



cinquenta anos de

Bien

Bienal sempre

MARIA BONOMI

na |

MARIA BONOMI
é artista plástica
e doutora em
Poéticas Visuais

internacional de são paulo



I Biental aconteceu em 1951 a cavalo da discussão arte figurativa/arte abstrata, que foi basicamente o cerne divisor de águas da nossa vida artística. E ainda é... Para sermos mais exatos: arte acadêmica ou não; exposta em salões incipientes onde melhor

seria obter uma medalha de ouro do que um prêmio de viagem a Paris... pois lá as coisas estavam bem tumultuadas para quem quisesse, ao voltar, não se agregar aos polêmicos resultados da Semana de 22, ainda não digeridos plenamente.

(As reflexões que seguem são fruto de nossa vivência visceral com a visualidade brasileira nos últimos 53 anos.)

Os jovens daqueles dias vivíamos em constante contato com as pessoas que em São Paulo reuniam-se aos elementos da mais variada origem. Era muito comum o convívio por "atualidade obrigatória" dos que mesclavam e comunicavam seus anseios a todos os presentes e vice-versa, independentemente de guetos sociais, profissionais ou etários. Não havia demarcações. Desde que o interesse fosse "cultura moderna" valia tudo para que pudesse ser incorporado um novo saber ao dia-a-dia.

O próprio fluxo e refluxo viajante de familiares e amigos da colônia italiana colada à burguesia contestatária nacional e à nata intelectual judaica, de imigrantes e refugiados, trazia trabalhadores intelectuais (artistas) para se agregar às ambiciosas cabeças de arrojados comerciantes que aqui queriam tudo novo, tudo melhor e tudo maior do que haviam visto e/ou deixado para trás.

A gênese da Bienal de São Paulo é identificada claramente com efervescentes endereços, com autorias bem-definidas, enquanto o combustível necessário foi fornecido pelos ricos emergentes satisfeitos com suas conquistas financeiras já estabilizadas. Mas querendo algo mais, farejando o poder do pensamento. Exatamente como agora...

Os capitalistas tradicionais do país e os grandes latifundiários se mantinham interessados mas a distância. Não eram

bafejados por pretensão de maiores destinos. Muito posteriormente (salvo raras exceções) é que se motivaram para participar. Conseguiriam postos de destaque e a visibilidade necessária para desaguar espoliadas coleções duvidosas, originárias da alta do café visitando o Salon de Mai, mas quase nenhum, a não ser os emparentados, tinha obras da turma de 22. Aliás, os acontecimentos do fim dos anos 40 (pós-guerra) os afligiam bastante. Viam a repetição daqueles foguetórios.

Havia outros todos vasos comunicantes nos lugares de encontro que invariavelmente seriam, em Higienópolis, a casa de Carlos e Moussia Pinto Alves, ou na Av. Paulista, nas casas de Ciccillo Matarazzo (posteriormente com a mulher Yolanda Penteado ou outras companheiras que sempre se vincularam às suas iniciativas culturais e delas participavam fortemente), ou ao lado dos inquietos críticos de arte Lourival Gomes Machado, Flavio Motta, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Quirino da Silva, Mario Pedrosa, Maria de Lourdes Teixeira, Paulo Mendes de Almeida e muitos outros, visto ser difícil citar apenas alguns. Existem numerosos textos opinativos e infundáveis pesquisas estatísticas espalhados pela mídia nacional e internacional que analisaram a Bienal de São Paulo ao longo do seu percurso. Poucos são confiáveis pois que encomendados ou pré-escritos, alguns laudatórios e outros, raros, não. Principalmente dos últimos dez anos. Obra basilar e até cartesiana, pois eqüidistante de emoções ou partidarismos, é *As Bienais de São Paulo de 1951 a 1987*, da crítica de arte e jornalista Leonor Amarante. Pesquisadora determinada e incansável, constituiu uma bibliografia e um índice onomástico completíssimos. Recria o retrato preciso dos eventos verdadeiros e nos poupou da delicada tarefa de citar nomes. Quem quiser adentrar identificações mais amplas deve apenas se aprofundar nos índices. Datas e fatos estão também elucidados.

