

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

CLAUDIO DE MELO FILHO

Pierre Restany: para além do real

**Um estudo sobre o Novo Realismo e sua conexão com a X Bienal de São Paulo
(1969)**

JUIZ DE FORA

2019

Claudio de Melo Filho

Pierre Restany: para além do real

**Um estudo sobre o Novo Realismo e sua conexão com a X Bienal de São Paulo
(1969)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPG/ACL). Linha de Pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura. no Instituto de Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

JUIZ DE FORA

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Melo Filho, Claudio .

Pierre Restany: para além do real : Um estudo sobre o Novo Realismo e sua conexão com a X Bienal de São Paulo (1969) / Claudio Melo Filho. -- 2019.

175 p. : il.

Orientadora: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2019.

1. História e crítica das artes. 2. Arte e tecnologia. 3. Novo Realismo. 4. História da arte como história das exposições. 5. Bienais de São Paulo. I. de Oliveira Maia Zago, Renata Cristina, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Cláudio de Melo Filho

Pierre Restany: para além do real. Um estudo sobre o Novo Realismo e sua conexão com a X Bienal de São Paulo (1969).

Prof.(a) Dr.(a) Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 03/05/19

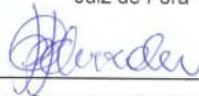
Banca Examinadora:



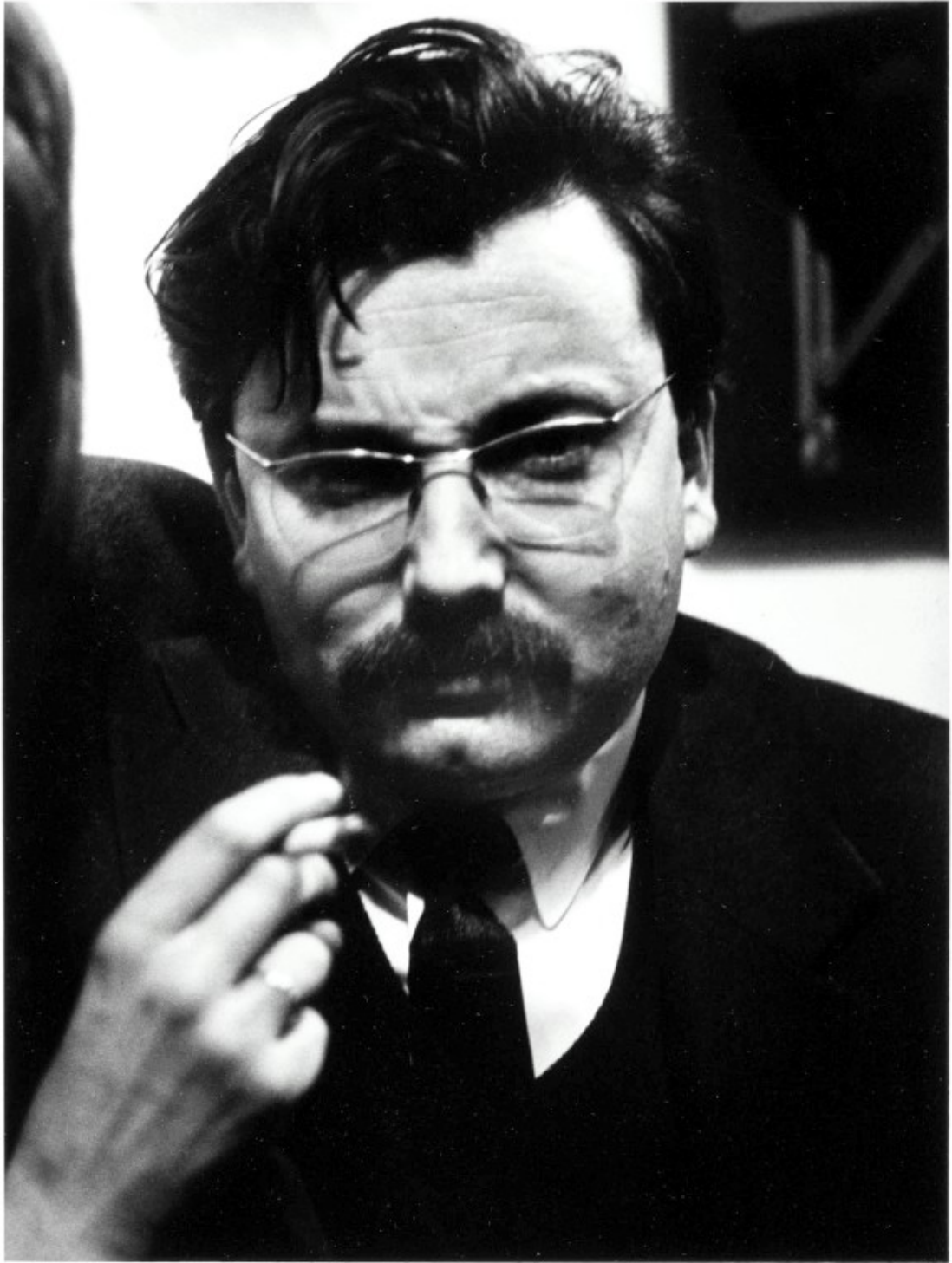
Prof.(a) Dr.(a) Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Orientador – Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.(a) Dr.(a) Maria Lúcia Bueno Ramos Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.(a) Dr.(a) Caroline Saut Schroeder Membro externo UDESC – Universidade Estadual de Santa Catarina



Pierre Restany

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, cujo encontro de almas proporcionou alegrias que irão durar por muitos e muitos anos;

À banca de qualificação e defesa: Maria Lúcia Bueno Ramos, que além das contribuições pertinentes e amizade, me proporcionou ensinamentos pessoais durante os anos de graduação e à Caroline Saut Schroeder, cuja pesquisa sobre a X Bienal foi inspiradora para a construção dessa dissertação;

À professora Raquel Quinet Pifano, quem me nutriu de todo pensamento acerca da estética e crítica das artes, além de profundas alegrias e carinho durante todos os meus anos nesta instituição;

Aos meus incomparáveis amigos: Daniela Lima, Thamara Venâncio - a pós-graduação nos uniu em um caminho cheio de alegrias, tristezas, risadas e muitos abraços, Fabiana Panini, Mariana Reis e todos os amigos de Juiz de Fora;

Aos meus pais e irmãos, Cláudio, Rozária, Ícaro e Iara, que iluminam meu caminho;

À todos os professores e às secretárias Lara Velloso e Flaviana Polisseni, do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens;

À Rose, da cantina, por me proporcionar incontáveis risadas regadas a cafézinhos;

Aos Funcionários do Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo;

À bolsa concedida pela UFJF durante um ano deste percurso;

E a muitos outros...

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar e discutir a participação do crítico francês Pierre Restany no campo cultural brasileiro ao longo da década de 1960 e 1970, buscando investigá-lo dentro de sua atuação nas mostras de arte internacional de São Paulo. Para compreender as condições e desdobramentos de sua atuação foram realizadas análises de suas bases teóricas e históricas do movimento Novo Realismo, assim como sua difusão em países fora do eixo Paris-Nova York, em especial o Brasil. Em congruência, foi estabelecida uma investigação crítica em âmbito nacional e internacional de exposições que integram sua teoria. Esta pesquisa apresenta diversos modos de análise que permearam a década de 1960, entre eles estão: (i) as resistências à incorporação dos novos meios das poéticas visuais – como tecnologia – aos ambientes expositivos, assim como sua convergência ao Novo Realismo; (ii) a problemática envolvente a 10ª edição da Bienal de São Paulo e a participação de Pierre Restany na organização e reformulações desta mostra; e (iii) em especial o projeto da “Sala Especial de Arte e Tecnologia” por ele proposto.

PALAVRAS-CHAVE: Pierre Restany; Bienal de São Paulo; Novo Realismo.

ABSTRACT

This research aims to analyze and discuss the participation of Pierre Restany in the Brazilian cultural field throughout the 1960s and 1970s, looking for to investigate his work in the *Bienal de São Paulo*. In order to understand the conditions of its works, an analysis of its theoretical-historical bases of the New Realism movement is carried out, as well as its diffusion in countries outside the Paris-New York axis, especially Brazil. There is a convergence between the critical investigation is established in national and international scope of exhibitions that encompass its theory. This research presents the different modes of analysis that permeated the 1960s, among them are: (i) resistance to the incorporation of the new media of visual practice - like technology - the exhibition environments, as well as its convergence to New Realism; (ii) the problematic surrounding the *X Bienal de São Paulo* and the participation of Pierre Restany in the organization and reformulations of this exhibition, and (iii) in particular the project of the "*Sala Especial de Arte e Tecnologia*" proposed by him.

KEYWORDS: Pierre Restany; Biennial; New Realism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Retrato de Pierre Restany. Fonte: Bibliothèque Kandinsky: centre de documentation et recherche du Musée National d’Art Moderne, Paris.	05
Figura 2 - O Beijo, 1967. Objeto eletromecânico e fotografia p/b sobre papel, 50x45,2x 50 cm. Coleção: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Brasil.	155
Figura 3 - Derivadas de uma Imagem (1969) - Waldemar Cordeiro / Giorgio Moscati, USP: transformação em grau um, dois e três, 47 x 34,5 cm Coleção Família Cordeiro.	155
Figura 4 - "Polícia Militar Mata Estudante" – Matéria do jornal Correio da Manhã (RJ), 21 de março de 1968. Hemeroteca Digital. Acesso em 08 de Agosto de 2018.	156
Figura 5 - Material de divulgação da exposição Cybernetic Serendipity. . Fonte: ICA Archive, “exhibition view” (1968)	156
Figura 6 - Interatores na exibição Cybernetic Serendipity diante ao computador de Peter Zinorieff. Foto: ICA Archive, “exhibition view” (1968)	157
Figura 7 – Os Novos Realistas reunidos em 1961. Fonte: One Art Minute Magazine Archive.	157
Figura 8 - Pierre Restany em 1951: “Who is Yves Klein?” Fonte: Archive Centre Pompidou	158
Figura 9 - Pierre Restany e Yves Klein no início da década de 1960. Fonte: Archive Centre Pompidou	158
Figura 10 - Discurso de Francisco Matarazzo Sobrinho na abertura da 1ª Bienal. À frente, Yolanda Penteado. Ao lado, Carmelita Leme Garcez, Darcy Vargas e Lucas Nogueira Garcez. Foto: Peter Scheier.	159
Figura 11 - Abertura da 1ª Bienal com a presença de Francisco Matarazzo Sobrinho. Foto: Cav. Giov. Strazza, Arquivo Histórico Wanda Svevo.	160
Figura 12 - Meditações Sobre a Bandeira Nacional, de Quissak Jr.	161
Figura 13 - Three Flags, Jasper Johns.	161
Figura 14 - Charge de Mino. <i>A Tribuna</i> (7 de outubro de 1969) Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo	162
Figura 15 - Pierre Restany e Mario Pedrosa	162

Figura 16 - Rascunho da Sala Especial de Arte e Tecnologia. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo	163
Figura 17 - “Cher Pierre” – Lettres de Jean Tinguely à Pierre Restany. Exposição no <i>L’Institut national d’histoire de l’art</i> , 2007. Fonte: L’institut National d’histoire de l’art.	163
Figura 18 - Chryssa no seu estúdio no Brooklyn com <i>The Gates to Times Square</i> , c.1965 © The estate of ChryssaVardea. Photo © Howard Harrison	164
Figura 19 - Chryssa, “Gates to time Square” – 1964 a 1966. Fonte: <i>Museum of Modern Art</i> , MoMA	164
Figura 20- Retrato de Christo com sua obra “Wrapped Car” em Düsseldorf, 1963. Foto: Charles Wilp. Fonte: Christo e Jean-Claude Online Archive.	165
Figura 21 - CHRISTO, 5600 cubic meter package”1964, exibido na documenta 4 em Kassel.	165
Figura 22 - Marta Minujin em seu <i>Minuphone</i> . Fonte: Marta Minujin official web site < http://www.marta-minujin.com/ >	166
Figura 23 - Pierre Restany ao lado de Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Foto: Correio da Manhã – Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1969	167
Figura 24 - Daniel Spoerri e Heinz Mack na Antuérpia, sentados ao lado de Jean Tinguely, Otto Piene, Yves Klein e Pol Bury, ano 1959. Fonte: https://arthousegallery.eu/daniel-spoerri-eat-art/	167
Figura 25 - <i>Kichka's Breakfast I</i> 1960, quadro armadilha de Daniel Spoerri. © 2019 Daniel Spoerri / Artists Rights Society (ARS), New York / ProLitteris, Switzerland	168
Figura 26 - Frans Krajcberg, Pierre Restany Sepp Baendereck em 1978. Fonte: http://conexoplaneta.com.br/blog/o-manifesto-de-frans-krajcberg-documentario-revela-sua-luta-em-defesa-da-natureza-e-dos-indigenas/	168

Sumário

Agradecimentos	VI
Resumo	VII
Abstract	VIII
Lista de ilustrações	XIX
Introdução	12
Capítulo I – Arte das Linguagens eletrônicas: resistências e projeções	26
I. 1 – Em conexão com <i>Cybernetic Serendipity</i>	41
Capítulo II – Crítico do tempo, viajante do mundo: Pierre Restany entre afluições e confluências com o Brasil	48
II.1 - A primeira visita em 1961, os anos 1965-1967 e 1969.	55
Capítulo III – Motivações para a não realização completa da X Bienal de São Paulo	62
III. 2 – A Bienal de Matarazzo em crise	62
III. 3 – Sob os atos da censura: exposições nacionais e internacionais	65
III. 4 – X Bienal de São Paulo	70
III. 5 – As tentativas de reformulações	72
Capítulo IV – Revisitando a Sala de Arte e Tecnologia	86
IV. 1 – <i>L’environnement Structurel</i>	90
IV. 2 - Sala Especial de Arte e Tecnologia	94
IV.2.1 - Cartas-Convites	101
IV.2 .2 – <i>Cher Ami</i>	106
IV.2.3 – Caso Marta Minujin: <i>Minuphone</i>	115
IV.3 – Colisão: Reação de Pierre Restany diante à censura	122
IV.4 – Manifesto “ <i>Non à la Biennale</i> ”	131
Considerações Finais	140
Referências	149
Anexo Iconográfico	155
Anexos	169

INTRODUÇÃO

O período da década de 1960, na produção das poéticas visuais vigentes no Brasil, é marcado pelo uso de materiais não comuns à arte tradicional e proposições de novos espaços de atuação artística, relação crítica com a sociedade e expansão dos campos sensoriais. Tais propostas entram em embate com as contínuas repressões políticas ao sistema artístico, o tradicionalismo excessivo das instituições e a instauração do regime autoritário ditatorial brasileiro. As novas formas do objeto artístico propostas pelas experiências dos brasileiros chamaria a atenção do crítico Pierre Restany, o qual procurava exceder o tradicionalismo erigido pelo eixo artístico Paris – Nova York. Ele, criador da teoria do Novo Realismo, estabeleceria uma conexão com o Brasil por meio das exposições de arte. Entre os objetivos desta dissertação está refletir sobre as formas artísticas ligadas às tecnologias e aos espaços expositivos, seja em exposições experimentais ou em museus consagrados, ambientes que ainda mantinham certa resistência, salvo raras exceções. Aqui, o principal meio de análise é a incorporação da tecnologia por meio da Bienal de São Paulo, em especial em sua 10ª edição, no ano de 1969. Para isso, foi realizado o recorte sobre a sala especial de arte e tecnologia que teve como organizador principal Pierre Restany.

O governo civil-militar, vigente do período de 1964 a 1985, estabeleceu uma rede de tensões em todos os ramos da vida cotidiana, não exclusivas às práticas artísticas. Todavia, o discurso acerca da Bienal de São Paulo e sua vinculação política não é novidade, além de ser tema principal abordado pela pesquisadora Caroline Schroeder em sua dissertação “X Bienal de São Paulo: sob os efeitos de contestação”,

de 2011, o tópico é recorrentemente retomado na bibliografia sobre as artes, instituições, mostras do período e da própria historiografia sobre Fundação Bienal de São Paulo e suas mostras, como os escritos de Aracy Amaral, Walter Zanini, Leonora Amarante, Renata Zago, Vinícius Spricigo, Isobel Whitelegg, entre outros. Embora o contexto sociopolítico seja de grande importância para a discussão da Bienal de São Paulo, nesta dissertação evidencia-se um outro ponto de vista, o qual promove uma análise acerca da arte do decênio de 1960, que evoca a conjunção de dois campos até então de práticas não comuns: arte e tecnologia.

Tais campos serão explorados, como citado, a partir da mostra de arte internacional de São Paulo, em especial a sua 10ª edição, que ocorreu de setembro a dezembro de 1969, já que muito se discutiu acerca de sua realização. A aproximação da organização da Fundação Bienal, junto ao seu presidente Francisco Matarazzo Sobrinho, com o governo civil-militar causava uma crescente insatisfação por parte da comunidade artística. Os atos de censura a exposições, críticos e artistas pós a execução do AI-5, em 1968, instaurava no território nacional e internacional um efeito cascata de manifestações contrárias à intervenção militar na cultura.

A instabilidade política atingiu grande parte das vertentes artísticas do país, motivando reações na crítica nacional e internacional. Aqui, como mencionado, a principal análise é feita por via da proposta de uma sala especial dentro da X Bienal. Ela seria destinada à conjunção dos campos arte e tecnologia proposta pelo crítico francês Pierre Restany, que teve participação ativa no cenário artístico sul-americano, e de especial atenção às edições da Bienal de São Paulo ao longo de toda década de 1960. Restany propunha a investigação de novos meios de criação artísticas na América do Sul, livres das influências exercidas por grandes centros culturais mundiais como Paris ou Nova York. Sua proposta foi desenvolvida a partir da construção de sua teoria do

Novo Realismo, na qual a tecnologia fazia-se como principal elemento da *poiésis* artística. A criação da sala de arte e tecnologia não se realizou de fato, mas propôs um projeto que corresponde a um importante capítulo na história das artes visuais do país. Há certa dificuldade na categorização de “arte tecnológica” desde o início das experimentações de arte próximas às linguagens mecânicas. Isto é retratado pela multiplicidade de obras que foram abordadas por Pierre Restany na sala especial sob a categoria de um tema comum. A análise desta sala está aliada a uma abordagem de fatos que circundam seu projeto e desistência, juntamente com as reflexões sobre a figura do crítico Pierre Restany no campo cultural brasileiro.

Ao nos referirmos à “arte” e “tecnologia”, logo pensamos em práticas que estabelecem uma relação inaugural na poética artística de nosso tempo presente. Entretanto, isto é um equívoco se retornarmos rapidamente às práticas da arte no ocidente. As elaborações artísticas, tecnológicas e científicas têm sua raiz em diferentes tentativas de resolver questões da vida cotidiana, seja através da prática científica ou conceitos relacionados às atividades espirituais e mágicas. A pesquisadora Raquel Rennó alude em seu livro “*Entre monstros e quimeras*” (2015) a figura de Cyril Stanley Smith ao referir-se como resultado da produção de uma tecnologia, objetos tanto de origem estética quanto utilitária:

A necessidade não é mãe da invenção – apenas do aperfeiçoamento. Um homem que está desesperado, buscando armas ou comida, não está predisposto a descobrimentos; ele apenas pode explorar o que já existe. A inovação e os descobrimentos requerem uma curiosidade motivada esteticamente. Essas não surgem sob a pressão da necessidade, no entanto, uma vez que novas propriedades da matéria são conhecidas, estarão disponíveis para qualquer uso (SMITH, 1988, p.9 apud RENNÓ, 2015 p.25-26)

O teórico da comunicação Muniz Sodré¹ anuncia a transformação que a tecnologia atinge nas formas e modos de vida, repercutindo na sociedade como um todo. Para ele, as configurações tecnológicas e midiáticas formam um novo biótipo social, o que alega ser *Bios Midiático*, que pode ser mapeado desde o início da modernidade do século XIX:

“Este novo *bios* influencia também o campo da arte, no qual os artistas entrecruzam poéticas e tecnologias para produzir obras em processo: o público experimenta outros modos de recepção da obra, e o circuito artístico é movido por novas estratégias comunicacionais. A cultura é transformada e a arte é uma das responsáveis por promover uma reorganização cultural.” (SODRÉ, 2002 In: GASPARETTO, 2016, p.24)

A arte contemporânea é instituída a partir de novos modelos sociais, econômicos e culturais, entendida como uma condição pós-moderna². No mundo pós-moderno, um novo sistema emerge à medida em que as linguagens eletrônicas, a ciência e a filosofia são responsáveis pelas mudanças nos paradigmas estabelecidos pela arte moderna do século XIX³. O pensamento mecânico entre as obras plásticas é evidenciado desde as vanguardas artísticas do século XX, através do projeto de experiências com linguagens cujo objetivo era romper com a dominação predominante da tríplice entre pintura, escultura e arquitetura. Estas vanguardas trouxeram as pesquisas de linguagem como forma relacional entre o artista, ambiente cultural/político e sua obra. Pode-se destacar a participação do Construtivismo Russo, disseminado no Brasil, Dadaísmo, Expressionismo, Neoplasticismo, entre outras mais. Segundo Paulo Roberto Oliveira Reis, o conceito de vanguarda, ligado a estas manifestações, também é adequado ao pesarmos o debate que atravessou os anos 1960⁴. Todo o tipo de discussão

¹SODRÉ, Muniz (2002). Corpo *Bios* Midiático, in: GASPARETTO, Debora. O curto-circuito da arte digital no Brasil 2014.

²FRAGOSO, Maria (2003). In:GASPARETTO, “O curto circuito da arte digital no Brasil”, 2016.

³Idem, p.25.

⁴REIS, Paulo R. “Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1967” Tese de doutorado. p. 31. 2005.

que perpassa os movimentos de ruptura do período traz consigo o reconhecimento da relação da produção artística com os meios midiáticos e tecnológicos.

Em uma perspectiva global, os primeiros trabalhos realizados por entremeio do computador para a produção, manipulação e exibição de imagens artísticas se torna possível na década de 1950 através do surgimento de telas ou monitores que permitem a exibição de gráficos e também de *plotters* para impressão⁵. Dentre estes trabalhos, muitos ainda – apesar de produzidos com o auxílio do aparato tecnológico – mesclavam sua produção a máquinas analógicas. Alude-se à autoria pioneira os experimentos de Herbert W. Franke (Áustria) e Bem F. Laposky (EUA), as primeiras obras gráficas geradas puramente pelo computador em 1952⁶. De um modo geral, a arte dos meios eletrônicos não se faz exclusiva do uso do computador, mas sim é uma prática de um conjunto bastante diversificado de processos, atitudes e estratégias da arte e dos artistas em relação a ele. Ou então, de modo semelhante a evidenciar a influência direta na arte brasileira, de certos experimentos da arte cinética de Alexander Calder. Ele utilizou motores em painéis para movimentar formas de suas pinturas-objetos. Destaca-se de Calder também a simplificação em uma máquina de fazer vento, a qual habitava, assim como seus outros trabalhos, um terreno ainda de difícil classificação nas propostas tradicionais da arte.

A discussão sobre tecnologia dentro das artes visuais é um tópico escorregadio se levarmos em conta a pureza de um meio ou sua categorização. Arte tecnológica faz referência às ferramentas da técnica que evoluem ao longo das décadas, e isto pode alterar o seu sentido. É então necessário, ao analisarmos a união entre estes campos, sua contextualização histórica. Tal pressuposto nos leva à necessidade de evidenciar a

⁵MACHADO, Arlindo. Waldemar Cordeiro: o brasileiro precursor da arte mediada por computadores. Revista ECO-Pós, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 27-35, jul. 2015. ISSN 2175-8689. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2392>. Acesso em: 20 Fev. 2018.

⁶BURKE, Peter & BRIGGS, Asa. Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet/ tradução Maria Carmelita Pádua Dias. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

vertente da tecnologia utilizada no contexto da década de 1960 no Brasil para compor esta dissertação. As principais referências são os escritos de Walter Zanini⁷, onde a correspondência entre tecnologia e os novos modos de participação do espectador encontram suas bases no movimento cinético.

A experimentação do objeto material e mecanizado havia ganhado expoente interesse por parte dos artistas desde as tentativas de efeitos luminocinéticos do final da década de 1940⁸. Ou então, relativa às raízes utilizadas pelos construtivistas da década de 1920, com experimentos de artistas como Naum Gabo, László- Moholy-Nagy, Duchamp, entre inúmeros outros. Os pioneiros da arte cinética não se concentravam em um único local. O movimento era tipicamente desconectado de uma territorialidade única. Eles foram unidos pela primeira vez em 1955 na *Galerie Denise René* por iniciativa do pintor e escultor, pai da Op-Art, Victor Vasalery:

(...) na mostra “*Le Mouvement (1955)*”, na *Galerie Denise René*, com obras de Vasalery, Nicolas Schoffer, Jean Tinguely, Robert Jacobsen, Yaacov Agam, Jesús Soto, Pol Bury e de precursores convidados, Marcel Duchamp e Alexander Calder, qualificando com isso uma tendência. (ZANINI, 2018 p.80)

Apesar de suas bases em manifestações artísticas do início do século, a arte cinética efetiva-se com uma nova atitude sobre o futuro. Já nas primeiras experiências dos cinéticos, o potencial emancipatório da arte fazia-se presente. E com isso, era natural a aproximação com outras áreas não tradicionais como a tecnologia, a ciência, a arquitetura, entre outras. Porém, a preocupação dos cinéticos era usar a tecnologia como um viés para corroborar com a criação de uma arte que ressaltasse o caráter crítico. Dentre as propostas dos cinéticos também estão a quebra dos códigos tradicionais da

⁷ZANINI, Walter. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte / organização Eduardo de Jesus*. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

⁸ Idem.

arte e a ampliação do papel do artista em uma noção de obra aberta capaz de provocar novas experiências e sensações.

Ao mesmo tempo em que os cinéticos se reuniam na exposição em Paris, a influência do crítico Pierre Restany se alastrava entre outros países. Os artistas que aderiram às ideias do cinetismo e ao novo perceptivo material incrementaram a percepção do real, do tempo através da máquina. Tempos depois, em 1966, outra exposição chamada a *Kuns-Lich-Kunst* reuniria uma gama de artistas ligados às experiências do movimento e da luz. Neste quadro, Zanini alude a dois personagens que contribuem com a arte de expressividade da luz em movimento: Abraham Palatnik e Frank Malina.

Segundo a pesquisadora Maria de Fatima Morethy Couto, em “É proibido não participar: artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960)” de 2014, a influência do cinetismo internacional é refletida principalmente em quatro artistas sul-americanos: Sergio Camargo, Lygia Clark, Jesús Rafael Soto e Julio Le Parc. As experiências de tais artistas eram acolhidas por marchands adeptos a novas experiências da arte:

“A inserção de alguns desses artistas nesse cenário bem mais cosmopolita foi facilitada pelo interesse de certos marchands, como Denise René, por uma arte de cunho construtivo, que se tornara a marca registrada dos grupos de vanguarda atuantes no Brasil, na Argentina e na Venezuela nos anos 1950” (COUTO, 2014 p.215)

Couto parte da premissa que o grupo cinético abrangia tudo que se relacionava com a intenção de servir-se do movimento - real e virtual - para criar efeitos ópticos, luminosos e/ou sonoros, bem como experiências visuais ou mesmo corporais⁹. Essa

⁹COUTO, Maria de Fátima Morethy. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). ARS (São Paulo) [online], 2014.

amplitude de possibilidades do objeto artístico também é uma das características do grupo de Pierre Restany. Ele havia percebido uma confluência de pensamentos entre o grupo dos novos realistas e o grupo dos cinéticos. Especialmente com relação à participação de Julio Le Parc:

“Tenho acompanhado com grande interesse o trabalho destes jovens artistas cinéticos, que compartilham os mesmos interesses que nós, os novos realistas, como a consciência de trabalhar dentro de uma sociedade industrial em seu ápice de produção”(RESTANY, 1995)¹⁰

No Brasil, apesar da poética eletrônica e programática ser inaugurada pela iniciativa de Waldemar Cordeiro na década de 1960, a tendência da arte aliada às tecnologias da eletrônica e digitais, começava a ser debatida já em meados da década anterior, inicialmente desenvolvida pelas poesias do Concretismo e Neoconcretismo. Assim, objetiva-se também nesta pesquisa, o estudo sobre a introdução das formas envolventes de arte e tecnologia nos processos diversificados que envolvem a intersecção dos dois campos, como em espaços expositivos, lugares em que a obra de arte atinge maior potência ao se relacionar com o espaço público e participativo, afastando-se da individualidade e reclusão do *atelier* do artista. Para isso, a Bienal de São Paulo destaca-se como principal meio, já que a mostra marca a participação do Brasil no circuito de importância global de exposições de arte e aos novos meios da produção artística.

A primeira edição da Bienal de São Paulo, em 1951, realizada pelos esforços de Francisco Mattarazzo Sobrinho, o Ciccillo¹¹, havia recusado a premiação de uma experiência do artista já consagrado Abraham Palatnik, respaldando-se na não compreensão da obra como pintura, escultura ou desenho. A falta de compreensão era a

¹⁰RESTANY, Pierre. *Un arc em ciel entre le coeur et la raison*. Paris, Março de 1995. Disponível em: <http://www.julioleparc.org/pierre-restany.html>

¹¹ ZAGO Renata C.M. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas UNICAMP – Campinas, SP 2013.

partir do júri brasileiro que não via uma categoria destinada às obras do artista. O júri internacional reconhece a obra de Palatinik e sugere o prêmio de menção honrosa. Sendo assim, Palatinik, de forma precursora, seria o grande responsável pelo pensamento inaugural sobre os primeiros tempos da arte e tecnologia nas artes plásticas no Brasil, estabelecendo o vínculo inaugural brasileiro do pensamento homem-máquina. Segundo Zanini:

“Azul e Roxo em Primeiro Movimento”, visto na I Bienal de São Paulo (1951), com duração de 15 minutos, antecipa, de alguma forma, ao que mais tarde seria arte cinética” (ZANINI, 1997 p.234).

Já no decênio de 1960, a proposta de uma arte desmaterializada, alastra-se pelo território nacional: “dentre os fatos que nesse sentido contribuíram para introduzir e dar densidade aos novos ideários estéticos no País”¹². A partir da desmaterialização do objeto de arte, há uma contínua valorização do conteúdo e do processo artístico em relação à forma material. O campo era efervescente para as propostas artísticas da década, em acréscimo ao figurativismo mágico de Wesley Duke Lee, um universo participativo da Nova Objetividade era aberto por Hélio Oiticica, acompanhado pelas propostas sensoriais de Lygia Clark, no qual introduzem a ação do espectador que participava em tempo imediato com a obra¹³.

¹² Idem, p.234-235.

¹³ Conforme Peccinini em “Figurações Brasil anos 60” (1999), a Nova Objetividade proposta por Hélio Oiticica desdobra-se em dois momentos. O primeiro é oriundo da “Proposta 66”, evento que pretendia examinar a situação da arte no Brasil através de seminários. O evento deriva dos resultados ocorridos em seminário anterior – *Proposta 65*. Na ocasião o seminário pretendia discutir sobre situação da vanguarda no Brasil. Hélio, juntamente com Frederico Morais, propunha lançar as bases para uma vanguarda tipicamente brasileira. Nela o espectador era envolvido à participação direta com as obras e imersos à realidade ativa brasileira. A denominação “Nova Objetividade Brasileira” referia-se a incorporação de objetos pré-fabricados do país em obras de arte e via na falta de tradição do Brasil com as artes um meio favorável para o impulso criador da nova objetividade. Outro momento, posterior, seria o da introdução da neovanguarda que marginalizava as neofigurações e tendências surrealistas e fantásticas que ocupavam lugar central na arte brasileira. O manifesto, assinalado a várias mãos, tinha como principal contestação a institucionalização que as vanguardas artísticas brasileiras passavam na época. Logo após a publicação do manifesto intitulado de “Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda” na mídia impressa, foi projetada a *exposição Nova Objetividade Brasileira (1967)* realizada no MAM-RIO, na qual colocava o objeto em destaque, pondo em prática o que Hélio e Morais tinham estabelecidos na Proposta 66.

Esse tipo de produção artística encontrou um ambiente político nada profícuo. A conduta política do regime civil-militar brasileiro do período é analisada, aqui, criticamente, aliada à sua relação com a gestão da Fundação Bienal e com o próprio presidente Ciccillo Matarazzo. O clima de instabilidade no cenário da Bienal se alastrava desde sua oitava edição, tornando insalubre no ano de 1969, ano posterior a implementação do Ato Institucional número 5 (AI-5), adicionado a crescente censura às formas artísticas e críticas no país. Neste espectro, a necessidade da reformulação da mostra bienal tornava-se latente, como defende Pereira: “Diante da pressão dos críticos e artistas a Fundação Bienal de São Paulo organizou, entre 1969 e 1971, uma série de eventos com o objetivo de discutir a reestruturação da mostra”¹⁴

O debate em torno da arte e tecnologia dentro de uma instituição de arte como a Bienal de São Paulo é oportuno ao momento atual da arte, além de ser uma lacuna na bibliografia da instituição, sendo proveitosa à investigação acadêmica. Por isso, pretende-se evidenciar a construção do pensamento acerca de arte e tecnologia brasileira através da décima edição da Bienal de São Paulo, tão conhecida como a “bienal do boicote”, especialmente pela formação inicial de uma sala destinada aos avanços tecnológicos e aos novos meios na arte, a “*Sala de Arte e Tecnologia*”.

A mostra Bienal de São Paulo, ao incentivar a realização da sala especial, ocupa um lugar de pioneirismo na América Latina, mostrando também uma possível integração aos mais novos desenvolvimentos artísticos e expositivos ao nível internacional. O que se torna importante aqui são as motivações para realização da sala especial, uma vez que ela não pode ser realizada materialmente e efetivamente como uma sala. Ela corresponde a uma integração de circunstâncias que corroboram para o

¹⁴PEREIRA, Verena Carla; PAIVA, José Eduardo R.. As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo Pós-Boicote. GAMBIARRA vol.7, Revista do Programa de pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, PPGCA/UFF. Niterói: 2014, p.78.

pensamento artístico envolvente aos dispositivos tecnológicos que serão inseridos no cotidiano artístico da década seguinte. A pesquisa tem seu recorte em torno do ano de 1969, ano de realização da mostra, todavia, em vários momentos foi necessário um livre retorno no tempo para compreender questões relacionadas à realização da mostra e outras exposições de arte e tecnologia da década de 1960, assim como uma livre projeção temporal nas décadas seguintes para melhor percepção de suas ressonâncias.

A grande maioria das informações reveladas neste trabalho é originária de arquivos, documentos, cartas, fotos e recortes de jornais conservados no Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS) da Fundação Bienal de São Paulo. A pesquisa em acervo tornou-se uma metodologia apaixonante não apenas por se tratar de uma metodologia para reconstrução dos fatos históricos ligados à mostra específica a ser analisada, mas também por fazer emergir uma arqueologia de lacunas, por se tratar dos eventos esquecidos ou não estudados. Os autores que serão trabalhados aqui, muitas das vezes, tiveram papel fundamental na organização da X Bienal de São Paulo, na crítica em periódicos, como também ao boicote institucional.

No que concerne a divisão do trabalho, o primeiro capítulo - *Arte das linguagens eletrônicas: resistências e projeções* – é destinado a práticas de formação inicial das linguagens eletrônicas aliadas à poética visual e literária em seus variados ambientes, como em exposições, seminários, manifestos e grupos nas décadas de 1950 e 1960 não restritas ao cenário brasileiro. Para isso, se faz necessária a comparação entre a produção artística brasileira e aquela em âmbito global, construindo um breve panorama geral das artes. O artista entusiasta das novas modalidades artísticas ligadas à eletrônica do período repensa e reprograma a nova máquina com o sentido de readequá-la como catalisadora de uma nova forma de experiência estética, criando um novo sistema. Foi

realizado um breve percurso histórico dos artistas e exposições de arte da década de 1960 e sua ligação institucional com a Fundação Bienal de São Paulo.

Em análise especial junto a Bienal do ano de 1969, uma exposição realizada um ano antes nos prende a atenção: *Cybernetic Serendipity*, a qual corresponde ao subcapítulo “1.1 Em conexão com *Cybernetic Serendipity*”. A relevância desta exibição é resultado da participação de Waldemar Cordeiro, um dos primeiros artistas brasileiro do decênio de 1960 a utilizar o computador para a produção poética visual na mostra. Cordeiro é parte integrante deste trabalho pois além de estar “alinhado” com as tendências internacionais, participou da organização da sala especial de arte e tecnologia, assim como parte da comissão especial para a X Bienal de São Paulo junto com Edyla Magabeira Unger, Aracy Amaral, Mário Barata, Wolfgang Pfeiffer e Frederico Nasser. A pesquisa acerca da tecnologia nesse período não é livre de crítica e de teorias aplicadas às mais variadas motivações, por isso ainda no primeiro capítulo, no subcapítulo “1.2 O embreante Restany” é introduzida a figura central desta dissertação, o crítico Pierre Restany, que deteve uma participação ativa no cenário da crítica brasileira desde o início da década de 1960.

Dando continuidade à arguição de pensamento aqui proposta, faz-se necessário a exploração da atividade crítica de Pierre Restany no cenário internacional. Este segundo capítulo – *Crítico do tempo viajante do mundo: Pierre restany entre afluições e confluências com o Brasil* – utilizo dos escritos do crítico, reunidas em fontes de revistas, texto, periódicos e fundos de conservação, além da utilização da biografia escrita por Henri Perier, na qual atesta a atuação transnacional com qual sua crítica se concretizou.

No terceiro momento desta dissertação, - *Motivações para a não realização completa da X Bienal de São Paulo* – utilizo dos escritos de Renata Zago, Caroline Schoeder, Izobel Whitlegg, Aracy Amaral, Verena Carla Pereira, Leonor Amarante, entre outras, para compor a análise do boicote institucional ocorrido nesta mostra específica, trazendo à luz os principais fatores para seu funcionamento parcial. A preocupação em compor uma historiografia de lacuna neste trabalho não poderia ser feita sem lembrar grande parte dos fatores ocorridos que permeiam a segunda metade do século XX. Apesar de já ser amplamente difundida, esta revisão é necessária para compor as bases históricas da Bienal e sua relação com a principal análise desta dissertação, a proposta de Restany na exibição brasileira. Para isso utilizo de grande parte da pesquisa realizada no Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS). Ao iniciar por uma breve retrospectiva da institucionalização da arte no país – “2.1 A institucionalização da arte no Brasil e os primeiros tempos da Bienal” - em que é revelada a relação turbulenta entre mecenas do Rio de Janeiro e São Paulo com o capital externo, introduzido principalmente por personagens norte-americanos. Seguidos pela atuação de Francisco Matarazzo Sobrinho à frente da Bienal – “2.2 Os anos Matarazzo” – e sua relação com o governo civil-militar brasileiro da década de 1960 – “2.3 Sob os atos da censura: exposições nacionais e internacionais”. Este capítulo toma em fluxo de análise a própria Bienal de 1969, em subtítulo chamado “2.4 X Bienal de São Paulo”, seguido de suas tentativas de reformulação em “2.5 A Bienal e suas tentativas de reformulações”, encerrando esta segunda parte.

O último capítulo pauta-se especialmente na reconstrução da sala especial de arte e tecnologia – *Revisitando a Sala de Arte e Tecnologia* - e em Pierre Restany, que esteve à frente de sua realização através dos subcapítulos “3.1 L’environment Structurel”, “3.2 Sala Especial de Arte e Tecnologia”. Novamente a pesquisa no

AHWS é fundamental e, pessoalmente, mostrou-se como uma pulsão apaixonante à reconstrução do que seria uma tentativa pioneira do Brasil em nível internacional. Neste momento, é elaborada a análise de uma compilação de cartas, documentos oficiais, notas fiscais, matérias de jornais, fotografias e relatos dos inúmeros personagens envolvidos nesta sala. Não é excluída a influência de Pierre Restany ao motivar o boicote internacional à instituição e ao cancelamento da sala meses antes da abertura da mostra, analisado no subcapítulo “3.3 Colisão: Reação de Restany à Censura” e “3.4 Manifesto “Non à la Biennale”. Restany vinha participando ativamente do cenário crítico do Brasil, influenciando pessoalmente o próprio Ciccillo Matarazzo a “abrir os olhos para as mais novas experiências da arte”¹⁵. E assim o fez durante toda a década de 1960. Os motivos que o fizeram promover o boicote a mostra internacional de arte de São Paulo, o fizeram se afastar do Brasil. Seu retorno é aliado a uma mudança conceitual analisada em “3.5 Restany e a década de 1970”.

Ao todo, a matéria prima desta dissertação, foram centenas de documentos analisados e catalogados para compor este trabalho. Assim será possível reconstruir em parte o que seria a sala especial de arte e tecnologia, desde sua elaboração até a chegada de obras ao porto de Santos, os conflitos entre os organizadores e artistas e construindo o que será uma montagem ficcional da sala. Nos momentos finais são abordadas as repercussões que a atuação de Pierre Restany teve na história da Fundação Bienal de São Paulo, assim como reflexões de sua situação na organização da mostra seguinte.

¹⁵ PEREIRA & PAIVA, *op. Cit*, 2014, p.78

I

Arte das linguagens eletrônicas: resistências e projeções

O mundo da arte tradicional, no que se aos agentes e financiadores que detém certo domínio sobre seu sistema, conforme Becker em *Art Worlds*¹⁶, se sentem ameaçados pela introdução de um comportamento que pode alterar ou até mesmo por fim ao estado de normalidade de seus integrantes. A década de 1960 evidencia a formação de uma resistência global ao tradicionalismo secular dos objetos artísticos, na qual a expansão de seus materiais e inovações colocam em risco a segurança tradicionalista. O período traz mudanças significativas no paradigma artístico diante a incorporação dos meios ligados à informática, à comunicação e às artes visuais, provocadores de um progressivo afastamento dos indivíduos das referências de pertencimento, seja com o tempo, ou com o espaço. A arte deixou gradativamente o espaço ritual do templo, do sagrado museu de belas artes e passou a penetrar-se nos muros da cidade¹⁷ e nas diversas áreas dos saberes. Ela ganha um “espaço sem espaço, o espaço nômade, o espaço lúdico das redes, a dispersão em ondas do quadro tradicional no fluxo eletrônico”¹⁸.

O artista entusiasta das novas modalidades artísticas ligadas à eletrônica do período repensa e reprograma a nova máquina com o sentido de readequá-la como propulsão para uma nova forma de experiência estética, criando assim um novo sistema, ou melhor, ainda segundo Becker, um novo “mundo da arte”. Portanto, neste período os aparelhos mecânicos são concebidos como dispositivos de intervenção no imaginário

¹⁶BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Londres, Inglaterra:University of California Press, Ltd., 1982.

¹⁷DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual. In: *Civilizing Rituals: inside public art museums*. Nova York: Routledge 1995.

¹⁸BARDONNÉCHE, Dominique. Espécies de espaços. In: *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. DOMINGUES, Diana (org.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997 p.200.

destinados à incorporação das sensibilidades do homem, concebendo com que surjam novas linguagens em congruência a uma nova forma de “fazer arte”. Contudo, quando me refiro às diferentes linguagens, utilizo aqui o recorte das múltiplas interconexões entre arte e tecnologia específicas da década de 1960 e 1970.

Aqui, a arte é estabelecida como principal elemento de uma prática em que outras áreas do conhecimento se acoplam à sua estrutura, tal como ciência, tecnologia, matemática, engenharia, entre diversas mais. A partir da expansão de um campo, própria do decênio de 1960, a arte não podia mais ser definida em termos de autenticidade ou beleza. Houve uma necessidade de compreensão de uma nova estética, não pautada no cânon da arte, mas sim expandidas as experiências da materialidade participativa. Peter Burke¹⁹ nos revela a ampliação do conceito de história, da qual a historiografia da arte faz parte, no qual o *expert*, ou o *connoisseur* passa a ter a necessidade de refletir sobre a incorporação gradativa das linguagens eletrônicas desde as propostas da vanguarda artística do século XX. O proto-computador²⁰ associava combinações numéricas à representação visual, que gerava um novo tipo de atuação no espaço pictórico. Os computadores de hoje tiveram sua concepção estabelecida a partir de 1940, e desde então surgem críticas quanto ao seu uso. Por tal motivo, utilizo-me das palavras de Abraham Moles: “A arte do computador é resultado dos tempos: por que uma ética repressiva da arte limitando-a somente às mãos do artista?” (MOLES, 1971 In: MASCARENHAS, 1993, p.17)

A codificação binária passa a ser matéria do imaterial, é o suporte inseparável da imagem simulada tão preciosa para a criação na era digital. Imagem esta, que na década de 1960 ainda é orgânica, capaz de decompor-se, recompor-se e transmutar-se. O espaço, agora afastado do tempo, permite aos artistas uma nova configuração com o

¹⁹ BURKE, *Op. Cit.*, 2016.

²⁰ O proto-computador, chamado *ENIAC*, foi primeiro computador da era digital criado por Konrad Zuse em 1936.

mundo. As práticas artísticas se aproximam ao campo técnico, à velocidade e às novas transformações²¹.

No Brasil, o desenvolvimento do interesse pela linguagem programática e comunicacional vincula-se a uma maior atuação do Estado na política de desenvolvimento industrial do país. Os anos 1950 entram em consonância com processos de inovações e mudanças. Neste período identifica-se uma série de rupturas e de movimentos de vanguarda brasileira na segunda metade da década. Tais rupturas surgem primeiramente no campo da poesia, logo se alastrando à música e às artes plásticas. Em um panorama global, a transição dos anos 50 para década de 1960 corresponde a um distanciamento intencional das artes plásticas dos abstracionismos, especialmente os realizados na América do Norte. É notado pela historiografia da arte um retorno às tendências figurativas em diferentes encaminhamentos²². Neste trabalho, o foco principal de análise é destinado ao objeto plástico, por isso, julgo necessário fazer uma breve análise sobre a influência da poesia no pensamento programático da década de 1960.

Ao iniciarem-se os anos 1960, após um processo de investimento nas poéticas concretas e construtivistas, os movimentos artísticos viriam apontar para uma mudança na produção da arte. Tanto no meio local quanto global, erguia-se a atenção para com os meios de produção do objeto de arte. A popularização dos meios tecnológicos midiáticos, bem como a maior reflexão teórica sobre a sociedade massificada, fazem com que os artistas da vanguarda abandonem a produção do material tradicional – pintura e escultura – e passem a experimentar esteticamente as linguagens potenciais das novas máquinas. Segundo Paulo M. Soares, uma característica que destaca o Brasil neste contexto é que:

²¹ BARDONNÈCHE, *Op. Cit.*, 1997.

