

BERNARDO CARO

SEMPRE

(O repensar de um
percurso artístico)

Tese apresentada como exigência
parcial para obtenção do grau
de Doutor, na Área de Artes
Plásticas, sob a orientação do
Prof.Dr. Joaquim Brasil Fontes
Junior.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES - 1985

UNIAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

COMISSÃO JULGADORA

Dedico este trabalho a todos
que mesmo no anonimato me
transmitiram "energias" necessá
rias para movimentar meus
formões, goivas, formas e cores.

AGRADECIMENTOS

A todos que participaram direta ou indiretamente nos projetos que realizei neste 20 anos de Arte Contemporânea.

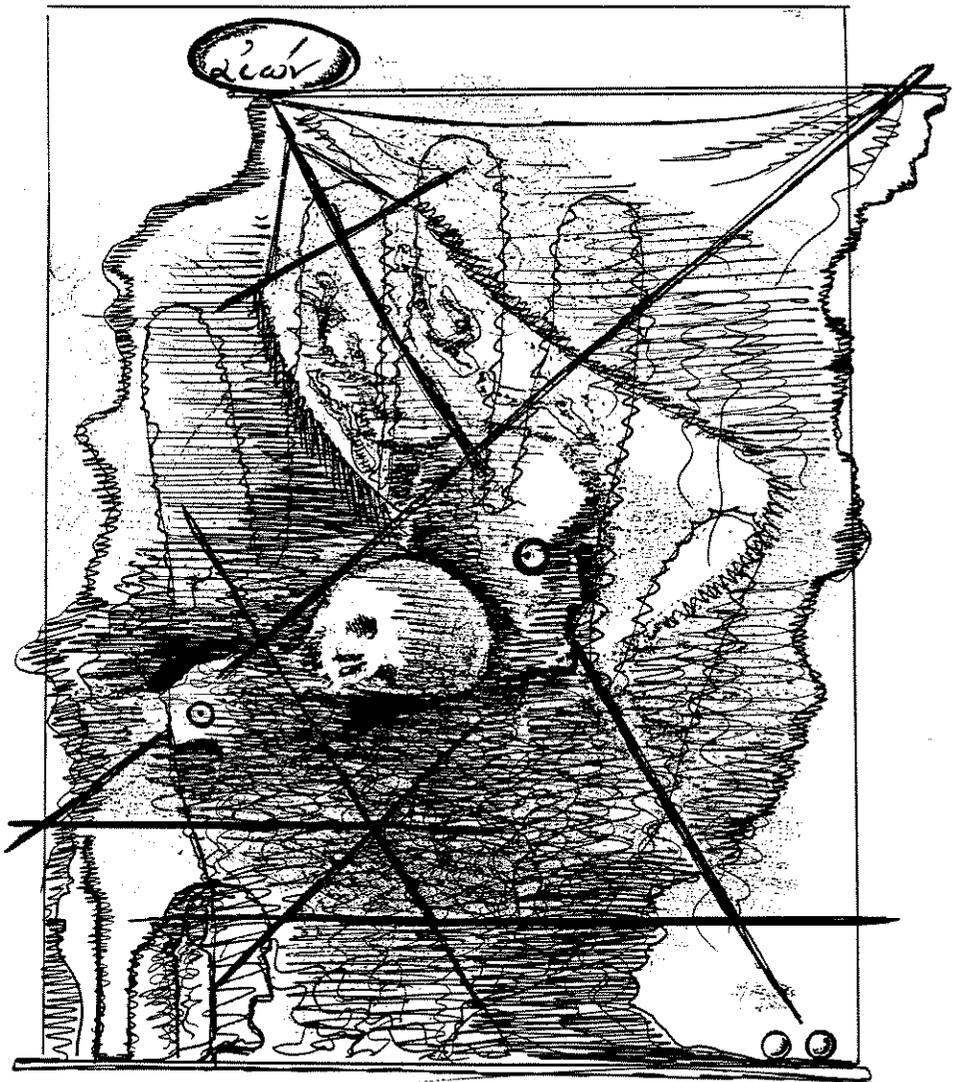
Aos colegas do Departamento de Artes Plásticas e do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, que colaboraram na realização deste trabalho, e especialmente à Berenice Toledo e Suely Pinotti pelo estímulo, colaboração e participação nesta e em todas obras que estiveram presentes, quer seja em termos de equipe ou individualmente, tornando possível inúmeros projetos que marcaram profundamente o percurso aqui registrado.

Ao Marco do Valle, pela troca de idéias e incentivo; Jerônimo Noboru Ohnama, Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro e Ignácio Gongora Neto, pela atuação técnica .

A professora Egle Paterno Silveira pela valiosa colaboração.

Durante a realização deste trabalho,
foi muito importante o acompanhamento
criativo, expressivo e crítico
do orientador
Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Junior
a quem admiro e agradeço.

Registro em minha tese
um de seus desenhos
que guardei dentre os diversos papéis
que se rascunham
as palavras e os pensamentos.



ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - TRAJETÓRIA	
1- Gravura experimental	5
2- Manifesto do Grupo Vanguarda de Campi- nas	7
3- Kaleidoscôpio	9
4- Salões de Arte Contemporânea de Campi- nas	12
5- Bienais	
5.1 - I Bienal de São Paulo	25
5.2 - 9a. Bienal de São Paulo - 1967...	33
5.3 - X Bienal de São Paulo - 1969	40
5.4 - Pré-Bienal de São Paulo - 1970 ..	42
5.5 - XI Bienal de São Paulo - 1971 ...	45
5.6 - Brasil Plástica 72 (Pré-Bienal) - - 1972	47
5.7 - XII Bienal de São Paulo - 1973 ..	62
5.8 - Bienal Nacional 74 - 1974	69
5.9 - XIII Bienal de São Paulo - 1975 .	80
5.10- Bienal Nacional 76 - 1976	85
5.11- XIV Bienal de São Paulo - 1977 ..	92
5.12- I Bienal Latino-Americana de São Paulo - 1978	111

6- Espaços ocupados com trabalho no prédio da Bienal	127
---	-----

CAPÍTULO II - SEMPRE

1- Reflexões sobre a obra "SEMPRE" e meca- nismos acionados para atingir os objeti <u>v</u> vos propostos para a experimentação e interpretação das respostas	131
2- A arte e a cidade	164

INTRODUÇÃO

"De tudo, o mais importante é o que ficou dentro de cada um de nós."

Falar de si mesmo é tarefa difícil: o sujeito tem que se desdobrar, tem que se ver como "outro". Há nesse gesto um risco de quebra e dispersão. E a tarefa se torna quase impossível, quando um artista plástico se volta teoricamente sobre sua própria obra, para tentar explicá-la. Como se dividir, e ver como "outras", obras que são suas?

As exigências acadêmicas me forçam a enfrentar essa dificuldade. Repenso meu trabalho e o apresento a uma banca, que deverá julgá-lo segundo critérios impostos pela instituição. Entretanto, procurei não me cindir em dois, ao redigir esse discurso. Nele, não se encontrará o teórico falando sobre o artista, mas um artista que repensa seu percurso, procurando situá-lo no contexto da modernidade. Praticamente apresento quase toda trajetória de minha vida artística. Porém, o enfoque principal está no segundo capítulo: "SEMPRE", que privilegiei pelo fato de ser uma proposta artística com características um tanto diferentes das tradicionais, pois foi deliberadamente colocada em situações e espaços institucionais com propósitos definidos e que incluía dentre eles a necessidade de se esperar alguns anos para realmente se ob-

ter respostas para todos os seus questionamentos.

O trabalho apresenta três grandes momentos:

- a) Meu posicionamento perante a arte, instituições e espaços ocupados;
- b) Meu discurso confrontado a discursos críticos ou institucionais;
- c) A intenção de apresentar ao leitor uma visão bastante ampla de minha atividade artística, cujas propostas foram de "momentos" de grande importância para mim, provocando e provocado, respondendo e recebendo respostas.

No primeiro capítulo: "TRAJETÓRIA", apresento as ' propostas que considero ligadas mais diretamente para abordagem do segundo capítulo: "SEMPRE".

Paralelamente às obras aqui apresentadas, fiz outras pesquisas nas mais diversas técnicas expressivas, como pintura, desenho, colagens, com a intenção principalmente de registrar resultados obtidos nas experimentações da arte ambiental, conceitual.

Da mesma forma, minha atuação não termina após a XIV Bienal Internacional, pois procurei dar continuidade ao tema: "Latínidade" usando a técnica do desenho (crayon sobre papel ou duratex); passando em seguida para o desenvolvimento da série "bola de biliar" (técnica do óleo sobre tela) que deu origem ao filme "TABELA".

No momento estou atuando com a temática: "Metamorfose gráfica - Natureza caligráfica", onde trabalho plasticamente com assinaturas. Esta série já ultrapassa o número de sessenta obras. Por último, estou dando início a novo trabalho de pesquisa denominado: "A luz de uma lâmpada de 60 watts é igual à luz de 60 velas acesas". É a abordagem de uma questão provocada pela reflexão entre o "mítico e a tecnologia".

CAPÍTULO I

TRAJETÓRIA

GRAVURA EXPERIMENTAL

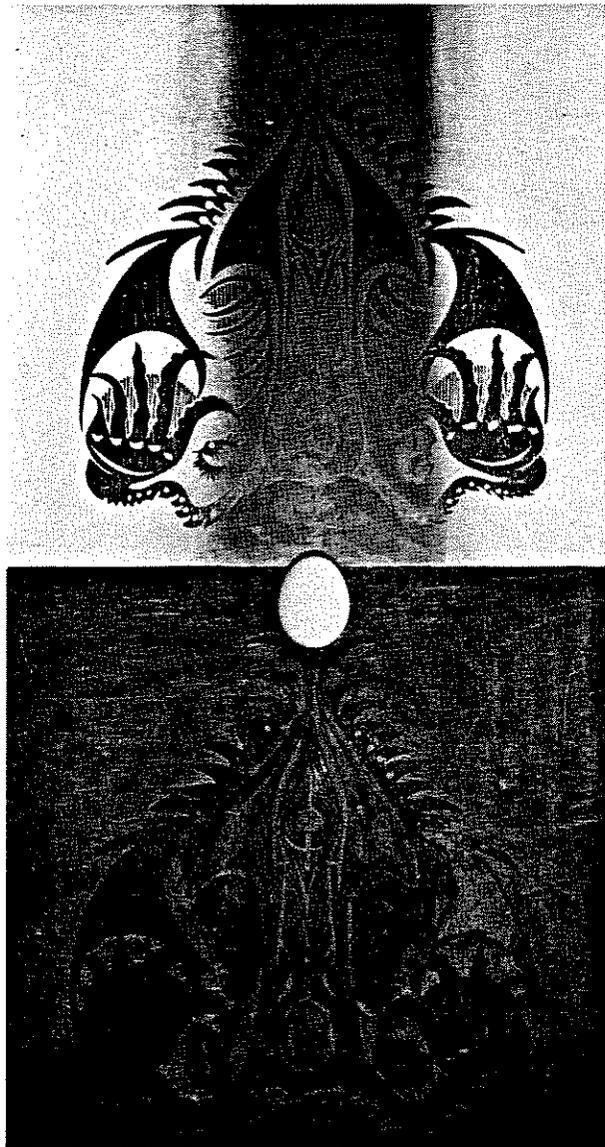
- O caráter inquietante que começou a aflorar dentro de mim surge primeiramente em 1964, com apresentação na I Exposição Experimental do Grupo Vanguarda de Campinas, na Galeria do Centro de Ciências Letras e Artes em Campinas, quando, aproveitando a liberdade de ação que a arte moderna oferecia, apresentei propostas que denominei "anti-gravura", pelo fato de contrariar a tradição da gravura, no meu caso a xilogravura, que consiste na gravação de uma matriz (entalhe) de madeira e através do processo de reprodução, o artista faz uma tiragem de tantas cópias que achar conveniente, ou seja, numera cada prova de 0/1 até o número da última, como também, pode utilizar as provas experimentais denominadas "prova "de" ou "do" artista" (P/A). Completada a tiragem o artista (gravador) inutiliza a matriz, para que não possam acontecer novas reproduções. No caso da minha proposta, apresentei a própria matriz (prancha de madeira gravada) fixada a única reprodução na parte superior e como a temática era de uma "gestação", fixei um ovo como um elemento intruso e questionador na tradição das artes gráficas.

Depois de pesquisar dentro das técnicas da gravura, com novos materiais por exemplo: tijolos, pedra, lacre, papelão, assim como no desenho com a técnica do fumo, etc., paralelamente, outros experimentos foram realizados.

- Com esta atitude, praticamente me integrava ao

Grupo Vanguarda de Campinas em 1964, cujo manifesto propunha surgimento de novos "espaços" como: propor/mostrar/demonstrar/fazer/refazer/renovar: que procuro sempre seguir:

Gravura Experimental I
Xilogravura
0,50 x 0,90 m





outubro 1981

grupo vanguarda
1958 - 1966

Bernardo Caro
Edoardo Belgrado
Enéas Dedecca
Franco Sacchi
Francisco Biojoni
Geraldo Jürgensen
Geraldo de Souza
Maria Helena Motta Paes
Mário Bueno
Raul Porto
Thomaz Perina

MANIFESTO: GRUPO VANGUARDA DE CAMPINAS

como princípio antes de tudo: m o v i m e n t o

antimodorra

predicado essencial: fazer

fazer conscientemente: ir ao âmago da coisa

por uma arte atual

pela renovação/revificação constante e progressiva

pela comunicação dos chamados §segredos da arte§

antiturris eburnea

contra a reserva dos mestres que guardam para si o pulo do gato

por uma crítica partindo do exame da coisa feita

NÃO §crítica § ou §§ afirmação ou negação apoiada em pontos

estranhos ao objeto

interessa a obra em si s/ valor atual não o nome q a assina

pelo surgimento de uma atitude de debate

não basta dizer: isto é bom isto não presta

cabe dizer: porque é bom ou porque não presta

contra a cultura de almanaque

contra a crítica à moda blackwood

cumprir a arte do misticismo inoculado pelos medalhões

asas conscientes

fuga porém sabendo os limites

pela divulgação

escrever nos muros e andaimes se for preciso

impôr

arte para o lado de fora dos museus e das galerias fechadas

coerência c/ o atual estágio evolutivo da civilização

um poema é um poema

uma tela é uma tela

coisas não necessariamente ligadas

a uma idéia determinada

de cujo esforço de expressão surgiram

sobrepôr-se aos falsos estetas q usam vocabulário emprestado

a tratados superados

aos escribas q pretendem que uma andorinha modelada no bronze

deva ter penas e cheiro de andorinha

propor/mostrar/demonstrar/fazer/refazer/renovar

atitude de luta: anti-expectativa

conciliação de vectores numa ampla resultante:

renovação

não seremos velhos amanhã porque teremos mudado

artists are the antennas of the race (pound)

comunicação não /with usura/

comunicação para arte presente

arte hoje

fora com os burgmestres falantes e vazios

fora com os fritadores de bolinhos

alberto a heinzi

alfredo procaccio

edoardo belgrado

franco sacchi

gerald jürgensen

gerald de souza

maria helena motta paes

mário bueno

raul porto

thomas perina

1

KALEIDOSCÓPIO

"UM ESPAÇO NO REALISMO MÁGICO"

Diante das manifestações internacionais dentro do novo realismo, o jornal Folha de São Paulo, em setembro de 1966, organizou pelo seu Centro de Artes Visuais, o I Salão de Pesquisa Operacional, sendo um certame que reunia cerca de cem obras, que no geral se afastavam da rotina convencional da pintura ou escultura.

Embora alguns trabalhos parecessem enquadrados na técnica comum, porém, na composição mostravam que exploravam temas novos, mediante inovação na colagem, na montagem, etc. Como a pesquisa dava chance de se empregar materiais diversos, poderíamos encontrar trabalhos em que a base ia desde o couro, o ferro e a madeira, até o plástico, o isopor ou o vidro, alguns desses materiais ainda não muito usados pelos artistas brasileiros.

Em várias obras encontrávamos propostas com frases jocosas à situação do mundo, especialmente do Brasil, ilustrados com frases e figuras conhecidas, recortadas de jornais e revistas, imagens do subconsciente, aparelhos de auto ou de rádio anexado a suportes de madeira, etc.

Acreditava-se que aquele salão poderia ser encarado como o primeiro passo para um desenvolvimento acelerado de processo de vanguarda, nas artes plásticas.

Apresentei, como fruto de minhas pesquisas, um Kaleidoscópio gigante, confeccionado com madeira, espelhos, lu

zes e inúmeras peças ou fragmentos, que eram projetados e re-
produzidos infinitamente.

O trabalho permitia ao visitante movimentar a peça,
através de rolamentos de aço e por meio de um visor, que da-
va para o observador colocar a cabeça e acompanhar os obje -
tos em movimento no seu interior.

Considero o Kaleidoscôpio, o primeiro passo que dei
em direção ao Realismo Mágico, pois transformei um instrumen-
to tradicional de magia visual, num objeto popular de feira,
devido a sua provocação visual externa de extrema ingenuida-
de, característica de parques de diversões de cidades do in-
terior.

Esta proposta obteve o Prêmio: "Folha de Prata".



Salões de Arte
Contemporânea
de Campinas

O SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DE CAMPINAS CONSTITUINDO-SE NO LABORATÓRIO
DOS ARTISTAS BRASILEIROS PARA PROPOSTAS
FUTURAS DE BIENNAIS NACIONAIS E INTERNACIONAIS

Justiça se faça: cada vez que o Museu de Arte ou o Salão de Arte Contemporânea de Campinas for citado, não esquecer de mencionar a figura da extraordinária Secretária de Educação e Cultura, da Prefeitura Municipal de Campinas, Professora Jacy Milani, que em 1965, numa visão bastante arrojada, procura conciliar o progresso artístico local (Grupo Vanguarda), com o parâmetro plástico brasileiro de vanguarda, criando o Museu de Arte Contemporânea e, paralelamente, o Salão de Arte Contemporânea de Campinas, cujas instalações foram fixadas no prédio da Avenida Saudade, 1004.

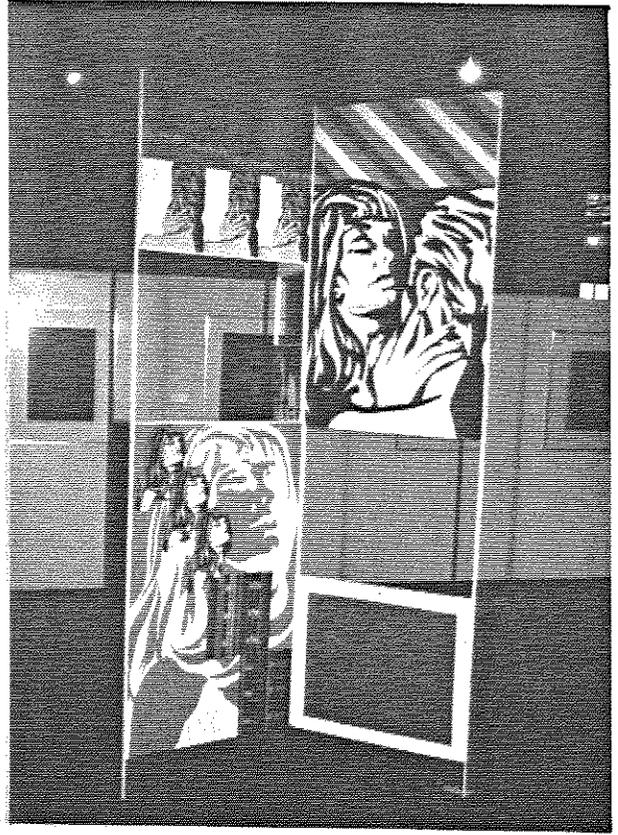
Com as primeiras edições do salão realizado, anualmente, as propostas de vanguardas eram um pouco tímidas, porém do III Salão em diante, sua repercussão nacional fazia com que artistas e críticos de arte nacionais, disputassem acirradamente um "espaço" para sua atuação - digo atuação até em termos "performáticos", embora ainda não fosse utilizado esse termo no campo das artes plásticas.

Foi nesse "espaço institucional" que encontrei o campo fértil para minhas manifestações, juntamente com outros artistas brasileiros, que hoje são nomes de destaque nas artes plásticas nacionais.

Em 1969, apresentei o "Tríptico I", onde minha pro-



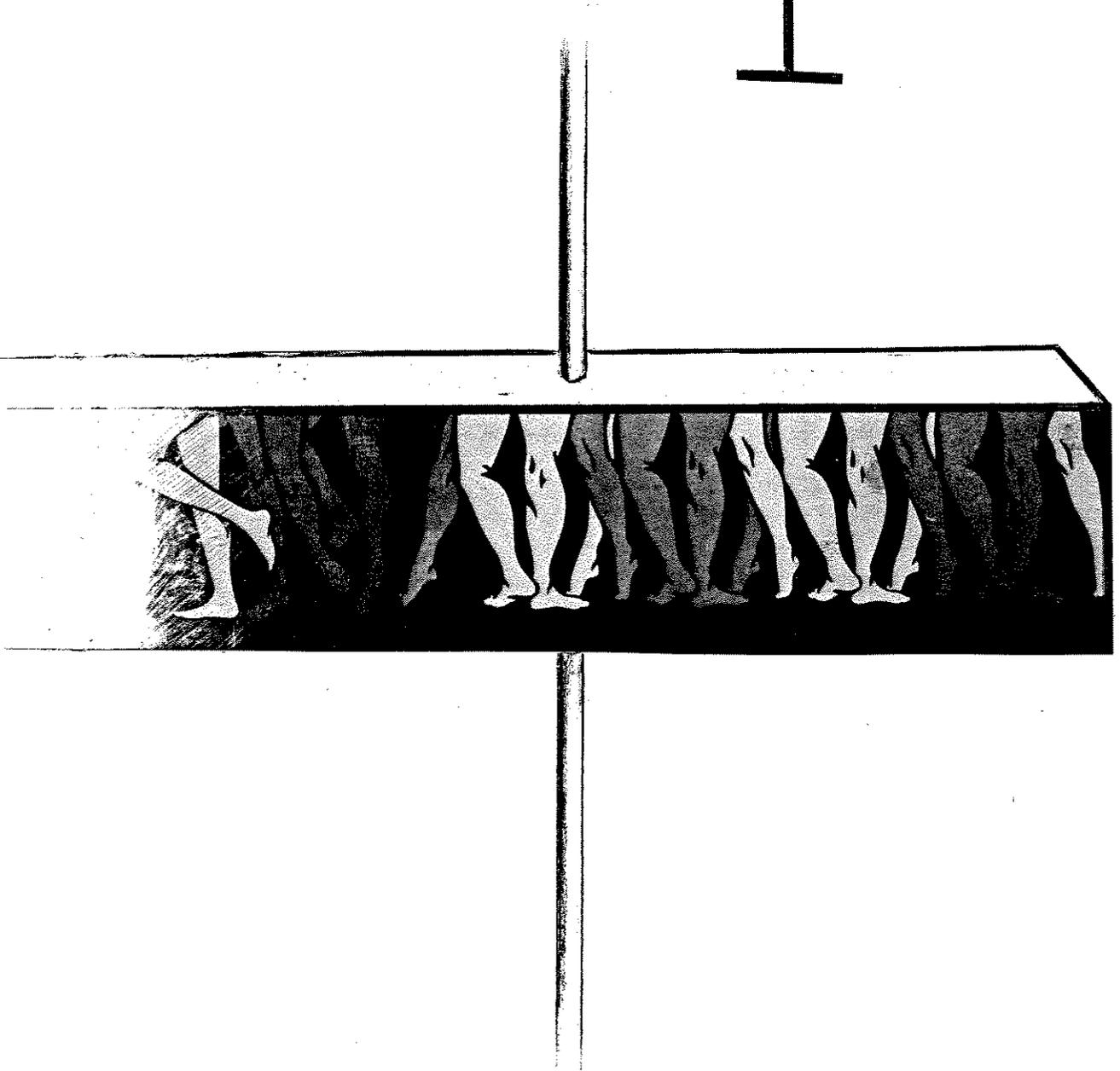
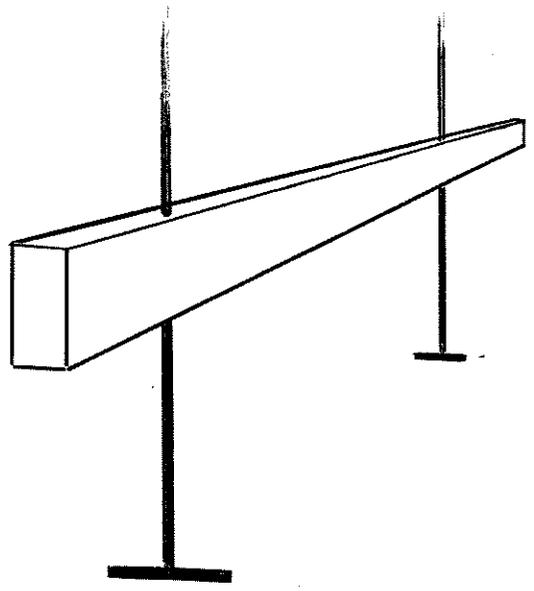
"Tríptico I" – 1970
Gravura, pintura e escultura
Prêmio Aquisição – VI Salão de Arte
Contemporânea de Campinas
Fases: A, B, C: 1,00x2,50m



posta consistia no embasamento da "arte objetista", no qual se negavam as especificações técnicas como: pintura, gravura e escultura, fazendo com que meu trabalho reunisse, numa só obra, esses três elementos técnicos, transformando-a no "objeto-arte", ou seja um trabalho volumétrico, espacial, cujas superfícies apresentavam gravuras, pinturas e elementos escultóricos. A temática abordada eram as mulheres, apresentadas com o enfoque da "nova-figuração".

Em 1970, voltei a apresentar no Salão de Arte Contemporânea de Campinas, três peças com a mesma filosofia da "arte-objetista", reunindo em três trabalhos, com o propósito de transformar as três técnicas tradicionais das artes plásticas: pintura, gravura e desenho, num só "objeto-arte". Nestes trabalhos a temática foram as pernas, ou seja: "Pernas que nos levam onde queremos ir e onde não queremos ir, mas somos obrigados a ir". A característica da obra consistia numa caixa com 4 metros de comprimento, 0,30 de altura, por 12 cm de largura e ficava na altura dos olhos fixados em duas barras de ferro, com trabalhos pictóricos e gráficos dos dois lados.

Título das obras: a) Elas em horizontal azul
b) Elas em horizontal verde
c) Elas em horizontal vermelho



1971 - VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas

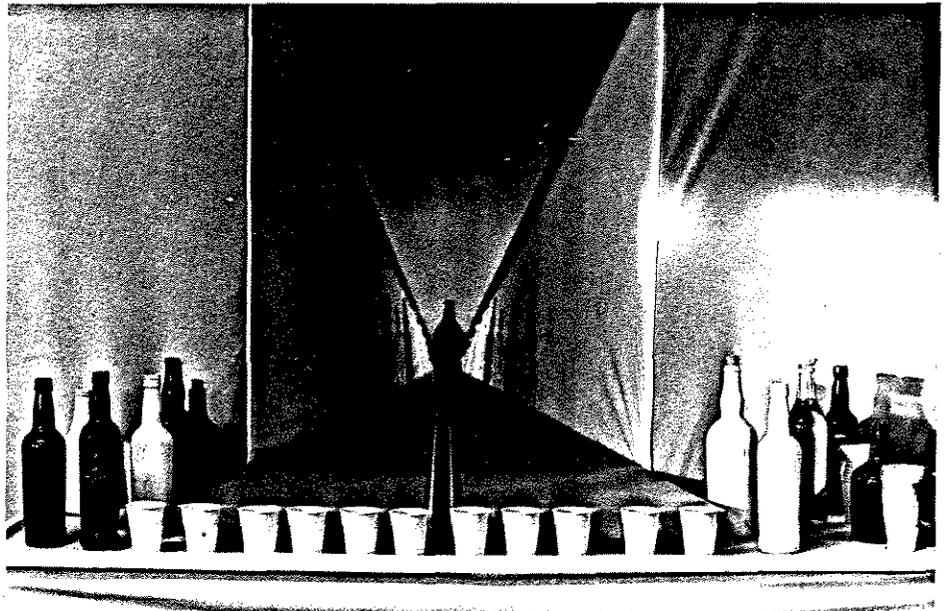
"O artista - premiado no salão - é Bernardo Caro, examina quase quinhentas garrafas, cheia de água colorida e diz: SAÚDE! Está aberto um dos mais importantes salões de arte do Brasil; o VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Esse artista - premiado no salão - é Bernardo Caro. Sua obra procura exaltar as bebidas alcoólicas, mas com ironia. Daí o título: "Altar" para o seu trabalho, feitos com copos de papel, garrafas contendo líquidos azuis, vermelhos e amarelos. Diante do "Altar" ficam os copos e algumas bebidas - uísque e licores, que Bernardo vai oferecer aos visitantes do Museu de Arte Contemporânea (Avenida da Saudade, 1004). Colocada logo na entrada do Museu, a obra de Bernardo tem alguma ligação com o célebre conjunto "pop" de Andy Warhol, artista norte-americano que empilhou milhares de garrafas de Coca-Cola e depois fotografou-as. Mas, o trabalho de Caro é bem pessoal e consegue ironizar a bebida e os barzinhos feitos para duas pessoas." 2

Neste Salão, além do "Altar" apresentei mais dois trabalhos "ambientais-conceituais": "Quem foi", que consistia de inúmeras garrafas coloridas, como se fossem prateleiras de um super-mercado, ou em disposição de um anfiteatro, onde a própria visão das garrafas fundia-se numa síntese renovadora ambiental e conceitual, e a terceira obra foi "Isolados", onde construí um ambiente com cortinas de plástico, contendo em seu interior, uma mesa com dois bancos e garrafas com bebidas, onde o público, gradativamente, poderia entrar e fechar a cortina, transportando-se imediatamente a um "espaço" que só aos dois pertencia, isolando-se daquela si -

tuação "salão de arte", numa provocação intencional, que con
tinha minha proposta de extrapolação de "espaços".



Isolados
conceitual — ambiental



O altar
conceitual — ambiental
Prêmio Aquisição — VII Salão de Arte Contemporânea de Campinas —
1971

1972 - VIII Salão de Arte Contemporânea de Campinas

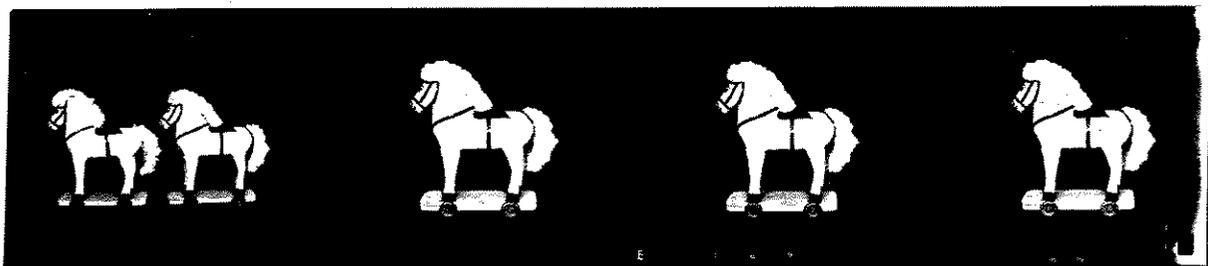
Apresentei a obra conceitual-ambiental: "Vitrine Fantasia", onde propunha novamente outra extrapolação mental para um "espaço" de fantasia, possivelmente vivido na infância por todos. O tema principal que envolvia aquela proposta era o "Cavalinho de Pau", que se dispunham perfilados em grande número, numa "disciplina militar" e nas paredes, como inscrições das cavernas paleolíticas, estavam fixados cavalinhos ainda em fase de confecção, em papelão. As paredes foram forradas com mantas de algodão de estofamento pardo e o chão foi branqueado com pó de gesso, causando a sensação de um ambiente onírico, fantástico. Esse trabalho recebeu prêmio do júri que foi o mesmo que atuou na Bienal do "sesqui-centenário da Independência Plástica 72", quando causou muita polêmica, inclusive tendo sido censurada pelo sistema vigente.

Walmyr Ayala, crítico de arte do Jornal do Brasil, membro do júri de seleção e premiação daquele salão disse:

"Este salão permitiu sobretudo, uma pequena correção em duas injustiças cometidas pelo júri da Prê Bienal, não considerando uma premiação as obras de Luiz Gregório e Bernardo Caro. Os dois foram premiados com entusiasmo pelo júri do 8º Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Bernardo Caro com seus ambientes sobre o brinquedo da infância, no caso um cavalinho de massa que ele multiplica, agiganta, organiza, analisa, dissecar e sobretudo poetiza de forma espetacular." 3

Membros da Comissão julgadora formada pelos críticos de arte: Ivo Zanini, José Geraldo Vieira, Liseta Levy, Wolfgang Pfiffer e Walmyr Ayala.

Novamente, procurei provocar o público presente para que o mesmo se integrasse mais na obra como já vinha fazendo em trabalhos anteriores. Na inauguração, presenteei trinta moças com cavalinhos, com a condição de que teriam que ficar o tempo todo desfilando com os mesmos, puxados por um cordão; logicamente isso provocou no público o desejo de possuir um também e conseqüentemente sofri as mais incríveis abordagens para receber o pedido tradicional: "- Me dá um cavalinho". Esses "espaços" são constantes nas crianças, o ato de pedir para possuir e quase sempre receber a negativa: "-Não! Não tenho mais! Não dá para comprar!" Isso, fez parte do meu mundo infantil, e neste salão provoquei nos adultos esses desejos e o meu posicionamento de adulto: "- Não posso, não tenho mais!". Foi um experimento muito valioso para mim, completando desta forma a proposta da obra: "Vitrine Fantasia", onde a peça desejada está longe de nossas mãos, pelo anteparo do vidro, do momento ou do "espaço" do sistema.



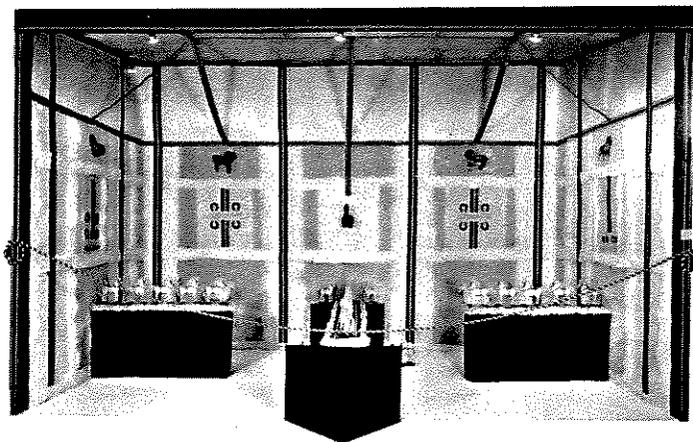
**80^o SALÃO
DE ARTE
CONTEMPORÂNEA
DE CAMPINAS**

**NO ANO DO
SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA**

7 a 31 DE OUTUBRO DE 1972

COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO

IVO ZANINI
JOSÉ GERALDO VIEIRA
LISSETTA LEVI
WALMIR AYALA
WOLFGANG PFIFFER



AQUISIÇÕES

1 — BERNARDO CARO — Campinas
Fantasia Vitrine

BIENAIIS

EXPERIÊNCIAS VIVIDAS
EM BIENAIIS NACIONAIS
E INTERNACIONAIS DE
SÃO PAULO.



I bienal de são paulo
do Museu de Arte Moderna 1951

APRESENTAÇÃO

Fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornava-se um imperativo um encontro internacional periódico de Artes Plásticas na nossa Capital. A I Bienal é a concretização desse objetivo, e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este Festival Internacional de Arte. É feliz coincidência o fato da I Bienal, inaugurada neste ano, permitir que a segunda se realize por ocasião do quarto centenário da fundação da Cidade.

Desde o primeiro instante foi pressentida a ousadia do empreendimento, a necessidade de uma vasta colaboração, as dificuldades que teriam de ser vencidas, e os erros inevitáveis de uma primeira experiência. Mas, na verdade, dada a compreensão dos Poderes Públicos e Privados, por uma grande conjunção de esforços por parte de todos os que organizaram a exposição, por uma entusiasta colaboração dos artistas, intelectuais e jornalistas brasileiros, e dos governos das nações amigas que se fizeram representar, a efetivação da I Bienal foi além de qualquer expectativa.

Devemos, pois, em primeiro lugar, agradecer muito sinceramente o trabalho e a dedicada colaboração de todos aqueles que, desde o início, deram à I Bienal o melhor de seus esforços e de sua boa vontade. Do trabalho comum todos poderão verificar o resultado. Assim, tudo contribuiu para que, nesta primeira grande manifestação artística no Brasil, pudéssemos ter uma consciência maior e mais explícita dos valores artísticos nacionais em confronto com as grandes realizações artísticas de outros países. Uma expressão do espírito humano só atinge seu ponto de plenitude — e para a arte, isto é da máxima importância — quando encontra projeção e eco, correspondência e compreensão em outros homens, em outros povos. A idéia inspiradora e animadora de todo o esforço do Museu de Arte Moderna de São Paulo consistiu em concorrer para que se realizasse em nosso meio essa expressiva manifestação de alta cordialidade humana.

FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO
Presidente

4



Homenagem a
Francisco Matarazzo Sobrinho
Presidente Perpétuo da
Fundação Bienal de São Paulo

Para que, no futuro, melhor se compreenda porque em São Paulo se planejou uma exposição internacional de arte destinada a realizar-se cada dois anos, talvez se precise começar pela história, breve mas vibrante, do Museu de Arte Moderna. Nesta introdução, melhor será deixar de lado a crônica e apenas sublinhar que os próprios objetivos superiores do Museu, em dado momento de sua vida, exigiram o lançamento da I Bienal de São Paulo. Efetivamente, se o núcleo destinado a estimular o desenvolvimento das tendências artísticas modernas em São Paulo e, de modo geral, no Brasil, crescia de forma que só não se considera desmesurada porque semelhante ao ritmo de crescimento da cidade, necessitava-se evitar que a expansão dos quadros associativos redundasse numa simples multiplicação de atividades rotineiras, o que já seria um começo de estagnação. Se o público interessado na arte moderna e os artistas que a criam, não cessavam de aumentar, apenas por isso mereciam um esforço de maiores proporções, abrangendo um âmbito mais amplo do que o até então freqüentado. Assim, projetou-se um certame artístico internacional.

Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contacto com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador. Nesse momento impôs-se submeter o Museu de Arte Moderna a uma dura prova porquanto, se no estrangeiro não tivesse sua reputação firmada, melhor fôra abandonar seu ousado projeto. A prova terá sido difícil, mas o resultado revelou-se positivo. A jovem organização, mesmo em seus primeiros passos, conseguira tornar-se conhecida no exterior, mercê de realizações significativas — como a organização e envio de representação nacional à “XXV Biennale di Venezia”, e o acôrdo bilateral de intercâmbio com o “Museum of Modern Art”, de New York, para apenas citar, ao acaso, dois exemplos — e, em consequência, encontrou a mais favorável acolhida nos meios intelectuais, publicitários e governamentais de todo o mundo, quando lhes apresentou os planos da futura Bienal de São Paulo.

No Brasil, a idéia logo mereceu aplausos, mas aos aplausos não faltou o substancial complemento da colaboração generosa e, freqüentemente, entusiástica. Iniciados, leigos e profanos em arte, todos de quem a Bienal dependeu, não fugiram à contribuição. Assim, a simpatia da imprensa, a instituição de prêmios, o apoio de entidades privadas, o patrocínio moral e a decidida ação correta dos órgãos governamentais possibilitaram a execução do plano original, ajudando a dar corpo àquela idéia que, ao exprimir-se, pela primeira vez, correspondia tão só à fé na capacidade de realização do país e de seus homens. Quando afinal chegou a fase derradeira dos trabalhos preparatórios, não cabe dizer que não surgiram dificuldades e

problemas, pois foram numerosos e árduos; quase todos, contudo, devidos exclusivamente à superação das previsões iniciais.

Transportado na crista da onda sempre crescente, de trabalho e entusiasmo, o Museu de Arte Moderna nunca se permitiu a ilusão de cumprir obra definitiva. A I Bienal de São Paulo planejou-se como uma experiência e, hoje, é ainda como simples experiência que se oferece ao juízo do público. O que se quer é aprender, a fim de transmitir a lição a quantos, no futuro, de boa vontade, queiram fazer mais e melhor.

Não há experiência sem percalços.

Primeiro, vieram os percalços materiais. Projetada para abrigar-se em locais já existentes na cidade, antes mesmo que se definissem perfeitamente as representações estrangeiras e quando apenas chegavam as reservas iniciais de salas, a exposição exigiu instalações próprias. Depois, iniciada a construção dum pavilhão de vastas dimensões e que de provisório só possui as condições de ocupação do sítio, novas adesões revelaram, outra vez, a imperiosa necessidade de renovarem-se os projetos. Agora atendidas as solicitações apresentadas, sem os confortos do luxo mas por certo com a decência da boa vontade, se nada se mostra demasiado grande, este fato constitui, para o Museu de Arte Moderna, um motivo de satisfação, embora já esboce futuros problemas. Que não se perca a experiência e, de futuro, melhor ainda se agasalhem as exposições internacionais de arte em São Paulo.

Depois, vieram os percalços da escolha das obras que, apresentadas espontaneamente, deveriam passar pelo crivo do Juri de Seleção para figurar na Bienal. Nesse ponto, o Museu devia conservar, e conservou, a mais estrita neutralidade. Recebendo, pelo sufrágio dos próprios artistas, a indicação de dois juizes — Tomaz Santa Rosa e Quirino Campofiorito, ambos artistas e críticos — não trepidou a diretoria executiva do Museu em confiar, mais uma vez, no critério dos eleitores, para seus representantes convocando o terceiro nome mais votado na eleição — o pintor Clovis Graciano — e, afinal, um crítico — Luiz Martins — que exprimiria a opinião dos intelectuais especializados no trato dos problemas de arte, de tal forma se compôs o Juri, que seu único membro nato, o diretor-presidente do Museu, pôde manter-se na posição de simples fiel de balança cuja interferência apenas se faria sentir nos poucos momentos de irresolução nascidos do empate de opiniões contrárias.

Ao trabalho cumprido pelo juri, sempre poderão levantar-se críticas, como aos trabalhos de todo e qualquer juri que, exprimindo em seu voto final a composição de critérios forçosamente dissemelhantes, deverá aproximar-se antes de uma média de conceitos do que de uma verdade irrefutável e aceita unânimemente. Por menos que se concorde com as decisões do Juri, nunca, porém, caberá a menor restrição à honestidade sincera e ao devotamento total dos ajuizadores de quase um milhar e meio de obras, dos quais emergiram as quase quatro centenas que hoje estão nos salões da Bienal. Se esse conjunto não repre-

sentar um panorama da arte moderna brasileira, algo quase impossível num conjunto provindo da apresentação espontânea de trabalhos em número limitado, não se lhe negará o caráter de amostra representativa do que se produz hoje no Brasil. E bastaria isso para dizer bem alto tanto do interesse suscitado pela Bienal, quanto do equilíbrio com que buscou manter-se, em suas espinhosas funções, o Juri.

Ao lado dos artistas que passaram pelo Juri de Seleção, figuram oito convidados especiais. Sua escolha, que mereceu o estudo da diretoria executiva do Museu de Arte Moderna, visou tomar um punhado de artistas brasileiros cujos nomes e cujas obras tivessem por qualquer forma, atraído a atenção da crítica estrangeira. Assentado que os convites, nas futuras exposições, assumiriam um caráter rotativo, recaído sempre pois em novos nomes elegeram-se para a Bienal de 1951 três pintores — Candido Portinari, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti — três escultores — Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Maria Martins — e dois gravadores — Osvaldo Goeldi e Lívio Abramo. Mais tarde, a composição de muitas das representações estrangeiras organizadas *ad libitum* dos governos ou instituições convidadas, demonstraram, por sua atenção especial aos mestres vivos e grandes nomes em foco, que o Museu, com seus convites pelo menos trilhou caminho comum.

Cabe, afinal, ressaltar que a seção geral — isto é, destinada às apresentações espontâneas selecionadas — se constituída precipuamente para atender aos artistas brasileiros que mais facilmente podiam enviar seus trabalhos à sede da exposição, não deixou de atrair, em proporção considerável obras vindas das mais diversas partes do mundo.