Uma plêiade vastíssima de protagonistas e simpatizantes onde regurgitavam idéias e anseios. Anseio me parece melhor e mais apropriado. Uma inquietação resul-

tante de fluxos e refluxos. Tullio e Marcella Ascarelli estavam no país, ele convocado pela alta cúpula do ensino jurídico (São Francisco) para resolver questões contratuais da área industrial e comercial brasileira, juntamente com seus filhos, a convite. Em sua bagagem Miró, Sironi, Picasso, etc., posteriormente doadas a museus nacionais. E o aconselhamento aos magnatas de se interessarem por arte.

O casal Aldo e Ebs Magnelli veiculava, além de coleções requintadas pela origem (do irmão Alberto Magnelli, artista de Paris), uma enorme gama de visitantes ilustres. Alguns vieram para ficar. Outro casal, os Bardi, recém-chegado, também iniciava seu percurso polêmico e generoso, de âncoras da arte e de crítica museológica mais experimentada do pós-facismo ao lado da corajosa arquitetura nascente: Salvador Candia, Palanti, Gregori Warchavchik, Henrique Mindlin, Rino Levi, Calabi, Bosworth, Jacques Pilon e tantos outros, marcos basilares da nossa fisionomia urbana.

Campeava a inquietação das informações resultantes das viagens, dos livros, das percepções do que estava acontecendo no mundo do pós-guerra. Escorria um caldo de vontade de recomeçar, um vigoroso caldo com fisionomia de moder-

nidade. Sacudindo dos ombros poeiras de repressão e desconfiança dos países que tinham que manter sua arte acadêmica em pé, as grandes coleções tradicionais, tudo isso poderia ser substituído direto pela modernidade tropical que ardia, e que os novos artistas e a crítica europeia já estavam divulgando. Havia notícias de revistas fantásticas se formando, existindo nesse preciso momento, polemizando com o mundo, a *XX Siècle*, dirigida por Gualtieri di San Lazzaro, e toda a questão americana também fermentando em Nova York, o Museu de Arte Moderna sob a batuta dos Rockefeller se institucionalizando. Pessoas desenraizadas que talvez tivessem deixado tudo para trás, e outros daqui, que lá iam buscar sua inspiração, estavam muito conectados com o mundo novo que poderia se tornar o Brasil sem perda de tempo, antecipando as descobertas duma visualidade que aqui não precisaria ser discutida nem repensada. Bastava acontecer.

Foi fundamental a união da família Klabin com as grandes sensibilidades de Lasar Segall e Gregori Warchavchik, em cujo lar acolhiam e direcionavam selecionados participantes desse fermento cultural.

Personagem discreta mas atuante foi a colecionadora Ema Klabin, que se



Ciccillo Matarazzo e Getúlio Vargas na II Bienal, 1953



Mario Zanini,
"Crianças", 1964

dedicou à área da música. Sentimos pela injustiça de estar citando poucos nomes mas apenas indicando que o visual vinha também com a música, com o cinema, com o teatro, a arquitetura e lado a lado com a grande intervenção imobiliária formando São Paulo.