²² PECCININI, *Op. Cit.*, 1999.

“Para a maioria dos artistas dessa geração, no Brasil, tanto os mais jovens quanto os já veteranos das vanguardas construtivistas, a procura por novos objetos na arte implicava, sobretudo, uma tomada de posição crítica frente à situação política do País.”²³

Sem dúvida, as incorporações das novas mídias são em geral retomadas em qualquer pensamento vinculado às vanguardas históricas do período. Os anos 1960 manifestam-se como um contexto de relevância em questões de rupturas de movimentos artísticos no Brasil. O período revela um desdobramento do projeto construtivo da arte de vanguarda dos anos 50, com os movimentos Concreto e Neoconcreto.

“Negando-se ao figurativismo de viés nacional-popular dominante aquela altura, o movimento concreto adere aos princípios construtivistas de uma arte abstrata e geométrica, elaborado com rigor cientificista baseada em pesquisas de linguagens de caráter ao mesmo tempo formal e funcional. Devido a tais características o Concretismo foi acusado de dogmatismo cujo objetivo seria a integração da arte na sociedade com base na linguagem publicitária na comunicação visual, no paisagismo e na arte industrial urbana”.²⁴

De um modo geral, o dogmatismo mencionado por Soares era em parte baseado nas formas plásticas em que o movimento concreto se alinhava com uma percepção disciplinar à arte construtiva. Isto demonstra uma abordagem positiva em relação às novas mídias comunicacionais e sua integração com o cotidiano. O que engendra sua assimilação de potencial estético. Segundo Gláucia Villas Bôas²⁵, o debate acerca do concretismo no Brasil costuma iniciar nos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX na Europa. A proposta concreta baseava-se no enfraquecimento dos modelos estéticos tradicionais que seguiam a proposta modernista de introduzir motivos nacionais nas artes plásticas:

²³SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Arte e política no Brasil – os anos 1960: questões de arte e participação social. Estudos de Sociologia - ISSN: 2317-5427, [S.l.], v. 2, n. 17, mar. 2013. ISSN 2317-5427. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235218/28243>>. Acesso em: 04 maio 2018.

²⁴ Idem, p. 8.

²⁵VILLAS BÔAS, Gláucia. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Vol. 13 No.1 / Brasília: janeiro-junho de 2014.

“Liderados por Mondrian, Gropius, Van Doesburg, Max Bill, entre outros, quando não toma como ponto de partida uma relação de causa e efeito entre rápido crescimento capitalista, industrial e econômico ocorrido no país, e o surgimento da arte concreta”²⁶

O Neoconcretismo, por sua vez, distingue-se em uma abordagem mais livre do ideal estipulado pelo seu antecessor. Para os artistas neoconcretos, o dogmatismo industrial geométrico dá lugar a teoria do não-objeto, capaz de atingir o sujeito numa dimensão existencial – orgânica²⁷. Os desenvolvimentos no campo da poesia acabam por “influenciar outras artes, notadamente a poesia, e coincidindo com o maior índice de industrialização do país”²⁸.

As correntes de pensamento artístico no Brasil tiveram influências da repercussão tanto dos movimentos cinéticos, como a corrente do “Novo Realismo” francês – *Nouveau Réalisme*”, o qual colocava uma nova percepção sobre a realidade material e formas de ação do objeto plástico. O grupo dos “novos realistas” tinha como seu principal idealizador o crítico francês Pierre Restany – como mencionado anteriormente, figura principal desta dissertação –, que pretendia lançar uma nova compreensão a partir de uma nova realidade. O ambiente proposto era do industrial e massificado em que viviam, tópico que será desenvolvido mais adiante. Logo, com o enfraquecimento das neovanguardas brasileiras de 1950, a década seguinte apresenta uma preocupação por uma nova figuração. Esta nova tendência, um retorno da figuração a partir de propostas contemporâneas, significava a recusa pelo puro abstracionismo em lugar de uma atividade mais envolvente e participativa em relação ao objeto artístico. Ao mesmo tempo, sem colocar de lado as influências construtivistas. Os artistas brasileiros estavam sincronizados com as tendências e linguagens internacionais, como

²⁶ Idem, p. 5.

²⁷ SOARES, *op. Cit.*, 2011, p. 9.

²⁸ CORDEIRO, Waldemar. “Computer Plotter Art” (1969) In: MASCARENHAS, Nelson (org.). Waldemar Cordeiro: Arteônica. São Paulo: Sibgrapi, 1993 p.25.

a *pop art*, a *bodyart*, o *happening*, as *performances*. Contudo, o cenário político e cultural local faz com que as experiências dos artistas tivessem características próprias, formando uma arte tipicamente brasileira²⁹.

É somente a partir dessas novas configurações de um novo mundo da arte, que possibilitaram um despertar inicial na América Latina em relação às artes ligadas à estética informacional no final da década de 1960, a partir dos trabalhos de Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati, destacados por Arlindo Machado³⁰ e Walter Zanini³¹, de certo pioneirismo brasileiro em nível internacional. Segundo Arlindo Machado:

“Cordeiro fez uma espécie de arqueologia dos meios digitais, trabalhando ainda com memória em cartões perfurados e impressoras matriciais que só imprimiam textos em formulários contínuos usados em bancos e escritórios. Fez o possível com o impossível”³²

Desde muito cedo, Waldemar Cordeiro percebeu a transição que as formas artesanais da arte iriam sofrer com o impacto gerado pelas novas tecnologias, que se alinhavam com os fenômenos comunicacionais midiáticos, iniciando a produção em larga escala no país. De origem italiana, ao chegar no Brasil em 1946, ele introduz a crítica de um mundo globalizado, industrial e massificado. Sua participação na década de 1950 é emblemática pela formação de uma vertente concretista específica: “produto de uma nova atitude diante das relações entre a arte e a vida social”³³. Abandonando o positivismo concreto do projeto para o futuro, lança olhar para uma arte ligada diretamente às condições de sua realidade, objetos de luta e de denúncia do contexto

²⁹ REIS, *Op. Cit.*, 2005.

³⁰MACHADO, Arlindo. Waldemar Cordeiro, o precursor da arte mediada pelos computadores. Revista Eco Pós. V.18- Arte, tecnologia e Mediação, 2015.

³¹ZANINI, Walter. Primeiros tempos da arte e tecnologia no Brasil. In: A Arte do século XXI: A humanização das tecnologias – São Paulo, Brasil: Unesp,1997.

³² MACHADO, Arlindo. *Op. Cit.*, 2015, p. 32.

³³ NUNES, Fabricio Vaz – Dissertação de mestrado “Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao ‘popcreto’ campinas, UNICAMP: 2004, p.143.

cultural. Cordeiro, motivado pela arte *pop* americana, criou obras cuja composição material eram objetos do cotidiano e sucata, conhecidas assim como os *popcretos*.

Fabrcio Vaz Nunes em dissertação de mestrado sobre Cordeiro, intitulado “Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao *popcreto*”, nos revela as características primeiras dos *popcretos*:

Entre as novas influências que permeiam o seu trabalho misturam-se a *pop art* norteamericana e o Novo Realismo francês à teoria da informação e a obra aberta de Umberto Eco, mas passando também pelas Novas Tendências européias – estas, diretamente ligadas às vertentes geométricas da abstração e ao concretismo europeu. É, portanto neste espaço entre a visualidade concreta, desenvolvida ao longo da década de 50, e a exigência de um “novo realismo”, manifestada na apropriação *ready-made* de objetos extra-artísticos e nas referências à realidade social e política do país, que se pode compreender a emergência do “*popcreto*”.³⁴

Logo, em sua carreira madura, Cordeiro esteve engajado com os desenvolvimentos também criados fora do Brasil, por artistas já consagrados na área – como Max Bense e Abraham Molles – de quem era amigo. Inicialmente seus experimentos envolviam manipulações em fotocópias, postais e transmissões que tinham como base principal o manuseio analógico, facilmente explicado por sua vinculação à arte concreta. Tais propostas dão frutos a experimentações de base matemática e funcionamento mecânico-prático. A obra “O Beijo” (fig.2) de 1967, doada pela família Cordeiro para o Museu de Arte Contemporânea da USP, o MAC-USP/ SP, é exemplo disso. Ela é definida como um objeto eletromecânico e fotografia sobre papel, acionado por um conjunto de hastes que sustentam a imagem de um lábio³⁵. “O Beijo” revela a incorporação do artista aos novos meios e objetos de sua realidade, que modificarão toda sua produção posterior.

³⁴Idem, p.144.

³⁵Definição oriunda do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP/SP).

Cordeiro trabalhou próximo a Giorgio Moscati³⁶ em questões referentes ao processamento das imagens. Desta união, segundo Moscati (1998), nasceu a produção de dois trabalhos que seriam considerados os primeiros em arte do computador no Brasil: “Beabá” (1968) e “Derivadas de uma imagem” (1969). A proposta de Cordeiro iria além do mero uso da tecnologia como modismo para a produção de um objeto de arte – como muito acontecia na época – ele trabalhava para a compreensão teórica de uma nova linguagem, para habilitá-la como experiência estética.

Passamos a discutir as possibilidades. Discutimos Televisão e as possibilidades de manipulação e geração de imagens; música, nos aspectos de composição, análise, geração de sons, sua modificação, filtragem e transformações e o processo de audição; imagens, sua geração, transformações, efeito das cores, teoria das cores, processo de visão etc; pensamos em textos e o uso do computador para analisar textos, compor poesias a partir de regras e a possibilidade de associar os aspectos plásticos e sonoros das palavras; objetos tridimensionais e sua representação bidimensional e estereoscópica; as associações de várias técnicas para gerar ambientes que exigiam vários de nossos sentidos e capacidades de percepção (MOSCATI, 1998, p.9)

A obra “Beabá” de 1968 mostra a entrada de Cordeiro em seu conceito de arteônica, junção das palavras arte e eletrônica. A obra estabelece um programa de aglutinação de sílabas para a formação de palavras ao acaso. Em toda programação de um sistema o operante necessita criar regras para seu funcionamento. As regras de Cordeiro, devidamente acompanhado por Moscati, partindo do princípio de serem em língua portuguesa: (i) Serem compostas por 6 letras; (ii) Serem alternadas por vogais e consoantes. A metodologia empregada era a de sistematizar as palavras no dicionário que iniciavam com combinações entre consoantes e vogais, por exemplo: ab, ec, uz, entre outras. Como resultado, os algoritmos formados pelo programa geravam junções

³⁶Segundo Analívia Cordeiro, em catálogo comemorativo “Waldemar Cordeiro: fantasia extra” (2014), Giorgio Moscati foi engenheiro elétrico e programador, formado em engenharia pela Escola Politécnica e em Física pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, onde foi docente até 1998. Trabalhou próximo a Waldemar Cordeiro por anos a fio e divide a responsabilidade de inauguração da linguagem eletrônica aplica às poéticas visuais no Brasil.

que sonoramente se assemelhavam a palavras presentes na língua portuguesa. Salvo raras exceções de palavras que tinham significado, o interator era convidado a gerar “palavras” inventadas mecanicamente.

No ano de 1969, mesmo ano da realização da X Bienal de São Paulo, objeto desta pesquisa, Cordeiro realiza “Derivadas de uma Imagem”. Moscati e Cordeiro haviam criado uma imagem, percebida somente por seu contorno, com inúmeros graus de claro/escuro. A série marca a fusão da linguagem eletrônica à poética visual no Brasil. As “Derivadas” são compostas por quatro imagens processadas pelo jogo de sinais positivos e negativos (+ e -). A imagem original utilizada foi digitalizada e três derivações dela foram feitas, cada uma perdendo informações pictóricas e assim a distanciando do original e a transformando em pintura próxima ao abstrato (fig.3).

Em catálogo comemorativo à obra de Cordeiro, vinte anos depois de sua morte, Moscati³⁷ nos revela o processo realizado na concepção da obra. Foram feitas várias tentativas para se chegar a um consenso de qual sinal seria melhor para que a imagem ficasse reconhecível, e assim transportá-la para o programa de computador:

“Os vários passos seriam: escolher uma imagem; digitaliza-la; preparar os cartões com os dados da imagem digitalizada; escrever um programa para efetuar a operação “derivar”; preparar os cartões com o programa; alimentar o computador com os cartões de dados da imagem digitalizada; alimentar o computador com os cartões do programa; rodar o programa.”³⁸

Neste contexto, pouco depois das “Derivadas” serem concretizadas, foi realizada a exposição “*Computer Plotter Art*”, promovida pela *California Computer*, única de sua especificidade na América Latina, no ano de 1969 na Mini Galeria USIS em São Paulo. A mostra reuniu 12 trabalhos feitos nos Estados Unidos por meio de computadores vinculados ao *Plotter*, uma espécie de impressora. Cordeiro, ao tomar

³⁷MOSCATI, Giorgio. Waldemar Cordeiro e o uso do computador nas artes – sobre uma experiência pioneira.: São Paulo, Brasil 1993 p. 9-15.

³⁸ Idem, p. 11.

conhecimento desta mostra, e devido à sua influência no cenário nacional e internacional, fez rapidamente das “Derivadas” componentes essenciais da mostra paulista.

Em um breve histórico sobre as mostras da década de sessenta, em âmbito global, são datadas do ano de 1965 duas mostras realizadas em espaços institucionais que promoviam a maior incorporação das práticas artísticas aliadas à computação: *Generative Computergraphik* (em fevereiro) no *Tthchnische Hochschule* em *Stuggart*, apresentando obras de manipulação gráfica de Georg Nees; e a *World Exhibition of Computer Graphics* (em abril) na *Howard Wise Gallery* na cidade de Nova York, com obras de Bela Julesz e Michael Noll; as quais demonstram a primeira fusão deste tipo de arte aos espaços institucionalizados renomados³⁹. De modo um pouco diferente, no ano de 1967, é realizado um simpósio sobre arte e computadores no *Tama Fine College* em Tóquio, evento que impulsionaria a atenção dos críticos e pensadores sobre o tema.

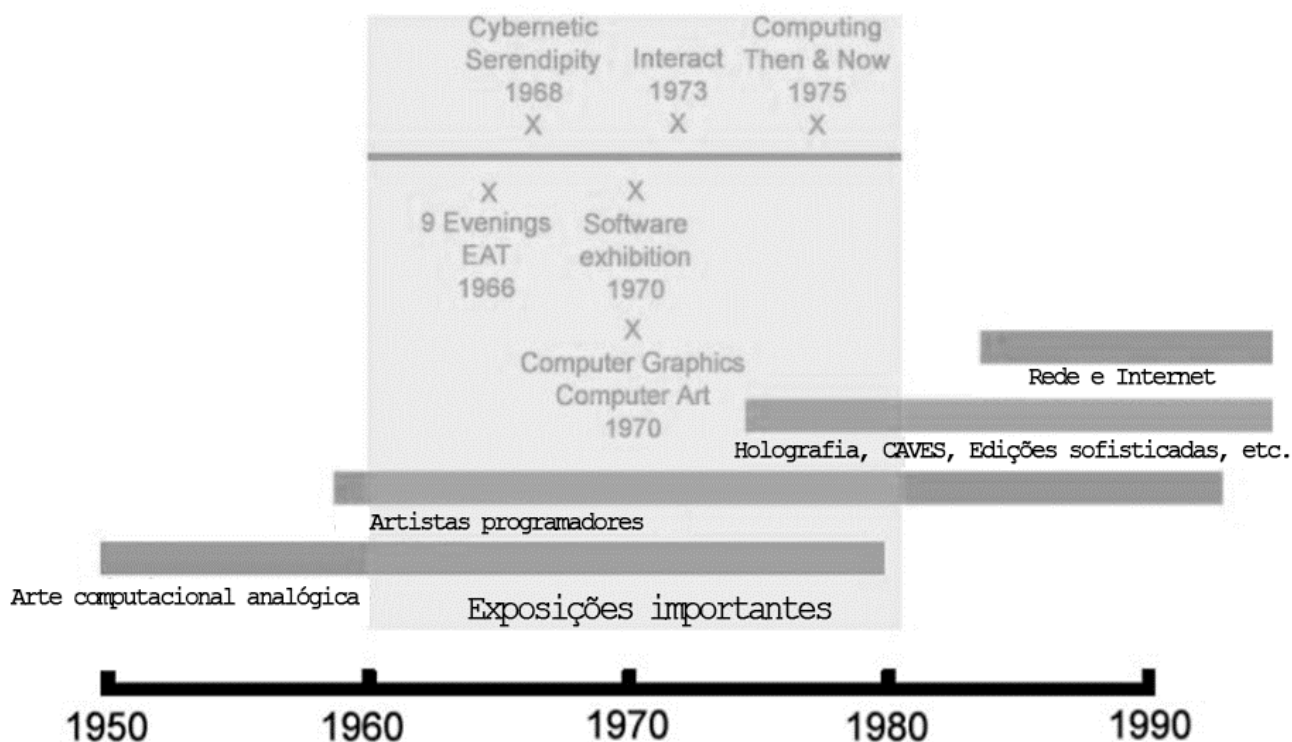
Entretanto, é em 1968 no *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de Londres onde ocorre a mais influente mostra acerca de arte e tecnologia, chamada *Cybernetic Serendipity*. A mostra contou com os mais expoentes artistas digitais mundiais, entre eles Nam June Paik, John Whitney, Frieder Naik e nosso personagem brasileiro, Waldemar Cordeiro. Tais exposições abriram um novo caminho a respeito da temporalidade imaterial da obra de arte e sua relação com o espaço expositivo. A relevância de Waldemar Cordeiro se faz justificada em sua participação nas mostras “*Computer Plotter Art*” e “*Cybernetic Serendipity*” além de sua participação na organização na X Bienal de São Paulo no ano seguinte.

³⁹CORDEIRO, Waldemar. *Computer Plotter Art – Catálogo da I Mostra na America Latina de Computer Plotter Art*. São Paulo, Mini Galeria do USIS – Março 1969.

As instituições que retinham certa moderação às novas tecnologias, a partir das primeiras experiências bem-sucedidas, começam a incluir o tema no planejamento anual de suas atividades e com isso, o computador dentro das artes, mostra-se cada vez mais comum (tabela 01 e 02, abaixo)

Data	Nome Exposição/evento	Local
1962	Primeiro evento Fluxus	<i>AG Gallery</i> , Nova York
1965	<i>Generative Computergraphik</i>	<i>Niedlichs Galeerie</i> , Stuggart
	“ <i>World Exhibition of Computer Graphics</i> ”	<i>Howard Wise Gallery</i> , Nova York
	<i>Nam June Paik: Eletronic Art</i>	<i>Galeria Bonino</i> , Nova York
	<i>Art and Science 65</i>	<i>1965 : Liverpool, Reino Unido</i>
1966	<i>9 evenings: Theatre and Engineering</i>	<i>69th Regiment Armory</i> , Nova York.
1968	<i>Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts</i>	<i>Institute of Contemporary Art (ICA)</i> , Londres
	<i>On the path to computer Art</i>	<i>Technical University</i> (em associação ao MIT), Berlim.
	<i>Some More Beginnings: An Exhibition of Submitted Works Involving Technical Material and Processes</i>	<i>Brooklyn Museum</i> , Nova York
1969	<i>The Machine, as Seen at the End of Mechanical Age</i>	<i>Museum of Modern Art, MoMa</i> , Nova York
	<i>Mind-Extenders</i>	<i>Museum of Comtemporary Crafts</i> , Nova York
	<i>New Tendencias 4</i>	Realizadas de 1961 a 1973, festival de Zagreb, Croácia
	<i>EVENT ONE</i>	<i>Computer Arts Society, Royal College of Art</i> , Londres.
	<i>TV as A Creative Medium</i>	<i>Howard Wise Gallery</i> Nova York

Tabela 1 – Mapeamento das exposições internacionais que envolvem arte e linguagens eletrônicas ou tecnologias ao longo da década de 1960.



Fonte: School of Arts and New Media University of Hull @ Scarborough 10th May 2010. Acesso em 29 de agosto de 2018.

Tabela 2 – Mapeamento de técnicas e de exposições mais relevantes que envolvem arte e tecnologias a partir da década de 1950.

Sobretudo, as exposições citadas na “Tabela 01” revelam a exploração estética das múltiplas sensações as quais o objeto artístico é experimentado neste período. Os grupos de artistas ligados à poética do dinamismo, junto à construção do objeto mecânico são citados em vários momentos. Segundo Walter Zanini, eles correspondiam a:

(...) necessidade de convívio profissional, possibilitando a troca de informações sobre novas ideias e métodos de uma arte que fora inaugurada no início do século, mas apresentava com características próprias de um

momento histórico de grande desenvolvimento científico e tecnológico (ZANINI, In: JESUS, 2018 p. 94).

Entre inúmeros grupos figuram: GRAV (*Recherche d'Art Visuel*), de Paris (1930), Grupo *Gutai* do Japão (1954), *Uno* de Roma (1963), entre outros. De forma a destacar a participação brasileira em um movimento transnacional da arte deste período, Zanini nos revela a participação de Almir Mavignier na fundação das exposições “*New Tendencies*” (NT) em 1963. As NT’s tinham como principal idealizador o diretor croata da Galeria de Arte Contemporânea de Zagreb, Bozo Bek e o crítico sérvio Matko Mestrovic⁴⁰. As exposições *New Tendencies* logo corresponderam ao local de reunião de artistas que estavam na corrente das experimentações tecnológicas. Entre os artistas brasileiros, além de Almir Mavignier, incluíam-se Waldemar Cordeiro e Antonio Dias (Tabela 03, abaixo):

Evento	Local	Participantes Brasileiros
Nove tendencije - New Tendencies 1, 1961	Galeria de Arte Contemporânea, Zagreb, 3 Agosto a 14 Setembro de 1961.	Almir Mavignier
Nove tendencije 2 - New Tendencies 2, 1963	Galeria de Arte Contemporânea, Zagreb, 1 de Agosto a 15 Setembro de 1963.	Almir Mavignier
Nova tendencija 3 - New Tendency 3, 1965	Galera de Arte Contemporânea, Museu para Arte e Trabalho, Zagreb, 13 de Agosto a 3 de Outubro de 1965.	Waldemar Cordeiro
Tendencije 4 - Tendency 4 (Retrospective of NT 1— NT3, Latest Examples of Visual Research), 1968-69	Museu para Arte e Trabalho, Zagreb, 5 de Maio a 30 de Junho de 1969.	Almir Mavignier, Waldemar Cordeiro
Tendencije 5 - Tendencies 5, 1973	Gallery of Contemporary Art], Zagreb. Tehnički muzej [Technical Museum], Zagreb, 1 June – 1 July 1973.	Almir Mavignier, Waldemar Cordeiro, Antonio Dias

Tabela 3 – Relação New Tendencies com os participantes Brasileiros ao longo de suas 5 edições

⁴⁰ZANINI, 2018.

A participação de Waldemar Cordeiro torna-se essencial para compreender o movimento tecnológico internacional que é influenciador das práticas no Brasil. Cordeiro participou das 3 últimas exposições *New Tendencies*, sendo que nas *NT 4* (1968-1969) e *NT 5* (1973), teve importante participação. Nestas ocasiões, Cordeiro realiza pronunciamentos e críticas aos artistas experimentais em arte e tecnologia. Em seu pronunciamento, audiodescrito pelo catálogo “*Waldemar Cordeiro: fantasia exata*”, organizado por Analivia Cordeiro em 2014⁴¹, é revelada em 1968 a diferenciação entre as tecnologias das exposições *Novas Tendencias* relacionadas às pesquisas feitas pelo computador:

Parece-me que a primeira observação que pode ser feita a este respeito é que na exposição em torno da pesquisa feita com o computador não existem objetos, ou, pelo menos, podemos dizer que quase não há objetos. Eles ainda existem quando o resultado do programa se traduz numa imagem - uma tradução que muitas vezes é realizada através de meios artesanais. Do meu ponto de vista, esta ausência de objetos é muito importante; quero dizer, que talvez não se lhe atribui uma diferença relevante (CORDEIRO in CORDEIRO, 2014 p. 583)

A diferença residiria na questão do objeto plástico. Enquanto as exposições das *Novas Tendencias* continuavam no mesmo nível das belas artes e dos objetos de arte tradicionais - apesar das inovações mecânicas e poéticas - aquelas que usavam do computador revelariam a interdisciplinaridade do próprio campo da arte. Sendo capaz de abordar problemas em todos os níveis da ordem intelectual e prática. Para compreender melhor o debate acerca das diferenciações entre tecnologias que eram usadas na década de 1960, a seguir, no próximo subcapítulo, faço a análise da mostra *Cybernetic Serendipity* de 1968, a qual reúne o pensamento do processo de fabricação computacional da obra de arte, em nível internacional, e tem como contraste as

⁴¹CORDEIRO, ANALIVIA. Waldemar Cordeiro: fantasia exata [recurso eletrônico] tradução John Norman; Marisa Shirasuna; Izabel Burbridge – São Paulo: Itaú Cultural, 2014. 768 p.: il.

tecnologias da “*nova tendência*” citadas por Cordeiro e defendidas por Pierre Restany na formação de sua teoria do Novo Realismo.

Em 1973, o discurso de Cordeiro torna-se mais crítico. Ele inicia seu pronunciamento com um comentário sobre a computação gráfica ter ganhado destaque dentro das competências da arte. Além disso, salienta que não somente por uma obra ser feita através dos meios computacionais que seu valor de criação é menos importante:

“Do meu ponto de vista, é a dificuldade dos homens intelectuais e críticos de arte, por vezes, de entender este trabalho. Os críticos de arte tem seu repertório de esperança, de protótipo, sua codificação do mundo da imagem. Mas o conhecimento, do crítico de arte de médio nível, não é suficiente para compreender e olhar para o trabalho [desse artista]. Ele [crítico de arte de médio nível] pensa, e disse: Eu gosto ou não gosto, apenas com base em uma apreciação hedonista” (CORDEIRO in CORDEIRO, 2014 p. 603)

O questionamento de Cordeiro, direciona-se à metodologia empregada pela maioria dos críticos de arte que “apesar antigas formas de olhar, de amar, e de permanecer”⁴² deveriam estar propícios as novas formas de interpretação do objeto plástico. Ele reconhece que a crítica nunca havia utilizado o diálogo com as ciências exatas, por exemplo. E isto causaria uma dificuldade no aprofundamento da obra de base computacional. Cordeiro propõe um método de análise do objeto tecnológico que não tome por base o resíduo material, mas sim leve em consideração todas as escalas de métodos, formas de pensar, de olhar, de entender o desenvolvimento do artista.

“Nesse sentido, eu acho que o artista pode usar o computador e dar algoritmos. Mas olha, isso não é apenas o resultado visual, não é só o papel na parede. É preciso conhecer todo o desenvolvimento do trabalho do artista. Ele pode ser transformado. Eu trabalho com matrizes. Quando eu transformo uma imagem em uma matriz, eu começo a fazer operações que não são visíveis. Bem, talvez no futuro, não é apenas um problema para se olhar, mas uma forma de entendimento. Compreender, executar, e criar o entendimento. Eu posso talvez não conseguir criar mais um novo algoritmo, pode ser, mas eu posso dar uma contribuição para a compreensão da imagem. Pela

⁴² CORDEIRO, *Op. Cit.*1973, p.2.

primeira vez na história, o homem pode entender a imagem em sua estrutura, e não apenas em seu contorno”. (CORDEIRO in CORDEIRO, 2014 , p.608)

I.1 Em Conexão com *Cybernetic Serendipity*

Os anos finais da década de 1960 evidenciam uma gama de exposições que trazem tecnologia como meio articulador da poética visual. Entre as mais conhecidas exposições de arte que inauguraram o pensamento eletrônico, encontra-se “*Cybernetic Serendipity*”. Como supracitado, a mostra realizada no *Institute of Contemporary Arts* (I.C.A) de Londres, pela jovem curadora Jasia Reichardt, aconteceu no mesmo ano em que houve a invasão soviética à Checoslováquia, a Primavera de Praga, e os confrontos contra a guerra do Vietnã do Sul, em Chicago nos Estados Unidos da América. O clima de instabilidade política e revoltas que estavam acontecendo ao redor do mundo não excluem o território brasileiro.

O ano de 1968 pertence aos chamados “anos de chumbo”, momento marcado por passeatas contra o regime brasileiro ditatorial. As manifestações foram motivadas pela morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, assassinado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro (fig.4). Em resposta à crescente repressão, desde o golpe de 1964, foi realizada a *Passeata dos Cem Mil*. Descontentes com os rumos do regime militar, as revoltas populares arquitetadas pelos estudantes tomavam as ruas, e ao mesmo tempo, a “revolução armada” ganhava corpo entre os jovens⁴³.

Ao mesmo tempo em que as notícias dos abusos do governo se multiplicavam nas edições dos jornais, com fotos devastadoras e críticas não tão evidentes, o panorama artístico era outro. As notícias de uma nova frente artística alinhando a cibernética e os computadores começavam a ganhar força com críticos e colonistas a seu favor.

⁴³ AMARAL, Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1981.

Sem dúvida, foi Mario Pedrosa⁴⁴ um dos maiores e mais atuantes críticos brasileiros da época. Com renome internacional, propulsionou o debate artístico, não só relacionado à tecnologia, mas sim ao enfrentamento da cultura com o governo militar. Em texto no segundo caderno do jornal Correio da Manhã, em 14 de agosto de 1968, Pedrosa vê na mostra inglesa caminhos futuros para a arte. Diferente das exposições do início do século, com obras de Calder e Tinguely, as obras tecnológicas do final de século, posicionavam criatividade lado a lado aos computadores:

Se Calder já há trinta anos procurou introduzir o motor em painéis para movimentar as suas formas, e chegou depois à simples máquina de vento para soprar os seus *mobiles*, e Tinguely, uma geração após faz uma máquina para pintar, outra para nada e outra para destruir a si mesma. O campo agora, nesse fim de século, é outro. Mais vasto, impessoal, mais sério (ou com menos humor) mas não menos fantasioso e surpreendente. (...) O propósito deliberado por sua organizadora e de seus participantes é de procurar “formas criativas engendradas pela tecnologia”(…) Na exposição da Nashhouse, o “artista” aparece envolvido em ciência. Mas por sua vez o “cientista” surge com a gratuita imaginação ou fantasia daquele (...) Assim, sob a direção de um “artista tecnológico” o computador gráfico produz uma verdadeira composição de quadros. Onde está aqui o artista ou o cientista? Quando o tecnológico manipula a parte de sub-rotina do programa, ou a deixa variar ao acaso, muda pelo menos de atitude ou comportamento: Este

⁴⁴ Mário Pedrosa (Timbaúba, Pernambuco, 1900 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981). Crítico de arte, jornalista, professor. É um dos mais notáveis críticos de arte do Brasil, conhecido internacionalmente. Desde muito novo foi mandado pelos pais a estudar na Europa, no Institut Quinche em Chateau de Vidy, na Suíça. Estudou filosofia, sociologia, economia e estética na Universidade de Berlim. Durante sua estadia em Paris em 1928, faz fortes ligações com o grupo Surrealista, inclusive com André Breton. Por volta de 1930, junto com outros conhecidos, funda um grupo de posição trotskista e envolve-se no movimento político comunista internacional. No Brasil reassumiu suas atividades jornalísticas, trabalhando em “O Jornal”, no Rio de Janeiro. Estreou como crítico de arte em 1933. Trabalhou de forma intensa como crítico desde então, o que fez com que em 1943 se tornasse correspondente do jornal carioca “Correio da Manhã”, o qual colaboraria até 1951, criando a seção de Artes Plásticas do Correio da Manhã. Em 1953 foi encarregado em organizar o programa artístico da II Bienal Internacional de São Paulo, comemorativa do centenário da capital. Faleceu no Rio de Janeiro no dia 5 de novembro de 1981. In: FGV CPDOC. **Biografias:** Mário Pedrosa. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PEDROSA,%20M%C3%A1rio.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2019. Segundo Gláucia Villas Boas (2009) Mário Pedrosa “é figura central na inauguração do segundo programa estético modernista no Brasil cujo objetivo era a troca dos retratos do Brasil pela busca de formas concretas. Ao mesmo tempo em que renova o instrumental da crítica de arte brasileira, participando ativamente do debate na esfera pública, Mário Pedrosa exerce fascínio, influência e orienta artistas plásticos muito jovens, ao voltar do exílio nos Estados Unidos em 1945. Neste sentido, podemos lembrar de Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, e mais tarde Lygia Pape, Lygia Clark e Helio Oiticica.” Além disso, os escritos de Pedrosa encontram-se divididos em duas vertentes: a militância de esquerda e a crítica inovadora do século XX. In: VILLAS BOAS, Gláucia. Vida da crítica: percursos de Mário Pedrosa. *Poiésis*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 14, 2009. Na mesma edição da referida revista há outros artigos sobre Mario Pedrosa, ver: SANT’ANNA, S.P. A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão, idem; MARI, M. Mário Pedrosa e Cândido Portinari nos Estados Unidos (1942), idem; ERBER, P. Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950, idem. In: *Poiésis* v. 10, n. 14, 2009: Vida da crítica Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/poiesis/issue/view/1247>> Sobre Mário Pedrosa também consultar: Amaral, Aracy. “Mario Pedrosa: um homem sem preço”. In: Marques Neto, José Castilho (org.), Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. Arantes, Otília Beatriz Fiori. Mario Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Villas Boas, Gláucia. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”. In: Tempo Social. Vol.20 no.2. São Paulo: Nov. 2008.

deixa de ser científico para ser estético (PEDROSA, 14 de outubro de 1968)⁴⁵.

Retornando a mostra inglesa, Jasia Reichardt, então recém diretora associada do instituto, ao organizar uma exposição de arte concreta em 1965, foi apresentada à Max Bense⁴⁶, ocasião que a inspirou a olhar a máquina como meio de criação estética e a perceber os potenciais criativos gerados pelas engenharias tecnológicas (REICHARDT, 1968). Através de vários periódicos como “*Data System’s*” e “*Computers and Authomation*”, ela foi capaz de estabelecer contatos com Michael Noll (da *Bell Telephone Lab*) e com “*Technique Group Tokyo*” que a puseram frente a novos trabalhos da área da computação. Nos anos de 1960, eram raros os artistas que tinham a sua disposição um computador para o uso pessoal, o que levou Reichardt a aproximar-se da companhia de cientistas da computação gráfica⁴⁷ para tentar perceber se a linguagem eletrônica poderia criar fruição estética como concebida nas artes plásticas comuns.

O conceito de cibernética é oriundo do início da década de 1940, pela primeira vez elucidada no livro do matemático Norbert Weiner “*Cybernetics, or Control and Communicarion in the Animal and the Machine*” (1948). O título faz alusão a sua própria definição sobre cibernética:

“Cybernetics is a transdisciplinary information- communicarion theory linking the organizational principles and structures of all fields of knowledge, a mechanism for gathering “feedback”, and a tool na integrated “systems” approach to information.”⁴⁸

⁴⁵PEDROSA, Mario: *Cybernetic Serendipity*. Correio da Manhã, 2 Caderno. Rio de Janeiro: 14 de outubro de 1968.

⁴⁶Max Bense é considerado, junto a Abraham Moles, fundadores de área no que concerne à arte e tecnologia.

⁴⁷O termo “computação gráfica” – Computer Graphics – foi criado por William Fetteer membro da Boeing no início dos anos 1960. Os estudos do corpo humano em computação gráfica eram destinados à reações do piloto em cabines de simulações de voo.

⁴⁸Cibernética é uma teoria transdisciplinar informacional-comunicacional conectando os princípios organizacionais e estruturas de todos os tipos de conhecimento, um mecanicismo para reunir “feedback”, e uma ferramenta para uma integração de sistemas aproximadas a informação. Trad Nossa. STILES, Kristine. *Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of Artists’ Writings*. 1995, p.385.

A recente teoria da cibernética desenvolvida por Weiner havia saltado aos olhos de Reichardt, pronta a pensar sua relação com as artes e com os sentidos. Da materialidade matemática em cibernética aliada a proposta de expansão dos sentidos – *sense* – surge o título da exposição: *Cybernetic Serendipity*.

Após um período substancial de pesquisa, foi então revelada a proposta do I.C.A. – em dezembro de 1966 – de organizar uma exposição que reuniria os mais avançados métodos computacionais com a arte contemporânea. A etapa de levantamento financeiro de fundos contou com a ajuda de Hon Anthony Wedgewood, então ministro da tecnologia britânico, que auxiliou o envio de mais de 200 cartas a diversas instituições credoras. As disponibilidades das máquinas de processamento computacional eram demasiadamente caras e na grande maioria, somente pertencentes a setores industriais como companhias de aviação, aeroespacial e de comunicações.

Segundo Brent MacGregor, autor de “*Cybernetic Serendipity Revised*” em 2002, o apoio alcançou grandes empresas como *IBM, Boeing, General Motors, Westinghouse, Calcomp*, instituições de pesquisas como a *Bell Telephone Lab, US Airforce research Lab*. Dentre os credores havia alguns “patronos” – *founding-fathers*: Charles Csur, Charles Pask, Michael Noll, John Whitney e Edward Ihnatowicz⁴⁹. Os criadores de várias localidades que estavam usando o computador em diferentes novas formas se juntaram aos artistas da arte analógica contemporânea, os quais trabalhariam juntamente para construírem obras especiais para a mostra. Estes artistas incluíam: Bruce Lacey, Nam June Paik, Roger Dainton, Tsai Wen Ying, Jean Tinguely e James Sewright, Waldemar Cordeiro, Villa-Lôbos – que apresentou a composição “*New York Skyline*”- entre outros.

⁴⁹ MaCGREGOR, Brent. *Cybernetic Serendipity Revisited*. School of Visual Communication, Edinburgh College of Art – U.K: 2002.

A mostra teve início em agosto de 1968 e foi sediada pela *Nashhouse*, no *The Mail* em Londres. Todavia, apesar da reputação de ser a mostra pioneira na área, *Cybernetic Serendipity* (fig.5) havia sido precedida por exposições na Alemanha e na América. Entretanto, “talvez, ela foi, como o título sugere, apenas sobre cibernética - controle e comunicação no animal e na máquina”⁵⁰, ao invés do que exclusivamente centrada nos trabalhos gerados por computador. Ao título de uma exposição que visava explorar “as relações entre tecnologia e criatividade”⁵¹, ela claramente nos mostrou o uso oportuno das máquinas, por questões publicitárias e institucionais. Na exibição havia somente duas máquinas (computadores) e a maioria dos trabalhos foram realizados através da tecnologia analógica.

A exposição foi dividida em três áreas de concentração: (i) Imagens geradas por computador, filmes animados por computador, composições realizadas por computador e execuções musicais, poemas e textos gerados por computador; (ii) Obras de arte realizadas a partir do conceito de cibernética, ambientes cibernéticos, robôs de controle remoto e pinturas feitas por máquinas; e (iii) Máquinas demonstrando o uso do computador e como ambientes lidam com a história da cibernética⁵². Uma das características propostas por Jasia Reichardt era a não descrição das obras. O espectador ao interagir não saberia se aquilo era feito por um artista, um músico, um engenheiro, matemático ou arquiteto. Não sendo importante a trajetória de quem as produziu, ela promovia a exploração de um campo aberto para a produção imagética. Essas novas possibilidades de experiência da arte, sejam através das novas mídias ou novos sistemas, abririam o alcance de expressão dos indivíduos ligados a criação plástica de uma forma rara. Entretanto, as demandas exigidas pelas novas mídias trariam a necessidade de

⁵⁰Idem, p.12.

⁵¹ REICHARDT, Jasia. *Cybernetic Serendipity: the computer and the arts*. Studio International, 1st ed. Editora ICA. Londres: 1968.

⁵²Idem.

novos personagens ativos na produção, seja compondo música, pintando um quadro, programando um computador ou soldando cabos.

Dos dois computadores mostrados na exibição, um não tinha nenhuma conexão com o trabalho criativo, era um sistema de reservas de linhas aéreas desenvolvida pela *IBM*. O outro, pertencente a Peter Zinovieff (fig.6), era destinado a composição musical – o qual retornou ao dono dias depois da abertura. Em uma visão realista sobre a exposição, a curadora Jasia Reichardt alega:

“Cybernetic Serendipity deals with possibilities rather than achievements, and in this sense it is prematurely optimistic. There are no heroic claims to be made because computers have so far neither revolutionized music, nor art, nor poetry, in the same way that they have revolutionized Science.”⁵³

No que diz respeito a esta dissertação, a mostra *Cybernetic Serendipity* revela-se como substancial na relação para a tentativa de aproximar o Brasil às tecnologias da arte mais avançadas. Esta aproximação foi realizada via Waldemar Cordeiro, que participava de mostras internacionais, como as já citadas *New Tendencies* de Zagreb, e estaria em sintonia com os desenvolvimentos da informática nas artes. Ele, em 1969, ano do acontecimento da X Bienal de São Paulo, seria um dos responsáveis pela representação de uma sala especial na mostra para estes novos processos artísticos no território nacional.

Em vários momentos desta dissertação, como já mencionado, faz-se necessário a ajuda da pesquisa em arquivo para tecer o argumento. Considerando isso como parte documental da relação da Bienal brasileira com a mostra de Jasia Reichardt e da tentativa de trazer a mostra para compor a X Bienal de São Paulo, seu futuro se mostrava incerto. Cordeiro havia tentado trazer a mostra inglesa para ser parte

⁵³Cybernetic Serendipity lida com possibilidades e não com conquistas e, nesse sentido, é prematuramente otimista. Não há reivindicações heróicas a serem feitas porque os computadores até agora não revolucionaram a música, nem a arte, nem a poesia, da mesma forma que revolucionaram a ciência” (Trad. Nossa). In REICHARDT, *Op. Cit.*, 1967 p.5

integrante da 10ª edição da Bienal, porém sem obtenção de sucesso. Por meio da representação brasileira no Conselho Britânico⁵⁴, os organizadores da mostra apresentaram um desinteresse com a participação na Bienal brasileira de 1969. O motivo aparente era uma *tourneé* da exibição em território norte-americano, que foi realizada em suas cidades no ano de 1969. A primeira parada ocorreu na *Corcoran Gallery of Art* em Washington, D.C., e a seguinte no recém-inaugurado *Exploratorium* de São Francisco (anexo 1).

“Prezada Senhora; Em resposta à consulta contida em sua carta de 20 de agosto p.p referente à possibilidade de inclusão da mostra “Cybernetic Serendipity” na X Bienal de São Paulo, temos a informá-la de que o Conselho Britânico de Londres se comunicou com os organizadores da exposição que se mostraram um tanto incertos ao seu futuro” (FITZSIMMONS, 1968).

⁵⁴Conselho Britânico era o órgão do estado inglês que intermediavam as participações de artistas ingleses em mostras internacionais

II

Crítico do tempo, viajante do mundo: Pierre Restany entre afluências e confluências com o Brasil

“Sistematicamente vanguardeiro” é como crítico de arte Pierre Restany foi definido por Roberto Pontual em matéria chamada “Restany e o Novo Realismo” no 4º caderno do jornal Correio de Manhã (RJ), no dia 5 de maio de 1968. Tal adjetivo ao crítico francês não era somente um elogio editorial. Pierre Restany havia dedicado sua atenção a países fora do eixo de Paris-Nova York por um longo período de sua carreira. Tal fato deve-se a resistência da crítica francesa aos escritos do autor, que pregava uma reavaliação do abstracionismo que vigorava no país. Assim, pode-se considerá-lo um crítico “mundial”. Do francês ao italiano, atuou nas revistas *Domus*, *I Quattro Soli*, e *De Vita*, além de uma importante atuação na Alemanha⁵⁵, Japão, Índia, entre outros:

J'ai effectué de nombreux entretiens qui m'ont fait voyager de Barcelone à Milan, de Stockholm à Los Angeles, de Bâle à Rio de Janeiro, de Rome à Séoul, de Kassel à Los Angeles, de Paris à Tokyo... Aventure personnelle, cette fois, mais qui m'a fait découvrir assurément, comme me l'a indiqué Leo Castelli, le grand marchand américain du XX^e siècle, que Pierre Restany est << l'un des grands personnages les plus captivants et les plus importants de l'histoire culturelle française >> (PÉRIER, 2013, p.5)⁵⁶.

Voltou sua atenção ao Brasil no início da década de 1960. Ele percebeu um movimento de tendências constatáveis em determinado setor das artes que ia além das formas comuns que se correlacionavam com seu pensamento sobre o Novo Realismo. O contato com artistas que vinham representando novas possibilidades de ação no território nacional, aproximação que acontecia via as edições da Bienal de São Paulo,

⁵⁵Sua participação foi na Revista *Kunstwerk* a partir de 1958.

⁵⁶Fiz muitas entrevistas que me fizeram viajar de Barcelona a Milão, Estocolmo a Los Angeles, Bâle ao Rio de Janeiro, Roma a Seul, Kassel a Los Angeles, Paris a Tóquio ... Aventura pessoal, desta vez, mas que me fez descobrir, como me disse Leo Castelli, o grande comerciante americano do século XX, que Pierre Restany é "um dos mais cativantes e mais importantes da vida cultural francesa >>.(PÉRIER, 2013, p.5 Trad. Nossa)

foi o meio que suscitou um interesse no sentido teórico e de divulgação no exterior através da atividade crítica. A participação de Restany no cenário brasileiro consiste em dois momentos relevantes: (I) Ao longo de toda década de 1960, após concretizar sua teoria sobre o Novo Realismo, subdividida em três momentos que se concentram em torno dos anos de 1961, 1965-1967 e 1969; (II) Década de 1970, na qual lança o manifesto “*Rio Negro Manifesto*” marcando sua atenção para o naturalismo integral⁵⁷. Neste momento, analisaremos somente o primeiro.

No início do decênio de 1960, Restany estrutura o que seria a base do Novo Realismo, movimento que sugeria, como já mencionado, novas abordagens do real, uma nova abordagem da natureza moderna com múltiplas perspectivas sobre objeto. O Novo Realismo foi, por anos a fio, a principal área de atuação da crítica de Pierre Restany, a partir das constatações subjetivas dos trabalhos de Yves Klein, Raymond Hains e Jean Tinguely, como ele diz em 1963:

“(...) presente o denominador comum dessas tentativas muito diversas e que havia seguido até então evoluções independentes: um gesto fundamental de apropriação do real, ligado a um fenômeno qualitativo de expressão” (RESTANY, 1963).

A corrente francesa estava conectada diretamente com a crítica latente da sociedade de consumo e com o surgimento massivo das ferramentas tecnológicas que acompanhavam o desenvolvimento capitalista, em uma perspectiva positiva. No panorama artístico global da década, a atenção volta-se para o fortalecimento e a ressonância da *Pop Art*, especialmente a americana, que trazia certa rivalidade histórica com os europeus. Tanto as tendências da *Pop Art*, como as do Novo Realismo, tiveram influências significativas na arte brasileira.