O núcleo central da exposição, composta pelas seções de pintura, escultura e gravura, além da representação brasileira conta com as vinte e uma representações estrangeiras que honraram a Bienal com seu comparecimento.

Se os críticos impenitentes logo anotarão as ausências, ou melhor, determinadas ausências, restará sempre a tranquilizadora certeza de que nenhuma dessas lacunas se deveu a desfalecimentos, em seu trabalho, dos organizadores da Bienal pois tudo se tentou para obter a maior participação possível. As dificuldades evidentes da atual situação internacional somadas às naturais dificuldades que cada país encontra ao defrontar-se com os problemas artísticos não prefiguravam um panorama muito animador. Mas, elas foram vencidas por mais de duas dezenas de Estados. Ainda lastimando a perda de certas revelações e de alguns especialíssimos pontos de confronto mesmo os mais exigentes convirão em que 21 delegações estrangeiras equivalem a um índice de participação digno da "Biennale" européia de hoje, depois de vinte e cinco realizações.

Muito mais, porém, do que a eloquência dos números, diz o alto critério que, sem exceções, presidiu a composição dos envios artísticos dos governos ou entidades que aceitaram o convite da Bienal, cabendo talvez um aplauso especial ao Museum of Modern Art de Nova York, à Kokusai Bunka Shinkokai de Toquio, ao Foyer des Arts Plastiques, de Haiti, aos artistas que integram a representação cubana,

que, sabendo não contar com as vantagens e facilidades gozadas pelos órgãos governamentais, ainda assim não quiseram permitir ficassem seus países sem representação. Graças à tenacidade e dedicação de organismos dessa espécie, graças ao severo espírito de seleção dos departamentos governamentais especializados de outros Estados, tem-se hoje, em São Paulo, frente às glórias consagradas e aos jovens valores da arte do ocidente europeu, as expressões artísticas da América que se orientam (sem limitar-se a elas) pelo prodigioso esforço em busca da expressão própria e pela vigorosa capacidade de assimilação possibilitadora do mais amplo ecletismo de pesquisas. Poderia, pois, dar-se por atendida a finalidade internacional da exposição com esse emocionante confronto de dois continentes, porém a expressiva presença do Japão assegura-nos que, de futuro, a Bienal de São Paulo está fadada a ser mais do que o palco em que se exhibe o encontro artístico — por si só notável — das duas margens do Atlântico.

Não obstante, a crítica e o público não se bastarão, por certo, com presenciar o cotejo dos contingentes nacionais. Felizmente a arte não se resume a tais competições, por mais sadias e estimulantes que sejam. O visitante da Bienal, como todos os amadores e analistas das modernas manifestações da arte, capacitar-se-á, já no primeiro contacto com as obras expostas, da extraordinária força de penetração das formas de expressões, das pesquisas e tendências estéticas que dominam a criação artística de hoje. Compostas em condições muito diversas — ora apelando para coleções já constituídas, ora solicitando a contribuição direta dos artistas, ora buscando os contrastes da diversidade, ora desejando traçar linhas evolutivas coerentes e contínuas; ora confiando na representatividade de um número limitado de nomes e de obras, ora baseando-se na pujança de um grupo numeroso; ora mantendo-se fiel a um único critério, ora não temendo utilizar-se dos recursos mais abundantes do ecletismo — bastou que as representações nacionais se guiassem pela fundamental fidelidade ao conceito moderno de arte, para que todas passassem a manifestar-se numa mesma língua comum. Da impressionante linguagem interjectiva e minuciosa dos "primitivos" ao racionalismo refinador dos não-objetivos que, assim, não deixam também de sublinhar a certeza interior, os artistas dêsse nosso mundo difícil, longe de desentenderem-se em Babel caótica, constituem-se em pacientes forjadores dum idioma universal que, sem dúvida, já não é mais um simples esboço. Mediterrâneos, asiáticos, andinos, os artistas modernos, na mesma medida em que requestam para sua produção pessoal os galardões de uma maior eloquência, apenas estão requerendo o título comum de uma cidadania mundial.

E, quando nos lembramos da tremenda carga de angústias e esperanças que deve revelar-se na arte de hoje, não podemos deixar de admirar a sua prodigiosa riqueza vocabular e construtiva. Não só a extensão inédita da área cultural a que atende, mas ainda a profundidade das crises que agitam essa mesma cultura, conferem altos títu-

los à arte moderna.

Parte constitutiva, embora autônoma, da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Exposição Internacional de Arquitetura não temeu obedecer à natureza experimental do conjunto em que se integra. Desde a adoção de uma solução muito simples para a apresentação dos projetos, o objetivo dominante foi o de medirem-se as possibilidades de reunir-se periódicamente, em São Paulo, as expressões da arquitetura moderna do mundo inteiro. Valendo-se dum processo direto de convocação, a direção artística da E.I.A. conseguiu apresentar um conjunto digno de admiração e estudo onde só os fatores de tempo representaram dificuldades insolúveis. O fato de terem os brasileiros ocorrido de forma qualitativa e quantitativamente apreciável, apenas veio confirmar a pujança da nossa arquitetura, que, cada dia, mais consolida sua posição verdadeiramente singular.

Ainda se efetuarão, no decorrer da atividade da Bienal, alguns concursos complementares.

O Festival Internacional de Cinema, conquanto limitado em sua primeira realização aos filmes sobre artes, desde já se destina a atrair o numeroso público formado pelos estúdios da cinematografia e, também, pelos que desejam conhecer, em toda a amplitude, as possibilidades do filme aplicado às artes. O Concurso de Composição Musical e o Concurso de Cerâmica, que voluntária e conscientemente se restringiram ao âmbito nacional, são as primeiras indicações de que não dominam na Bienal, limites ou distinções sibilinas entre as artes e, o que seria pior, entre artes "maiores" e "menores". Desses primeiros delineamentos sairão, sem dúvida os traços vigorosos com que se riscará, no futuro, a ampliação organizatória da Bienal de São Paulo.

Aí está a experiência inicial.

As perspectivas abertas mostram-se por tudo promissoras. O poder dessa impressão não deve, contudo, inibir a lembrança de que a realização partiu do discreto Museu de Arte Moderna que, fundado, também ele, em caráter quase experimental, não temeu atingir plenamente a seus fins ainda quando, para tanto, se sente impelido a um empreendimento de proporções mundiais. Hoje, sabemos não só que a arte brasileira, pelo ardor de seus criadores e pela fidelidade de seus cultores, exige um clima internacional para melhor orientar-se pelos confrontos e estimular-se pelos contactos, mas que São Paulo será para sempre, se o quiser, um centro artístico conhecido em todas as partes.

As falhas da primeira tentativa, que aqui se declaram existentes e não poucas, dever-se-ão, por certo, à limitada iniciação em empresas de tal vulto daqueles que não cederam à timidez e preferiam errar a deixar-se vencer pelas dificuldades. Por mais numerosas que sejam, as falhas pelo menos servirão de tema para os debates e polémicas que, apenas iniciadas no momento em que se redigem estas linhas, parecem destinadas a um longo curso e, sobretudo significativas como índices da profundidade e alcance da

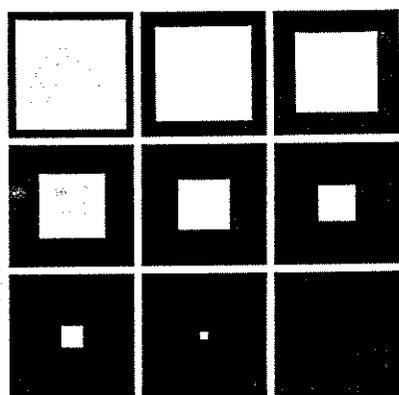
obra iniciada. Nelas encontrarão estímulo os que, pioneiros da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, obrigaram-se, por isso mesmo à repetição regular do comprometimento, pois não é de vã grandiloquência o nome com que o batizaram, no desejo de exprimir o melhor de seus mais generosos ideais.

Inaugurada a I Bienal de São Paulo, instala-se, por isso mesmo, o seu julgamento. Deverão depor todos quantos, material ou espiritualmente, concorreram, de qualquer forma e em qualquer medida, para sua realização. Em última instância, decidirá o público. Seja qual for o resultado do pleito, algo contudo, não poderá ser posto em questão: a comprovada capacidade de São Paulo para promover e manter em permanente atividade uma exposição internacional de arte. E bastaria essa certeza para recompensar os que idearam e realizaram a I Bienal de São Paulo que, desde o instante em que se abriram suas portas, passou a pertencer, tão só e exclusivamente, à cidade que a realizou.

LOURIVAL GOMES MACHADO

Diretor Artístico

5



9. Bienal de S. Paulo

Ibirapuera setembro 67-janeiro 68

S. Paulo Brasil

9. bienal de são paulo 67

REGULAMENTO

REGULAMENTO DA EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS

CAPÍTULO I

DA DENOMINAÇÃO E FINALIDADES

Art. 1.º — A IX Bienal de São Paulo, exposição internacional organizada e dirigida pela Fundação Bienal de São Paulo, realizar-se-á de 22 de setembro de 1967 a 8 de janeiro de 1968, destinando-se a reunir trabalhos representativos da arte moderna.

CAPÍTULO II

EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS

Art. 2.º — A exposição de Artes Plásticas compor-se-á de:

- a) representação brasileira
- b) representação estrangeira
- c) salas especiais, brasileiras e estrangeiras

I — DA REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA

Art. 3.º — Para participar da representação brasileira, deverá o interessado:

- a) ser brasileiro, ou estrangeiro residente no país há 2 anos no mínimo, no momento da inscrição;
- b) apresentar à Bienal, até o dia 30 de abril de 1967, ficha de inscrição, integralmente preenchida (as fichas de inscrição deverão ser solicitadas à Fundação Bienal de São Paulo — C. P. 7832 — São Paulo).

I — No ato da inscrição, receberão os interessados papeletas correspondentes aos trabalhos inscritos que, preenchidas com as mesmas informações constantes da ficha de inscrição, devem ser anexadas aos trabalhos;

II — as declarações consignadas nas papeletas não poderão ser posteriormente alteradas;

III — as inscrições poderão ser feitas pelo correio em carta registrada, valendo a data do carimbo;

IV — o número de obras não poderá exceder de 8 para desenho e gravura e de 5 para as outras técnicas;

V — os trabalhos inscritos não aceitos pela Comissão de Seleção, deverão ser retirados imprerivelmente até o dia 15 de agosto de 1967, não se responsabilizando a Bienal e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pela sua guarda a partir dessa data. As obras não retiradas até um ano após o encerramento da Bienal serão consideradas abandonadas, podendo a Fundação Bienal de São Paulo delas dispor livremente:

c) fazer chegar até o dia 30 de maio de 1967, à sede da Bienal, os trabalhos inscritos em perfeito estado de conservação, convenientemente preparados para exposição. Os inscritos residentes no Rio de Janeiro enviarão suas obras, nas mesmas condições, ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Av. Beira Mar — Atérro — Rio de Janeiro).

d) os inscritos residentes no exterior deverão providenciar o despacho de seus trabalhos de modo a que estejam na Bienal de São Paulo, imprerivelmente, até o dia 30 de junho de 1967;

e) encarregar-se das despesas de embalagem e de transporte das obras. A carga da Bienal, ficará exclusivamente a reembarque para devolução;

f) retirar os trabalhos expostos até um ano após o encerramento da mostra. Se os expositores desejarem, a Bienal providenciará a devolução, com frete a pagar, dos trabalhos pertencentes aos não residentes em São Paulo. A Bienal não se responsabilizará pelos trabalhos não procurados no prazo assinalado, nem pelos que se extraviarem em trânsito.

Art. 4.º — Os trabalhos inscritos serão submetidos ao julgamento da Comissão de Seleção, composta de cinco críticos de arte: dois eleitos pelos inscritos que tiveram trabalhos aceitos em, pelo menos, uma das bienais anteriores; dois designados pela Diretoria Executiva da Fundação Bienal de São Paulo e o quinto escolhido pelos quatro. No momento da inscrição, o participante com direito a voto indicará dois nomes de críticos de arte, em cédula fornecida pela Bienal, depositando-a em urna fechada, que será aberta no dia da apuração pública, em data a ser divulgada pela imprensa.

§ 1.º — Nos casos de vaga, renúncia ou impedimento, será convocado para a comissão, sucessivamente, o mais votado;

§ 2.º — Os inscritos que tiverem obtido prêmios regulamentares em qualquer Bienal, estão isentos da apresentação de seus trabalhos à Comissão de Seleção, devendo entregá-los à Bienal até 10 de julho de 1967.

II — DA REPRESENTAÇÃO ESTRANGEIRA

Art. 5.º — A representação estrangeira será constituída pelas exposições de países participantes e por exposições que a Bienal solicitar.

§ único — Cada país é responsável por sua seleção.

Art. 6.º — O Governo de cada país participante nomeará um comissário, que será o único e exclusivo responsável perante a Bienal e ao qual compete:

- a) enviar à Bienal, até o dia 30 de abril de 1967, as fichas de inscrição, notas biográficas dos inscritos, fotografias das obras que serão expostas — anotados no verso o nome do país, autor, título, data e técnica, para informação, divulgação, documentação do arquivo e catálogo e lista de preços;
- b) enviar prefácio para apresentação no catálogo geral, cujo texto não exceda de 30 linhas datilografadas, com 70 espaços, encarecendo a Bienal de São Paulo aos participantes do exterior a conveniência de constar nos catálogos, eventualmente preparados, a tradução do texto ou resumo em português.
- c) enviar instruções minuciosas sobre a realização técnica da exposição;
- d) fornecer à Bienal, até 15 dias antes do encerramento da exposição, instruções relativas ao reembarque das obras. A falta dessas instruções significa que as obras retornarão ao país de origem, na sua totalidade, pelo mesmo pórtio por que entraram no Brasil. A devolução para outro destino ou por diferente pórtio e o desmembramento da exposição, devem ser previamente acertados com a Bienal, que não se responsabilizará por despesas extraordinárias decorrentes de transporte e de providências aduaneiras.

Art. 7.º — Os trabalhos devem chegar convenientemente preparados para serem expostos, de acordo com as condições específicas dos materiais. Quaisquer despesas decorrentes do condicionamento dos trabalhos, feitas após a sua chegada, serão atribuídas ao país participante.

Art. 8.º — Os trabalhos deverão chegar aos portos de Santos ou à estação aérea de São Paulo até o dia 30 de junho, a fim de haver tempo suficiente para as operações alfandegárias; poderão ser enviados ao pórtio do Rio de Janeiro, se isso for imprescindível à participação do país convidado; devem ser remetidos todos de uma só vez (inclusive literatura especial preparada pelos países), constituindo um único processo, destinados à IX Bienal de São Paulo — Fundação Bienal de São Paulo — Parque Ibirapuera, São Paulo — Brasil.

Art. 9.º — São de responsabilidade da Bienal as despesas de transporte no Brasil, da desembalagem e reembarque das obras.

CAPÍTULO III

DAS SALAS ESPECIAIS

I — NACIONAIS

Art. 10.º — As salas especiais destinam-se aos expositores premiados em Bienais anteriores e que até a IX Bienal não as tiveram.

II — ESTRANGEIRAS

Art. 11.º — As salas especiais destinam-se a documentar as atividades artísticas de significação histórica ou atual.

§ único — A Bienal e o país participante podem propor nomes de artistas, vivos ou falecidos, para a realização de salas especiais

CAPÍTULO IV

DOS PRÊMIOS E DO JÚRI DE PREMIAÇÃO

Art. 12.º — Os prêmios instituídos para a exposição de Artes Plásticas são os seguintes:

I — os prêmios Bienal de São Paulo, no valor de Cr\$ 60.000.000,000 (sessenta milhões de cruzeiros), divididos em 10 parcelas iguais, serão atribuídos no conjunto das representações, de maneira a incluir todas as técnicas, isto é, pintura, escultura, desenho, gravura e outras;

II — o prêmio Itamarati, no valor de US\$ 10.000 (dez mil dólares), será atribuído, independente de técnica ou nacionalidade, a quem obtiver, no mínimo, 7/9 dos votos do Júri de Premiação. O prêmio Itamarati não poderá ser atribuído "ex-aequo";

III — o prêmio Prefeitura do Município de São Paulo, no valor de Cr\$ 5.000.000 (cinco milhões de cruzeiros), à obra de pesquisa mais relevante de expositor brasileiro.

Art. 13.º — Os prêmios de Aquisição, instituídos para participantes brasileiros pelo Ministério das Relações Exteriores, passando as obras premiadas a integrar o seu patrimônio, serão outorgados por Júri Especial.

§ único — O Júri Especial será constituído da seguinte maneira: por um membro brasileiro do Júri de Premiação, um delegado da Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e um crítico indicado pelo Ministério das Relações Exteriores.

Art. 14.º — Os prêmios eventualmente oferecidos por instituições ou particulares, serão outorgados pelo Júri de Premiação ou pelo Júri Especial, quando forem de aquisição.

Art. 15.º — O Júri de Premiação compor-se-á de 9 críticos de arte — um brasileiro e oito estrangeiros — todos designados pela Diretoria Executiva da Fundação Bienal de São Paulo. O crítico nacional será escolhido entre os componentes da Comissão de Seleção; os estrangeiros, dentre os nomes da lista triplíce enviada pelos países convidados pela Diretoria Executiva para representar as áreas geográficas na IX Bienal.

§ único — Do Júri de Premiação não poderão participar os comissários.

Art. 16.º — O Júri de Premiação e o Júri Especial deverão reunir-se sete dias antes da abertura da Bienal, dispondo de cinco dias para suas deliberações.

Art. 17.º — Aos expositores premiados na Bienal anterior não poderão ser atribuídos os prêmios: Bienal de São Paulo e Prefeitura do Município de São Paulo, Suas obras podem, concorrer aos demais prêmios.

CAPÍTULO V

DA SEÇÃO DE VENDAS

Art. 18.º — A aquisição de obras expostas na IX Bienal será feita, exclusivamente, através de sua Seção de Vendas.

Art. 19.º — A Bienal de São Paulo reterá 15% do preço marcado em cada obra adquirida, para atender a despesas. Listas de preços

e regulamento da Seção de Vendas ficarão a disposição do público.

Art. 20.º — É vedado ao expositor e à Bienal modificar condições de venda ou de preços.

Art. 21.º — O preço das obras estrangeiras deve ser declarado em dólares.

Art. 22.º — Do pagamento das obras adquiridas serão deduzidas as taxas legais vigente.

CAPÍTULO VI

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 23.º — As decisões da Comissão de Seleção, do Júri de Premiação e do Júri Especial são irrevogáveis.

Art. 24.º — Embora tomando as cautelas necessárias, a Bienal não se responsabiliza por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados. Caberá ao expositor ou às delegações assegurar as obras contra quaisquer riscos, se o desejarem.

Art. 25.º — A Comissão de Seleção só aceitará trabalhos datados a partir de 1963.

Art. 26.º — Se houver divergência de grafia nos nomes dos inscritos, prevalecerá a constante na ficha de inscrição.

Art. 27.º — É vedado retirar quaisquer trabalhos antes do encerramento da Bienal.

Art. 28.º — A montagem da representação brasileira será executada por um grupo de trabalho, designado pela Diretoria Executiva da Bienal, do qual não poderão participar os expositores.

Art. 29.º — Se as exposições exigirem instalações especiais, que deverão ser previamente combinadas com a Bienal, as despesas suplementares correrão por conta do país expositor e por conta do expositor se for brasileiro.

Art. 30.º — Não respeitadas as datas de chegada das informações e dos trabalhos, a Bienal se exime da omissão no catálogo geral e na montagem.

Art. 31.º — A assinatura da ficha de inscrição implica na aceitação das normas deste regulamento.

Art. 32.º — Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria Executiva, ouvida a Assessoria de Artes Plásticas.

São Paulo, novembro de 1966

Francisco Matarazzo Sobrinho
Presidente

6

1967 - IX BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

OBJETOS E GRAVURAS

Procurando dar vazão ao meu espírito de pesquisa , depois de estreiar na op-art objetivista com o Kaleidoscópio, e, 1966, volto a provocar novos "espaços", confeccionando ' quatro caixas "objetos", que apresentei na IX Bienal Internacional de São Paulo, participando desta forma do movimento ' que já começava a ganhar corpo. As caixas mediam aproximadamente 0,80 X 0,80 X 0,80 m., revestidas de espelhos, algumas vezes com forma de prisma, para efeitos ópticos e molas que continham incríveis movimentos, vibrações e que se reproduziam infinitamente quando acionadas pelo observador, criando imagens que se moviam numa dinâmica, que chegavam muito próximas da arte cinética. Um dos pontos que muito me satisfaz foi a participação do público, pois o trabalho possuía muito da arte lúdica e tinha o poder de abstração do espectador para o "participar" que, para mim, era um dos registros mais importantes que minha proposta continha.

As caixas externamente - cubos - foram pintadas com faixas coloridas, dando um sentido bastante "pop" ao trabalho.

Uma das caixas continha, inclusive, o "momento surpresa" quando a mola, mesmo presa nas extremidades, devido ' ao ritmo rápido do movimento quando acionada, caía fora da caixa e se esparramava pelo chão, acompanhada de enorme ruí-

do. O observador, questionava-se e pensando que tivesse que brado a obra, cuidadosamente apanhava a mola, colocava dentro da caixa e saía bastante preocupado do local. Na realidade nada havia acontecido, embora outras pessoas que a isso presenciaram não tocavam naquela mola. Porém, tão logo chegasse outro público, o fato se repetia. Considero pois, nesta provocação ao público, uma das minhas características, que teve seu início com o Kaleidoscópio e vem me acompanhando até hoje em determinados momentos, trabalhos e "espaços".

Nesta mesma Bienal apresentei também a série de xilogravuras: "Mulheres X Protestos", onde já praticamente ingresso na pop-arte, sem mesmo ter intenções para tal, porém a forma de abordagem em termos de uma "nova figuração", faz com que me aproxime bastante do pop.

Obras apresentadas:

XILOGRAVURA: "Mulheres X Saravá" - "Prêmio Aquisição
Itamaraty"

"Mulheres X Destino"

"Mulheres X Ritual"

"Mulheres X Sexo"

"Mulheres X Fim"

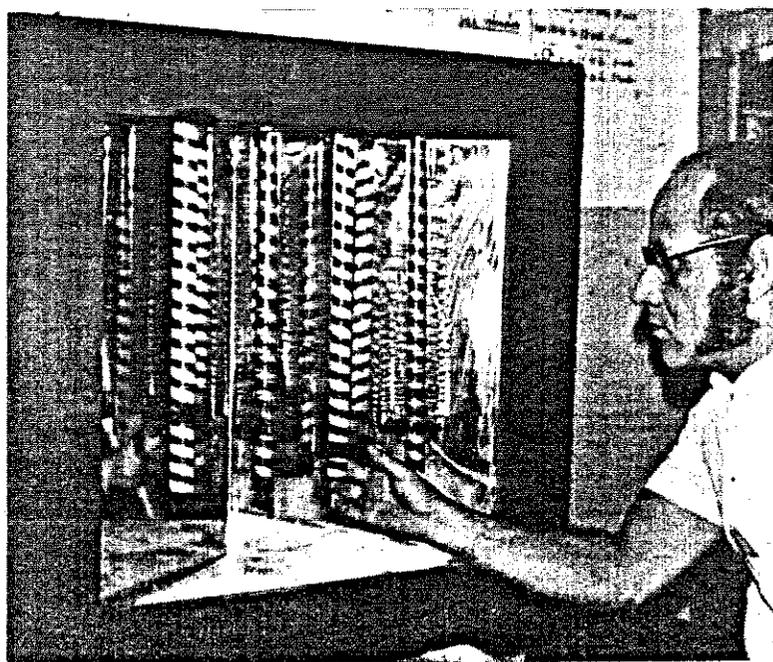
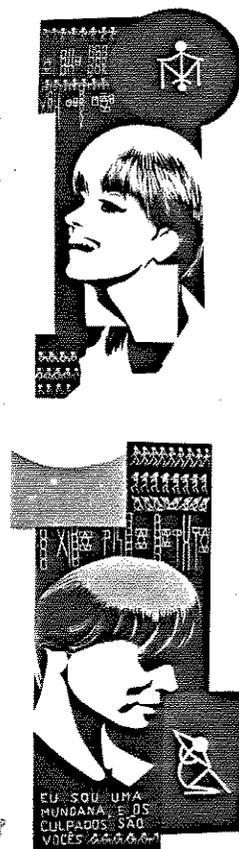
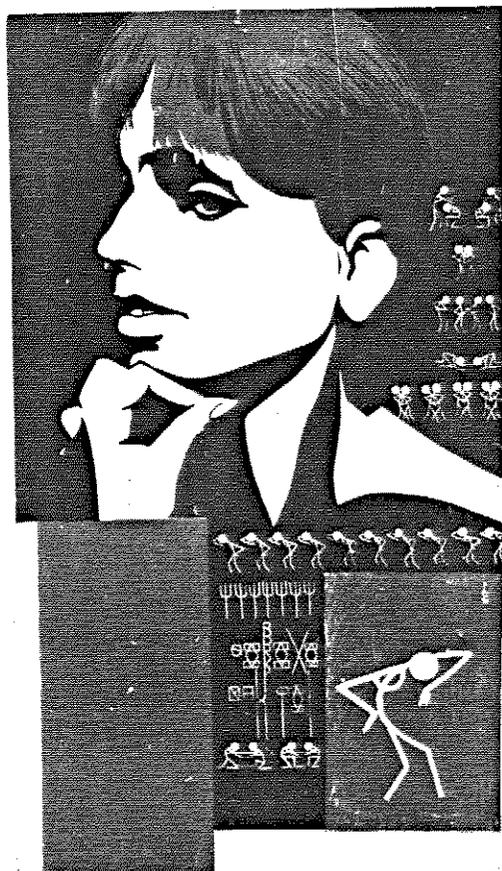
PESQUISA ÓTICA - Caixa, espelhos, molas

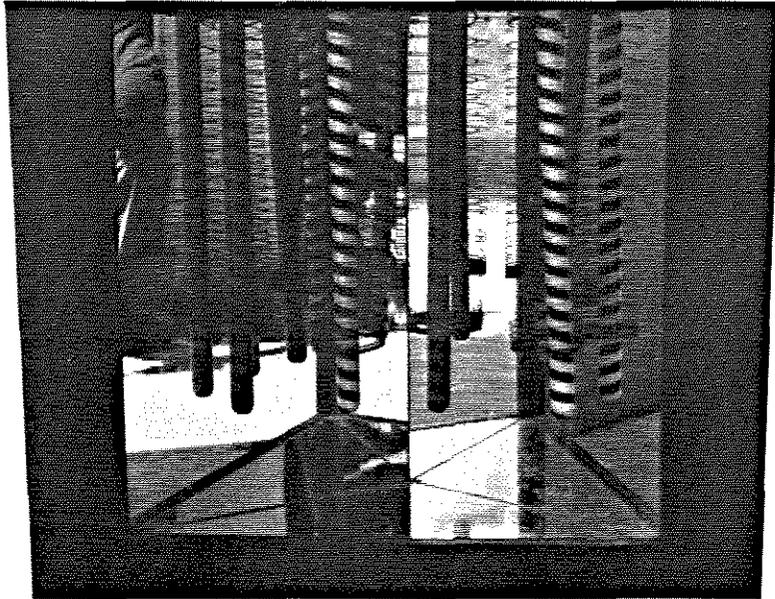
CAIXA A - Movimento vertical

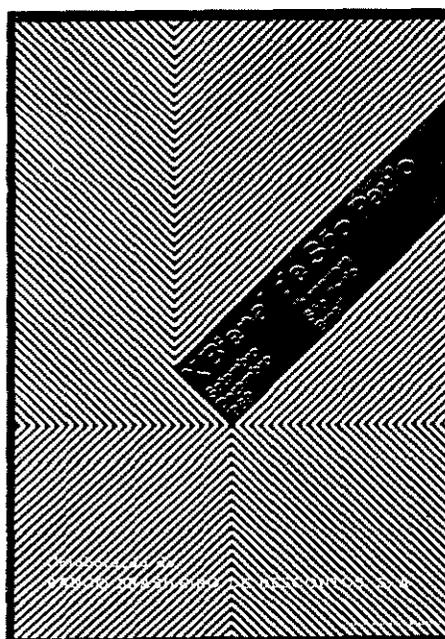
CAIXA E - Movimento espiral

CAIXA S - Movimento inclinado

CAIXA U - Movimento circular







X bienal de são paulo
1969

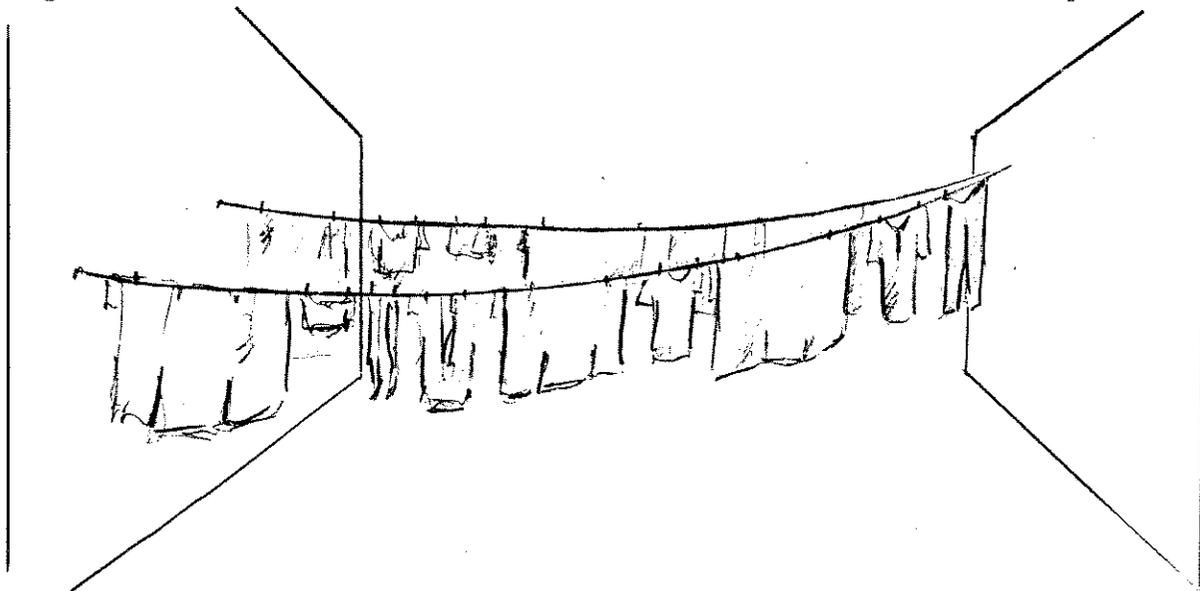
1969 - X Bienal Internacional de São Paulo

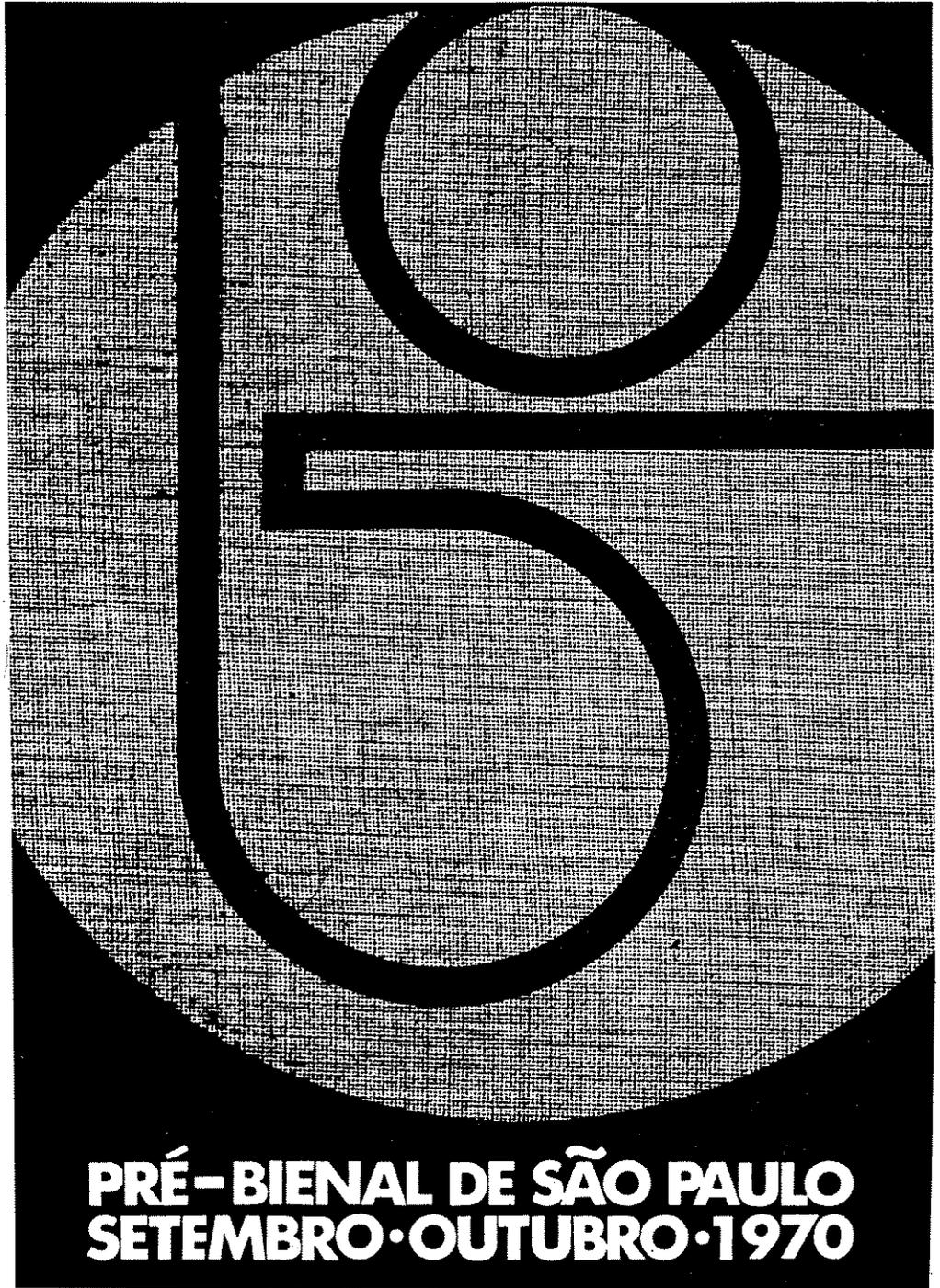
Propus em trabalho ambiental, intitulado: "VARAL" , que consistia em enorme varal de roupas de dois lances, medindo aproximadamente 20 metros cada, cuja disposição teria que ficar na passagem do público, para que o mesmo, tanto na ida quanto na volta, tivesse que atravessar pelo meio das roupas, tentando dessa forma provocar as sensações que sentimos ao atravessar um varal de roupas molhadas, que tocam o nosso corpo.

No mesmo momento a proposta tentava recuperar, num espaço "arte" a beleza plástica dos varais de roupas, com suas formas, cores e dimensões envoltas no sentido existencial, pelo fato do nosso relacionamento com as mesmas.

O trabalho não foi aceito por razões óbvias, pois não atendia os interesses do circuito.

Apresentei a obra em Campinas em duas oportunidades e posteriormente desenvolvi a temática na técnica de gravura.





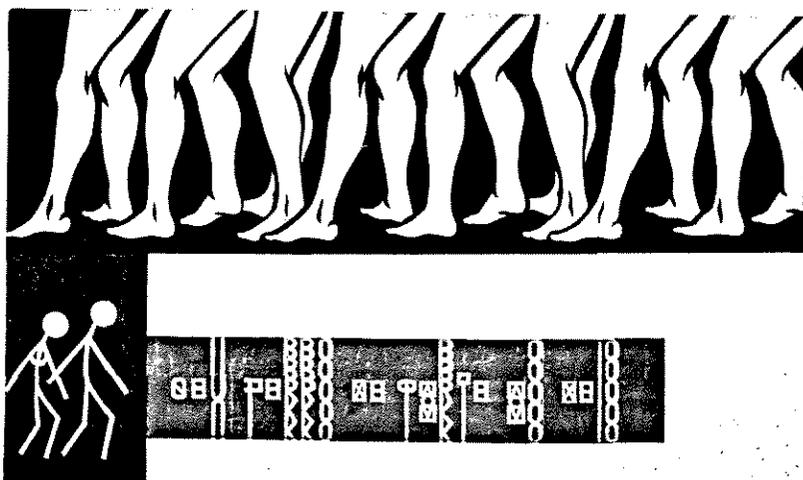
**PRÉ-BIENAL DE SÃO PAULO
SETEMBRO·OUTUBRO·1970**

1970 - Pré-Bienal Nacional de São Paulo

Apresentei uma série de xilogravuras de pernas: "pernas que nos levam onde queremos ir e também onde não queremos ir e somos obrigados a ir".

Títulos das xilogravuras: 1) Vamos com elas
2) Depende delas
3) Amor com elas
4) Elas em desfile
5) Caminhar com elas
6) Sempre com elas
7) Parado com elas
8) Sentir com elas

Dimensão: 0,92 X 0,62 m.



Elas em desfile





XI bienal internacional
de são paulo
1971

1971 - XI Bienal Internacional de São Paulo

Participei da Sala Especial de Gravura Brasileira ' onde apresentei uma série de gravuras denominadas: "Mulheres X Garrafas", onde elas são produtos das pesquisas, que já vi nha realizando com trabalhos ambientais-conceituais com garrafas, apresentadas no Salão de Arte Contemporânea de Campinas.





brasil plástica -72
pré-bienal de são paulo
do sesquicentenário da
independência

Regulamento

Cap. I — DA DENOMINAÇÃO E OBJETIVO

Sob o patrocínio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, supervisão da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, direção e organização da Fundação Bienal de São Paulo, será realizada de 25 de agosto a 30 de setembro, no Pavilhão Armando de Arruda Pereira, a "Mostra de Artes — Sesquicentenário da Independência" — Brasil, Plástica 72 (Bienal Nacional de São Paulo).

Como parte principal das comemorações do Sesquicentenário da Independência, no campo Plástico — Artístico, tem essa Mostra como objetivo:

a) — Consagrar, em evento de exaltação cívica, povo e expressões artísticas de todo o Brasil;

b) — Valer-se do evento para:

— possibilitar uma ampla informação e confronto da produção artística contemporânea de todo País, facilitando a fixação de critérios para a representação do Brasil na XII Bienal Internacional de São Paulo;

— realizar encontro dinâmico de artistas brasileiros e críticos de Artes, para o exame de problemas atuais das artes visuais, cujo temário e programação, a cargo da Fundação Bienal de São Paulo em colaboração com a AICA e AIAP, serão anunciados posteriormente.

Cap. II — EXPOSIÇÃO

Art. 2.º — A Exposição de Artes Visuais compor-se-á:

a) Das obras selecionadas pelas Comissões de Seleção e Premiação das Mostras Regionais de Porto Alegre (Mostra de Artes Olimpíada Exército 72), de Recife (Mostra de Artes — Festival de Desportos), de Fortaleza (Mostra de Artes — Jogos Universitários) e do Rio de Janeiro Mostra de Artes — Copa Independência);

b) Das Salas Especiais temáticas, didáticas ou Históricas, de organização e responsabilidade exclusiva da Fundação Bienal de São Paulo;

c) Das Obras diretamente inscritas na Fundação, em São Paulo, não selecionadas nas Mostras Regionais, mas sujeitas, entretanto, à seleção em São Paulo.

Cap. III — INSCRIÇÕES, PRAZO E ENTREGA DAS OBRAS

Art. 3.º — Exceção das obras de que trata a alínea "a" do art. 2.º, para inscrever-se em Brasil — Plástica 72 (Bienal Nacional de São Paulo), deve o interessado:

a) — ser brasileiro ou estrangeiro residente no País há dois anos, no mínimo, no momento da inscrição;

b) — apresentar até 30 de abril de 1972 ficha ou fichas de inscrição devidamente preenchidas, indicando nome, data e local de nascimento; endereço, denominação, dimensão, especificação técnica e preço das obras;

c) — cada artista poderá apresentar obras que ocupem o máximo de 15 metros lineares ou área de até 25 metros;

d) — as fichas de inscrição serão remetidas à Secretaria da Fundação Bienal de São Paulo, Caixa Postal, 7832 — São Paulo;

e) — as declarações consignadas nas fichas de inscrição não poderão ser posteriormente alteradas;

f) — feita a inscrição ficará a cargo da Comissão Organizadora Regional entregar, até 25 de julho de 1972, os trabalhos inscritos, convenientemente preparados para exposição em São Paulo, onde serão selecionados aqueles que não passaram antes pelo júri locais de seleção.

No caso de São Paulo, onde não haverá apresentação prévia das obras, as mesmas deverão chegar à sede da Fundação até 10 de julho para a seleção. Esses prazos não poderão ser prorrogados por motivo algum, ainda que de origem técnica.

g) — a embalagem e a remessa das obras para São Paulo serão feitas pelo órgão que promoveu a mostra ou seleção local, e ao mesmo órgão serão as obras devolvidas, devidamente reembaladas pela Fundação Bienal de São Paulo.

h) — os inscritos residentes no Exterior deverão providenciar o despacho de seus trabalhos diretamente para a Fundação Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera, São Paulo — Brasil, responsabilizando-se pelo frete e transporte, da modo que cheguem, impreterivelmente, até o dia marcado na letra "f", para a seleção que será realizada em São Paulo;

i) — os participantes residentes no Grande São Paulo deverão retirar os trabalhos expostos até o dia 15 de novembro de 1972 não se responsabilizando a Bienal pela sua guarda depois de expirado esse prazo.

Cap. IV — SALAS ESPECIAIS

Art. 4.º — Serão apresentadas na Exposição Brasil — Plástica 72, as seguintes salas especiais:

a) — Arte Conceitual

b) — Arte e Tecnologia

c) — Sala de pesquisas reunindo artistas de vanguarda, não incluídos nos itens a e b, os quais, como aqueles, serão convidados pela assessoria técnica de artes visuais da Fundação Bienal de São Paulo.

Cap. V — JURIS DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO

Art. 5.º — O Júri de Seleção, que funcionará em São Paulo, será integrado por três críticos de Arte escolhidos pela Fundação Bienal de São Paulo e Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo.

Art. 6.º — Para as Comissões de Seleção e Premiação das Mostras de Arte Regionais de que trata a alínea "a" do art. 2.º, a Fundação Bienal de São Paulo poderá designar crítico de Arte para completar o Júri regional.

Art. 7.º — Serão conferidos os seguintes prêmios:

I — Mostra de Arte — Sesquicentenário da Independência:

a — Prêmio Sesquicentenário da Independência do Brasil; à melhor obra selecionada nas Mostras de Arte Regionais, no valor de Cr\$ 20.000,00 (aquisitivo).

b — Prêmio Governo do Estado de São Paulo; à obra selecionada das Mostras de Arte Regionais, classificada em 2.º lugar, no valor de Cr\$ 15.000,00 (aquisitivo)

c — Prêmio Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo; à obra selecionada nas Mostras de Arte Regionais, classificada em 3.º lugar, no valor de Cr\$ 10.000,00 (aquisitivo)

II — "Brasil — Plástica 72" — (Bienal Nacional de São Paulo):

a) — Grande Prêmio Brasil — Independência, no valor de Cr\$ 15.000,00 a ser outorgada à obra mais relevante independentemente de técnica (prêmio aquisitivo)

b — Cinco prêmios denominados Brasil — Plástica 1972, cada um no valor de Cr\$ 5.000,00 aos artistas mais representativos independentemente de técnicas (prêmios aquisitivos)

c — Três prêmios de Pesquisa, cada um no valor de Cr\$ 5.000,00 a ser atribuído a artistas das salas especiais de pesquisas.

d — Três prêmios Revelação e Estímulo, cada um no valor de Cr\$ 2.500,00 a ser destinado a artistas jovens, até 25 anos de idade) considerando especialmente a elaboração material e força de comunicação da obra.

e — Os artistas que obtiveram prêmios regulamentares em qualquer uma das Bienais Internacionais de São Paulo figurarão "hora concurs" em Brasil — Plástica 1972.

f) — O júri de premiação será integrado por cinco críticos brasileiros, sendo um indicado pela Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência, um pela Fundação Bienal de São Paulo, um pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo e dois pela AICA.

g — Os prêmios de aquisição serão doados a Entidades Públicas e Culturais, indicadas, em comum acordo, pela Comissão Executiva do Sesquicentenário da Independência, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo e Fundação Bienal.

h — Todos os prêmios serão anunciados oficialmente e entregues no dia 6 de setembro e diplomas de participação serão concedidos a todos os artistas inscritos.