Os que, por sorte, viajavam, quando aqui se encontravam, lamentavam a pobreza, a carência, a jequeira propriamente dita do nosso ambiente pseudo-artístico e cultural. O único local acessível para apresentações independentes coletivas era a Galeria Prestes Maia, onde os paupérrimos associados do Sindicato dos Artistas Plásticos e Musicais de São Paulo convergiam a duras penas, forçando a imprensa a lhes conceder diminutas vinhetas comunicativas. Estamos falando dos egressos do Grupo Santa Helena, de Bonadei, Rebôlo, Zanini e até do jovem Waldemar Cordeiro

e o recém-chegado Danilo di Prete. Já havia dados e insatisfações suficientes para uma reviravolta. Alguém devia fazer alguma coisa. Passar do verbal ao factual. São Paulo "estava em estado de emergência cultural", como define esse período o professor Flávio Motta. Ciccillo Matarazzo (Francisco Matarazzo Sobrinho), também filho de imigrantes, também resultado dessa safra inquietante e germinal da burguesia, sai à frente duma proposta de choque em busca de projeção. Nada se ficará devendo a ninguém lá fora, pela necessidade de falar mais alto e ser ouvido e garantindo a permanência e a visibilidade das inovações necessárias. Mais afoito politicamente, porém mais modesto do que Assis Chateaubriand, experimental e generoso, Ciccillo Matarazzo resgata nesse momento para si e para o futuro a maioria artística brasileira.

Movido por uma intuição certa para a história, encara o risco de um resultado perigoso tanto pela implantação de modelo europeu, somado ao fermento nacional, como pelos limites históricos dos hábitos vigentes. Em 1948 é fundado o Museu de Arte Moderna na Rua Sete de Abril, sediando o Sindicato dos Artistas Plásticos e Musicais de São Paulo, praticamente um salão, um barzinho e um jirau. No mesmo prédio, ao lado, o Masp desde 1947. Uma pequena picuinha entre os dois tycoons: Matarazzo e Assis Chateaubriand. Confronto benéfico. Todos ganhamos com isso. Ambos com percepção avassaladora da possível cunhagem de sólidas fisionomias futuras neste país de empreendedores recém-inaugurados. Basicamente Ciccillo foi um dínamo arrojado desencadeando eventos que anteciparam um processo que teria acontecido de qualquer maneira. Ele estava fadado a iniciar também a comunicação de fatos imprevisíveis e multiplicadores.

O efeito MAM foi o de um bumerangue. Pouco depois já as reuniões e as viagens se dirigiam a consultas e especulações internacionais de outro calibre. Queria-se um maior catalisador centralizado para a arte e a cultura, ampliado para renovadas platéias, garantindo reflexos mais compensatórios a seu custo-benefício. Apesar dos dois museus paulistas e de algumas tímidas iniciativas regionais (MAM do Rio), poucos entendiam a extensão dessa atitude em termos nacionais. Coisas nossas não eram conhecidas, não circulavam. Nem dentro nem fora do Brasil. Havia pouca vida visual correspondida em termos de conhecimento e registros. Estávamos isolados do mundo antes da Bienal. Aqui um deserto por ausência, por estar vazio um espaço que deveria ser ocupado por tudo que existia escondido, oculto pela falta de veículos e ausente de uma circulação e de uma leitura válidas por carência das intenções e meios sociais, políticos e culturais.

Ciccillo Matarazzo não existiu sozinho nesse decisivo momento. Mesmo sendo uma pessoa de extrema frugalidade, tinha qualidades específicas para alcan-

çar o sucesso e sabia se associar. Por sua visão empresarial competente sabia ser imperativo e, transcendental, buscar a especialização e especialistas onde quer que estivessem para realizar seus projetos. Fomentava verdadeiras caçadas e provocava financiamento como apoio para todos aqueles que pudessem convergir com sua capacidade para a programação desse próximo evento, cuja natureza e necessidades, no entanto, ainda não lhe eram ainda muito claras.

Assim, a Bienal acontece em 1951. Uma bem lubrificada modesta réplica da Bienal de Veneza, que já vinha capengando após o término da guerra. Carregada claramente dum forte sentimento de “olha, isto está existindo e nós vamos fazer também”, foi adaptada à nossa realidade. Pretendia-se uma confortável adequação dos requisitos funcionais básicos para que houvesse uma gerência fácil e pouco polêmica. É público o histórico da Bienal de São Paulo; é relevante perdermos nosso olhar e conhecer as questões históricas e sociológicas que geraram esse fantástico evento. Importa dizer que o sentido de transformação da coletividade pela conjunção feliz de fatos até contraditórios que a caracterizaram nunca será suficientemente avaliado.