⁵⁷“Naturalismo Integral” na teoria de Pierre Restany é oriundo do “Manifesto do Rio Negro”. Trata-se de uma nova percepção do real obtida do fascínio pelo bioma e pelas comunidades do norte do Brasil. Na ocasião viajava junto a Frans Krajcberg e Sepp Baendereck. Há uma mudança significativa no olhar de Restany: (i) no início da década de 1960: Novo Realismo – natureza industrial e (ii) a partir de 1970: realismo integral – perca do fascínio do industrial e atenção para outras formas de se vivenciar o real.

O *Nouveau Réalisme* iniciou-se com as formulações do crítico e sua relação com os artistas Yves Klein, César e Tinguely no final dos anos 1950 e início da década seguinte, em um momento no qual o questionamento sobre as formas artísticas sacralizadas parecia inundar os corações dos jovens artistas. Segundo Restany, “no exato momento em que a arte abstrata parece triunfar a jovem geração, isto é, a dos artistas de 30 e 40 anos, [re]questionava radicalmente a hierarquia dos valores não-figurativos”⁵⁸. A “pré-história” da teoria crítica de Restany é marcada por exposições do final da década de 1950 que influenciaram uma série de artistas futuros, tendo na exposição-manifesto “*Vazio*” de Yves Klein, na galeria *Iris Clert* em Paris, no ano de 1958, seu marco inicial. Os espectadores depararam-se somente com a presença do artista. As paredes nuas da branca galeria mostraram-se como uma provocação deliberada ao estado da arte⁵⁹. A exposição de Klein trata-se de um gesto bruto de apropriação do real cósmico, sendo a obra digerida pelas bocas que participavam do *vernissage* francês. Aos olhos do escultor Jean Tinguely, Klein trazia bravamente a revelação do imaterial à arte. O “*Vazio*” marca o início de uma colaboração Tinguely-Klein que refletiria no mesmo ano, em outubro, na exposição “*Velocidade pura e estabilidade monocromática*”:

“Discos monocromos, na maior parte azuis, de Yves Klein eram acionados a várias velocidades rotativas pelos motores de Tinguely. “A escavadora do espaço”, um martelo demolidor montado sobre um caixilho de madeira e com o eixo central coroado por um disco branco móvel constituía o aspecto fundamental da exposição e, para Tinguely, a primeira página de um novo capítulo: a apropriação do universo mecânico, o motor considerado em si pelas possibilidades expressivas das suas estruturas”(RESTANY, 1979, p. 25)

A partir dessa união, Tinguely afirmava a poesia existente por detrás das máquinas⁶⁰. Mas apesar de seu entusiasmo com nova modalidade artística, os críticos da

⁵⁸RESTANY, *Op. Cit.* 1979, p.23

⁵⁹RESTANY, *Op. Cit.* 1979.

⁶⁰Em 1959, Jean Tinguely realiza os “*Matematics*”: máquinas para pintar e desenhar o abstrato.

tradicional corrente francesa a viram como uma sátira aos grandes nomes do abstracionismo. Todavia, o que a França recusou de Tinguely, os americanos acolheram. As máquinas de Tinguely foram rapidamente acolhidas por artistas como Rauschenberg, Jasper Johns e Chamberlain no continente Americano.

Se faz necessária na construção dessa dissertação a introdução do caráter tecnológico presente nas obras de Jean Tinguely, reunidos em torno das obras que envolviam a poética do mundo industrial. Seus objetos-mecânicos, como em suas máquinas semiautônomas que pintavam o abstrato sem a necessidade de movimento gerado pela ação do artista. Suas máquinas de pintar rapidamente contaram com outros adeptos:

“À volta de Tinguely haviam se reunido os tecnólogos da metamorfose, os registros de nosso mundo industrial: Spoerri e seus quadros-armadilha, autênticas naturezas mortas do acaso; Niki de Saint-Phalle e os seus relevos-alvo, pinturas feitas com espingarda. A metamorfose tecnológica é um espetáculo contínuo”(RESTANY, 1979, p.30).

O escultor suíço representava a colisão da vanguarda francesa com a americana, pautadas na atenção do ambiente industrial, da beleza efêmera da vida revelada pelos muros da cidade. É esta colisão da percepção de uma nova estética, que faz com que Restany lance as bases do Novo Realismo: “um novo aproximar-se do perceptivo real”⁶¹. Restany havia encontrado em Klein e Tinguely, assim como em Hains, César e Arman, a convergência em que se baseara para a construção de sua teoria sobre uma nova estética. A respeito desta passagem, em texto de abertura ao livro “Os Novos Realistas” de Restany, Michel Ragon nos dá seu relato pessoal:

“Lembro-me de ter encontrado um dia, na rua Jacob, Pierre Restany ansioso e ao mesmo tempo entusiasta. Ele segurava seu ovo de Colombo tentando mantê-lo de pé⁶². Falou-me das convergências entre as pesquisas de Yves

⁶¹RESTANY, 1979, p.29.

⁶²“Ovo de Colombo” refere-se a uma metáfora do folclore europeu para referir-se à resolução de problemas muito difíceis que ao fim, revelam-se como óbvias.

Klein, de Tinguely, de Arman, de Hains, de César; dessa reabilitação do objeto que surgia como reação brutal em pleno período de expansão da arte abstrata, dessa exaltação da beleza industrial naquilo que ele produz de mais derrisório. E quando lhe falei de dadá, disse-me: “Isto está quarenta graus acima de dadá!” (RAGON in: RESTANY, 1979, p.16)

O movimento propunha lançar novos olhares sobre os acontecimentos da modernidade, ou da natureza moderna⁶³: meio industrial, a cidade e a população de massa, cientificismo, tecnicismo. Tais características da sociedade contemporânea resultavam no que, para eles, seria a chave da produção da arte contemporânea⁶⁴. Ou, “um modo de aproximar-se do perceptivo real”⁶⁵. Havendo um encontro de três pontos que permeavam as obras de Yves Klein, Jean Tinguely e Hains:

Inicialmente houve pois um encontro entre: (1) um método de percepção e comunicação sensível a serviço de uma intuição cósmica (2) uma vontade de integrar a técnica industrial na metamorfose do cotidiano; (3) uma preocupação de recuperar poeticamente as formas mais correntes de exploração das linguagens visuais organizadas: manifestos, publicidade, *mass media*. Essas três correntes constituem as três famílias do novo realismo (RESTANY, 1979, p.30).

Em 1960, Yves Klein e outros artistas que Restany havia conhecido em Paris, organizaram uma exposição conjunta na *Apollinaire Gallery* em Milão. Restany escreveu um texto-catálogo para a mostra com o título “*Les Nouveaux Réalistes*”, em que caracterizava a arte como uma aventura apaixonante pelo real percebido em si mesmo⁶⁶. Em outubro do mesmo ano, foi desenvolvido o primeiro manifesto do Novo Realismo (anexo 7). Nele é enfatizada a ideia central das consequências de apropriação do real: “a constatação sociológica se torna linguagem e até poesia da linguagem”⁶⁷.

Em todos esses artistas, ele via em comum as diversas maneiras de “apropriações do real, ligadas a um fenômeno quantitativo de expressão (a impregnação pela cor pura de Klein, a animação mecânica de Tinguely, a seleção do cartaz dilacerado

⁶³ RIBEIRO, Marília A. Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60. C/Arte: Belo Horizonte, 1997. p.38

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ RIBEIRO, *op. Cit*, 1997, p.39.

⁶⁶ RESTANY, 1979

⁶⁷ Idem, p. 144.

em Hains)”⁶⁸. Em 1961 é realizada a exposição “Quarenta Graus Acima de Dada”, reunindo os artistas adeptos ao Novo Realismo, cujo anseio comum era colocar o problema da autonomia expressiva do objeto, ou seja, retornar com o pensamento dos *ready-made* dadaístas para assim colocá-los em relação à dimensão da natureza moderna industrial (fig. 7). O grupo dos Novos Realistas teve a adesão posterior de Christo, Deschamps, Niki de Saint-Phalle, Spoerri, Dufrière, César, Mimmo Rotella e Villeglé⁶⁹, que continuaram até o ano de 1963. A proposta do Novo Realismo derivou posteriormente em prolongamentos da arte contemporânea que envolviam os repertórios da tecnologia por parte de Restany, mas cada artista integrante prosseguiu em sua medida individual.

Em meados da década de 1960, a inquietação de Restany pela concentração cultural que se estabelecia no eixo cultural Paris-Nova York causa o deslocamento de sua atenção para os países da América do Sul. Não somente sobre o Novo Realismo no Brasil, Restany esteve alinhado com as mais novas tendências da arte internacional, importando-as para o território nacional. Este momento da participação de Restany no Brasil, como já mencionado anteriormente, é também relacionado com as edições da Bienal de São Paulo. Participação que começou ativamente no ano de 1961, porém conforme descrito por Lisbeth Rebollo em apresentação na AICA⁷⁰, sua presença tornou-se particularmente importante nos anos de 1965 e 1969 (tabela 04, a seguir).

⁶⁸ PONTUAL, Roberto. Restany e o Novo Realismo, Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 05 de maio de 1968

⁶⁹ RESTANY, 1979

⁷⁰REBOLLO, Lisbeth. Pierre Restany in Brasil. Round Table – Honour to Pierre Restany, AIC A International Congress Slovakia, 2013.

Cronologia do Novo Realismo

1958	28 abr.	Paris:	Ação-Espetáculo Yves Klein na Iris Clert: "O Vazio"	Bienal de Paris: "O tapume dos locais reservados" de Raymond Hains (Yves Klein expõe contemporaneamente uma proposta monocromática e Tinguely, o "Métamatic gigante número 17". Dufrière e Villeglé estão presentes com manifestos rasgados).	
	Nov.	:	Colaboração Yves Klein-Jean Tinguely: "Velocidade pura e estabilidade monocromática" (Iris Clert)		
1959					
1960	9 mar.	Paris:	Ação-espetáculo de Yves Klein: "As antropometrias da época azul" (demonstrações-realizações de impressões na Galeria Internacional de Arte Contemporânea)		
	17 mar..	N. York:	Museum of Modern Art: Tinguely realiza sua "Homenagem a Nova York" (estrutura autodestruidora de grande formato, ponto de partida de numerosos "eventos" do mesmo gênero realizados no período de 1961-1963 em Figueiras, Veneza, Estocolmo, Copenhague, etc.). De volta a Paris, prepara na primavera uma exposição de "Metamecânicos" automotivos na Galeria das 4 estações.		
	16 abr.	Milão:	Pierre Restany publica o primeiro manifesto do novo-realismo.		
	maio	Milão:	Exposição "Les nouveaux réalistes" na Galeria Apollinaire: Arman, Dufrière, Hains, Yves Klein, Tinguely, Villeglé.		
	Salão de Maio	Paris:	As "compressões" de César.		
	out.	Paris:	Ação-espetáculo de Arman na Iris Clert: "O Cheio"		
	27 out.	Paris:	Pierre Restany funda o grupo dos novos realistas na casa Yves Klein. Na presença de Arman, Dufrière, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely e Villeglé. César e Rotella, que haviam sido convidados, não estavam presentes. Participaram das manifestações seguintes do grupo ao qual se uniram em seguida Niki de Saint-Phalle (1961), Christo e Deschamps (1962).		
	nov-dez	Paris:	Festival de Vanguarda, Palácio das Exposições da Porta de Versalhes. Exposição do grupo.		
	27 nov.	Paris:	Festival de Vanguarda. Ação-espetáculo de Yves Klein: "O teatro do Vazio anunciado no Jornal do Mundo".		
	1961	abr.	Milão:	Exposição Arman-Raysse na Galeria Schwarz.	
25 abr.		Paris:	RTF, Transmissão na TV "Em francês no texto: a vanguarda, dedicada aos novos realistas.		
jun.		Estocolmo	Grupo N. R., Galeria Samlaren (organizada por Spoerri)		
30 jun.		Paris:	Ação-espetáculo de Nikki Saint-Phalle, "fogo à vontade" (Galeria J)		
jul.		Paris:	"O Novo Realismo em Paris e Nova-York", mostra encontro Europa-EUA (Galeria Rive Droide)		
jul		Nice:	Primeiro Festival do Novo Realismo.		
			Galeria Muratore: exposição do grupo + um "environnement-vitrine" de Martial Raysse.		
			Abadia de Roseland, 13 de julho: ações-espetáculo: colères de Arman, tro de Niki Saint-Phalle, fonte de Tinguely, "os doces do Tapume" de Hains, recital dos poemas fonéticos executado por Rotella.		
Salão das comparações	Paris:	Paris, sala especial N.R. organizada por Villeglé			
out-nov	N.York:	Museum of Modern Art, "The art of assemblage": mostra organizada por William Seitz.			
out.	Paris:	Sai o primeiro número de Planète. O primeiro estudo sobre os novos realistas (nossa atual vanguarda, Pierre Restany)			
1962	Salão Comparações	Paris:	Sala especial do Novo realismo organizada por Villeglé.	Fev. Monique:	Segundo Festival do Novo Realismo. Ação-espetáculo: colères de Arman, tiro de Niki Saint-Phalle, demonstrações de lacerações de manifestos de Rotella, monumento provisório de Christo.
	jan - fev.	Dallas:	Museum of Modern Art: "The art of assemblage"		
1963	mar-abr.	San Fr.:	San Francisco Museum of Art: "The art of assemblage".		
	maio	Paris:	"Donner à voir", Galeria J.		
	6 jun.	Paris:	Morte de Yves Klein.		
	3. jul	Paris:	Ação espetáculo de Christo: Muro de Latoes na rua Visconti (exposição Galeria J)	2-9 mar. Paris:	Ação-espetáculo de Spoerri "O restaurante da Galeria J"
	ago	Amsterdã:	Stedelik Museum "Dylaby" (Rauschenberg, Raysse, Niki Saint-Phalle, Spoerri, Tinguely, Ultvedt).	Salão Comparações	Paris: "Dadá embalé", colaboração Hains-Christo.
	out	N.York:	"The new realists", Sidney Janis Gallery, mostra-encontro Europa-EUA.	jun. Veneza:	Galeria del Leone: novo realismo
	nov.	Paris:	Ed. Galerie Lawrence: Spoerri, "Topografia anedótica do acaso".	jun-ago.	San Marino: IV Bienal "Ultra Informal", grupo N.R.

Tabela 04 – Cronologia do Novo Realismo. Fonte: RESTANY, Pierre. "Os novos realistas". Editora Perspectiva AS. – São Paulo, Brasil. 1979, p.61-65

II.1 - A primeira visita em 1961, os anos 1965-1967 e 1969.

A primeira viagem de Restany ao Brasil foi após uma rápida passagem pela Espanha. Em 13 de setembro de 1961, juntou-se a Mario Pedrosa e Ferreira Gullar e visitam Brasília. Depois, outros encontros aconteceram em São Paulo e Rio de Janeiro, ocasiões em que fora apresentado aos artistas de vanguarda: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Jackson Ribeiro, Waldemar Cordeiro, entre outros⁷¹. A convite de Mario Pedrosa, então diretor da Bienal de São Paulo, sua vinda marca uma abertura da organização às medidas de reformulação da mostra. Pedrosa e a Bienal pediram auxílio financeiro a empresa de aviação *Panair* para custear a vinda de Restany e outros críticos internacionais para a participação em um projeto de cobertura jornalística, por meio de cartas e artigos, de suas impressões da mostra.

A fim de permitir a presença de críticos de arte estrangeiros à inauguração da VI Bienal de São Paulo e fazer a cobertura completa da manifestação na imprensa especializada da Europa, o presidente da Panair pôs à disposição quatro passagens para os críticos e escritores Guido Ballo, da Itália; Pierre Restany, da França; Gert Schirft, da Suíça; José Augusto França, de Portugal, que deverão chegar ao Brasil nos primeiros dias de setembro vindouro (CORREIO DA MANHÃ, 2 de Agosto de 1961).

Como consequência, a crítica resultante não poupou o país que os recebia nem as delegações dos países da América do Sul. Restany alegou certa maturidade da arte brasileira em relação aos países vizinhos, que apesar da forte vinculação política, eram carentes de originalidade⁷². Apesar das críticas quanto às artes, dedicou uma parte de sua escrita a um elogio à Bienal e a Ciccillo Matarazzo no processo de modernização do país. Dizia que o esforço da posição do Brasil era por meio de um só homem, analisado mais profundamente no próximo capítulo, o presidente Ciccillo. Ele seria responsável por impulsionar grandes personagens às

⁷¹PERIER, Henry. Pierre Restany: Le profete de l'art. Éditions Cercle d'art – Paris 2013, p.169

⁷² PLANTE, Isabel. Pierre Restany et l'Amérique Latine: Um détournement de l'axe Paris-NewYork. In: Richard Leeman (dir.), Le demi-siècle de Pierre Restany. Paris, Institut National d'Histoire de l'Art – Éditions des Cendres, 2009, pp. 287-309.

artes, como Assis Chateaubriand, em São Paulo, e Niomar Muniz Sodré Bittencourt, no Rio de Janeiro:

O êxito da Bienal de São Paulo não é um milagre. Se em 1965 esta manifestação longínqua se transformou na irmã exata de Veneza, o resultado é devido ao constante esforço e vontade de um só homem. De origem italiana, fervoroso amante da arte moderna, fiel frequentador das mostras de Veneza, Francisco Matarazzo Sobrinho (...) Seguindo o exemplo de Matarazzo, diversas outras personalidades brasileiras se voltaram para iniciativas de arte, transformando-se em verdadeiros mecenas (RESTANY, 1966 n.p.).

Foi a partir deste primeiro contato que Restany observou no Brasil um terreno fértil para consolidar a sua teoria. No mesmo ano de sua chegada, propôs um projeto de exibição cujo objetivo era apresentar ao público da América do Sul as vanguardas mais atuais que tinham como compromisso uma a assimilação do real. A mostra seria composta, além da exposição de obras dos principais artistas do movimento parisiense, por palestras, exibições de filmes e debates, assim como a mostra “Quarenta Graus acima do Dadá” realizada por ele em Paris⁷³. Provavelmente, a mostra seria realizada no MAM/SP onde Mario Pedrosa era diretor. Entretanto, a realização da mostra brasileira não foi concretizada pelo curto período que Restany esteve no Brasil⁷⁴.

Em 1965, Restany, como um autônomo da crítica, sem vinculações institucionais, questionava o modelo de exibição da Bienal de São Paulo que ocorria naquele ano. A mostra reunia artistas em áreas de concentração baseada na vinculação de seu país de origem, sendo conhecidas como “representações nacionais”⁷⁵. Para ele, esse modelo estava ultrapassado e a exibição deveria ser construída sobre critérios mais

⁷³PERIER, Pierre Restany: Le profete de l’art. Éditions Cercle d’art – Paris 2013.

⁷⁴Restany teria retornado a Europa em dezembro a tempo de organizar a exposição “Il nouvo realismo del colore” de Klein, em Milão (PERIER, 1998 P.199)

⁷⁵ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. As Bienais nacionais de São Paulo: o caso da pré-bienal 1970. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. V.7, n.13: mai..2017. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

transparentes, em torno de conceitos ou temas estabelecidos pela organização, de forma a aproximar a produção artística à atividade crítica.

Em 1966, ano posterior à realização da VIII Bienal de São Paulo, Restany dedicou dez páginas de seu texto publicado na revista italiana *Domus*, número 432, a tecer argumentos sobre a organização da Bienal⁷⁶. Segundo Restany, o papel desempenhado pela fundação na cultura do Brasil, ao longo dos quinze anos de existência, fez surgir condições favoráveis de diálogo entre o artista e o público, desenvolvendo uma efervescente vida cultural. Assim, Restany, dava importância internacional às artes brasileiras:

“Para o público especializado local, a Bienal de São Paulo é, antes de tudo, um simpósio de debates. A qualidade da informação ali apresentada é discutida e comentada. Este debate crítico dá à manifestação uma ressonância suplementar. Este elemento é capital para a vida artística do país: ele condiciona e sanciona o desenvolvimento do pensamento criador. É através desses debates sobre a Bienal que são cristalizadas as opções novas, que a estética geométrica é novamente posta em questão para o desenvolvimento de uma pintura abstrata mais lírica, e que, agora, reaproxima-se da figuração como a isca para uma renovação realista.” (RESTANY, in MAURICIO⁷⁷: Correio da Manhã, 21 de janeiro de 1966)

Apesar do elogio e reconhecimento da necessidade vital para a cultura sul-americana Restany deixa claro sua preocupação com as formas que a instituição propõe de ativação do público. Muitas de suas críticas eram em relação a participação pública e ao alcance que essas obras tinham: “Os resultados são aparentemente modestos: a Bienal interessa apenas uma minúscula fração da opinião. Mas há também, por vezes, uma outra opinião (consciente?)”⁷⁸. A fórmula tradicionalista de exposição da Bienal de São Paulo também não passou despercebida pelo crítico Francês: “Os defeitos inerentes a fórmula Bienal pesam

⁷⁶ CORREIO DA MANHÃ. Restany, a VIII Bienal e o Brasil. Rio de Janeiro: 21 de janeiro de 1966

⁷⁷ Jayme Maurício atuou como um agitador cultural na década de 1960, foi responsável pela introdução das notícias internacionais nos periódicos brasileiros.

⁷⁸ RESTANY, 1966 n.p.

bastante, por vezes, sobre suas estruturas e funcionamento: uma reforma se impõe com urgência, de maneira a evitar que se reproduzam indefinidamente certos erros de justiça”(RESTANY in MAURÍCIO, Correio da Manhã, 21 de janeiro de 1966).

Através desta observação da Bienal de São Paulo, Restany se aproximou de Ciccillo Matarazzo. Apesar do tradicionalismo evidente de Ciccillo, considerando a importância que Restany detinha na crítica internacional de arte, ele o convidou, em 1967, para organizar uma exposição especial na edição futura da mostra.

Desde então, Restany procurou seguir os avanços das evoluções individuais dos artistas e extrair da sua própria crítica prolongamentos e consequências que viriam desembocar em situações mais atuais. Aquilo que a compreensão clássica concebia por imagem plana já não era suficiente para o campo da prática artística mais atual. O conceito embrionário de “*mec-art*” ou arte mecânica, tentava reestruturar de forma orgânica as derivações da imagem produzidas por meio de processos industriais e fotomecânicos⁷⁹.

In generale, la definizione industriale dell'immagine che è caratteristica della *mec-art* (...) implica non soltanto la grande tiratura ma anche l'indifferenza assoluta dell'artista nei confronti del supporto di tale immagine-oggetto. Ciò che è essenziale qui è la strutturazione meccanica dell'immagine che funge da prototipo. Il resto compete alla diffusione e alla produzione in serie (RESTANY, 1969 p.49)⁸⁰.

Esses processos, apesar de diferentes frentes, tinham um único destino: a produção de uma imagem síntese, simulada. Para Restany, a *mec-art* era precursora ou já concretizadora de um novo conceito do objeto de arte, “objeto que já não é único, (...) trata-se do golpe mortal na ficção da obra única”⁸¹. A arte contemporânea havia trocado os meios de expressão e comunicação porque sua finalidade era outra. Agora a arte

⁷⁹CORREIO DA MANHÃ. Restany e o Novo Realismo - Rio de Janeiro: 5 de maio de 1968.

⁸⁰“Em geral, a definição industrial da imagem que é característica da *mec-art* (...) não apenas impressiona pela grande circulação, mas também pela absoluta indiferença do artista em relação ao suporte dessa imagem-objeto. O que é essencial aqui é a estruturação mecânica da imagem que serve como protótipo. O resto compete pela difusão e pela produção em massa. (RESTANY, Pierre. *Le libre Blanc*, 1969. Trad. Nossa)

⁸¹CORREIO DA MANHÃ. “Das Artes”. Rio de Janeiro: 29 de outubro de 1969.

tornava-se parte do mundo cotidiano, com a participação cada vez mais profunda na realidade contemporânea, em sua plena autenticidade. A *mec-art* foi mais bem representada por Mimmo Rotella, artista italiano que Restany havia conhecido quando correspondente da crítica na Itália de 1958 a 1962. Rotella havia se interessado pelo tópico do Novo Realismo e seus participantes, propondo-se a sair do isolamento romano e a dividir sua atenção com a capital francesa desde o início da fundação do grupo até mudar-se definitivamente para Paris em 1964. Segundo Restany:

Mimmo Rotella aparece doravante como um dos mais brilhantes protagonistas da *mec-art*, essa arte mecânica que reúne todas as pesquisas europeias tendentes à reestruturação da imagem bidimensional por meio dos processos fotomecânicos industriais (...). Do resultado desses procedimentos depende, por parte da consciência moderna, capaz de se contentar com um suporte-esquema sem renunciar à revolução do olhar que encarna. Rotella, assumindo a transição do novo realismo à *mec-art*, teve um papel capital nesse campo (RESTANY, 1979 p.58).

Se tratando do cenário político-cultural brasileiro após o golpe de 64, a situação das artes no Brasil não era favorável. A ditadura havia sido estabelecida com a tomada do governo pelos militares que vinha se tornando mais e mais agressiva e aos poucos iniciava-se a política de censura aos meios artísticos e comunicacionais. Restany particularmente foi solidário aos atos da censura e de liberdade de expressão no país, manifestada publicamente dois anos mais tarde. Em 1967, a postura de Restany era mais diplomática do que reacionária. Neste ano ele somente se preocupou com a questão da modernidade latino-americana, apresentada no livro “*Le livre Rouge*”, em que fazia contornos da passagem da pintura para uma arte total, através de uma perspectiva modernizante dos meios.

Em 1968, Pedrosa em sua coluna no Correio da Manhã (RJ), lança na íntegra o “Manifesto pela Arte Total”⁸², de Pierre Restany, em que se evidencia maior atenção

⁸² PEDROSA, Mario. Manifesto pela Arte Total. Correio da Manhã, 2 Caderno. Rio de Janeiro: 17 de março de 1968.

para as artes que tem como processo as tecnologias. O *mass media*, discutido na maioria dos eventos de crítica do período, não excluindo a participação de Pedrosa, trilhou um caminho livre ao fornecer elementos de um novo tipo de linguagem imediata, pautada na insuficiência da ordem cronológica. Ou, como citado no manifesto de Restany: “criador de um novo folclore”.

Pioneiros da derrubada realista dos valores, os neo-dadá e novos-realistas, ao assumir os gestos limites de apropriação do real, cavaram o leito da pop-art. Ao passo que os europeus davam uma poesia e uma sintaxe ao ready-made de Marcel Duchamp, os americanos descobriram a riqueza expressiva de uma cultura industrial, através da verificação do folclore moderno. (PEDROSA, 17 de março de 1968).

O manifesto era direcionado à “estética generalizada” que atingia a produção artística global. Publicado originalmente na Galeria *Apollinaire* em Milão, acompanhado de um comunicado de Guido Le Noci (então diretor da *Apollinaire*) iniciando um novo ciclo programático com a arte mecânica, industrial, em séries ilimitadas. Além de promover “*enviroments*” do futuro para a civilização em massa.

Apesar do espírito otimista de uma nova arte do século XXI que troca o museu de arte pela rua e pela fábrica, dizendo “um adeus, sem retorno” proferido por Restany, Pedrosa alerta alguns caminhos tortuosos que podem ocorrer. Para Pedrosa, o ponto central do manifesto de Restany não são as obras mecânicas, o *mass media* e tampouco a tecnologia. E sim, trata-se da recusa do princípio de unicidade da obra de arte:

“Há muito o que se discutir no documento. O ponto central do manifesto está na recusa de princípio à unicidade da obra de arte. Isto não é mais nenhuma novidade. (...) Restany parte do pressuposto otimista de que essa metamorfose tecnológica e cultural se fará sem tropeços e catástrofes, fundada ainda sem dúvida na ordem sócio-econômica de apropriação privada dos meios produtivos, de mercado e de consumismo pelo consumismo (...) não é certo, todavia, que uma sociedade alicerçada nessas premissas possa produzir arte ainda que sob forma coletiva ou como festa.”⁸³

⁸³PEDROSA, Mário. “Bienal. Retrato bem brasileiro”. Jornal Correio da Manhã (RJ) – 14 de março de 1968

Toda a teoria de um novo objeto artístico, apesar do otimismo de Restany, não é ingênua. Ele reconhece que o artista contemporâneo a sua época – 1960 - passa por um momento de transição. O que não é uma tarefa fácil e os novos artistas e críticos terão à sua frente a reação obstinada dos tradicionalistas. Em seu “*Le Libre Blanc*” (1969), podendo ser lido como uma continuação do “*Le libre Rouge*”, escrito um ano antes, o crítico estabelece especial atenção para a mudança do artista perante a tecnologia.

O imaginário francês sobre a América Latina foi frutífero durante todo o decorrer da década de 1960. O otimismo visto por ele no início da década sede lugar a um clima de instabilidade generalizada durante a instauração dos regimes ditatoriais em vários pontos do continente. A atuação de Restany no ano de 1969, no Brasil, merece especial atenção nesta dissertação. Ambientada pela X edição da Bienal de São Paulo e a projeção da sala especial arte e tecnologia, a serem discutidas no capítulo terceiro desta dissertação. A radicalização do governo gerava questionamentos não só no campo político como também atingia as instituições culturais que estavam ligadas diretamente ou indiretamente com o Estado.

O retorno de Restany ao Brasil alia-se com a mudança de seu pensamento sobre as artes do país do ano de 1978. A preocupação ambiental, o ambiente exuberante de florestas e rios na região norte significam a importância do país como um reservatório natural. Durante viagens pelos rios da Amazônia em companhia dos artistas Frans Krajcberg e Sepp Baendereck mostrava nitidamente o fascínio pelo bioma e pelas comunidades locais. O resultado deste contato foi a escrita do manifesto “Naturalismo Integral”. Tais pontos do último momento ativo de Pierre Restany na crítica brasileira serão posteriormente analisados nos momentos finais desta dissertação.

III

Motivações para a não realização completa da X Bienal de São Paulo

III. 1 – A Bienal de Matarazzo em crise

Ao passar uma década da inauguração da Bienal de São Paulo, ela se tornava uma exposição que se afastava do caráter de inovador que deveria representar e com isso não se tornava mais uma referência aos paradigmas internacionais da arte. Além desta característica, os debates referidos aos títulos e premiações intensificavam-se. A preocupação era de tornar as normas e regulamentos da Bienal mais transparentes. E, ademais, críticas a captação de recursos da Fundação Bienal atingiram grande escala ao envolver nomes de intelectuais como Pierre Restany e Mario Pedrosa. Iniciava-se então, a ideia de uma reformulação da mostra.

A sexta edição da Bienal (1961) apresentava dificuldades de ordem econômica. Entretanto, em acréscimo, cogitou-se o afastamento de Ciccillo da presidência da Bienal e do Museu de Arte Moderna. Esta proposta foi publicada abertamente pelo periódico *Correio da Manhã* (RJ). O nome de Júlio de Mesquita Filho, então diretor do MAM e proprietário do periódico “*O Estado de São Paulo*”, era indicado para assumir o cargo, contando com a aprovação de Francisco Matarazzo⁸⁴, sem sucesso. Em análise sequencial, a VI Bienal de São Paulo teve como diretor geral Mario Pedrosa. Apesar do protagonismo de Pedrosa na crítica em todo continente sul-americano, ele recebe críticas quanto a sua atividade. Pedrosa havia dado destaque a obras de caráter histórico, que se manifestavam pelo caráter museológico. E, se tratando de uma Bienal que tem o compromisso com o contemporâneo, era carente de inovação. O caráter contemporâneo

⁸⁴ AMARANTE. *OP. Cit.*, 1989, p.107

da VI Bienal se justificava na presença de obras da União Soviética. Todavia, as obras representadas são descritas como “um conjunto sem brilho, de esculturas e gravuras”⁸⁵. Destacam-se nesta edição a seleção da Alemanha com obras de Schwitters e Bissier e a participação pela primeira vez dos países: Bulgária, Hungria e Romênia.

Segundo Isobel Whitelegg em “*The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1982)*”, a falta de artistas jovens também era motivo de preocupação. Nenhum esforço por parte da instituição compensaria a ausência de artistas da nova geração. A Bienal de São Paulo se tornava mais uma no calendário das artes paulistas:

It had local competition: experimental practice was already being supported by annual exhibitions, including 'Salão de Arte Contemporânea' (1966-75) at the Museu de Arte Contemporânea Campinas and JAC (Jovem Arte Contemporânea, 1963-74) at the University of São Paulo Museum of Contemporary Art (MAC-USP), which occupied a space directly adjoining the third floor of the Bienal pavilion. (WHITELEGG, 2009)⁸⁶

A partir da VI edição, as mostras seguintes são cada vez mais atingidas pelas discordâncias. A Bienal se mantinha como uma fortalecedora de laços entre países estrangeiros, porém a qualidade das obras expostas passa a ser alvo de crítica. A 6ª edição contou com a participação de 53 países com 754 artistas estrangeiros e 243 artistas brasileiros, totalizando 4990 obras. A VII edição, a de 1963, é marcada pela alta quantidade de salas e de artistas selecionados. A VII Bienal havia exibido 4131 obras de 61 países, sendo 601 os artistas estrangeiros e 208 nacionais. O crítico Vilém Flusser nota o excesso de artistas participantes. Com o alto número de artistas a mostra corria o risco de estar mais empenhada na quantidade do que na qualidade das obras expostas⁸⁷.

Flusser ressalta:

⁸⁵ Idem, pp.108 – 109..

⁸⁶“Havia competição local: a prática experimental já estava sendo apoiada por exposições anuais, incluindo o “Salão de Arte Contemporânea”(1966-7-5) no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, e a JAC (Jovem Arte Contemporânea, 1963-74) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), que ocupou um espaço diretamente adjacente ao terceiro andar do pavilhão da Bienal.” (WHITELEGG,2009 *Trad Nossa.*) Acesso:www.afterall.org/journal/issue.22/the.bienal.de.so.paulo.unseenundone.19691981)

⁸⁷AMARANTE, *Op. Cit.* 1989

Pintores laocianos, escultores afegãos e críticos congolezes, às margens do rio Tiete, não são, obviamente, motivo de surpresa, se considerarmos que todos esses seres, aparentemente exóticos, descendem mais ou menos diretamente, da *rive gauche* parisiense. Esses migrantes, vindos na correnteza cinzenta dos transatlânticos e aviões, para transformar a variedade das culturas na uniformidade enfadonha que caracteriza a nossa civilização atualmente, são equivalentes à visita do xá da Pérsia a Salvador ou do sultão de Zanzibar a Memphis, Tennessee, para estreitar os laços culturais que unem essas sociedades. (FLUSSER in: AMARANTE, 1989 p.126)

O patrocínio público aplicado às Bienais era mais um motivo de problema entre a comunidade de artistas e críticos brasileiros. A camada artística demandava uma maior abertura da Fundação Bial à participação na administração e organização da mostra, além de a instituição não se posicionar na atividade política cultural do país. E com o aumento gradual das obras expostas, ficava evidente a maior dependência da Fundação Bial do governo e dos patrocinadores. As críticas à Bial de São Paulo prosseguem edição após edição, tendo como agravante a tomada do governo civil-militar.

Em ocasião da VIII edição da Bial de São Paulo (1965), um ano e meio após a instauração do governo ditatorial, ela apresentava um novo paradigma na criação poética. O uso de materiais não convencionais desestruturou as categorias das antigas bienais. As tradicionais categorias de pintura, escultura e gravura foram substituídas por *assemblages* ou técnica mista. A dificuldade não estaria em sua nova categorização, mas sim na aceitação do público com aquela nova forma de se fazer arte:

Esse rompimento de padrões, até então solidamente estabelecidos, provocou uma série de equívocos para o espectador mais desavisado. Enquanto Burri apresentava a sua obra anticonvencional como pintura, o inglês Victor Pasmore mandava, também como pintura, uma cortina de madeira. Eram os primeiros sinais de uma mudança radical na arte, que apareceria com maior vigor na edição seguinte com a *pop-art*. A 8ª Bial, no entanto, não foi um salão em que predominou esse movimento de origem norte-americana. Havia mesmo uma heterogeneidade bem dosada: nova tendência, nova figuração, concretismo, surrealismo, arte fantástica e *pop-art*. Por isso mesmo, foi bem mais dinâmica e interessante do que a anterior. (AMARANTE, 1989 p.136)

O clima de conflito entre a comunidade artística e a fundação de Ciccillo é abalado com as ações cada vez mais agressivas do governo. A partir de 1964, as mostras e exposições mais importantes do país, em um curto período, são gradativamente atingidas pela censura às obras e aos artistas. Era transparente, neste período, a intervenção dos agentes do governo na seleção de obras selecionadas para participar da exibição. Tudo o que afastasse do discurso realizado pelo Estado, ou seja, obras que promovessem um debate crítico ou de temática política sobre o regime, estaria sob efeitos de penalidades. Ainda na 8ª edição, ao encerramento da mostra, um grupo de artistas enviou à Ciccillo uma carta. Nela constava principalmente a contestação do caráter paternal de Matarazzo Sobrinho. Para eles, a Bienal deveria ter maior comprometimento com as normas das entidades culturais em vigor no âmbito nacional e internacional. “Ou teria de ficar, mais cedo ou mais tarde, nas mãos de quem viesse a patrociná-la, valendo-se dessa estrutura sem definição”⁸⁸. Os casos de censura aumentaram após a instauração do AI-5, redigido em 13 de dezembro de 1968 por Luís Antônio da Gama Silva, dando autonomia a intervenção militar nos estados, ponto um “estado de vigilância” às propostas artísticas.

III.2 - Sob os atos da censura: exposições nacionais e internacionais

A 8ª edição da Bienal de São Paulo foi a primeira a sofrer as consequências reais do governo militar. Na abertura da mostra foi entregue uma carta ao Presidente da República intervindo sobre a prisão de Mario Schenberg e outros intelectuais que estavam na prisão. Porém, é na edição futura que a situação se intensifica. A instituição

⁸⁸ AMARANTE, *Op. Cit.* 1989 p.145.

se mantinha próxima ao governo por depender do patrocínio de verbas públicas para sua realização:

Conforme as formalidades já estabelecidas nas edições anteriores, autoridades políticas estavam presentes na Bienal de 1965. Castelo Branco, devidamente fardado, é surpreendido com uma carta entregue por Maria Bonomi e Sergio Camargo, pedindo a revogação da prisão de intelectuais, entre eles Mário Schenberg. Iberê Camargo contesta a Fundação Bienal, “que, na verdade, vive das subvenções dos poderes públicos federal, estadual e municipal (ZAGO, ANPAP p.2599).

A 9ª edição mostra uma transição do público que passa a compreender a mudança no cenário da arte moderna. A exposição é marcada pela participação do espectador com a obra. Muitas das obras expostas buscavam romper com o distanciamento do público em relação à arte. Esta nova etapa convidaria o participante a violar as regras pré-estabelecidas pelas instituições de arte e a quebrar a fronteira que a separavam da vida individual. Segundo Verena Carla Pereira, a IX Bienal Internacional de São Paulo propunha duas vias de transformação: (i) no comportamento do público em relação às obras e aos artistas e (ii) a quebra das fronteiras no espaço expositivo (PEREIRA, 2014 p.67). A prematuridade do público veio com um preço: muitas das obras expostas foram danificadas ou totalmente destruídas. Os danos às obras eram gerais: Richard Smith, César Baldaccini, Fumiaki Fukita e os brasileiros Wesley Duke Lee, Luiz Paulo Baravelli, Nelson Leirner, Marcelo Nitsche, para citar somente alguns, estavam na lista de autores das obras danificadas:

“Ninguém conseguia deter a curiosidade e, em consequência, destruíram-se as peças móveis. Dias depois de inaugurada a exposição, não se encontrava uma só obra intacta. As engrenagens estavam quebradas, máquinas e motores fora de uso, interruptores e lâmpadas queimados, equipamentos de som mudos.” (AMARANTE, 1989 p.154)

O pensamento otimista da mudança na relação público-obra era controverso ao correlacionarmos com o regime político que o país atravessava. A IX edição da Bienal

de São Paulo foi marcada por ofensivas dos censores. A obra de Cybéle Varela, “O Presente” foi retirada pela Polícia Federal por ter conteúdo ofensivo às autoridades. Segundo Petruska Toniato Valladares (2017)⁸⁹, a obra consistia em uma caixa que, ao ser aberta, revelava o mapa do Brasil colocado lado a lado a uma foto de um general com os dizeres: “recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”⁹⁰. O escultor Quissak Júnior teve sua obra “Meditações sobre a Bandeira Nacional” foi impedida de ser exposta. O caso de Quissak foi amplamente discutido pela imprensa da época, como exemplo o artigo “A bandeira como motivação pictórica” publicado pelo periódico Correio da Manhã, em 02 de novembro de 1967. Sob autoria de Jayme Maurício, o artigo evidenciava os problemas relativos à utilização do símbolo nacional em obras de arte. Maurício elucida que a bandeira, símbolo cívico das nações, tem inspirado ou motivado vários pintores ao redor do mundo “seja como elemento plástico ou compositivo, seja como objeto ou iconografia ou também expressão de uma situação particular”⁹¹. No Brasil, entretanto, a lei estabelecida pela ditadura do Estado Novo criava obstáculos na utilização deste símbolo nos meios cívicos e/ou culturais. A obra de Quissak Junior, para os censores, apresentava uma variação austera e pretensiosa da gênese da bandeira brasileira.

A obra apresentada por Quissak correspondia a cinco telas-caixa pintadas a óleo sobre tela com cores da bandeira brasileira (fig.12). Ao interagir, o espectador correlacionava os fragmentos de tela de modo a revelar diversas dobras subdivididas em: Políptico Móvel Um ou do Campo Verde, Políptico Móvel Dois ou do Losango Amarelo, Políptico Móvel três ou do Circulo Azul, Políptico Móvel Quatro ou da Faixa

⁸⁹VALLADARES, Petruska T. Além do Plano Pictórico: Apropriação e transmutação na obra de Leda Catunda. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – Vitória (2017)

⁹⁰VALLADARES p.31.

⁹¹MAURÍCIO, Jayme. “A bandeira como motivação pictórica”. Correio da Manhã, 2º caderno. Rio de Janeiro: 02 de novembro de 1967.

Branca e Políptico Móvel Cinco ou da Pátria⁹². Em paradoxo à problemática da obra de Quissak Júnior, o prêmio de pintura é destinado a Jasper John que apresentou uma variação em torno da bandeira americana. Jasper Johns havia incorporado o símbolo nacional norte americano desde 1958 e que em 1962, em Veneza, ganha destaque.

A tela “*Three Flags*” de Johns sobrepunha três bandeiras americanas (fig. 13). Era claro a intenção do júri da Bienal em não premiar obras nacionais com contexto considerado erótico ou político. Os casos de repressão dentro da mostra não se reservavam aos artistas. Cerca de 20 jornalistas foram impedidos de circular pela exposição. Segundo Leonor Amarante (1989), um agente federal, atendido pelo nome de Dumas, prendeu o repórter Ferreira Neto. Neto havia protestado contra a arbitrariedade dos agentes.

Não somente no cenário das exposições internacionais, as mostras nacionais também eram alvo dos censores do governo civil-militar. Como exemplo, a exibição Propostas 65, realizada em decorrência da Opinião 65 no MAM/RJ em 1965⁹³, teve as obras de Décio Bar retiradas da mostra por apresentar conteúdo que infligia a ética e a moral. Outros artistas como “Wesley Duke Lee, Nelson Leiner e Geraldo de Barros, acompanhados de outros artistas retiraram suas obras da exposição em sinal de protesto”⁹⁴. A *Propostas 65* firmava as bases mais fundas o posicionamento crítico dos artistas em relação à crise institucional e política.

Em crescente repressão, em dezembro de 1968, a II Bienal da Bahia foi fechada no dia seguinte de sua abertura. Voltada para a arte contemporânea, seu conteúdo foi

⁹²AMARANTE, *Op. Cit.* 1989 p.157

⁹³Caso memorável a exposição Opinião 65 – organizada por Jean Boghiei e Ceres Franco- foi realizada entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e foi marcada pela expulsão de Hélio Oiticica ao apresentar seus Parangolés. Sua obra era fruto de sua relação com a escola de samba Estação Primeira da Mangueira, compreendia entre uma obra híbrida de estruturas, dança, fotografia, músicas e palavras reveladas através dos movimentos de quem a veste. A expulsão dos Parangolés teve como justificativa apresentar perigo às outras obras ali expostas.

⁹⁴LOPES, 2009.p.39

descrito como comunista e seus organizadores presos. Segundo Valladares (2017) sua reabertura deu cerca de um mês depois sob nova direção e com 10 obras apreendidas. Meses depois, em 30 de maio de 1969, outra exibição sofreria com a censura. A mostra de artistas brasileiros no MAM/RJ que representariam o Brasil na VI Bienal Jovem de Paris foi cancelada momentos antes de sua inauguração por determinação do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, pelo então embaixador Donatello Grieco. De fato, tal episódio colocou em “suspense” a participação do Brasil na mostra de Paris, segundo o jornal Correio da Manhã, o que acarretaria na sua não participação futura. Em meio a estas ações, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) emite uma nota de repúdio destinada ao governo. A ABCA lança em 1968 o manifesto intitulado “Declaração dos Princípios dos Críticos da Arte Brasileira” de modo a condenar a censura, reivindicando o direito ao exercício livre da criação artística. As obras censuradas foram expostas posteriormente no Salão da Bússola, realizado em novembro de 1969 no MAM/RJ:

“(...) a inscrição imprevista de diversas obras de arte de vanguarda que participariam de outras exposições – por exemplo, aquela dos selecionados para a Bienal de Paris. As mesmas foram censuradas pelo Governo Ditatorial da época – 1964-1985 –, responsável pelo cerceamento da liberdade de expressão e pela perseguição aos chamados “subversivos”, entre eles, opositores políticos e, inclusive, artistas. Também vale lembrar que muitos trabalhos estavam disponíveis devido ao boicote à Bienal Internacional de São Paulo”. (CHANGAS, 2017 p.2)

Ainda na IX Bienal de São Paulo, as tentativas de desviar da crise passam pelo encontro de críticos e artistas e a criação das Bienais Nacionais⁹⁵. Neste momento da história da Bienal, ficava evidente a real necessidade de uma reformulação na proposta da exibição para as edições vindouras.

⁹⁵Ver. ZAGO, Renata C.M. As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas UNICAMP – Campinas, SP 2013.