Art. 8.º — A aquisição de obras expostas em São Paulo, será feita exclusivamente através de seção de vendas da Fundação Bienal de São Paulo, retendo esta, para atender a despesas, uma percentagem de 15% do valor do trabalho, além da taxa de 8% referente ao Imposto de Renda.

Obs. — Não serão colocadas à venda as obras que receberem prêmios aquisitivos.

Cap. VI — DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 9.º — A simples inscrição implicará na plena aceitação das cláusulas e condições deste Regulamento.

Art. 10.º — As instalações especiais correrão por conta do artista participante.

Art. 11.º — Embora tomando as cautelas necessárias, a Bienal não se responsabiliza por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados, cabendo ao expositor, se o desejar, efetuar o seguro de suas obras contra quaisquer riscos.

Art. 12.º — Sempre que houver doação de obras a particulares, o artista ou o beneficiário terá de pagar a comissão de 15% da Fundação Bienal de São Paulo e 8% de Imposto de Renda considerado para isso o preço estabelecido para o trabalho.

Ara. 3.º — É vedado ao expositor retirar qualquer trabalho antes do encerramento da exposição.

Art. 14.º — Os casos não previstos neste Regulamento serão resolvidos em comum acordo pela comissão Executiva do Sesquicentenário, Secretaria de Cultura Esporte e Turismo e Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo.

1972 - BRASIL-PLÁSTICA 1972 (PRÉ-BIENAL)

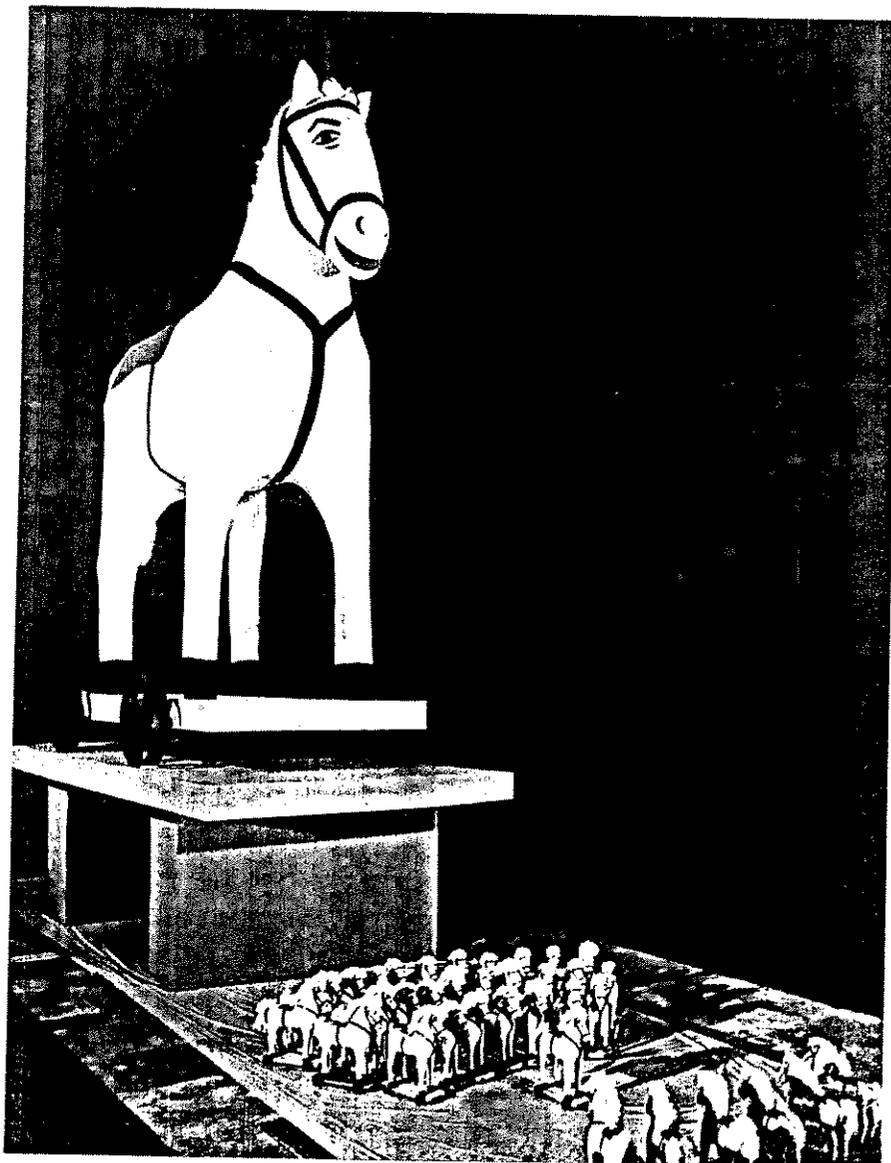
"Quando saiu de Campinas com seu cavalo de dois metros de oitenta de altura, Bernardo Caro estava com medo de um inimigo natural: a garoa que costuma cair todas as noites, de Jundiaí até São Paulo. Mas no dia 10 de julho de 1972 - o dia da viagem - o enorme e pesado cavalo deslizou pela carroceria do caminhão da Prefeitura. Pesando 300 quilos de madeira, papelão, massa de gesso, caolin e cola de madeira, o cavalo necessitou de oito homens para subir - duro e rígido - no caminhão. Era preciso proteger a fragilidade do material e Bernardo Caro envolveu toda sua obra em plástico rosa, verde e amarelo. Na estrada, além do medo da garoa, uma surpresa misturada com alegria: todos os automóveis reduziam sua velocidade (100/120 quilômetros) para ver e entender aquilo: um cavalo meio fantástico, meio surrealista, já sem os plásticos coloridos que o vento tinha destruído.

Quando passou por Jundiaí; outra alegria, outra surpresa: não havia mais garoa naquele dia 10 de julho de 1972. E o cavalo chegou à Bienal imponente, duro, rígido. E seco.

- Não é o cavalo de Tróia, mas o cavalinho de nossa infância, feito de papelão e massa: um brinquedo estático que movimentava a nossa imaginação. Os brinquedos atuais são super-dinamizados, cheios de movimentos mecânicos, luzes e som. A criança precisa destruir um brinquedo para ter um mínimo de prazer e criatividade. É protesto aberto e declarado contra a mecanização lúdica. O imenso cavalo de Bernardo Caro, além de pesado e grande custou Cr\$ 1.800,00 e levou pouco mais de duas horas para ser transportado de Campinas a São Paulo. Aceito pelo júri de seleção e quase foi premiado (o texto explicativo do autor foi considerado "desnecessário" pelo júri de premiação) o cavalo de Bernardo tem uma função extra: "- Quero dar a cada adulto que visitar a Pré-Bienal deste ano, a oportunidade de viver momentos de fantasia, voltando a sua infância. Eu mesmo não consigo matar o menino que resiste lá dentro de mim. Já tentei mas não deu certo."

O cavalo de Bernardo não é a única obra polêmica que mais uma vez, a Bienal de São Paulo vai apresentar. (A tradição de polêmica e de escândalo não pode ser separada ao que parece, nem da arte

contemporânea, nem das Bienais)". 8



"O Cavalinho de Pau" foi continuidade de minhas propostas dentro do conceitualismo, onde faço um protesto aberto contra a mecanização dos brinquedos atuais, obra que tem um caráter lúdico no primeiro contato. Porém, uma análise ' mais profunda, poderá sentir uma grande conotação política , contida e denunciadora no período de grande "repressão".

Este trabalho que foi "censurado" pela instituição, devido a repressão política que estávamos vivendo, como também por várias circunstâncias que o cercavam, tornou-se para mim, daquele momento em diante, o "símbolo" de luta, desafio e de coragem para serem norteados em meus futuros trabalhos.

Situações interessantes que envolveram a obra:

1) Depois de instalada no 3º piso da Bienal e antes de passar pelo crivo da comissão de seleção e premiação, recebi um telefonema do Guimar (montador das Bienais) dizendo que deveria ir "urgente" à Bienal, pois havia acontecido um problema com minha obra.

Segui para lá e entrando, comecei a ver pequenos ' flocos de lã de carneiro se movimentando por toda Bienal. Encontrando o Guimar, fui informado que infelizmente um cachorro, sem saber por onde, entrara no recinto e havia estraça-lhado todos cavalinhos. Trouxe-os para casa e os reformei, recolocando-os no lugar.

2) Depois de aprovado pelo júri, desci a obra pela rampa, do 3º para o 2º piso, e novamente fui chamado para restaurar os cavalinhos, pois o cachorro havia retornado; porém, desta vez um buraco no vidro fora localizado na rampa externa, que

dava acesso para o 3º piso (MAC).

3) Depois de aprovado pelo júri de seleção e premiação, no domingo seguinte fui à Bienal para fazer uma limpeza na obra, pois um tanto preocupado com o cachorro; lá encontrei a crítica de arte Dra. Lizeta Levy, que fizera parte do júri, e a mesma me informou que poderia comemorar, pois o júri havia dado o primeiro prêmio para minha obra. Satisfeito, fiquei aguardando a publicação dos premiados na imprensa e depois de uma semana, na relação constatei "surpreso", que meu nome não constava entre os primeiros, como também não estava nas referências especiais.

Soube depois, que minha obra tinha sofrido "censura", principalmente pelo texto por mim afixado no painel lateral, que consistia no seguinte manifesto:

"O C A V A L I N H O D E P A U"

"Não é o "cavalo de Tróia". É o cavalinho de nossa infância, de papelão e massa; brinquedo estático, que movimenta a imaginação. Os brinquedos atuais são super-dinamizados, fazem tudo, destroem a criatividade. É o protesto contra a mecanização lúdica. Dando à criança um pedaço de pau, ela o transformará em cavalos, trens, soldados, etc., com cores e formas frutos de sua fantasia. Dando ao adulto a oportunidade de viver momentos de fantasia, ele voltará a ser criança em qualquer idade:

É O CAVALO DE NOSSA INDEPENDÊNCIA

B. Caro - 72"

Esta última frase foi a que causou irritação, pois esta Pré-Bienal tinha como título: "BRASIL-PLÁSTICA 72" ou seja, era a Bienal Nacional comemorativa do Sesquicentenário

da Independência.

De fato isso provocou grande polêmica, e no dia da inauguração, faltando 20 minutos para a solenidade, tão logo fui localizado pelos responsáveis da Bienal, fui "pressionado" para retirar o texto, mas, levado diante do trabalho, fiquei irredutível e depois de muitos "aconselhamentos" por parte do pessoal da Bienal, para não sofrer consequências 'piores, pois era um artista que não pertencia ao circuito, não fazia o jogo da instituição, portanto não tinha nenhum respaldo, concedi em retirar somente a frase final e mais de denunciadora: "É o Cavalo de nossa Independência". Imaginem, uma das pessoas que estava presente, que não sei o nome, mas pelo seu procedimento diante do pessoal da Bienal, era quem estava ali "especialmente" para que eu retirasse o texto, disse: "- Se você tivesse colocado da em vez de nossa Independência, não teria problema nenhum."

A preocupação era tanta pelo que ali estava acontecendo, longe de público e de artistas, por conseguinte, longe de testemunhas, com o fim de nada transparecer, conforme me aconselharam. Não aceitei a tesoura que mandaram buscar 'na Secretaria da Bienal, e disse que meu ato seria "rasgar" a parte final do cartaz, molestando tremendamente os responsáveis, pois ficaria uma denúncia daquela violação numa obra artística. Depois de muita discussão, garanti que faria o corte manualmente e que pouco vestígio deixaria daquele ato deplorável. Assim o fiz, e cometido de raiva rasguei em três pedaços a frase, e correndo desci a rampa com os pedaços na

mão, escondendo-os. Logo fui alcançado pelos que queriam a frase, afirmei que lá sabia eu onde a mesma fora parar, pois não tinha estado de espírito para saber tal coisa.

Hoje, tenho essa prova que não serve para nada, mas que para mim é um "monumento", que um dia voltaria de outra forma para contestar a instituição que me violentara.

Porém, sabia que todo contexto da obra era muito mais político do que a própria frase, pois nada mais tinha feito do que uma "releitura" do quadro de Pedro Américo: "O Grito do Ipiranga", e em cujos títulos da obra já se podia sentir a extrapolação política de fatos e épocas.

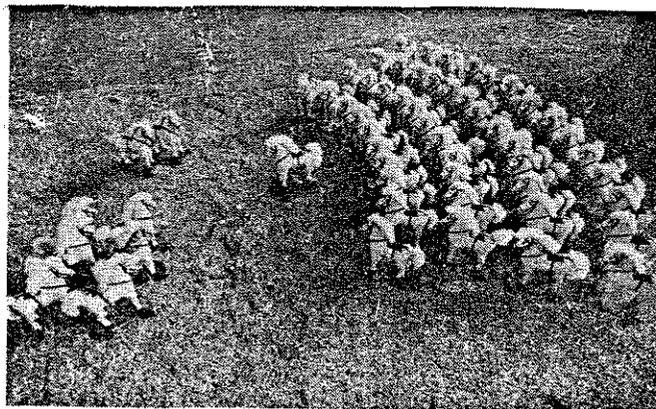
Títulos das obras: 1) Rompimento

2) Decisão

3) Comemorando 16,30 hs.

4) Comitiva

5) Tudo ao chão



A arte conceitual-ambiental, tendência atual das artes plásticas, conquistou os prêmios principais da Pré-Bienal e tem o maior número de obras na mostra. Página 39.

Reprodução fotográfica: Jornal da Tarde . 25-08-1972

É o cavalo

de nossa

independência

B. CARO
72

Frase recortada e rasgada do manifesto:
"Cavalinho de Pau - 72".

Infelizmente, com o esvaziamento da pré-bienal de todos os artistas importantes, mesmo os da nova geração; o panorama resultante pede uma orientação quase escolar, em sua grande maioria. Esta vasante, dos nomes curricularmente mais categorizados, das pré-bienais, traz suas vantagens. Possibilita o aparecimento de novos valores, que em outras circunstâncias se absteriam de vir à tona, por timidez ou desinteresse numa desigual medição de forças.

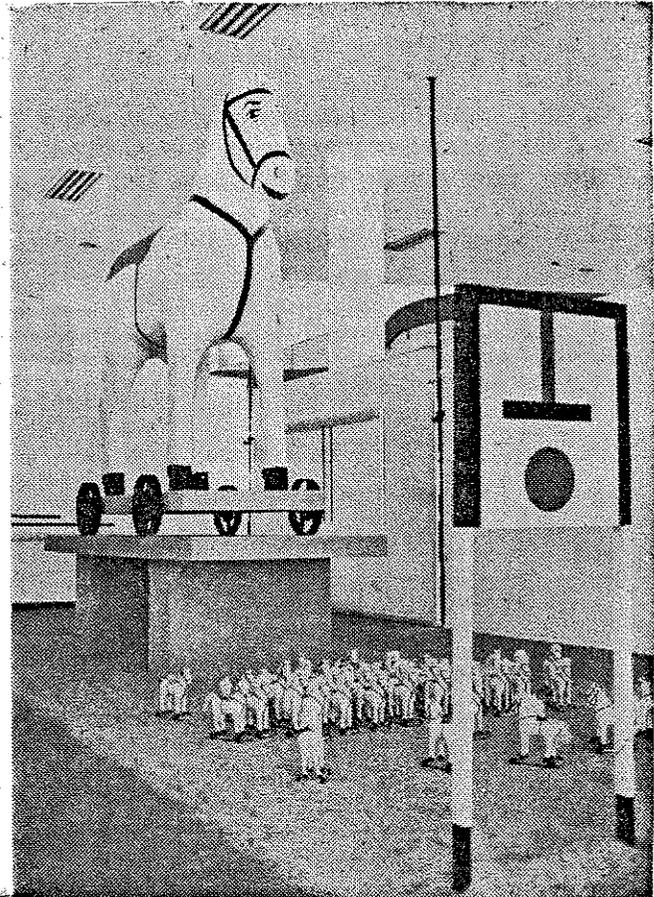
É o caso, neste Salão Brasil Plástica 72, recém-selecionado em São Paulo, do aparecimento de um artista de 20 anos, chamado Luis Gregório Novais Correia que, com um conjunto de 15 obras do mais autêntico e correto hiper-realismo, entusiasmou o júri e impôs a presença de um novo valor. Não foram poucas as participações entusiasmantes neste Salão de São Paulo, que teve selecionados pelo júri (Walmir Ayala, Ivo Zanini e José Geraldo Vieira) 106 artistas.

Citamos, entre outros, Ilsa Leal Ferreira, Odila Mestriner, Bernardo Cid, José Carlos Moura, Marcos Concilio, Takashi Fukushima (não confundir com o Fukushima pai), Bernardo Caro, etc. Este último com uma esplêndida proposta de protesto contra a mecanização lúdica, uma volta aos brinquedos antigos, à restauração da infância criativa num tempo em que os brinquedos eram praticamente feitos pelas crianças. Assim avança a passos largos a definitiva pré-bienal, onde haverá alhos e bugalhos, mas o suficiente saldo para justificar o esforço, o suor e as lágrimas dos que lutam, em todas as esferas, por uma integração da arte na vida, para a maior dignidade do ser humano.

WALMIR AYALA

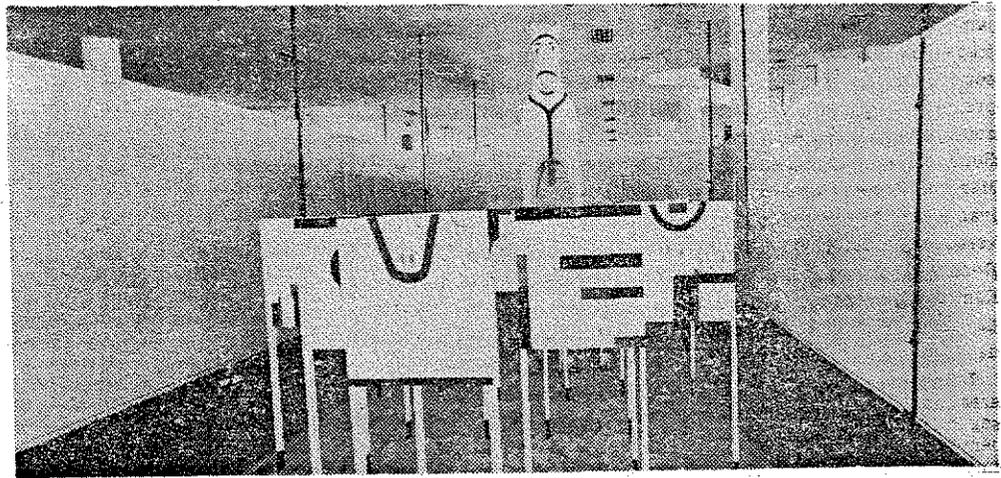
artes plásticas

Penúltimo passo da Pré-Bienal



*Cavalo de
Massa de
Bernardo
Caro*

Na mostra, as futuras tendências da Bienal



Exemplos da arte ludica e conceitual que caracteriza Brasil, Plástica 72

MAIS EXPRESSIVA

Mario Wilches, assessor técnico da Fundação Bienal, diz que a mostra, no conjunto, será mais expressiva do que a Pré-Bienal realizada em 1970, justamente por apresentar um número muito maior de obras de pesquisa do que a última Pré-Bienal. O confronto da produção artística contemporânea de todo o país, acrescenta ele, facilitará o estabelecimento de critérios para a representação do Brasil na XII Bienal Internacional de São Paulo, permitindo também uma reformulação de conteúdo em relação às bienais internacionais, a fim de que expressem de modo muito mais atuante a arte de nossa época.

Essa reformulação, que foi sugerida pela mesa-redonda internacional de críticos de arte realizada na véspera da Bienal do ano passado, visa também estudar novos meios que intensifiquem a comunicação com os diferentes públicos, a exemplo de todas as outras bienais e quaternais internacionais, também empenhadas em estabelecer novas bases que am-

pliem o campo da manifestação e da frequência popular.

O JURI

No dia 21, reúne-se o júri de premiação, que será integrado por cinco críticos brasileiros: um indicado pela Comissão Executiva Central do Sesquicentário da Independência, um pela Fundação Bienal de São Paulo, um pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, e dois pela AICA — Associação Internacional dos Críticos de Artes. Todos os prêmios serão anunciados oficialmente e entregues no dia 6 de setembro.

entretanto, com os participantes da mostra Brasil, Plástica 72.

Além dos trabalhos selecionados em vários Estados, cerca de 40 artistas foram convidados a participar da mostra Brasil, Plástica 72, que se caracteriza principalmente por obras de arte conceitual e ambiental, além de novas propostas no setor da pesquisa de material, pesquisas de comunicação e também ludicas.

Dentre os artistas convidados que concorrem com trabalhos de arte conceitual e ambiental, destaca-se o grupo Fajardo, Nasser, Rezende e Baravelli; Paulo Becker, Yutaka Toyota, Humberto Spindola, Paulo Roberto Leal, Gerty Saruê, Mario Cravo Neto, José Tarcisio, Sulamita, Marcia Demanges e muitos outros. Dentre os selecionados, destacam-se Carmem Bardy, que concorre com "Tempo-Terra-Memória", e Bernardo Caro com um trabalho de características ludicas, "Cavalinho de Pau".

A Bosch procurava um tema para o seu Calendário de 1975. Como, significativamente, o bicentenário da cidade de Campinas coincidiu, no ano passado, com os 20 anos da Bosch no Brasil, resolveu-se que o tema deveria ligar-se de alguma forma à cidade que acolheu a empresa. Por fim, a decisão: mostrar a todo o país (o Calendário, que já foi distribuído, teve uma edição de 6 mil exemplares) as artes visuais que se fazem contemporaneamente em Campinas.

Um conceituado crítico de arte da imprensa paulistana, Olney Krüse, foi convidado pela Bosch a selecionar, entre os numerosos artistas visuais da cidade, os 23 melhores; quer dizer: 12 para as páginas de cada mês e outros 11, em sua maioria representantes da mais recente geração de pintores, surgindo conjuntamente na página inicial. Antes da escolha, Krüse entrevistou individualmente todos os artistas,

buscando conhecer-se-lhes a evolução e o significado de sua obra no contexto artístico da cidade. O resultado foi, segundo a crítica especializada, "uma agradável panorâmica das diferentes tendências em artes visuais que hoje se verificam em Campinas".

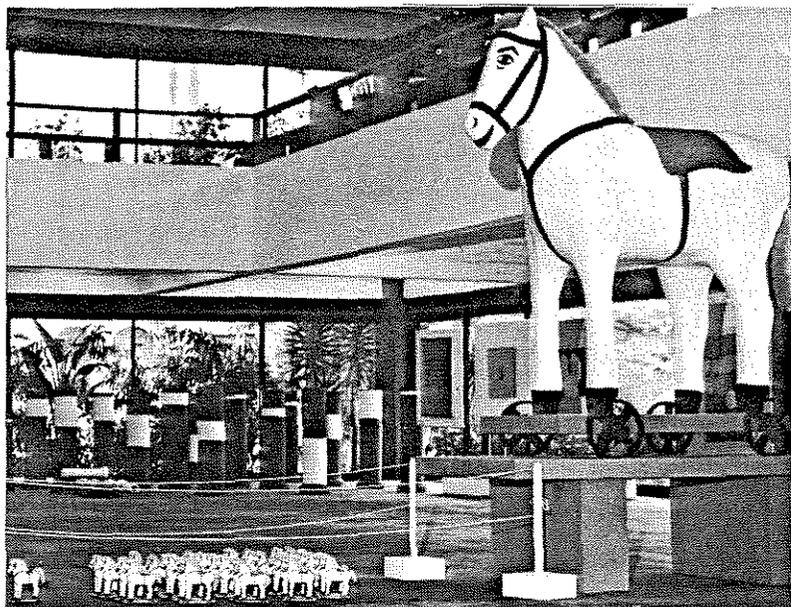
EXPOSIÇÃO

Tal foi o sucesso e a repercussão do Catálogo-calendário que não demorou a surgir a idéia, imediata-

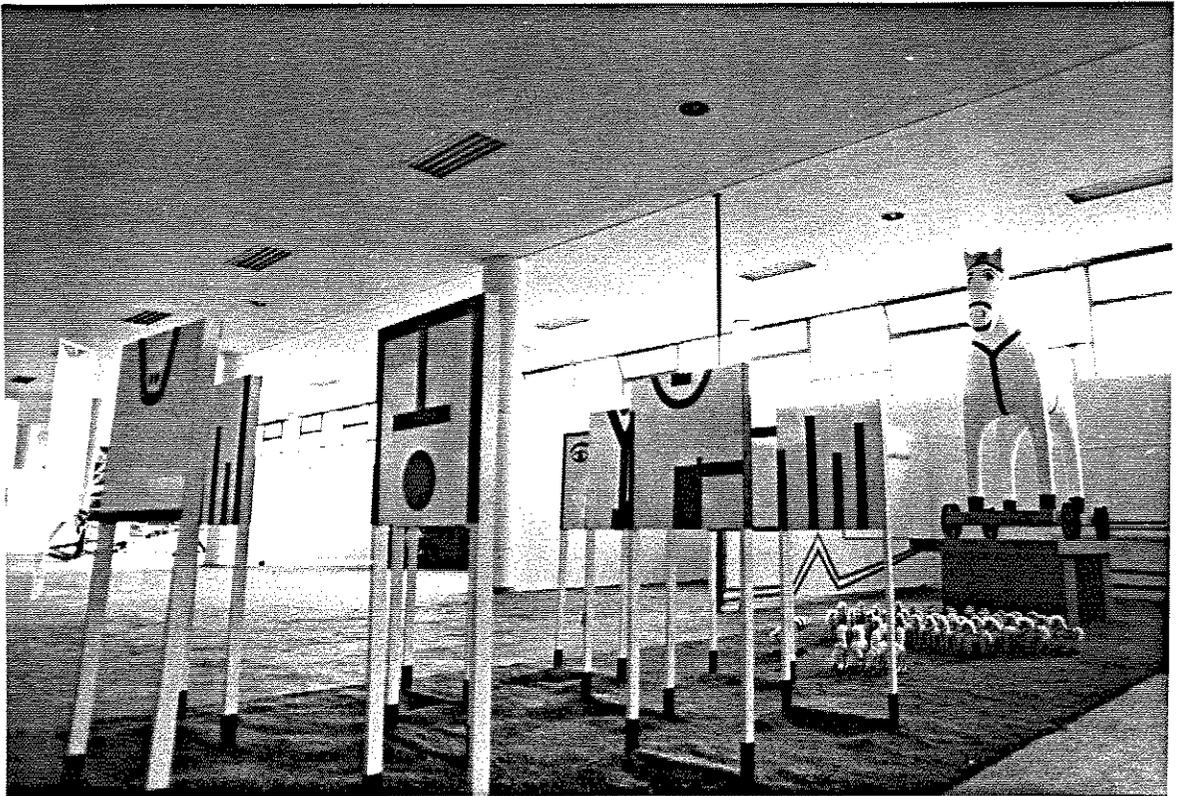
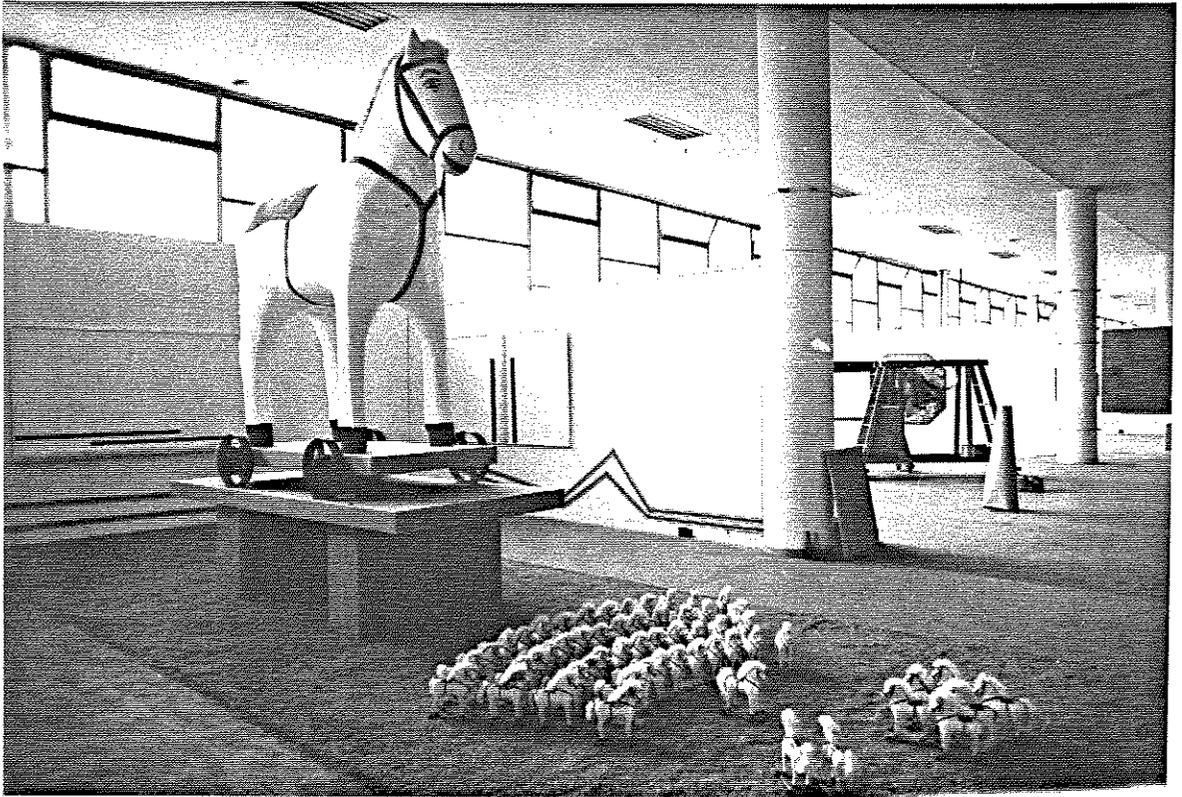
mente acolhida pelo Museu de Arte de São Paulo — o MASP, de expor, sem fins comerciais, os originais dos trabalhos que nele constaram. E assim foi: de 7 de dezembro de 1974 a 9 de janeiro deste ano, milhares de pessoas desfilaram vagarosa e atentamente diante de obras de Afrânio Afonso Montemurro, Alcindo Moreira Filho, Antônio Brunoro Neto, Bernardo Caro, Berenice H. V. de Toledo, Clodomiro Lucas, Egas Francisco, Enéas Dedecca, Francisco Biojone, Geraldo Jürgensen, Geraldo de Souza, João Moretti Bueno, J. Toledo, Lélío Coluccini, Lúcia Martini, Maria A. B. Melo, Maria H. M. Paes, Mário Bueno, Mário Levy, Raul Porto, Reynaldo Bianchi Neto, Suzana Lima e Thomaz Perina.

O público que foi ao MASP pôde estabelecer, ainda, um confronto entre as obras expostas e sua reprodução fotográfica, bem como apreciar os vários estágios gráficos por que passou o calendário durante sua fabricação. O resultado crítico foi dos melhores. Muita coisa se disse, nesse tempo, a respeito da arte da cidade de Campinas e da iniciativa do MASP. A nossa empresa, segundo a imprensa, coube-lhe finalmente, o triunfo de ter projetado e lançado um calendário que é, a um tempo, um marco na história da arte de Campinas e uma colaboração fundamental para o registro histórico das artes visuais brasileiras".

A arte desta cidade foi ao MASP, via Bosch



O imenso "Cavalo-de-Pau", de Bernardo Caro



30/6/74, BRAZIL HERALD

Bernardo Caro art show opens

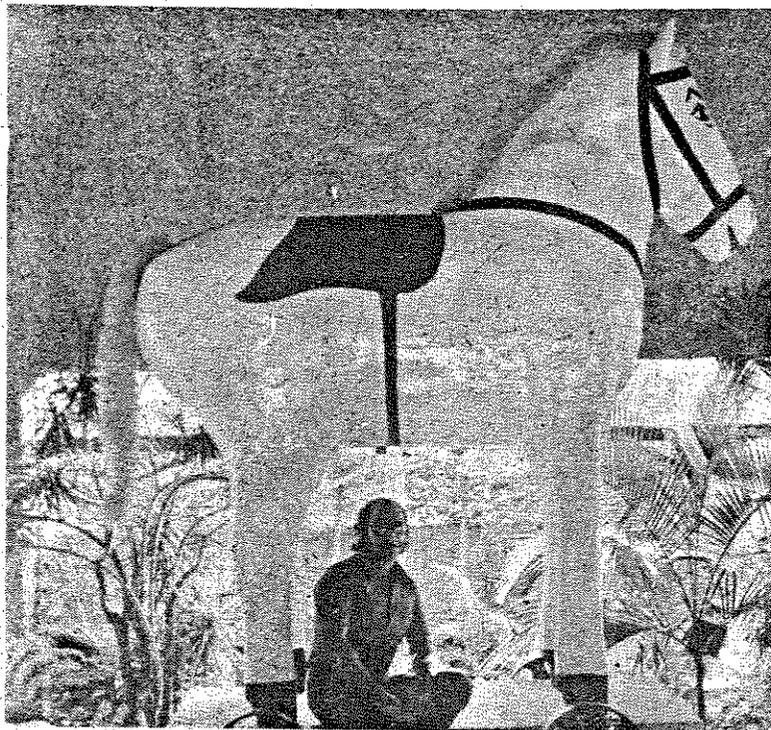
Last Tuesday evening a gala cocktail party inaugurated the Exposition of "Ten Years of Contemporary Art" of Bernardo Caro at the Tennis Club. The show is open to the public for 15 days at the "Salao de Festa" of the Tennis Club.

On display are 80 varied works by the Campineiro artist Bernardo Caro and 90 works by students and ex-students of the artist who have all participated in official "Saleos De Arte."

One of the patrons of the art show is Edda Lungershausen, well-known to many of the members of the foreign community in Campinas. Edda and husband Joachim, in Campinas with Robert Bosch do Brasil, have lived in Campinas for seven years and are active in many community affairs. Edda is one of Bernardo's students and has her art work on display at the show.

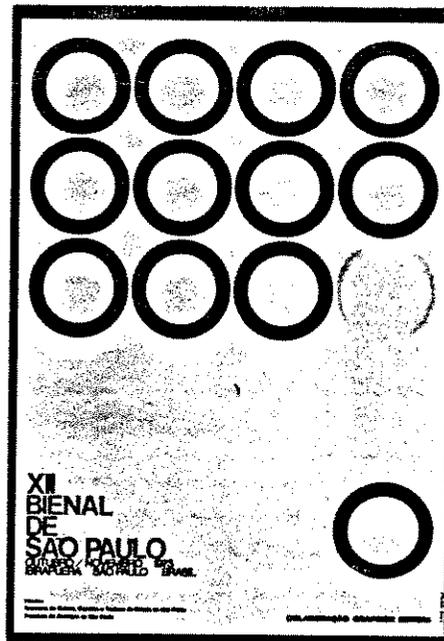
Other patrons of the show are Marilucia Nucci Vacchiano (one of the Directors of the Tennis Club), Nicole Van Parys Naday (one of Bernardo Caro's students) and Maria Luiza Straus (owner of the Galeria Girassol).

The art exposition is being sponsored by the Cultural Department of the Tennis Club and the Galeria Girassol.



BERNARDO CARO SCULPTURE

Artist Berna do Caro seated by his sculpture located at the entrance to the Tennis Club where the art show "Ten Years of Contemporary Art" of Bernardo Caro is on exposition.



XII bienal internacional
de são paulo
1973

1973 - XII Bienal Internacional de São Paulo

Fiz a inscrição da obra "conceitual-ambiental" denominada "Menino de Papelão". O trabalho foi montado para a fase de seleção no 3º piso e, depois de aprovado, transferido para o 1º piso, ocupando toda área defrente o início da rampa que dá acesso ao 2º piso.

A proposta procurava envolver três grandes momentos:

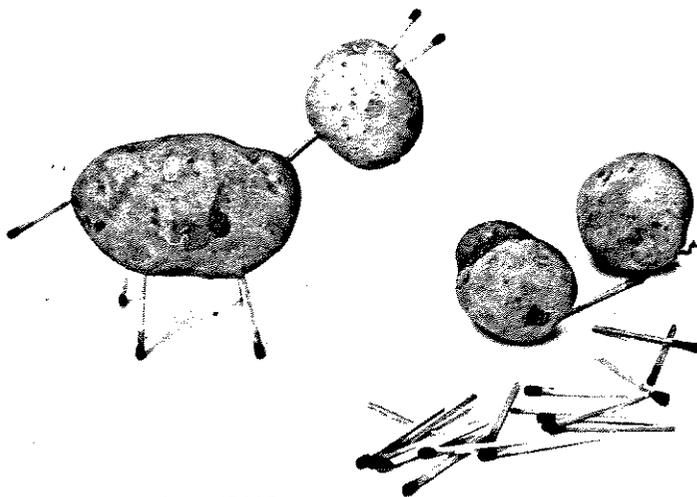
a) "Crianças X Cavalinhos", instalado no painel fronteiro à rampa e que servia de parede para as outras duas propostas, e consistia em uma prateleira, onde cada lance da mesma continha cavalinhos de pau (papelão), em diversas fases de execução e um menino de papelão, ou seja, modelado com o mesmo material dos cavalinhos e que tentava apagar os cavalinhos que estavam mais no alto, pelo fato de se identificarem no mesmo material, desprezando inclusive aqueles já prontos, pintados e com rodas, porque já haviam sofrido um processo artificial de pintura.

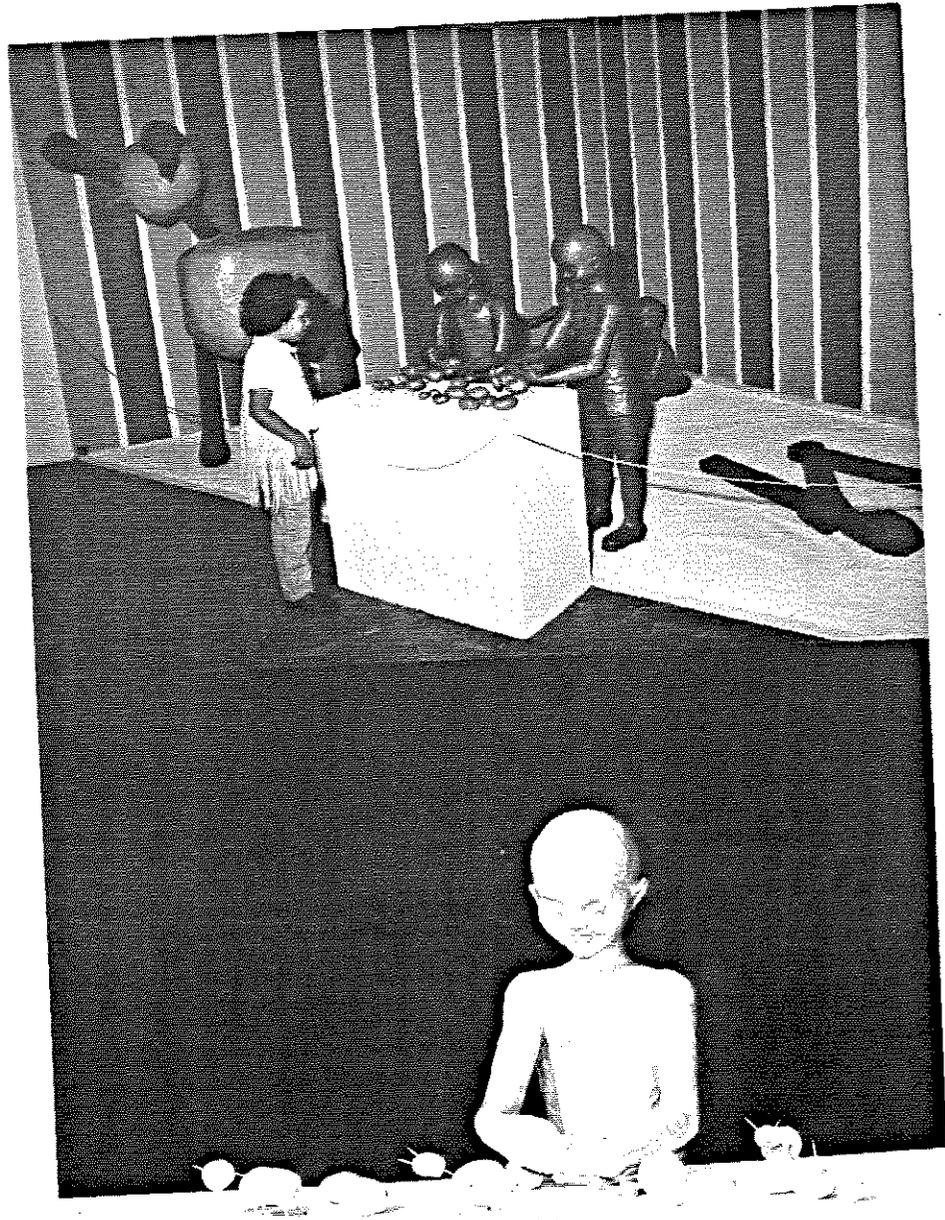
b) "Crianças X Garrafas", continha conotação com as propostas ambientais-conceituais das garrafas, onde o menino de papelão envolvido pelo processo da sociedade de consumo, representado pelas garrafas, depositadas sugerindo uma prateleira de super-mercado, ladeada no chão por garrafas formando barreiras, ao mesmo tempo perfiladas em rígida disciplina militar; no centro garrafas dispostas desordenadamente, quase que amontoadas e outras sugerindo o desejo de liberdade.

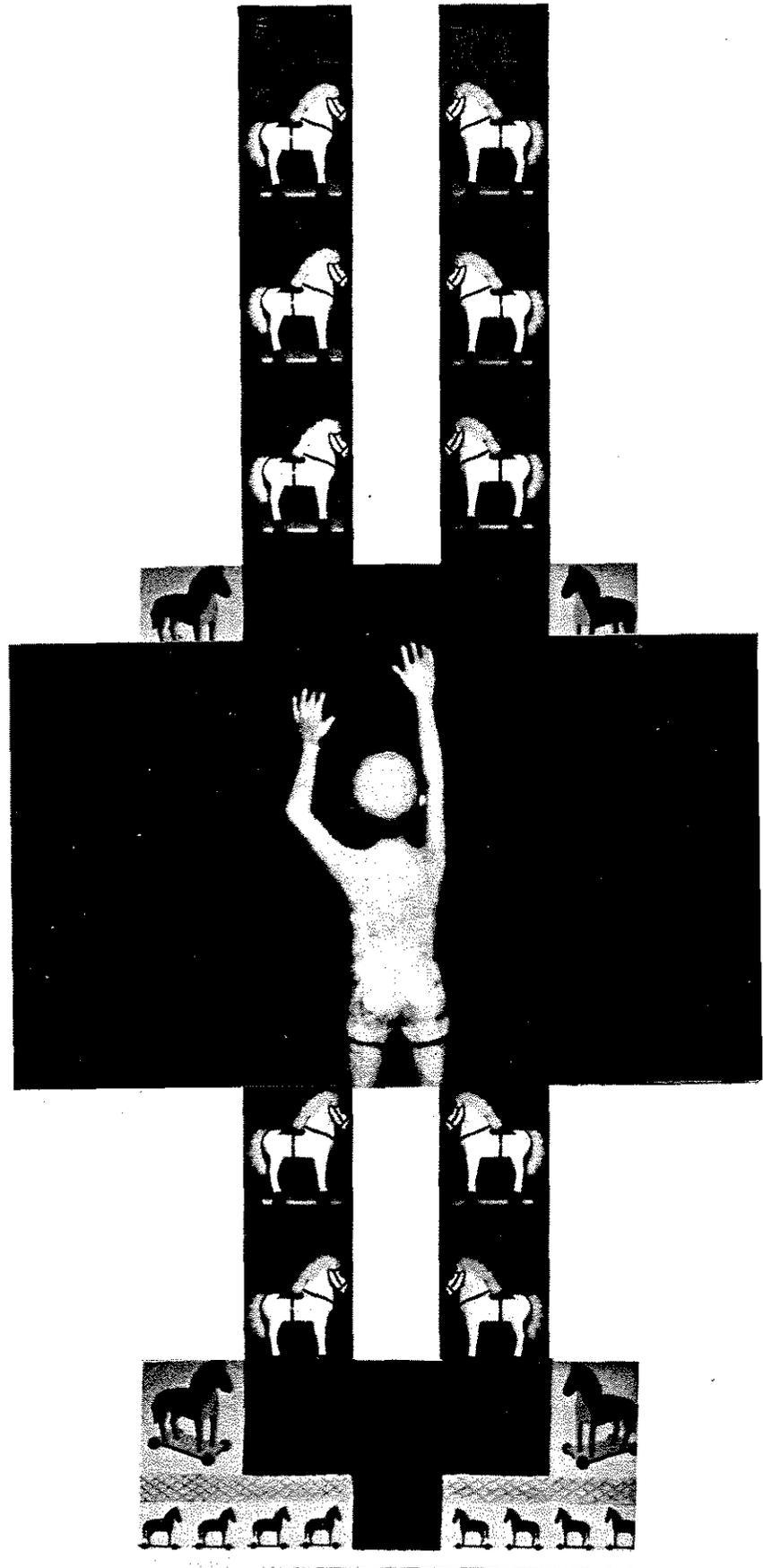
c) "Crianças X Presépio", continha um sentido onírico

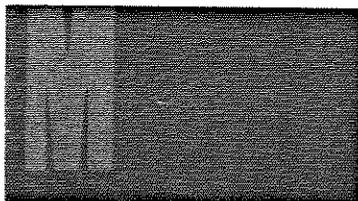
co, onde o menino de papelão, junto a uma mesa, manipulava batatas e palitos de fósforo construindo pequenos animais, como os de nossa infância. O ato que executava, mostrava a intenção de construir um presépio com aqueles materiais. Já havia confeccionado a vaquinha e o burrinho, que se reproduziam de maneira fantástica, em enormes dimensões como que representando o processo de uma "fantasia" gerada dentro da extraordinária criatividade da criança.