Talvez fosse mais uma paixão pela arte, que se implanta num permanente desentolar, por uma avalanche de eventos que se sucederam e que o próprio causador não poderia aquilatar mas certamente pressentir, visto que milhares de artistas existiriam “pela” Bienal. Valeu a pena o gesto maior que a iniciou, que deverá ser enaltecido e reverenciado sempre. (A Bienal que culminou agora em 2001 como sendo a Bienal que festejaria os 50 anos e que pretendia prestar uma homenagem a Ciccillo Matarazzo ficou muito longe dessa finalidade pois pouco do que ali se encontrava possuía parentesco com o que foram os desígnios iniciais do fundador, e dos fantásticos intelectuais que a nortearam. Um potente equívoco lastreado em boas intenções. Insuficientes. Uma carona mal aproveitada. Foi perdida a chance

de uma justa homenagem, caso tivesse havido uma legítima preocupação com motivação do evento e fidelidade aos testemunhos ainda palpáveis e vigentes.)

Algo que se discutiu muito e que se tornou o forte traço fisionômico desde o início, aquilo que se chamaria a grife Bienal, era o seu coletivismo. Ela foi feita para a maior quantidade de pessoas, para a maior quantidade de artistas, para a maior quantidade de consumidores e de frequentadores, correspondendo ao desejo de motivar desdobramentos. Seja para quem ali se mostrasse, seja para quem a visse.

Além do alvo numérico havia o conceito de novidade a ser praticado. Sabíamos que na Bienal haveria sempre presenças polêmicas, decorrentes das recentes manifestações artísticas mundiais que fossem captáveis. Ainda não plenamente absorvidas ou decodificadas em suas origens. O espontâneo da vanguarda. Em terceiro lugar é que nunca se deveria refletir uma só face da arte contemporânea. Ela poderia brigar e deveria brigar com tradições, desde que fossem representadas todas as manifestações da arte. Isso se verificou seminal pela agregação da arquitetura, cinema, dança, música, etc., enfim, a Bienal surgiu como uma amostragem interativa mais do que um simples corredor para exibição artística.

Passaram por São Paulo os teóricos de arte mais atuantes dos últimos cinquenta anos no mundo e todos eles foram não somente convocados em função da Bienal como também para convívio com todas as manifestações artísticas da época quando não levados em viagens pelo Brasil e colocados em contato com artistas, escolas e universidades. Tivemos encontros incríveis, altamente provocatórios sem nenhum tipo de dirigismo. Uma farta sementeira em terreno fértil.

A primeira Bienal foi um choque muito grande pois ninguém imaginava que tais coisas poderiam estar sendo feitas no mundo e que o Brasil daí para frente também poderia se confrontar com elas. Como também que o Brasil poderia ser convidado pelo simples mecanismo dos

intercâmbios, surgindo, em decorrência, para participar de mostras similares em todo o mundo, e portanto poderia começar a produzir "matéria" para este confronto. (Max Bill, Jackson Pollock e Picasso versus Di Cavalcanti e Portinari.)

Alargamento de horizontes e até novas finalidades e funções expositivas profissionais. A Bienal ensinou a importar e a exportar arte, para tanto no porto de Santos havia um ponto de recepção e depois se passou a outros pontos de recepção e de envio, avaliação e seguros. Estabeleceram-se modelos "civilizatórios" do que seria uma saudável circulação de obras artísticas, com responsabilidade.