III. 3 - X Bienal de São Paulo

Estudar uma memória pautada nos 21 anos de ditadura civil-militar deve ser analisado com precaução. A historiografia construída na década de 1970 foi fundada por resquícios de insatisfação com o regime. Renata Zago (2013) nos revela a necessidade da desconstrução da memória de resistência ao tratarmos deste assunto. Zago utiliza os escritos de Denise Rollemberg ao evidenciar a existência de uma “zona cinzenta” na discussão que tange o período, evidenciando que “todas as frentes de interesses políticos e culturais formam uma conjuntura propícia para a realização das Bienais”⁹⁶. Tomando estas precauções em escala de análise para se compreender os acontecimentos referentes à X Bienal de São Paulo, é necessário elucidar um breve panorama da relação entre a fundação de Ciccillo e o governo civil-militar.

A milícia ditatorial do Estado Novo havia dedicado especial atenção a manifestações culturais que tinham visibilidade internacional como meio de propaganda do governo. Devido à importância da Bienal de São Paulo no cenário internacional da arte, ela se tornaria um meio de divulgação da propaganda militar. Propaganda essa desconexa aos reais fatores socioculturais e desligada da indignação em parte do campo cultural do país. Segundo Caroline Schroeder:

Entre várias frentes sobre as quais o Estado ditatorial buscava impor seu poder, seu olhar também se voltou para a questão cultural. O regime político mantinha uma diretriz de estímulo à cultura genuinamente brasileira e à difusão de uma cultura massificada. A partir disso, o setor cultural vai seguir duas demandas: a primeira pautada em um Estado controlador que queria veicular a imagem de nacionalismo embelezador e de uma democracia genuína; a segunda pautada em uma classe artística que buscava denunciar o autoritarismo e expor a condição subdesenvolvida do país. (SCHROEDER, 2011, p. 71)

⁹⁶ZAGO, *Op. Cit.*, 2013. p.28

A aproximação da Bienal com o governo resultava no financiamento maior, aliviando uma das grandes preocupações de Ciccillo, por outro lado, gerava um desconforto por parte da camada artística. De certo modo, os acontecimentos na política brasileira eram reafirmados por uma conduta patriarcal e fechada na exposição paulistana. A conduta da Fundação Bienal não passava despercebida aos olhares da crítica. Apontava-se pouca abertura por parte da administração nas reuniões que aconteciam reclusas, compreendendo somente a equipe de organização. A crise é agravada com a divulgação de uma liminar, supostamente pela diretoria da Bienal, em que os artistas selecionados seriam aconselhados a evitar o envio de obras com conteúdo que pudesse ir contra as normas estabelecidas pelo governo civil-militar. A organização da Bienal negou a existência desta liminar. Todavia, seu efeito já corria fora dos muros do pavilhão no Ibirapuera. A insatisfação dos críticos causa uma série de manifestações contrárias à organização da mostra (fig. 14). Diante da crise, em contrapartida, em 1969, a Bienal adere a escolha democrática de um grupo de críticos e artistas para integrar o quadro de colaboradores.

O clima de indignação não interfere em algumas tentativas de reformulação para a realização da X Bienal. Ela teve como característica a abolição efetiva das categorias tradicionais da arte que foram contestadas desde sua oitava edição. Foi Waldemar Cordeiro o personagem com destaque nesta discussão. Cordeiro via a necessidade de a exibição formatar características interdisciplinares que abrangessem um maior contingente de manifestações da arte contemporânea. Desta proposta, um novo regulamento foi gerado para os artistas da X Bienal de São Paulo, que de início não teria mais a classificação por técnicas. Cordeiro ainda sugeriu a criação de um seminário de crítica a ser realizado paralelamente à exposição. O seminário reuniria personagens da

crítica nacional e internacional. Entretanto, “devido à pouca verba, somente três críticos poderiam ser convidados”⁹⁷.

Como efeito, as constantes críticas a Bienal de São Paulo atingem personagens como Pierre Restany. Ele havia voltado sua atenção a manifestações ocorridas pela exposição de Ciccillo e com isso, fazia suas considerações. A ideia central presente na Bienal de São Paulo no final da década de 1960 era de uma exposição organizada nos mesmos moldes da Bienal de Veneza. A partir de sua divisão por representações ou delegações nacionais e com obras inseridas dentro das categorias, estilos e meios tradicionais da arte. Esse modelo não comunicava para Pierre Restany a forma mais adequada de exibição das correntes mais atuais do período. A configuração das mostras bienais brasileiras era debatida não somente pelo crítico francês, mas também pela atuação de outros críticos, artísticas e intelectuais. Segundo Caroline Schoreder:

“O problema estaria no fato de que a Bienal conservava entre os jurados, também comissários, ou seja, aqueles que organizavam as representações do seu país acumulavam a função de julgar as obras. Este procedimento, segundo o crítico, provocava avaliações parciais e equivocadas”. (SCHROEDER, 2011, p. 107)⁹⁸

III. 4 - As tentativas de reformulações

A mostra de Ciccillo ainda indicava certa resistência museológica aos objetos, além de não ser indicadora de novas linguagens que estavam na ponta da arte do período. Isso nos revela a contradição do discurso de seu presidente em estar “sempre alinhado com as vertentes mais atuais da arte”⁹⁹. Era necessário, portanto, uma aproximação da arte com o público, com obras que deslocassem o espectador somente

⁹⁷SCHROEDER, *Op. Cit.*, 2011 p.63

⁹⁸SCHROEDER, Caroline Saut. Pierre Restany: A passagem para a “anticarreira”. VII- Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2011.

⁹⁹SOBRINHO, 1969 p.7. Em diversas ocasiões, como em textos de abertura as Bienais de São Paulo, Matarazzo Sobrinho usa o discurso da contemporaneidade e atualidade de sua exposição.

como contemplador para participante criativo e que alcançassem um público maior, como já iniciado em sua 9ª edição. Algumas das insatisfações da crítica com a organização da Bienal de São Paulo decorriam da divisão das representações de artistas, prêmios, júris nas mostras bienais de arte desde o ano de sua inauguração. Os erros e omissões¹⁰⁰ das primeiras mostras foram encobertas pelo entusiasmo e esforço da iniciativa cultural (RESTANY, 1979¹⁰¹). Entretanto, tais erros foram se acentuando, dramaticamente, a ponto de culminarem em uma estrutura de organização confusa. Ao exemplo desta insatisfação na mídia impressa, o colunista e agitador cultural Jayme Maurício, do *Correio da Manhã* (RJ), pondera o novo regulamento para a mostra de 1965. Edição em que os prêmios em dinheiro destinados aos artistas foram trocados por medalhas honoríficas. Na ocasião, Maurício destaca além dos problemas econômicos, os problemas de ordem administrativa:

É uma reviravolta, uma saída que se desculpa pelos eternos problemas financeiros da mostra paulista, um retorno aos critérios acadêmicos dos antigos salões. Pouco entendemos de finanças ou administração, mas a fórmula encontrada não faz justiça à sapiência dos economistas que assessoram Francisco Matarazzo Sobrinho, pois seria preferível “reduzir” a amplitude das exposições de técnicas variadas do Ibirapuera à eliminação dos prêmios em dinheiro. (MAURÍCIO, 26 de novembro de 1964).

Sem dúvida foi na VIII Bienal de São Paulo que residiram inúmeras contestações por parte da crítica brasileira. Aracy Amaral, no periódico *Suplemento Literário (SP)*, adjetiva a mostra como não heterogênea e sem tendência à representação brasileira¹⁰². Para ela, os artistas selecionados não refletiam a verdadeira essência das artes brasileiras. Em adição, as localizações das obras nacionais eram de péssima visualização, o que poderia desvalorizar a participação nacional. Amaral ainda propõe a reformulação do regulamento da Bienal em que “deve-se ajudar [os artistas brasileiros]

¹⁰⁰Os erros e omissões variavam entre muitos aspectos. Podemos destacar um arco que compreende os problemas na estrutura de organização da mostra à premiações duvidáveis.

¹⁰¹RESTANY, 1979

¹⁰²AMARAL, Aracy. Revisão da VIII Bienal. Suplemento literário, 11 de dezembro de 1965.

na sua projeção”¹⁰³ e assim como também fez Jayme Maurício, realçava o caráter público da mostra e a urgência de revisar o regulamento. Amaral destaca o descompasso da representação brasileira em relação às internacionais:

Enfim, todas estas considerações objetivam lembrar que a Bienal já não é um empreendimento exclusivamente particular, mas que, contanto sempre com a dedicação de Matarazzo Sobrinho, recebe igualmente amplas verbas governamentais, devendo, por esse motivo, dar satisfação um público mais vasto, a todo um povo. A revisão de seus regulamentos impõe-se, mais que nunca, sobretudo quando sua própria direção o infringe: para o júri de premiação foi indicado apenas um representante do Brasil, o qual, aliás, não fora, eleitos pelos artistas quando da escolha do júri de seleção. Sem qualquer obrigatoriedade nesse sentido, a direção da Bienal, contudo teria tido um gesto de deferência para com os artistas inseridos se nomeasse algum dos eleitos pela maioria da classe artística nacional. (AMARAL, 11 de dezembro de 1965)

As críticas propagadas pelos periódicos da época fazem com que Ciccillo volte sua atenção para uma possível revisão da mostra. Em 26 novembro de 1964, novamente Jayme Maurício, em sua coluna no *Correio da Manhã*, lança uma pequena nota em que revela o presidente da mostra como “atualmente convencido” da necessidade de simplificar a Bienal de São Paulo, “reduzindo-lhe o números de mostras para central tudo em torno de pintura, escultura, desenho, gravura e “arte aplicada”¹⁰⁴. Maurício também cita uma proposta de entrada do mercado de arte na mostra, como acontecia na Bienal de Veneza, criando algumas alternativas a prêmios. Nesse momento, a bienal brasileira já havia deixado de ser um acontecimento privado ou paulista. Ela era, acima de tudo, a propaganda cultural do país em nível global, sendo necessária uma maior responsabilidade nas decisões privadas de sua organização. A matéria de Jayme Maurício ainda contava com depoimentos contra a medida da troca de prêmios. Os relatos eram feitos por artistas, marchands e participantes do mundo da arte. Eram eles:

¹⁰³Idem.

¹⁰⁴MAURÍCIO, Jayme. “As medalhas da VIII Bienal” CORREIO DA MANHÃ, Itinerário artes plásticas, 2º caderno – 26 de novembro de 1964. Derivações da discussão em torno da reformulação da VIII Bienal podem ser vistas também em: MAURÍCIO, Jayme. “Em torno da VIII Bienal”. CORREIO DA MANHA – Rio de Janeiro: 2º caderno, 18 de março de 1965

Bruno Giorgi (prêmio melhor escultura em 1954), Fayga Ostrower (gravurista premiada tanto na Bienal de São Paulo como na de Veneza), Antonio Bento, Luciano Maurício, Giovana Bonini e Jorge Moreira¹⁰⁵.

Os depoimentos dos artistas avaliavam a medida em diferentes pontos de vista. Todavia, as opiniões eram em sua maioria contrárias a substituição do prêmio em dinheiro. Bruno Giorgi e Antônio Bento viam a medida como um lamentável retrocesso à premiação já ultrapassada dos antigos salões acadêmicos. Em divergência, Fayga Ostrower contribuía com sua visão otimista do reconhecimento do artista. Em sua declaração via uma contramedida de afastamento da política dos prêmios no ato.

Segundo Ostrower:

-Em princípio sou por uma competição sem prêmios, que simplesmente reconheça o mérito da criação artística. Entretanto, não se pode ignorar o que representa uma premiação em dinheiro para os artistas. Talvez uma premiação sem dinheiro contornasse a política nefasta dessas premiações, não sei ao certo. Mas ficaria um pouco irreal, não acha? O prêmio honorífico me parece um prêmio para um mundo utópico ao qual eu gostaria de pertencer. De qualquer maneira, acho o reconhecimento mais importante do que o dinheiro. E talvez no fundo de aquisição adquirisse precisamente obras premiadas... Enfim, se a retirada do prêmio em dinheiro significar o afastamento da política dos prêmios, estou de acordo. (OSTROWER, 26 de novembro de 1964)

Após o término da 8ª edição da Bienal de São Paulo, em uma reunião com artistas e integrantes ligados direta ou indiretamente a Bienal, Matarazzo Sobrinho anuncia o reconhecimento das falhas de estrutura de sua instituição. Ciccillo se mostrou receptivo a possíveis reformulações, mediante um estudo e análise realizada por profissionais da área, que contava com críticos, escritores e os próprios artistas. Parte dos envolvidos eram: Fernando Lemos (pintor), Maria Bonomi (gravadora), Maria Eugenia Franco (crítica de arte) e Salvador Candia (arquiteto). Após alguns meses de

¹⁰⁵MAURÍCIO, Jayme. "As medalhas da VIII Bienal" CORREIO DA MANHÃ, Itinerário artes plásticas, 2º caderno – 26 de novembro de 1964.

negociação, uma pesquisa foi encomendada pela Fundação para analisar as reais necessidades da reformulação. Com os resultados, é convocada uma segunda reunião, em que se chegou à conclusão da necessidade urgente de uma reestruturação da mostra brasileira:

“Dessas reuniões e dessa análise se foi dando notícia ao Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho que numa segunda reunião, agora com o grupo de trabalho, insistiu na confissão fria de necessitar a Bienal de uma reestruturação e de compreensão para todos os delicados pontos julgados essenciais para a sobrevivência da mesma. Pareceu, portanto, a todos ter chegado o momento que exigia uma autocrítica, já não apenas do incentivador e presidente da instituição, mas agora de todos aqueles que, tal como os autores deste trabalho, se sentiram envolvidos no processo de manutenção da Bienal.”¹⁰⁶(SUPLEMENTO LITERÁRIO, 23 de julho de 1966)

A matéria recebeu como título “*Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo*” publicada no *Suplemento Literário* de São Paulo em 23 de julho de 1966. Nela eram descritos alguns questionamentos, especialmente aqueles direcionados a organização paternal de Matarazzo Sobrinho. Paternalismo que se sobressaía às demais decisões das instâncias culturais. O documento trazia detalhadamente os estudos dos envolvidos no projeto de reformulação, assim como possíveis soluções para a “crise” institucional. Segundo o documento, a bienal paulistana deveria se comprometer com as leis elementares das entidades culturais postas em rigor internacionalmente, dando assim à instituição maior prestígio, possibilidades de atuação e individualismo frente aqueles que a criaram. Portanto, era necessária uma autocrítica de todos os setores e pilares sobre os quais a Bienal foi construída.

Ao estudo da reformulação da mostra estiveram à frente representantes da Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), da Associação Brasileira de

¹⁰⁶O Trabalho foi assinado por Fernando, Maria Bonomi, Maria Eugenia Franco e Salvador Candia. E publicado no periódico *Suplemento Literário* no dia 23 de julho de 1966 sob o título de “Por uma Reestruturação da Bienal de São Paulo”.

Críticos de Arte (ABCA), do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), da Comissão Estadual de Teatro (CET), da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), do Serviço Nacional de Teatro (SNT), da Comissão Estadual de Cultura, da Comissão Municipal de Cultura, de vários departamentos da Universidade de São Paulo, Universidade Mackenzie e Pontifícia Universidade Católica. As sínteses das medidas correspondiam aos pontos:

1-Do Mecenato – Abdicação da autoridade total de Francisco Matarazzo Sobrinho; 2- Do prestígio nacional e internacional; 3- Da organização das salas Brasileiras e dos juris de seleção e premiação; 5- Da montagem e Instalação; 6- Do setor de vendas; 7- Da inexistência de departamentos culturais especializados; 8- Da divulgação, informação e aproveitamento; 9- Da estruturação e organização. (SUPLEMENTO LITERÁRIO, 23 de julho de 1966)¹⁰⁷

Baseada nas observações e críticas indicadas pelo estudo, foi elaborada uma série de propostas de novos trabalhos, experiências e reestruturações dos nove pontos indicados. As propostas corretivas atingiam todos os pilares da instituição. Em especial o segundo ponto - *Do prestígio nacional e internacional* – que, para a expansão da mostra, era aconselhado o estabelecimento de diálogo e intercambio com organizações culturais estrangeiras. “O que traria à Bienal imensas vantagens de caráter promocional no exterior”¹⁰⁸. A mesma atitude deveria ser tomada perante as instituições nacionais. Desse diálogo, os participantes dos estudos da reformulação, propunham a realização de convênios nacionais e internacionais, de modo a estimular maior atuação dessas entidades na própria dinâmica da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁰⁷O texto “Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo” publicano no periódico “Suplemento Literário”, deriva-se das medidas realizadas pelo grupo de profissionais: Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia. A publicação segue assinada pelos mesmos.

¹⁰⁸SUPLEMENTO LITERÁRIO – São Paulo: 23 de julho de 1966

Apesar de não absorvidas em sua integralidade, as propostas causam efeitos na edição seguinte da mostra, especialmente ao que se refere ao ponto supracitado. Em 1966, Mario Pedrosa então diretor da Fundação Bienal, faz o convite a críticos e jornalistas de arte a darem suas impressões sobre a mostra brasileira. Em ocasião da IX Bienal de São Paulo, o Itamaraty convidou Pierre Restany, junto a Guido Ballo, Gert Schirft e José Augusto França para visitar a mostra de Francisco Matarazzo Sobrinho¹⁰⁹. Com relação a esta dissertação, atentamos para a relação entre o crítico Pierre Restany com Ciccillo e outros personagens brasileiros.

O vínculo do francês com Mario Pedrosa não era inédito (fig. 15), assim também como com Niomar Bittencourt. Sua relação com a crítica brasileira, em especial a de Mario Pedrosa, tinha como ponto de partida a convergência de pensamento acerca das novas modalidades de arte e a recusa do princípio à unicidade da obra de arte. Foi mesmo Pedrosa quem publicou quase que integralmente o “*manifesto pela arte total*” de Restany no Correio da Manhã em 17 de março de 1968, como já apresentado no capítulo 1 desta dissertação. Apesar da amizade, as ideias do francês passavam pelo filtro crítico de Pedrosa:

“Restany parte do pressuposto otimista de que essa metamorfose tecnológica e cultural se fará sem tropeços e sem catástrofes, fundada ainda sem dúvida numa ordem socioeconômica de apropriação privada dos meios produtivos, de mercado e de consumismo pelo consumismo”. (PEDROSA, 17 de março de 1968)

Apesar deste comentário, Pedrosa compartilhava do sentimento de seu amigo sobre as reformulações necessárias à instituição brasileira. Pedrosa havia publicado no mesmo periódico conjuntos de críticas sobre a mostra bienal paulistana. O nome de Restany vinha aparecendo com sintomática frequência nos círculos das artes brasileiras,

¹⁰⁹SCHROEDER, 2011

principalmente naqueles que estimulavam a movimentação internacional de estilos¹¹⁰. Outra relação importante foi com uma das fundadoras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Niomar Bittencourt Sodré¹¹¹. A amizade com Niomar teve impacto por todos períodos que passou no país, e as repressões sofridas por Niomar no governo civil militar brasileiro, mudariam estruturalmente o curso do crítico no território nacional nos anos seguintes. Conforme revelado por passagens de cartas por Henry Perier em *“Pierre Restany: le prophète de l’art”* (2013):

Paris le 19 décembre 1967. Chère Niomar, Ta lettre m’a fait grand plaisir: d’abord parce qu’elle était très romantique, très nostalgique, et qu’on aime sentir de temps em temps cet abandon sentimental chez une femme supérieurement organisée comme toi. Nous évoquons solvante nos souvenirs brésiliens, César et moi et je t’assure qu’il ne t’a pas oubliée. Comment le pourrait-il? Ce Voyage au Brésil lui aura été finalement bénéfique, une fois oubliée toutes les controverses, superdicielles dans le fond, autor du prix... (RESTANY in PERIER, 2013 p. 234)¹¹²

Devido a sua forte vinculação internacional, sem quaisquer restrições de todas as vanguardas que ocorrem em importantes centros culturais ao redor do mundo, ele foi considerado por parte significativa dos brasileiros como um dos representantes do pensamento artístico mais atual. As críticas de Restany, em especial para com as instituições nacionais, residiam em parte no tradicionalismo com o objeto e na dificuldade da abertura as experiências da arte. Apesar da crítica, Restany percebia uma nova geração de artistas que agiam entre as barreiras de novas formas da produção estética. Eram os artistas como Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e Lygia Clark, com quem entra em contato nas suas vindas ao Brasil. Desde o começo da atuação crítica de

¹¹⁰ “Restany e o Novo Realismo” CORREIO DA MANHA, 1 de maio de 1968.

¹¹¹ A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi realizada pelos esforços de Niomar Bittencourt Sodré, Maria Martins e Raimundo Ottoni Castro Maia, em 1948.

¹¹² “Paris, 19 de dezembro de 1967. Querida Niomar, Sua carta me deu grande prazer: em primeiro lugar porque é muito romântico, muito nostálgico, e que gosta de sentir de vez em quando esse abandono sentimental em uma mulher superiormente organizada como você. Conversamos nossas memórias brasileiras com Cesar e eu e garanto que ele não se esqueceu de você. Como poderia? Esta viagem ao Brasil terá sido finalmente benéfica, uma vez esquecidas todas as controvérsias, em segundo plano superficial no fundo, em torno do preço.

Pierre Restany no Brasil, o presidente da mostra bienal paulista se interessava pela atuação do crítico francês decorrente das propostas do novo realismo e talvez por esse motivo, permitiu aproximar-se.

Procedente do contive de Pedrosa, Restany questionava o modelo de exibição da Bienal que ocorria na época que era organizada por representações nacionais. Restany evidenciava os defeitos inerentes da “fórmula Bienal”, que em si tornam-se cada vez mais pesados sobre suas estruturas de funcionamento¹¹³. A crítica atingia diretamente a representação brasileira na mostra:

Como se apresenta esta VIII Bienal? No conjunto, a qualidade é bastante baixa e a impressão talvez cinza. Ela reflete bem o período de espera e de incerteza na qual entraram as esferas oficiais da pintura internacional. Alguns grandes nomes emergem deste contexto medíocre, cujo fraco teor faz sobressair por contraste a boa média da secção brasileira. (RESTANY, 23 de janeiro de 1966)

Ao lado da crítica geral, ressaltava os pontos fortes da representação nacional que residiam em obras do lado clássico: na gravura Roberto de Lamônica, Isabel Pons, Frans Krajcberg. Quanto às representações nacionais, Restany era determinante:

A fórmula do ecletismo nacional é o câncer das bienais. De tão colossais confrontações devem gesticular sobre um denominador comum: ao risco, senão de serem tragadas na anarquia das desordens repetidas. Algumas vezes este denominador comum liberta-se dele mesmo, as ideias – que estão no ar – ao mesmo tempo engendrando os elementos de um aglutinante estilístico: um espírito toma o corpo, como aconteceu ano passado para o terceiro gênero realista em Veneza (ref. Domus 417). Em São Paulo, e 1965, não existe mais nada: a nota dominante neocontrastivista não fez que sublinhasse as possibilidades da imaginação criadora contemporânea. (RESTANY, 23 de janeiro de 1966)

Em contraponto ao modelo de exibição, que como vimos era por representações nacionais, Restany propôs que a Bienal deveria ser organizada em torno de conceitos ou

¹¹³RESTANY, Pierre. VIII Bienal de São Paulo. Diário de Notícias - 23 de janeiro de 1966

temas, defendendo que a exibição deveria ser construída sobre critérios mais transparentes:

Diante de uma tal confusão, como não desejar reformas radicais, como não aspirar a Bienal ideal: uma bienal com tema e sem prêmios, grande confronto de obras, coerentes e dirigida ao redor de uma ideia, de um período ou de um espírito preciso, elaborada sobre bases científicas por especialistas objetivos fora de toda a rivalidade nacional, de todo espírito de competição. Não esqueçamos, contudo, que São Paulo foi concebida a imagem de Veneza. É o próprio modelo que se deve mudar! (RESTANY, 23 de janeiro de 1966)

Estes fatores somados provocaram um sentimento de indignação na comunidade artística, levando como forma de protesto, o boicote internacional a X Bienal de São Paulo, analisada no próximo capítulo.

Outro motivo, não tão aparente, seria a relação dos organizadores da mostra com o crítico Francês Pierre Restany, o qual chefiava a organização da sala especial na Bienal brasileira. Apesar de Restany estar em convergência com o pensamento sobre linguagem eletrônica e com o novo panorama industrial do mundo, sua abordagem era mais investigativo-teórica do que ativamente da prática artística. A proposta de Restany era olhar para os artistas que estariam se alinhando com um novo tipo de produção visual da materialidade eletrônica, mas que de certo modo, já fossem estabelecidos no campo das artes plásticas. Jasia Reichardt em contraponto, propunha a criação de uma estética totalmente nova, criada a partir da computação gráfica, da música experimental e da robótica, para assim introduzi-las no mundo da arte. Portanto, apesar de conviverem no mesmo período, há uma diferença nas visões sobre tecnologia entre os dois críticos. Enquanto Jasia mantinha o planejamento prático-inovador da mostra inglesa, Restany fortalecia as bases do Novo Realismo independente do uso material.

Duas frentes de bases comuns, mas de pontuações distintas, que só iriam se unir em torno do ano de 1969.

É necessário neste ponto, evidenciar uma diferença conceitual que está no cerne de discussão dos dois personagens supracitados: a diferença entre linguagem eletrônica e linguagem digital. Restany tinha em sua teoria a pesquisa de uma poética das linguagens, não só eletrônicas, mas de uma nova percepção material real. Ou seja, não obrigatoriamente as obras eram oriundas do computador, mas da eletrônica expandida como máquinas de fotocópias, fax, vídeo, *plotters*, engenhocas, sistemas básicos de programação manual, resíduos eletrônicos, modos de participação e interação, entre outras. A proposta de arte tecnológica para Restany era um tópico abordado nas artes que permeasse o novo ambiente do folclore industrial, de grande multiplicidade em sua produção poética. Como exemplo, é abordado no segundo capítulo de *Le libre Blanc* (1968), - *Arte totale, arte per tutti* - sob o subtítulo de “criação e produção”:

“Produzione in serie, creazione programmata di archetipi, impregnazione mediante il colore, utilizzazione tangibile delle energie cosmiche, mutazione delle forme d’integrazione spaziale, sviluppo di una sensibilità di sintesi a contatto dei nuovi linguaggi pluri-dimensionali, strutturazione di un’architettura mobile e di un urbanismo spaziale, potere metamórfico della natura industriale: queste idee hanno costituito l’essenza di un manifesto che ho pubblicato simultaneamente a Milano e Parigi nel dicembre 1967, anticipando di sei mesi la rivolta studentesca e il suo effetto diretto, la contestazione pubblica dell’arte borghese. La riduzione totale dell’opera d’arte al suo valore di mercato annuncia evidentemente la morte dell’arte, di quell’arte cioè concepita ancora nei termini del XIX secolo: pittura da cavalletto e scultura da salotto”¹¹⁴ (RESTANY, 1969, p.41-42)

¹¹⁴“Produção em série, criação programada de arquétipos, impregnação por cor, uso tangível de energias cósmicas, mutação de formas de integração espacial, desenvolvimento de uma sensibilidade à síntese de novas linguagens multidimensionais, estruturação de arquitetura móvel e de um urbanismo espacial, poder metamórfico da natureza industrial: essas ideias constituíram a essência de um manifesto que publiquei simultaneamente em Milão e Paris em dezembro de 1967, com seis meses da revolta estudantil e seu efeito direto, a insatisfação pública da arte burguesa. A redução total da obra de arte ao seu valor de mercado anuncia claramente a morte da arte, daquela arte que ainda é concebida no século XIX: pintura de cavalete e escultura do salão” RESTANY, Pierre. *Le Libre Blanc*, 1969, p.41-42; Trad. Nossa. – O manifesto descrito nesta citação por Restany é aquele publicado em 14 de novembro de 1967, “*Contra a mediocridade internacional, para uma estética generalizada*”, pela Apollinaire – Milão, dezembro de 1967.

Para Restany, a aproximação da arte com a dimensão atingida pela linguagem tecnológica contemporânea causa um efeito que em si, possui uma frente nova da libertação. Ela aproxima a obra de arte a uma vocação múltipla e serial, que por sua vez seria teoricamente ilimitada¹¹⁵. Parece lógico que o efeito da arte mecânica contribuiu para a expansão da imaginação na produção da obra de arte, porém, na época esse aspecto ainda era nebuloso. Apesar do ambiente inaugural de experimentações, na década de 1960 o tom é dado pela manifestação tecnológica próxima a mecânica, união entre a eletrônica e o analógico. A indignação de Restany evidenciada em seus escritos da década de 1960 passa pelo discurso contra as instituições dominantes da arte tradicional, especialmente as de Paris. Com entusiasmo do primeiro momento das possibilidades oferecidas pelas linguagens eletrônicas, alega que a arte do futuro¹¹⁶ não será aquela do “museu fixo”, e sim da emancipação da sociedade passada – aquela que ainda respira a modernidade do século XIX.

Do lado inglês, Reichardt detinha sua atenção nas propostas que eram vinculadas especificamente nas obras geradas a partir do propósito computacional. Era o caso de qualquer materialidade que foi produzida a partir de um sistema integrado de base numérica. Não é à toa que grande parte das obras exibidas em *Cybernetic Serendipity* era derivada da computação gráfica:

The ideia behind this venture, for which I am Greatful to Professor Max Bense of Stuttgart, is to show some of the creative forms engendered by technology. The aim is to present in area of activity which manifests artists' involvement with Science, and the scientists' involvement with the arts; also, to show the links between the random systems emoployed by artists, composers and poets, and those involved with the making anf the use of cybernetic devices¹¹⁷(REICHARDT, *op. Cit*, p.5).

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Como referenciado no terceiro subcapítulo da terceira parte do *Le libre blanc (1968)*: “L’arte del futuro è l’arte dello spazio” In.: RESTANY, *op. Cit*, p.67.

¹¹⁷ “A ideia por trás deste empreendimento, da qual sou muito grato ao professor Max Bense de Stuttgart, é mostrar algumas das formas criativas criadas pela tecnologia. O objetivo é apresentar uma área de atividade que manifesta o envolvimento dos artistas com a ciência e o envolvimento dos cientistas com as artes; também, para mostrar as ligações entre os sistemas aleatórios, eminentes por artistas, compositores e poetas, e aqueles envolvidos com o uso de dispositivos cibernéticos In.: REICHARDT, *op. Cit*, p.5. Trad. Nossa.

Além dos debates internacionais, há também uma resistência por parte dos artistas e críticos tradicionalistas nacionais. Este é o exemplo da matéria publicada em 11 de novembro de 1968, pelo Estado de São Paulo, em que manifesta a insatisfação do escultor Caciporé Torres para com a introdução de artistas jovens e a outros meios não comuns a ele próprio:

A Bienal não é salão para jovens. Mas no ano passado tivemos o enterro da Bienal por tentar incentivar novos valores (...). Sabe o que é uma Bienal? É uma mostra do que foi realizado de mais representativo, amadurecido e equilibrado no meio artístico, durante dois anos (O Estado de São Paulo, 11/11/1968).

Apesar da autonomia da Bienal de São Paulo em relação à Bienal de Veneza, o clima de instabilidade na mostra Bienal não é específico da edição de São Paulo. Há em 1968 um clima conflituoso no âmbito mundial, provocando reações em cadeia nos diversos sistemas de manutenção da ordem tradicional. Os conflitos também atingem a mostra veneziana internacional de arte, a Bienal de Veneza. Segundo matéria no jornal Correio da Manhã (RJ), grupos de estudantes e artistas pertencentes ao “Comando de Boicote da Bienal de Veneza” protestavam contra ao monopólio burguês da mostra e de comercialização de arte¹¹⁸. Os atos resultaram violentas atitudes inicializadas pela ocupação do *Museu Cà Rezonico*, nas margens do Canal Grande:

Vários artistas fecharam suas salas de exibição em sinal de protesto e forças policiais maciças foram trazidas para guarnecer a Bienal contra novos tumultos. Cerca de 70 estudantes com cartazes dizendo “Fora com a Polícia” e “Não Queremos a Polícia na Bienal” tentaram voltar em marcha até a mostra, mas foram repelidos sem novas violências (CORREIO DA MANHÃ, 19 de junho de 1968).

A inquietação contra “*A Bienal dos Patrões*” alastra-se por todo período da Bienal de Veneza. “Os policiais golpearam estudantes e turistas indiscriminadamente

¹¹⁸CORREIO DA MANHÃ. “Estudantes ocupam museu em Veneza e enfrentam polícia” – Rio de Janeiro: 1º caderno, 19 de junho de 1968.

com seus cassetetes”¹¹⁹, causando muitos feridos em plena praça de São Marcos. Há também em 1968 uma recusa dos artistas franceses a participarem da Bienal por se tratar da convocação de uma representação nacional. A recusa era justificada pelo desacordo com as medidas tomadas pelo governo francês vigente¹²⁰.

No Brasil, as manifestações estudantis eram feitas principalmente contra o regime civil-militar e ocorriam praticamente todos os dias. Em 21 de junho de 1969, os manifestantes ocuparam as ruas em mais uma tentativa de resistência: “Vários manifestos foram distribuídos ontem pelos estudantes e pelos artistas à população paulista”¹²¹. Os manifestos alegavam a influência corrosiva do governo nas universidades: “os poucos que entraram na universidade terão que pagar e serão formados para enriquecer mais os patrões brasileiros comprometidos com os estrangeiros”¹²². Era nítida assim, a vontade dos estudantes em manter uma universidade gratuita e voltada para o interesse do povo. A luta dos estudantes não residia somente no âmbito educacional, mas era uma luta pela transformação da sociedade estendida a todos, especialmente para aqueles que usavam das manifestações artísticas e expressivas. Tal crescente insatisfação, generalizada após o AI-5 em 1968, causaria danos negativos à organização da mostra brasileira, ocasionando o boicote à bienal, analisado no próximo capítulo.

¹¹⁹Idem.

¹²⁰ SCHROEDER, Caroline S. Dissertação (Mestrado): X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação. São Paulo, 2011.

¹²¹CORREIO DA MANHÃ. “Estudantes voltam às ruas em S. Paulo” – Rio de Janeiro: 1º Caderno, 21 de junho de 1969.

¹²²Idem.

IV

Revisitando a Sala de Arte e Tecnologia

O projeto de realização de uma sala especial destinada à união entre os campos da arte e da tecnologia foi inicialmente afirmada como um ponto alto da X Bienal de São Paulo. A “sala especial de arte e tecnologia” é moldada a partir das proposições do crítico Pierre Restany. Em geral, para o francês, a bienal de Ciccillo deveria atualizar-se frente às novas proposições artísticas da época. Esse momento na história da bienal de 1969 é marcada não só por insatisfações com vínculo políticos-culturais daquele ano, mas também por contínuas contestações ocasionadas por meio de sua organização institucional. O agravar das questões institucionais da Fundação Bienal resulta, em sua 10ª edição, em uma mostra instável e incerta. É neste panorama em que a proposta de Restany é construída e posteriormente dissolvida. Neste capítulo é reconstruído o que um dia foi a proposta da Sala de Arte e Tecnologia. A metodologia é investigativa, na qual os arquivos acessados no Arquivo Histórico Wanda Svevo revelam as particularidades desde seu projeto de formulação inicial até as desistências gerais. Para isso, se faz necessário retroceder um pouco na história e ampliar as discussões que envolvem Pierre Restany, a Bienal de 1969 e Francisco Matarazzo Sobrinho.

O debate sobre as reformulações da mostra refletiu em diversas matérias de jornais e textos críticos da época como já visto no capítulo anterior. E foi assim, através das observações sobre a Bienal de São Paulo que levou Ciccillo a encontrar de Restany no ano de 1966, em ocasião da Bienal de Veneza¹²³. Neste momento, Restany tentava introduzir novas possibilidades em torno da organização na mostra brasileira. Sua

¹²³ REBOLLO, 2013

intenção era de aconselhar Ciccillo a dar maior abertura às novas vertentes artísticas da época. Foi a partir desse primeiro encontro que Restany aproximou-se Ciccillo e assim, sua introdução efetiva na mostra de arte de São Paulo. Dois anos depois, o documento assinado pelo crítico em 2 de agosto de 1968 (anexo 2), ainda decorrente das discussões feitas em Veneza em anos anteriores, nos revela que parte dessa insatisfação ainda estava corrente. Neste documento Restany expressa novamente seu desejo pelas reformulações da mostra bienal brasileira, porém com consciência de que esta reformulação pode não ser bem vista no cenário da arte tradicional:

A la suite de nos discussions à Venise je vous ai promis de vous faire part de mes réflexions concernant la réforme de la Biennale de Sao Paulo. Je sais combien dans un tel domaine la critique aisée et la réforme difficile. Aussi ai-je pensé à "équilibrer" mes propositions. (RESTANY, 2 de agosto de 1968)¹²⁴

A carta-proposta era dividida em quatro seções:

A/ Définition d'une exposition Mondiale auteur d'un thème; B/ Remplacement des Prix par l'attribution de commandes officielles; C/ Création d'une Commission Mixte d'experts internationaux; D/ Maintien d'une Biennale centenaire Américaine. (RESTANY, 2 de agosto de 1968)¹²⁵

A primeira proposta era destinada a definição de uma exposição mundial pautada em um tema geral. Ela tecia críticas às representações nacionais e aos preços abusivos das obras. Para Restany, uma exposição de arte mundial deveria ser feita baseada em tópicos técnicos e com temas suficientemente amplos. O que se torna interessante é o pensamento inicial sobre a hibridação arte e tecnologia como um possível tema e uma proposta das bienais terem um alinhamento geral. Os temas

¹²⁴"Seguindo nossas discussões em Veneza, prometi compartilhar algumas reflexões sobre a reforma da Bienal de São Paulo. Eu sei o quanto em tal campo a crítica é fácil e a reforma difícil. Então pensei em "equilibrar" minhas propostas." (RESTANY, 2 de agosto de 1968 Trad. Nossa)

¹²⁵A / Definição de um autor da exposição mundial de um tema; B / Substituição de Prêmios pelas atribuições de ordens oficiais; C / Criação de uma Comissão Conjunta de Peritos Internacionais; D / Manter uma Bienal do Centenário Americano (RESTANY, 2 de agosto de 1968 Trad. Nossa)

sugeridos pelo crítico equiparavam arte, arquitetura, novas formas, ambientes e até proposições que questionam o “futuro do artista”:

Je crois qu'il est indispensable de supprimer les prix et les abusives distinctions nationales. La confrontation mondiale des ouvres d'art doit s'opérer auteur d'un thème suffisamment technique et suffisamment large: Art e architecture, art e technologie, l'artiste dans la vie future, formes nouvelles, l'environnement, etc.(RESTANY, 2 de agosto de 1968)¹²⁶

As outras recomendações descritas neste documento passavam pela crítica da atuação do Estado Nacional, em plena ditadura militar, na organização da Fundação Bienal de São Paulo. Em soma a criação de comissões de prêmios com a participação de especialistas internacionais e uma mostra centralizada nos artistas atuantes, principalmente na América. As propostas de Restany certamente causaram impacto na organização da mostra, e contaram com o apoio do crítico Mario Pedrosa:

Voici condensées en peu de mots les propositions que je livre à votre réflexion. J'en ai parle à Mario Pedrosa au début juillet lors de son passage à Paris: je lo crois d'accord sur les grandes lignes de cette idée. Il ne mo rost plus qui veues souhaiter un bon courage et à vous assurer de ma fidèle simpathic. (RESTANY, 2 de agosto de 1968)¹²⁷

Entretanto, seguramente tais medidas enfrentaram certa resistência por parte da Fundação Bienal e por seu próprio presidente. Em uma réplica datada de 10 dias após a carta do crítico francês, Francisco Matarazzo Sobrinho vê pessoalmente interessante a proposta de um tema geral e a intencionalidade positiva ao abarcar na mostra temas futuros. Todavia, como educadamente de costume ao rejeitar uma proposta dizia: “em vista as correntes internacionais de arte, seria difícil aplicá-la no momento”¹²⁸. Tais dizeres eram uma forma evasiva comum às reformulações da mostra sugeridas ao

¹²⁶“Eu acredito que é essencial suprimir os preços e distinções nacionais abusivas. O confronto mundial das obras de arte deve ocorrer com o assunto suficientemente técnico e amplo o suficiente: arte e arquitetura, arte e tecnologia, o artista da vida futura, novas formas, o meio ambiente, etc.” (RESTANY, 2 de agosto de 1968, Trad. Nossa)

¹²⁷“Aqui estão condensadas em poucas palavras as propostas que eu dou à sua reflexão. Falei com Mario Pedrosa no início de julho durante a sua estadia em Paris: concordou com as linhas principais desta ideia”. (RESTANY, 1968)

¹²⁸“Quoique votre proposition d'une thème me semble excellente ayant em vos les futures mostres internationales d'art, ce serait difficile de l'appliquer em ce moment” (SOBRINHO, 12 de outubro de 1968).

presidente. Ademais, Ciccillo alegou que a bienal já estava em preparação e não seria possível fazer uma mudança tão estrutural quando as cartas convite já haviam sido enviadas pelo Itamaraty para os artistas e algumas até já respondidas. Outra dificuldade, alegada pelo presidente, residiria na substituição dos prêmios pela atribuição de ordens oficiais¹²⁹. Ciccillo alega que os poderes envolvidos nas distribuições dos prêmios dependiam de instâncias que iam além da Bienal, tornando impossíveis de serem aplicadas. A instituição poderia, no máximo, recomendar. No entanto, essa medida correria o risco de ficar sem atingir seu objetivo, o que seria obviamente negativo.

Nenhuma das quatro reestruturações propostas pelo crítico francês é acolhida na 9ª edição da Bienal de São Paulo. Mas, de uma forma amigável e considerando a crescente importância de Restany na crítica mundial, Ciccillo, ao final da carta, acrescenta algumas ressalvas. Ele reintegra a importância de ter um crítico concentrado nas tendências mais atuais da arte e as opiniões sobre as reformulações da mostra são essenciais para mantê-las atualizadas, e acima de tudo, dinâmicas. Francisco Matarazzo, ainda aconselha Restany a escolher um entre os tópicos mencionados para pensar na ideia de uma sala especial que poderia ser executada na próxima edição da mostra. A sala especial ficaria sob sua responsabilidade total. Contemplando a organização, convite aos artistas e países, projeto estrutural, etc:

Je crois que nous pourrions choisir un, parmi les thèmes cités dans votre lettre, à être sollicité des pays participants (V. seriez bien obligé de nous indiquer les Pays, les artistes, le numéro maximum d'ouvrages par Pays ou par chaque artiste) pour en organiser une salle spéciale. Ceci donnerait une idée, déjà à la prochaine Biennale, de comment ce serait et comment fonctionnerait dans le future une exposition mondiale avec un thème déterminé. (SOBRINHO, 12 de outubro de 1968)¹³⁰

¹²⁹Como indicado por Restany no segundo tópico: *B/ Remplacement des Prix par l'attribution de commandes officielles*;

¹³⁰Acredito que poderíamos escolher um dos temas mencionados em sua carta para ser solícito dos países participantes (V. seria obrigado a nos dizer os países, os artistas, o número máximo de trabalhos por país ou por cada artista) para organizar uma sala especial. Isso daria uma ideia, já na próxima Bienal, de como seria e como uma futura exposição mundial seria estabelecida com um tema determinado. (SOBRINHO, 12 de outubro de 1968)

A proposta de Ciccillo de se realizar na 10ª edição da Bienal um espaço direcionado às propostas feitas pelo crítico francês, amenizaram a decepção do crítico na recusa de suas ideias. Restany havia entendido que as reformulações da Bienal de São Paulo enfrentariam muitos obstáculos. Elas não só implicam em uma mudança no estado de espírito por parte dos artistas e dos especialistas em arte, mas também das administrações e funcionários da Fundação. Restany, em 30 de agosto de 1968, aceita a proposta da criação de uma sala especial. E em carta, revela o rascunho de duas propostas, as quais deixaria escolha a cargo da Bienal: i) sala “ambiente estrutural” – *L’environnement structurel* –; ii) sala “arte e tecnologia” - *Art et Technologie*. Em breve resumo, as salas especiais entram na programação da Bienal de São Paulo desde 1961. Entretanto, eram em sua maioria destinadas à artistas premiados pela própria Bienal ou representações comemorativas. Ao longo da década de 1960 este panorama se modifica, as seções especiais passam a incluir tópicos variados dentro do campo das artes.

IV.1 - *L’environment Structurel*

A primeira proposta criada por Restany para a X Bienal de São Paulo é a chamada “ambiente estrutural” - *L’environment structurel*. O conceito de estrutura ambiental na teoria de Restany era baseado naquela revelada por Giulio Argan no *XVI Convegno di Verucchio*, em 1968. Argan analisou a tomada da estética industrial e o desenvolvimento da noção de “estrutura ambiental”. O teórico italiano observava que o pouco desenvolvimento da estética industrial era devido não à falta do desenvolvimento tecnológico, mas sim a pouca atenção da crítica para com o tópico. Segundo sua teoria, a estética industrial: “(...) não haveria conseguido demonstrar que o único processo de

socialização da arte consistia em reduzir toda a estética ao nível da criação tecnológica para a satisfação da maioria” (RESTANY, 1979 p. 181).

A convenção em Verucchio teve como tema a atenção sobre a cidade: o espaço no qual os homens expressam a própria operação artística contrapondo-a à natureza¹³¹. Argan, por sua vez, reconheceu no design industrial uma possível resposta à crise da arte e a alienação residida no sistema de produção industrial. Segundo o estudo de Federica Boràgina (2013) acerca da atuação crítica de Argan na Itália ao longo da década de 1960, essa passagem revela que o design se configura como uma nova fenomenologia do objeto perante o ato estético¹³². O objeto industrial contemporâneo é fruto da ação estética do homem na civilização tecnológica¹³³. A proposta de Argan não se convergia totalmente com os ideais do crítico francês, mas contribuíam para seu sentido:

Per quanto riguarda, invece, l’analisi scientifica, reale argomento di dibattito del Convegno, Argan auspica la cooperazione fra specialisti di discipline diverse, urbanisti, artisti, psicologi, sociologi e studiosi dell’informazione, a partire dalla consapevolezza che la città è soprattutto un sistema di comunicazione. Il focus del Convegno è identificato nelle strutture che definiscono l’ambiente della città, deducendo la dicitura di “strutture ambientali” dall’idea di “design totale”, già palesata negli anni Venti nelle elaborazioni del Bauhaus e attualizzata dalle esigenze, sorte soprattutto nel secondo dopoguerra nell’ambito della ricostruzione e conseguenti l’incremento della densità della popolazione negli spazi urbani”¹³⁴ (BORÀGINA, 2013 p.82)

¹³¹BORAGINA, Federica. Arte italiana 1960-64. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani, Museo del Novecento – Gallerie di Piazza Scala, Milano, 25 ottobre 2013.

¹³²Idem, p. 82.