As paredes do ambiente foram forradas por madeiras pretas, no sentido vertical, ladeadas por mantas de algodão branco (de farmácia) de um lado, e de outro, por mantas de algodão pardo (de tapeçaria). O chão dos ambientes foi coberto de gesso em pó, alvejando o silêncio do "espaço", levando o observador a um mundo alienado daquele que a instituição Bial de Arte e Comunicação propunha como manifestação. Devido a grande dimensão desta proposta, fui ajudado na confecção e montagem por professores e alunos do Instituto de Artes e Comunicações da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, onde era professor responsável das disciplinas de Pintura e Artes Industriais.

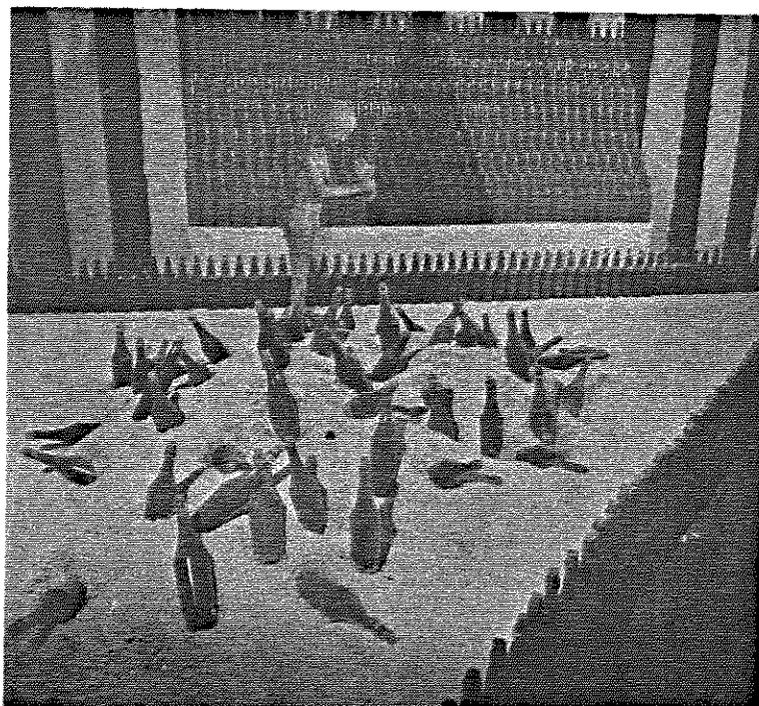




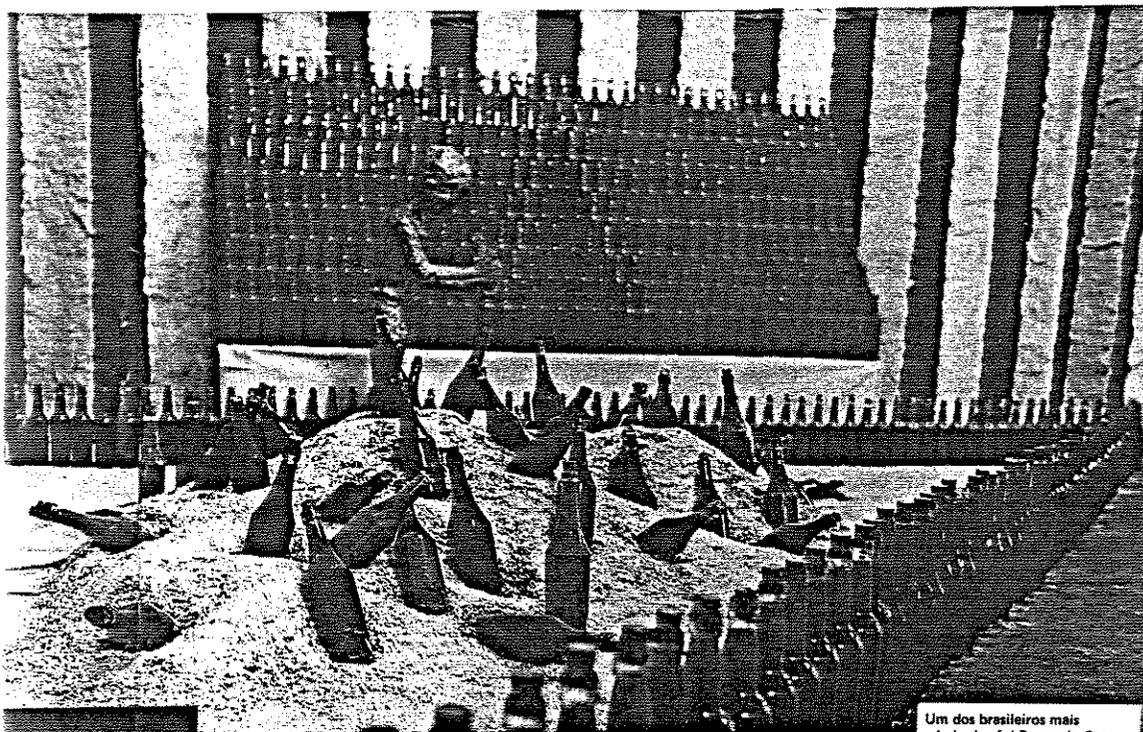




Rio de Janeiro,
20 de outubro de 1973
N.º 1.122 — Ano 21



Criança e Garrafas, do paulista Bernardo Caro.



O CRUZEIRO
SAO PAULO

XII BIENAL

Um dos brasileiros mais admirados foi Bernardo Caro, de Campinas. Suas criações agradaram pela simplicidade, como a da foto acima, feita com garrafas e areia.

O CRUZEIRO Ano XLV - 31 de outubro de 1973



bienal nacional - 1974

1974 - BIENAL NACIONAL 74

OBRA : "MULHER TOTÊMICA 74"

Quando inscrevemos esta obra, sabíamos que estáva - mos contrariando o ítem d) do artigo 8º do Regulamento desta Bienal de São Paulo, especificando que as obras deveriam ocu par o máximo de 15 (quinze) metros lineares ou área máxima de 25 (vinte e cinco) metros quadrados, pois o espaço que nosso trabalho exigia uma área de 6,0 X 10,0 metros, devido o mesmo ser composto de uma peça central comprida (Mulher To têmica) e balcões laterais (protótipos).

Esta situação "espaço" já tinha sentido nas obras "Cavalinho de Pau" e "Menino de Papelão", onde o espaço limi ta a atuação do artista e nesta transgredi o "espaço insti - tuição", em dois sentidos:

a) seu comprimento e mais o protótipo da própria "Mulher Totêmica", que estava instalado sobre um sólido de madeira e saía para fora do estande, localizando-se no espa ço que seria destinado à passagem do público dentro da Bienal.

b) outra situação de "transgressão" foi no sentido vertical, pois para criar um clima místico para a obra, os painéis que cercavam o trabalho foram revestidos de tecidos: faixas de algodãozinho branco alvejado e algodãozinho pardo cru, alternadamente, distantes da parede uns 0,40 m., com lâmpadas acesas no interior, para provocar uma iluminação in

direta e misteriosa no ambiente. Devido a altura da escultura central, que se fundia com as janelas do prédio, as quais apareciam acima da obra, prejudicando totalmente sua visão, criei, para solucionar o problema e dar um sentido de monumentalidade um painel, também com tecido, com forma trapezoidal e que ultrapassava a altura dos painéis, servindo de fundo para a "Mulher Totêmica", eliminando a interferência "janela". Mas, segundo o responsável da montagem, o artista Danilo Di Prete, prejudicava o visual total (comportado) do conjunto da mostra. Isto porque o trabalho havia sido selecionado pelo júri em outro local da própria Bienal, onde não existiam problemas de interferências. Como artista, não poderia diminuir a altura do referido painel, porque senão estaria novamente sofrendo outra agressão, mutilando a obra. Mantive firme minha posição e a obra permaneceu intacta.

"MULHER TOTÊMICA", foi uma obra onde dei continuidade à problemática, na qual público seria parte da própria obra, pois, por ter o sentido "lúdico", estimulava totalmente a participação de todos.

A "Mulher Totêmica" consistia numa escultura de madeira, representando um totem feminino, cujas partes do corpo eram separadas uma das outras e ligadas por cabos de aço que saíam do interior da cabeça, passando por todas partes do corpo através de roldanas, fixadas na grande base abaixo da mulher e camufladas por um tablado de madeira com 4 metros de comprimento, recoberto com palha de café, até chegar a outras roldanas dentro de uma caixa menor; com suas extre-

midades presas em duas alavancas, o público acionava, provocando movimentos diversos na enorme "Mulher Totêmica", em to dos sentidos.

Lateralmente apresentamos dois balcões de madeira , sendo que em cada um, estavam oito caixas de vidros medindo' 0,25 X 0,35 X 0,40 m. que protegiam "protótipos" e que, acio nados por cordões, movimentavam-se como a própria "Mulher To têmica". Cada "protótipo" foi criado por um membro da "Equi-pe Convívio", que desta forma pode participar de um projeto' artístico, de forma criativa.

Este trabalho obteve o PRÊMIO BIENAL NACIONAL 74 , que dava o direito automático de participarmos da representa-ção brasileira na XIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1975, juntamente com outros artistas, conforme o regulamento.

Artistas premiados:

Bernardo Caro e Equipe Convívio - São Paulo (Esculturas e Múltiplos)

Mário Céspedes e Maria M. Moura - São Paulo (Quadro sensorial)
Gessiron Franco - Goiás (Pinturas)

Ivan Freitas - Guanabara (Arte cinética)

Beatriz Lemos e Paulo Emílio Lemos - Minas Gerais (Áudio-vi-
sual)

Edison Benício da Luz e Equipe Etsedron - Pará/Bahia (Arte '
Contínua)

Aderson Medeiros - São Paulo (Esculturas)

Aurisnede Pires Stephan - São Paulo (Arte Ambiental)

recebendo cada um o valor de Cr\$ 7.000,00 e mais:

José Alves de Oliveira - Piauí (Esculturas)

José Valentin Rosas - Minas Gerais (Esculturas)

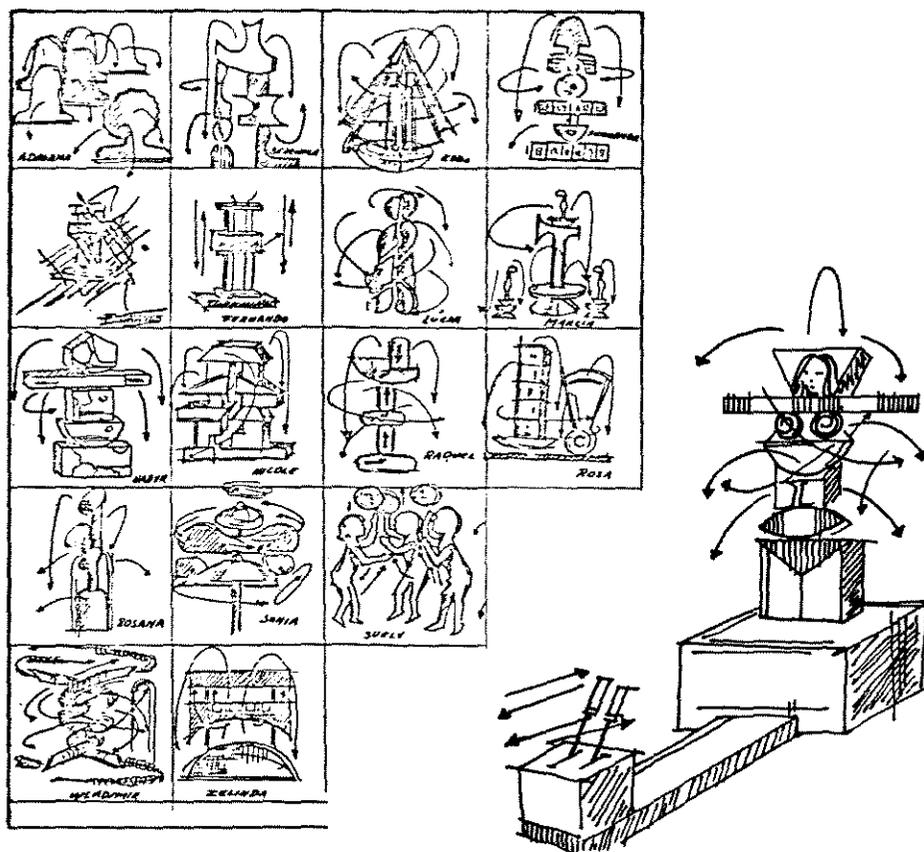
Iazid Thame - Guanabara (Serigrafias)

no valor de Cr\$ 3.000,00 cada.

Júri de premiação: constituído por cinco críticos ' de arte: Liseta Levy que recebeu o maior número de indica - ções nas fichas preenchidas pelos artistas inscritos; Morgan Motta e Olney Krüse, escolhidos pela Fundação Bienal de São Paulo, Antonio Bento e José Teixeira Leite, designados pela ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte.



Cabeça entalhada da "MULHER TOTÊMICA"



PRÊMIO BIENAL NACIONAL – MULHER TOTÊMICA – 74 – BERNARDO CARO E EQUIPE CONVÍVIO

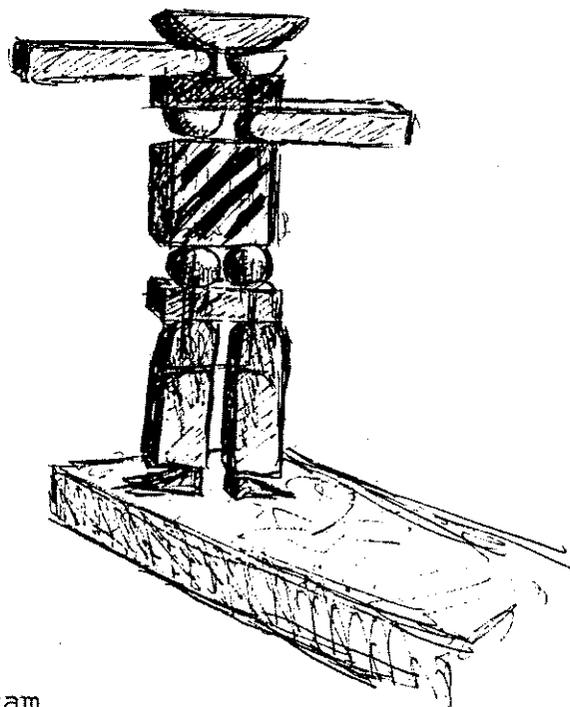
EQUIPE CONVÍVIO

Direção Técnica: Luiz Carlos de Carvalho

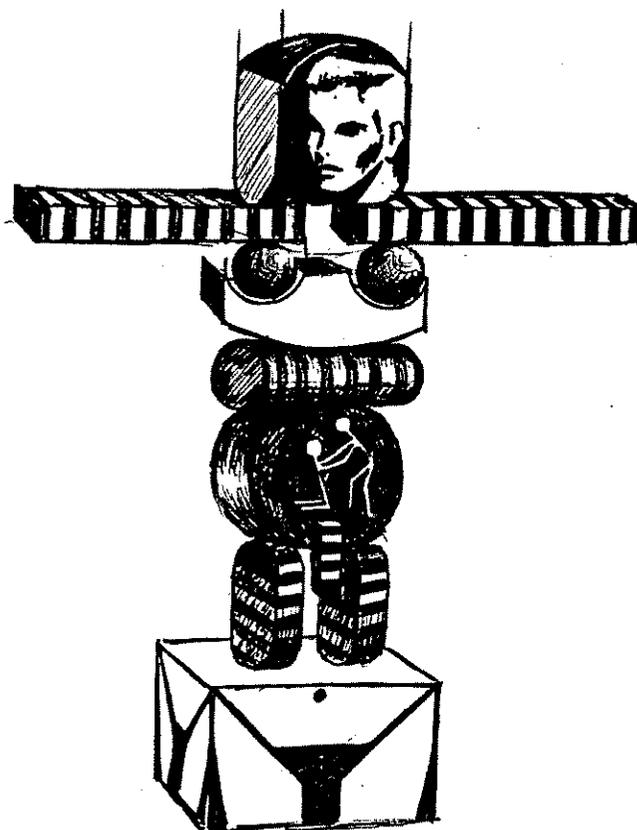
Técnicas de Montagem: Edison Renato Zago
Fernando J. Gimenes

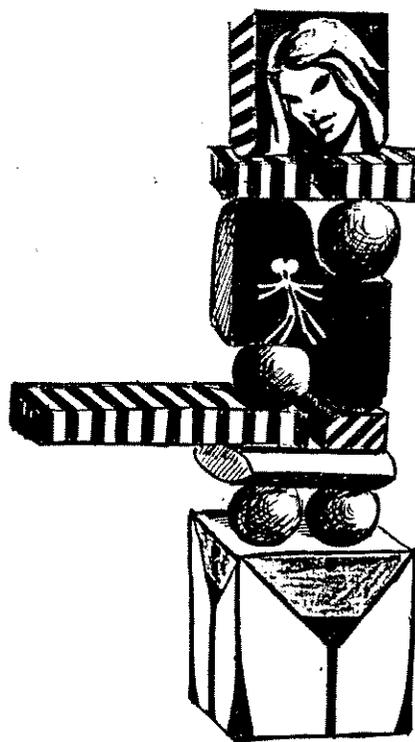
CONJUNTO DE PROTÓTIPOS MÚLTIPLOS

1- Encontro	1- Adriana Del Pilar Bianchi
2- Interferência	2- Berenice Henrique Vasco de Toledo
3- Veleiro	3- Edda Lungershausen
4- Fantasia	4- Fernanda Borges Fortes
5- Opção	5- Fernando J. Gimenes
6- Momento	6- Lúcia de Vasconcelos Afonso
7- Sistema	7- Marcia Tomasi Novaes
8- Montagem	8- Nadir Barbosa Machado da Costa
1- Construção	1- Nicole Van Parys Nadas
2- São Coisas	2- Raquel Bolsonaro Bueno Penteado
3- Renda per Capita	3- Rosa Maria de Toledo Fuzatto
4- Gente	4- Rosana Penteado Camargo
5- Exótica	5- Sonia Carolina Martins Coutinho
6- Redoma	6- Suelly Pinotti
7- Teorema	7- Wladimir Fera
8- Brincando	8- Zelinda Vaino

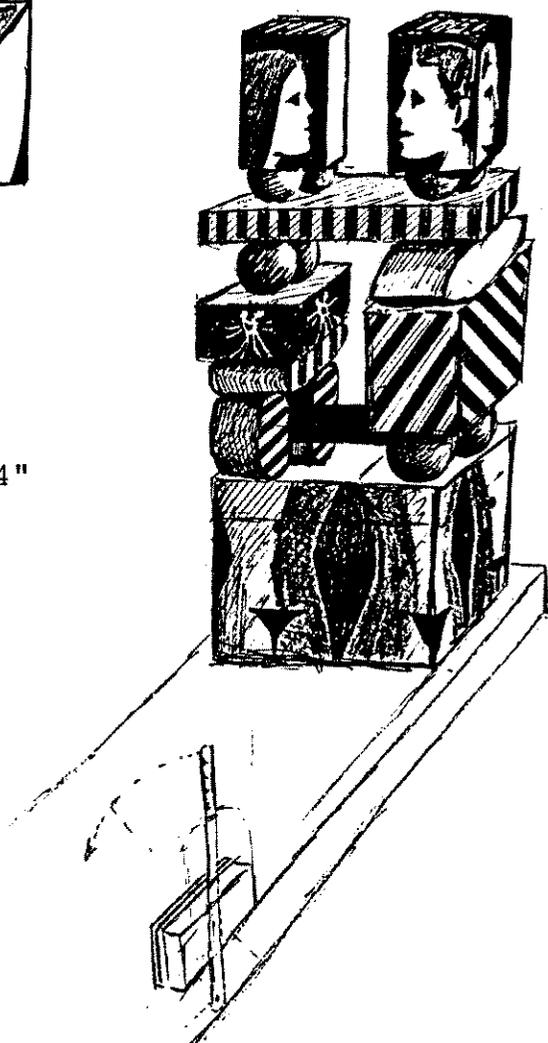


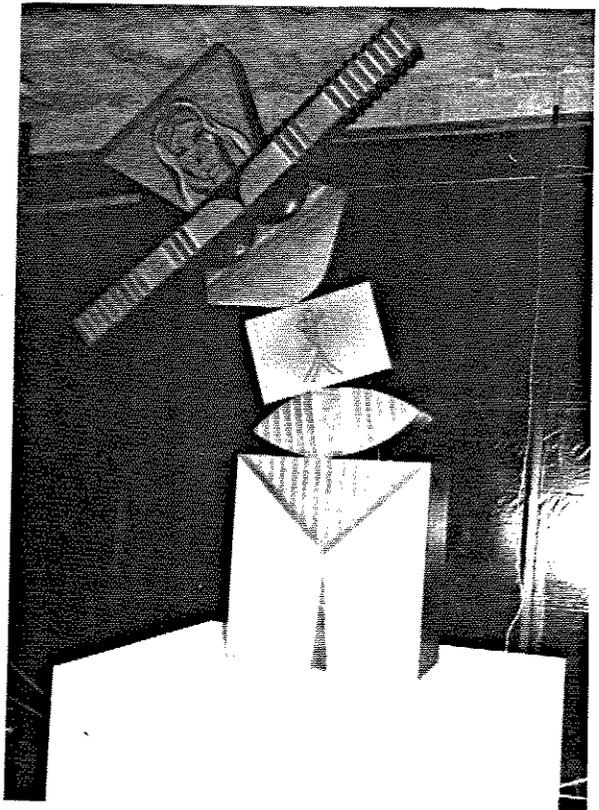
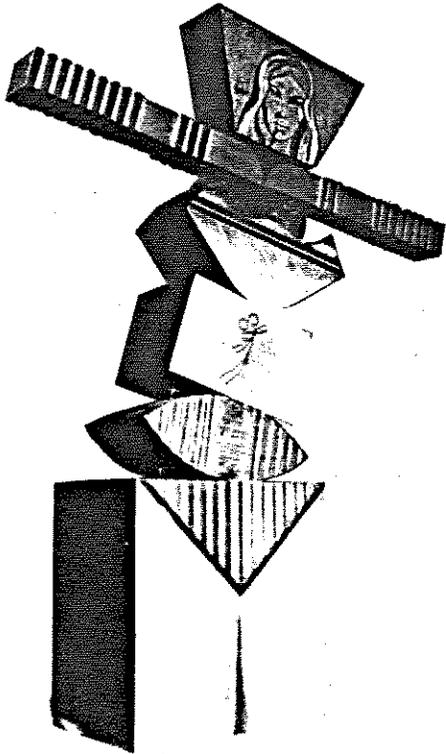
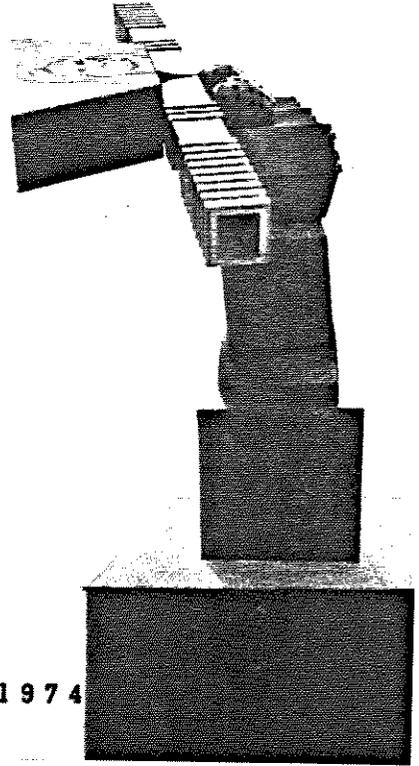
Projetos que deram
origem à "MULHER
TOTÊMICA 74"





Projetos que deram
origem à
"MULHER TOTÊMICA 74"





Regulamento

Bienal Nacional — 1974

CAP. I DA DENOMINAÇÃO E OBJETIVO

Art. 1.º — A Bienal Nacional 1974 será promovida pela Fundação Bienal de São Paulo, com o patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo, estando sua realização prevista para outubro próximo, no Pavilhão "Armando de Arruda Pereira" no Parque Ibirapuera, São Paulo.

Art. 2.º — Todos os Estados e Territórios brasileiros são convidados a realizar Mostras de seus artistas nas respectivas Capitais. As referidas Mostras serão efetuadas pelos Governos locais ou pelas Entidades que as Autoridades designarem para tal empreendimento.

a) As Mostras Estaduais deverão ser realizadas no mês de agosto, a fim de seguirem calendário único em todo o Brasil.

Art. 3.º — Durante a exposição das referidas Mostras Estaduais da Bienal Nacional 1974, de 1.º a 31 de agosto próximo, com data previamente fixada, um crítico indicado pelas Autoridades locais, um crítico indicado pela Fundação Bienal de São Paulo e um crítico indicado pela ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), selecionarão os artistas no local das Mostras Estaduais, que representarão o próprio Estado na Bienal Nacional de 1974, em outubro a novembro deste ano, no Pavilhão "Armando de Arruda Pereira", no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

Art. 4.º — Os artistas premiados na Bienal Nacional de 1974, farão parte, automaticamente, da representação brasileira na próxima Bienal Internacional de 1975, com outras obras.

a) Os artistas brasileiros premiados nas Bienais anteriores que se apresentarem "Hors Concours", deverão enviar, no máximo cinco obras, diretamente à Fundação Bienal de São Paulo — Pavilhão Armando de Arruda Pereira — Parque Ibirapuera, São Paulo, até o dia 30 de setembro, impreterivelmente, com direito a uma área de 15 metros lineares, ou área máxima de 25 metros quadrados;

b) Os artistas brasileiros premiados em Bienais anteriores que desejam concorrer aos prêmios da Bienal Nacional 1974, deverão obedecer o regulamento vigente da Bienal Nacional 1974, enviando as inscrições até o dia 31 de julho e as obras para seleção, até 15 de agosto;

c) Enviar uma relação discriminada, mencionando os títulos das obras, dimensões, técnicas, preço de venda, e indicando os que não estão à venda, para a compilação do catálogo;

Art. 5.º — A mecânica de trabalho desenvolvida pela Fundação Bienal de São Paulo, na seleção dos artistas brasileiros, através das Mostras Estaduais, visa:

1.º — Desenvolver e estimular a linguagem plástica em todo o País;

2.º — Expor uma representação brasileira de autêntica concepção cultural e artística na próxima Bienal Internacional de 1975.

Art. 6.º — As Mostras Estaduais serão exclusivamente constituídas pelos trabalhos apresentados espontaneamente pelos artistas.

Art. 7.º — Único: serão consideradas todas as formas de expressão de Artes Plásticas.

CAP. II — DAS INSCRIÇÕES, PRAZOS E ENTREGAS DAS OBRAS — EXPOSIÇÃO DAS MOSTRAS ESTADUAIS

Art. 8.º — Para inscrever-se nas Mostras Estaduais, deve o interessado:

a) ser brasileiro, ou se estrangeiro, residente no País há dois anos no mínimo, na data da inscrição;

b) na ficha de inscrição à Mostra Estadual, devidamente preenchida, deverá indicar:

1) nome, data e local do nascimento, endereço atual;

2) denominação, dimensões, técnica e preço de venda das obras ou indicar as que não estão à venda;

3) indicar o nome de um crítico que deverá fazer parte do Juri de Premiação da Bienal Nacional de 1974;

c) cada artista poderá enviar às Mostras Estaduais o mínimo de três e o máximo de cinco obras.

d) as obras, conforme especificado no item c) acima, deverão ocupar o máximo de 15 (quinze) metros lineares ou área máxima de 25 (vinte e cinco) metros quadrados;

e) as fichas de inscrição serão remetidas à Secretaria da Fundação Bienal de São Paulo — Caixa Postal 7832 — São Paulo, até o dia 31 de julho de 1974, impreterivelmente;

f) as declarações, consignadas nas fichas de inscrição não poderão ser posteriormente alteradas;

g) feita a inscrição, ficará a cargo da Comissão Organizadora da Mostra Estadual, enviar até o dia 20 de setembro, impreterivelmente, os trabalhos selecionados convenientemente preparados, para exposição na Bienal Nacional de 1974, em São Paulo, no Pavilhão Armando de Arruda Pereira, no Ibirapuera.

h) relação, discriminada, em nome dos artistas selecionados, título das obras, dimensões, técnicas, preço de venda, e indicando as que não estão à venda;

i) as Mostras Estaduais que não chegarem à Fundação Bienal de São Paulo até o dia 20 de setembro, não farão parte da representação Bienal Nacional 1974;

j) os artistas cujo Estado não promova a Mostra Estadual poderão enviar suas obras até o dia 15 de agosto, diretamente à Fundação Bienal de São Paulo, observando cuidadosamente as alíneas a), b), c) e d) sendo naturalmente selecionados pelo Juri em São Paulo;

1.º os artistas incluídos na alínea j) serão responsáveis pelo pagamento das despesas de envio, retorno e seguro das obras aos seus respectivos locais de origem;

2.º a Fundação Bienal de São Paulo não responderá por qualquer despesas de envio ou retorno, inclusive seguro, das obras selecionadas nas Mostras Estaduais ou enviadas diretamente pelos artistas referidos no 4.º).

Art. 9.º — As obras dos artistas do interior do Estado de São Paulo deverão chegar à Sede da Fundação Bienal de São Paulo, até o dia 15 de agosto, para seleção. As despesas de envio, retorno e seguro das obras correm por conta dos artistas.

Art. 10.º — Os artistas residentes na Cidade de São Paulo deverão enviar suas obras até o dia 15 de agosto, para o Juri de Seleção.

a) As obras não selecionadas para a Bienal Nacional 1974, deverão ser retiradas, impreterivelmente até o dia 30 de agosto;

b) As obras aceitas pelo Juri de Seleção da Bienal Nacional 1974 só poderão ser retiradas após o encerramento da exposição.

OBS.: — Caso contrário, a Fundação Bienal de São Paulo não se responsabiliza pela guarda das obras depois de expostos esses prazos, vide alíneas a) e b).

CAP. III — DA SELEÇÃO E DO JURI

Art. 11.º — Uma comissão formada por três críticos:

- a) 1 crítico indicado pela Entidade organizadora da Mostra Estadual;
- b) 1 crítico indicado pela Fundação Bienal de São Paulo;
- c) 1 crítico indicado pela ABCA.

Selecionará nas Mostras Estaduais os artistas que comparecerão à Bienal Nacional de 1974 no Pavilhão "Armando de Arruda Pereira", no Ibirapuera, em São Paulo.

Art. 12.º — Cada Estado se reserva o pleno direito de organizar e apresentar as Mostras Estaduais, da forma que julgar mais conveniente.

Art. 13.º — Os organizadores das Mostras Estaduais deverão manter contato permanente com a Fundação Bienal de São Paulo, a fim de que os trabalhos ocorram dentro de planejamento comum quanto à fixação de data para o Juri de Seleção das obras e do transporte das mesmas à Fundação Bienal de São Paulo para a Bienal Nacional de 1974, no Pavilhão "Armando de Arruda Pereira", no Ibirapuera, em São Paulo.

Art. 14.º — O Juri de Premiação da Bienal Nacional de 1974 será constituído por cinco membros:

- a) 1 crítico, indicado nas fichas de inscrição, pelos artistas das Mostras Estaduais;
- b) 2 críticos, indicados pela Fundação Bienal de São Paulo, podendo ser, um estrangeiro;
- c) 2 críticos, indicados pela ABCA.

CAP. IV — MOSTRA DA GRAVURA BRASILEIRA

Art. 15.º — A Mostra da Gravura Brasileira será constituída de duas partes:

- a) Histórica e didática
- b) Ateliar vivo.

Art. 16.º — A Mostra da Gravura Brasileira será programada e montada pela Comissão Nacional de Críticos de Arte da Bienal Nacional de 1974.

Art. 17.º — A Comissão Nacional de Críticos de Arte da Bienal Nacional de 1974 indicará os artistas que comporão a Mostra da Gravura Brasileira, ou seja, a Mostra Histórica e Didática e o Ateliar vivo.

§ único — A Mostra da Gravura Brasileira terá um regulamento específico, a ser divulgado oportunamente.

CAP. V — DA PREMIAÇÃO

Art. 18.º — Serão atribuídos oito prêmios de Cr\$ 7.000,00 (Sete Mil Cruzeiros) e mais de três de Cr\$ 3.000,00 (Três Mil Cruzeiros) ficando a distribuição desses prêmios a critério do Juri de Premiação. Todas as manifestações plásticas, expostas na Bienal Nacional 74, concorrerem aos prêmios.

Art. 19.º — Os prêmios de aquisição serão doados a entidades públicas e culturais, indicadas pelos doadores, em comum acordo com a Direção da Fundação Bienal de São Paulo.

a) Todos os prêmios serão anunciados oficialmente e entregues no dia do encerramento da Mostra, e diplomas de participação serão concedidos a todos os artistas participantes da Bienal de 1974;

b) A aquisição de obras expostas em São Paulo será feita exclusivamente através da seção de Vendas da Fundação Bienal de São Paulo, retendo esta, para atender a despesas, uma percentagem de 15% do valor do trabalho, além de taxa de 8%, referente ao Imposto de Renda, bem como quaisquer outros impostos ou Taxas que venham a incidir sobre a operação.

OBS.: Não serão colocados à venda, as obras que receberem prêmios aquisitivos.

CAP. VI — DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 20.º — A simples inscrição do interessado implicará na plena aceitação das cláusulas e condições deste Regulamento.

Art. 21.º — As instalações especiais correrão por conta do artista participante.

Art. 22.º — Embora tomando as cautelas necessárias, a Bienal não se responsabiliza por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados, cabendo ao expositor, se o desejar, efetuar o seguro de suas obras contra quaisquer riscos.

Art. 23.º — Sempre que houver doação de obras a particulares, o artista ou o beneficiário terá de pagar a comissão de 15% à Fundação Bienal de São Paulo e 8% do imposto de Renda, além de quaisquer outros impostos ou Taxas que venham a incidir sobre a operação, considerado para isto o preço estabelecido para o trabalho.

Art. 24.º — É vedado ao expositor retirar qualquer trabalho antes do encerramento da exposição.

Art. 25.º — Os casos não previstos neste Regulamento serão resolvidos pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo.

12 de Junho de 1974

9



XIII bienal
internacional de são paulo
1975

1975 - XIII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

TÍTULO DA OBRA: "S E M P R E - 1 9 7 5"

Um dos envolvimento mais profundos desta proposta' artística compreendia o questionamento "espaço e tempo", ou seja, a representação matérica na escultura, com a intenção' de ser efêmera, e as consequências em termos de reações, pro_uvenientes dessa atitude. Como o sempre já não existe em termos físicos, agora tenho dados que provam que o mesmo existe quer, dentro de cada um que vivenciaram a obra em todos momentos, situações, como também pelas reproduções em jornais e revistas, pois, mesmo já se tendo passado 10 anos, ainda ressurge, provocando novas relações e questionamentos em termos de "espaço".

Novamente tenho a colaboração da Equipe CONVÍVIO ' constituída dos seguintes membros:
Adriana Del Pillar Bianchi, Berenice Henrique Vasco de Toledo, Edda Lungershausen, Edison Delber, Edison Renato Zago, Lúcia de Vasconcelos Affonso, Luiz Carlos de Carvalho, Mária Tomasi Novaes, Maria Silvia Martini de Barros, Nicole ' Van Parys Naday, Rosa Maria de Toledo Piza Fuzatto, Rosana Penteado Camargo, Sônia Carolina Martins Coutinho, Suely Pinotti e Wladimir Fera.

A Equipe Convívio deixou no Dolmen e Menires gravados seus desenhos, inscrições de sua autoria, registrando '

dessa forma a participação de cada um, no contexto da obra.

Dados da obra:

Técnica: Escultura com papel, cola e madeira

Dimensões: Largura: 6 metros

Comprimento: 14 metros

Altura: 5 metros

Como a proposta do "SEMPRE" compreendia a sua decomposição pelo tempo, procuramos documentá-lo desde a sua confecção até seu final no Campus da PUC, através de fotos, diapositivos ou filme Super 8, surgindo dessa forma o Documentário "SEMPRE-1975", com registros de câmera na fase de execução da obra na Lagoa do Taquaral, Bienal e Hípica; para a segunda parte do filme, até o final, tivemos as tomadas feitas por Henrique de Oliveira Junior. Tempo de Projeção: 12 minutos. Sonorização: Henrique de Oliveira Junior. Texto: Bernardo Caro, Berenice Henrique Vasco de Toledo e Lêa Zigiatti. Narração: Bernardo Caro.

Texto da trilha sonora do filme Super 8.

DOCUMENTÁRIO: "S E M P R E - 1 9 7 5"

"As coisas são sô reais depois que resolvemos concordar com sua realidade. Ver é uma faculdade especial que a pessoa pode desenvolver e que lhe permitira perceber a natureza final das coisas. O homem não pode compreender os estados internos de outros e nunca poderá compreender emoções que não tenha sentido. A obra de arte evoca os sentidos, ou seja, as respostas internas que damos aos estímulos das mensagens, bem como os estímulos internos que tais respostas produzam. A fim de atingir o observador, o artista tenta descrever, dispor e representar símbolos que evoquem o sentido pretendido, tais tentativas nunca obtêm êxito completo e muitas vezes nem êxito parcial. Estamos apresentando um documentário de

nossa obra que recebeu o título "S E M P R E" . Foi realizada por mim, Bernardo Caro e Equipe Convívio, início dia 10 de março e término dia 10 de outubro de 1975, destino XIII Bienal Internacional de São Paulo, sala do Brasil. O nosso SEMPRE, tem como proposição, sua desintegração e desaparecimento, por isso usamos materiais perecíveis com a ação do tempo, como papel, cola e madeira, pois sabemos que toda obra deixa de pertencer ao artista tão logo a termine e passa a pertencer ao público que, por várias razões deixa de sentir sua existência, tão logo a mesma se integre ao cotidiano. Quando tentamos nos comunicar através das artes plásticas, pretendemos contribuir, mudar e influenciar nosso ambiente, e a nós mesmos e para isso levamos em conta todos os fatores que apontam o comportamento humano. As Artes Plásticas com todos recursos técnicos que possui e mais a intuição e sensibilidade do artista, procura dar a você observador, formas e símbolos de uma era que nos envolve, mas que o artista não se deixa ser envolvido.

Propomos uma parada, reflexão do que somos e do que poderemos ser. O homem ignora sua própria potencialidade, a dimensão de sua grandeza de ser humano, deixa-se envolver pela tecnologia que lhe abriu a porta de um mundo imenso de conforto e prazer, mas que não lhe dá a felicidade. O mundo tecnológico apesar das velocidades que o tornaram menor ainda não encontrou seu verdadeiro caminho, por isso a arte deve andar lado a lado com a ciência para acalentar o frio calculista da era da cibernética.

Chegamos à Bienal de São Paulo.

Nosso SEMPRE, são cabeças que se olham mudas mas que mantêm um diálogo eterno, elas nos censuram e são por nós censuradas "não são as cabeças da Ilha de Páscoa, são nossas ilhas, nossas cabeças!" O trabalho é místico, pois buscamos na era megalítica os suportes para os nossos símbolos, assim como os primitivos marcaram simbolicamente seu mundo, os símbolos que usamos são marcos de uma "era primitiva da tecnologia".

Dolmen e menires, cujas disposições tem a forma de uma colméia, possui uma força mística e até hoje os homens os contemplam por todo o "SEMPRE" - "Isto foi, isto é, isto será".

As luzes vão se apagando, repetindo tudo, sempre tudo, mas o nosso "SEMPRE" testemunha, censura e é censurado, é criticado e elogiado, é um trabalho de polêmica, cumpre seu papel dentro da história das Bienais.

O "SEMPRE" está se decompondo no Campus da Pontif

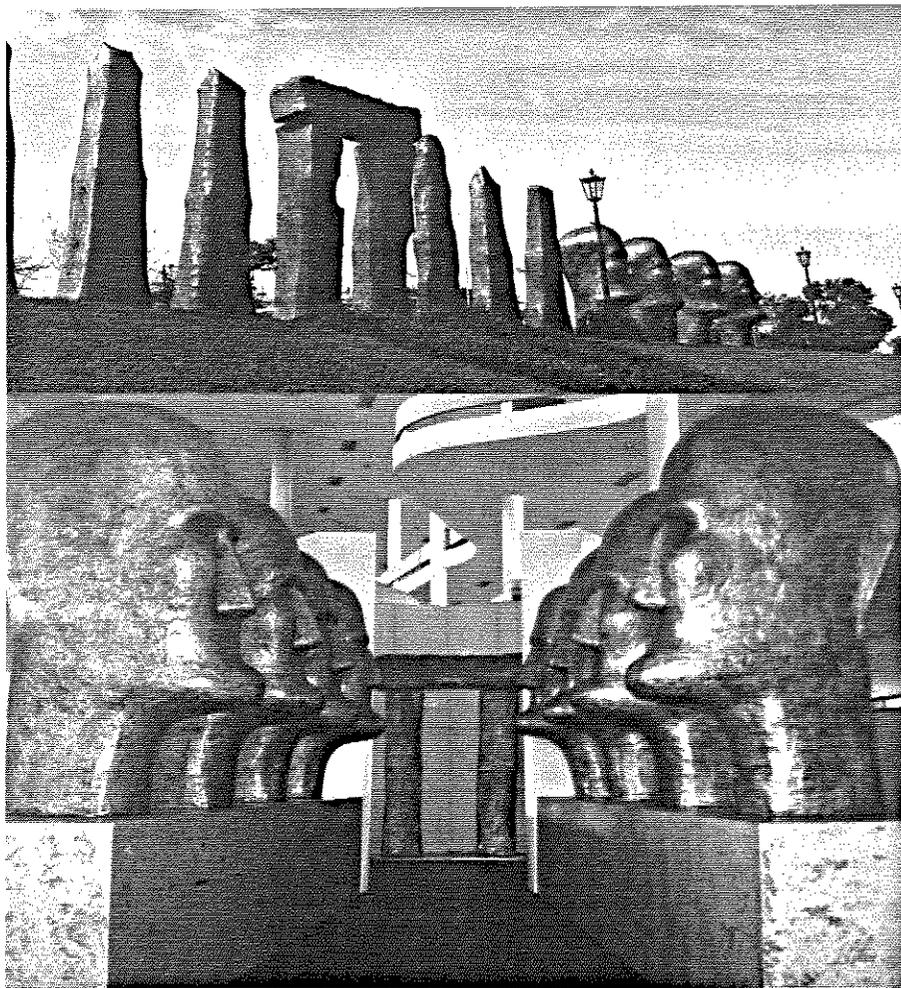
fícia Universidade Católica de Campinas; quantos dias ainda continuará resistindo à ação do tempo? Isso não importa, pois temos a certeza de que já cumpriu e vem cumprindo no seu processo de decomposição a sua total finalidade, ou seja, relembrar ao homem a sua própria condição perecível. Através do "SEMPRE", propomos uma parada, e um caminho que poderá ser o equilíbrio do "humanismo com a tecnologia".