Parece fácil fazer uma Bienal, fazer uma mostra desse volume quando o original existe, é só copiar... Assim são as filiações e as sucessivas mostras que surgiram após São Paulo, que pipocaram pela Europa, pela América Latina e pelos EUA após imitarem nosso modelo de implantação, que seria fielmente seguido. No nosso continente nada havia de similar. Basta lembrar o que aconteceu pouco após a época da celebração do IV Centenário de São Paulo, que também refletiu e impactou agregando com a II Bienal de São Paulo. Nessa hora Ciccillo Matarazzo era o presidente do IV Centenário. Sempre à frente das iniciativas que revolucionariam a vida pensante do país.

O anedotário é vasto, as interpretações malévolas ou benévolas nos colocam a distância necessária para analisar que aquilo que a Bienal se propunha no começo (caso fosse mantida a integridade do seu projeto) poderia estar valendo até hoje como algo de infinita utilidade referencial rejeitando o aspecto mercenário e servil da atualidade. Desse violento déjà vu.

Ao longo da maior parte de sua existência a Bienal contou com o apoio da popularidade de assessorias ou comissões técnicas especializadas ou comissões artísticas. Contou sempre com uma variedade de profissionais desvinculados do mercado de arte atuando como diretores ou como assessores da diretoria, de curadores nacionais excelentes que em sua maioria a pilotaram com agilidade.

Desde o seu cartaz até as suas participações havia seleções que respondiam à abertura de inscrições nacionais e até internacionais que por sua vez eram realizadas nos respectivos países convidados, até por numerosas indicações específicas. Isso quer dizer que qualquer pessoa que preenchesse certas exigências do regulamento e correspondesse aos temas propostos poderia estar se apresentando na Bienal desde que conseguisse atravessar os portões da qualidade em competição profissional. Daí, por sua vez, havia prêmios nacionais e internacionais aos quais correspondia participação em número e qualidade crescentes, sobretudo um termômetro de avaliação por grau de sintonia com os grandes centros de arte do mundo.

Vemos, portanto, que a Bienal desenhada por Ciccillo Matarazzo tinha que ser basicamente polêmica, mas aberta, de preferência democrática, dirigida ao povão, aos que não viajavam. Havia que trazer o mundo para eles e surpreendê-los. Formou-se então a Geração Bienal, da qual fazemos parte, que são aqueles artistas de muitas mídias que ali receberam as primeiras contaminações plásticas ao vivo. Não mais arte em livros (sempre escassos e caros), mas contato direto, osmose... Corpo a corpo. Decorrentes profissionalizações, concursos, premiações e intercâmbios sucessivos, bolsas de estudo, workshops, etc. E até o surgimento de milhares de estabelecimentos comerciais e de produtos chamados "Bienal". Pelo Brasil afora. Como noção de algo moderno, insólito, requintado, mas geralmente kitsch. O "pãozinho" Bienal dum boteco de periferia no Rio alegrava muito Ciccillo. Era a prova do irrefutável sucesso de sua iniciativa.

A Bienal sofreu sem dúvida pelas crises políticas em momentos que refletiam a complicada situação pela qual nosso país passou. Mas nunca, nunca, nunca foi praticada a censura pela Bienal. E quando forças estranhas pretenderam fazê-lo, a própria Bienal negou essas atividades e se colocou como palanque fronteiro acolhendo protestos e manifestações contrárias. Nós mesmos fizemos parte em

seu espaço de protestos contra a própria instituição. Ela abrigava a proposta, a crítica e a autocrítica. Conceitos estes que se perderam no tempo.

Numa madrugada (de 1953) fomos convocados às duas horas da manhã para correr à Bienal porque haviam chegado umas caixas "de certa importância" e profissionais da área com muita energia e discrição deveriam plantar suas tendas e acampar para um piquete noturno de proteção e de manipulação do que havia sido desembarcado. Não se contava assim de repente com museólogos e com especialistas, mas sim com essas pessoas que de boa vontade arregaçavam as mangas e esqueciam o próprio nome. "Guernica" havia chegado. Como contorno, Marcel Duchamp, George Braque e Paul Klee.