¹³³“Il design si configura come una nuova fenomenologia dell’atto estetico e, al contempo, come azione etica dell’uomo nella civiltà tecnologica”(BORÀGINA, 2013 p.82)

¹³⁴Por outro lado, no que diz respeito à análise científica, que é o verdadeiro tema de debate no Congresso, Argan espera cooperação entre especialistas de diferentes disciplinas, urbanistas, artistas, psicólogos, sociólogos e estudiosos da informação, a partir da consciência de que a cidade é acima de tudo um sistema de comunicação. O foco da conferência é identificado nas estruturas que definem o ambiente da cidade, deduzindo o termo "estruturas ambientais" da idéia de "design total", já revelado nos anos 20 na elaboração da Bauhaus e atualizado pelas necessidades, especialmente na pós-guerra no contexto da reconstrução e consequente aumento da densidade populacional nos espaços urbanos. (BORÀGINA, 2013 p.82 trad. Nossa)

Dessa forma, o design abriu o discurso das propostas artísticas que ampliavam sua função com o ambiente, superando a contingência do objeto devido a modificação do panorama industrial com a segunda guerra mundial. A figura do artista-designer toma corpo na sociedade de massa mediada pelos veículos de comunicação. Restany via no pensamento de Argan uma convergência com sua teoria do Novo Realismo, ao pensar a atuação do artista da década de 1960. A produção dos “novos artistas” não estava pautada na determinação da especificidade da matéria que utilizavam, mas ao contrário, no potencial de criação livre por meio dos diversos ambientes e materiais possíveis. O conceito de ambiente estrutural aparece em sua construção teórica da época e sede nome a primeira proposta de sala especial da X edição da Bienal de São Paulo.

A sala *L'environnement Structurel* era baseada na proposta de um tema amplo, culminando nas diversas possibilidades da obra de arte contemporânea. Essa sala seria capaz de reunir uma gama significativa de artistas não só ligados a tecnologia como também a práticas da poética visual próximas ao novo realismo, instalações, design, objetos específicos, happenings e também tendências da arte consolidadas como pintura e escultura. Ou seja, não importava a forma de fabricação, apenas a expressão do contemporâneo das artes.

A ambição de Restany era grande. A proposta de convidar 70 artistas de 16 países era, acima de tudo, inviável por questões financeiras. Muito dos artistas listados pelo crítico estavam ligados à prática da arte cinética, arte *povera*, *land art*, ao grupo Fluxus, entre outros. Entre os artistas propostos estavam Waldemar Cordeiro, Oiticica, Lygia Clark, Schoffer, Constantin Xenakis, Vostell, Le Parc, Uecker, entre outros (tabela 05, abaixo).

Projeto de exposição da sala <i>L'environment Structurel</i>	
País	Artistas Participantes
Alemanha	Brüning; Uecker; Beuys; Vostell e Hauser
Áustria	Pichler e Hallein
Argentina	Marta Minujin; Lamelas; Le Parc; Delia Puzzevi; Wells e Trotta
Brasil	Waldemar Cordeiro; Lygia Clark; Helio Oiticica; Gerchmann; Jurgensen; G.M. Henrique
Bélgica	Luc Peire
França	Schoffer, Kowalski; Quentin; Raysse; Césair; J.M. Sanejouand; J.P. Raynaud; Morellet; Yvaral
Grã-Bretanha	Philip King; Anthony Caro. Paolozzi; W. Tucker; Flanagan
Grécia	Constantin Xenakis
Holanda	Berns
Itália	Alviani; Castellani; Ceroli; Mambor; Pistoletto; Pascali; Gilardi; Nanda Vigo; Enzo Mari; Gianni Colombo
Japão	Kudo; Katsuhiko Yamaguchi; Takamatsu
Polônia	Alina Szapocznikow
Suíça	Geldmacher & Mariotti (trabalho em equipe)
Tchecoslováquia	Sykora; Mlynarcik; Filko
USA	Robert Morris; Larry Bell; Carl André; Tony Smith; G. Rickey; Walter de Maria; Donald Judd; Mark di Suvero; Segal; Oldenburg; Kienholz; Chryssa; Dav Flavin; Christo.
URSS	Lev Nusberg

Tabela 05- Relação artistas x países convidados por Restany à participar da Sala *L'environment Structurel* Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

A inviabilidade da primeira proposta de Restany, por sua amplitude de participantes, levou a organização da Bienal a preferir sua segunda opção de sala-proposta. Devido a este fato, pouco há de bibliografia a respeito da sala *L'environment structurel* na documentação junto a X Bienal de São Paulo. A segunda proposta deu-se a partir de um tema mais específico em função da diversidade das

pesquisas de artistas que envolviam técnicas e tecnologias distintas. Segundo a carta-proposta de Restany, a lista de artistas compartilharia uma ilustração gratificante dos temas escolhidos, e representariam uma perspectiva do que poderia ser o futuro “temático” das Bienais de São Paulo.

IV.2 - Sala Especial de Arte e Tecnologia

O Novo Realismo difundido por Restany não tinha como principal pauta o desenvolvimento tecnológico. Entretanto, por vários momentos da construção de sua teoria, a referência de uma revolução tecnocientífica é evidenciada. Este fato nos indica, de modo embrionário, que sua percepção atinge os processos tecnológicos nas artes. Isto reverbera na proposta inédita de junção entre dois campos em uma mostra Bienal – arte e tecnologia – em 1969. Antes da análise efetiva da proposta, faz-se necessário um livre retorno à crítica impressa do período, a fim de indicar o vínculo tecnológico na teoria de Restany sobre Novo Realismo.

Em matéria ao periódico Diário de Notícias (RJ) em 23 de outubro de 1964, Restany realçava algumas problemáticas que impossibilitariam o desenvolvimento das pesquisas acerca da tecnologia nas artes. Ele argumentava que o homem “submisso a máquina” e detentor de um temor ao progresso cientificista, estava acostumado a ver na tecnologia uma ameaça, de certo modo fantasiosa, para a humanidade e natureza. Entretanto, ressalva que na década de 1960, os tempos eram outros. O homem percebia e atuava em cima do progresso científico-tecnológico em que estava imerso. Com esse panorama, há uma mudança no tradicionalismo dos personagens do campo das artes plásticas. O próprio papel do artista afastava-se do comum:

Precisa-se de homens para alimentar a memória dos cérebros eletrônicos, ou para calcular voos dos engenhos siderais. Então, para o artista de hoje, o problema que se impõe é fazer uma arte de interação social. O artista de hoje não se sente mais fora do mundo nem repudiado por ele. Ao contrário, está totalmente integrado na sociologia e na tecnologia. (RESTANY, 23 de outubro de 1964)

Nesta passagem fica evidente o questionamento do caráter estático da arte. Restany aponta que o cerne da problemática está justamente ligado ao estado da arte. Ao ser questionado, na mesma matéria, sobre como o artista assume esta pulsão do contemporâneo, responde:

A Europa esteve particularmente sensível a isto, porque depois das guerras mundiais, principalmente da segunda guerra, a Europa Ocidental foi radicalmente transformada na sua estrutura. Primeiro, de um Continente Antigo, tornou-se um Continente Novo. (...) A luz desta Europa jovem e tão moderna (pois foi construída depois da guerra), é preciso considerar o fenômeno artístico atual¹³⁵. Para o artista europeu de hoje, 50 anos depois da arte abstrata, ele tem que voltar a fincar os pés no chão e a encontrar outros gêneros. (RESTANY, 23 de outubro de 1964)

Neste momento, o problema residira também na dificuldade em encontrar novos meios de expressão, novas experiências e materiais novos de acordo com a época corrente¹³⁶. Dificuldade ultrapassada ao final da década, ao revelar a superação da pintura de cavalete “pelo objeto, pelo inflável, pelo ambiente, pelo happening, pela participação”¹³⁷. Ao evidenciar a mudança nos materiais e proposições, também salienta outra finalidade da arte. Sua motivação essencial já não era mais a evasão do mundo ou sua recusa, mas, ao contrário, a participação cada vez mais profunda na realidade contemporânea, em sua plena autenticidade.

Como citado no primeiro capítulo desta dissertação, é na sua publicação de 1969, *Le Livre Blanc*, que o crítico francês dedica dois subcapítulos ao tema da

¹³⁵Refere-se, aqui, ao Novo Realismo.

¹³⁶FOLHA DE SÃO PAULO, “Arte de hoje é otimista e de integração” - São Paulo: 11 de novembro de 1964.

¹³⁷CORREIO DA MANHA, Itinerário das Artes, 2º Caderno. - Rio de Janeiro: 28 de outubro de 1969

tecnologia. A “*superação da problemática da arte*” residia na união dos conceitos de sensibilidade cósmica de Yves Klein com aspectos do *mass media*. A superação da problemática da arte, proposta por Restany, manifesta uma conjectura propícia aos benefícios da incorporação da tecnologia pela arte. Neste subcapítulo, Restany vê na junção entre arte e indústria a superação, ou melhor, uma saída para a rigidez ao abstracionismo pictórico¹³⁸. Tal superação da problemática da arte era fundamentada em Yves Klein, como de costume em toda teoria de Restany. Observa-se o ápice dessa convergência através da publicação de Klein em 1959, do projeto “*Centro de Sensibilidade*”. Este centro era nada menos do que uma escola centrada na sensibilidade do aluno, a qual iria abranger mestres e alunos sem programa prefixado ou exames¹³⁹. O centro de estudos seria aplicado às disciplinas artísticas, científicas e econômicas, além das informações regentes ao *mass media*. A proposta de Klein era de uma educação centralizada na ideia de que “o progresso da ciência e da tecnologia contemporânea confluem necessariamente uma ampliação cósmica da sensibilidade individual”¹⁴⁰.

Logo em seguida, dedica outro subcapítulo para evidenciar a mais alta convergência entre tecnologia e arte, proposta pelo grupo “E.A.T”, *Experiments in Art and Technology*. O grupo foi criado no fim de 1966 pela união do artista Robert Rauschenberg e do engenheiro Billy Kluver com a proposta de hibridar os ramos da ciência e tecnologia para a produção poética. A associação era constituída pela união entre artistas, engenheiros e eruditos. O objetivo era estudar sistematicamente as possibilidades de linguagem oferecidas pela tecnologia contemporânea em todos os campos.

¹³⁸RESTANY, *Op. Cit* 1969, p.70.

¹³⁹RESTANY, *Op. Cit* 1979.

¹⁴⁰ Idem, p. 171.

A publicação dessas e outras ideias de Restany chegaram ao Brasil no mesmo ano, em 1969, através da coluna de Jayme Maurício no Correio da Manhã. Local onde seus ideais sobre tecnologia, arte participativa e, propriamente, os experimentos do E.A.T, foram apresentados. A matéria de duas páginas sob o título de “*Restany em rouge et blanc: o artista será o poeta do tempo livre, o engenheiro do bem-estar*”, promovia uma reflexão sobre as teorias do autor e sua participação no círculo das artes brasileiras. As proposições de Restany são abraçadas com certo entusiasmo pela comunidade artística brasileira atuante na arte participativa. Até então sobre o E.A.T., Jayme Maurício reforça a importância de instituições desse gênero as quais “abrem plenamente as portas da indústria e da técnica moderna à criação artística”¹⁴¹. E sobre o mesmo tópico, nos revela a iniciativa parecida de outros museus:

Também o Museu de Arte Moderna de Estocolmo é mencionado como um quase pioneiro do novo museu; seu diretor Pontus Rulten, muito influenciou Kluver na criação da EAT. Em Paris, uma nova dependência do Museu de Arte Moderna, o centro de Animação-Pesquisa-Confrontação – ARC – estruturou-se também para a nova tarefa, mas guarda ainda os recursos econômicos necessários para entrar eficientemente em função. O museu de Artes Decorativas da mesma capital tem já a seu crédito realizações mais concretas. O “novo museu” tem também por finalidade, proporcionar ao artista seus meios técnicos de trabalho, permitindo que ele passa da condição de pária ou de produtor marginal de “objetos belos” à sua nova condição de engenheiro do lazer na nova sociedade livre e automatizada. (MAURÍCIO, Jayme. 28 de outubro de 1969)

No momento que as ideias de Restany eram difundidas na mídia impressa do Brasil, sua segunda proposta para a realização da X Bienal de São Paulo já estava pronta. A segunda proposta foi revelada no mesmo documento de 2 de agosto de 1968: uma mostra especial constituída em torno de um tema mais específico do que a *L'environnement Structurel*. Esta proposta centraria as obras destinadas à arte e ao pensamento tecnológico. O rascunho evidenciava a participação de 40 obras de 13

¹⁴¹MAURÍCIO, Jayme. Restany em rouge et blanc: o artista será o poeta do tempo livre, o engenheiro do bem-estar. CORREIO DA MANHA. Rio de Janeiro: 8 de outubro de 1969.

países diferentes (tabela 06, abaixo). Os nomes foram previamente levantados por Restany, deixando claro que sua proposta tecnológica escapava de uma categoria única. Tecnologia para ele, neste momento, trava-se mais de uma convenção. Muitos dos artistas escalados trabalhavam com meios não tradicionais à arte, não necessariamente com manifestações da tecnologia como computadores ou máquinas. Além disso, a maioria dos convites feitos por Restany era direcionado a artistas amigos que direta ou indiretamente estiveram relacionados com o movimento do Novo Realismo. Casos como: César, Tinguely e Christo.

Projeto Sala Especial Arte e Tecnologia		
País	Artistas	Obra
Alemanha	Peter Brüning	Cartografia elétrica
	Uecker	Estruturas luminosas
	Kampmann	Estruturas luminosas
Áustria	Walter Pichler	Structures d'animation dans un environnement gonflable
Argentina	Marta Minujin	Arquitetura-happening
	David Lamelas	Information-computer
	Julio Le Parc	Parceurs orientés
	Kesice	Esculturas Hidráulicas
Brasil	Waldemar Cordeiro	Objets à fonctionnement
	Mauricio salgado	-
	Efisio Putzolu	-
França	Nicolas Schöffer	Escultura Cibernética
	Kowalski	Structures programmées
	Bernard Quentin	Estruturas infláveis
	César	Expansions em meuse de polyrétane
	Jacquet	Holografia
	Martial Raysse	Esculturas em neon
	Arman	Accumulation polyester
	Marcel Van Thienen	Robot musicaux

Grã-Bretanha	Joe Tilson	Sérihraphies-objets tri-dimensionnelles
Grécia	Constatin Xenakis	Parcouers életrique programmé
	Danil	Images lumineuses sur écran
	Karahalios	Reliefs animés
	Takis	Sculptures magnétiques
Holanda	Schippers	Objets à fonetionnement életrique
	Van Amen	-
Itália	Munari	Polariscopes
	Carmi	Programmation d'images sur écran multiple, computer
	Contenotte	Système de projection automatique, diapositives
	Gianni Colombo	Effets lumineux
	Luca Patella	Film, effets photomécaniques
Israel	Agam	Effet lumineux à déclenchement sonore
Japão	Kudo	Objets à fonetionnement
Suíça	Tinguely	Structures mécaniques animées
USA	Rauschenberg	Environnement életronique
	Chryssa	Structures néon monumentales
	Andy Warhol	Reports photographiques, films, coussine d'air
	Frank Malina	Images animées sur écran életronique
	Christo	Empaquetage: balen géant gonflé à l'hélius

Tabela 05- Relação País x Artistas x Obras dos convidados por Restany à participarem da Sala Especial de Arte e Tecnologia. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

A sala planejada pelo crítico francês situava-se como um dos pontos altos da X Bienal de São Paulo, pelo mais novo, inusitado e revolucionário no campo da pesquisa integrando arte e novos processamentos. Matarazzo Sobrinho, em carta datada de 20 de setembro de 1968, evidencia a preferência da realização da sala de arte e tecnologia por razões financeiras da instituição. Todavia, solicita maiores explicações enquanto a organização e as despesas relativas ao transporte de artistas, montagem e prêmio.

Em resposta as considerações de Ciccillo, em 17 de outubro de 1968, Restany divulga tópicos detalhados sobre a proposta. A carta dividia-se nos tópicos: “A- Organização da Exposição de Arte e Tecnologia; B- Artistas estrangeiros residentes em Paris. C- Espaço; D-Montagem; E- Recompensa.” (RESTANY, 17 de outubro de 1968.)

Tais seções abarcavam medidas para um melhor funcionamento da sala especial. A primeira medida relativa à organização da exposição, revela a preocupação quanto aos gastos de transporte das obras. Era necessário que os participantes da sala especial estivessem ligados diretamente com a mostra Bienal. Esse critério era para economizar recursos, os artistas deveriam encaminhar as obras da “Arte e Tecnologia” ao mesmo tempo em que o envio das delegações nacionais. Para esta estratégia ser realizada, era necessário que Matarazzo Sobrinho entrasse em contato com as embaixadas interessadas. Pierre Restany, nessa sessão propõe:

Os convites serão enviados pelo senhor mesmo, como Presidente da Fundação Bienal, aos artistas interessados, sob patrocínio da Embaixada de cada um deles no Brasil; por meu lado, dirigirei diretamente aos artistas um convite técnico, confirmado e detalhando o convite oficial enviado pelo senhor (RESTANY, 17 de outubro de 1968).

Ainda sobre este ponto, para os artistas residentes em Paris (9 sobre os 40 neste caso: os gregos Xénakis, Danil, Karahalios, Takis; o argentino Le Parc; o japonês Kudo; o suíço Tinguely; o americano Malina; e o israelita Agam) o convite seria endereçado a embaixada de seu país de origem. Somente Christo, apátrida, porém residente da cidade de New York, que seria considerado oriundo dos Estados Unidos. Em relação ao espaço destinado a sala especial, perguntado por Ciccillo, Restany havia indicado um espaço análogo a aquele ocupado pela representação americana na IX Bienal de São Paulo. Sobre este aspecto, em minha pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo foi encontrado um rascunho, junto à documentação de

Pierre Restany, em que ilustraria o espaço físico ocupado pela mostra, no terceiro andar do pavilhão no parque do Ibirapuera (fig. 16). Ainda sob esta ótica, seria necessário abrir um concurso de um engenheiro elétrico especializado para supervisionar a montagem, durante toda a duração da exposição.

Sanadas as dúvidas de Ciccillo e após o ir e vir de inúmeras cartas de negociação, o projeto da sala especial de arte e tecnologia foi aceito pela instituição brasileira e posto em prática. A primeira etapa era destinada ao envio das cartas-convites às embaixadas e diretamente aos artistas.

IV.2.1 - Cartas-Convites:

Ao ser estabelecida a proposta de Restany perante a Fundação Bienal de São Paulo, era necessário o convite oficial direcionado às embaixadas dos países, por parte de Ciccillo, e diretamente aos artistas, por parte de Restany. A organização da sala especial de arte e tecnologia teve origem de um acordo de cavalheiros e do anseio participativo de Restany. Por esse motivo, muitas das vezes, embaixadas e artistas não entendiam bem a proposta da sala especial e ficavam em dúvida quanto a realização da mostra. O período de 5 meses após a autorização da Fundação Bienal para a realização do projeto – de setembro de 1968 à janeiro de 1969 – foi destinado a especulações e convites aos artistas. Sobre esta passagem, tomemos como exemplo a representação americana.

A carta-modelo em nome de Ciccillo, destinada às embaixadas pode ser dividida em três seções: A) Apresentação da sala de arte e tecnologia e de Pierre Restany; B) Justificativa da proposta e C) Artistas sugeridos a participação. As cartas enviadas tinham duas páginas com mensagens cordiais, porém não explicava totalmente

o que era de fato a proposta de Restany. Ao certo, nem mesmo Ciccillo haveria entendido a proposta. Evidenciando mais detalhes, a carta modelo concentrava-se em sua justificativa:

Com a iniciativa das salas coletivas, com tema determinados, a Fundação Bienal de São Paulo está procurando estabelecer dimensões novas às nossas futuras manifestações internacionais de artes plásticas. Procuramos, assim, renovar permanentemente nossa Bienal, possibilitando a confrontação mundial de obras de arte versando sobre um tema suficientemente técnico e suficientemente amplo. (SOBRINHO, Francisco M., 6 de novembro de 1968)

Ciccillo fazia a ressalva de que para facilitar o trabalho alfandegário, as obras para a sala especial deveriam ser enviadas, sempre que possível, junto com as demais obras da representação artística do país. Em relação aos Estados Unidos os artistas sugeridos eram: Rauschenberg, Chryssa, Dan Flavin, Andy Warhol, Christo e Frank Malina.

A solicitação de Ciccillo é transferida da embaixada brasileira nos EUA para a *Smithsonian Institution*, que dirigia a representação norte-americana em mostras internacionais. A instituição, por meio de seu adido de cultura, Peter Solmssen, apesar de agradecer o convite, solicita informações mais precisas sobre a mostra de arte e tecnologia, dividida em três perguntas:

1. O Sr. Restany estará encarregado de toda a seleção da exposição? Ele selecionará os trabalhos específicos bem como os artistas? Ele preparará um catálogo para essa secção?; 2. Quais os outros países participantes. Que artistas desses países foram sugeridos?; 3. A Bienal providenciará um técnico de eletricidade para a manutenção permanente da exposição ou isto ficará a cargo de cada país exibidor? (SOLMSEN, 20 de janeiro de 1969)

Era somente depois das dúvidas sanadas que a instituição poderia confirmar ou negar a participação dos artistas. Ciccillo, em resposta, em 21 de janeiro de 1969, ele era direto:

Respondendo à sua carta de 20 de janeiro, comunicamos-lhe que o Sr. Pierre Restany é o principal organizador da exposição “Arte e tecnologia”, tendo nos indicados os artistas que deverão ser convidados e as obras respectivas(...). A fundação Bienal de São Paulo preparará um catálogo para a seção, desde que nos sejam enviados os dados necessários com antecedência (dados sobre o artista e a obra que será exposta). Quanto ao último item de sua carta, informamos-lhe que um técnico de eletricidade será mantido durante a exposição. As obras destinadas à “Arte e tecnologia” poderão ser enviadas juntamente com aquelas que vierem para a “X Bienal de São Paulo” somente com a indicação “Arte e tecnologia. (SOBRINHO, Francisco M. 21 de janeiro de 1969)

Desde sua criação em 1951, a Bienal de São Paulo contou com a participação dos Estados Unidos. De 1951 a 1961, a representação americana foi organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. As delegações de 1963 e 1965 foram auspiciadas pelo Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos¹⁴². Em 1967, a exposição americana foi organizada pela *Smithsonian*, assim como na edição futura. A participação da instituição americana na Bienal foi alvo de uma grande atenção por parte dos jornais da época. Tanto o “Jornal do Brasil” quanto a “Folha de São Paulo” publicaram no dia 20 de maio de 1969, de maneira muito próxima, a vinculação da instituição americana com a Bienal paulistana¹⁴³. Na matéria lançada pela Folha de São Paulo é divulgada uma nota do jornal *New York Times*, por meio de seu correspondente Grace Glueck. Nela é revelada a vinculação da *Smithsonian Institution* - detentora da Coleção Nacional de Belas Artes e organizadora de todas as representações artística norte-americanas no estrangeiro -, com o *Massachusetts Institute of Technology* (M.I.T.).

¹⁴²DIÁRIO POPULAR. EUA participarão em equipes da X Bienal . São Paulo: 14 de julho de 1969

¹⁴³JORNAL DO BRASIL “Smithsonian vem à bienal de S.Paulo” 20 de maio de 1969

À frente do M.I.T. estava Georgy Kepes, pintor, desenhista e chefe do Centro de Estudos de Programação Visual do instituto. Foi ele quem dirigiu o trabalho e a elaboração da representação americana da mostra, assessorado por colegas do centro¹⁴⁴. Ainda segundo Grace Glueck, era a primeira vez que uma exposição norte-americana oficial de arte era fruto de um trabalho em equipe¹⁴⁵.

Pela vinculação das duas instituições, a participação norte-americana na Bienal ganhou maior destaque na mídia impressa brasileira. Poucos dias depois da notícia ser disseminada em terras nacionais, o jornal “Diário Popular” dedica uma matéria especial abordando a tecnologia na arte. A matéria exibia os contornos da proposta de Georgy Kepes na construção da exibição americana:

A primeira secção consistirá no que Kepes descreve como “uma comunidade ou sociedade” de objetos, desde as formas mais simples até as mais complexas, as quais estarão entrelaçadas. “Todos sonhamos em criar uma comunidade humana onde tudo esteja relacionado de forma fatível” – disse recentemente Kepes a um repórter do “New York Times” e juntou: “Isto pode ser simbolizado na arte por meio de um espaço total onde não haja mais caos de objetos, senão uma conexão lógica entre os elementos apresentados”. Os objetos consistirão de elementos tais como uma ponte de plástico em que a pressão dos passos do caminhante é vista em telas polarizadas; um mural luminescente de 4,57 por 21,33 metros que utiliza uma tele de televisão com frente de sensores fotoelétricos, que produzem gigantescas formas abstratas de luz ao recolher detalhes físicos do ambiente; um corredor equipado com luzes de sódio que faz ver de uma só cor os visitantes; esculturas que flutuam perto do céu raso e esculturas magnéticas. A segunda parte da exposição será um centro de informações onde se utilizará grande variedade de técnicas simultâneas, películas, dispositivos, fitas de vídeo todas as quais mostrarão os aspectos da vida artística dos Estados Unidos. É uma exposição complexa, porém dessa forma poderemos mostrar muito mais do que se pode levar fisicamente à Bienal – disse Kepes. (DIÁRIO POPULAR, 25 de maio de 1969)

¹⁴⁴FOLHA DE SÃO PAULO- “Smithsonian Institution na Bienal de São Paulo”- São Paulo: 20 de maio de 1969

¹⁴⁵O ESTADO DE SÃO PAULO – Mostra americana une arte à técnica” - São Paulo: 20 de maio de 1969.

Kepes¹⁴⁶ estava sintonizado com as tendências acerca das novas técnicas. Foi ele mesmo o autor de “*The language of Vision*”, “*The New landscape in Art and Science*” e “*The Visual Arts Today*”. A união dos campos arte e tecnologia ganhava espaço no final da década de 1960 nos Estados Unidos, e ele era um dos responsáveis por essa tomada. Na mesma matéria do “Diário Popular”, David W. Scott, diretor da Galeria Nacional de Belas Artes, filial da *Smithsonian Institution*, acrescenta que “a expressão mais radical das artes visuais dos anos recentes foi obtida, graças a sua união com a nova tecnologia”¹⁴⁷. Em 1969, a visão sobre tecnologia nas artes já era importante tópico nas discussões sobre arte. Com isso, o público também demonstrava grande interesse pelas formas inusitadas de interação.

Ciccillo, ou melhor, a organização da X Bienal de São Paulo, havia prosseguido com o envio das cartas convites as embaixadas dos 13 países estipulados por Restany. O convite formal era respondido com cartas de aceite ou perguntas quanto a realização e ao custeio de transporte das obras. Nesta formulação inicial da sala especial, Mario Wilches, então assistente técnico da Fundação Bienal de São Paulo, solicita à Restany, alguns direcionamentos sobre possíveis eventualidades¹⁴⁸. Wilches desempenhou um papel importante na construção do projeto da sala especial de arte e tecnologia. Ele agia como um regulador das instâncias técnicas sobre montagem, despesas de envios e custeios referentes às obras¹⁴⁹.

Em 31 de dezembro de 1968, Restany responde às perguntas do assistente brasileiro. Os dizeres abrangiam especulações sobre possíveis substituições de artistas

¹⁴⁶Gyorgy Kepes nasceu na Hungria em 1906. Foi desenhista e pintor, atou em trabalhos em grandes centros europeu como Berlim e Londres. Nesta última trabalhou especificamente em películas, na decoração e no desenho de exposições de 1930 a 1936. Em 1937, chegou aos Estados Unidos para dirigir o departamento de Iluminação e Cor do Instituto de desenho de Chicago. Desde 1946, foi professor de desenho visual do MIT. Ativo como pintor, suas obras acham-se em coleções permanentes em vários museus, inclusive na Galeria Nacional de Belas Artes, em Washington; na Albright Knox Gallery, de Buffalo; no Museu de Belas Artes, de Boston, entre outros.

¹⁴⁷DIÁRIO POPULAR – São Paulo: 25 de maio de 1969

¹⁴⁸A Carta enviada por Wilches é datada de 18 de dezembro de 1969.

¹⁴⁹Em grande parte da pesquisa na documentação da X Bienal de São Paulo é recorrente o encontro da assinatura de Mario Wilches no projeto destinado a Sala Especial de Arte e Tecnologia

recusantes e a possibilidade da criação de uma lista de substituição pelos comissários das delegações estrangeiras¹⁵⁰:

Il se peut qu'un certain nombre d'artistes refusent de participer. C'est à ce moment là que se posera la question de leur éventuelle substitution. A cet effet je vous sugere toutes les propositions qui pourraient vous être faites par les Commissaires étrangers, de façon à constituer une liste de remplacement¹⁵¹. (RESTANY, 18 de dezembro de 1968)

Até então, o crítico francês parecia não ter se preocupado muito sobre as possíveis recusas dos convites. Suas cartas destinadas aos artistas, diferentemente da formalidade de Ciccillo, eram repletas de mensagens pessoais para alguns e afetivas para outros. Restany, estabelecia um contato direto com os artistas convidados, que em sua maioria estiveram próximos a ele, ou então faziam parte do ciclo dos Novos Realistas.

IV.2.2 – “Cher Ami”

O modelo de Pierre Restany, ao escrever uma carta, iniciava-se sempre com dizeres: “*Cher Ami*”. Uma maneira afetiva de se iniciar uma escrita e demonstrar interesse pessoal no destinatário. Em toda a vida de Pierre Restany as cartas tiveram profundo impacto no agenciamento artístico e teoria crítica que realizou. Devido a este importante aspecto na história de Restany, em 2007 foi realizada uma exposição acerca da relação de Restany e Jean Tinguely através de suas correspondências. A exposição “*Cher Pierre – Lettres de Jean Tinguely à Pierre Restany*” (fig. 17) aconteceu entre 2 de maio e 13 de julho de 2007 no “*L’Institut national d’histoire de l’art*” em Paris. A

¹⁵⁰ RESTANY, *Op. Cit.* 1968

¹⁵¹É possível que um certo número de artistas se recuse a participar. É neste momento que a questão de sua possível substituição irá surgir. Para este propósito, sugiro-lhe todas as propostas que poderiam ser feitas a você pelos Comissários Estrangeiros, para que você possa criar uma lista de substituição. (RESTANY, 18 de dezembro de 1968)

começar pelo primeiro encontro entre eles, ainda em meados da década de 1950, a amizade levaria para além do envolvimento com o Novo Realismo.

As cartas revelam-se como objetos artísticos de extrema expressividade gráfica. Nelas o texto se entrelaça inextricavelmente com inúmeros signos gráficos e camadas de cor em diferentes tonalidades. Sem dúvida as cartas de *Tinguely-Pierre* revelam-se como obras prontas. Entretanto, no que concerne as postagens referentes à X Bienal de São Paulo, o otimismo gráfico passa longe de ser digno de nota.

O próprio convite de Restany à Tinguely passava pelo modelo em que havia escrito, e assim como Ciccillo, dividia-se entre as apresentações formais sobre a Bienal e os espaços e recursos limitados para sua realização:

Ce panorama nullement exhaustif a été limité à 40 participants pour d'évidentes raisons pratiques. Vous avez été sélectionné parmi ces 40 participants qui proviennent de 13 pays. (...) Chaque artiste invité participe à l'exposition Art et Technologie avec une seule oeuvre. Le format n'est pas limité; je souhaite seulement éviter le gigantisme.(...) Em espérant recevoir une prompte réponse de votre part, recevez, cher ami, mes sentiments les meilleurs¹⁵². (RESTANY, 31 de dezembro de 1968)

O que parecia certamente mais uma união de trabalho entre o crítico e o artista, não se prolongou por muito tempo. Jean Tinguely não poderia comparecer à exposição brasileira pois havia se comprometido com uma exposição, na mesma época, em Tokyo. A Resposta foi enviada via comissão oficial da Suíça, em que acompanhava os nomes de Debby Doriani, Francesco Marietti, Willy Weber, Camille Graeser e Bernois Distel como possíveis suplentes¹⁵³. Os convites de Restany, em nome da Bienal, tem a data de

¹⁵²“Esse panorama, que não era de forma alguma exaustivo, foi limitado a 40 participantes por razões práticas óbvias. Você foi selecionado entre esses 40 participantes de 13 países. (...) Cada artista convidado participa da exposição Arte e Tecnologia com um único trabalho. O formato não é limitado; Espero evitar gigantismo (...) Em esperança de receber uma resposta imediata de você, receber, querido amigo, até os melhores sentimentos. (RESTANY, 31 de dezembro de 1968. Tad. Nossa)

¹⁵³Carta enviada pelo *Département fédéral de L'interieur, Section beaux-arts et monuments historiques* à Fundação Bienal de São Paulo em 10 de janeiro de 1969.

início em de 31 de dezembro de 1968. Já a partir de meados de janeiro, a Fundação Bienal começava a receber a confirmação de presença dos convidados no exterior.

Alguns casos das cartas enviadas mostram o espírito da organização turbulenta da mostra e com elas, muitas informações podem ser úteis para a construção desta dissertação. O caso dos artistas (i) Chryssa, americana, (ii) Christo, apátrida, e (iii) Marta Minujin, argentina - todos residentes nos Estados Unidos - são parte essencial desta pesquisa. A carta convite a eles segue junto a comissão de representação nacional. Como já dito, os artistas norte-americanos eram mediados pela *Smithsonian Institute*, especialmente por sua diretora Lois Birgham, que se manifesta em dois dos três exemplos a serem analisados.

(i) Chryssa e (ii) Christo

Em 15 de janeiro de 1969, Chryssa (fig. 18) revela seu aceite à participação da sala organizada por Restany. A mensagem continha detalhes importantes da obra a ser exposta:

“Pour la salle Art et Technologie organise pour la dixieme biennale de São Paulo, je serais heureuse de vous preter “Gates to Time Square”. Cette oeuvre mesure 10 pieds x 10 x 10. Elle est grande mais non gigantesque. Les materiaux employes sont aliminium, acier inoxydable, neon. La photo est ci-incluse. Je me mettrai donc em contact avec l’ambassade bresilienne a Washington pour le transport et l’assurance¹⁵⁴. (CHRYSSA, 15 de janeiro de 1969)

¹⁵⁴“Para a sala de Arte e Tecnologia organizada para a décima bienal de São Paulo, eu ficaria feliz em lhe emprestar” *Gates to Time Square* “. Este trabalho mede 10 pés x 10 x 10. É grande, mas não gigantesco. Os materiais utilizados são alumínio, aço inoxidável, neon. A imagem está incluída aqui. Por isso, entrarei em contato com a Embaixada do Brasil em Washington para transporte e seguro.

Chryssa Vardea-Mavromichali, ou somente Chryssa, começou sua carreira na pintura de cavalete e esculturas em madeira. Contudo, é com tubos de neon retirados de placas publicitárias do *Brooklyn* na cidade de Nova York, que ganha reconhecimento no campo artístico. Através do reaproveitamento dos materiais destinados à propaganda publicitária, Chryssa entra para a vanguarda dos anos 1960. As esculturas neon geralmente fazem uso de fragmentos de letras, muitas das vezes amplamente exageradas e destorcidas para quem se tornem incompreensíveis. Esta apropriação do real material era como um exemplo perfeito das propostas de Restany. Para a X Bienal de São Paulo, a proposta da artista residia na escultura “*Gates to time Square*” (fig.19), porém a obra não foi feita exclusivamente para a Bienal. As peças “*Gates*” foram produzidas entre os anos de 1964 a 1966 durante um dos períodos mais atuantes da artista. Atualmente, a maioria das peças está localizada na *Albright-Knox Gallery*, incluindo a obra que viria à mostra brasileira.

Tratando-se de uma obra com dimensões grandes, a primeira preocupação por parte dos organizadores era do custo de envio. Em toda a organização da sala de Restany, a principal preocupação era com as despesas. Uma vez que a fundação Bienal não poderia se comprometer com seu orçamento. A este respeito Mario Gibson Barboza, após receber uma ligação da própria artista na embaixada americana. Esteve preocupado quanto ao envio:

Há alguns dias, no entanto, Chryssa, uma das artistas americanas que deverá participar na sala internacional, telefonou de Nova York a respeito do transporte e seguro da obra que enviará para São Paulo e acrescentou que fora informada pelo senhor Restany de que deveria dirigir-se à embaixada sobre o assunto. (BARBOZA, 5 de abril de 1969)

Em sua correspondência, Barboza revela que um funcionário da embaixada telefonou imediatamente para a senhora Lois Bingham, que coordenava a representação

americana para a mostra de São Paulo. Em uma conversa informal, verificavam-se as possibilidades da realizar o envio da obra junto à representação dos EUA. Bingham ofereceu-se para estudar esta possibilidade. No entanto, questiona sobre as despesas destinadas a embalagem e ao seguro, onde deveria levar em conta o valor e o tamanho da obra, já que a instituição americana não teria fundos para custear tais despesas. Em resposta a indagação do embaixador Barboza, foi informado por Ciccillo, em 5 de maio de 1969:

1º – A fundação Bienal de São Paulo custearia as despesas de embalagens e seguro da obra da artista Chryssa. Desejamos, no entanto, ter uma ideia do custo a fim de situarmos essa nova despesa na previsão orçamentária da Sala de Arte e Tecnologia. 2º - O transporte da obra poderia ser feito juntamente com o material da Sala dos Estados Unidos, considerando-se que a srta. Lois Bingham está de acordo, já que o frete é gratuito pela Moore-McCormack.” (SOBRINHO, 5 de maio de 1969)

Caso parecido é aquele que envolve o artista Christo (fig. 20), apátrida e residente nos estados unidos desde 1964. Ele e sua esposa Jeanne-Claude tornam-se reconhecidos no âmbito das artes plásticas pelas instalações ambientais em macro escala. A carta de aceite de Christo, escrita à mão, é datada de 27 de janeiro de 1969 (anexo 3). Nela além de revelar estar honrado com o convite de Restany, explicita detalhes importantes da obra. Obra que estava longe de estar enquadrada na recomendação de espaço limitado feita por Restany:

Je serrais très heureux de viontrer ma piece “5.600 cubic meter Package”, 280 foot (85 metros) de hauteur et 33 foot (9m 75mm) diamétre. Ci-font um livre concentrait cette sculpeue. Pour la installation il me faudrais: une surface de 280 metres de diametre, sort dans um proud pare oéré de la ville, sort eu dehors de la ville á procmente. L’um autotoute subica praid Carrefour. – 180 tonnes de ciment – pour le jour de l’erection de cubic metres package: - 7 autocranes dont 2 de 72 metres de haut chocure. (CHRISTO, 27 de janeiro de 1969)¹⁵⁵

¹⁵⁵Estou muito honrado em mostrar na X Bienal de São Paulo “5600 metros cúbicos empacotados (Package) (fotos agrupadas), que se encontram nesse momento em depósito em três caixas prontas em transporte. Essas três caixas estão em Kassel, Alemanha Ocidental, Porque eu enderecei a vocês e não a embaixada brasileira de Washington, porque o transporte direto é efetuado de Kassel a São Paulo. Duas caixas tem: 7 metros x 2 m 60 x 2m 20 _____. A terceira caixa tem: 3m x 2m60 x 2m20. O peso total das três caixas e seu conteúdo é de cerca de 8 toneladas de

“5.600 cubic meter Package” foi exposta pela primeira vez na *Documenta 4* de Kassel em 1964. O balão gigante era feito de polietileno reforçado especialmente desenhado para a obra. Ele era inteiramente preenchido por uma mistura de ar e gás hélio (fig. 20), teve o custo aproximado de 25.000 dólares. Apesar da autoria principal, a construção da obra foi projetada por seu amigo Zagaroff, engenheiro do M.I.T. de Boston. Devido às dimensões da obra, as exigências de Christo ultrapassavam todas as barreiras financeiras e de envio que a Bienal estava disposta a cobrir. Obviamente um pedido de Restany foi enviado ao artista com o questionamento sobre o envio da obra a São Paulo. Em adição a obra, por sua vez, não se encontrava nos Estados Unidos, mas em Kassel na Alemanha. A carta datada de 24 de março de 1969, Christo faz sua réplica. De acordo com o documento, o envio seria realizado por caixas de aproximadamente 7 metros x 2,60m x 2x20. Os outros materiais necessários como o gás hélio e os guindastes seriam provenientes de São Paulo.

Sobre este tópico – *Do custeio e do transporte* – a Fundação Bienal, sozinha, não teria verba para trazer as obras. De 39 artistas (considerando-se que são dimensões amplas, transporte dispendioso e de montagem difícil) teria de haver um dispêndio em torno de 350.000 cruzeiros novos (anexo 04), impossível na situação econômica da instituição. Um documento sobre a situação dos procedimentos da sala de arte e tecnologia foi necessário a fim de maior organização da mostra paulista. Nos primeiros meses de 1969, a montagem da obra de Christo era inviável:

A despesa provável a ser feita pelo Governo da Guanabara seria de 100 a 110mil cruzeiros, já que dificilmente poderíamos trazer o Grande Balão (de 5.600 mc³) do Grego Christo. Para a montagem do balão, que tem 85m de altura e 10 m de diâmetro, seriam necessários 180 toneladas de cimento, gás hélio que não é fabricado comercialmente no Brasil, pelo menos duas

cimento. Para o dia da elevação de metros cúbicos pacote: - 7 guindastes incluindo 2 de 72 metros de altura. (CHRISTO, 27 de janeiro de 1969)

escadas *Magoris* de 72 metros de altura, uma armação de ferro de 10 metros de diâmetro, cabos de aço, dezenas de pessoas trabalhando na montagem, etc. Além disso, existe a informação de que na exposição de Kassel, o balão teve de ser exposto deitado, não ficando na posição vertical, dobrando-se no ar. As despesas que teriam de ser feitas com o transporte, seguro e montagem da obra de Christo, seriam superiores a 100 mil cruzeiros novos. A solução seria indagar sobre a possibilidade de Christo participar com outra obra não tão complexa e nem gigantesca como o Balão. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1969, anexo 04)

A sala especial planejada por Restany implicava em diversas despesas de frete e seguro a serem efetuadas pela Bienal de São Paulo. Apesar da Fundação Bienal haver feito o pedido das obras virem junto as representações nacionais, muitas das obras não se encontravam no país de origem dos artistas. Isto dificultava a aplicação da medida. A título das obras e seus respectivos artistas foi elaborado um documento (anexo 4) não datado em que correlacionava informações acerca da relação das obras com os países, transcrito abaixo:

Artistas convidados (não franceses) que se encontravam em Paris:

Relação País x Artistas	
Grécia	Constantin Xenakis, Karahalios e Danil
Argentina	Le Parc e Lamelas
Israel – O Governo de Israel se dispôs a pagar o envio da obra	Agam
Japão – O governo japonês não se dispôs a pagar o envio da obra	Kudo
EUA	Frank Malina

Artistas convidados (não norte-americanos) que se encontram nos Estados Unidos, na cidade de Nova York:

Relação País x Artistas	
Argentina	Marta Minujin
Grécia (originalmente)	Christo.

Artista convidado que não tem a obra pronta:

Relação País x Artista	
Itália	Eugenio Carmi – Só poderia elaborar a obra com uma ajuda financeira da Bienal pois a obra é complicada e de difícil realização.

Artista que desejaria vir para demonstrações dentro de sua técnica:

Relação País x Artista	
França	Cesar – compareceria para a vernissage da instalação, com passagens e hospedagem pagas pela fundação Bienal de São Paulo junto ao material para a realização prática da técnica de sua obra.

Artistas convidados que enviariam as obras junto a representação nacional

Relação País x Artista	
Alemanha	Peter Bruning, Uecker, Kampmann
Áustria	Walter Pichler
Argentina	Kesice
Brasil	Waldemar Cordeiro, Eféio Putzolu e Maurício Salgado
EUA	Rauschenberg, Chryssa e Andy Warhol
França	Nicolas Schoffer, Kowalski, Bernard Quentin, Jacquet, Martial Raysse, Arman e Marcel Van thienen
Grã-Bretanha	Joe Tilson
Holanda	Schippers e Van Amen
Itália	Munari Contenotte, Gianni Colombo, Luca Patella

Artistas convidados que não comparecerão

Relação País x Artista	
Grécia	Takis – recusa-se a participar de qualquer mostra como representante de seus país enquanto alí não voltar a operar a democracia.
França	Jean Tinguely – Já havia se comprometido com uma exposição.

Após a realização deste levantamento, a organização da X Bienal de São Paulo deveria tomar algumas providências para manejar o custeio de envio das obras. Uma das propostas, seria o envio coletivo das obras que estariam no mesmo país, a fim de minimizar o custo de frete. Outra medida era o convênio com o Governo do Estado da Guanabara. O governo do Rio custearia as despesas referentes ao transporte e seguro de 14 artistas, dos quais 11 de várias nacionalidades se encontram em Paris, 2 em Nova York e 1 em Londres. O valor empregado pelo Estado seria de 100 a 110 mil cruzeiros. A Bienal de São Paulo encarregar-se-ia do transporte e seguro dos demais artistas, em número de 24, já que dois – Tinguely e Takis – não iriam participar. As obras tratavam-se de trabalhos em sua maior parte não comerciáveis. Motivo pelo qual as galerias não teriam grande interesse em expor, a não ser como atrativo para levar público para ver e adquirir outras obras apresentadas. Esses motivos levaram a Bienal brasileira a desconsiderar o problema de urgência de envio.

Dois exemplos, nesse sentido, podem ser citados: O *Minophone*, de Marta Minujin, que estava localizada na cidade de Nova York; e o já citado balão gigante de Christo, que havia sido exposto recentemente na Alemanha, cidade onde continuava encaixotado. O frete e o seguro do balão gigante seriam demasiadamente grandes. A obra estava encaixotada em 3 grandes caixas, tornando inviável trazê-lo para a compor a sala especial de Restany. Assim, o caso de Minujin não seria tão dispendioso, já que a própria artista dizia que se tratava só de uma caixa. Desta forma, as medidas de custeio poderiam ser analisadas mais calmamente pela organização da Bienal.

IV.2. 3 -Caso Marta Minujin: *Minuphone*

O convite pessoal destinado aos artistas argentinos por Restany havia sido entregue ao mesmo tempo em que os outros convites feitos por Ciccillo. Os artistas argentinos propostos à participação da sala especial eram Marta Minujin, David Lamelas e Julio Le Parc, cujas obras residiam em Nova York, Londres e Paris respectivamente. A obra de Le Parc (*parcours orientes*) seria trazida à mostra junto as obras que residiam na França, a fim de evitar dispêndios alfandegários. As obras de David Lamelas e Marta Minujin seriam enviadas isoladamente, acarretando novas medidas orçamentárias à Fundação Bienal de São Paulo.