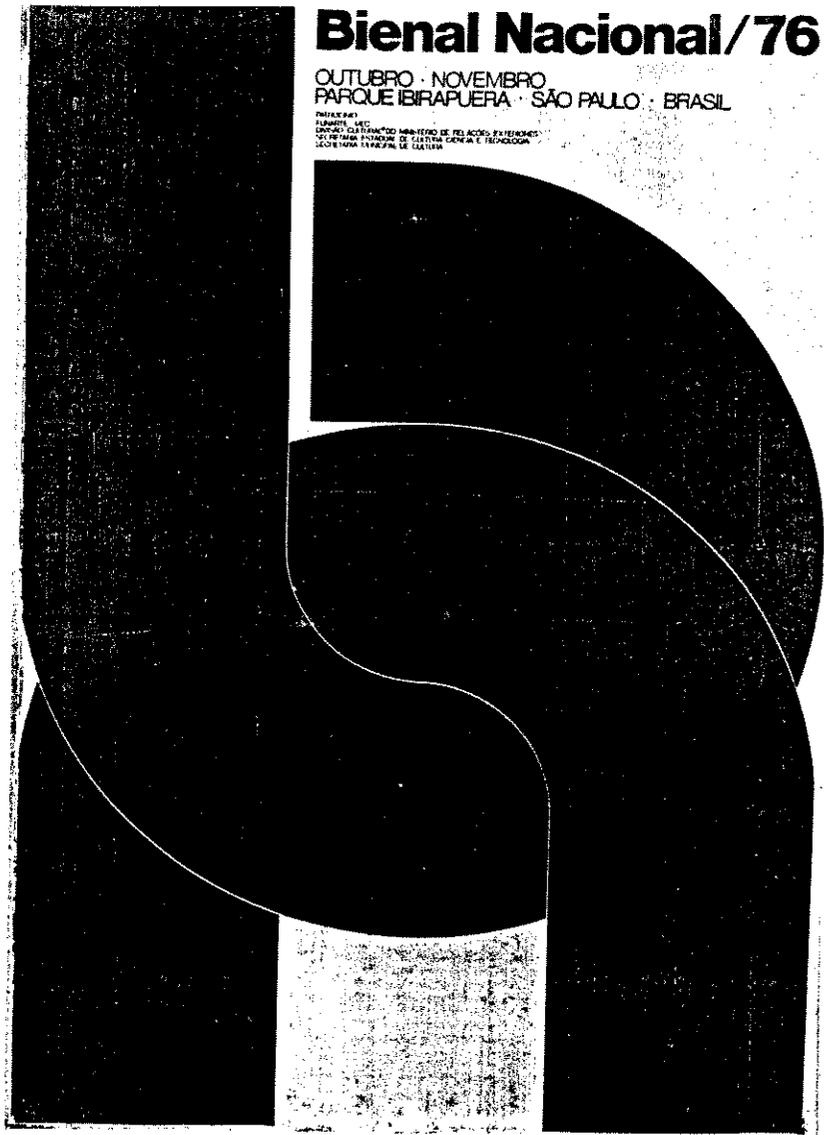
É uma releitura do mundo interior, sou eu, é você, somos todos nós, representam o peso da responsabilidade de nossa cultura, da tecnologia que cresce de forma assustadora, da soma dos valores que se alteram rapidamente; é o preço que pagamos por viver nesta era.

"É o testemunho de uma idéia, pois as idéias jamais serão destruídas".
Isto foi, isto é, isto será ...

"S E M P R E"

1975





Bienal Nacional 76

1976 - BIENAL NACIONAL 76

Júri de Seleção: Carlos Von Schmidt
Olívio Tavares de Araújo
Radhã Abramo

Repetindo o que sempre faço depois de trabalhar em cima de propostas "conceituais-ambientais", costumo registrar em suportes e técnicas tradicionais como pintura, desenho ou gravura, fiz o mesmo com as cabeças do "SEMPRE" e apresentei nesta Bienal Nacional as seguintes obras na técnica de óleo sobre tela:

"Sempre" Thomaz Perina, 1976, 0,90 X 1,20

"Sempre" Raul Porto, 1976, 0,90 X 1,20

"Sempre" Hugo Gallo, 1976, 1,30 X 1,70

"Sempre" Maria Helena Mota Paes, 1976, 0,90 X 1,20

"Sempre" Roberto Vilas Boas, 1976, 0,90 X 1,20

artistas plásticos e amigos residentes em Campinas.

A p r e s e n t a ç ã o

" Este ano de 76 marca dois acontecimentos extraordinários para a história das bienais. A Nacional, que está sendo agora inaugurada, irá dar lugar a uma bem mais ampla a partir de 1978: a Bienal Latino-Americana. A Internacional, a realizar-se no próximo ano, apresentará mudanças profundas em sua elaboração, no caminho de uma maior e permanente atualização.

Esses fatos dão uma importância imensa às manifestações artísticas a cargo da Fundação Bienal de São Paulo, já que poderão abrir novas e imensas perspectivas ao cenário artístico brasileiro, em contínua e acelerada expansão nas últimas décadas. O que se faz de novo ou ainda está em gestação terá lugar destacado nas manifestações bienais de São Paulo que funcionarão como verdadeiros laboratórios de arte e idéias. Possibilidades maiores de pesquisa serão oferecidas aos artistas de todo o mundo, mais diretamente aos brasileiros, que poderão acompanhar de perto, chegando a soluções próprias, os novos caminhos que indiscutivelmente, se abrem seguidamente para as atividades artísticas.

Hoje, como no passado, segue a Bienal empenhada em contribuir para o aprimoramento e o amadurecimento da arte reali-

zada no país, revelando, promovendo, prestigiando e consagrando os seus autores.

Assim, esta Bienal Nacional, sendo a última, converte-se simultaneamente em uma nova abertura, em termos dimensionais, já que passará a dar lugar a uma autêntica assembléia de artistas latino-americanos, favorecendo uma observação do que é feito de bom nessa ampla e importante área das Américas.

Um fato novo, inédito, embora polêmico e de opiniões conflitantes, está ocorrendo nesta Bienal Nacional: foram aceitos todos os trabalhos enviados para a seleção. Ao tomar essa decisão soberana — pois é soberano em suas resoluções — quiz o júri de seleção possibilitar uma visão global — o que é bastante válido — das obras que costumam chegar às exposições que se apoiam na seleção para a escolha dos artistas participantes. Discutível ou não esse critério, pretendeu o Júri, com essa decisão, reunir condições para uma análise de profundidade, a ser feita por quem de direito, talvez com resultados positivos para a evolução da arte no país.

Não se limita, no entanto, a presente Bienal Nacional à apresentação dos que encaminharam trabalhos para seleção. Uma outra manifestação importante foi tomada com base em nomes sugeridos por críticos de arte, permitindo a organização de uma mostra especial de artistas convidados. Uma retrospectiva, sumamente importante para o estudo da evolução da gravura, revelará o trabalho de mais de meio século de Lívio Abramo, formador de várias gerações de gravadores brasileiros. Uma sala será igualmente montada homenageando a memória do artista Antonio Bandeira, falecido em Paris há nove anos em 1967.

Organizada didaticamente, uma mostra dinâmica de fotografia, apresentará as várias aplicações da foto, além de reunir muitos nomes entre os mais destacados profissionais dessa área e com ela uma seção de Super 8, além de manifestações no campo teatral.

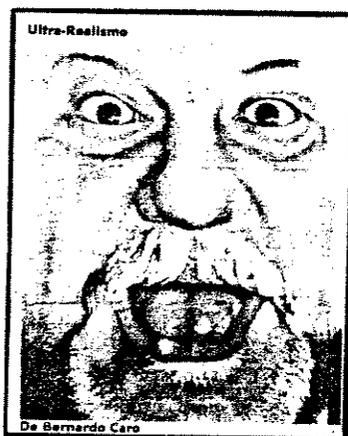
De tudo isso espera-se acentuado interesse não apenas de parte dos artistas como de todo o público visitante. Esse grande esforço só se tornou possível devido ao apoio recebido e representado pelo elevado número de participantes em nossa manifestação deste ano. A todos os que colaboraram para a realização da Bienal Nacional 76 os nossos agradecimentos, ao lado da esperança de que esta grande reunião de artistas, em nosso país, contribua para uma maior compreensão da importância da arte.

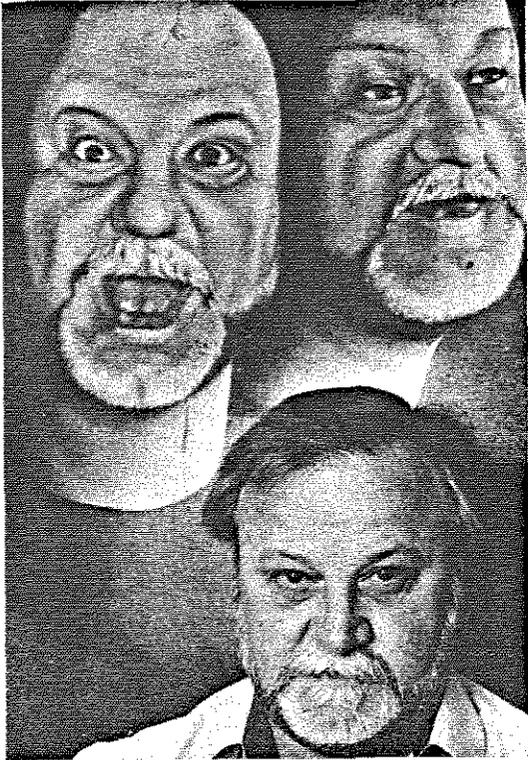
Oscar P. Landmann 10

ÚLTIMA BIENAL

NACIONAL

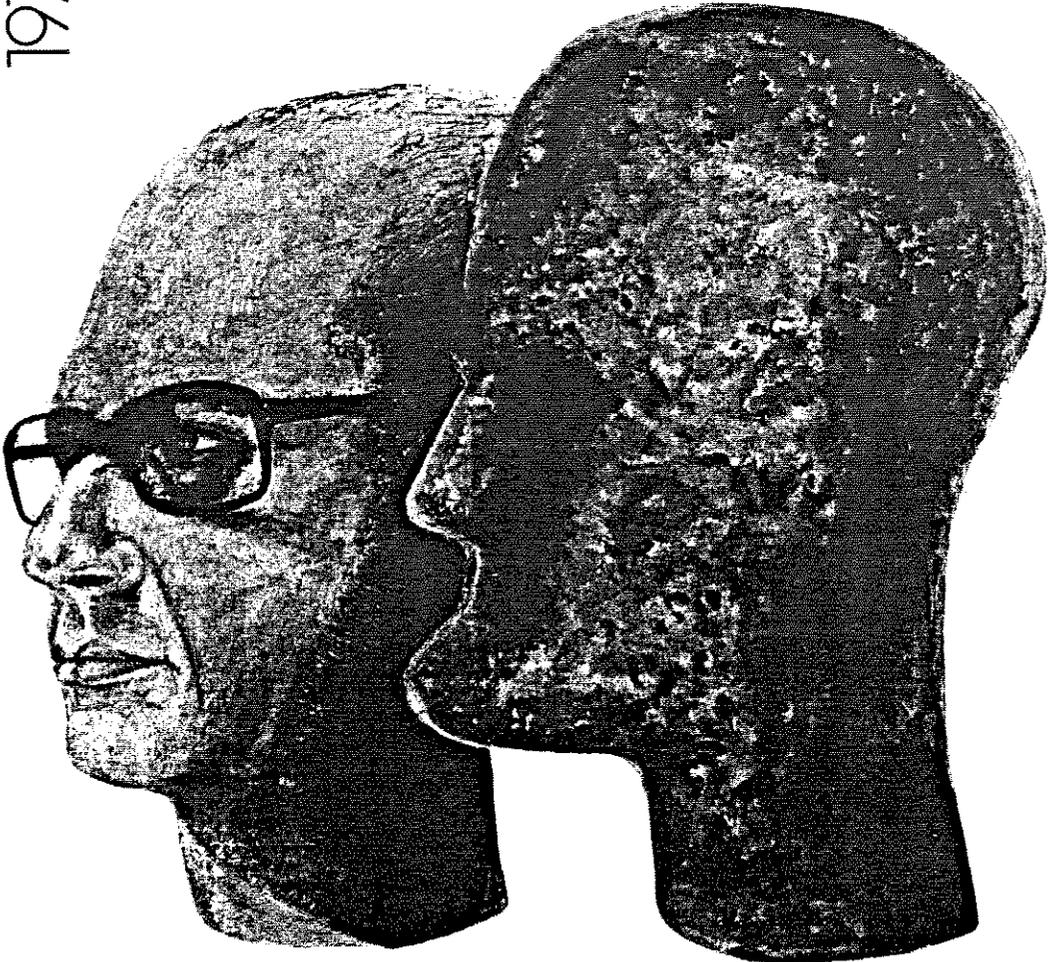
Es así como se cubrió
a partir de este año, de 30 de noviembre.
Una Bienal en que todas las artes
incluyen todas las artes. En 78, las artes
Bienal Latino-Americana





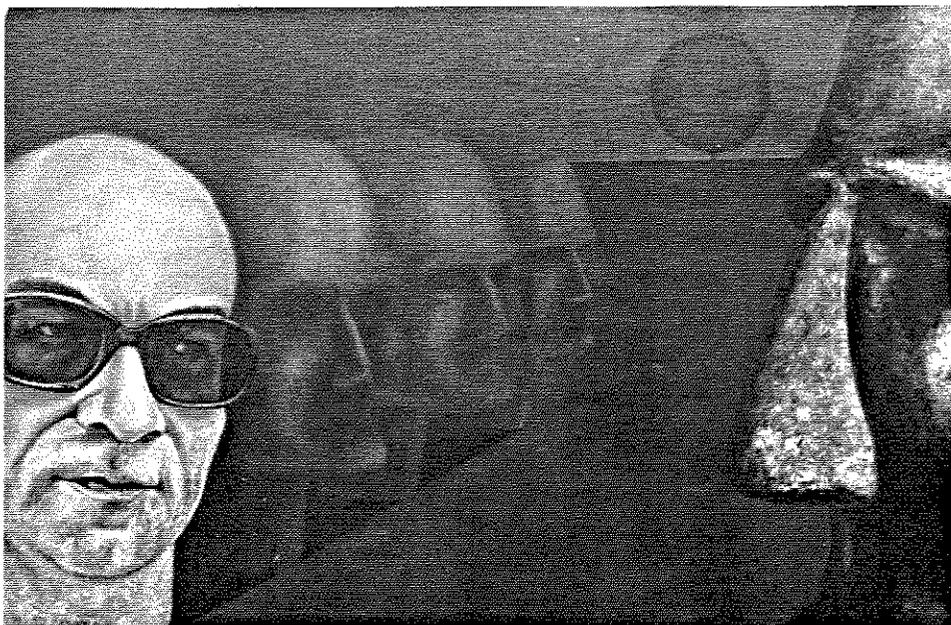
"Sempre" Hugo Gallo

1976

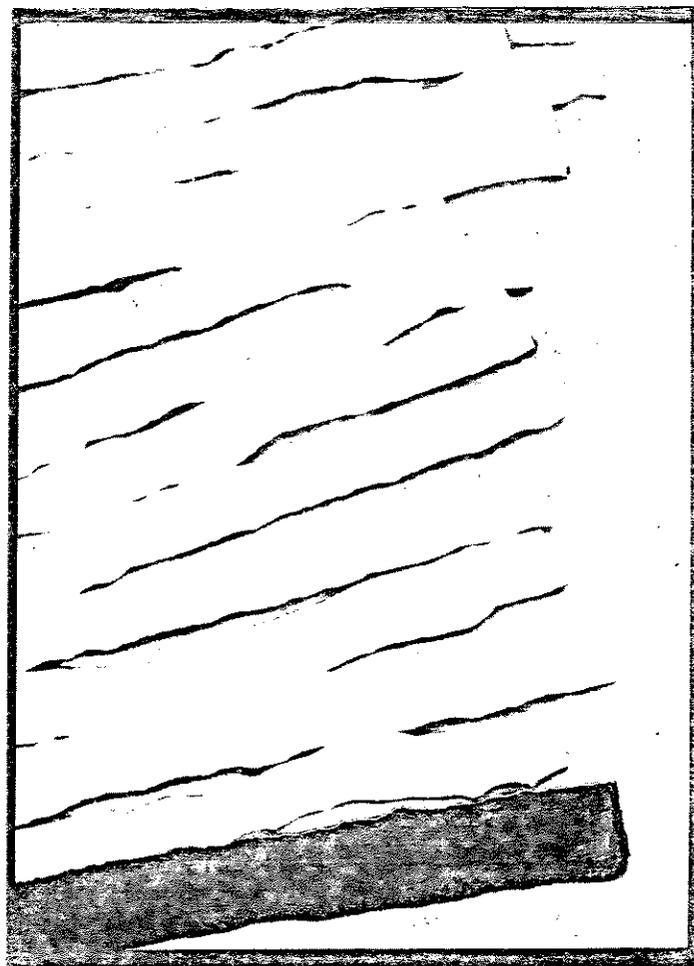




"Sempre" Roberto Vilas Boas



"Sempre" Thomaz Perina



XIV bienal
internacional de são paulo
1977

1977 - XIV BIENAL INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

APRESENTAÇÃO (constante no Catálogo Geral)

"Ao inaugurar-se a XIV Bienal Internacional de Artes Plásticas, permito-me recordar seu fundador e presidente perpétuo, o saudoso amigo Francisco Matarazzo Sobrinho - Ciccillo -, cujo desaparecimento enlutou não somente a Fundação, mas o mundo das artes.

Hoje apresentamos ao público uma Bienal que sofreu alterações radicais. Por primeira vez ela foi programada por um Conselho de Arte, ao qual outorgamos completa autonomia para ir ao encontro dos interesses dos artistas e dos críticos de Arte.

O novo regulamento, que apresentamos na introdução deste catálogo, foi elaborado pelo mencionado Conselho de Arte e está baseado na instalação de sete Proposições Contemporâneas de Salas Confronto e de Salas Antológicas.

Nestas salas Antológicas, o Peru envia a Arte Popular, Clássica e Atual. Desde 1966 esta é a primeira vez que os Estados Unidos se fazem representar, oficialmente, enviando o artista Jensen. A exemplo das Bienais anteriores onde grandes mestres se fizeram representar, como Leger, Picasso, Kandinsky e outros, é com grande satisfação que vejo realizado o meu desejo de apresentar, como convidado de honra, um dos grandes expoentes da atualidade artística mundial, o Latino-Americano RUFINO TAMAYO, que constitui a Sala Antológica mais importante desta Bienal.

O júri internacional julgará, após a inauguração as obras apresentadas nas Salas de Proposições Contemporâneas. No entanto, sem dúvida, o juiz mais importante será a opinião pública, opinião essa que deverá influir na programação das futuras Bienais" 5.

Oscar P. Landmann
Presidente

11

XIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

"EQUIPE PESQUISA 8"

apresenta:

TABELA

(filme super 8 mm)

F I C H A T É C N I C A :

Roteiro e Direção:

BERNARDO CARO

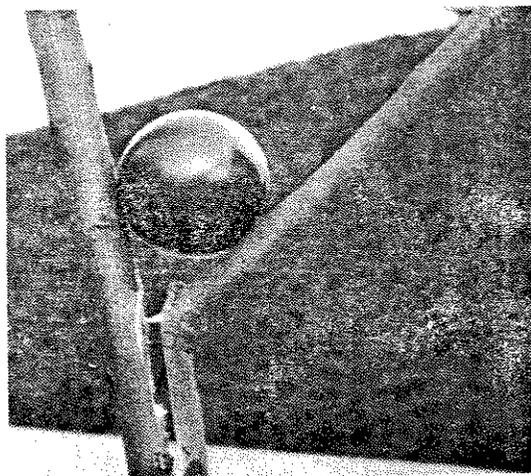
BERENICE TOLEDO

Técnica de filmagem, montagem,
sonorização e arte fotográfica:

HENRIQUE DE OLIVEIRA JUNIOR

Assistente de produção:

MARCOS A. CRAVEIRO



HORÁRIOS DAS PROJEÇÕES:

De terças às sextas-feiras:

17.00 - 17.30 - 18.00 - 18.30

19.30 - 20.00 - 20.30 - 21.00

Sábados e domingos:

16.30 - 17.00 - 17.30 - 18.00 - 18.30

19.00 - 19.30 - 20.00 - 20.30 - 21.00

COLABORAÇÕES:

Dr. Francisco Amaral, DD. Prefeito Municipal; Dr. José Roberto Magalhães Teixeira, Secretário Municipal da Cultura; Rockwell - Fumagalli S.A.; Escola "Convívio de Arte" Ltda.; Foto Studio Fuji; Ativa-Promoções Culturais Ltda.; Mousinho - Gráfica e Papelaria; Sra. Suely Pinotti.

EXECUTADO NA CIDADE DE CAMPINAS – SÃO PAULO – 1977

A nossa proposta para ser avaliada pelo Conselho de Cultura, dentro de uma das sete proposições constante do Regulamento, foi dentro da: "Arqueologia do Urbano", e para tal apresentamos nosso projeto que consistia em:

a) FILME Super 8 - sonoro

Velocidade: 24 quadros por segundo

Tempo: 12 minutos

Autores: Bernardo Caro

Berenice Henrique Vasco de Toledo

Henrique de Oliveira Junior

Temática: Arqueologia do Urbano

Título: "TABELA"

Roteiro: Bernardo Caro

Berenice Henrique Vasco de Toledo

Técnico de Filmagem: Henrique de Oliveira Junior

Técnico de Som: Henrique de Oliveira Junior

Efeitos Sonoros: Bernardo Caro

Berenice Henrique Vasco de Toledo

Marcos Augusto Craveiro

Assistente de Produção: Marcos Augusto Craveiro

OBS.: Foi apresentado para avaliação, 4 minutos de filme sonorizado.

b) ROTEIRO DO FILME - acompanhado de considerações, descrição das tomadas de cena e ilustrada com "STORY BOARD" (desenho) das cenas básicas e fotos.

c) SALA DE PROJEÇÃO conforme PROJETO anexo.

Na apresentação constante do catálogo quero desta -

car:

"Por primeira vez ela foi programada por um Conselho de Arte, ao qual outorgamos completa autonomia para ir ao encontro dos interesses dos artistas e dos críticos de arte". 12

fato que não aconteceu, pois convocado pelo referido Conselho de Arte, que no momento estava representado por Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi e Leopoldo Raimo, tivemos um grande impasse, pois fomos informados de que a Bienal montaria uma "Sala de Projeção" onde seriam apresentados todos filmes Super 8 selecionados, em horários determinados para cada um, sabendo-se, de antemão, que o público maior, em trânsito na exposição, não permanece ou não retorna para assistir propostas de filmes.

Por outro lado sabemos que esses tipos de "espaços" que a instituição oferece, nunca funcionam a contento, seja por falta de equipamentos, pessoal especializado e todo processo que envolve um acontecimento de tão alto porte. Baseado nisso é que apresentamos nosso projeto da SALA DE PROJEÇÃO para funcionar das 17 às 21 horas, em sessões contínuas, e com todo equipamento de projeção, sonoros e de revestimento da sala, inclusive do teto. O operador do projeto seria elemento contratado pela nossa equipe, pelo tempo de duração da Bienal. A recusa dos membros do Conselho de Arte foi total e irredutível.

Diante de tal situação e sentindo que não conseguiria tal intento, decidi retirar o trabalho da participação '

12. XIV Bienal Internacional de São Paulo
São Paulo - Fundação Bienal, 1977, p.1

da Bienal. A "Comissão" diante de tal situação procurou jogar o problema para outros, não assumindo tal atitude, e resolveram chamar o Sr. Guimarães, "montador" de inúmeras Bienais, para que o mesmo ratificasse a decisão do "Conselho", pois o último argumento apresentado pela mesma, é que nós não teríamos condições "técnicas" para montar aquele "espaço".

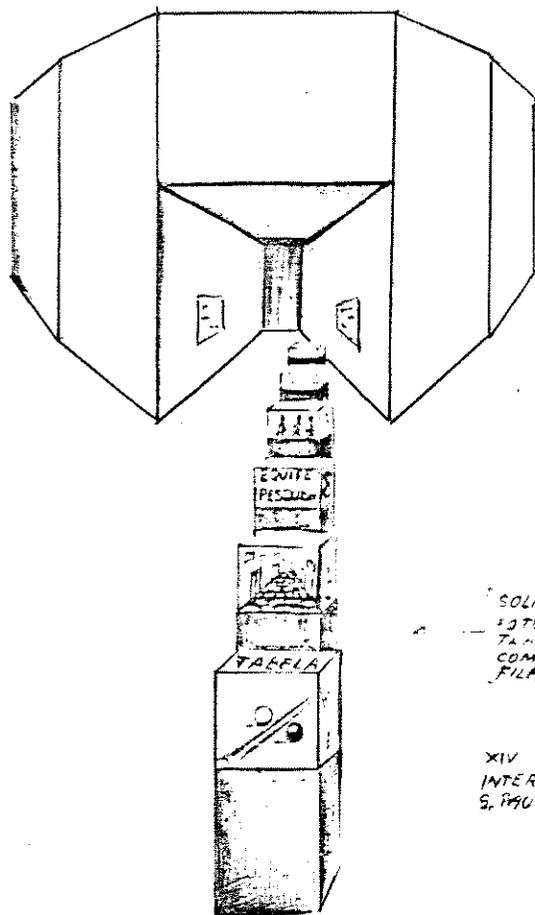
Ao chegar o Sr. Guimarães na sala onde se discutia o problema, a Sra. Maria Bonomi perguntou ao mesmo se seria possível executar aquele projeto. O Sr. Guimarães não estando diante do problema em pauta, respondeu: "Se é o Bernardo que está propondo é possível, pois tudo que sempre propôs, realizou e muito bem."

O Conselho ficou sem ação e conseguimos o "espaço institucional", para construirmos nosso "espaço Livre"

A equipe construiu a sala de projeção, vivendo momentos inesquecíveis de experiência, principalmente no que se refere ao relacionamento com os artistas internacionais, nossos vizinhos.

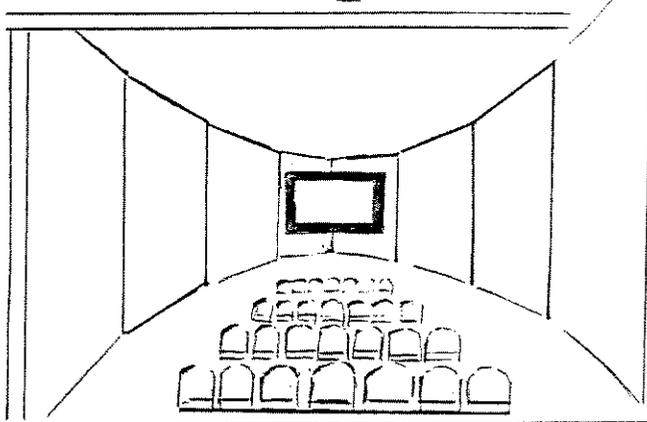
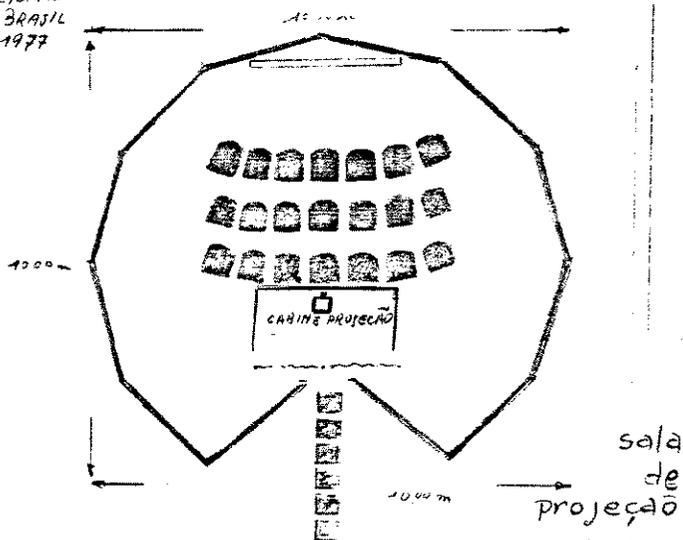


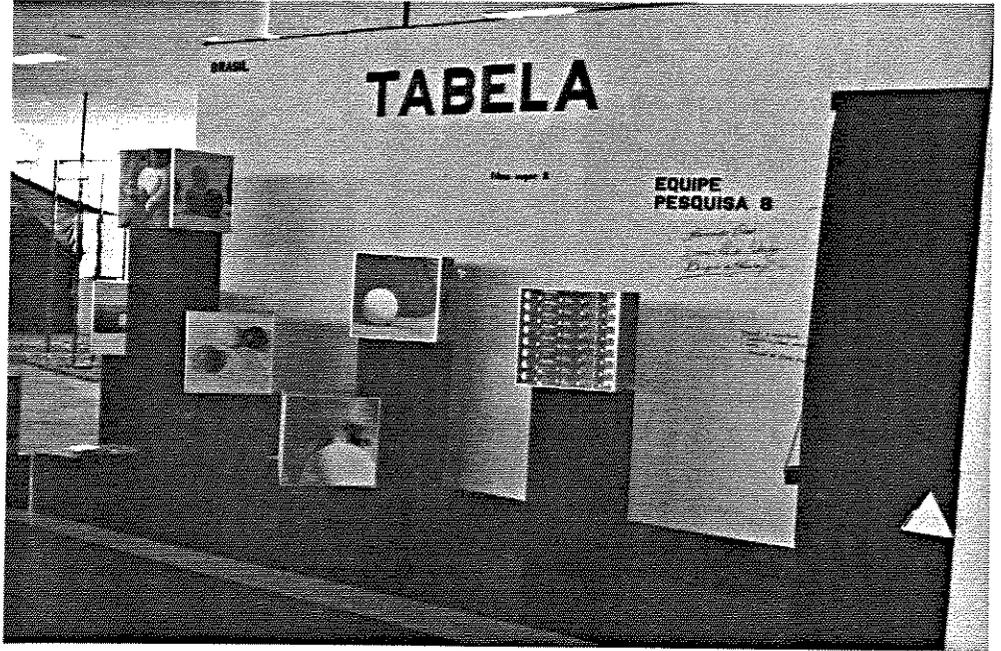
PROJETO PARA A
CONSTRUÇÃO DA
SALA DE PROJEÇÃO.



SOLIDOS COM
FOTOS EM
TRANSPARENCIA
COM CENAS DO
FILME "TABELA"

XIV BIENAL
INTERNACIONAL
S. PAULO - BRASIL
1977





EXPERIÊNCIA VIVIDA COM O JÚRI DE PREMIAÇÃO DA
XIV BIENAL INTERNACIONAL

A luta contra o tempo foi enorme, pois a nossa SALA DE PROJEÇÃO deveria estar pronta para a passagem por aquele nosso "espaço" e assistirem a projeção do filme "TABELA".

Na noite que antecedia o julgamento ficamos até alta madrugada, reivindicando cadeiras para mobiliar nossa sala, até conseguirmos descer a rampa com a carreta manual, com enorme pilha de cadeiras amontoadas, equilibradas e ameaçadas de cair nas curvas que tínhamos que executar.

No dia seguinte, na hora do julgamento, eis que a secretária da Bienal, nos procura e em nome da instituição faz os seguintes pedidos:

a) Se poderíamos emprestar a sala de projeção para que o júri internacional pudesse assistir todos filmes e audio-visuais que estavam participando da referida Bienal;

b) Se poderíamos emprestar nosso projetor Super 8;

c) Se eu poderia ser o operador do aparelho, visto que a Bienal não possuía nenhuma pessoa especializada.

Tive ímpetos de mandar, Conselho e Instituição, para o inferno e negar minha colaboração, tendo em vista os antecedentes desagradáveis.

Porém, pensando nos artistas que ficaram desamparados, sem condições de mostrar suas propostas, realizadas possivelmente com muito sacrifício, resolvi colaborar.

O júri internacional era constituído dos seguintes membros:

Clarival do Prado Valadares, do Brasil

Silvia de Ambrosini, da Argentina

Tommaso Trini, da Itália

Toshiaki Minemura, do Japão

Márcia Tucker, dos Estados Unidos

Durante as projeções, com exceção do brasileiro Clarival do Prado Valadares - que deu grande exemplo de respeito e consideração pelas obras dos artistas em julgamento, permanecendo todo o tempo no recinto, assistindo pacientemente' as propostas -, os demais, ficavam circulando, chegando ao absurdo de em dados momentos, permanecer na sala só o Sr. Clarival Valadares.

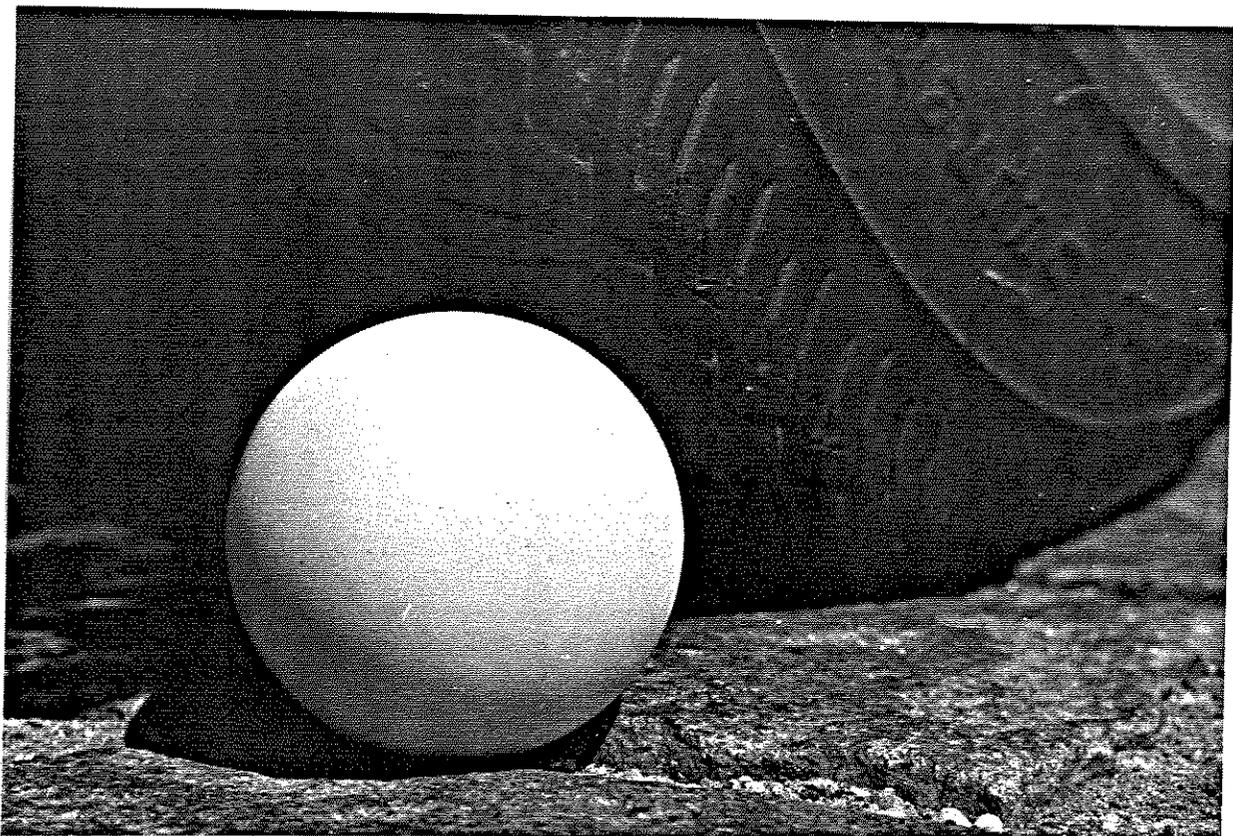
Tivemos momentos de grande angústia, quando um artista português, que viera especialmente para isso, projetou seu audio-visual somente para o crítico de arte brasileiro, para mim e Berenice Toledo, membro da Equipe Pesquisa 8, que estava também presente. Sempre imaginava como se portaria um júri internacional, com todos conchavos políticos, mas jamais poderia imaginar que o desrespeito para com o artista fosse tão grande.

Pergunto: se nós não tivéssemos lutado por nosso espaço, onde estaria nosso filme "TABELA" e os dos nossos colegas? Somente depois de alguns dias após a inauguração, é que foi providenciado de "emergência" um espaço para tal.

Os protestos contra esse júri foram muitos, inclusi

ve poderão ser constatados no artigo de Wagner Carelli - Jornal: "O Estado de São Paulo" de 12 de outubro de 1977, onde também são registrados defesas dos críticos, do Conselho de Arté e da própria Fundação Bienal.

Uma das coisas mais interessantes que consta desse artigo, é quando o artista brasileiro, Krajcberg cita que "todo dia vem um cachorrinho aqui e urina na minha areia. E a Bienal o que faz ...". Pergunto se não seria o mesmo cachorrinho que brincava com os meus cavalinhos?



CONSELHO DE ARTE E CULTURA

A XIV Bienal Internacional de São Paulo — em homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho — antes mesmo de sua abertura, já possui caráter histórico. Pela primeira vez a mostra internacional mais representativa do Continente Americano renova totalmente sua filosofia de atuação tentando desenvolver uma programação cultural que discuta e modifique não somente sua existência anterior de 26 anos, como também, por extensão, a de todas as mostras similares do Ocidente.

A reestruturação se iniciou pela criação de um Conselho de Arte e Cultura com poderes normativos, devidamente apoiado por todos os órgãos administrativos da Fundação Bienal e pelos poderes culturais públicos da Nação, contando ainda com a FUNARTE como elemento incentivador das mais arrojadas pesquisas apresentadas no setor nacional. Elaborou-se como núcleo desse novo comportamento o Regulamento de Participação às Bienais de São Paulo, e lançou-se a pedra fundamental da Bienal Latino Americana, que será realizada nos anos pares. Este Regulamento contém a doutrina básica, em diretrizes práticas e teóricas, de todo o processo de renovação. Este processo está em andamento e ninguém pode prever seus limites de atuação. O novo regulamento é, sobretudo, um instrumento aberto de reciclagem e estimulará com certeza a permanente sintonia da Bienal com as correntes mais vivas do pensamento contemporâneo.

A Bienal deixa de ser, finalmente, um espaço de consagração, para se tornar um espaço de experimentação. O nível das participações não será mais de caráter político, mas sim de criatividade. As fichas de inscrição e identidade foram elaboradas para fornecer um conhecimento profundo e adequado de cada concorrente, realçando os motivos de sua participação. Abolimos a palavra artista, substituída por autor-autoria; minimizamos a palavra arte, pois parece-nos que os termos obra ou projeto melhor correspondem à realidade de nossa busca.

O agrupamento em capítulos e a subdivisão em Propostas específicas nesta Bienal é resultado de uma exaustiva pesquisa, que envolveu especialistas das mais diferentes áreas do conhecimento, sobretudo antropólogos e historiadores de arte. O Conselho de Arte e Cultura assumiu o papel de operador cultural mobilizando dados sobre tudo o que vem acontecendo de mais abrangente, não do ponto de vista de mercado ou de museu, mas de produção cultural. Não foi uma seleção impositiva, mas de resultados palpáveis e inerentes às tendências da atualidade. Tanto assim, que a XIV Bienal propõe um debate internacional, aberto, sobre o tema "O Contemporâneo na Arte", com a presença de personalidades e entidades que contribuíram ou ainda contribuem para a compreensão do permanente e do efêmero em Arte/Cultura/Comunicação. Esse Simpósio Internacional deveu-se à eficaz colaboração do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

As premiações, que não constituem, a nosso ver, uma medida necessária de avaliação, permanecem ainda nesse estágio de nossos trabalhos como estímulo vital para os participantes e para um público que ainda as solicitam como referência.

As sete Proposições Contemporâneas foram recolhidas entre as mais frequentes preocupações artísticas e culturais da atualidade, para não dizer selecionadas dos próprios anseios do homem, perplexo diante de seu próprio mundo e da qualidade de vida que o cerca. A intenção foi documentar essas inquietudes e os diferentes caminhos que cada autor vê como possibilidade de saída para o labirinto em que nós próprios nos colocamos.

A primeira das sete Proposições Contemporâneas — Arqueologia do Urbano — quer documentar o homem em conflito com a cidade — "urbi et orbi", em sua descoberta de que a megalópolis é autofágica e ao construir-se, nos destrói. São as imagens das constantes modificações, da deterioração do tipo de vida, da construção/destruição/reconstrução do meio ambiente urbano. E tudo isso na velocidade do mundo atual, o qual acabou modificando a própria semântica da palavra arqueologia.

A segunda das Proposições Contemporâneas — Recuperação da Paisagem — pretende nos levar a refletir sobre as manifestações visuais do meio natural — integrado ou não ao meio urbano — as reservas naturais, a ecologia, a documentação da destruição ou conservação dessa paisagem, as interferências e descobertas de novas paisagens possíveis, sejam estas criadas pelo homem, ou aquelas oferecidas pela natureza. Recuperar no sentido de recuperar, de restaurar e de retomar.

Arte Catastrófica — a terceira das propostas — é já em si um confronto de idéias e semânticas. A catástrofe não é nada senão uma ruptura, uma perturbação na rotina de um sistema qualquer. Há, por isso mesmo, uma divergência entre o Ocidente e o Oriente na sua forma de conceituação. Para o ocidental, a catástrofe é destruição, o desenlace funesto de uma tragédia — a grande desgraça. Para o oriental é apenas a passagem de um estado para outro e, justamente por isso, a libertação de um tipo de vida para outro. A palavra nasceu do Grego — Katastrophe — para definir o último, e principal, acontecimento de um poema dramático.

A Vídeo Arte tem nessa XIV Bienal Internacional de São Paulo o caráter de documentação, não como técnica, mas sim como forma de conhecimento. Apesar dos 16 anos de existência, desde que, em 1961, Nam June Paik iniciou seus primeiros experimentos com "vídeo-tape", os pesquisadores que se dedicam à essa linguagem sugerem enorme variedade de caminhos percorridos, nem sempre com sucesso. Essa nova expressão continua sendo um desafio.

Poesia Espacial — O espaço poético possui aqui duas conotações. O poema literário, que se tornou visual, desde as inovações do Concretismo, depois pela instauração Praxis e Poema Processo, e a utilização do espaço por autores plástico-visuais. O espaço passou a ser conceito discutido e desafiado, seja uma folha de papel, seja um prédio ou o próprio universo.

O Muro como Suporte de Obras — convivendo com o homem há cerca de cinco mil anos, o muro possui em si próprio conceitos polivalentes. Poderá ser considerado muro interno ou externo, o muro particular de uma residência e o muro social, quando da coletividade. Poderá ainda ser considerado o mural, onde uma sociedade se comunica, o graffiti. O muro pode dividir, unificar ou revelar nosso destino.

Arte Não-Catalogada — Os participantes dessa modalidade seriam pesquisadores de projetos ainda não classificados pelo consumo, nem codificados pela crítica. Eventualmente os que aderiram, a partir da XIV Bienal serão reconhecíveis dentro do "sistema de arte" passando a ter nova identidade.