Outra característica da gênese da Bienal de São Paulo, que contradiz as modalidades recentes (principalmente a dos 500 anos), era o caráter amplamente generoso de suas fontes de sustentação. As verbas que a custeavam, tanto para a organização e manutenção (80% saídas da Metalma), quanto para os prêmios, eram doações espontâneas a fundo perdido cuja reciprocidade visava simplesmente à divulgação dos nomes dos patrocinadores pela mídia e nos espaços dos catálogos. Não havia retornos econômicos para o investimento realizado, seja direta ou indiretamente, não havia transações com papéis negociáveis nem resseguros ou outras evoluções bancárias. Quando muito, a possibilidade dos prêmios de aquisição indicando o início de um sadio e competitivo colecionismo. As verbas não eram dedutíveis mas criavam diplomaticamente caminhos de benemerente reconhecimento social e político. A educação e a cultura da esfera municipal, estadual e federal queriam estar profundamente envolvidas no sucesso e na realização seqüencial das Bienais. Todos desejavam ser reconhecidos como colaboradores.

Chegamos a participar diretamente com os demais colegas, por convocação de Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, de caravanas ao Senado no Rio de Janeiro (grande patrono naquele período era o

Paul Klee, "Park
Bei Lu", Berner
Kunstmuseum



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

senador mineiro Benedito Valadares) e posteriormente a Brasília com o objetivo de obter a qualificação de utilidade pública, o livre trânsito alfandegário e o apoio incondicional participativo do Itamaraty. Havia uma forte pressão de interesses internacionais para conseguir espaço para seus artistas nas representações da Bienal

de São Paulo. As delegações estrangeiras pagavam seus próprios envios e praticamente disputavam o espaço disponível. Os críticos e comissários convidados eram severamente separados por suas prerrogativas diferenciadas.

Principalmente porque isso impulsionaria o intercâmbio artístico almejado

para o nosso país. A Bienal era uma porta de entrada e de saída. Obras importantes foram adquiridas. Os mais bem-sucedidos eram os franceses no tempo do ministro Malraux (que criou o clone Bienal de Paris, para os mais jovens de 35 anos), os veteranos italianos, com Veneza, garantiram a construção do Pavilhão do Brasil nos Giardini, obra de Henrique Mindlin, mas praticamente financiada por Ciccillo Matarazzo, um gasto considerável mas não efêmero e nem festivo. Não somente os prêmios eram polpidos como se tornara uma insólita passarela de independência e inovação crítica. Até por um certo exotismo.

Outro traço bem característico da Bienal era a representatividade numerosa das categorias profissionais básicas nela envolvidas: artistas e críticos em Comissões e Conselhos Técnicos ou de Arte e Cultura, como se intitulavam. Criava-se uma salutar discussão intestina. E tudo o que se decidia era consignado em ata após escrutínio. Nós mesmos elaboramos atas e gravações historicamente muito interessantes, que preservamos em lugar seguro.

Saíam das listas tríplexes indicadas pela municipalidade, pelo Itamaraty e das fileiras representativas das associações de classe como Aiap, Aica (ABCA), IEB, etc. Foi uma maneira sábia de democratizar (Ciccillo Matarazzo percebeu isso em tempo) as decisões e as seleções de carácter artístico que às vezes padeciam pressões tendenciosas do Conselho ou de uma Diretoria mais ou menos maleável por "forças ocultas"... E de se vincular mais concretamente à Unesco.

Temos documentos comprobatórios de que Ciccillo Matarazzo caracterizou sua permanente solicitação da presença de artistas nas comissões da Bienal. Nós mesmos fizemos parte do Conselho de Arte e Cultura que na XIV Bienal, ou seja, em 1977, pela primeira vez assumia poderes deliberativos.