David lamelas pretendia enviar um filme 16 milímetros e com 24 minutos de duração. A película intitulada de “*Study of relationship of a inner and outer space*”¹⁵⁶ tratava-se de um curta metragem onde o artista propõe o estudo de quadros arquitetônicos e comportamentos sociais que compõem uma exposição de arte. A película é sucedida de instantes de elementos funcionais, como plantas baixas, móveis e objetos presente no ambiente de uma galeria. Os quadros são complexificados gradativamente, é notada a introdução de dispositivos eletrônicos no espaço de exibição. A análise segue por meios que vão além da exposição de arte, como por exemplo, ao final, uma série de seis entrevistas sobre a viagem dos primeiros homens à lua. Toda a construção da obra é acompanhada por uma narrativa em *voice over* pela voz do próprio artista que pretende explicar sua linha de raciocínio¹⁵⁷.

Para a realização desta obra, a única solicitação feita por Lamelas para a Bienal de São Paulo era estar à disposição um aparelho de projeção de 16 milímetros com o som ótico para ser utilizado na exposição. Quanto a montagem, o filme seria projetado

¹⁵⁶“Estudo das relações entre espaço fechado e espaço aberto”

¹⁵⁷A obra de Lamelas pode ser acessada gratuitamente em <<https://lux.org.uk/work/a-study-of-relationships-between-inner-and-outer-space>>

sobre tela branca, não inferior a 2 metros por 2.50m¹⁵⁸. Pelas dimensões pequenas da obra de Lamelas, o transporte seria possível através de uma simples embalagem por via aérea.

Entretanto, no que concerne a esta dissertação, atenta-se ao estudo de caso da relação entre a artista Marta Minujin e a X bienal de São Paulo. A conservação e disponibilidade das cartas trocadas, quase que em sua integralidade, a fazem como um exemplo das negociações turbulentas que envolvia a montagem da mostra brasileira.

Toda a obra de Marta Minujin atravessa os discursos conceituais que envolvem novas formas de arte. Sua principal linha de produção corresponde ao que foi categorizado na década de 1960 como “arquiteturas ou esculturas vivas”¹⁵⁹ ou então, com o recém termo criado da época, “*happening*”. Minujin ganha destaque ao longo da década ao participar da exposição *Thirty Argentines of the New Generation*, organizada por Pablo Curatella Manes no ano de 1960. Após um período substancial de estudo e investidas artísticas em sua obra, estabeleceu contato com artistas franceses através de uma bolsa de estudos da *Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires*. Em meados da década de 1960, já na França, começa a ganhar a atenção de críticos internacionais. Dentre estes críticos, Pierre Restany.

Restany havia se interessado particularmente pelo aspecto participativo a qual a obra da artista argentina propunha. Embora ser considerada próxima a Hélio Oiticica¹⁶⁰ pela mídia impressa brasileira, Minujin ressaltava características próprias do Novo Realismo. Sua aproximação com o grupo francês corresponde a utilização da matéria

¹⁵⁸Informações obtidas através de um telegrama de Wamberto Hudson Ferreira, chefe substituto da divisão Cultural da embaixada do Brasil em Londres destinado à fundação bienal de São Paulo em 18 de julho de 1969. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

¹⁵⁹PAIVA, Alessandra. São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana. Tese Doutorado. Universidade de São Paulo :USP – São Paulo, 2014, p.123.

¹⁶⁰A matéria de Jayme Mauricio sob o título de “Retrospectiva (III)”, em 4 de janeiro de 1967, trazia Marta Minujin junto ao nome de Hélio Oiticica acerca dos happenings e da arte interativa

em sua prática artística. Minujin construía suas obras se apropriando de tubos de neon, fachadas publicitárias e objetos do cotidiano industrial.

Relembramos aqui, que as décadas de 1950 e 1960 correspondem ao momento de vanguarda das manifestações ambientais e *happenings*. Estas modalidades convertiam a obra em uma espécie de evento, em torno da experimentação e a necessidade da participação ativa do espectador. Para a exibição Bienal de São Paulo de 1969, Marta Minujin havia solicitado ajuda de custo para a produção de sua obra. Naquele ano, a artista residia em Nova York e desde sua primeira correspondência à Bienal de São Paulo, revelava falhas na comunicação referentes tanto à embaixada do Brasil nos E.U.A, quanto ao serviço cultural argentino. A solicitação de Minujín era referente aos procedimentos do transporte e seguro da obra que pretendia apresentar. O documento datado de 13 de janeiro de 1969, também solicitava urgência na resposta e ajuda financeira para realizar toda a movimentação.

A obra escolhida para participar da Sala Especial de Arte e Tecnologia é “*Minuphone*”, originalmente exibida em 1967 na *Galeria Howard Wise*. *Minuphone* chamava a atenção por seu caráter multimídia de apropriação do real industrial. Na descrição própria da artista: “Uma cabina de telefono realizada em New Yorj hace um año y media que se llama Minuohone y trabaja como una computadora enviando efectos de cambio de environemment a quien em ella hable.” (MINUJÍN, 13 de janeiro de 1969)¹⁶¹

Minuphone era uma cabine telefônica na qual o interator era convidado a completar uma chamada telefônica no telefone instalado no seu interior. A ação era convertida em um happening instantâneo. Sinais-resposta eram enviados da máquina

¹⁶¹Uma cabine de telefone realizada em Nova York cerca de um ano e meio atrás que se chama Minuphone e trabalha com um computador enviando efeitos-resposta para quem com ela falasse” (MINUJIN,13 de janeiro de 1969, Trad. Nossa)

como estímulos para o participante. A obra foi realizada em colaboração com a *Bell Company Lab*, de Billy Kluver, o mesmo fundador do *E.A.T.* como já vimos no primeiro capítulo. A cabine telefônica seria montada sobre uma placa retangular de 2,40m x 0,70m. A altura total seria de aproximadamente 3 metros no qual se tornaria uma cabine como outra qualquer (fig. 22)

A solicitação de ajuda financeira foi enviada diretamente à Restany, conforme por ele explicitado em carta, em 21 de janeiro de 1969:

Certains artistes (Jacquet et Marta Minujin) m'ont demande sul a Bienal de São Paulo pouvait les aider financièrement dans l'exécution de leur projet. Il n'em est évidemment pas question étant donné exiguité de vos ressources. (RESTANY, 21 de janeiro de 1969)¹⁶²

A solicitação de Marta Minujin foi prontamente respondida por Mario Wilches, então secretário executivo da X bienal de São Paulo. Os dizeres confirmavam o comprometimento da fundação Bienal na expedição de sua obra para o porto de Santos. Além de a Fundação Bienal elaborar satisfações quanto ao que se refere “má comunicação” entre as embaixadas dos países. Wilches na mesma data, envia uma solicitação ao Consul Geral do Brasil nos Estados Unidos a fim de prestar um maior apoio à Minujin quanto aos tramites alfandegários. O documento de Wilches é datado de 30 de janeiro de 1969 e constava ainda com solicitações quanto a obra:

Desejaríamos ainda que nos desse uma ideia do valor do seguro de sua obra e também nos fornecesse indicações sobre o espaço que o Minuphone irá ocupar e orientação referente à montagem e funcionamento . (WILCHES, 30 de janeiro de 1969)

O envio de *Minuphone* deveria ser feito entre maio e junho do ano corrente. Conforme solicitado pelo secretário executivo, Minujin solicita à empresa de transporte

¹⁶²Alguns artistas (Jacquet e Marta Minujin) me pediram uma Bienal de São Paulo para ajudá-los financeiramente na execução de seu projeto. Isso obviamente não é uma questão dada a urgência de seus recursos. (RESTANY, 21 de janeiro de 1969)

“*Di Tella Corporation*” um orçamento referente ao envio da obra a ser endereçada diretamente à Wilches. Quanto as taxas (tabela 07, abaixo):

Serviço	Valor	Total
Export Boxing	\$637,60	
Pier Delivery	\$150,00	
Pier Unloading	\$20,00	
Ocean Freight	\$984,00	
Marchand Association Certification and Preparation of Invoice	\$13,50	
Miscellaneous Expenses and Handling	\$28,00	
		\$1.833,10

Tabela 07- Orçamento para envio de Minuphone realizado pela *Di Tella Corporation*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

O valor do envio era alto. Como resposta ao orçamento à companhia de transporte marítimo, Mario Wilches, comunica colocar em suspenso o envio da obra. Ao contrário do que havia prometido à Marta Minujin:

Dear Sir, We have the pleasure to address ourselves to you in order to ask for to keep in suspense the matter referring to “Minuphone”, by Marta Minujin. We are studying the total expenses resulting from mounting the room to presente the above work. Only after this we will able to take a decision on the case, decision which we will let you know in due time (WILCHES, 3 de Março de 1969)¹⁶³

Devido a este e outros fatores, as finanças para gerir o transporte e seguro das obras representadas na sala de arte e tecnologia se mostravam cada vez mais altas. Em resumo, a Bienal teria de pagar entre frete, seguro, auxilio para elaborar a obra ou viagens de 12 artistas. Valor que equivaleria em torno de 195.000 cruzeiros novos. Em

¹⁶³“Caro senhor, temos o prazer de nos dirigir a vocês para pedir para manter em suspenso o assunto referente a “Minuphone”, de Marta Minujin. Estamos estudando as despesas totais resultantes da montagem da sala para apresentar o trabalho acima. Só depois disso poderemos tomar uma decisão sobre o caso, decisão que lhe informaremos em devido tempo” (WILCHES, 3 de Março de 1969).

soma, ao fator de que poderia vir o caso de a Bienal de São Paulo assumir as despesas futuras de 13 obras de 13 artistas de 2 países num total de 95.000 cruzeiros novos. Totalizando uma possível despesa de 290.000 cruzeiros novos. Devido ao orçamento limitado em 16 de maio de 1969, Mario Wilches solicita à Minujin uma revisão no programa orçamentário de envio da obra objetivando a redução das despesas¹⁶⁴.

Enquanto as decisões sobre o envio da obra Minuphone não estavam certas por parte da Fundação Bienal de São Paulo, a cada dia que se atrasava o envio, seu custo elevava-se gradativamente. No dia 29 de maio de 1969. A *Di Tella*, por meio de seu gerente W. Brave anunciava um novo orçamento:

With date of April 23rd, we requested that you favor us with the amount of \$1,833.10 to cover the expanses involved with the shipment of the above mentined artwok. In view of the fact that your remittance has not been forthcoming during the month of May, we are now oblige to ask you to increase your payment by &126.00 to offset the additional storage expenses, in other words, please let us have your remittance for \$1,959.10. We do not cherish the ideia of holding this cargo much longer since storage rates in New York are going yo go up the middlw of June¹⁶⁵ (BRAVO, 29 de maio de 1969)

Após a notificação da corporação de transporte ser mencionada a urgência na confirmação do envio, a Bienal ainda mantinha suas especulações orçamentária em suspenso. Então, em 22 de abril de 1969, foi lançada mais uma investida por parte da *Di Tella*: “Unless we receive your decision regarding minuphone by Marta Minujin before april 28 will have to ship it directly to Argentina Ditelcor.”¹⁶⁶ (BRAVO, 22 de abril de 1969).

¹⁶⁴WILCHES, 16 de maio de 1969.

¹⁶⁵“Com data de 23 de abril, solicitamos que você nos favorecesse com o montante de US \$ 1.833,10 para cobrir as expansões envolvidas com o envio da artwok mencionada acima. Tendo em conta o facto de a sua remessa não ter sido disponibilizada durante o mês de maio, temos agora de lhe pedir que aumente o seu pagamento em & 126,00 para compensar as despesas adicionais de armazenamento, por outras palavras, permita-nos a sua remessa por US \$ 1.959,10. Nós não apreciamos a ideia de manter essa carga por muito mais tempo, já que as taxas de armazenamento em Nova York vão subir no meio de junho”. (BRAVO, 29 de maio de 1969)

¹⁶⁶A menos que recebamos sua decisão sobre Minuphone por Marta Minujin antes de 28 de abril terá que enviá-lo diretamente para a Argentina Ditelcor.” (BRAVE, 22 de abril de 1969)

Posteriormente a eminência de a obra voltar ao seu país de origem, a Fundação Bienal de São Paulo, se vê em um impasse quanto ao transporte da obra de artista argentina. O valor cobrado pela empresa de transporte resultaria em 20% total da verba destinada ao envio de 13 artistas de diferentes países. O diretor José Humberto Affonseca notifica a empresa de transporte americana sobre a situação final:

Under present circumstrances we could charge ourselves only with the freight, custos and maritime insurance. Besides, the Banco Central do Brasil does not allow to issue dollars from the Country for these kinde of paymente abroad. So, these expenses must be collected on delivery here in S.Paulo, by fundação Bienal de S; Paulo. (AFFONSECA, 1 de julho de 1969)¹⁶⁷

Em resposta à carta sobre a planilha orçamentária do dia 1 de julho enviada pelo diretor Affonseca, e com isso devido ao atraso na resposta da fundação Bienal de São Paulo, a obra de Marta Minujin havia sido destinada a Argentina:

We thank you for your letter XB/914/69 of July 1rst. In connection with the shipmet of the abovementioned work of art. Recently we received instructions from Instituto Torcuato Di Tella to have this sculpture shipped to Buenos Aires¹⁶⁸ (BRAVO, 10 de julho de 1969)

O caso de Marta Minujin demonstra apenas uma das problemáticas as quais envolveram o projeto da sala especial de Pierre Restany. Muito da instabilidade é oriunda da parte orçamentária da sala especial, já que a Fundação Bienal de São Paulo poderia custear apenas poucos envios de obras. Tais dificuldades levam Matarazzo Sobrinho, em carta não datada, a tentar adiar a sala organizada por Restany para o segundo semestre de 1970. O levantamento feito por Matarazzo e sua equipe, relacionada aos transportes e envios das obras da sala, seria excessiva a 50 mil dólares.

¹⁶⁷ “Sob as presentes circunstâncias, poderíamos nos cobrar apenas pelo frete, custos e seguro marítimo. Além disso, o Banco Central do Brasil não permite emitir dólares do País para esses índices de pagamento no exterior. Assim, essas despesas devem ser recolhidas na entrega aqui em S.Paulo, pela fundação Bienal de S; Paulo ”. (AFFONSECA, 1º de julho de 1969)

¹⁶⁸“Nós agradecemos a sua carta XB / 914/69 de 1º de julho. Em conexão com o envio da obra de arte acima mencionada. Recentemente recebemos instruções do Instituto Torcuato Di Tella para que esta escultura fosse enviada para Buenos Aires ” (BRAVO, 10 de julho de 1969)

E assim, era comprovada a impossibilidade de financiamento pela Fundação Bienal de São Paulo. Segundo Matarazzo Sobrinho:

Dificuldades várias surgiram em diferentes setores, resultando uma redução apreciável das verbas, não só das que pedimos, mas das que nos haviam sido designadas. Mesmo assim procurei manter essa manifestação especial, que considero sumamente valiosa e importante. (...) Nesse meio tempo surgiu a possibilidade de apresentação da Sala “Arte e Tecnologia” no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1970, numa grande exposição tecnológica, na qual a Bienal também participaria. Acredito que esse adiantamento seria uma boa solução, uma vez que a mostra do Rio está sendo organizada diretamente pelo Governo do Estado da Guanabara, já existindo verbas voltadas para sua realização. Estou fazendo démarches nesse sentido e espero ter notícias em breve. Gostaria assim que o meu bom amigo considerasse a possibilidade dessa transferência da sala “Arte e Tecnologia” assegurando-se assim o êxito da esplêndida manifestação que V. imaginou e eu aplaudi e continuo aplaudindo, desde o início. Aguardando sugestões para as medidas que precisariam ser tomadas em relação aos artistas e países já convidados. (MATARAZZO SOBRINHO, sem data)

Mais do que os trâmites de envio e finanças, a sala especial vê-se no centro de um debate político. Em meados de julho, a situação política brasileira intensifica-se e coloca a participação de Pierre Restany na mostra em constante conflito. Em resolução ao caso de Minujin, a artista é aliada à conduta política de Pierre Restany e assinala sua desistência à participação da mostra brasileira em junho de 1969.

IV. 3 - Colisão: Reação de Pierre Restany diante à censura

O desenvolvimento da organização da sala de arte e tecnologia é interrompido com a tomada política de Restany em oposição à censura aos meios culturais e aos artistas sofridos após o AI-5. Como já analisado no capítulo II desta dissertação, a situação do campo das artes plásticas no Brasil não era favorável à liberdade de expressão, relatadas em contínuas represálias a artistas, intelectuais e mostras de arte do período. Em suma, as medidas sofridas principalmente por Mario Pedrosa e Niomar

Bittencourt levam Restany a desistir da participação da mostra brasileira e a movimentar um boicote internacional. As notícias do regime civil-militar brasileiro corriam ao redor do mundo, e causavam repercussões negativas em países em que a liberdade de manifestação artística não sofria restrições. E evidentemente, tinham uma posição antagônica a regimes autoritários. Quando esse clima é reforçado por notícias a respeito de repressões sofridas por artistas que detinham fama internacional, é explicável que surja, como resposta, a ideia de um boicote a exposições internacionais.

A desistência de Pierre Restany na organização frente a sala, acontece seis dias antes de arquivar um dossiê no Museu de Arte Moderna de Paris. Em 10 de junho de 1969, Pierre Restany anuncia oficialmente sua desistência por motivos políticos em solidariedade aos artistas brasileiros (anexo 05) e principalmente à Niomar Bittencourt:

Les nouvelles qui me parviennent du Brésil me consternent. La confirmation de l'imminence du procès qui va être intenté à Niomar Bittencourt me pose un problème de conscience grave. Vous connaissez en effet les liens d'amitié qui me lient à Niomar depuis de longues années. Je vous adresse en-joint la liste de la pétition que j'ai rédigé et fait circuler dans les milieux de la presse parisienne à son sujet. Dans l'état de choses actuel, je ne peux en aucun cas être, même à travers vous, l'invité d'un gouvernement qui j'ai été amené à attaquer publiquement. Je dois donc renoncer à venir à São Paulo cet été pour la Biennale. Je tiens cependant à assumer jusqu'au bout mes engagements à votre égard: vous savez dans quelle estime personnelle je vous tiens. Aussi restai-je, en Europe, le coorganisateur des opérations concernant la salle spéciale "Art et Technologie". Je vous propose de nommer sur place à São Paulo une commission chargée de l'installation de la salle. Waldemar Cordeiro pourrait en être l'animateur: il connaît parfaitement le problème. Vous voudrez bien trouver également ci-joint le texte de la lettre-circulaire que j'adresse aux artistes invités. Je ne peux que regretter les événements qui m'obligent à assumer ce geste. Il nous dépassent, j'étais, vous et moi. Croyez cher Monsieur Matarazzo, à ma fidèle amitié, Pierre Restany¹⁶⁹. (RESTANY 10 de junho de 1969)

¹⁶⁹A notícia que vem do Brasil é assustadora para mim. A confirmação da iminência do julgamento que será instituído Niomar Bittencourt me coloca um problema de séria consciência. Você conhece os laços de amizade que me prendem a Niomar por muitos anos. Coloco a lista da petição que escrevi e circulei entre os milhares de jornalistas parisienses sobre ela. No presente estado de coisas, eu não posso ser, mesmo através de você, o convidado do governo que fui levado a atacar publicamente. Então eu tenho que desistir de vir para São Paulo neste verão para a Bienal. Desejo, no entanto, assumir, até o final, sua estima: você sabe em que estima pessoal eu pertenço a você. Permaneci, na Europa, organizando as operações relativas à sala "Arte e Tecnologia". Proponho que você nomeie no local, em São Paulo, um comitê responsável pela instalação da sala. Waldemar Cordeiro pode ser o anfitrião: ele conhece perfeitamente o problema. Você também vai querer encontrar em anexo o texto da carta circular que eu dirijo aos artistas convidados. Só posso lamentar os eventos que me obrigam a aceitar esse gesto. Está além de nós. Acredite, caro Senhor Matarazzo, à minha fiel amizade, Pierre Restany. (RESTANY 10 de junho de 1969)

A reação de Restany é revelada em detalhes no artigo “*A anticarreira ou as especulações sobre a cultural impossível (de um artigo de Pirre Restany para a revista Domus da Italia)*”, publicada no jornal Correio da Manhã em 31 de agosto de 1969. O artigo se iniciava com o levantamento da problemática do objeto entre as instituições internacionais que insistiam nas estruturas da arte moderna. Este tema era recorrente na teoria de Pierre Restany, que estava convencido em sua ineficácia:

As estruturas internacionais e os usos que regulavam a vida da arte moderna parecem superadas. Os congressos dos especialistas já não atraem senão os nostálgicos do passado acadêmico, os fetichistas do espírito de corporação do “reflexo de categoria” como se diz com acerto em italiano: críticos de arte, historiadores, conservadores de museus, reúnem-se para destilar juntos o próprio tédio e praticar uma política de avestruz com que se permitem ignorar a realidade em proveito de uma “tecnicidade” ilusória. (RESTANY, 31 de agosto de 1969)

O comentário sobre as estruturas é afirmado através de seu pensamento sobre “anti-hierarquia” ou então, “estrutura da contradição”. Embora forças da hierarquia da beleza sob o objeto ainda tivessem espaço no discurso, inevitavelmente a arte passa a ser restabelecida ao inverso¹⁷⁰. A certeza tradicional da beleza dá lugar a dúvida, e a estética se transformou em um arsenal para justificativas individuais. O artista da década de 1960 caminhava para o “gueto cultural”, a arte descia à rua, rompia com as barreiras abusivas do monopólio institucional. A própria forma do objeto é por ele colocada ao oposto. A antiforma ou anticarreira situava-se o objeto em situações que deveriam condicionar o espectador a suscitar a participação ativa. A crítica contra as estruturas formalizantes dá espaço a nova atenção sobre uma compreensão do “humanismo tecnológico”, como ele próprio denomina:

Do livro ilegível à música do silêncio ou à pintura do vazio, nossa época contemporânea é extradinariamente rica em gestos de puro comportamento.

¹⁷⁰RESTANY, 1969

Esta generalização dos processos de arrebatamento das linguagens organizadas existentes é um dos indícios principais da atual mutação do pensamento criador. Todo problema está no resultado, quer dizer, na vontade ou na recusa de recuperação dos elementos arrebatados, uma vez aniquilados os gêneros e os modos, as harmonias e as sintaxes, o formalismo dos laços associativos. (RESTANY, 31 de agosto de 1969)

Em um segundo momento, sua crítica destina-se às maiores instituições consagradoras da arte: Bienais de Veneza e de São Paulo. As instituições, segundo o crítico, residiam no tempo da “carreira”. As grandes bienais internacionais constituíam o ponto culminante, a apoteose da consagração artística. Porém em 1968, suas estruturas entrariam em colapso. A Bienal de Veneza havia sido contestada por estudantes de Veneza, Pádua e outras cidades. Neste contexto, também a Bienal de São Paulo necessitava de reformas em sua organização. Mas era a “anticarreira” do artista contemporâneo era o que viria a repercutir mais abrangentemente. A recusa dos artistas em participar destes fóruns de consagração artística evidenciava a nova tomada do estatuto do artista, em que elege à tomada de consciência política do povo explorado, a constatação moral de sua contradição¹⁷¹.

As críticas específicas à Bienal de São Paulo constavam no subtítulo “X Bienal de São Paulo: um aniversário inoportuno”. Em sua décima edição a exibição, para Restany, ilustrava todo o problema envolvente às instituições internacionais. Na matéria publicada pelo periódico carioca, ele cita as propostas de reformulação da mostra que Ciccillo havia solicitado. Dentro das reformulações, Restany alertava sobre os problemas serem parecidos com a irma gêmea de Veneza. Todavia, “caricaturados pelo trópico: chauvinismo das representações nacionais, espírito de competição e estruturas corruptas”¹⁷². E neste cenário, fatores da política corresponderiam ao episódio dramático resultante da edição de 1969. Segundo ele:

¹⁷¹ RESTANY, 1969.

¹⁷² Idem, n.p.

“Os acontecimentos iriam definir de outra maneira, apressando minha própria passagem para a anticarreira. Uma serie de dados individuais levou-me a renunciar à tarefa que o sr. Matarazzo me havia confiado. Completei-a em parte deixando, todavia, plena liberdade de ação aos artistas convidados”. (RESTANY, 31 de agosto de 1969)

Restany havia indicado o nome de Waldemar Cordeiro para a organização da sala especial em seu lugar. Cordeiro era o principal nome da arte e tecnologia brasileira com grande destaque internacional, como já exposto no primeiro capítulo desta dissertação. Naquele momento, Cordeiro estava dentro da programação da Sala Especial de Arte e Tecnologia na condição de artista convidado. Em 9 de julho de 1969, mesmo antes de saber sobre a intenção de Restany, Cordeiro recusa em participar, aderindo ao boicote:

Considerando Pierre Restany o crítico de arte mais inteligente do universo artístico atual, o seu convite para a sala especial de Arte e Tecnologia me honra profundamente. A participação, no entanto, vem carregada de denotações e conotações com as quais a minha consciência não pode compactuar. A situação de crise geral reaviva os temas de uma contestação que tem marcado a atuação de numerosos artistas brasileiros ao longo dos últimos vinte anos. Os motivos que me levaram a não participar da segunda Bienal e a outras recusas ficaram confirmados em seu fundamento básico durante a recente experiência na Assessoria Artística como representante eleito dos artistas. A não efetivação dos compromissos de democratização e transformação profunda da Bienal determinou a minha demissão e retirada dos representantes da AIAP e ABCA de São Paulo (AICA nacional). Estou convencido, hoje mais do que nunca de que a causa dos fatores de bloqueio da nossa frustrada vida artística esteja no controle das entidades fórum de arte de uma casta alheia aos quadros culturais. Provém daí uma forma de “paternalismo” que é mais paradoxal quando – como ocorre no caso particular da Bienal – é totalmente financiado pelos cofres públicos. Recentemente, de outro lado, a situação foi agravada por outros óbices à liberdade de criação denunciados pela ABCA e AIAP. Aparentemente, para o artista brasileiro não há alternativas. O diagnostico apreensivo da contingência porém não chega a comprometer o prognostico positivo para a arte de nosso País. A história certamente redimensionará as escalas em gabaritos reais, impolutos de mistificação. Comunicando a minha não participação, subscrevo-me. (CORDEIRO, 09 de julho de 1969)

A desistência de Restany e Cordeiro não agrada os ouvidos de Cicillo, em que de forma cordial, responde em documento não datado:

Cher ami. Fiquei muito triste ante a decisão que o amigo tomou pelo fato que tivemos até agora e estamos tendo a mais liberdade de elaboração de [ilegível] artísticas, culturais e científicas. Sou-lhe muito grato pelo apoio que seu e continuará a dar à sala especial de Arte e Tecnologia. Espero ainda ter o prazer de recebê-lo durante a Bienal. Quanto à sua sugestão para a coordenação da sala, eu já havia convidado um crítico de arte brasileiro para atuar ao seu lado, na qualidade de colaborador-assistente: o sr. Clarival Valladares. Com base na nossa [ilegível] e cordial amizade, que desejo ver [ilegível] cada vez mais fortalecida, um grande abraço do amigo F.M.S [Francisco Matarazzo Sobrinho] (SOBRINHO, Arquivo Histórico Wanda Svevo, sem data).

Os fatores individuais citados por Restany em sua carta de desistência eram pautados no desaparecimento da liberdade da imprensa no Brasil. Após AI-5, os jornais brasileiros foram obrigados a se submeter às normas do regime ou a tomar uma posição de resistência. Os periódicos e seus diretores haviam de aceitar as regras de autocensura, sendo punidos em caso de transgressão. As penalidades envolviam a mediante prisão dos responsáveis ou sujeitar-se à presença permanente de censores militares. Na grande maioria, os jornais submeteram-se à autocensura. Os jornais “Estado de São Paulo”, “Jornal do Brasil” e outros apresentavam oposição ao governo. Dentre eles, com proeminência, o jornal “Correio da Manhã (RJ)”:

Somente um jornal no Rio de Janeiro tentou, até o fim, representar a oposição democrática liberal: foi o CORREIO DA MANHA cuja diretora responsável é Niomar Moniz Sodré Bittencourt, presidente também do Conselho de Administração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Detida em 7 de janeiro de 1969 por haver desafiado a censura em editorial da mesma data, permaneceu presa durante dois meses e ainda tem sua residência vigiada na espera de julgamento pela corte marcial. Entre outras coisas, seus juízes militares a acusam de haver pronunciado em Recife, diante de estudantes da Faculdade de Jornalismo de Pernambuco, um discurso *a la saint-just* convocando os jovens jornalistas a tudo fazer para reencontrarem a liberdade de uma profissão que seus colegas mais velhos não souberam preservar. (RESTANY. 31 de agosto de 1969)

Não somente Niomar, mas também foram detidos os diretores Osvaldo Peralva, Edmundo Muniz, Carlos Callado e Hélio de Almeida¹⁷³. Detida em janeiro de 1969 na sede do jornal, Niomar Bittencourt representa o espírito da resistência feita pelo jornal Correio da Manhã em prol da liberdade da imprensa. Sua prisão foi documentada por periódicos favoráveis à liberdade do período. Após sua prisão, o jornal Correio da Manhã foi fechado por um período de 5 dias pelo Conselho Permanente de Justiça da Primeira Auditoria da Marinha. A prisão carcerária de Niomar foi transferida para uma prisão em caráter domiciliar por motivos de saúde¹⁷⁴. Em 5 de fevereiro de 1969 a justiça militar decide prorrogar a prisão domiciliar que estava submetida Niomar, junto à uma medida de prisão preventida do jornalista Osvaldo Peraiva, então superintendente do jornal. Peraiva estava detido no Regimento Caetano de Faria e também recebia ordens de prisão domiciliar. Em 11 de julho de 1969, Niomar revela o caráter político e não jurídico de sua acusação em depoimento ao Conselho Permanente de Justiça da 2ª Auditoria da 1ª Região Militar.

Trata-se de um processo político e não jurídico, instaurado sob um regime de exceção. Escolhi dois advogados dos mais eminentes no Brasil e, por uma questão de ética e cortesia, não quero prejudicar a ação que vem desenvolvendo. Deixo a cargo deles, portanto, a minha defesa. (BITTENCOURT, 11 de julho de 1969)

Niomar era acusada de infração à Lei de Segurança Nacional. Sua audiência aconteceu em 1 de maio de 1969 e conta com depoimentos de testemunhas que negam fatores em que era acusada. Entre as testemunhas estavam os agentes policiais Darci da Costa Oliveira, Wilobaldo Elias Pereira e Durval Carlos Silva, que efetuaram a prisão de Bittencourt na sede do jornal. Eles afirmaram não terem conhecimento, fora da sua atividade jornalística ou mesmo dentro dela, que Niomar tenha praticado quaisquer

¹⁷³DIÁRIO DE NOTÍCIAS. “Fechando o Correio” - Rio de Janeiro: 27 de fevereiro de 1969

¹⁷⁴Medida tomada em 30 de janeiro de 1969, relatada pelo “O jornal (RJ)” sob o título “Prisão de Niomar passa de carcerária para domiciliar”.

atividades subversivas. As testemunhas ainda tomavam como desconhecida a origem do pedido de prisão, alegando não estar sob ato de flagrante e que apenas obedeceram ordens superiores. O pedido de condenação de Bittencourt somente é realizado no dia 27 de julho de 1969, nos artigos 29,31 e 33 da Lei de Segurança Nacional que previa a pena mínima de três anos e a máxima de dez anos e seis meses de reclusão. O primeiro dispositivo pune quem ofender física ou moralmente a pessoa que exerça autoridade por motivos de ficciosismo ou inconformismos político-sociais. Enquanto o art.31 refere-se a quem infringir a honra ou a dignidade do presidente da República ou dos presidentes da Câmara dos Deputados, do Senado e do STF. O último dispositivo em que era acusada, o art.33, refere-se a crimes de incitamento público.

Niomar Bittencourt era denunciada no Decreto-Lei No. 314/67 em face de ter assumido a responsabilidade pela linha que o jornal vinha mantendo durante o ano de 1968, principalmente pela edição de 7 de janeiro de 1969. Esta edição foi apreendida pelas autoridades policias por contar com matérias relacionadas à prisões e presos políticos. Bittencourt era acusada também de ter pronunciado um discurso para os bacharéis em Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, considerado pelos censores de teor subversivo. O fato ocorreu no fim de dezembro de 1968, num mosteiro religioso em Olinda.

A prisão de Bittencourt não só corresponde a tomada política de Restany, mas também de outros órgãos internacionais. Em janeiro o periódico francês *Le Monde* dedica uma parte de sua publicação a revelar as condições que a imprensa brasileira estava sujeita¹⁷⁵. Em 8 de fevereiro de 1969, o periódico “*O Jornal (RJ)*” emite uma nota em que relata a intervenção de jornalistas chilenos, através de um telegrama

¹⁷⁵CALIRMAN, 2012, p.17

direcionado ao presidente Costa e Silva, pedindo a libertação dos jornalistas presos no Brasil:

(...) solicitando explicações sobre sua prisão. O título “O Círculo de Periodistas do Chile apela para o espírito democrático de V. Exa. e invoca a tradicional fraternidade brasileira para solicitar a liberdade da jornalista Niomar Moniz Sodré e Oswaldo Peralva, diretores do Correio da Manhã-diário que é patrimônio do jornalismo latino-americano. Sem nos inserir nos assuntos brasileiros, cremos sinceramente em que V. Exa. determinará a sua urgente liberação (O JORNAL, 8 de fevereiro de 1969).

A resolução do caso de Niomar só vem acontecer em 20 de novembro de 1969, onde em uma sessão de duas horas, o Conselho Permanente de Justiça da 2ª Auditoria do Exército a absolveu pela maioria dos votos. O resultado do julgamento foi anunciado às 21h30min pelo presidente do Conselho, major Hilton Infante da Costa. Infante da Costa votou no sentido de que os autos fossem encaminhados à Justiça Comum, uma vez que entendeu tratar-se de crime capitulado na atual Lei de Imprensa¹⁷⁶.

O caso de Niomar não é único, sendo acompanhado de inúmeros jornalistas detidos ao publicarem matérias que incitavam a liberdade ou pregavam contra o regime. Além de jornalistas e artistas, professores universitários também sofriam as consequências da censura. Mario Barata, professor de História da Arte da Universidade do Rio de Janeiro, foi obrigado a se aposentar prematuramente. Os censores optaram por considerar seus ensinamentos “inúteis”, e assim proferir a medida de afastamento.

Estas notícias provocaram protestos em países estrangeiros. Paris foi responsável por motivar o boicote internacional. Em 16 de junho de 1969, uma reunião do Museu de Arte Moderna de Paris contava com a participação de artistas solidários aos artistas e personagens brasileiros que viviam sob os atos da censura (CALIRMAN, 2012 p.10). A reunião deu origem ao “*Dossier Non à la Biennale*”

¹⁷⁶O JORNAL “Niomar é absolvida”. 21 de novembro de 1969

IV.4 - Manifesto “Non à la Biennale”

Conforme já relatado, os problemas apurados à organização da Bienal, de forma aguda a partir da VIII edição, repetiram-se nas edições posteriores. A situação se intensifica quando as forças ditatoriais que operavam o Estado Brasileiro, também passam a agir dentro da mostra paulistana. A Bienal de São Paulo trazia uma importante visualidade internacional para o Brasil e assim, era vista com sinais de preocupação para a propaganda do governo. O estado havia de controlar a imagem brasileira a nível internacional, a qual devia representar um país em pleno desenvolvimento democrático e eficiente. Em decorrência a este poder estabelecido pelo estado dentro da instituição, reações contrárias à atuação da Fundação Bienal de São Paulo se tornavam cada vez mais frequentes. Os protestos viriam logo acontecer na IX edição e resultariam entre outras medidas, na criação da Comissão de artes Plásticas. Esta comissão pretendia trazer mais transparência na escolha das obras e tentaria implantar algumas das medidas de reformulação. A Bienal no final da década de 1960 não mais se pautava por processos totalmente democráticos¹⁷⁷. Segundo Aracy Amaral, Ciccillo havia estado farto das polêmicas produzidas pelos artistas, críticos e pela imprensa. Ela ainda acusaria Ciccillo de fortalecer laços entre a Bienal e o Governo ao final da IX edição.

Apesar das tentativas de reformulação, a Bienal no final do decênio de 1960 apresentava alto grau de insatisfação. Muito derivado por questões políticas e ao patriarcado autoritário exercido por Matarazzo Sobrinho¹⁷⁸. Esta situação repercutiria em sequências de denúncias feitas por intelectuais e artistas que residiam dentro e fora

¹⁷⁷SCHOERER, *Op. Cit*, 2011 p. 53

¹⁷⁸ZAGO, 2013

do país. Os casos de repressão no cenário cultural e a situação dentro da própria Bienal atingem tal alto grau, a ponto de sofrer um boicote na X edição.

Em 13 de agosto de 1969, Arnaldo Pedroso d’Horta publica no “Jornal da Tarde” relatos sobre a real situação da Bienal de São Paulo. No artigo, é revelado o debate internacional provocado meses antes a abertura da mostra. Na qual é avaliada a participação ou não dos artistas “indagando-se até que ponto mandar-lhe obras significa uma convivência com o regime político entre nós instalado”¹⁷⁹:

“É lamentável que um tal boicote venha a privarmos do conhecimento das mais importantes obras que comporiam as principais delegações estrangeiras. Mas de outro lado, não se pode responsabilizar determinados artistas, alegando que eles deveriam manter-se alheios aos embates políticos, pois, no caso, partiu de políticos a iniciativa anterior da discriminação. E certamente seria pedir muito, querer que as restrições impostas por uma censura de sequer se conhece o critério, fossem recebidas mansamente por todos e não ocasionassem nenhuma resposta.” (D’HORTA, 13 de Agosto de 1969)

A manifestação internacional contrária a Bienal atraiu adeptos em vários países da América Latina, Europa e Estados Unidos. A corrente de oposição e boicote era dirigida tanto por Pierre Restany quando pelo comissário holandês para a Bienal, Eduard de Wilde. Na Europa, intelectuais reunidos pelo exílio incitavam o combate contra a censura. O grupo de exilados abrangiam todos aqueles que eram contra o regime. Em sua grande maioria eram pertencentes a classe média, escolarizados e intelectualizados. Entre as diversas ditaduras que estiveram presentes na América Latina na década de 1960, a ditadura brasileira apresenta características específicas que as distinguem dos países vizinhos. O regime civil-militar brasileiro tinha o esforço de não deixar transparecer o caráter autoritário e a emitir uma imagem positiva no exterior. E por isso, a atuação dos exilados no exterior era monitorada por órgãos repressores do

¹⁷⁹D’HORTA, 1969

regime. Em 1969, um levante de brasileiros compreendendo entre artistas, acadêmicos e ativistas unem forças para alertar o público europeu e norte-americano sobre a real situação política brasileira e mobilizar uma frente contra a ditadura¹⁸⁰.

A arte brasileira era censurada desde as exposições como a II Bienal da Bahia, o Salão de Belo Horizonte e Ouro Preto e, sobretudo na seleção para a VI Bienal Jovem de Paris. Isto precipitava o movimento de boicote à X edição da mostra. A aposentadoria punitiva dos críticos Mário Barata, Quirino Campofiorito, Mário Schenberg, o desenhista Abelardo Zaluar, os arquitetos Vilanova Artigas e Mendes da Rocha, agravava a situação.

Segundo a pesquisadora Claudia Calirman no primeiro capítulo de *“Brazilian Art under Dictatorship”* (2012), artistas e intelectuais haviam se reunido para discutir a participação na Bienal brasileira em 16 de junho de 1969. Após alguns debates, todos os presentes aderiram a medida, sendo oficializado o boicote à bienal através do dossiê manifesto *“Non à la Biennale”*:

After a heated debate, the crowd in Paris enthusiastically agreed to a boycott in solidarity with the Brazilian artists who ere living and working under censorship; France would not participate in the X São Paulo Biennial. The event would go on but with a fraction of the art in might have show-cased – many countries, including the United Stated, Holland, Sweden, Greece, Belgium, Italy, Mexico, Venezuela, Argentina, the Soviet Union, the Dominican Republic, and Spain, would soon limit or cancel their participation, and some 80 percent of the artists originally invited declined to attend . (CALIRMAN, 2012 p.11)

Após a reunião, o efeito boicote rapidamente ganhou força em outros países e assim, como reportado em 6 de julho no *Corriere della Sera*, jornal italiano, tinha como manchete: *“Lo Scandalo di San Paolo – La Biennale rischia per la situazione politica del Brasile”*¹⁸¹. Nesta matéria era reportado todos os artistas italianos convocados para a

¹⁸⁰ GREEN, apud. SCHROEDER, 2011 p.99.

¹⁸¹“O escândalo de São Paulo: a Bienal se arrisca diante da situação política do Brasil”.

“sala especial de arte e tecnologia” se reuniriam à Restany sob a medida do boicote. No artigo e também em um telegrama destinado à Matarazzo Sobrinho, era noticiado que os artistas Bruno Munari, Eugenio Carmi, Gianni Colombo, Luca Patella e Bruno Contenotte já retiraram as obras que seriam apresentadas na mostra:

Spiacemi comunicare che cinque artisti italiani invitati mostra arte e tecnologia non intendono partecipare. Colombo ringrazia per invito spiacente non poter accogliere. Cordialita. Dellacqua” (telegrama destinado a Ciccillo Matarazzo, Arquivo Histórico Wanda Svevo 21-07-1969)¹⁸²

De acordo com Restany, a embaixada brasileira em Paris havia recebendo quase que diariamente telegramas pedindo explicações sobre a medida¹⁸³. A imprensa internacional daria especial atenção para o boicote que se iniciava na França. O jornal “*Le Monde*”, um dos principais periódicos franceses, abordou a situação sob o título: “*Le Nouvel Observateur*” da seguinte forma:

Em Paris 80 artistas organizaram ontem (16 de junho) um debate em que se derontaram partidários e adversários da viagem, onde os primeiros disseram: “A escolha a favor ou contra de São Paulo depende de cada um de nós. Aos artistas designados cabe refletir e tomar posição”. Os segundos responderam: “Este caso nos concerne a todos. É a Escola de Patis inteira que se represente nos selecionados. Eles não podem ir, uma vez que toda a pintura francesa recusa”. (O DIÁRIO, 13 de julho de 1969)

O Boicote causaria um efeito cascata de desistências da participação nacional e internacional à Bienal. A começar pelos artistas residentes em Paris que tinham contato direto com Pierre Restany. Os artistas César, Raysse, Le Parc, Kowalski, Kosice e Quentin foram seguidos por Hans Haacke, Xénakis, Danil e Karahalios, entre outros. Os artistas e comissários brasileiros também logo comunicaram sua decisão de não participarem da Bienal paulista: Sérgio Camargo, Ligia Clark, Rubens Gerchmann,

¹⁸²Deixo a saber que cinco artistas italianos convidados mostram arte e tecnologia não pretendem participar. Colombo agradece pelo convite, porém não poder aceitar. Cordialidades, Dellacqua "(telegrama destinado a um Ciccillo Matarazzo, 21-07-1969)

¹⁸³ CALIRMAN, 2012 p.25.

Antonio Dias, Artur Luís Piza, Hélio Oiticica, Flavio Shiró, Rossine Perez e Franz Krajeberg. Os Estados Unidos, por meio de um telegrama comunicaram, através do embaixador Mário Gibson, a decisão norte-americana de não participação totalizando em 21 os artistas desistentes. A decisão era representada por Gyrogi Kepes, então diretor do Centro de Estudos Visuais Avançados do M.I.T. e organizador da inscrição. Kepes declarava que a decisão era tomada como meio de protesto. A Suécia, que já tinham obras no Brasil, após demances diplomáticos, fizeram com que as obras regressassem ao país de origem. Os artistas da Espanha aderiram ao movimento e também recusaram em participar. E assim, a exposição ganhava um caráter controverso.

Na participação nacional geral, dos 25 artistas convidados e 5 na reserva selecionados por Marc Berkowitz - representante dos críticos-, Mário Schenberg – representante dos artistas-, Edila Mangabeira Unger, Oswald de Andrade Filho e Waldir Ayala – convidados pela direção da X Bienal, 20 recusaram o convite: Ligia Clark, Amélia Toledo, Ivan Serpa, Tomoshige Kosuno, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gershmann, Nelson Leiner, Antônio Dias, Miriam Chiaverini, Franz Weismann, Roberto Magalhaes, Wesley Duke Lee, Gastão Mancel Henrique, José Rezende, Willis de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Mary Vieira, Avatar Moraes e Vanda Pimentel¹⁸⁴.

Há quase dois meses de sua inauguração, a Bienal apresentava um aspecto caótico. E apesar das desistências das comissões internacionais, a Bienal tentava fazer sua imagem positiva na imprensa brasileira. Em 15 julho de 1959, o “Diário de São Paulo” emite uma nota com os dizeres: “Há boicote, mas a Bienal de SP vai realizar-se”. A matéria cita a problemática resultante ao boicote, mas alerta que a atitude assumida pelo grupo de alguns artistas não chega a abalar a mostra: “Já são cerca de 40 os países que

¹⁸⁴CORREIO DA MANHÃ. A Bienal (se houver) será mutilada e inexpressiva. - Rio de Janeiro: 30 de agosto de 1969

enviaram conhecimento de embarque para a X Bienal. Cerca de 20 países tem suas criações em portos e aeroportos nacionais.” (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 15 de julho de 1969).

No dia seguinte, o periódico “o Globo” reafirma a realização da mostra:

Não há qualquer ameaça à realização da X Bienal. As eventuais desistências não abalam de forma alguma o grande evento do calendário artístico mundial. Compreende-se o gesto de alguns artistas da Holanda, Suécia, França e Estados Unidos., mas não abalam a Bienal. Nada menos de 42 países já confirmaram suas presenças enviando suas obras! (O GLOBO, 16 de julho de 1969)

Em oposição, dois dias depois, o periódico “A Gazeta” revela outro lado da suposta estabilidade da mostra paulistana. Sob o título “*Bienal tem problemas*”, a matéria de meia página evidenciava as desistências cada vez maiores e os problemas referentes à organização. Com os sintomas que ia apresentando, dificilmente a X Bienal de São Paulo ganharia destaque internacional como suas edições anteriores. Apesar das massivas desistências muitos dos artistas, principalmente brasileiros, recusaram a adesão ao boicote.