Exposições Antológicas — No intuito de valorizar o passado cultural/artístico já realizado, o Conselho de Arte e Cultura preferiu um novo dimensionamento para as arcaicas e superadas salas especiais. As Exposições Antológicas são, dessa forma, resultado do respeito cultural e estético que um país possui por seus mestres. E como tal, esses expoentes devem ser apresentados com ampla documentação para que o espectador possa aquilatar não só o talento do expositor, mas também o homem existente em seu interior, que se compõe e recompõe através do espaço/tempo e localizá-lo socialmente em seu contexto.

Grandes Confrontos — Sem qualquer intenção conflitante ou conflitiva, esses confrontos prendem-se à documen-

tação de duas ou mais visões artísticas dentro de uma mesma cultura ou país. É a arte de uma comunidade em contraste com outra. Pode ser ainda a proposição de um movimento ou escola diante de outro, que nem sempre diz respeito a antagonismos, mas mantém confluências normais entre duas ou mais correntes artísticas, onde os pontos comuns poderão superar, perfeitamente, as possíveis divergências estéticas. O confronto, nesses casos, é sempre salutar, demonstrando que em arte os caminhos são polivalentes, se não quisermos dizer infinitos. Nesta Bienal pretendemos apenas fornecer elementos de constatação de tendência para que o próprio público reflita e conclua da necessidade dos contrastes e oposições, como fermento para uma criatividade maior.

A condição de ser autor/artista nos pareceu sem fronteiras, isto gera um tipo de montagem coerente com os Capítulos do Regulamento — diretrizes da Bienal — que deverá melhorar a leitura da exposição, evitando-se o caos das várias linguagens conflitantes, sem impedir, porém, o caos criativo, necessário e condição "sine qua non" para a amostragem dos diversos caminhos do conhecimento humano, definição esta a mais frequente da arte dos nossos dias.

Mesmo assim a Fundação Bienal de São Paulo está ciente de que há muito ainda por fazer. Essa XIV Bienal Internacional nada mais é do que um primeiro degrau numa programação cultural, que deverá ser cada vez mais atualizada e atuante. E para que sua missão continue em permanente gestação, será necessária a ajuda e a colaboração de todos os que constituem o pensamento do país, mas sobretudo do público que é a quem ela pertence como um desafio que se dirige a todos.

Conselho de Arte e Cultura.

Setembro, 1977.

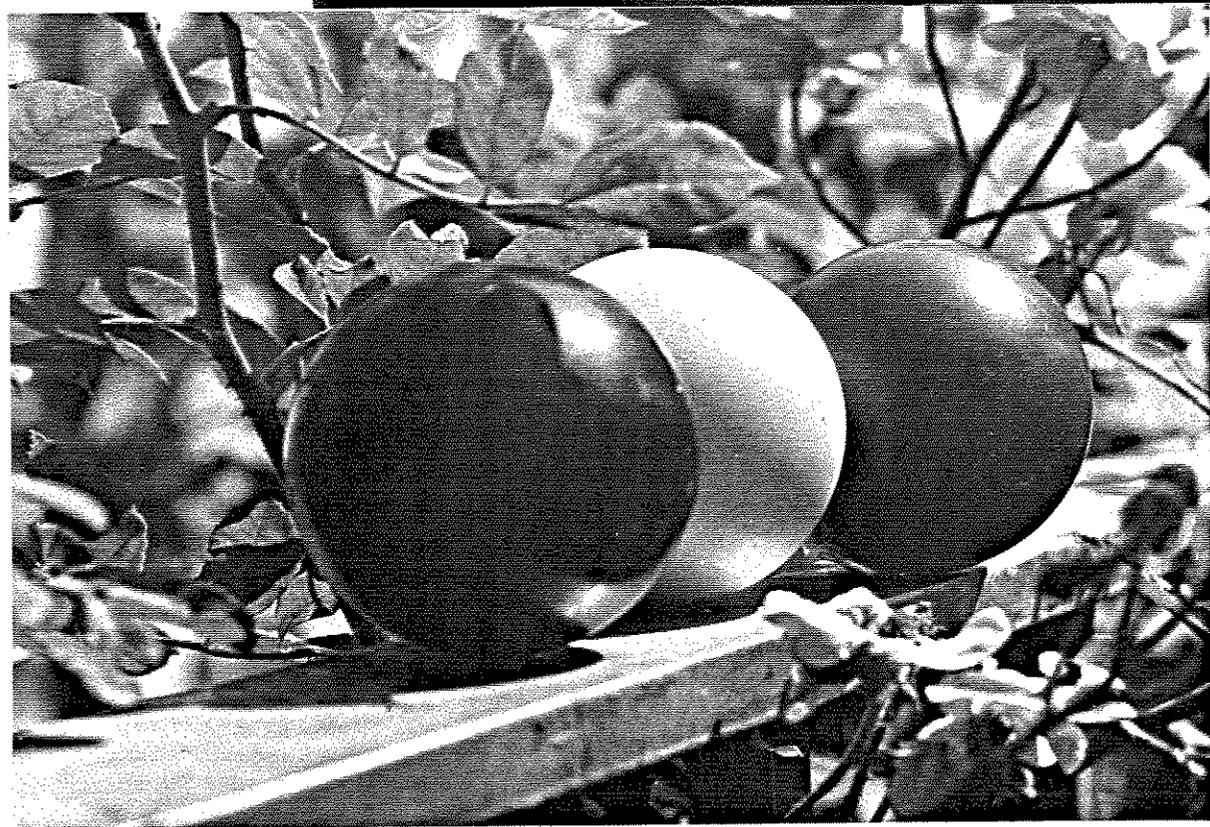
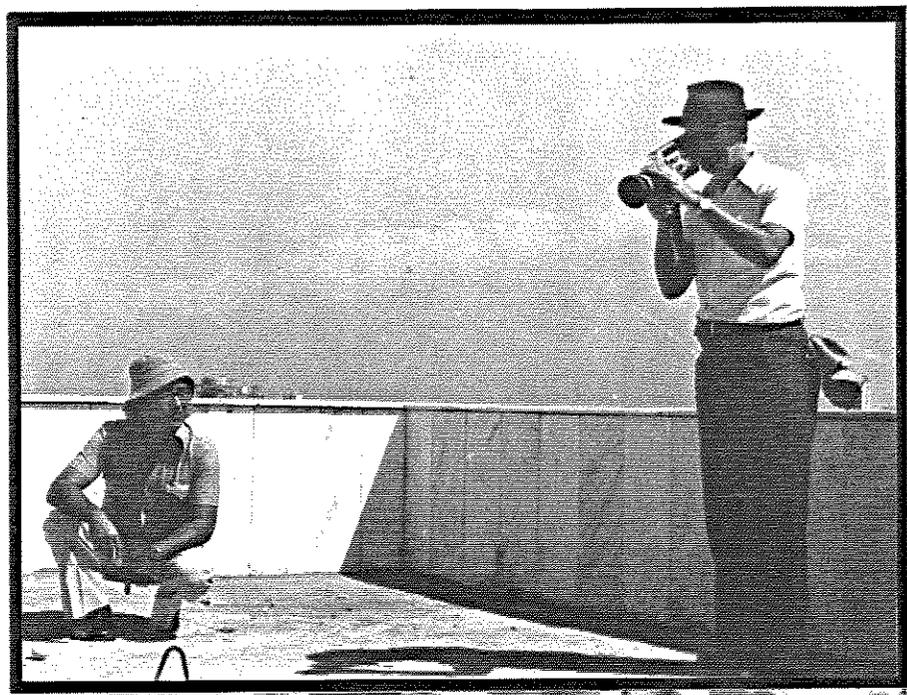
13

"ESPAÇOS" TRABALHADOS NO FILME TABELA

A oportunidade que o regulamento desta Bienal oferecia ao artista de se manifestar através do Super 8, proporcionou à Equipe Pesquisa 8 e principalmente para mim e para Berenice Toledo, artistas plásticos, atuar com uma nova linguagem, ou seja, cinematográfica, que nos ofereceu novos "espaços" como:

- 1- Espaço Conceptivo: onde as imagens mentais ainda abstratas foram interligadas como preparação da fase seguinte.
- 2- Espaço Transitório: compreendendo dois momentos:
 - a) Elaboração do roteiro
 - b) Diretivo - constando das estratégias a serem usadas.
- 3- Espaço de Execução: foram as experiências que tivemos durante todo processo de filmagem, onde a manipulação dos elementos e visualização dos espaços a serem percorridos, nos proporcionaram momentos e espaços vivenciais, de valiosa importância, como também aos colaboradores e espectadores que acompanharam as tomadas de cenas.
- 4- Espaço Cinético: sendo as próprias imagens retidas nos fotogramas, projetadas em sequência na te-

Tomadas de cena por:
Henrique de Oliveira Junior e
Bernardo Caro



la, provocando o "espaço movimento" com utilização de superposição de imagens.

- 5- Espaços Comportamentais: as reações provocadas no espectador através de nossas imagens projetadas ou sugeridas.

ESPAÇOS INSTITUCIONAIS: FESTIVAIS NACIONAIS E INTERNACIONAIS DE FILMES SUPER 8.

Terminada a Bienal Internacional, o filme "TABELA " inicia uma nova trajetória, ou seja, ocupar o "espaço institucional do cinema", cujas premiações foram as seguintes:

- 1977 - "Melhor trilha sonora e melhor filme de arte"
III MOSTRA NACIONAL DO FILME SUPER-8: CURITIBA, PR
- 1977 - "Melhor filme experimental"
I MOSTRA DO SUPER-8: BUENOS AIRES - ARGENTINA
- 1978 - "Melhor filme realizado em Campinas"
V FESTIVAL NACIONAL DO FILME SUPER-8
Promoção do Centro de Ciências, Letras e Artes
Campinas - SP
- 1978 - "Melhor filme de arte e comunicação"
MOSTRA DE FILMES SUPER-8
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ARACAJÓ - SERGIPE
- 1978 - "Melhor filme"
I MOSTRA DO FILME SUPER-8 - CUIABÁ - MATO GROSSO
- 1980 - "Melhor filme"
FESTIVAL "NUEVAS TENDÊNCIAS" - ILHAS CANÁRIAS



Tomadas de cena por:

Berenice Toledo e

Bernardo Caro

- 1984 - PRÊMIO DO FESTIVAL DA UNIVERSIDADE DE SÃO LUIZ

- a) Melhor direção;
- b) Melhor montagem;
- c) Júris popular e oficial;
- d) Melhor filme experimental.

O "TABELA" já foi exibido nos seguintes países:

ITÁLIA

INGLATERRA

VENEZUELA

ESTADOS UNIDOS

BÉLGICA

ESPANHA

PORTUGAL

FRANÇA

TEERÃ

NIGÉRIA

ARGÉLIA

VIETNÃ

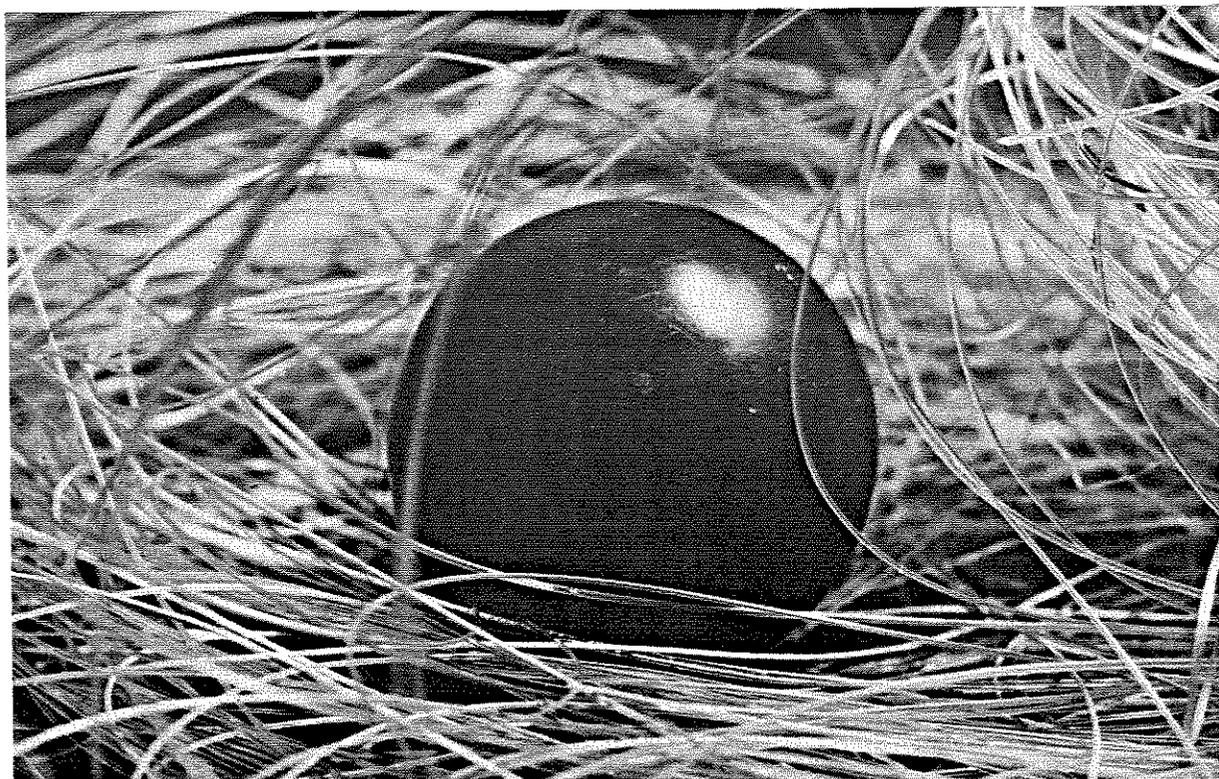
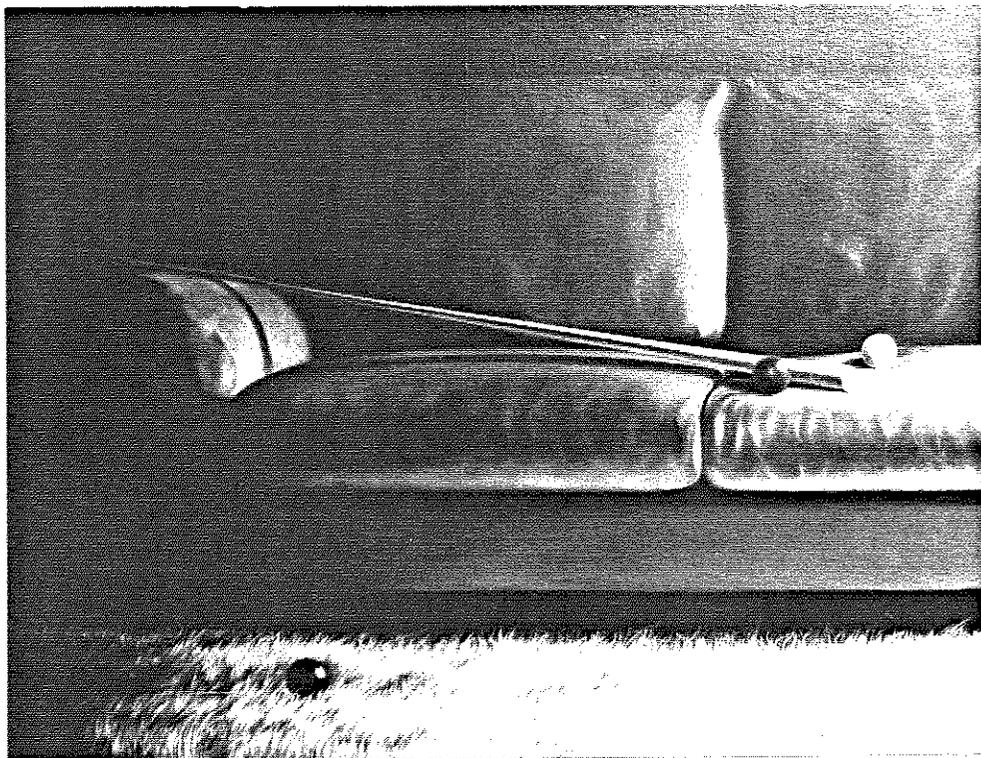
ZAMBI

MARROCOS

NAMUR

CANADÃ

ARGENTINA





I bienal latino - americana de são paulo
1978

Apresentação (CATÁLOGO)

Depois de 27 anos de existência de Bienais Internacionais e Nacionais, resolveu a Fundação Bienal de São Paulo, executar a última das geniais idéias de Cicillo Matarazzo: a criação de uma Bienal Latino Americana.

A Fundação Bienal de São Paulo deseja com a criação das Bienais Latino Americanas, proporcionar aos artistas e intelectuais da América Latina um ponto de encontro e a possibilidade de — em conjunto — pesquisarem, debaterem e, se possível, estabelecerem o que se poderá chamar de arte latino americana. Ao mesmo tempo os artistas, críticos e intelectuais em geral, dos outros continentes serão atraídos por esta manifestação e terão oportunidade de participar ativamente do desenvolvimento cultural da América Latina.

Várias foram as dificuldades, encontradas, mas estamos certos que todas elas serão amenizadas nas próximas Bienais Latino-Americanas.

Queremos em primeiro lugar agradecer aos Poderes Públicos, tanto Estadual como Municipal, através de suas Secretaria de Cultura do Município de São Paulo e Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, que nos cederam verbas, que possibilitaram a realização desta I Bienal Latino Americana e seu Simpósio, ao Ministério das Relações Exteriores que nos forneceu facilidades diplomáticas e verba para convite aos participantes do Simpósio, bem como as entidades públicas e privadas das nações amigas que nos honraram com sua representação.

Agradecemos especialmente aos membros do I Conselho de Arte e Cultura, Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Marc Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi, a Silvia de Ambrosini e Juan Ácha que deram o melhor de si na elaboração do Regulamento desta Bienal, como também o II Conselho de Arte e Cultura, Alberto Beuttenmüller, Carlos Von Schmidt, Geraldo Edson de Andrade e Olívio Tavares de Araújo, que terminou o trabalho e a todos os funcionários da Fundação Bienal de São Paulo, que não pouparam esforços para preparativos e montagem.

Em nosso discurso de posse afirmamos que nossa gestão se assentaria no Homem e que por ele trabalharíamos, porque os resultados culturais seriam de utilidade da coletividade. Entregando a I Bienal Latino Americana à São Paulo, ao Brasil e a todos os irmãos da América Latina e dos outros Continentes, esperamos ter cumprido com uma parte de nossa tarefa. Luiz Fernando Rodrigues Alves. 14

I BIENAL LATINO-AMERICANA

UM EVENTO HISTÓRICO

A I Bienal Latino-Americana surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região imensa do Continente Americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades. O Conselho de Arte e Cultura, responsável pela programação cultural da Fundação Bienal de São Paulo, com o apoio da Diretoria e dos poderes públicos da Nação, propôs, depois de ouvidos especialistas das diversas áreas: sociologia, antropologia, psicologia, música, teatro, dança, críticos de Arte, entre outros; "MITOS E MAGIA" como fio condutor desse primeiro evento. A proposta fundamental — "MITOS E MAGIA" — nasceu, assim, da necessidade de redescobrimos nossas origens, discutirmos as possíveis deformações inseridas em nossas culturas por outras dominadoras e dominantes, seja pela força, seja por processos econômicos. A América Latina é muito jovem ainda, mas caminha a passos largos para sua maturidade, daí essa necessidade de retomarmos velhas sendas esquecidas, propostas perdidas no tempo e no espaço histórico que, infelizmente, não nos foi permitido trilhar em tempos remotos.

A pedra fundamental dessa I Bienal Latino-Americana foi lançada quando da posse do primeiro Conselho de Arte e Cultura, com funções normativas e consultivas, na história de todas as bienais, em 1976. Durante dois anos essa idéia foi germinando. Hoje acreditamos que essa I Bienal Latino-Americana já um fato histórico - venha a se constituir em um marco decisivo para o encontro cultural de todos os povos do chamado terceiro mundo latino, um encontro irreversível, porque necessário e suficiente para o próprio reconhecimento do ser latino-americano como tal. A luta será árdua, sabemos. Mas confiamos em nossas potencialidades culturais e artísticas, pois sabemos também que ninguém poderá ser esquecido todo o tempo. E é à essa parte da América esquecida que dedicamos essa I Bienal Latino-Americana.

Pelo sentido paternalista da premiação, nessa I Bienal Latino-Americana, não haverá prêmios. Nossa memória ainda está fresca desse ato colonialista de presentear em troca de algo mais profundo — nossa liberdade cultural, a expressão real de nossos sentimentos.

A divisão de áreas nessa I Bienal Latino-Americana foi realizada de forma antropológica, onde o índio, o africano, o euro-asiático e a mestiçagem foram considerados como manifestações culturais de raças que entraram em nossa formação latino-americana.

O Conselho de Arte e Cultura, ao propor o regulamento da I Bienal tinha a intenção de realizar uma montagem por proposta, assim não só evitaríamos o conceito geo-político da divisão por países, como teríamos uma visão melhor

da América Latina Índia, africana, euro-asiática e mestiça. Infelizmente, ao estímulo induzido pelo Conselho de Arte e Cultura, tivemos como resposta dos participantes a divisão geo-política. Ao responderem as fichas de inscrição, os países participantes, em número de quatorze nessa I Bienal Latino-Americana, responderam, em sua maioria, por área geográfica. Assim, o país X respondeu que sua área era Y, quando deveria dar a área de cada artista participante, em separado. Perdemos no conceito de dividir por propostas, mas recebemos uma resposta sobre a qual devemos refletir demoradamente. Por que isso acontece? A América Latina realmente se propõe a ser um todo, ou prefere ainda separar-se por nações, culturalmente falando?

Outra questão fundamental foi a conceituação de "MITOS E MAGIA". Lembramos os muitos sentidos, hoje, da palavra grega "Mythos" ou a latina "Mithu" 1 — Narrativa dos tempos fabulosos ou heróicos. 2 — Narrativa de significação simbólica, geralmente ligada à cosmogonia, e referente a deuses encarnadores das forças da natureza e/ou de aspectos da condição humana. 3 — Representação de fatos ou personagens reais, exagerada pela imaginação popular, pela tradição etc. 4 — Pessoa ou fato assim representado ou concebido — "Monstro sagrado". 5 — Idéia falsa, sem correspondente na realidade. 6 — Representação-passada ou futura—de um estágio ideal da humanidade — o mito da "idade do ouro". 7 — Imagem simplificada de pessoa ou de acontecimento, não raro ilusória, elaborada ou aceita pelos grupos humanos, e que representa significativo papel em seu comportamento. 8 — Coisa inacreditável, fantasiosa, irreal; utopia. 9 — Em filosofia, exposição de uma doutrina ou de uma idéia sob forma imaginativa, em que a fantasia sugere e simboliza a verdade que deve ser transmitida, mito da caverna. Ainda em filosofia, toda a forma de pensamento oposta à do pensamento lógico e científico.

Quanto à MAGIA, do grego "magefa", pelo latim "magia", é definida — 1 — Arte ou ciência oculta com que se pretende produzir, por meio de certos atos ou palavras, e por interferência de espíritos, gênios e demônios, efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais; mágica, bruxaria. 2 — religião dos magos. 3 — figurativo, magnetismo, fascinação, encanto, mágica. 4 — Sociologicamente, instituição baseada na crença da força sobrenatural, regulada pela tradição, e constituída de práticas, ritos e cerimônias em que se apela para as forças ocultas e se procura alcançar o domínio do homem sobre a natureza.

Como todos esses conceitos de "Mitos e Magia" pertencem ao dicionário, portanto integrantes do mundo estático das palavras, o Conselho de Arte e Cultura pede especial atenção para o fato de ser a vida uma dinâmica, com mutações constantes, da mesma forma que as palavras mudam suas acepções semânticas.

MANIFESTAÇÕES

O INDÍGENA — A intenção dessa I Bienal Latino-Americana é estudar os mitos e magia derivados da cultura de grupos étnicos desde os pré-colombianos, mitos do passado, assim como analisar a situação atual do primeiro povo que habitou e habita a América Latina. A cultura indígena, apesar de hoje quase esfacelada, foi a primeira a sofrer mutilação por outra cultura dominadora. Devendo assim serem revistas suas conquistas passadas, ao mesmo tempo em que se analisa suas condições culturais do momento presente.

O AFRICANO — Procuraremos estudar também os “mitos e magia” nos diferentes momentos de transmutação da dinâmica cultural e social da cultura negra. Trazidos como escravos no passado, a cultura negra passou por uma metamorfose cultural que, ainda hoje se processa. Recolher identidades e diferenças dessa cultura em processo é já pesquisa para toda uma vida.

EURO-ASIÁTICO — Nessa divisão, chamamos a atenção para os mitos e magia resultantes de influências européias ou asiáticas transformadas e integradas à cultura latino-americana. A presença do europeu, como colonizador, e do asiático, como imigrante, já cria diferenças sensíveis na forma de atuação de suas culturas diante de nós latino-americanos.

A MESTIÇAGEM — Aqui ficam os mitos e magia recriados, reformulados como geradores de novas formas de criatividade própria dos latino-americanos. Não devemos nos envergonhar de sermos mestiços culturalmente. Mas sim descobriremos novos caminhos nesses mitos e magia, que já fazem parte do nosso ser latino-americano; nossas atitudes diante da vida, nossa ideologia, nossa forma de construir cidades e, principalmente, nossa percepção diante de uma nova arte que se esboça dentro de nós, proveniente da somatória total do que fomos em um passado, no tempo e no espaço, e diante do novo desafio cultural, em outro tempo e em outro espaço.

As quatro divisões anteriores podem manifestar-se mediante os seguintes elementos visuais: iconográficos e compositivos. Iconográficos pelo tema e personagens, signos e símbolos. Os compositivos pelo uso da cor, da forma e espaços, de materiais e textura, pelos gestos e rituais. Para exemplificar, poderíamos discutir se há temas e personagens essencialmente latino-americanos. E mais, há signos e símbolos que nos pertencem e só a nós? Seria pois uma boa reflexão sobre a iconografia latino-americana. De outro lado, poderíamos perguntar, mediante a aplicação de conceitos compositivos, se há cores, formas e espaços mais constantes na América Latina que em outras áreas do mundo. Outra reflexão fundamental, há materiais que dizem mais de perto o que sentimos do que outros? A utilização do plástico faz parte, por exemplo, do nosso cotidiano ou nos foi imposta? Temos gestos e rituais nossos?

O Conselho de Arte e Cultura aceitou para essa I Bienal Latino-Americana todo o tipo de linguagem, bem como todas as técnicas, desde que o tema fosse tomado como fundamental para o encontro nosso com a nossa cultura, e não para fomentar folclorismos (pseudo-folclore) através dos quais essa imensa região está acostumada a ser vista por elementos alienados de culturas alienígenas. Sempre nos viram como portadores de uma cultura pitoresca e "primitiva", quando o que tivemos foi uma cosmovisão diferente do mundo e da vida.

Além da manifestação visual, a Fundação Bienal de São Paulo apresentará na I Bienal Latino-Americana um setor de DOCUMENTAÇÃO, caracterizando "MITOS E MAGIA" no processo latino-americano, dentro das quatro áreas propostas. Essa documentação tem finalidade didática, incluindo-se diagramas e textos, ilustrados ou não com fotografias, gravações, vídeos ou filmes, abrangendo aspectos artísticos, antropológicos, históricos ou sociológicos da América Latina.

SIMPÓSIO

A Fundação Bienal de São Paulo, por indicação do Conselho de Arte e Cultura, convidou estudiosos de diversas partes do mundo, em diferentes disciplinas, a participarem do SIMPÓSIO, que se realiza de 3 a 6 de novembro de 1978.

O SIMPÓSIO discutirá os seguintes temas:

- 1 – Mitos e Magia na Arte Latino-Americana.
- 2 – Problemas Gerais da Arte Latino-Americana.
- 3 – Propostas para a II Bienal Latino-Americana de 1980.

Essa I Bienal Latino-Americana é o nosso primeiro momento de reflexão, primeiro obstáculo a ser transposto para uma programação cultural, cada vez mais atuante, atual e ativa. E para que essa reflexão seja documentada, discutida e decisiva para um caminho autóctone será necessária a presença e a ajuda de todos que constituem esse Terceiro Mundo, tão desigual em suas formas de manifestação artística e cultural, tão semelhante diante de seus problemas históricos e sociais. O debate está aberto. Sejam Bem-vindos.

Conselho de Arte e Cultura

15

Outubro, 1978

1978 - I BIENAL LATINO AMERICANA

Participamos desta Bienal juntamente com a artista Berenice Toledo dentro da manifestação: "MITOS E MAGIA DE ORIGEM MESTIÇA" com a proposta: "O ALFABETO DEFORMADO; METAMORFOSE GRÁFICA, 1978" que consistia em um "espaço", medindo 10,0 X 12,0 m., por conseguinte, um estande totalmente aberto na frente.

I BIENAL LATINO-AMERICANA - 1978

"ALFABETO DEFORMADO - METAMORFOSE GRÁFICA"

Considerações:

A proposta que apresentamos, tem como base o alfabeto deformado que elaborei no ano de 1966.

Sendo as letras signos criados e utilizados pelo homem, através dos tempos, quer seja em formas de escritas pictóricas, ideogramas, quer seja por símbolos gráficos que se combinam representados por todos valores conceituais do ser humano, pesquisei nos grafismos dos muros - banheiros, carteiras escolares, etc. -, onde crianças, adolescentes e adultos, escrevem, gravam e se expressam através de símbolos, signos, palavras, protestos e pornografias.

Nestas pesquisas, encontrei a preocupação escrupulosa de se adulterar, modificar, transformar, principalmente as expressões pornográficas, ou qualquer identificação do au

tor para que ninguém possa identificá-la.

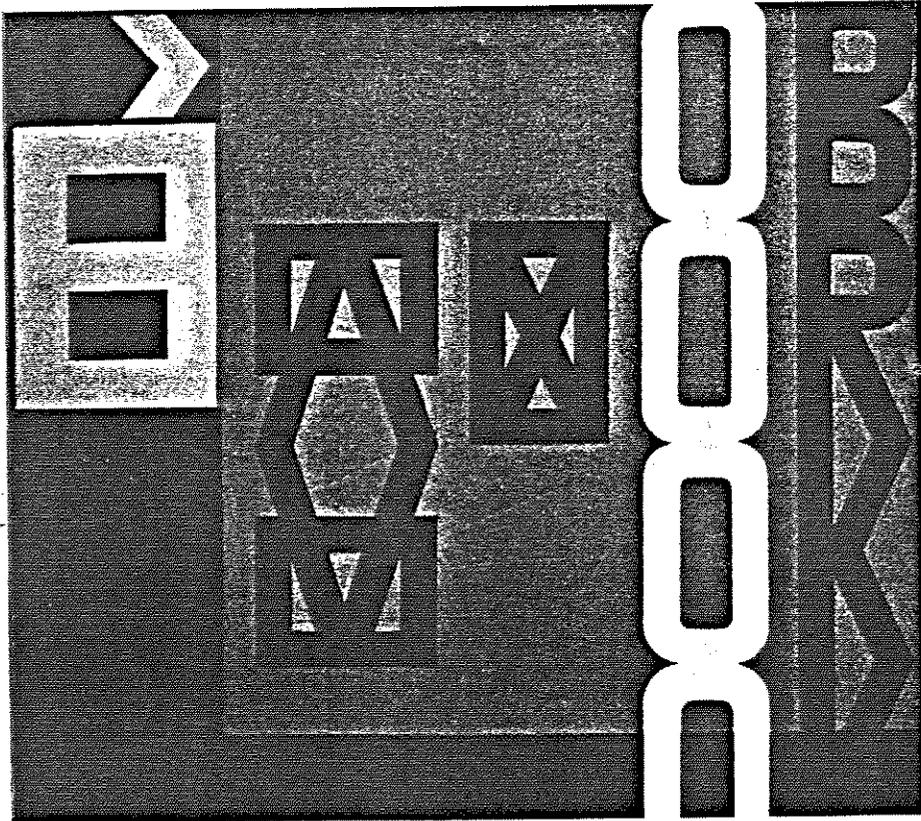
Quando estas palavras são pintadas, escritas, é suficiente uma pintura para destruí-las; porém quando são sulcadas nas paredes ou madeira, somente a incisão de novos sulcos poderá fazer desaparecerem, ressurgir então, novas formas, que dão ao grafismo anterior, ritmos espetaculares e surpreendentes.

Baseado nesta metamorfose gráfica, criei um alfabeto deformado, através do qual, nestes 12 anos, venho me expressando da forma mais variada e enigmática para o público, e que somente no mês de fevereiro deste ano, na exposição realizada pela "Equipe Pesquisa 8", no Centro de Convivência de Campinas, desvendei a decodificação ao grande público:

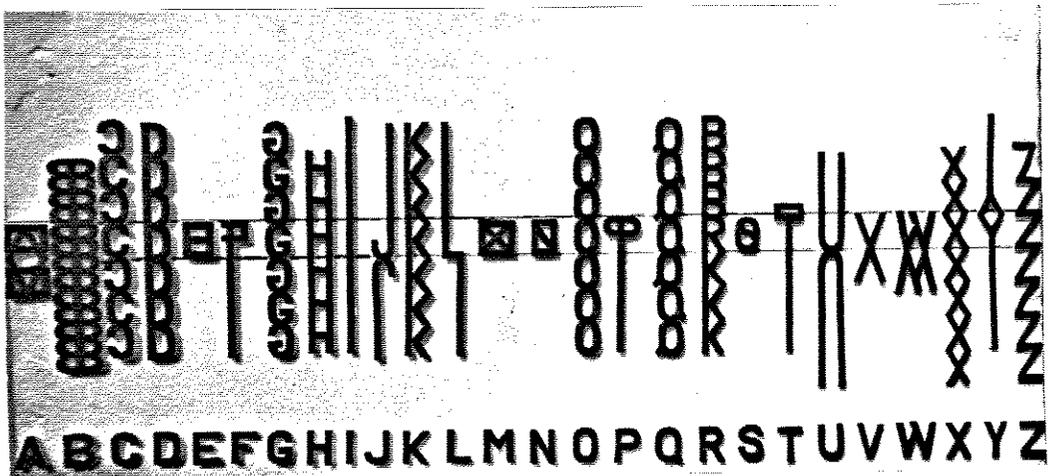
"O muro é uma grande tela (suporte)
e o artista é o povo" B.Caro

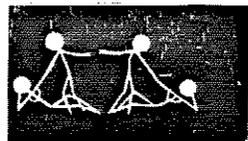
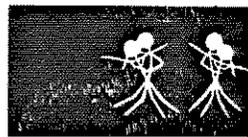
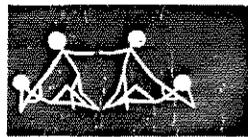
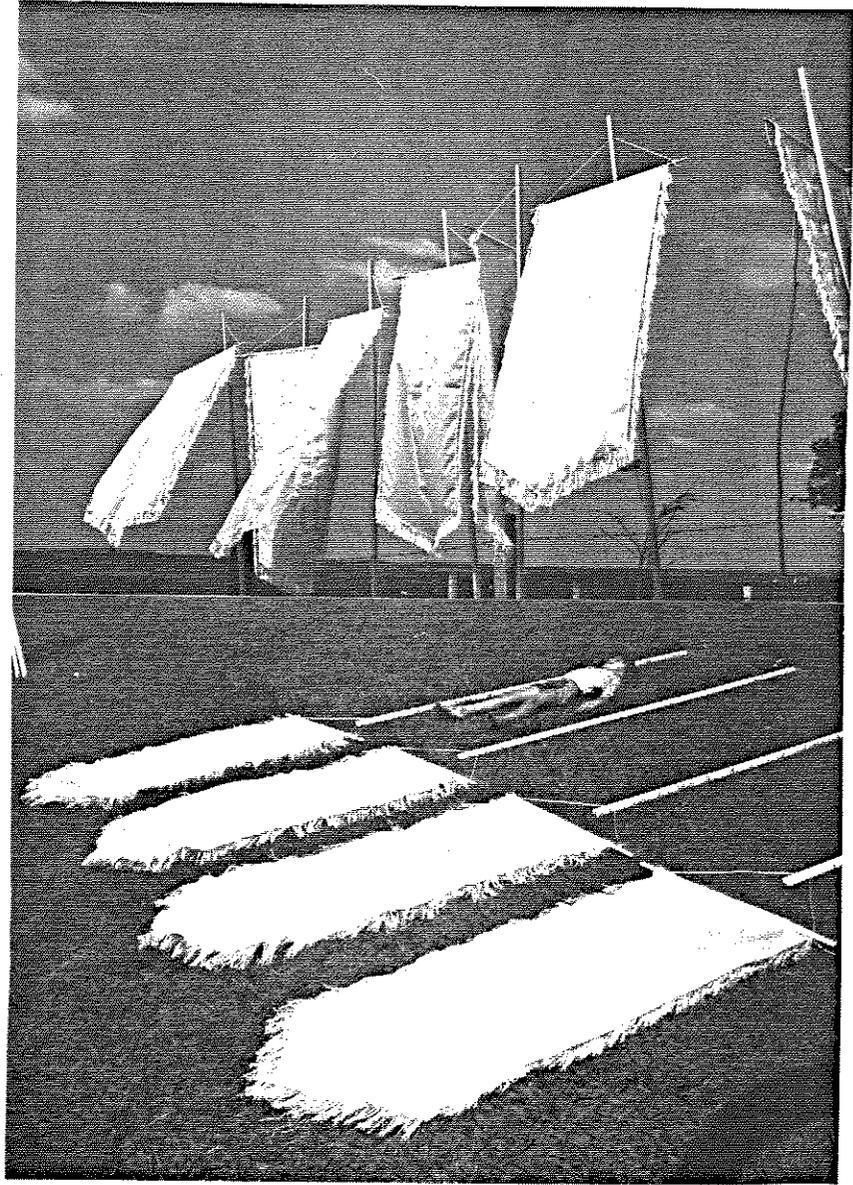
Conseqüentemente, sobre os suportes (gravuras, telas, etc.), coloco também inscrições, que marcam de forma poética, contundente, satírica ou pornográfica, atendendo assim, minhas necessidades expressivas.

Os estandartes representam uma simbologia dualista, pois tanto poderão ser uma procissão religiosa, como uma escola de samba, ou também como na tela tridimensional da escadaria que pode ser uma igreja, em cujo ritual místico costuma-se, em algumas regiões brasileiras, incluir a lavagem da escadaria em dia de festa religiosa, ou representar a limpeza de um clube carnavalesco (síncretismo religioso).



**I BIENAL LATINO-AMERICANA
SÃO PAULO-BRASIL**







Quanto à simbologia "X" dos vidros (vidraças novas), incisões nas pedras primitivas, a assinatura dos analfabetos ou amarrados de encerados de caminhões é uma reportagem, em cuja posição de fotógrafo se coloca a artista Berenice Henri que Vasco de Toledo, para captar em forma de desenho, uma imagem transcendental do ser humano, principalmente o latino-americano, cuja resistência atravessa o dia e a noite, apresentada pelos painéis branco, cinza e negro.

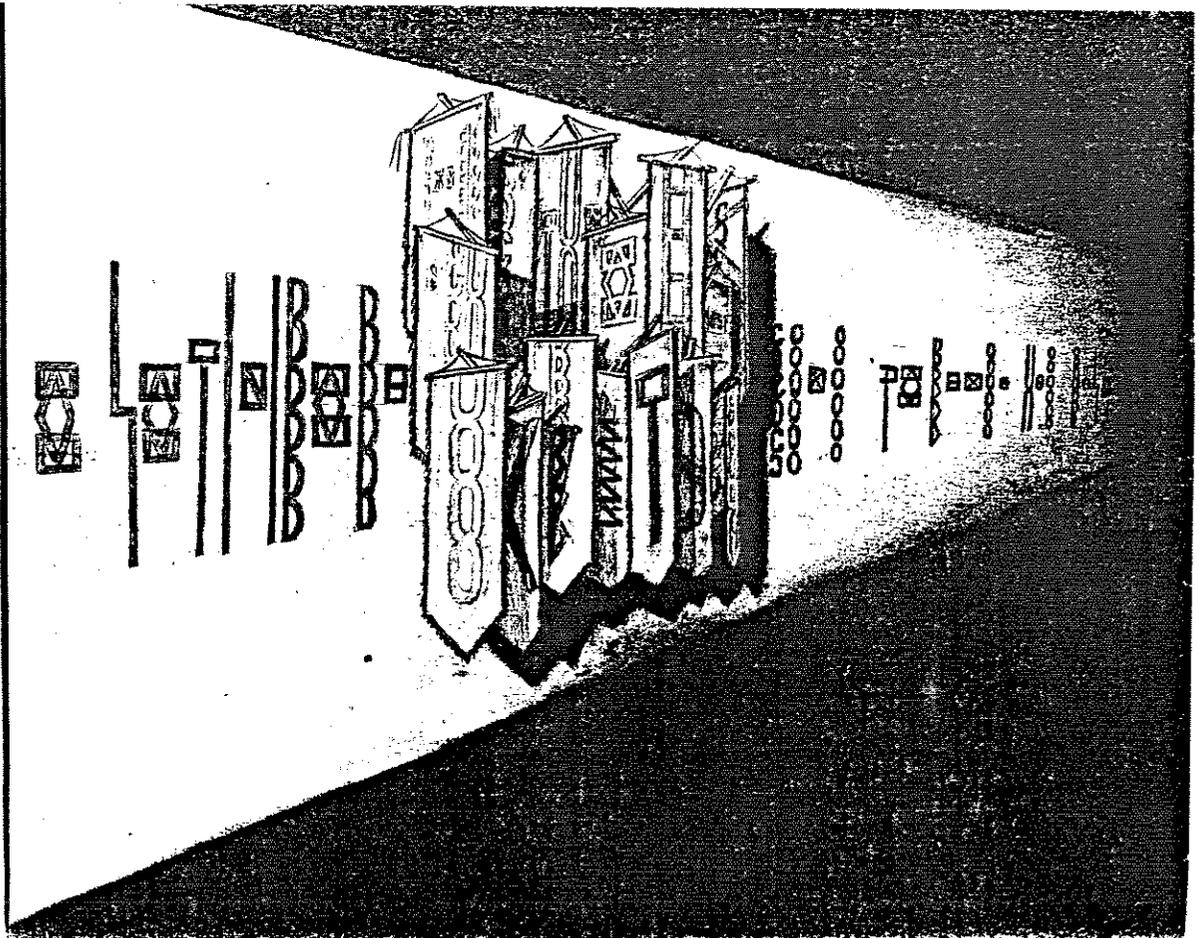
É a autonomia pela palavra, que se integra pela autonomia do gesto ou incisão.

Esta experiência novamente de trabalho em equipe, com a artista Berenice Toledo, foi empolgante, visto que o resultado obtido na fusão de idéias mestiças, veio completar a proposta que iniciei com a pesquisa do ALFABETO DEFORMADO' em 1966.

Este alfabeto foi utilizado durante todos esses anos, em quase todas as obras, sem que o público e críticos 'pudessem fazer sua leitura, motivo pelo qual, reapresento -lhes algumas, que já ficaram expostas em outras oportunidades, na própria Bienal, para que fosse feita a "decodificação" e a mensagem expressa, graficamente desvendada, completando finalmente, dessa forma, o seu sentido.

O "porquê" de usar em alfabeto deformado, ilegível' e não desvendado durante todo esse tempo?