Instaurou-se essa comissão que foi extremamente ativa para os participantes nacionais e internacionais inovando o modus operandi e os conteúdos. Ou seja, após longa pesquisa nacional e interna-

cional definimos as grandes correntes da expressão contemporânea e as denominamos. Dentro delas os concorrentes deveriam se candidatar e se autotitular. A saber, aquela Bienal se apresentaria em três modalidades: Propostas Contemporâneas (único capítulo sujeito a premiação); Exposições Antológicas; Grandes Confrontos.

As propostas contemporâneas seriam apresentadas através de não importa qual linguagem expressiva (cinema, teatro, música, pintura, instalação, etc.) e eram as seguintes: Arqueologia Urbana; Recuperação da Paisagem; Arte Catastrófica; Videoarte; Poesia Espacial; O Muro como "suporte" de obra; Arte não catalogada.

Essa comissão da qual fizemos parte profundamente definiu os novos destinos visuais da Bienal e do país sempre dentro da morfologia democrática de livre participação, mas querendo obter também o que fosse melhor de fora para o Brasil, que já viesse corresponder ao nosso ampliado conhecimento contemporâneo e não apenas propostas diplomáticas; definindo nomes, definindo esses canais e definindo esse novo estilo.

Essa comissão atuou praticamente como a primeira operadora cultural e agiu como uma alta curadoria. Propositamente a importância de nossa atuação foi sonogada pela crítica na mídia posterior. Que no entanto dela se apropriou até na linguagem. Estava-se instituindo nacional e internacionalmente novo enfoque para as participações espontâneas e convites. A saber, esse Conselho de Arte e Cultura trabalhou no que, no dizer de Leonor Amarante, "tratava-se de um grande avanço para uma mostra que durante 26 anos praticamente não mudou seu regulamento" (As Bienais de São Paulo de 1951 a 1987).

Os integrantes foram os críticos Alberto Beuttenmuller, Lisetta Levi, Clarival do Prado Valladares, Marc Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi e Leopoldo Raimo, definindo essa guinada através dos critérios da XIV Bienal. Mais tarde seriam retomados e reestudados pelo crítico e curador da XVI Bienal, Walter

Zanini. Foi um esforço incomum, além de ter sido muito difícil informar sobre todos os temas as embaixadas e, para tanto, se fez uma verdadeira maratona de contatos e verificações em todos os centros culturais do país e estrangeiros que nos solicitavam explicações. Por exemplo, a Arte Catastrófica, que sabíamos ser extremamente representativa no Japão, quase ficou ausente porque o diplomata japonês encarregado do envio das obras à Bienal dizia que não existia nada sobre isso. Então nós da comissão exibimos uma lista para aquele país com 49 nomes de artistas, que diplomaticamente não eram conhecidos e que não teriam sido enviados se nós não os tivéssemos solicitados. Será que hoje não vale a recíproca com o Brasil? Não está mais do que evidente que apenas saem oficialmente delegações de Bienal e filiais com artistas de “exportação”?

É quando pela primeira vez se tratou de ecologia através do tema “A Recuperação da Paisagem”. Foi um trabalho devastador, inovador, avante da crítica oficial do nosso país e de outros. Poucos profissionais estavam entendendo o que esse grupo extremamente vinculado à Bienal estava solicitando, formulando algo que nacional e internacionalmente não sabiam como corresponder. Possuíamos paradigmas muito claros. Éramos artistas e críticos independentes muito articulados internacionalmente e queríamos fazer prevalecer nossos conhecimentos e certezas mesmo em pleno regime militar. Momento histórico no conselho, em que ficamos coesos mesmo contra tudo e todos e que somente modificamos após a morte de Yolanda Mohalyi. Com outra composição já para fazer a primeira e única Bienal Latino-americana de São Paulo (1978) que seria realizada nos anos ímpares.