Alguns artistas antes escalados para a exibição de arte e tecnologia e que não aderiram ao boicote foram remanejados para a sala geral. A programação oficial contava com a participação de João Camera Filho, Roberto Delamoneia, Marcelo Nitche, Abraham Palatinik, Ione Saldanha, Mira Schendel, Yutaka Toyota, Rubem Valentin, Humberto Spindola, Hisao Ohara, Miriam Samburski, Lótus Lobo, Isabel Pona, Claudio Rozzi, Quissack Junior, Armenui Boudakian, Décio Noviello, Paulo Becker, Oscar Ramos, Maria Yoshimoto, Pietrina Cehccaci, Edison Benício da Luz, Gerty Saruê, Francisco Petit Reig, Sulamita Mareines, Cipriano Guariglia, Amilton Alves Cordeiro, Judith Lauand, Antonio Gundermaro, Antonio Maluf, Hufo Rodrigues e Efísio Putzolu.

Iniciada em julho de 1969, a circular sobre a censura no Brasil e as decisões tomadas na reunião de Paris é distribuída ao redor mundo. As notícias que chegavam teciam contornos de revoltas. Muitos artistas Europeus protestavam contra a participação na Bienal de São Paulo. Logo, devido a este compilado de fatores, a conclusão de Restany seria a impossibilidade de continuidade da exibição por ele organizada. A sala especial de arte e tecnologia diluir-se-ia por falta de participantes, saindo da programação oficial da X Bienal de São Paulo.

O movimento de desistências alastra-se por diversos países. Pierre Restany após a demissão, seguiu para Milão para lançar seu livro “*Le Libre Blanc*” e segundo Frederico Morais, o crítico se reuniria com artistas brasileiros e membros da Bienal de Paris:

Em Milão, conta em sua carta, <<verei certos jovens artistas brasileiros que se agitam muito e fazem pressão junto às autoridades da Bienal de Veneza, a fim de se chegar ao mesmo resultado que nós em Paris>> E conclui: <<Eis em que ponto estamos. E não acabou>> (MORAIS, 08 de julho de 1969)¹⁸⁵

O efeito boicote não respaldaria apenas na iniciativa de Pierre Restany, outras medidas em forma de contestação eram tomadas. Diante das desistências e da inexpressividade dos artistas, a Bienal procurava “preencher o vazio” provocado pelo boicote. As salas especiais, além da proferida por Restany, também não foram realizadas. Sergio Camargo, Maria Bonomi que teriam salas individuais, retiraram-se. Em decorrência a este fator, a Bienal de São Paulo tentava “tapar os buracos”. Então, é realizada a tentativa da criação de uma “Sala Etapas”, com artistas de expressão em vários movimentos da arte brasileira:

As muitas recusas esvaziaram completamente a sala, como as de Tarsila, Milto Dacosta, Sanson Flexor, Fayga Ostrower, Maria Leontina, Tomie Ohtake, Volpi e outros. Falou-se de uma sala em que se incluíssem os artistas da I Bienal num programa comemorativo. Desinteresse, recusa e

¹⁸⁵MORAIS, Frederico. O que acontece na Europa. Diário de notícias (RJ) 18 de julho de 1969.

novo esvaziamento. Parte do júri para uma Sala de Arte Fantástica com homenagens a Oswaldo Goeldi e Ismael Nery, ambos mortos, não podendo recusar. E mais de 30 figuras escolhidas pelo júri ao léu de um critério extremamente condescendente e clássico de qualidade. Publicada à lista, comelam as desistências: Farnese de Andrade, Babinski, Renina Katz, Darellio Lima e outros ainda indecisos.¹⁸⁶ (RODOLPHO, 30 de agosto de 1969)

Pierre Restany terminará sua participação junto à Ciccillo e a X Bienal de São Paulo em sua visita ao Brasil em dezembro de 1969. Restany vem ao Rio de Janeiro para visitar Niomar Bittencourt que acabava de ser absolvida do processo político que se envolveu (fig. 23). No Rio, recebeu um pedido de Ciccilo a ir à São Paulo para que discutissem modificações à estrutura da mostra. Segundo matéria do “Correio da Manhã” em 20 de dezembro de 1969, Restany havia sido criticado por ter aceito o convite do presidente da mostra paulistana. Entretanto para ele, “a Bienal de São Paulo pode e deve ser contestada, mas é importante demais para ser sacrificada”¹⁸⁷: “A contestação desse ano, disse, deu-lhe uma medida universal, pois que o mundo cultural desde há muito espera reestruturações de mostras paralelas, e São Paulo e Veneza são as bienais mais importantes.” (RESTANY, 1969)

Como resultado, Pierre Restany novamente tenta introduzir a concepção central de uma bienal temática. Com a bienal do tema, os organizadores preestabeleceriam um gênero de trabalho e o que dele esperam. Esta medida traria mais uniformidade nas representações nacionais. O projeto de Restany, foi publicado integralmente no jornal carioca (Anexo 6), revelando detalhadamente os métodos, convites e o processo de organização que seria necessário para sua realização.

Depois de sua participação na Bienal brasileira, Restany termina a década de 1960 se afastando do viés tecnológico de sua teoria. Após o episódio do boicote, o retorno de Restany ao Brasil alia-se com a mudança de seu pensamento sobre as artes. O

¹⁸⁶RODHOLPO, Luíz. Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 30 de agosto de 1969

¹⁸⁷CORREIO DA MANHÃ. “Restany: o Brasil e a Bienal” 20 de dezembro de 1969

período da década de 1970 revela uma série de novos interesses na teoria de Restany. Ele não abandonaria sua teoria do novo realismo, entretanto não ficaria preso a sua etiqueta¹⁸⁸. Procurando abertura a mais uma nova experiência de “sentir o mundo”, o faz retornar mais vez ao Brasil.

¹⁸⁸PERIER. 1998 p. 346.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ce geste symbolique est révélateur de son état d'esprit d'alors: c'est le moment de renaître à toute une série de nouveaux intérêts et se rebrancher sur la vie. Certes, il en est le fondateur et le spécialiste, mais il veut par cet acte célébrer cette nouvelle disponibilité qu'il sent se profiler en lui. Il manifeste ainsi une réelle volonté d'ouverture sur le monde et a l'impression d'avoir remis le laboratoire de son cerveau à neuf! C'est dans cette ouverture d'esprit qu'il s'engage pour le Brésil. (PERIER, 1998 p.346)¹⁸⁹

Esta citação marca uma mudança radical nas concepções teóricas de Pierre Restany, o calor do ambiente industrial e tecnológico arrevece no último ano da década de 1960. Agora, Restany procura novas formas de realidade, ainda não descobertas por ele. Tal mudança é marca de sua teoria da década de 1970. Todavia, antes se faz necessária a retomada dos acontecimentos no ano de 1969, fora do contexto da Bienal de São Paulo.

Em 1969, a atenção de Restany dividia-se entre o Brasil e França. Neste ano, uma exposição retrospectiva de Yves Klein prendeu particularmente sua atenção. A mostra aconteceu no pavilhão *Marsan*, em Paris, onde Klein apresentou suas pinturas monocromas. Para Restany a atividade de Klein, manifestada principalmente pela revelação da crise da pintura em 1955, não poderia ser resumida em apenas poucas pinturas. E é com essa decepção na exposição de Klein, juntamente com a observação das atividades dos personagens do grupo dos Novos Realistas, que o crítico percebeu que sua teoria não abrangeria mais a totalidade das realidades de sua época. Os participantes do grupo dos Novos Realistas se depararam com novas categorizações

¹⁸⁹Este gesto simbólico é indicativo de seu estado de espírito na época: é o momento de renascer de toda uma série de novos interesses e de se reconectar com a vida. Certamente, ele é o fundador e o especialista, mas ele quer por este ato celebrar este novo perfil por ele sentido. Ele manifesta assim um desejo real de estar aberto ao mundo e sente que deu seu cérebro um laboratório novo! É nessa abertura que ele voou para o Brasil (PERIER, 1998, p.346 Trad. Nossa).

para suas obras. Como exemplo desta posição, analisaremos brevemente a atividade de Spoerri – pertencente a corrente italiana.

Daniel Spoerri (fig. 24) havia participado do grupo de Restany com seus “quadros-armadilhas” - *quadri trappola* – (fig.25), certo tipo de *mix-assemblage* entre objetos orgânicos e inorgânicos providos a partir de refeições particulares. A obra de Spoerri congelaria dentro do espaço da galeria as reminiscências de um banquete afetivo, tornando-se uma espécie de quadro-evento. Restany definia suas obras em “verdadeiras naturezas-mortas de uma fatia da vida”¹⁹⁰. Durante a década de 1960, a teoria do Novo Realismo se valia da categorização das obras de Spoerri. Entretanto, a aproximação de Spoerri a Boyeys e Germano Celant foi inevitável¹⁹¹. Rapidamente, a aproximação o levou a se utilizar de uma nova categorização: a *Arte Povera*. Sua participação com Restany ficaria apenas nos poucos momentos das exposições comemorativas do movimento dos Novos Realistas.

Restany observou atentamente a transição de Spoerri e chegaria a conclusões de sua teoria em toda França. Segundo Perier (1998), Restany percebeu a ausência de curiosidade na teoria do Novo Realismo no último ano da década de 1960. Ele identifica essa crise do objeto plástico, que se perdura por um longo período, com uma transição necessária para uma arte total, uma arte para todos, a arte da linguagem de um novo humanismo tecnológico:

À quoi sert l’art s’il n’a plus le monopole de la transmission de la beauté, du message de synthèse entre l’esprit et les sens? À L’homme nouveau de la civilisation planétaire doit correspondre une sensibilité nouvelle, donc un art nouveau¹⁹². (RESTANY In: PERRIER, 1998 p. 302)

¹⁹⁰ PERRIER, *Op. Cit.* 1998, p.302.

¹⁹¹ RESTANY, *Op. Cit.*, 1979.

¹⁹² Qual é o uso da arte se ela não tem mais o monopólio da transmissão da beleza, a mensagem de síntese entre a mente e os sentidos? Para o novo homem da civilização planetária deve corresponder uma nova sensibilidade, portanto, uma nova arte. (RESTANY In: PERRIER, 1998 p.302 Trad. Nossa)

Partindo deste ponto, Pierre Restany entra em um período de intensas reflexões sobre o objeto estético e suas ramificações nos modos de vida. A busca por uma nova pulsão de sua teoria¹⁹³ retorna sua atenção para o Brasil, novamente. Antes de darmos continuidade a esta mudança conceitual de Restany, há outro aspecto importante para ser evidenciado: a convergência das reformulações feitas por Restany em 1968 e as propostas posteriores de Walter Zanini.

A crise deixada pelo boicote se arrastaria até a década de 1980. Segundo Verena Carla Pereira e José Eduardo Ribeiro de Paiva em “As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote” (2014), uma série de eventos foram realizados a partir da bienal do boicote, a fim de discutir a reestruturação da mostra. Como exemplo, ainda na X Bienal de São Paulo foi realizada a 1ª Mesa Redonda de Críticos de Arte com duração de dois dias, repetida na mostra seguinte. Porém, pouco se concluiu desses encontros. O panorama da crise mudaria somente com a chegada da década de 1980:

De forma geral, a Bienal do final da década de 1960 e início da de 1970 atravessou um longo período de sobrevida, marcadamente desgastado e de reputação questionável. Nesse momento, também entra em ascensão o questionamento sobre a validade do modelo Bienal. As mostras análogas ao redor do mundo também entraram em crise e, dentro do Brasil, a discussão sobre a validade dessa iniciativa, tanto em termos artísticos como econômicos, ganhou abrangência. Assim, a Bienal chegou à metade dos anos 1970 desacreditada perante as classes artística e crítica do país, e também desacreditada por seu maior defensor e tutor, Francisco Matarazzo Sobrinho, que decidiu sair da presidência da mostra (PEREIRA, PAIVA, 2014 p.84)

Ciccillo, já em idade avançada, começava a preparar sua saída da gestão da Bienal de São Paulo. Segundo Rosa Artigas (2001) ele não poderia compreender o que estava havendo com as artes, e as bienais entravam em declínio no período da crise. Em 1975, a crítica acusava a Bienal de ser predatória e reacionária. As constantes crises

¹⁹³Ao contrário dos participantes do Novo Realismo, Restany carregaria as marcas de sua percepção do real material ao longo de toda a sua atividade crítica.

internas culminam com o afastamento definitivo de Ciccillo da diretoria da Fundação Bienal, em novembro de 1975. Entretanto, Ciccillo deixa a Bienal como sua mais importante realização, além de incentivar e demarcar a criação de quase todos os grandes eventos e instituições culturais de São Paulo no período: a Cinemateca Brasileira, fruto da ampliação da filmoteca do MAM; o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo; O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), a Bienal do Livro, as Bienais de Arquitetura; o Presépio Napolitano; as mostras de Cenografia e Teatro dentro das Bienais de Arte; o Festival de Cinema, as representações brasileiras nas Bienais de Veneza e a Fundação Bienal de São Paulo¹⁹⁴.

Depois da saída de Ciccillo, as propostas de reformulações da Bienal vão ser efetivadas na década de 1980, juntamente com a incorporação do curador na gestão das mostras. Estes eventos resultam na saída da Fundação dos tempos de crise. De modo inaugural neste período, Walter Zanini - citado nos momentos iniciais desta dissertação - desenvolve ações experimentais no Museu de Arte Contemporânea da USP onde foi diretor de 1963 a 1978. Zanini entendia o espaço museológico como um laboratório, abrindo possibilidades para novos artistas e novas práticas conceituais. Zanini faz dessas experiências sua referência para sua gestão da Bienal de São Paulo, anos mais tarde.

Ainda que as reformulações feitas por Restany na década de 1960, incluindo a distribuição das obras por países e propondo a montagem por temas específicos, não foram aproveitadas por Ciccillo, cabe a reflexão sobre a participação posterior de Zanini, que duas décadas depois recupera estas ideias e as coloca sob uma nova roupagem em sua gestão, mediante a nova função de curador das 16^a e 17^a Bienais de São Paulo. A proposta para a 16^a Bienal de São Paulo seria a organização através de

¹⁹⁴ARTIGAS, *Op. Cit.* 2001 p. 66

linguagens, na qual se pretendia dar importância ao trabalho do artista e não a delegação nacional a qual representava. De modo geral, acredita-se ter sido uma inovação realizada por Zanini, porém propostas muito parecidas foram introduzidas por Pierre Restany em 2 de agosto de 1968 (anexo 2). A proposta de Restany era de uma exposição mundial em volta de um tema específico,¹⁹⁵ o que Zanini compreende por exposições em torno de linguagens, sem divisões por delegações nacionais. A seguir, dois fragmentos comparativos das propostas entre os autores:

A la suite de nos discussions à Venise je vous ai promis de vous faire part de mes réflexions concernant la réforme de la Biennale de Sao Paulo. Je sais combien dans un tel domaine la critique aisée et la réforme difficile. Aussi ai-je pensé à "équilibrer" mes propositions. A/ Définition d'une exposition Mondiale auteur d'un thème; B/ Remplacement des Prix par l'attribution de commandes officielles; C/ Création d'une Commission Mixte d'experts internationaux; D/ Maintien d'une Biennale continentale Américaine (RESTANY, 2 de agosto de 1968)¹⁹⁶

Nessa questão da Bienal em 1980 me veio a ideia de fazer uma exposição de analogias de linguagem, que apresentei ao Conselho de Ciência e Cultura da Bienal. Foi aprovada. Acho que eu falava isso em fins de 1980, setembro, quando o Villares me procurou no Aster. Então aceitei, propus isso, e foi aprovada, em 1980, uma grande mostra de comparação de linguagens que ocorrem no mundo de hoje (ZANINI, 2009 apud BALDINI, GROSSMANN, PRADO, SPRICIGO, 2018 p. 318)

De qualquer modo, o formato proposto por Restany, colocado em prática por Zanini, possibilitou enfatizar novas produções artísticas como: videoarte, instalações, arte postal, entre outras, contribuindo para o fortalecimento da arte contemporânea no Brasil. A partir 17ª edição, o formato é colocado em uma dimensão crítica, "a Bienal tem que formalizar criticamente o que ela quer fazer, convencer as pessoas de fora, os curadores, tratar com eles quais são os artistas"¹⁹⁷. Sem dúvida foi o trabalho de Zanini

¹⁹⁵Anteriormente citado na capítulo II desta dissertação.

¹⁹⁶"Seguindo nossas discussões em Veneza, prometi compartilhar algumas reflexões sobre a reforma da Bienal de São Paulo. Eu sei o quanto em tal campo a crítica é fácil e a reforma difícil. Então pensei em "equilibrar" minhas propostas. A / Definição de um autor da exposição mundial de um tema; B / Substituição de Prêmios pelas atribuições de ordens oficiais; C / Criação de uma Comissão Conjunta de Peritos Internacionais; D / Manter uma Bienal do Centenário Americano "(RESTANY, 2 de agosto de 1968 Trad. Nossa)

¹⁹⁷ ZANINI, 2009 apud. BALDINI, GROSSMANN, PRADO, SPRICIGO, 2018 p. 318.

o marco inicial das ações curatoriais no Brasil e, em relação a Bienal de São Paulo, nota-se cada vez mais a função do curador como agente participativo na exibição.

Para concluirmos, retornamos a mudança conceitual de Restany. Ele retorna ao Brasil em 30 de outubro de 1973¹⁹⁸. Na ocasião viria para a exposição de seu amigo Franz Krajberg no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desta ocasião, Restany revelaria a mudança de seu pensamento. A nova face de sua teoria traria críticas pessoais e institucionais. No Brasil, o jornalista e crítico de arte Ronaldo Brito, de quem Restany conhecia apenas sua reputação, contestava a mudança de pensamento em sua teoria. Em resposta:

Cet art plus que conceptuel est sociologique Chaque démarche individuelle a pour but de mettre en oeuvre un système de langage qui constitue un lien entre l'art et la société, Entre ces artistes-sociologues et les Nouveaux Réalistes, ce qui change ce n'est pas tant la motivation sociale fondamentale, que la méthode employée. Les uns sont des consommateurs, les autres des ethnographes.¹⁹⁹ (RESTANY, 1973)

. A tentativa de Restany era estabelecer uma nova conexão com o mundo a partir do exercício sociológico. Para isso, era necessária a imersão em uma realidade ainda desconhecida: a Amazônia. O ambiental, o ambiente exuberante das florestas e rios na região norte significavam para ele a importância do país como um reservatório natural.

A convite de Frans Krajcberg e Sepp Baendereck (fig. 26), viajou pelos rios da Amazônia, e desta experiência mostrou nitidamente o fascínio pelo bioma e pelas comunidades locais. A viagem teve início em 1978, e durou 21 dias. Escolheram como início a região do Alto Rio Negro e seus afluentes. Suas pulsões foram manifestados na escrita do “*Le Manifeste du Rio Negro*”, originado pelas anotações em um caderno de

¹⁹⁸PERIER, *Op. Cit.* 1998

¹⁹⁹Esta arte é mais do que conceitual é sociológica. Cada abordagem individual visa implementar um sistema de linguagem que constitui um elo entre a arte e a sociedade. Entre esses artistas-sociólogos e os novos realistas, o que muda não é não tanto a motivação social básica como o método empregado. Alguns são consumidores, outros são etnógrafos.

Restany, filmagens de Krajcberg e pelos desenhos de Sepp: “Il le voit prendre des notes sur la flore, puis sur les Indiens séduits par les pacotilles de la société de consommation. L’Indien, um être déraciné qui aujourd’hui du mal à survivre sans l’aide du Blanc” (PERIER, 1998 p. 378)²⁰⁰

Este momento de sua teoria é transcrito por Henri Perier como “*L’autre face de l’art*”, e corresponde a uma expansão que vai além das fronteiras por ele antes propostas. Restany lança o novo olhar sobre gênero, propõe rejeição da ortodoxia de métodos, técnicas e materiais, ou então o uso descomplicado das tecnologias e dos meios de comunicação de massa. *L’autre face de l’art* também foi o título das publicações de Restany no período de janeiro a julho de 1978, na revista italiana *Domus*. Trata-se do estouro de todas as línguas estabelecidas e sua restauração em novos caminhos de síntese, não excludentes de quaisquer propostas:

L’autre face de l’art , c’est l’incessante métamorphose: du collage au décollage et À la poésie virtuelle, des environnements et du happening au land art et au body art, des performances à la modern dance et du bruitisme À la musique concrète: du cinéma d’essai À l’électronique et l’art vidéo, du plein au vide, de l’objet au concept (RESTANY, 1979)²⁰¹

De maneira inevitável a viagem pelos rios da Amazônia mudaria a visão de Restany não só pautada em futuro tipicamente industrial e tecnológico, mas também nas questões sobre sensibilidade e estética da arte contemporânea. Mediante a observação dos povos indígenas e sua relação com a floresta, ele chega a conclusões definitivas sobre sua teoria do Novo Realismo. Havia uma convergência nos modos de ação entre os homens da cultura industrial e os da cultura natural intocada, os dois estariam reunidos em torno da relação natureza e cultura.

²⁰⁰ “Ele o vê fazendo anotações sobre a flora e depois sobre os índios seduzidos pelo lixo da sociedade do consumo. O indiano, um desenraizado que hoje luta para sobreviver sem a ajuda do branco” (PERIER, 1998 p.378 Trad. Nossa)

²⁰¹ Trad. Nossa: “L’autre face de l’art é a metamorfose incessante: da colagem à desconstrução e à poesia virtual, dos ambientes e happenings à land art e body art, performances à dança moderna e do ruído à música concreta: do cinema experimental à música eletrônica e à videoarte, do cheio ao vazio, do objeto ao conceito ” RESTANY, Pierre. *L’autre face de l’art*. Quatrième de couverture, Galilée, 1979.

Dans l'obscurité étrange et inquiétante de la forêt amazonienne, Restany a fait une découverte. Avant cette expérience, il ne voyait pas le rapport intime entre les deux sortes de nature. Il différenciait la nature-nature et la nature urbaine. Pour lui, maintenant, tout est clair: l'homme civilisé vit dans une société postmoderne comme l'indien est saturé de la forêt (PERIER, 1998, p. 382)²⁰².

A atenção do Novo Realismo sobre a natureza industrial era propícia para um momento de expansão das práticas artísticas, porém não corresponderia a uma via de mão única. Restany havia encontrado uma maneira para entender a condição humana pós-moderna em uma sociedade pós-industrial²⁰³, respaldando-se nas relações entre objetos e cultura. Entretanto, estende este tópico às questões relacionadas ao gosto e à sensibilidade. O Manifesto do Rio Negro se tornaria mais tarde sua maior referência na teoria do Naturalismo Integral, difundida na década de 1970 e décadas seguintes. O Naturalismo Integral seria:

(...)discipline fondamentale de la pensée et méthode de recharge affective de la sensibilité, une réponse objectivement synthétique, planétaire aux questions que l'art d'aujourd'hui se pose sur son existence et sa fonction (PERIER, 1998 p. 383)²⁰⁴.

Ao voltar à Europa, Restany continuaria com o exercício da crítica internacional procurando sempre novas formas de perceber as questões definidas por sua época. Em todo tempo de sua atividade esteve à frente de questões não tradicionais no campo da crítica. Sua imagem é de um homem forte, nômade, de juízos estéticos inovadores e contraditórios. Foi o motor de propulsão para grandes artistas da década de 1960, os quais em sua maioria pertenceram ao grupo do Novo Realismo. Único entre muitos, fez de sua atividade crítica sua vida, ou como Henry Perier alega ser “uma crônica viva da

²⁰² "Na estranha e perturbadora escuridão da floresta amazônica, Restany fez uma descoberta. Antes dessa experiência, ele não via a relação íntima entre os dois tipos de natureza. Ele diferenciava natureza natureza e natureza urbana. Para ele, agora, tudo é incapaz de ir além do fenômeno de hoje, é incapaz de ir além do fenômeno industrial. O homem pós-moderno está saturado, assim como o índio está saturado com a floresta (PERIER, 1998, p. 382 Trad. Nossa)

²⁰³ PERIER, *Op. Cit.* 1998.

²⁰⁴ “disciplina fundamental do pensamento e método de recarga afetiva da sensibilidade, uma resposta sintética, objetiva planetária às questões que a arte de hoje é colocada sobre sua existência e tem função” (PERIER, 1998 p.383 Trad. Nossa)

arte contemporânea”²⁰⁵. Por fim, Pierre Restany compreende um nome importante na crítica de arte recente, com aspirações profundas da sensibilidade de um tempo e criando novas formas de história com seu presente. Aproveitou do máximo de sua eloquência internacional, combinando seu conhecimento com a expressão iminente que encanta e guiam aspirantes ainda hoje.

²⁰⁵PERIER, *Op. Cit.* 1998, p.405.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo** In: FARIAS, Agnaldo (org.) 50 anos de Bienal - São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

_____. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger.** São Paulo: Nobel, 1981.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil – São Paulo: Ed.34, 2006. 360 p.**

_____. **Do MAM ao MAC: a história de uma coleção (1988)** In: Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil – São Paulo: Ed.34, 2006.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987.** São Paulo: Ed. Projeto, 1989 408 p. il.

AGUILAR, Nelson. **Bienal do século XX (org.).** São Paulo, Ed. Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

BARDONNÉCHE, Dominique. **Espécies de espaços.** In: Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. DOMINGUES, Diana (org.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

BERKOWITZ, Marc. **Texto de introdução a sala Geral Brasileira.** X Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

BORAGINA, Federica. **Arte italiana 1960-64. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani, Museo del Novecento – Gallerie di Piazza Scala, Milano, 25 ottobre 2013.**

BURKE, Peter & BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet/** tradução Maria Carmelita Pádua Dias. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BECKER, Howard Saul. **Art Worlds.** Londres, Inglaterra :University of California Press, Ltd., 1982.

CALIRMAN, Claudia. **Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Arthur Bairo and Cildo Meireles.** Duke University Press: 2012

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960).** ARS (São Paulo) [online]. 2016, vol.14, n.27, pp.205-223. ISSN 1678-5320. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117624>.

CORDEIRO, ANALIVIA. **Waldemar Cordeiro: fantasia exata [recurso eletrônico]** tradução John Norman; Marisa Shirasuna; Izabel Burbridge – São Paulo : Itáu Cultural, 2014. 768 p. : il.

CORDEIRO, Waldemar. **Arteônica. Catálogo Arteônica: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes.** Fundação Armando Alvares Penteado. São Paulo, mar/1971

_____ **“Computer Plotter Art”(1969)** In: MASCARENHAS, Nelson (org.). Waldemar Cordeiro: Arteônica. São Paulo: Sibgrapi, 1993.

DUNCAN, Carol. **O museu de arte como ritual.** In: *Civilizing Rituals: inside public art museums.* Nova York: Routledge 1995.

DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Museus Brasileiros e política Cultural.** RBCS vol.19 N. 55 junho 2004

GASPARETTO, Débora A. **“O curto circuito da arte digital no Brasil”** Edição do Autor. Santa Maria, 2016.

GREEN, James N. **Apesar de Vocês.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Fernanda. **A experiência REX.** Editora Alameda: São Paulo, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Waldemar Cordeiro: o brasileiro precursor da arte mediada por computadores.** Revista ECO-Pós, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 27-35, jul. 2015. ISSN 2175-8689. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2392>. Acesso em: 20 Fev. 2018.

MACGREGOR, Brent. **Cybernetic Serendipity Revisited.** School of Visual Communication, Edinburgh College of Art – U.K: 2002.

MOLES, Abraham. **Problemática da arte por computador.** In: MASCARENHAS, Nelson (org.). Waldemar Cordeiro: Arteônica. São Paulo: Sibgrapi, 1993.

OLIVEIRA, RITA ALVES. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo Perspec.**, São Paulo , v. 15, n. 3, p. 18-28, Julho 2001 .

ORTIZ, R. **Cultura e modernidade.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991

PEREIRA, Verena Carla; PAIVA, José Eduardo R.. **As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo Pós-Boicote.** GAMBIARRA vol.7, Revista do Programa de pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, PPGCA/UFF. Niterói: 2014.

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade.** São Paulo: Edusp/Itaú Cultural, 1999.

PÉRIER, Henry. **Pierre Restany: Le profete de l’art.** Éditions Cercle d’art – Paris, 2013.

_____ **Pierre Restany: L’alchimiste de l’art.** Editions Cercle d’art. – Paris: 1998.

PLANTE, Isabel. **Pierre Restany et l'Amérique Latine: Um détournement de l'axe Paris-NewYork.** In: Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris, Institut National d'Histoire de l'Art – Éditions des Cendres, 2009, pp. 287-309. ISBN 978-2-86742-167-9.

RENNÓ, Raquel; GONZALEZ, Paul Alsina. **Entre monstros e quimeras: arte, biologia e tecnologia.** Juiz de Fora: Ed. UFJF 2015.

REICHARDT, Jasia. **Cybernetic Serendipity: the computer and the arts.** *Studio International*, 1st ed. Editora ICA. Londres: 1968.

RIBEIRO, Marília A. **Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60.** C/Arte: Belo Horizonte, 1997.

RESTANY, Pierre. **Livre blanc – objet blanc**, [Edition française et italienne. Réédition finlandaise Helsinki : Werner Söderström Osakeyhtiö, 1970, 99 p.]. Ed. Apollinaire – Milão, 1969.

_____. **Os Novos realistas**, São Paulo : Ed. Perspectiva, - São Paulo, Brasil, 1979.

_____. **Le Livre rouge de la révolution picturale**, Milano : Ed. Apollinaire, 1968, 71 p.

SODRÉ, Muniz (2002). **Corpo Bios Midiático**, in: GASPARETTO, Debora. *O curto-circuito da arte digital no Brasil 2014*.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **ARTE E POLÍTICA NO BRASIL – OS ANOS 1960: questões de arte e participação social.** *Estudos de Sociologia - ISSN: 2317-5427*, [S.l.], v. 2, n. 17, mar. 2013. ISSN 2317-5427. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235218/28243>>. Acesso em: 04 maio 2018.

STILES, Kristine. **Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of Artists'.** Editora Writings: Nova York, 1995.

VILLAS BOAS, Glaucia. **Estética de ruptura: o concretismo brasileiro.** *VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, Vol. 13 No.1 / Brasília: janeiro-junho de 2014

WEINER, Norbert. **Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine.** Paris, (Hermann & Cie) & Camb. Mass. (MIT Press) ISBN 978-0-262-73009-9; 1948, 2nd revised ed. 1961.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais nacionais de São Paulo: o caso da pré-bienal 1970.** *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. V.7, n.13: mai..2017. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte / org.** Eduardo de Jesus. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018

_____. **Primeiros tempos da arte e tecnologia no Brasil.** In: DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias.* – São Paulo: Fundação

Editora da Unesp, 1997.

_____. **O historiador de arte e as linguagens eletrônicas.** In: Walter Zanini escrituras críticas, FREIRE, Cristina (org). São Paulo: ANNABLUME /MAC USP,2013.

TESES E DISSERTAÇÕES:

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP.** Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Vol.1, no1, jan/jul de 2012

PAIVA, Alessandra. **São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana.** Tese Doutorado. Universidade de São Paulo :USP – São Paulo, 2014.

PEREIRA, Verena. **A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte.** Tese (doutorado) – Unicamp, 2016.

REIS, Paulo R. **“Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1967”** Tese de doutorado. p. 31. 2005.

SCHROEDER, Caroline S. **Dissertação (Mestrado): X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação.** São Paulo,2011.

TOLEDO, Carolina R. **As doações de Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.** Tese (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2015.

VALLADARES, Petruska T. **Além do Plano Pictórico: Apropriação e transmutação na obra de Leda Catunda.** Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – Vitória (2017)

ZAGO, Renata C.M. **As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76.** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas UNICAMP – Campinas, SP 2013.

ARTIGOS EM ANAIS E CONGRESSOS:

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **As Primeiras Bienais de São Paulo e seu impacto na América Latina.** 22 ° ANPAP - Ecosystemas Estéticos, 2013.

PEREIRA, Verena Carla. **A Bienal de São Paulo e a Globalização da Arte Moderna.** IX EHA- Encontro de História da Arte. Unicamp – 2013.

SCHROEDER, Caroline Saut. **Pierre Restany: A passagem para a “anticarreira”.** VII- Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2011

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **Sobre Bienais: A Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970.** Artigo publicado na ANPAP: 2009.

PERIODICOS DE JORNAIS

AMARAL, Aracy. **Revisão da VIII Bienal**. Suplemento literário, 11 de dezembro de 1965.

BITTENCOURT, Niomar M.S. **Sem Título**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro:11 de julho de 1969

CORREIO DA MANHÃ. **Restany e o Novo Realismo**. Rio de Janeiro: 5 de maio de 1968

_____. **“Das Artes”**. Rio de Janeiro: 29 de outubro de 1969.

_____. **“Restany e o Novo Realismo”** 1 de maio de 1968.

_____. **“Estudantes ocupam museu em Veneza e enfrentam polícia”**. 1º caderno, 19 de junho de 1968.

_____. **Itinerário das Artes**, 2º Caderno. Rio de Janeiro: 28 de outubro de 1969

_____. A Bienal (se houver) será mutilada e inexpressiva. Rio de Janeiro: 30 de agosto de 1969

DIÁRIO POPULAR. **EUA participarão em equipes da X Bienal** . São Paulo: 14 de julho de 1969

DIÁRIO DE SÃO PAULO. **Sem título**. São Paulo: 15 de julho de 1969

O DIÁRIO. **Sem título**. São Paulo: 13 de julho de 1969

D’HORTA. **Sem Título**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro: 13 de Agosto de 1969

FOLHA DE SÃO PAULO. **“Arte de hoje é otimista e de integração”** . São Paulo: 11 de novembro de 1964.

_____. **“Smithsonian Institution na Bienal de São Paulo”**. São Paulo: 20 de maio de 1969

JORNAL DO BRASIL. **“Smithsonian vem à bienal de S.Paulo”**. São Paulo: 20 de maio de 1969

MAURÍCIO, Jayme. **“A bandeira como motivação pictórica”**. 2 caderno. Correio da Manhã, Rio de Janeiro: 02 de novembro de 1967.

_____. **“As medalhas da VIII Bienal”**. Correio da Manha, 26 de novembro de 1964, 2 caderno, itinerário das artes.

_____. **Restany em rouge et blanc: o artista será o poeta do tempo livre, o engenheiro do bem-estar**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro: 8 de outubro de 1969.

MORAIS, Frederico. **O que acontece na Europa**. Diário de notícias (RJ) 18 de julho de 1969

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Mostra americana une arte à técnica”** São Paulo: 20 de maio de 1969

O JORNAL. **Sem título**. São Paulo: 8 de fevereiro de 1969

PEDROSA, Mario: **Cybernetic Serendipity**. Correio da Manhã , 2 Caderno. Rio de Janeiro: 14 de outubro de 1968

_____. **Manifesto pela Arte Total**. Correio da Manha, 2 Caderno. Rio de Janeiro: 17 de março de 1968.

_____. **“Bienal. Retrato bem brasileiro”**. Jornal Correio da Manhã (RJ) – 14 de março de 1968

PONTUAL, Roberto. **Restany e o Novo Realismo**. Correio da Manhã, 2 Caderno. Rio de Janeiro: 05 de maio de 1968

RESTANY, in MAURICIO, Jayme “**Da revista Domus da Itália**”. Correio da Manhã, 21 de janeiro de 1966 TORRES, Caciporé. O Estado de São Paulo, 11 de novembro de 1968

WHITELEGG, Isobel. The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone 1969-1982. Revista Eletrônica Afterall . Acesso:

www.afterall.org/journal/issue.22/the.bienal.de.so.paulo.unseenundone.19691981

ANEXO ICONOGRÁFICO

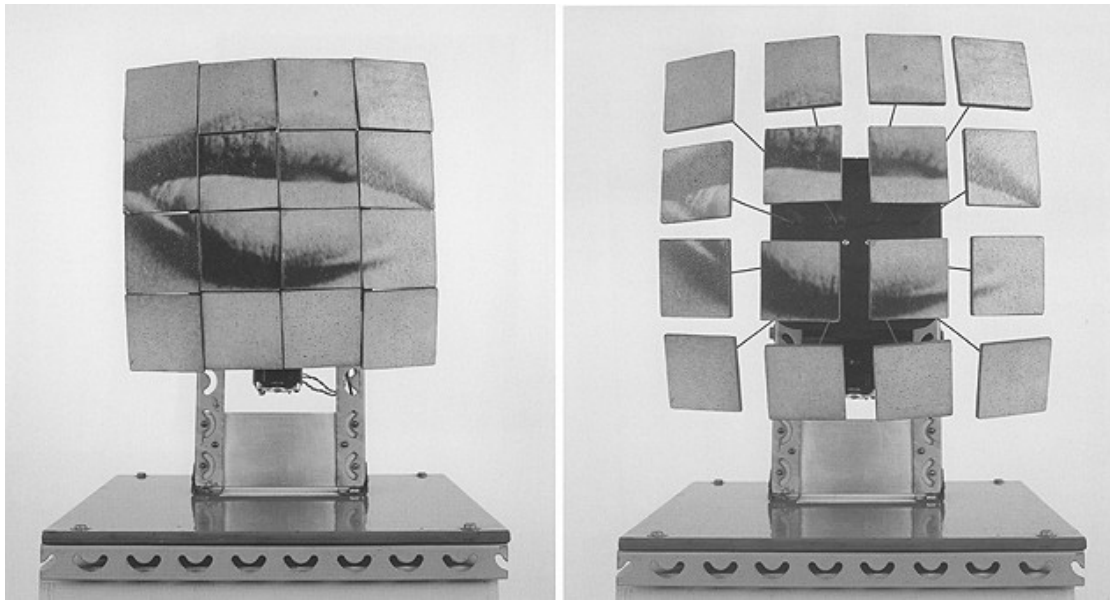


Figura 2 - O Beijo, 1967. Objeto eletromecânico e fotografia p/b sobre papel, 50x45,2x 50 cm. Coleção: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Brasil.

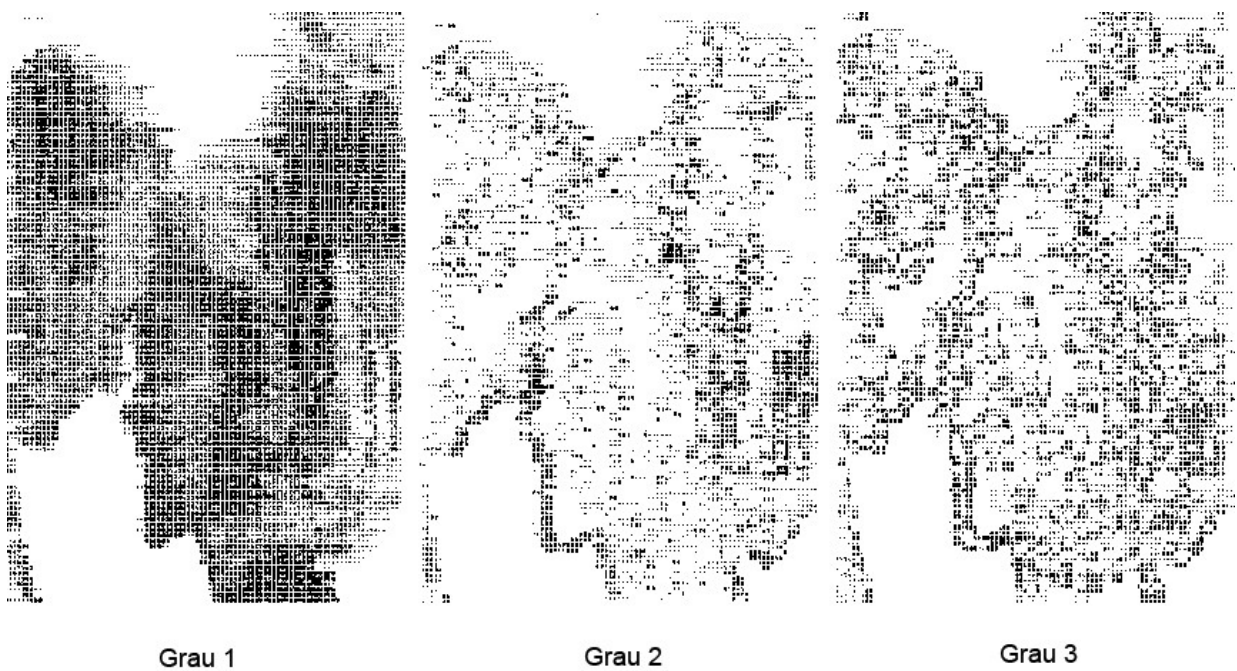


Figura 3 - Derivadas de uma Imagem (1969) - Waldemar Cordeiro / Giorgio Moscati, USP: transformação em grau um, dois e três, 47 x 34,5 cm Coleção Família Cordeiro.



Figura 4 - "Polícia Militar Mata Estudante" – Matéria do jornal Correio da Manhã (RJ), 21 de março de 1968.

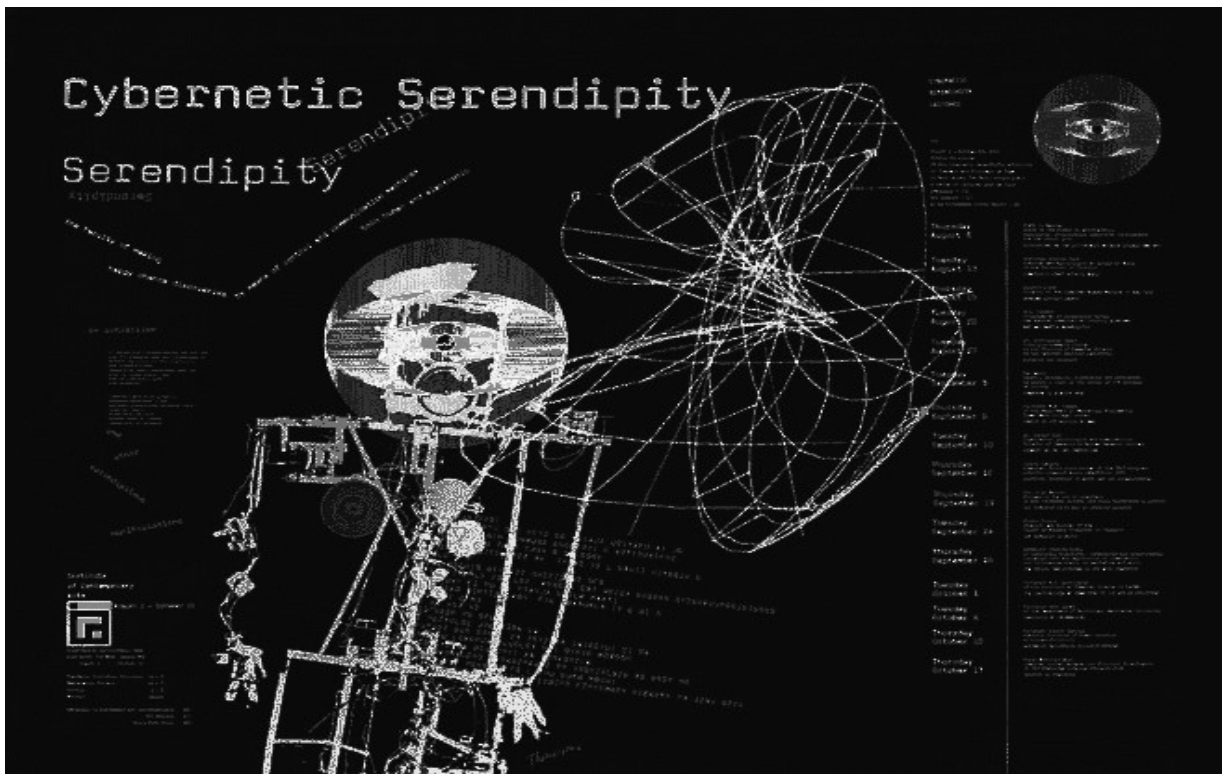


Figura 5 – Material de divulgação da exposição Cybernetic Serendipity. . Fonte: ICA Archive, "exhibition view" (1968)



Figura 6 - Interatores na exibição Cybernetic Serendipity diante ao computador de Peter Zinorieff. Foto: ICA Archive, “exhibition view” (1968)



Figura 7 – Os Novos Realistas reunidos em 1961. Fonte: One Art Minute Magazine Archive.

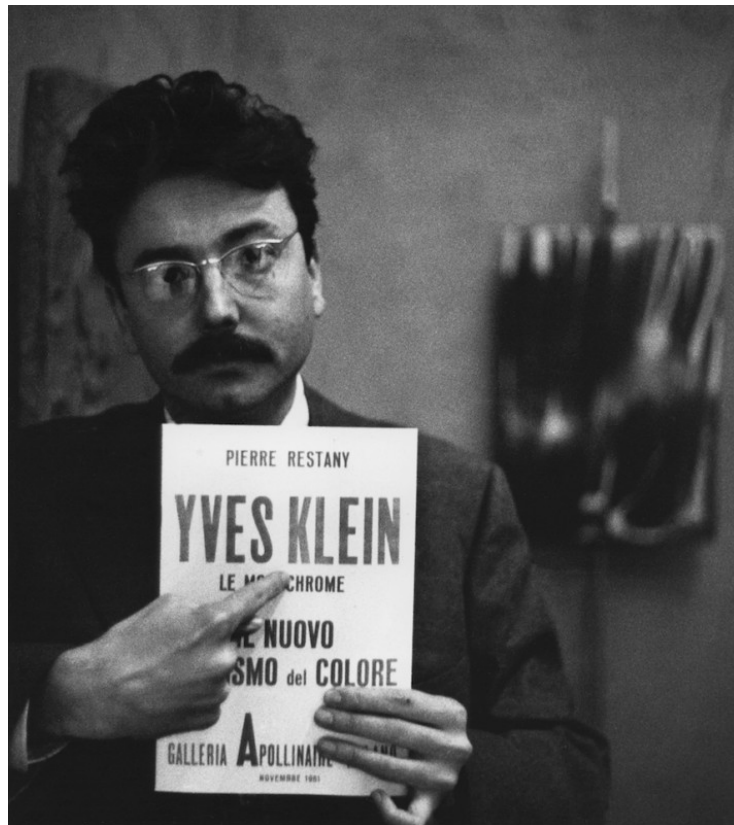


Figura 8 – Pierre Restany em 1951: “Who is Yves Klein?” Fonte: Archive Centre Pompidou



Figura 9 – Pierre Restany e Yves Klein no início da década de 1960. Fonte: Archive Centre Pompidou



Figura 10 – Em cima: Discurso de Francisco Matarazzo Sobrinho na abertura da 1ª Bienal. Abaixo: À frente, Yolanda Penteadó. Ao lado, Carmelita Leme Garcez, Darcy Vargas e Lucas Nogueira Garcez. Inauguração da 1ª Bienal. No centro, Darcy Vargas, Yolanda Penteadó e Maria Kareska. Em segundo plano, da esquerda para a direita: Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Carlos Prado, Robert Tatin, Marcelo Grassmann, Bruno Giorgi, Frans Krajcberg e Paulo Rossi Osir. Foto: Peter Scheier, Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.