Além de todo envolvimento poético dos grafites dos muros, a expressão pornográfica censurada, as pichações sociais e políticas, mesmo antes de surgirem "grafiteiros" ,



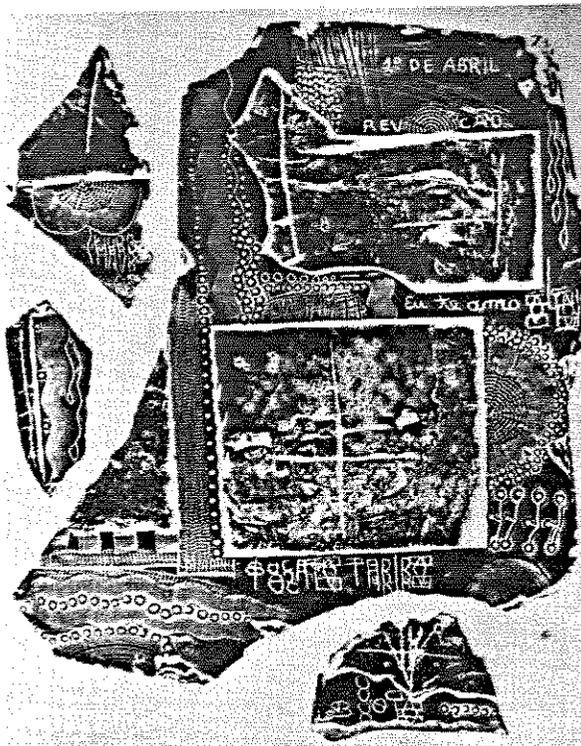
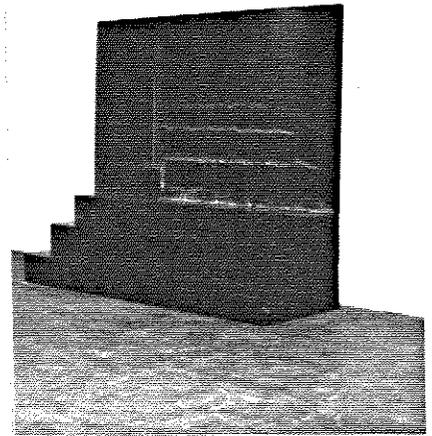
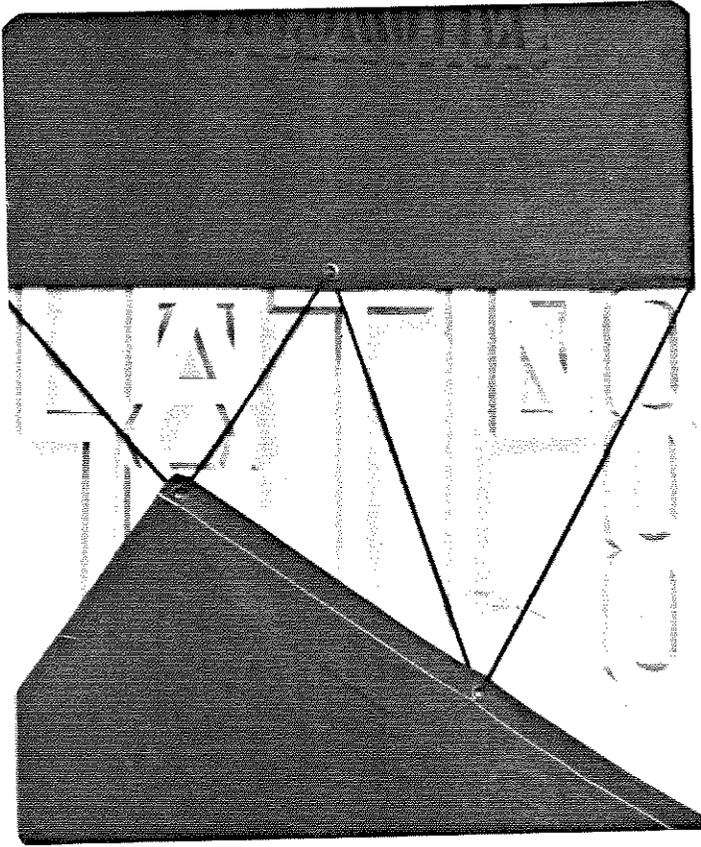
transportava para meus trabalhos, grafites espontâneos da própria sociedade, como também procurava penetrar ou provocar um espaço institucional da revolução de 64, a "CENSURA", pois através desse alfabeto, percorri caminhos incríveis, desafiando-a e provando que o artista torna-se mais criativo e estimulado, quando depara diante de si, obstáculos que o desafiam.

Minhas obras percorreram inúmeros "espaços institucionais", onde a censura violentava o "direito de expressão" e conseguia sobreviver, sorrateiramente, diante da mesma.

Nesta Bienal Latino-Americana, fixamos em relêvo nas paredes, com o uso do alfabeto, a frase:

"É uma reportagem do latino-americano contaminado, ou seja, de um conquistador-conquistado, em um posicionamento que oculta significados místicos numa mistura de divindades e burguesias."

A referida frase, iniciava-se no painel da esquerda, pintado e escrito em branco, passando por cima de telas e estandartes. Na parede do fundo, a cor era o cinza, conseqüentemente as letras em cinza, e no painel da direita, a cor usada, o preto, representando, dessa forma, o Latino-Americano, cuja resistência atravessa o dia e a noite.



Atmosfera de pré-Bienal; montagens e protestos

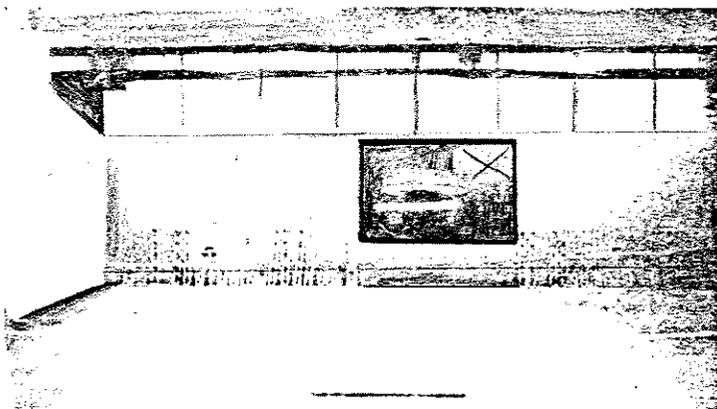
Em inspeção ao Parque Ibirapuera, constatamos caixotes, vassouras, telefonemas à Alfandega, gritos de comissários...

A Bienal de São Paulo com as suas novas propostas este ano toda ela dedicada aos mitos e à magia latino-americanos — sempre as voltas com os velhos problemas: há uma semana da sua inauguração falta muito a ser feito.

As reclamações também começam a surgir, como sempre: um comissário não se conforma com o fato de os catálogos de seu País ainda não terem chegado; mais à frente, um membro

da delegação do CAYC, de Buenos Aires, está as voltas com a alfândega brasileira, que não quer liberar as obras destinadas à mostra internacional.

Tudo isso faz parte da pré-Bienal, da qual o público não chega a tomar conhecimento e que se estende até o dia 3 de novembro, data de sua inauguração oficial, quando entra em cena a Bienal Latino Americana.



O CAMINHÃO

«Alta beta deformada: metamorfose gráfica» projeto de Bernardo Goro e Berenice Vasco de Toledo (Brasil).



Este cor-
do faixas



ARTE LIMPA

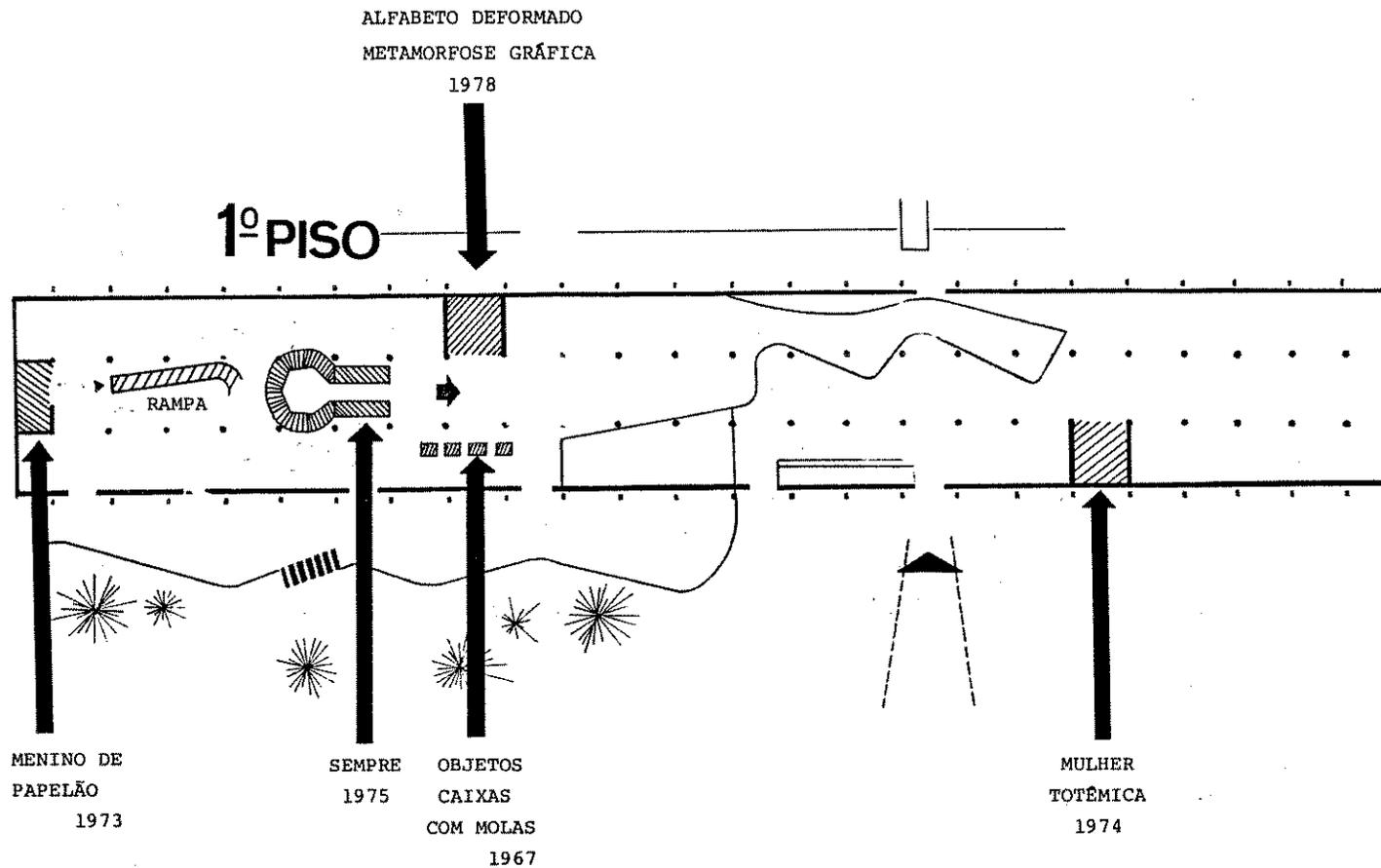
«TV Viva 17» — projeto de Maria Lúcia Campos e Sílvia Rodrigues em seus últimos retoques...



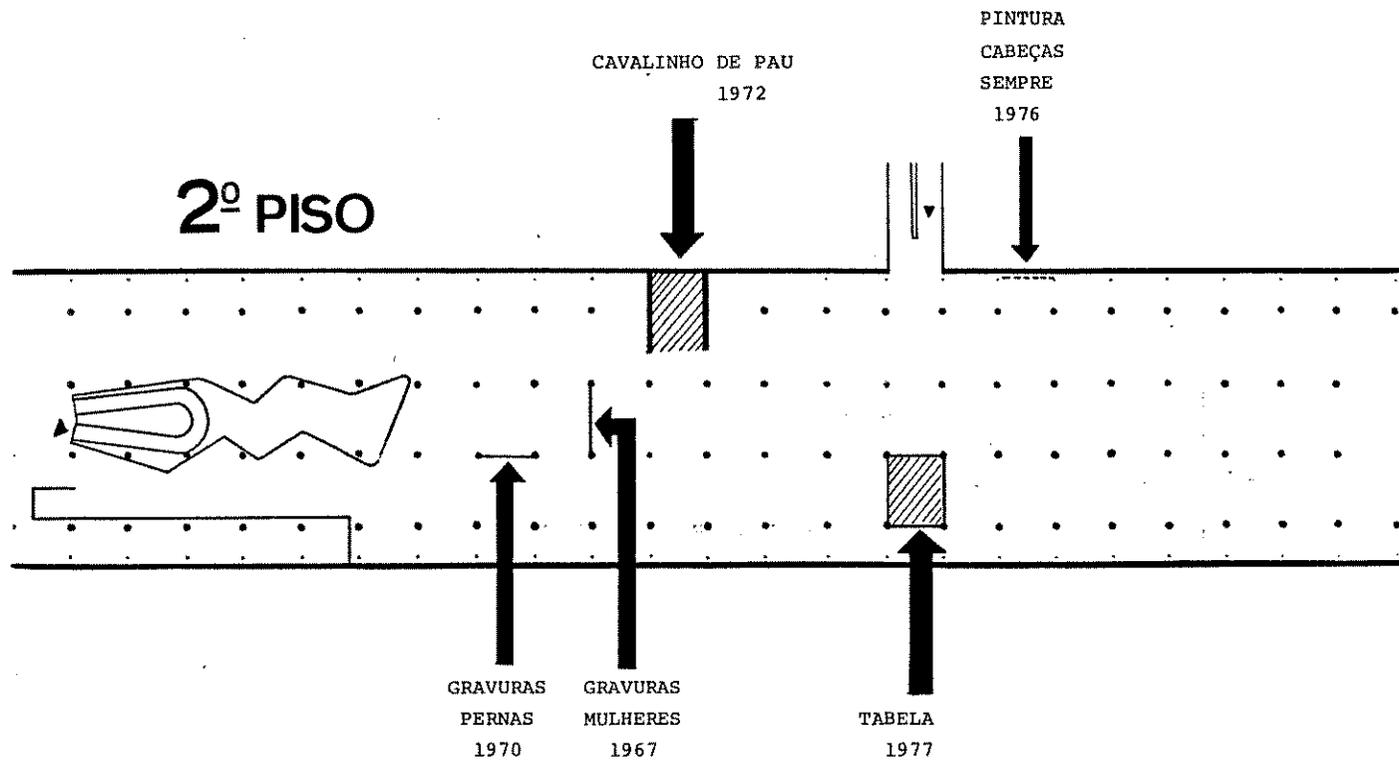
MITOS

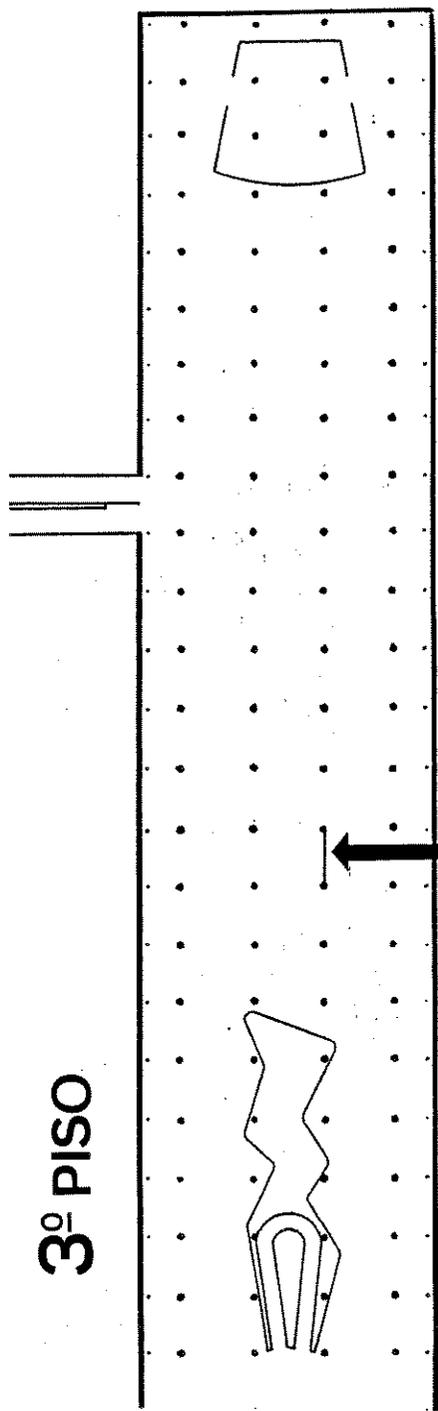
O batique de uma escola de samba visto por um hiper-realista...

**ESPAÇOS OCUPADOS
COM TRABALHO NO
PRÉDIO DA BIENAL**



PLANTA BAIXA DOS ESPAÇOS OCUPADOS NO
PRÉDIO DA BIENAL DE SÃO PAULO.





3º PISO

GRAVURA
"MULHERES X GARRAFAS"
1971

CAPÍTULO II

“SEMPRE”

REFLEXÕES SOBRE O PERCURSO
DE UMA OBRA NOS ESPAÇOS
INSTITUÍDOS DA ARTE E
SUAS FRONTEIRAS.

"Manda que o baraço e pregão seja levado pelas ruas públicas desta cidade ao lugar da forca, e nela morra morte natural para sempre e que separada a cabeça do corpo seja levada a Vila Rica, onde será conservada em poste alto junto ao lugar da sua habitação, até que o tempo a consuma; que seu corpo seja dividido em quartos, e pregados em iguais postes pela estrada de Minas nos lugares mais públicos, principalmente no de Varzinha, e Seboas; que a casa da sua habitação seja arrasada, e salgada, e no meio de suas ruínas levantado um padrão em que se conserve para a posteridade a memória de tão abominável réu, e delito, e que ficando infame para seus filhos, e netos lhe sejam confiscados seus bens para a Coroa e Câmara Real". 16.

O Espaço que existe "dentro de nós" acolhe os registros de nossas vivências: o espaço da lembrança, o espaço simbólico, o espaço imaginário. O que acontece, no confronto entre esses "espaços" e aquilo que poderíamos chamar, de modo um pouco ingênuo, a realidade?

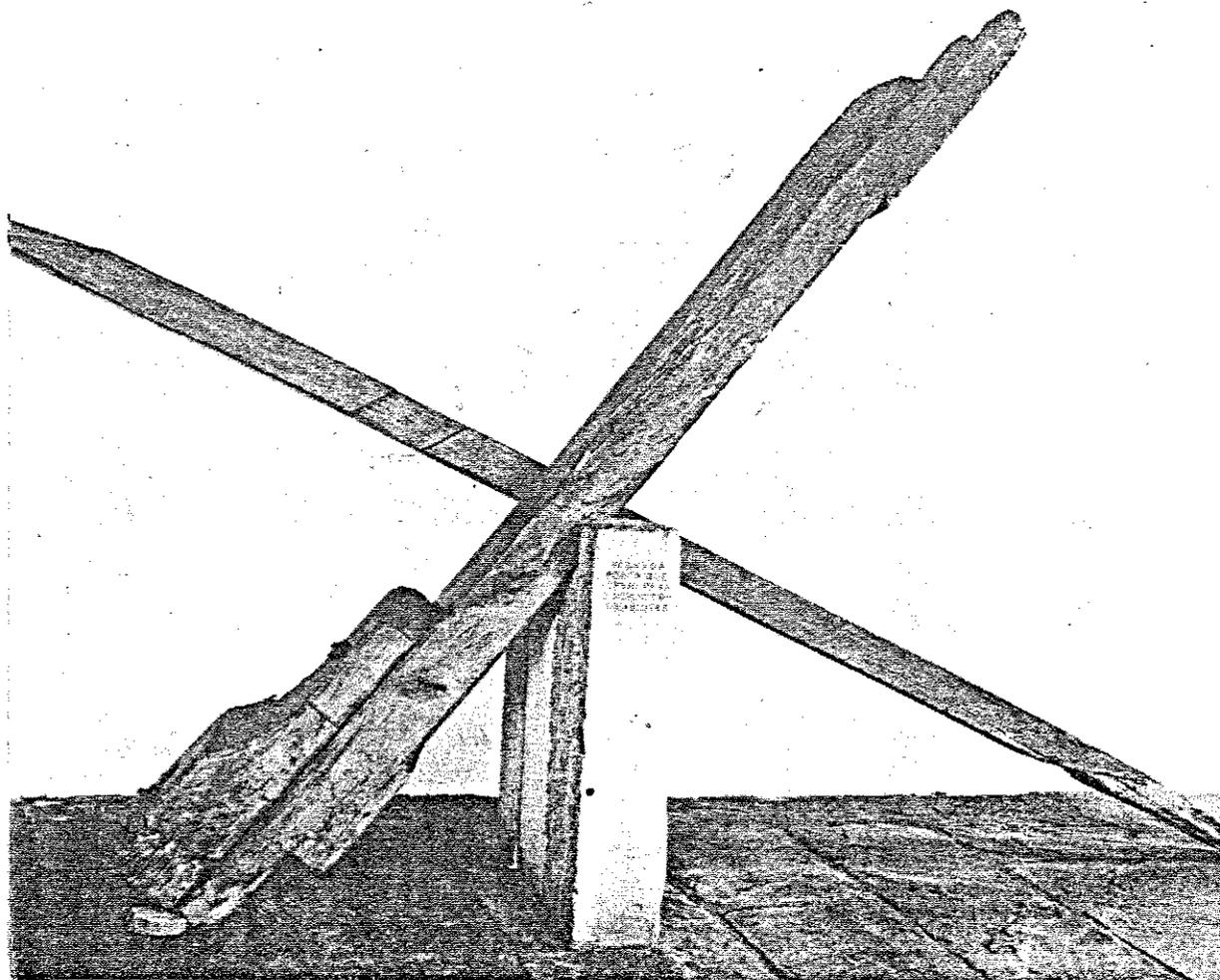
No meu trabalho, procuro registrar "momentos e espaços" que sejam experiências vividas e observadas do mundo. Um desses momentos compreende um registro de meus tempos escolares: "poste" em que a cabeça do Mártir da Inconfidência Mineira, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, ficou exposta em Vila Rica, hoje Ouro Preto. Em 1966, fui visitar essa cidade pela primeira vez, esperando ver o "poste" conservado no mesmo local, como se fosse um monumento histórico, e eis que surge a grande decepção, quando vejo em seu lugar, um monumento em pedra e bronze, marcando um fato histórico.

16. R. Mourão e F. Iglésias, Museu da Inconfidência, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984, p.14

Aconteceu dentro de mim "um espaço que se tornou va zio", física e psiquicamente, e a partir desse momento, procurei, de todas as formas em minhas experimentações artísticas, preencher ou esvaziar espaços "intencionalmente". Essa vivência desembocou na obra "SEMPRE" e no filme "TABELA", apresentados na XII e XIII Bienal Internacional de São Paulo, respectivamente, assim como em outras experimentações que foram de primordial importância para minha postura atual no campo das Artes Plásticas.



Vista da Praça Tiradentes, onde se encontra o Museu da Inconfidência



Partes da forca que serviu para o suplício de Tiradentes, ocupando um "espaço" do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, embora seu verdadeiro "espaço histórico" tenha sido no Rio de Janeiro.

REFLEXÕES SOBRE A OBRA "SEMPRE" E
MECANISMOS ACIONADOS PARA ATINGIR
OS OBJETIVOS PROPOSTOS PARA A
EXPERIMENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DAS RESPOSTAS

Uma das facetas do "SEMPRE" consistia em provar ou testar comportamentos do público diante de algumas situações provocadas, como a revalorização ou redescoberta de um monumento ou escultura no momento em que é retirado do espaço onde permaneceu durante um determinado tempo, e, conseqüentemente já estava integrado ao ambiente, passando a ser parte do cotidiano.

Ao levantar esse questionamento, indaguei a mim mesmo quais seriam as características da obra que usaria em meu experimento; figurativa ou abstrata? Será que uma chapa de ferro retorcida, dobrada, ou melhor, uma "minimal arte" provocaria o mesmo comportamento no público que uma escultura mais figurativa, com um referencial mais próximo dele próprio?

Certamente que não, pois a arte, ao longo dos anos 50, 60 e 70 caminhou na direção de um distanciamento cada vez maior com o público. Entre a arte e o público, apresenta-se um hiato. A arte pressupõe um processo em desenvolvimento de conhecimento, a que o público não tem acesso ou seja, a visão de uma obra de arte pressupõe uma pré-ciência.

Isto ocorre, em parte, devido ao fato de a produção artística não estar integrada na produção social como significativa importância do todo.

No modo de produção capitalista, a obra de arte é uma mercadoria como outra qualquer, circulando num mercado e através de instituições que trabalham em conjunto, como: Fundações (exemplo: Bienal), Museus, Críticos, etc., ao qual apenas uma pequena parcela do público tem acesso.

Quando a obra de arte vai ao espaço público, eu, como artista, posso aproximar o público ou não, mesmo assim dentro de certos limites.

Por exemplo, se uma obra a ser colocada em uma praça for uma "obra concreta", ou melhor, se tiver características do "movimento concretista", não partindo da natureza, e sim da idéia, da ciência, essa distância seria ainda maior (o que não acontece com o SEMPRE, pois tem como elemento fundante a cabeça humana. Mas é uma cabeça abstrata: é uma obra figurativo-abstrata. A cabeça não possui traços definidos e isso faz com que possa ser a cabeça de qualquer um, provocando dessa forma, maior relação).

Deve-se também levar em conta a escala (dimensão) do trabalho.

Em relação a esse aspecto, citemos como o exemplo o monumento de Rui Barbosa, situado na Praça Carlos Gomes, de Campinas. Apesar de sua dimensão avantajada, sua localização faz com que fique abafada pela grande figueira que está ao lado e esta se impõe por sua monumentalidade, prejudicando a

visibilidade. Se a mesma for retirada, poucas pessoas notarão sua falta, mesmo considerando o fato de ser um monumento histórico, que guarda diferenças com uma escultura enquanto obra. Outro exemplo é a obra escultórica de Lélío Coluccine em homenagem às andorinhas, que primeiramente foi colocada na Praça das Andorinhas, a qual possui uma escala bem inferior ao monumento do Centenário (do mesmo artista e que atualmente ocupa o mesmo local). A referida escultura foi transladada para as proximidades do Palácio dos Jequitibás, onde era pouco notada e, posteriormente, transferida para os jardins em frente à Biblioteca Municipal e ao Museu de Arte Contemporânea, sem nenhuma contestação ou movimentação pública de grande porte.

Ainda considerando problemas de escala: um dos grandes desafios que o espaço da Bienal apresenta aos artistas, é exatamente este. O prédio em que hoje funciona a Fundação Bienal foi construído para ser a área específica de uma exposição industrial, apresentando um pé direito aproximadamente de 6 metros, o que causa grande desproporção óptica para qualquer obra ali exposta.

Sabemos que nos anos 50 os artistas trabalhavam com escalas menores, tanto no bi como no tridimensional e os espaços eram imensos, marcando a grande presença da arquitetura que os envolvia.

As cabeças do SEMPRE, sendo uma obra figurativa abstrata, para conseguir como resultado a criação de um espaço mítico em confronto com a arquitetura moderna, teria obriga-

toriamamente que apresentar-se na referida escala, o que fez com que o trabalho se destacasse, mesmo estando envolvido pela área do prédio em que Oscar Niemeyer utiliza mais de seus dotes escultórico; criou-se, dessa forma, no SEMPRE, um micro-espço onde o público ficava cercado apenas pelo espaço mítico.

Recebemos inúmeras sugestões, principalmente do Comissário espanhol, Don Robles, que achou a obra bastante prejudicada, por estar espremida naquele espaço. Sugeriu que deveríamos solicitar à Fundação Bienal sua transferência para a praça fronteira ao prédio. Refutei tal idéia, mesmo prejudicado, pois a proposta original consistia em que os balcões onde estavam dispostas as cabeças se abrissem na parte da entrada do trabalho e se fechassem no final do mesmo, oferecendo uma pequena abertura por onde o público penetrasse no espaço megalítico. Essa abertura dos pedestais (balcões) tinha o propósito de surgir como braços abertos que trariam o público para dentro da obra, como se fosse para seu próprio ventre, da mesma forma como a arquitetura do prédio trazia o SEMPRE em seu bojo.

No interior desse ventre, o SEMPRE oferecia ao observador um confronto entre a arquitetura megalítica (dolmen e menires baseados no "Stonehenge" da Inglaterra) e a própria arquitetura de Oscar Niemeyer no prédio da Fundação Bienal, cujo arrojo e escala suplantam quase sempre as obras ali expostas.

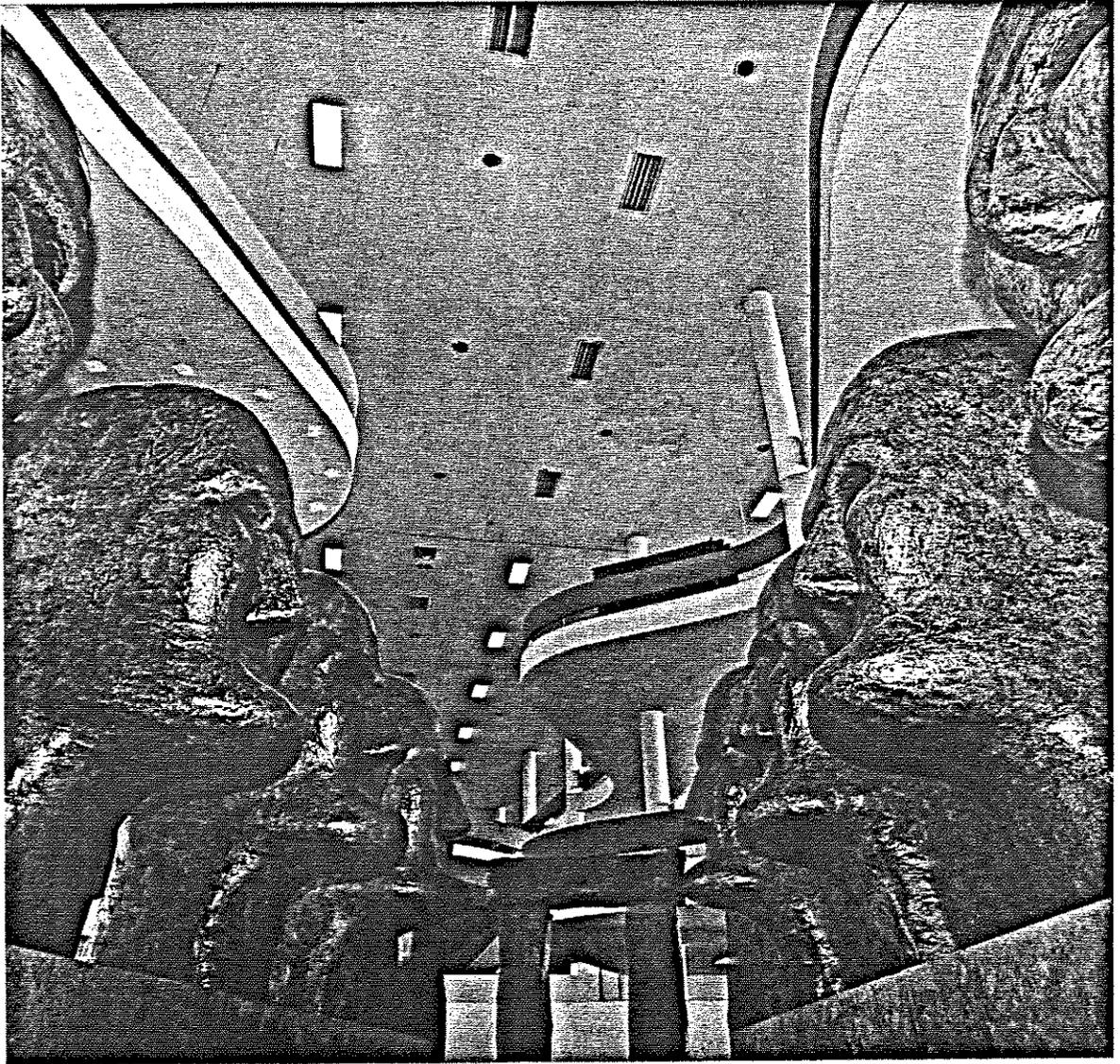


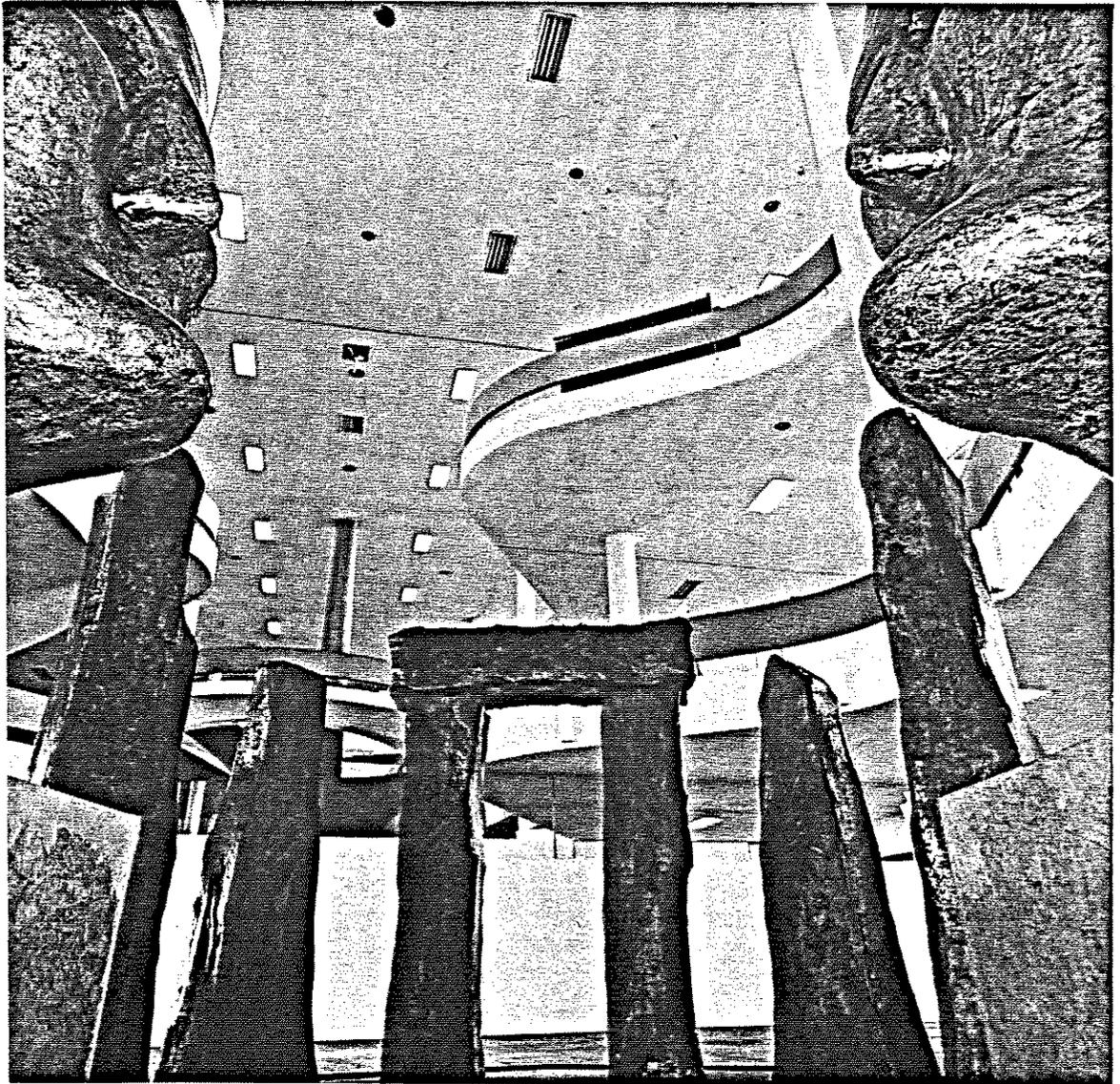
UMA SUPERFÍCIE DE 100 000 M² era ocupada pela monumental construção de Stonehenge. O conjunto é formado por um fosso circular que encerra vários anéis concêntricos de enormes pedras. Com os megálitos, monumentos compostos de um ou mais blocos de pedra, o homem aproxima-se da arquitectura.

Tenho certeza de que o SEMPRE, pelo aspecto mítico, escala, força plástica e polêmica, chegou a molestar bastante aquela arquitetura portentosa, criando a sensação de que o teto do próprio edifício substituíria o espaço infinito para o "SEMPRE".

Toda vez que passo por aquele espaço na Bienal, onde o SEMPRE ficou instalado, em 1975, volto a sentir todas as emoções que experimentei na época. Sinto o "vazio" que ficou com sua retirada.

Ainda hoje sou abordado por arquitetos - na época, estudantes de arquitetura - que faziam análises comparativas







entre o SEMPRE e a arquitetura da Bienal, principalmente com a coluna escultórica que representa um tronco de árvore criada por Niemeyer, por onde passa a rampa que leva o público do 1º para o 2º e 3º andar, e com os recortes dos pisos. O espaço em que ficou o SEMPRE criou uma "tensão" vista e sentida por todos ângulos. Essa tensão era também sentida através do "vazado" do 2º e 3º piso.

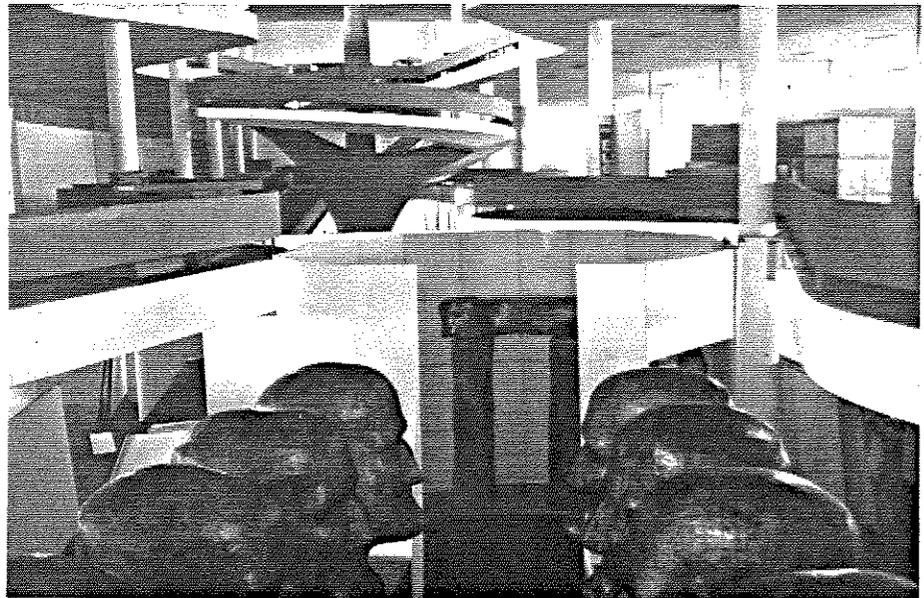
Um dos constantes questionamentos era o de que, se a obra ficasse fora da Bienal, poderia "respirar" com mais facilidade, como também poderia criar "tensão" semelhante, devido ao fato de estar junto com a arquitetura do prédio da Fundação Bienal, assim como com a grande "Marquise" de concreto que percorre o Parque Ibirapuera. Mas, colocada no "ventre" da Bienal, a obra acaba por questionar esse espaço institucional, criado para acolher "a obra de arte". Instala-se uma contradição: o "SEMPRE", produzido na escala de monumento, contesta o espaço que a contém e as outras "obras" contidas nesse espaço. E é essa "inadequação" entre espaços heterogêneos que vai gerar uma inquietação.

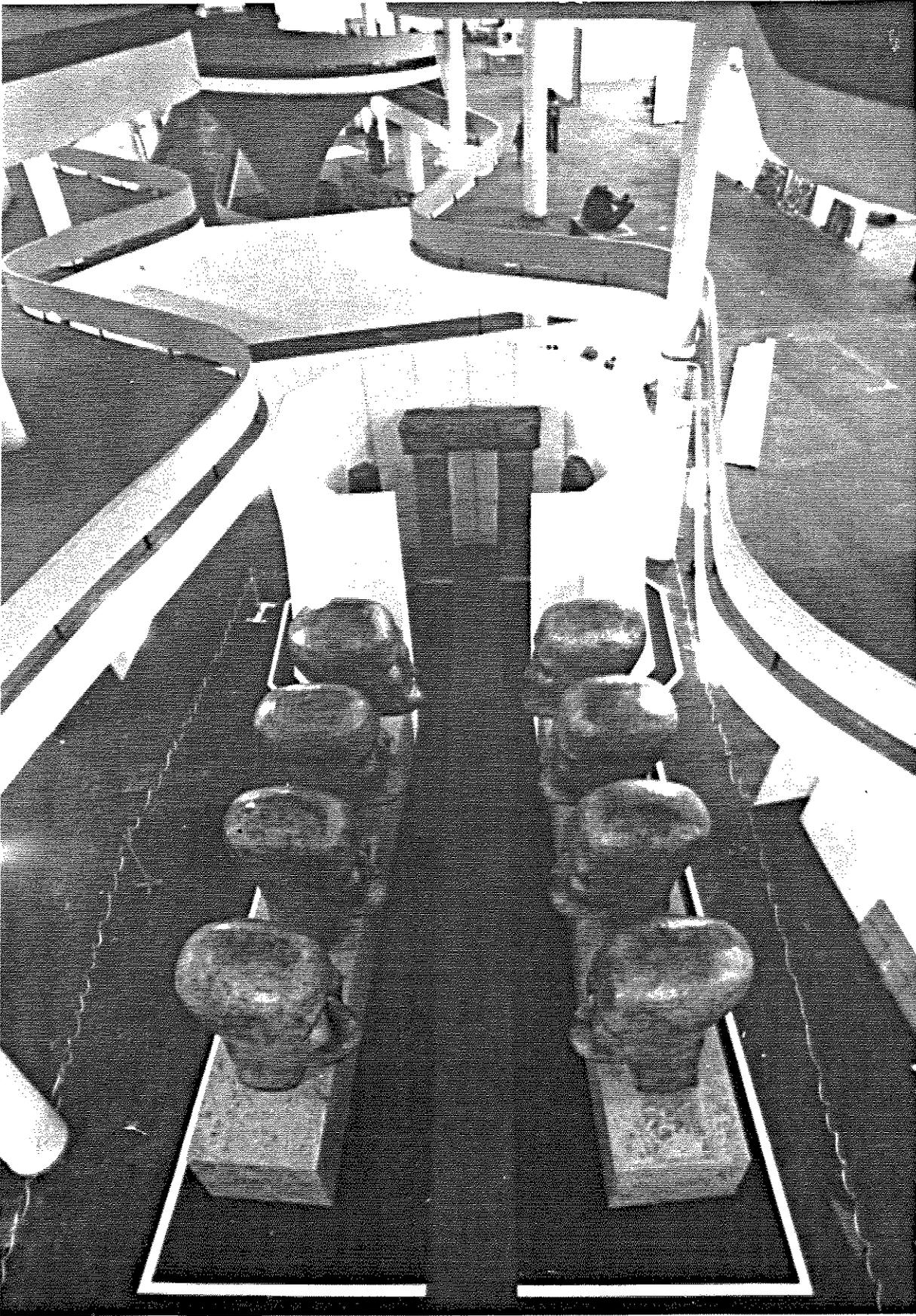
Ao levar o trabalho, posteriormente, para um espaço mais amplo - o Campus da PUC - fiz com que surgisse um novo sentido, provocando uma abstração maior em relação ao seu caráter mítico, quando, na Bienal, a relação de confronto com a "arte" era imposta pelo sistema ou instituição, provocando um choque muito maior, uma vez que o trabalho gerava uma área de conflito.

Conflito esse de várias ordens. Por exemplo, em re-

lação à divisão de espaços institucionais: nas Bienais privilegiavam-se certos espaços e desprivilegiavam-se outros, pois o que realmente está norteando não é o interesse de cada trabalho, mas a força política que existe dentro da instituição e é por essa razão que comissários de muitos países procuram chegar ao Brasil com, no mínimo, seis meses de antecedência. Precisam lutar para obter espaços condizentes para suas apresentações.

Ora, sempre suscitou reclamações do tipo: "a obra está muito espremida". Com isso a própria instituição como espaço se viu questionada, na medida em que se questionou a utilização "política" de seu espaço.





Considero o "SEMPRE" um trabalho "escultórico-arquitetônico" e não uma "instalação". Seus questionamentos aparecem em torno de "espaços": nunca poderia ter sido colocado num "nicho" ou "estande" da "arquitetura moderna". Mas foi o que aconteceu. Como não precisei da aprovação da instituição (tinha o direito de participar da Bienal Internacional de 1975 por ter sido premiado na Bienal Nacional de 1974), criei, propositalmente, uma obra inadequada para o espaço que a devia acolher. A instituição havia aberto, a partir de seus próprios critérios, o espaço para sua contestação.

Monumental, SEMPRE interferia nas obras que estavam em torno dela, mesmo naquelas que se singularizavam em seus "nichos" e, ao mesmo tempo, punha em questão a totalidade do espaço que a recebia. (*)

O "SEMPRE" incomodava, pois transmitia em muitos momentos a sensação de ter sido feito para outro lugar. Ali, dentro da instituição, instigava, questionava e provocava tensões premeditadas, entre o artista, a obra, a instituição, os espaços e o público que deveria ser o consumidor do produto.