Mas voltando à XIV Bienal, seria esta a primeira sem a presença de Ciccillo, que nos havia concedido poderes normativos e deliberativos antes de se afastar (1977). Fizemos essas inovações que marcaram a seqüência toda da Bienal até hoje, assumindo a recolocação da vanguarda de choque porque reformulava as suas

intencções de ir buscar inovando percursos e não ser um suporte, ou apenas um espaço para onde viria o prêt-à-porter que se quisesse enviar por motivos diplomáticos alheios àquilo que interessaria ao país. Essa tentativa valeu a reconstrução da Bienal conceitualmente e seu avanço por uma série de mostras bastante interessantes. Este Conselho de Arte e Cultura foi eliminado na XV Bienal, em pleno ano de 1979, e apenas se manteve a figura de um curador isolado. Daí para frente a Bienal passou a se enfraquecer e não conseguiu agir com a mesma força polêmica e democrática das anteriores. Se foram menores que a de 1979, a Bienal de 1981 e as subseqüentes tentaram novamente propor a presença de um Conselho de Arte e Cultura mas ele teria alcance regulamentar limitado. Mesmo em 1987 a Comissão de Arte e Cultura teria reconhecida a sua validade operacional. Mas com funções bem menores, quase decorativas.

Diante disso reclamamos sistematicamente com o apoio da imprensa e das entidades de classe e fomos convocados novamente a fazer parte da Comissão em 1991 e, nesse ano, por questões muito graves de ingerência da diretoria nas atividades da mesma (Maria Bonomi, Jacob Klintowitz, Megumi Yuasa, Radha Abramo, Marina Su, José Zaragoza, Caciporé Torres, Norberto Nicola, Paulo Mendes da Rocha, Luis Carlos Lisboa, Uiara Bartira) e do curador Jacob Klintowitz. Era novamente normativa e deliberativa por promessas e formada antes da eleição do novo presidente da XXI Bienal Internacional de São Paulo. Mas ela foi impedida de exercer suas funções, o que gerou um nosso processo de protesto histórico cujos autos estão disponíveis no Fórum. O Conselho Geral da Bienal extinguiu o Conselho de Arte e Cultura com violência por ser um órgão que perturbaria ou pelo menos criaria vínculos com a opinião pública seja do ponto de vista nacional ou internacional e que não interessaria àquela edição da Bienal, que já estava com um Conselho extremamente mesclado a interesses estranhos da causa original. Como está acontecendo com todas as manifestações

culturais livres que o país está perdendo pouco a pouco.

A Bienal estaria se tornando um local onde comerciantes de arte, profissionais de outras áreas estranhas e pessoas alheias ao mundo cultural realizariam seus desígnios. As categorias fundamentais (artistas e críticos) foram alienadas e não possuem sequer representação oficial na mostra. A entidade não deveria receber verbas oficiais ou dedutíveis posto que as categorias de classe não estão representadas nem podem fiscalizar e justificar essas dotações públicas. É ilegal. Como em instituições similares, quando verbas são manipuladas.

A Bienal, esse território polêmico e de percurso livre, está bloqueada. As últimas Bienais foram pouco a pouco desvirtuando os espaços democráticos para transformá-los em espaços dirigidos, pasteurizados e domesticados a serviço do já preesta-

belecido, o consenso bem-pensante dos núcleos com interesses pessoais.

Fomos fiéis, e Ciccillo Matarazzo, que abominava a mercadologia paralela que poderia se instalar na Bienal, renovava continuamente os curadores dando-lhes carta-branca e comissões para assisti-los. Por outro lado, ignorava atividades marqueteiras do próprio secretário plenipotenciário da Bienal, Arturo Profili, que havia aberto uma prestigiosa galeria da moda chamada Sistina. Foi uma longa discussão pública.

O incipiente mercado galerístico da época se ressentiu desse fato. A imprensa especializada se encolheu. Os velhos baluartes independentes ou haviam falecido ou eram emudecidos pelos noticiários atrelados à "redentora"... As redações sofriram pressões até moleculares. O divisor