente, pelo acerto de coordenadas de gostos e de necessidades em que a jovem geração intervém só à posteriori, quer dizer, quando deixou de ser «jovem», a trintena passada. Ou, se antes dos 35, com certeza que não por razões de idade, mas por razões de génio próprio, encontrando-se então com ou-



Barrie Cooke — «A Corrente Estreita»