Figura 11 - Abertura da 1ª Bienal com a presença de Francisco Matarazzo Sobrinho. Foto: Cav. Giov. Strazza, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

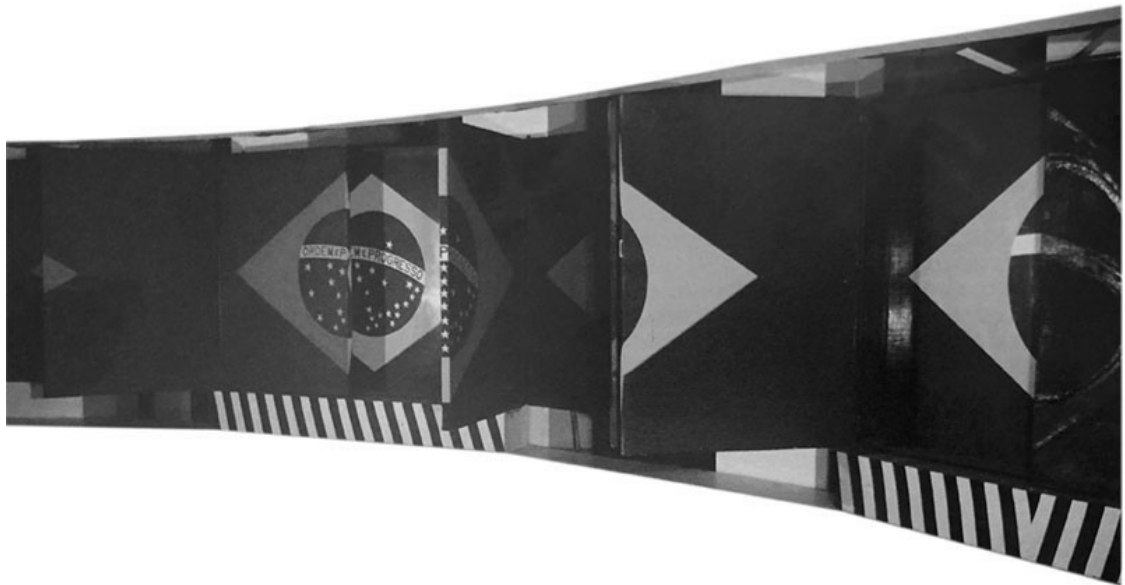


Figura 12 – Meditações Sobre a Bandeira Nacional, de Quissak Jr.

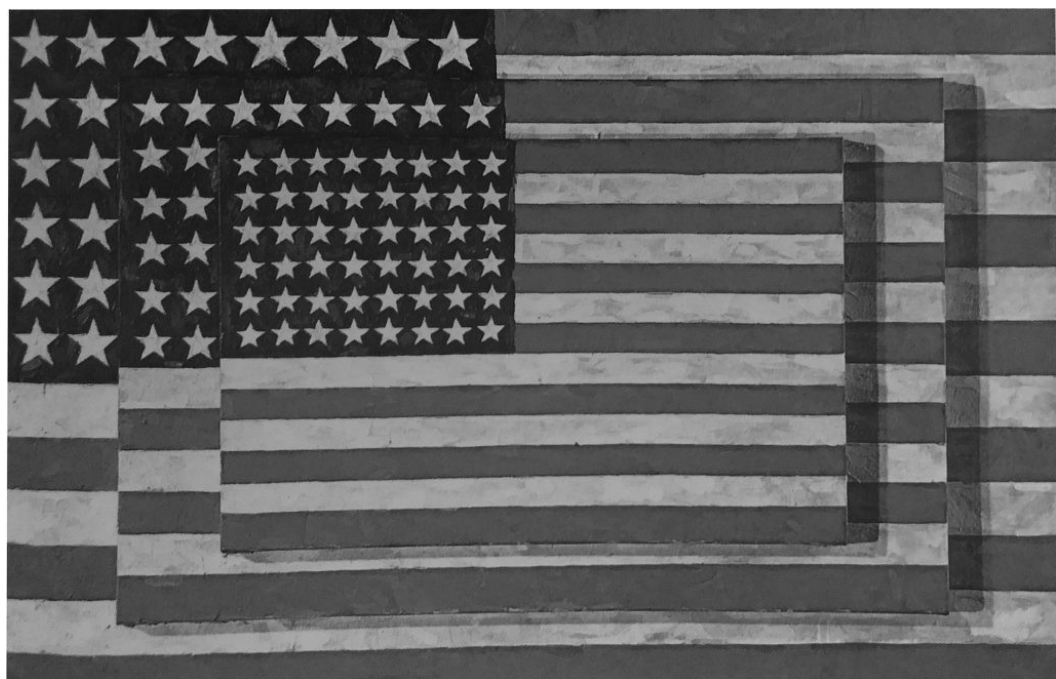


Figura 13 – Three Flags, Jasper Johns.

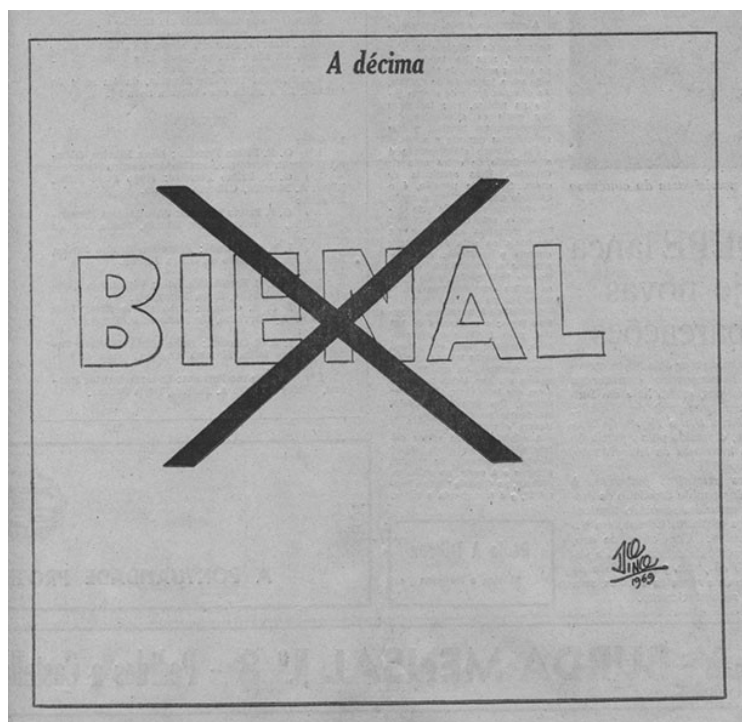


Figura 14 - Charge de Mino. *A Tribuna* (7 de outubro de 1969) Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo



Figura 15 – Pierre Restany e Mario Pedrosa

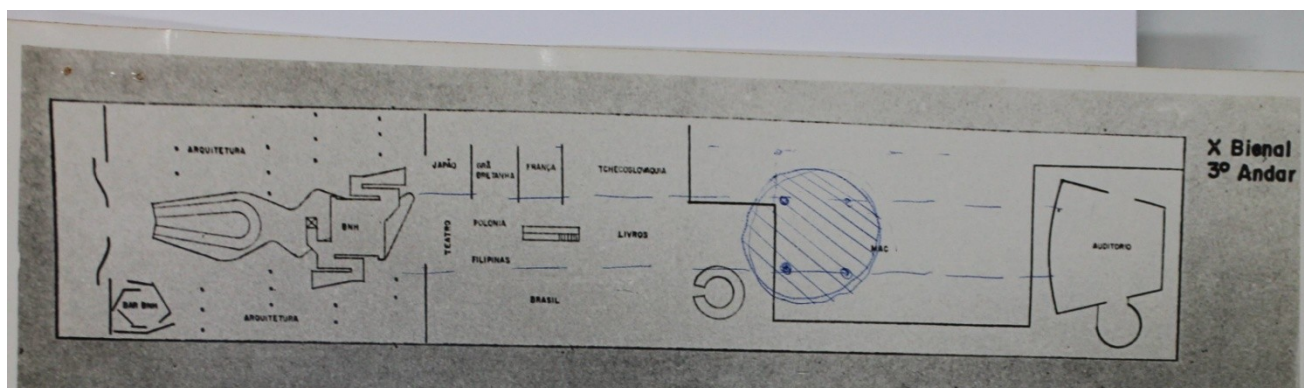


Figura 16 – Rascunho da Sala Especial de Arte e Tecnologia. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

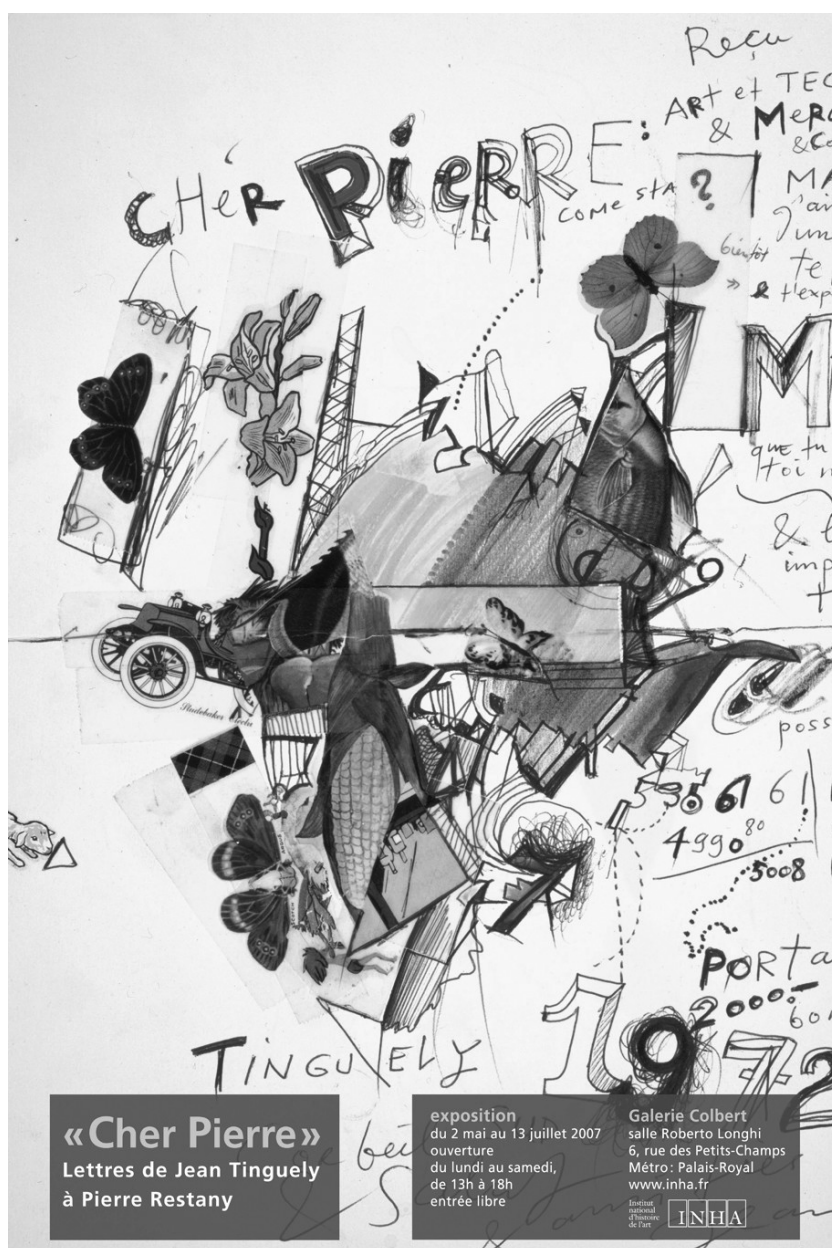


Figura 17 – Cher Pierre – Lettres de Jean Tinguely à Pierre Restany. Exposição no L'Institut national d'histoire de l'art, 2007. Fonte: L'institut National d'histoire de l'art.



Figura 18 - Chryssa no seu estúdio no Brooklyn com *The Gates to Times Square*, c.1965 © The estate of ChryssaVardea .Photo © Howard Harrison

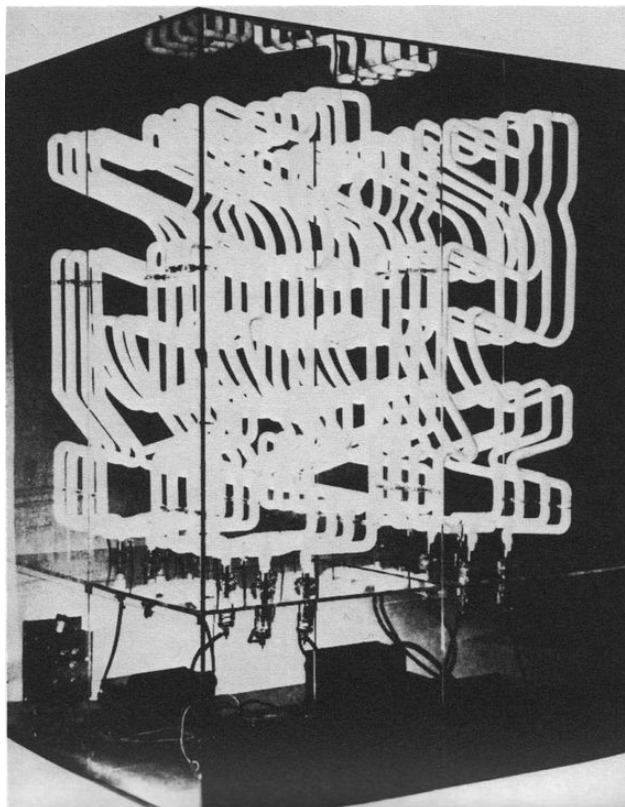


Figura 19 – Chryssa, “Gates to time Square” – 1964 à 1966. Fonte: *Museum of Modern Art, MoMA*

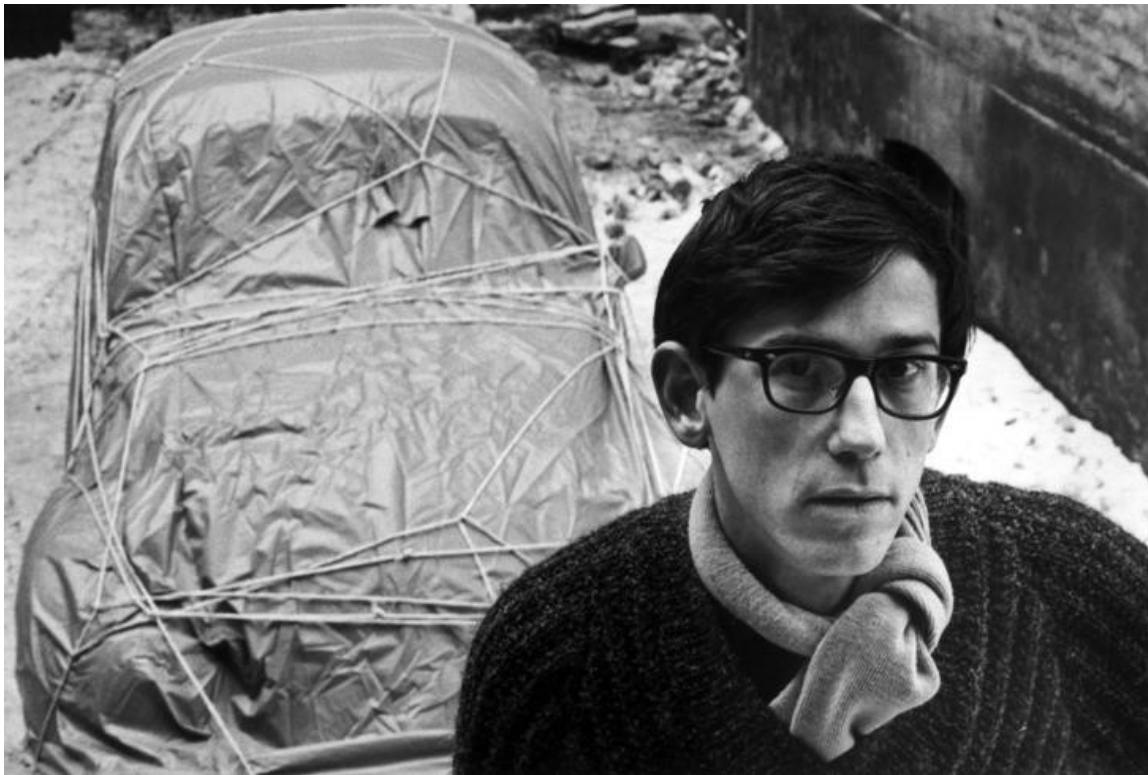


Figura 20 – Retrato de Christo com sua obra “Wrapped Car” em Düsseldorf, 1963. Foto: Charles Wilp. Fonte: Christo e Jean-Claude Online Arquivo.

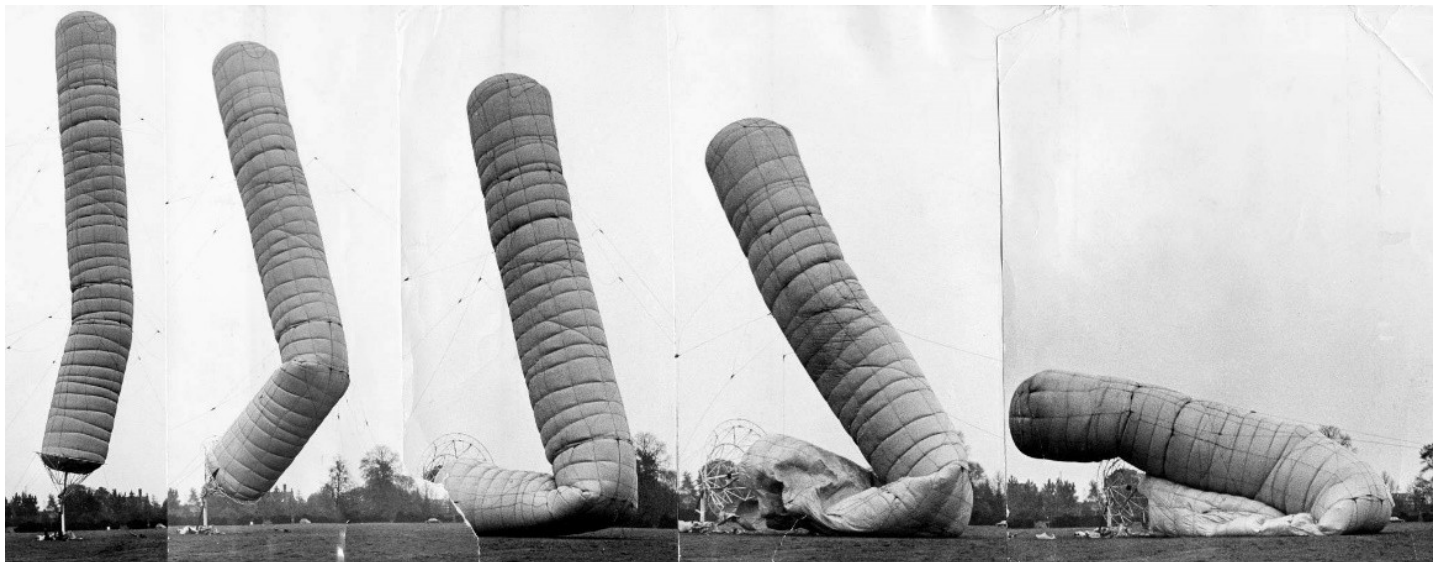


Figura 21 – CHRISTO, “5600 cubic meter package” 1964, exibido na documenta 4 em Kassel.



Figura 22 – Marta Minujin em seu *Minuphone*. Fonte: Marta Minujin official web site <<http://www.marta-minujin.com/>>



Figura 23 – Pierre Restany ao lado de Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Foto: Correio da Manhã – Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1969



Figura 24 - Daniel Spoerri e Heinz Mack na Antuérpia, sentados ao lado de Jean Tinguely, Otto Piene, Yves Klein e Pol Bury, ano 1959. Fonte: <https://arthousegallery.eu/daniel-spoerri-eat-art/>



Figura 25 - *Kichka's Breakfast I*1960, quadro armadilha de Daniel Spoerri. © 2019 Daniel Spoerri / Artists Rights Society (ARS), New York / ProLitteris, Switzerland

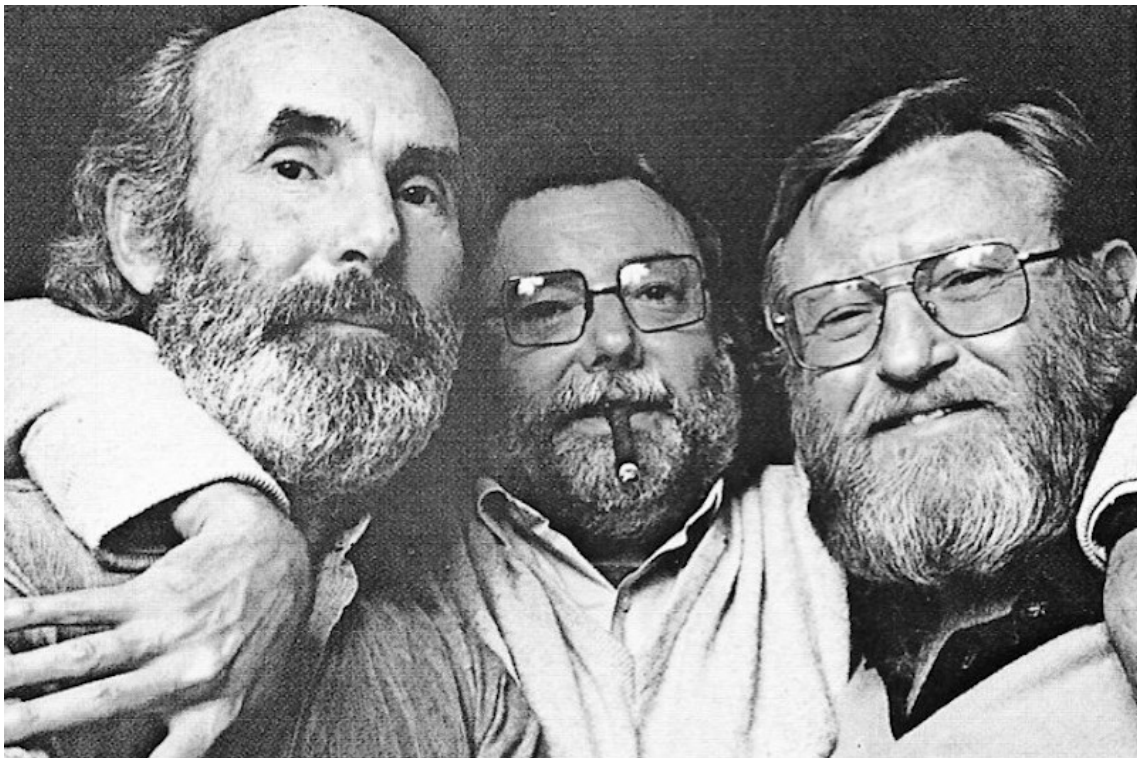
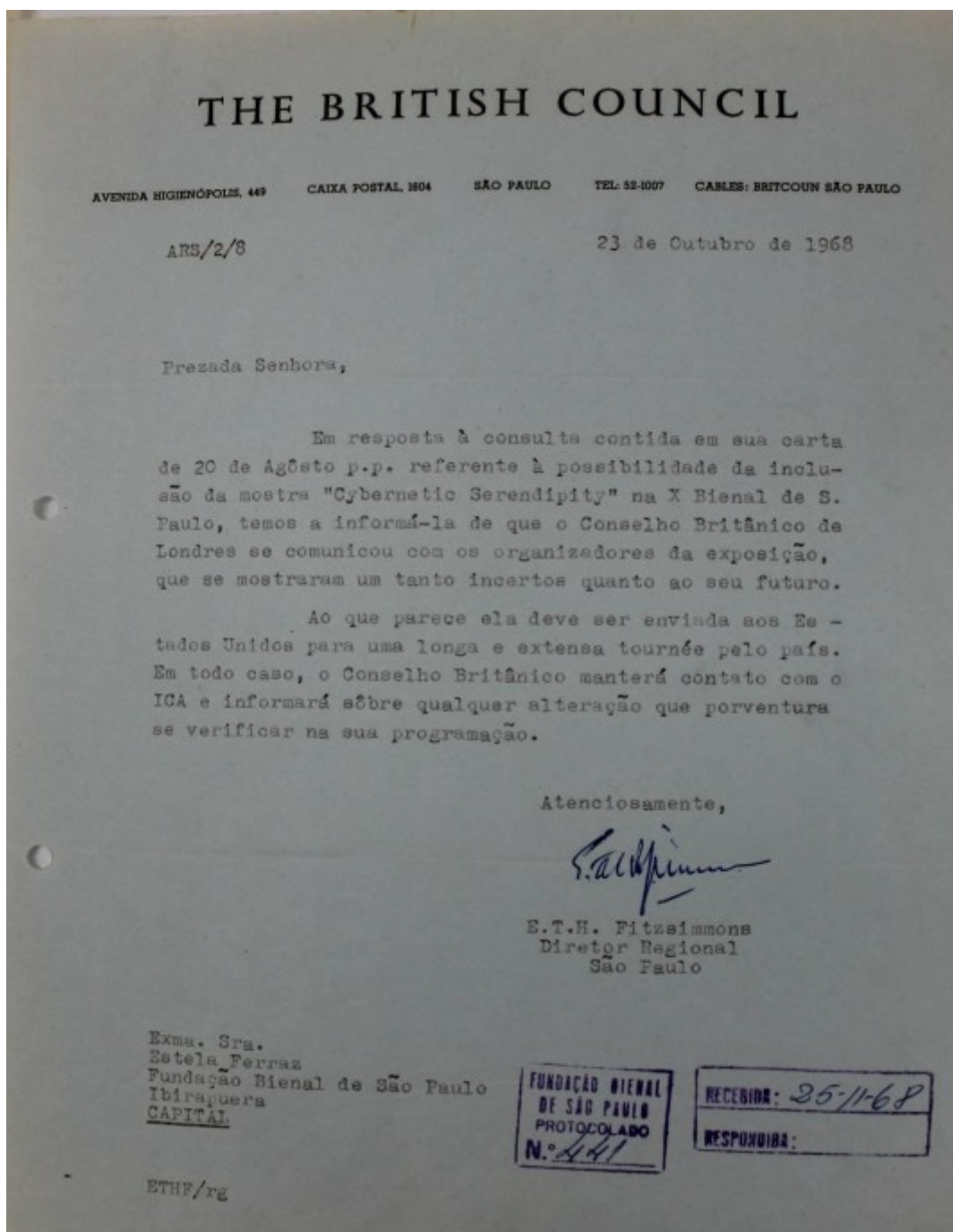


Figura 26 - Frans Krajcberg, Pierre Restany Sepp Baendereck em 1978. Fonte: <http://conexoplaneta.com.br/blog/o-manifesto-de-frans-krajcberg-documentario-revela-sua-luta-em-defesa-da-natureza-e-dos-indigenas/>

ANEXOS



Anexo 01 – British Council responde à solicitação da Bienal de São Paulo em trazer a mostra Cybernetic Srendipity.

Paris, le 2 août 1968.

12-8-68
12-8-68
229

Cher Monsieur Matarazzo,

À la suite de nos discussions à Venise je vous ai promis de vous faire part de mes réflexions concernant la réforme de la Biennale de Sao Paulo. Je sais combien dans un tel domaine la critique est aisée et la réforme difficile. Aussi ai-je pensé à "équilibrer" mes propositions.

A/ Définition d'une EXPOSITION MONDIALE autour d'un thème.

Je crois qu'il est indispensable de supprimer les prix et les abusives distinctions nationales. La confrontation mondiale des œuvres d'art doit s'opérer autour d'un thème suffisamment technique et suffisamment large: Art & Architecture, Art & Technologie, l'Artiste dans la Ville Future, Formes Nouvelles, l'Environnement, etc.

B/ Remplacement des Prix par l'attribution de COMMANDES OFFICIELLES.

Dans une telle exposition à thème, il n'y aurait pas de prix, mais des commandes de l'Etat, du Gouvernement Fédéral, de la Présidence de la République, de la Ville de Sao Paulo, etc. - passées directement à un artiste ou à un groupe d'artistes en vue d'une réalisation précise: un monument à Brasilia, la décoration d'un bâtiment public ou d'une ambassade du Brésil à l'étranger, l'organisation d'un spectacle d'animation ou de synthèse (en collaboration avec les services du Tourisme par exemple), la participation à un projet d'urbanisme ou de grands travaux, etc.

C/ Création d'une Commission Mixte d'Experts Internationaux.

Ces commandes seraient proposées aux organismes intéressés par une Commission d'Experts Internationaux, composée des mêmes membres qui auraient choisi le thème de l'Exposition Mondiale et établi la sélection des œuvres.

Cette Commission devrait être mixte et restreinte, c'est à dire composée pour moitié de sud-américains (3) et pour moitié d'experts appartenant au reste du monde (3). Elle ne devrait pas comporter plus de 6 membres, le vote du président (automatiquement brésilien) comptant double en cas de partage des voix.

D/ Maintien d'une Biennale Continentale Américaine.

À côté de l'Exposition Mondiale à Thème pourrait subsister une Biennale Continentale Américaine, conçue selon le mode classique (division par nations) mais sans prix, et dans un but d'information et de promotion spécifiquement américaines.

Voici condensées en peu de mots les propositions que je livre à votre réflexion. J'en ai parlé à Mario Pedrosa au début juillet lors de son passage à Paris: je le crois d'accord sur les grandes lignes de cette idée. Il ne me restait plus qu'à vous souhaiter bon courage et à vous assurer de ma fidèle sympathie.

Bien sincèrement à vous.

RESTANY
Pierre RESTANY (53 av. Foch PARIS 16)

Anexo 02 – Propostas de Restany para a X Bienal. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

New York, le 27 janvier.

Cher Monsieur,

Pierre Restany m'a informé de sa participation à la section spéciale Art et Techno. Biennale de Sao Paulo.

Je serais très heureux de montrer ma pièce "5600 cubic meter Package", 280 Foot (85 mètres) de hauteur et 33 Foot (9.75) Diameter.

Ci-joint un livre concernant cette sculpture.

Cette pièce se trouve actuellement en Allemagne de l'ouest, en dépôt dans trois grandes caisses prévues pour le transport.

Pour l'installation il me faudrait :

- une surface de 280 mètres de diamètre, soit dans un grand parc aéré de la ville, soit en dehors de la ville.

à proximité d'un autoroute ou bien grand carrefour -

- 180 Tonnes de ciment -
- pour le jour de l'érection de "5600 cubic meters Package" -
- 7 Auto-cranes (pneus) dont 2 de 72 mètres de haut chacune.

en attendant de voir lire, veuillez recevoir, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments les meilleurs,

Christo

CHRISTO
48 HOWARD ST.
New York city
N.Y 10013 USA.

Anexo 03 – Carta de aceite de Christo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

5 - Artista que convidado não virá :

Takis - Grécia (recusa-se a participar de qualquer mostra como representante de seu país enquanto ali não voltar a imperar a democracia)

6 - Quando aos demais convidados está estabelecida em princípio a vinda das obras junto com a representação habitual. Não devemos ter maiores problemas. Estes representam a maioria, isto é, 27, incluindo-se os do Brasil já que a obra de Cesar viria junto com a representação da França).

OBSERVAÇÕES :

I - No caso dos artistas que se encontram em Paris, haveria possibilidade de um frete único e também um seguro único, o que reduziria as despesas.

II- No caso dos dois artistas atualmente nos Estados Unidos temos o seguinte :

a - Marta Minujin, argentina, não viria pelo seu país porque as autoridades de Buenos Aires não teriam como custear sua participação, já que ela não reside presente na Argentina.

b - Christos - sua obra está na Alemanha, onde foi montada na IV Documenta, em Kassel. Trata-se de um gigantesco balão de 85 metros de comprimento e dez de largura, que necessitaria de 5.600 metros cúbicos de gás hélio para inflar-se totalmente. Para fixar-se ao solo haveria necessidade de 180 toneladas de cimento (base de sustentação) milhares de metros de cordas, cabos de aço e pelo menos duas gigantescas escadas magirus para a operação de montagem. O cimento custaria cerca de 50 mil cruzeiros novos. Não existe no Brasil fabricação comercial de gás hélio (só para laboratório e pesquisas). O frete e o seguro seriam grandes já que o material do balão está em tres gigantescas caixas

Assim, o caso de Minujin não seria muito dispendioso pois a artista explica que se trata de uma só caixa. Mas o de Christos seria uma despesa astronômica, embora revolucionasse os meios de divulgação no país, despertando grande interesse e curiosidade. Só se conseguir que venha com a representação dos Estados Unidos.

PIERRE RESTANY

53, AVENUE FOCH

75 - P A R I S XVI

Paris le 10 juin 1969

Cher Monsieur Matarazzo,

Les nouvelles qui me parviennent du Brésil me consternent. La confirmation de l'imminence du procès qui va être intenté à Niomar Bittencourt me pose un problème de conscience grave. Vous connaissez en effet les liens d'amitié qui me lient à Niomar depuis de longues années. Je vous adresse ci-joint la liste de la pétition que j'ai rédigé et fait circuler dans les milieux de la presse parisienne à son sujet.

Dans l'état de choses actuel, je ne peux en aucun cas être, même à travers vous, l'invité d'un gouvernement que j'ai été amené à attaquer publiquement. Je dois donc renoncer à venir à Saõ Paulo cet été pour la Biennale.

Je tiens cependant à assumer jusqu'au bout mes engagements à votre égard : vous savez dans quelle estime personnelle je vous tiens. Aussi resterai-je, en Europe, le coordinateur des opérations concernant la salle spéciale "Art et Technologie". Je vous propose de nommer sur place à Saõ Paulo une commission chargée de l'installation de la salle. Waldemar Cordeiro pourrait en être l'animateur : il connaît parfaitement le problème.

Vous voudrez bien trouver également ci-joint le texte de la lettre-circulaire que j'adresse aux artistes invités.

Je ne peux que regretter les événements qui m'obligent à assumer ce geste. Ils nous dépassent, hélas, vous et moi. Croyez cher Monsieur Matarazzo, à ma fidèle amitié,

P. RESTANY

Monsieur F.MATARAZZO SOBRINHO

Président de la Biennale de
Saõ Paulo

Caixa Postal 7832

S A O P A U L O

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO PROTOCOLADO N.º 1129	RECEBIDA: 20.6.69 RESPONDA: ' '
--	------------------------------------

Anexo 5 – Carta de desistência de Pierre Restany frente a organização da Sala Especial de Arte e Tecnologia da X Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Sjev

plásticas

Restany: o Brasil e a Bienal

No Rio, há já vários dias — os mais inquietos e fecundos críticos de arte da atualidade, Pierre Restany. Homem de vanguarda, homem de propostas abertas, homem que transforma em entusiasmo pelas possibilidades futuras de nossa cultura tecnológica a sua própria inquietação e o seu próprio desejo de dinamização do processo inventivo e criador na humanidade, Restany é por isto mesmo um homem com contradições. Para muitos que não o conhecem bem e não acompanham de perto sua atuação, chega a ser um enigma. Temos registrado no Correio todas as atividades e o pensamento do crítico, e uma entrevista não poderia ser de caráter estético — seu pensamento é por demais conhecido. Conseqüentemente, em um longo encontro, depois das maratonas que os patrióticos lhe prepararam, e muitos pontos foram esclarecidos. Hoje, entretanto, vamos dar o que nos parece o mais importante dessa presença no Brasil e na América do Sul. Antes, um paralelo que será discutível nos tem sérias conotações. Na França, ou talvez na Europa toda, Restany representa um papel nas artes plásticas — se assim ainda se pode chamá-las, ao se falar de Restany — semelhante ao papel de McLuhan e Quentin Fiore, no USA, em relação às novas formas da civilização hipertecnológica em geral. Há mesmo todo um repertório de constantes e pontos de contato entre eles.

Quentin Fiore só agora conheceu o Brasil e partiu desilustrado por nosso país, ou melhor, por nossa gente. McLuhan, talvez comece a interessar-se pelo Brasil, influenciado por Pierre Restany, ao contrário, já há muito e possui conhecimento, já há muito descobriu a América Latina, embora não a tropical, para muitos superior. Fomos dos primeiros a recebê-lo no Brasil. Restany é uma das personalidades internacionais que melhor já sabe de nossa participação internacional, e parece-nos incompreensível que em suas duas publicações recentes, que já analisamos — um *Livre Rouge* e

um *Livre Blanc* — nos quais a América Latina não é ignorada, não se encontre praticamente qualquer consideração sobre nosso movimento cultural e nossos artistas. Dissimos-lhe abertamente isso e ele achou justa a crítica.

Restany nunca se esqueceu de nós, porém. Recentemente, foi um dos líderes mais eficientes na grande contestação internacional à X Bienal de São Paulo, como de resto a várias estruturas culturais na Europa, inclusive na França. Restany havia aceito a tarefa de organizar uma grande mostra internacional sobre arte e tecnologia para o certame paulista. Não só desistiu da tarefa, como também muito contribuiu para que os artistas franceses em geral resolvessem não enviar obras à X Bienal. Posição contra a censura, solidariedade a Niomar Moniz Sodré Bittencourt, criadora do Museu de Arte Moderna do Rio e desadoro contra o processo das bienais paulistas.

Essa posição do crítico influenciou muito, positivamente até os EUA, resultando no cancelamento da representação daquele país, que versaria também sobre arte e tecnologia, para provavelmente constituir o empreendimento de maior vulto e significação até hoje realizado nesse setor. Eram do nosso conhecimento diversos detalhes e respeito do grandioso empreendimento americano em São Paulo — que talvez viesse a constituir, ou mesmo afirmar, algo equiparável ao que a Semana de Arte Moderna foi para a arte brasileira, ou o Armory Show de New York para a arte americana. Quem desejar ler uma idéia do programa, que veja no U. S. Camera World Anual 1970, atual-

mente na bancas de jornais, onde Stan Vanderbeek, do Centro de Estudos Visuais Avançados do Massachusetts Institute of Technology, fez uma análise interessante, como uma realidade já concretizada. McLuhan, Fiore e Restany talvez pareçam pouco cuidadosos face ao que Vanderbeek mostra em *Livre Rouge* e no *Livre Blanc* ali estabelecidos, de modo espetacular, ao lado da própria mostra internacional, de importância certamente equiparável, que próprio Restany havia começado a organizar.

Viajando em missão do governo francês, de volta dos países do Para, Restany vem ao Rio para avisar-se com Niomar Moniz Sodré Bittencourt, presidente de honra do Museu de Arte Moderna, condicionando essa visita à total liberdade e abolicão do processo político que envolveu Niomar. Foi entusiasmado nesse sentido. No Rio, recebeu os chamados insistentes do presidente da Bienal de São Paulo, Matarazzo Sobrinho, para que fosse a São Paulo discutir com ele bases para a possível reestruturação das Bienais, e mesmo, para apresentar um plano definido naquele sentido. Foi muito criticado por ter aceito esse convite. Mas para Restany a Bienal de São Paulo pode e deve ser contestada; mas é importante demais para ser sacrificada. A contestação deste ano, disse, deu uma medida universal, pois que o mundo cultural desde há muito espera reestruturações de mostras paralelas, e São Paulo e Veneza são as bienais mais importantes, segundo ele.

Restany foi e apresentou um plano, mais um, que gira em torno da concepção central de uma *biennial temática*, e mais uma vez o tema é arte e tecnologia. Com a bienal de tema, os organizadores da mostra dirão a todos os possíveis participantes individuais ou grupos de participantes de todos os países convidados a comparecer, que seu trabalho está programado e espera-se dê. Se oficializada a sugestão, o fruto da competência excepcional de Restany e o fruto da grande experiência semi-coletiva americana, será, em 1971, o programa nivelador e disciplinante de toda a bienal paulista. A participação universal não aparecerá mais no modo incoerente que estamos acostumados a ver. Esperemos que o governo que financia a mostra, Matarazzo, que a dirige, o organiza e os aspectos diplomáticos que contém, deixem a idéia germinar. Em primeira mão damos abaixo o plano apresentado por Restany à Bienal de São Paulo.

SAO PAULO: PROJETO DE BIENAL DE TEMA

1. Princípio
Uma comissão de experts escolhe o tema da Bienal, reúne as obras destinadas a ilustrar esse tema e redige um livro coletivo sobre o tema escolhido.
2. Método
 - a) seleção da comissão internacional de experts — a comissão será composta de 10 membros, 5 sul-americanos e 5 internacionais

- representando o resto do mundo. A divisão será de ordem geográfica:
 - 5 experts internacionais: 2 representantes da Europa do Oeste; 1 representante da Europa do Este; 1 representante dos Estados Unidos e 1 representante do Oriente.
 - 5 experts sul-americanos: 1 brasileiro, 1 argentino, 1 mexicano e 2 outros de livre escolha.
- b) Convites pessoais
 - A lista dos experts internacionais poderá ser composta da seguinte maneira: Edouard de Wilde, Pierre Restany, Richard Stanislaeski ou Jiri Kotálik, C. Kepes e Nakamura.
 - A lista dos experts sul-americanos poderá comportar os nomes de Mário Pedrosa ou Jayme Mauricio (Brasil) e Romero Brest (Argentina). Os outros convidados serão de livre escolha da direção da Bienal.
- c) Processo de Organização
 - O presidente da Bienal envia uma carta aos diversos experts enunciando acima convidando-os para participar de uma reunião de organização de uma Bienal de Tema.
 - O lugar da reunião poderá ser Paris ou São Paulo, por escolha dos convidados.
 - Os convidados deverão responder num prazo de um mês, a partir da remessa das cartas.
- d) Projeto para a carta-convite
Senhor:

Na presente ocasião de uma evolução da Bienal de São Paulo e paralelamente às suas estruturas tradicionais, seria feliz de convidá-lo para participar de uma reunião de organização que terá por objetivo fixar as bases de uma exposição de tema para 1971.

O tema geral poderá ser *Arte e Tecnologia*. Mas isso trata-se de uma simples sugestão da minha parte. A escolha definitiva do tema será incumbência sua, bem como a situação das obras destinadas a ilustrá-la. Enfim, o senhor participará igualmente da redação coletiva de uma obra, que tratará do tema que for escolhido.

O lugar da reunião poderá ser, de acordo com a sua escolha, São Paulo ou Paris. Sua resposta deverá chegar às minhas mãos no prazo de um mês a partir da data de remessa da presente carta.

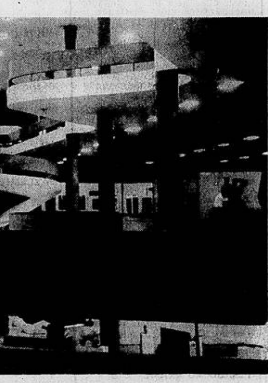
Os experts internacionais e sul-americanos aos quais estou me dirigindo simultaneamente com o senhor são os seguintes (lista dos nomes da comissão de experts):

Atendendo a sua pronta resposta e agradecendo antecipadamente a sua preciosa colaboração, peço-lhe acreditar, caro senhor...

(assinado: F. Matarazzo)

Jayme Mauricio

Bienal de São Paulo: uma quase feira de 60 países que à la diable vai ganhando interesse quase diplomatico. Reestruturada e livre será o grande instrumento cultural da América Latina.



Presença

A HISTORINHA DE AMOR DO BRASIL

Um amigo americano que não viu há tempos, deteta o Rio amanhã. Vai, mas vai porque não há outro jeito, se não ele ficava. Tentou, em vão, profanar sua transferência por mais dois anos. Nem dois meses quiseram dar a ele. O amigo americano chegou-se para a mulher e disse: "Vamos ficar de qualquer maneira". A mulher, cabeça fria, respondeu: "Fulano, querido, não se precipite. Se voce conseguir um emprego em sua especialidade e com os vencimentos que a firma paga, então a gente fica". O amigo em questão foi tentar, mas sua especialidade é muito especial mesmo — técnica evolutivissima e que ainda não se expandiu em nosso País. E não houve outro jeito mesmo: meu amigo teve que comprar passagens da mulher e dos filhos e vai se mandar para outro polo, onde está fazendo um frio louco e a gente, mesmo em outras épocas do ano, é fria de pouca vida e de poucas bías. Ontem o meu chapinha confidencioso foi entrar numa firma mesmo. Estou no Rio há cinquenta anos e apaixonado pela cidade. Quer uma definição da terra de vocês — é uma cidade-família, uma terra amável, gentil, onde todo mundo procura entender o braço a todo mundo. E muitos de vocês ainda reclamam daqui! Depois de ter feito esse canto de amor à cidade, ele foi chegando mais perto do assunto: "Oíha, o Rio me rejeitou". Fiquei passando por tudo que controlei aqui, até pelas imperfeições. O jeito não carrega a simplicidade e a simpatia das pessoas, as pessoas sem preconceitos, o otimismo de toda gente". Então, o

José Rodolpho Câmara

geado, o ornalista Pertinho, o chefe do ceremonial da ORE, Luiz Barbosa Soares, o Adido Cultural dos Estados Unidos, Mr. Ackermann, Evandro Guerreiro, o pintor José Paulo Moreira da Fonseca e outros.



Ontem pela manhã, bem cedo, o banqueiro Edmundo Magalhães, Ponto de soba em punho, Seguiu para o trabalho, com os filhos todos no carro. Com a gritaria das crianças, Eduardo comandava o tráfego.

Na última quinta-feira, no FLAG, houve um show à parte. Chegou bem animado o sr. Alberto Lee, que tirou o plantão do seu lugar e começou um novo espetáculo. Tocando e cantando ao piano as músicas americanas da década dos Charletons, atraiu uma chuva de aplausos entusiasmados. Recusou para o Zé Hugo: Contraíto por alguns dias e a casa ficará superlotada, pois Alberto é bom mesmo.

Em conversa com o Secretário Levl Neves, sobre o artigo que publiquei denunciando a participação de pessoas ligadas à promoção e à propaganda comercial no jurri da Bienal de Caracas, informou que o Secretário de Colunistas que está absolutamente de acordo com estas afirmações, e promete tomar as mais estras providências para melhorar o gabarito dos jurados.

Oíha que coisa mais linda! Terezinha Pitigiani, que chega amanhã da Bahia

Le Jeudi 27 octobre 1960,
Les nouveaux réalistes ont
pris conscience de leur
singularité collective.
Nouveau Réalisme = nouvelles
approches perceptives du
réel.

Yves le monochrome
MATTEUCCI
GROENK
Heinrich
Giblé

RECIAM
MINAM
TINARLY
HAIN
Foufienf

Anexo 7 - Documento manifesto assinado por membros do grupo dos novos realistas sobre papel em cor azul Klein. 27 de outubro de 1960