(*) O mesmo aconteceu com nossa obra "MULHER TOTÊMICA", em 1974, que também ultrapassava a altura dos painéis que formavam o estande, interferindo em todo projeto visual da montagem da Bienal, provocando sérios atritos entre mim e a instituição, que não permitia que meu espaço vertical ultrapassasse o limite imposto.

Começa a montagem da Bienal

Para ser inaugurada dia 27 de outubro, já foi iniciada a montagem da XIII Bienal de São Paulo, que reunirá cerca de quatro mil obras de 43 nações, além da representação brasileira. O pavilhão da Espanha é o primeiro que está sendo montado, no 2.º andar do pavilhão do Parque Ibirapuera.

A partir de agora começarão a chegar ao local de mostra internacional pequenos e grandes engraxadões, vindos das áreas mais distantes das Américas, Europa, Ásia, África e Oceania. Quadros, esculturas, objetos, material cênico e tecnológico, desde já são encaminhados aos respectivos pavilhões dos países participantes da Bienal, obedecendo a sua instalação, nos planos dos comissários que os acompanham ou às predefinições de cada nação. Dezenas de homens movimentam-se no interior do pavilhão da Bienal: umas tarefas de organizar os estandes, instalar correntes extras de eletricidade, pendurar telas, desenhos e gravuras, transportar madeiras, ferramentais, lâmpadas, acessórios, etc. para o preparo de salas especiais.

As Bienais sempre foram polémicas. A que será aberta

dentro de 20 dias não poderá ser diferente. Assim, caracterizada pelas novas e liberais maneiras de expressão plástica, a Arte Experimental estará presente no acontecimento, provocará ruidos e comentários. Por exemplo, as chamadas propostas audiovisuais, que buscam novos meios e novas linguagens para a arte, deverão marcar sua presença. Os Estados Unidos, nesse capítulo, concentraram o máximo de esforços e programaram uma reunião que denominam de "Video Arts USA". Dezenas de artistas do "Contemporary Arts Center" de Cincinnati, sob a direção de Jack Boulton, participarão da demonstração.

Também o Japão estará representado por artistas do vídeo, Katsuhiko Yamaguchi (que fará transformações no quadro "As Meninas", de Velasquez) e Keigo Yamamoto; ambos foram pioneiros nos trabalhos de vídeo-tape, como integrantes do movimento japonês.

Paralelamente, o Brasil terá sua participação em termos de audiovisuais, com filmes Super 8 e 16 mm. Quanto a fotografias, haverá exposições globais, amadoras e profissionais, brasileiras e estrangeiras.

SALA BRASILEIRA

Na XIII Bienal será realizada uma aspiração que muitos não acreditavam se concretizasse tão rapidamente: a inclusão de um salão especial de artistas brasileiros convidados. As obras, conforme os planos, serão adquiridas pelo empresário brasileiro e formará o Museu do Artista Brasileiro em Brasília. Os entendimentos finais já foram mantidos entre o presidente em exercício e o superintendente da Fundação Bienal de São Paulo, respectivamente os sr. Oscar P. Landmann e Paulo Nathansel. Perara de Souza como ar. Vladimir Sturino, da Fundação Cultural de Brasília. Com a colaboração da Divisão Cultural do Itamarati, foi definida a questão e o acervo do futuro Museu praticamente está garantido.

Entre outros artistas convidados, participarão da Sala Brasileira: Juarez Magno, Emanuel Araújo, Otávio Araújo, Caciporé Torres, Mário Caravato Neto, Douchez, Fukushima, Graciano, Weza, Armando Sendim, Thomaz e Arcangelo Lanelli, Di Preti, Darcy Penteado, Eurie Marx, Líbia Wolf, Odriozola, Yolanda Mohaiyi, Walter Lewy, Flamingoli, Mabe e outros. Códigos pelas famílias, também serão expostos trabalhos de alguns artistas já falecidos, como: Samson Texeira, Aído Bonades, Aneta Mattioli, Waldemar Potylo, etc.

LATINO-AMERICANOS

A Bienal desta ano terá um enfoque especial à arte latino-americana, com a instalação de oito salas especiais, "Boas Concursos". Com isso, o público poderá acompanhar a trajetória de conhecidos artistas — quase todos participantes de outras Bienais de São Paulo e aqui premiados — ao mesmo tempo em que a iniciativa consolida o intercâmbio dos países latino-americanos, fortalecendo a posição dos seus representantes.

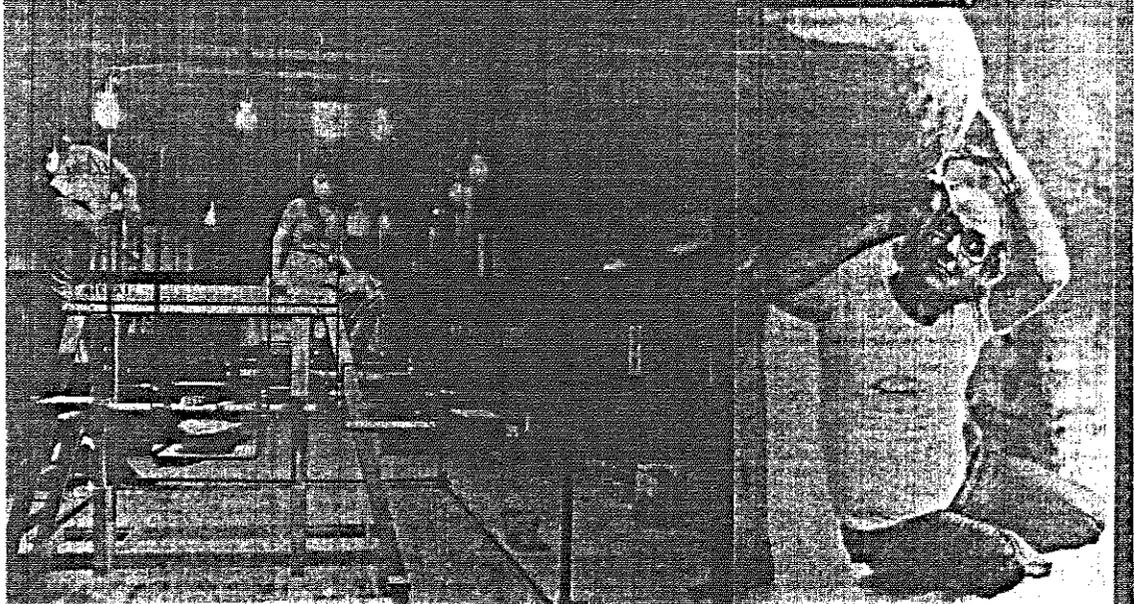
Figurarão nesse filão: Ary Brizzi, da Argentina, com acrílicos sobre tela; Mario Tojal, do Chile, com pintura e aquarelas; Edgard Negret, da Colômbia, com esculturas em alumínio; Fernando de Szyzlo, do Peru, com pinturas; Augusto Torres García e Jorge Paez Nilland, do Uruguai, com pinturas; Alejandro Mayo, do Equador; Dias, do Venezuela, com trabalhos clássicos; Luis Hernandez Cruz, do Rio de Janeiro, com pinturas; e José Luis Cuevas, do México, com desenhos.

A representação brasileira, além de Sala Brasileira, terá 11 artistas premiados na Bienal Nacional realizada no ano passado e outros 27 (dos 480 que se inscreveram) realizando obras de 100 obras.



A Bienal desta ano terá oito salas especiais de artistas latino-americanos.

**O trabalho terminou
ontem.
A Bienal está pronta.**



Estas fotos contam a história de uma "bienal de emergência", a XIII Bienal, pronta em seis meses — um ano e quatro meses menos que as doze anteriores. Inaugurada hoje, com quatro mil obras que representam 40 países, ela custou dois milhões e 500 mil, e amanhã estará aberta ao público, por dois meses. Página 19.

O ESTADO DE S. PAULO — Sexta-feira, 17-10-75

D

A MÚSICA DE 500 ANOS. ATRÁS? A M

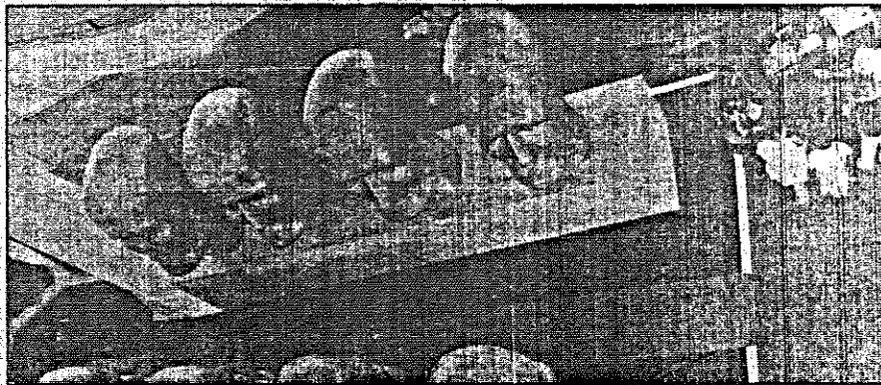
A XIII Bienal, aberta para o público.

Uma obra do espanhol Verdes. E outra do brasileiro Bernardo Carô.

Com a inauguração, hoje, às 11 horas da manhã (pelo presidente Ernesto Geisel ou pelo ministro da Educação), a XIII Bienal de São Paulo passa a ser o acontecimento mais importante desta semana e de ano, no setor de artes visuais da cidade.

A Bienal reúne, em 36 mil metros quadrados de área e em três andares, mais de quatro mil obras de artistas de 42 países. A grande vencedora é a tapeçaria lusitana 'Jagoda Bula'.

O único brasileiro premiado é o pintor goiano Siron Franco que foi selecionado em 1974 pela Bienal Nacional. (Dos onze artistas daquela Bienal Nacional ele era o único pintor). A Bienal ficará aberta ao público até 15 de dezembro, das 15 às 22 horas, de terça a domingo. As quartas o ingresso é gratuito. Nos outros dias custa Cr\$ 3,00 (adultos) e Cr\$ 2,00. Há uma lanchonete e sala de descanso para os espectadores. (Mais: Bienal na página 19).

A Bienal para o público

Uma das obras brasileiras, 'Sempre', criticada e elogiada, estará exposta ao público da Bienal a partir de amanhã



DESTAQUE

São Paulo, dezembro 1975 — ano I — nº 3

"SEMPRE" "Em Meio à Escravidão Tecnológica o Homem Volta Para o Primitivismo" entrevista com Bernardo Caro

De um simples advérbio de origem latina surgiu a denominação de uma das obras brasileiras mais polêmicas desta Bienal — Sempre, de Bernardo Caro. Ao analisá-la, através de suas conotações significativas, o autor adverte com otimismo: "Sempre significa o próprio homem. O que ele é, o que foi e o que ele sempre será", acrescentando: "já em si, uma mensagem de humanismo numa era excessivamente tecnológica. Assim, através da obra, propomos uma parada, uma reflexão, um questionário".

São oito obediências gigantescas (cada uma com cinco metros de altura), colocadas frente a frente. Altivas, sérias, numa expressão quase acinloosa, "elas — resalta Caro — nos ensinaram e são censuradas; apontam o artista. Observa, no entanto, que não se deve confundí-las com as da Ilha de Páacos, pois "aquelas são outras, estas são nossas, inteiramente dentro de nossa realidade".

Além como parte integrante da obra, (no fundo dólmico e manivés de era metalúrgica, "através dos quais traçamos um paralelo entre o primitivismo e a tecnologia de nossos dias", deixando transparecer visivelmente um tomico "primitivismo-tecnológico", situações que se acercam de paradoxo: "Para o artista, o primitivismo é símbolo de pureza: "em meio à escravidão tecnológica, o homem se volta para o primitivismo".

Bernardo, entretanto, não pretende dar às suas obras nenhum cunho político ou social. Ao contrário, apenas sugere ao espectador "refletir na plenitude local do tempo, não apenas de seu tempo".

Aliás, todas elas obedecem a uma sequência dentro desta proposição (O Cavalo da Pau, a Mulher Eolímica, já vistas em outras Bienais). Nítido simbolismo à um plasticismo muito bem elaborado, a obra adquire grande força. Ao mesmo tempo, traduz o amadurecimento do artista tanto em termos metodológicos ou filosóficos, quanto estéticos e estruturais.

EQUIPE CONVIVIO NA GESTAÇÃO DE "SEMPRE"

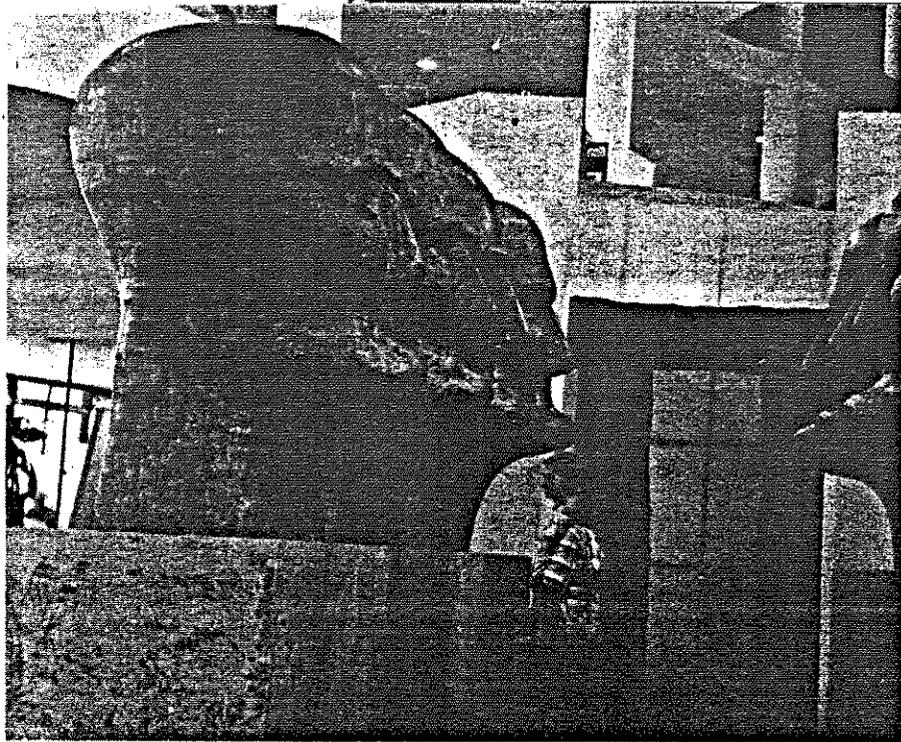
Assessorado por um grupo de alunos (Equipe Convívio), durante oito meses trabalhou nesta obra, cujo custo foi estimado em 28 milhões a 50 mil cruzadas antigas. "Contamos — explica o artista — com a colaboração de vários mecânicos que muito nos ajudaram neste trabalho. Desde o cessão de material (tubo soldado de aço, madeira, cola, madeframento para armazém) até transporte. Já entra a Prefeitura de Campinas ao lado de várias empresas particulares".

CAMPINAS

ART'S
SPECIAL

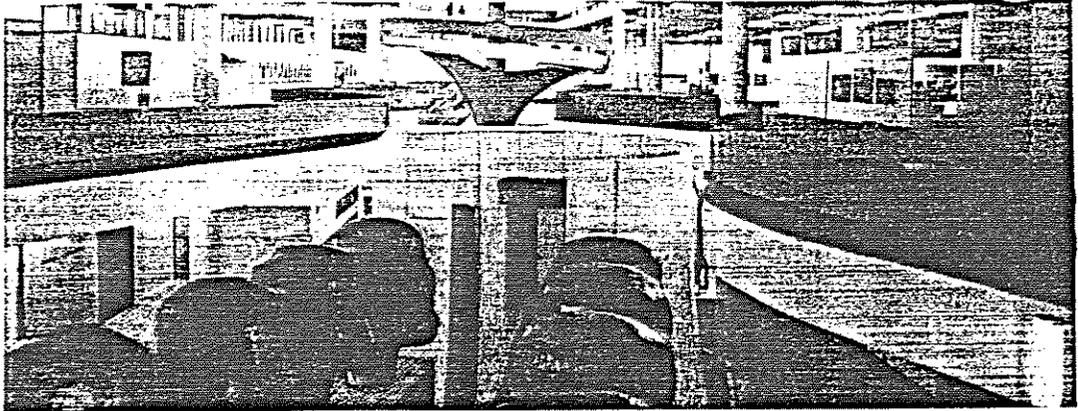
Partindo disso, Bernardo diz não se importar com a opinião da crítica: "Se a crítica gostou ou não, não é secundário. O importante é a manifestação positiva do público e das pessoas que acreditaram na obra, colaborando conosco de forma simpática e espontânea." Como exemplo, cita um detalhe que traduz esse interesse. Assim, recentemente esteve na Bienal e ali pôde observar que Sempre em meia hora foi fotografada mais de 10 vezes.

Quanto à Bienal, contestou os que a classificam como superada. "Não que tenhamos uma Bienal agonizante, mas uma Bienal modificada, embora com os erros naturais de um certame de grande dimensão." Apesar desses erros Bernardo admite que "é importante que ela sobreviva; é preferível que continue existindo e que o público aprenda a observar as modificações empreendidas ao longo dos anos, pois traduz sua época, a contemporânea de nossos dias. É o reflexo do que se encontra ao nosso redor." Por outro lado, sua função crítica é bastante importante, especialmente pela jovem ala, devoradora de notícias", concluiu.



28 o destaque art's nº 3 dez./75

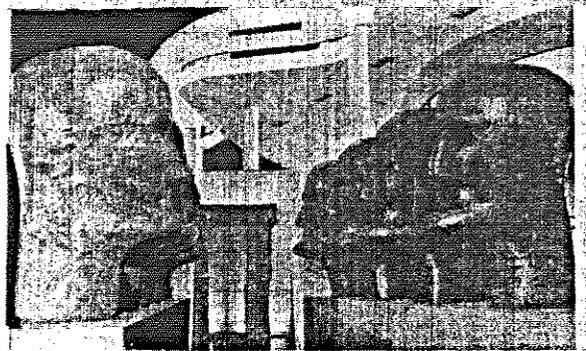
FOTO IVO BARRERI



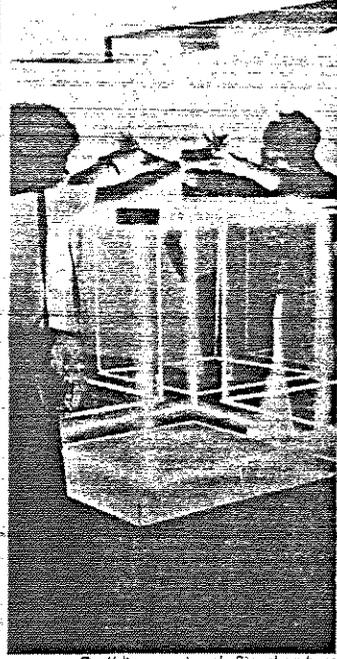
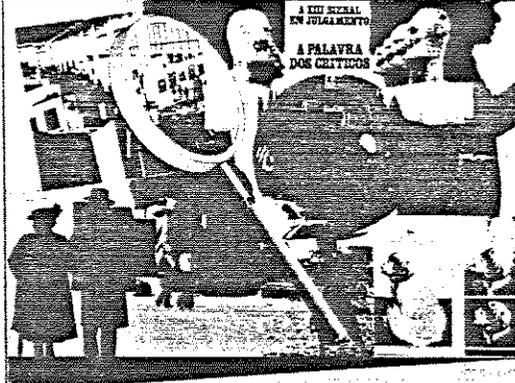
artes:

Rua Nessor Pestana, 30 21.º 216 tel. 256 0490 São Paulo

DIÁRIO DE S. PAULO — Sexta-feira, 17 de outubro de 1975



«Sempre, obra brasileira. É a maior da Bienal!»



O público passeia pela Bienal em busca de informação.

Nos últimos tempos, coincidindo com a tão falada crise das artes visuais, as Bienais do mundo deixaram de ser apenas o cenário da chamada arte "bruta". Esses recintos começaram a ser invadidos, numa vontade cada vez maior, por objetos mais próximos do humor, e do ridículo, também, do que da melhor tradição artística do nosso século. E assim, de certa forma, a par mais paradoxal que parecia, foi uma conquista: o humor, quando verdadeiro, integrado ao quadro de uma manifestação oficial de arte.

A Bienal de São Paulo, como uma das mais importantes do mundo, não escapou ao fenômeno. Se não se esperava que, numa estrutura falida mas ainda aparentemente respeitável, pudesse ocorrer, pela barragem de ridículo por suas próprias forças, o empurrão desta vez não foi dos artistas, mas do júri e da Bienal, os únicos responsáveis pela triste experiência vivida no julgamento e na premiação das obras expostas nesta XIII Bienal de São Paulo.

Que se deixe de lado a justiça das críticas. Que se esqueça o tráfico de influências, por mais notório que tenha sido, dentro do júri desta Bienal. Enfim, que se ponha entre parênteses tudo o que aconteceu nos dois dias históricos em que o júri "visitou" as salas do pavilhão do Ibirapuera. As descobertas possibilitadas por este artifício são deveras interessantes:

1. Que ninguém se espante, mas o júri foi até muito coerente. Não em seu conservadorismo, mas é que em nenhuma das duas Bienais mais atualizadas — a de Veneza e a de Kassel — cometeu-se ainda a infantilisidade de distribuir prêmios a artistas como se estivessem participando de uma quermesse na base do "acertou, levou". Por sua vivência geográfica, dois dos membros do júri da XIII Bienal de São Paulo sabiam muito bem disso: o francês

Nesta Bienal, o melhor retrato de sua própria crise.

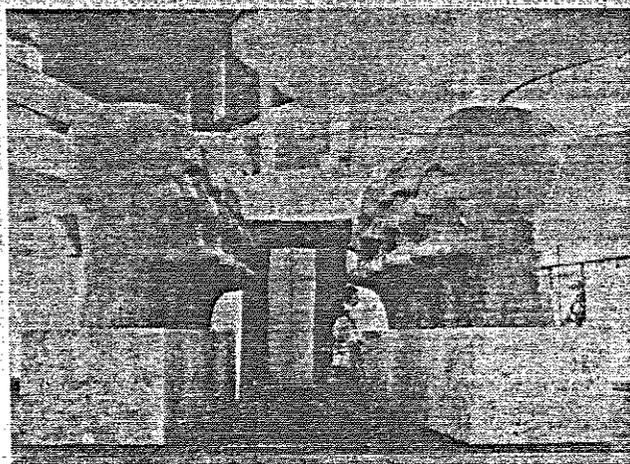
A atuação do Júri Internacional, na opinião de Nelson Pires, foi o empurrão que faltava para convencer que a Bienal, com seu sistema de premiações, é uma instituição falida.



O INJUSTIÇADO TORAL

Na opinião de Nelson Pires, a Bienal deveria começar a pensar numa forma de integrar o público ao processo de julgamento das exposições. E endossa uma sugestão do muito elogiado artista espanhol Cristóbal Toral (autor das telas acima), que ele considera injustiçado pelos decisões do júri. Segundo Toral, dono de uma das salas mais visitadas da Bienal, o público deveria ter a oportunidade de manifestar sua preferência por um artista, uma obra ou uma representação, depositando seu voto em urnas espalhadas pelo prédio. Esta é apenas uma das idéias sugeridas no artigo abaixo, para transformar a Bienal numa realização mais significativa.

NA BIENAL

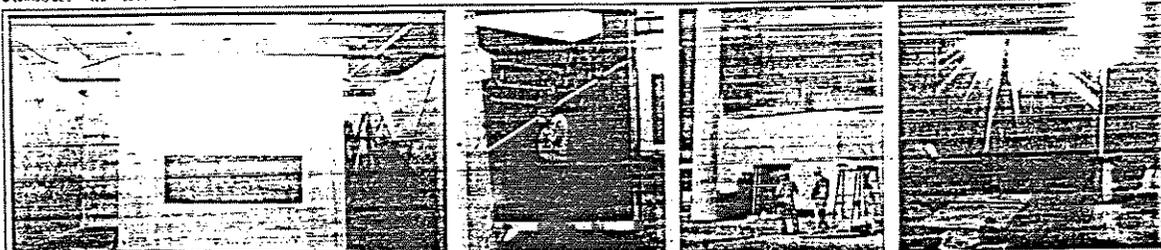


Essa obra SEMPRE que Bernardo Caro e Equipe Convício estão apresentando na Bienal de São Paulo. SEMPRE significa o homem em todos os tempos.

Diário de São Paulo 17/10/75

C. ESTADO DE SÃO PAULO — Setembro 1975

JORNAL DA TARDE — 17

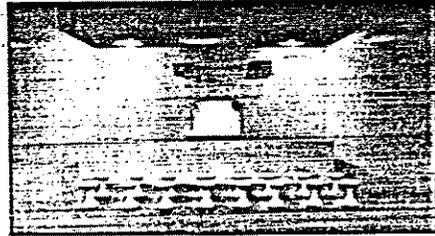


A história destas fotos começa em setembro, com as primeiras toneladas de madeira, galões de tinta, cabos de aço, fios, pregos, grampos, parafusos e as obras de arte que trabalhadores e artistas colocaram por suas salas. Agora, quatro mil obras estão instaladas no Ibirapuera. A Bienal, que custou dois milhões e 500 mil cruzeiros, está pronta. Para vê-la, o público pagará ingressos a 5 e 3 cruzeiros, mas quarta-feira será grátis.



... E ESTA PRONTA A SUPERPRODUÇÃO DAS ARTES.

OS DOIS ANOS DE PREPARAÇÃO FORAM REDUZIDOS A SEIS MESES. EA "BIENAL DE EMERGÊNCIA" É HOJE INAUGURADA.



Com prêmios ou decepções na bagagem, parte deles já voltou para casa, enquanto outros se preparam para seguir a mesmo caminho. Eles são os artistas que, nas últimas semanas, montaram a XIII Bienal Internacional de São Paulo, vindos de 39 países e de várias partes do Brasil. Hoje, esta superprodução, que começou às pressas há seis meses, com as primeiras convites feitos ao mundo, é inaugurada, apenas formalmente, para a entrega simbólica dos prêmios e a solenidade oficial. Fecha em seguida, para dar amanhã ao público, às 15 horas, por dois meses. Mas faltará uma obra. Que está aqui, nesta página, a obra não exposta na Bienal: sua montagem, em três andares e 36 mil metros quadrados de área. Para o público, amanhã, no lugar dos trabalhadores, eletricitas, técnicos e artistas agraciados, haverá uma equipe de monitores os guiará de sua volta ao mundo por 40 dias.



Foto de Inez de Souza

Aritana, o mais jovem cacique da Xingu

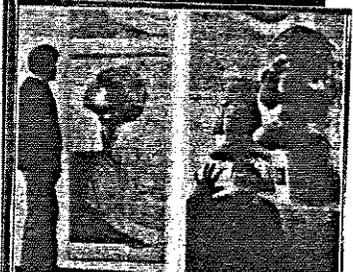
A arte do cacique Aritana na Bienal: sua vida.



Figura do Javari



Aritana, um dos mais jovens artistas da Bienal.

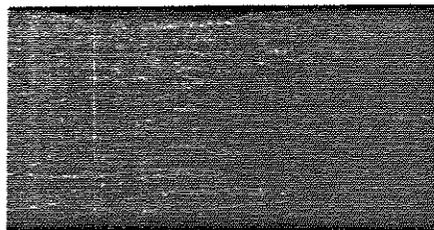
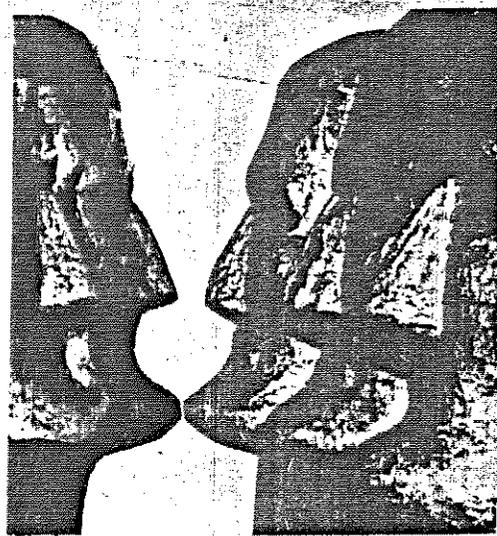


Com o espanhol Vila Iba, e as cabeças de Care.



cacique aritana diante da obra Sempre - papier maché ©AE

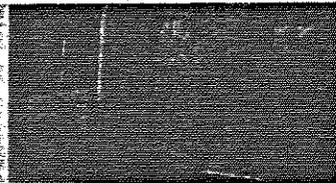
5 o destaque art's nº 3 dez./75



Invocação de Pablo Neruda (ao alto); obra do espanhol Vaquero Turcios, onde a figura do poeta surge do oceano como um possante monólito. Acima, Graça de Abril, tela do pintor português Júlio Pomar.

Sempre (à direita) é um conjunto apresentado pelo brasileiro Bernardo Caro e sua equipe. É uma fileira de gigantescas cabeças, terminando num espaço circular ladeado por um dólmen.

40



O Juri Internacional de Premiação examina a obra do japonês Yamato, que se baseia num jogo de tabuleiro, transmitido pela televisão.



firmou fazer questão de "menciona especialmente" que a apresentação norte-americana era "uma contribuição de valor extraordinário à XIII Bienal Internacional". Um paradoxo que causou violentos protestos do comissário norte-americano Jack Bourton. São oito horas de video-arte para o público ver e julgar.

vencedores e dos esquecidos

Texto de NELSON MERLIN
Fotos de ANTONIO PROZELLI

Para alguns dos artistas, a festa acabou. Para outros, que são muitos, a luta vai continuar, porque esta XIII Bienal de São Paulo está começando como um campo de batalha em que, depois das decisões de um júri internacional que deixou de visitar várias salas, uma ainda no caixote (a de mestre Dezinho, do Piauí, premiada na Bienal Nacional do ano passado por suas esculturas), as grandes vítimas são os próprios artistas. Assim, o público contemplará também, além das obras que salvaram, depois esquecidos.

Os primeiros, mais flagrantes, são a videoarte norte-americana, a recriação do habitat nordestino pelo grupo Eisedron (em cuja sala o júri se negou a entrar porque teria de pisar num chão de barro), a sala inexistente de mestre Dezinho.

Cerca de quatro mil obras de 370 artistas, representando 40 nações, estão nesta Bienal — que será oficialmente inaugurada hoje, às 11 horas, e aberta ao público amanhã, às 15 horas, por dois meses. Para vê-las, o público pagará 5 cruzeiros (estudantes, 3 cruzeiros), mas entrará de graça nas muitas feiras.

O júri deu o grande prêmio da Bienal a Jagoda Bulc, suas tapeçarias estão no segundo andar do pavilhão, mostrando a importância do trabalho desta artista e a grande influência que exerce, para não dizer francamente copia, na obra de outros tapeceiros, inclusive brasileiros. Ali, o espectador estará seguro de apreciar o original.

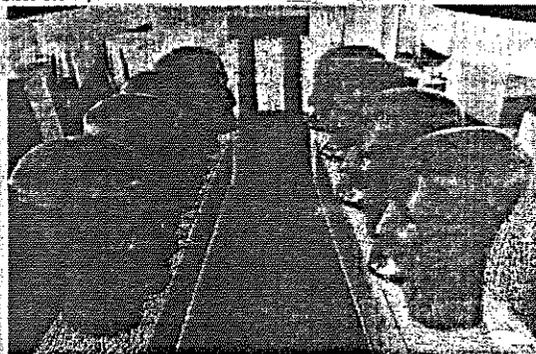
No mesmo andar, outros premiados: o mexicano Manuel Felguerez, os argentinos Guillermo Roux e Maria Simon, o suíço Carl Buchel, o francês François Morellet, o alemão Sigmar Polke, o espanhol José Luis Verdés. No mesanino da Bienal estão o brasileiro Siron Franco, a paraguaia Edith Gimenez, o colombiano Carlos Rojas, além do português Angelo de Souza. Estes foram os prêmios maiores.

Sem nenhum prêmio, mas com trabalhos de extremo valor e importância, estão os espanhóis Toral e Turcios, os grandes esquecidos do júri internacional (que preferiu premiar uma retrospectiva do alemão Polke). A Bienal apresenta ainda uma seleção de filmes da Vera Cruz, produzidos de 1955 a 1961, uma peça de teatro ("Victor ou as Crianças no Poder"), a sala Xingu-Terra, com trabalhos do índio Arizana, audiovisuais e fotografias.

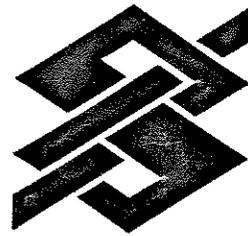


Oleos dos espanhóis Eufemiano Sanchez...

A jogadora Jagoda Bulc. Grã...



A obra do Grupo Convívio, de Campinas.



RELATÓRIO
ANUAL
1975

BANCO
DO
BRASIL

Bienal



CULTURA

Revista Cultura Brasília, Ano 5

Nº 20, Jan/Março 1976, p.56



Bernardo Carvalho e equipe Convívio, Brasil



Campinas, 4 de maio de 1980

4-A — CORREIO POPULAR

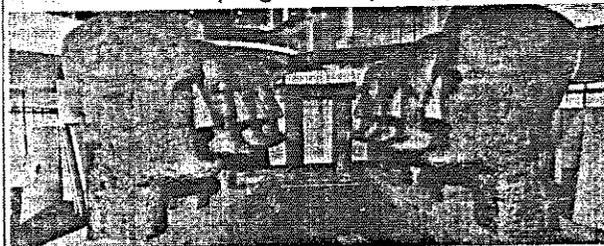


NOSSO ACERVO — Começamos hoje uma coleção de artistas agregados à vida cultural da cidade, e que nos são caros pela que têm feito pelo desenvolvimento artístico da cidade. Um deles é Bernardo Caro, agregado agora à Faculdade de Educação Artística da FUCC, onde desenvolve um trabalho didático dos mais sérios. A obra que se vê na foto foi uma proposta da equipe de Bernardo, colocada no Campus da FUCC e que já não existe mais, deteriorada, que foi pelo tempo, e que aliás, constitui uma das características da própria obra — a sua transitoriedade.

Jornal *Internacional* **7**
de Hoje **Páginas**

Campinas, sexta-feira, 23 de outubro de 1981

Antropofagia de Campinas (2)



As cabeças que espantaram a Puc, em 77.

Dos cavalinhos as cabeças de papelão, o surpreendente Bernardo Caro

Em 1977 o Campus I da Pucc amanheceu num determinado dia, com figuras estranhas esculpidas em papelão. Eram cabeças enormes, sem olhos e bocas denominadas Sempre, e durante muito tempo foram motivos de discussões. Mas, seu autor, Bernardo Caro, compôs mais uma vez a proposta: fazer com que o público participe da sua obra. Para ele uma coisa é certa: a arte não tem hora nem lugar, e importante é que possa mexer e bulir com o espectador.

Assim, Caro, um dos mais inquietos e poéticos do grupo Vanguarda (isso ele mesmo confirmou) vem apresentando seus trabalhos. E quem o conhece sabe de uma coisa: em suas exposições há sempre propostas novas.

Na Bienal Nacional de São Paulo, em 1972, 60 cavalinhos em madeira e papelão acompanhados de um outro em tamanho maior, foram a atração de milhares de crianças e adultos que compareceram à mostra. "De repente, lembra ele, todo mundo mexia e brincava com as figuras, como se estivessem num circo. Não havia inibição, nem senso de ridículo. E mais uma vez percebi que o lúdico na arte é importante não só para as crianças". No outro dia, um dos críticos do Jornal da Tarde dizia

"está lançado o monumento da Pop-Arte brasileira".

Do mesmo modo em 1974 sua "Mulher Tutânica" esculpida em madeira foi muito discutida na Bienal Nacional de São Paulo: o público comparava curioso, diz ele, "para mexer na alavanca que fazia a estranha mulher fazer movimentos engraçados". Ali, ele lembra de um outro aspecto — "a arte deve ser basicamente sensorial. Deve penetrar a visão, o tato, o olfato, a audição e o paladar se possível." Essa última ele ainda não atingiu em seus trabalhos, mas um dos integrantes do Vanguarda diz que "não é impossível, pois com Bernarde a gente tem sempre surpresas".

Entretanto ele não se considera um anarquista e nem tampouco vigante em regra. Em sua arte não existem leis e ordens. "Porém, eu cuido e preciso estar atento para pegar as coisas que estão no ar. Posso me sentir seduzido num momento expressivo ao quebrar um palito de fósforo, como me realizei sentado horas e horas diante de uma tela".

Nesta retrospectiva do grupo Vanguarda, Bernardo Caro expõe no M.A.C. e Sana. No M.A.C. dentro de seus trabalhos, há uma proposta ao público. Atrás de uma espécie de muro ele coloca pernas caminhando em sentidos opostos. Ele explica que "são pernas que nos levam onde queremos ir e também onde não queremos". Mas se o público tiver uma outra suspeita talvez seja melhor, explica. Afinal, lembra ele, o medo é que as pessoas saiam dali diferentes de como entraram. "Quero que minha obra fique na memória do meu público".

E não há quem duvide. Hoje, por exemplo, aquelas cabeças que durante muito tempo ficaram no Campus da Puc não existem mais: foram desfeitas pelas chuvas. Mas na cabeça de quem as viu ficou uma ideia. E isso é o que Bernardo propõe.



Homem e arte perecíveis: "Sempre"

A ARTE E A CIDADE

A ARTE E A CIDADE

A cidade não tem de fato espaço para a arte. Quando fazemos um out-door bastante excêntrico e queremos que o mesmo seja visto como arte, distribuindo-o pela cidade, o público pode ver apenas mais uma publicidade, a não ser que em torno do mesmo se realize grande promoção que alerte sobre seu estatuto "artístico". Da mesma forma, quando "artistas grafiteiros" picham os muros querendo que aquilo seja considerado arte, não existe, para o público, um referencial que dê ao "grafitti" o estatuto de arte: e a experiência sob esse aspecto, "falha" como obra de arte.

Normalmente, as cidades não têm nenhuma preocupação especial com esse aspecto, pois estão voltadas para a valorização comercial de suas áreas. Um exemplo disso é a Praça da Sé em São Paulo: enquanto "centro urbano", começava a deteriorar-se. Para tentar revitalizar a área, colocou-se em cima da cobertura do "metrô" que é aquela praça, planejada de forma a não permitir aglomerações, esculturas. Mas cada uma delas nada tinha a ver com o espaço em que se encontrava e constituíam pontos de referência a pesquisas artísticas individuais. (*)

Chego a pensar se a instituição pública tem o direito de impingir ao povo determinada obra, em determinado tem-

(*) Nos anos 30 e 40, faziam-se concursos públicos destinados a escolher obras que seriam colocadas em praças. Hoje, entretanto, os artistas perderam esse espaço.

po e local, sem consultá-lo, sem refletir se a obra atende às suas necessidades estéticas ou históricas.

A mesma questão que se coloca no espaço Bienal, é pertinente para o espaço comum. Quem decide, quem convida, são os especialistas de determinada área, substituídos para cada evento, conforme os próprios interesses institucionais, e isso ocorre porque o povo, de fato, tem um distanciamento muito grande desse problema. Um exemplo que podemos citar é o que está acontecendo, agora, no centro da cidade de Campinas, que está se deteriorando. Existe um projeto de remodelação, que se preocupa, não só com a qualidade de vida da população, mas, principalmente, com a área "comercial", que constitui um "investimento", um "capital", que vai ter que ser revitalizado, inclusive com "apelos" ao estético, colocação de esculturas, monumentos e outros equipamentos urbanos, que vão tentar trazer novamente o público para o centro, como aconteceu nas grandes cidades - o calçadão em São Paulo -, onde os comerciantes continuam no mesmo local e o espaço permanece deteriorado. Toda cidade, seja qual for, já possui um espaço deteriorado, e qualquer tentativa, somente o recupera por um pequeno espaço de tempo; isso faz com que surjam novos centros, como os Shoppings, que cada vez mais se afastam das áreas centrais e procuram criar novos espaços, principalmente o seu, que é o comércio.

Quando um Prefeito Municipal reúne uma Comissão e a mesma vai decidir ou escolher, está delegando poder às instituições, que sempre vão ter uma posição política a to-

mar, nunca a decisão democrática que parte do povo.

Qualquer escultura ou monumento, seja do gosto ou não do povo, pode se tornar uma "referência", principalmente quando se destaca por sua escala ou valor histórico, ou por uma rotulação satírica ou jocosa se torna "popular", como os equipamentos urbanos do tipo do "Laurão" e do Viaduto Vicente Cury em Campinas, ou do "Minhocão" em São Paulo.

Nesse caso, se um daquele que servia como referência para a comunidade fosse retirado, o povo sentiria que perdera uma referência, mas dificilmente perceberia que tinha perdido uma obra de arte. Como exemplo podemos citar o monumento de Belo Horizonte, rotulado pelo povo como "Pirolito" e que foi retirado pela Prefeitura Municipal.

Durante o XII Salão de Arte de Belo Horizonte o artista recolocou uma réplica do "Pirolito" no mesmo local; aquele "Pirolito", independentemente de o povo conhecer sua utilidade, tornou-se um marco referencial para a comunidade.

O equipamento urbano de São Paulo, denominado "Minhocão", não é uma obra de arte, mas não temos dúvida de que foi uma "intervenção urbana", realizada, não por artistas, mas por técnicos. Para justificá-lo esteticamente, convidaram-se artistas para pintarem os pilares do "elevado", obra progressivamente destruída pela poluição. Como podemos verificar, quem realizou a "intervenção urbana" não foi o artista, pois embaixo do "Minhocão" é que lhe foram oferecidos "espaços", numa tentativa de "humanização". É uma obra que causa polêmica, e que deverá um dia ser destruída para recu-

perar um espaço.

O convite feito aos artistas nada mais foi do que um "aplique" que tentaria justificar uma humanidade que não existe.

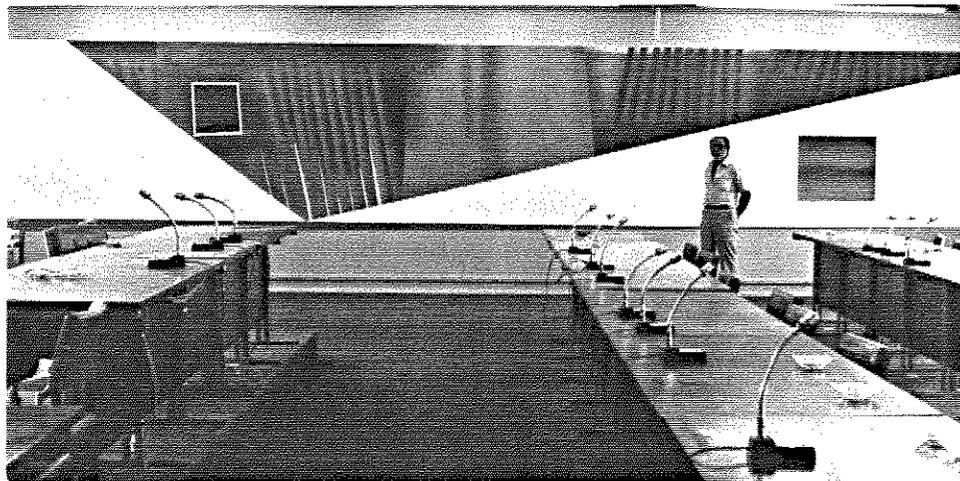
A arte, na realidade, não tem espaço na cidade e os espaços que os artistas contemporâneos conseguiram através de happenings, atuações, performances ou pichações, não passam pelo crivo institucional. Como exemplo voltamos a citar as esculturas da Praça da Sé, onde somente dois artistas, Takaoka e o Rezende, não fizeram como os demais, que trouxeram obras que já estavam prontas e que não possuíam nenhuma relação com a referida praça. As obras dos artistas citados possuem uma posição invertida: Takaoka apresenta um espelho, que gira e incorpora a praça no trabalho, ou melhor, dialoga com ela. Quanto à obra de Rezende, contém muitas questões, como exemplo a institucional. Acredito, pois, que o mesmo deve ter concluído que se fôra convidado para colocar uma obra na praça, é porque era um artista e, logicamente, deveria fazer uma peça para a praça, mas que de fato traria outras questões, principalmente a de que a praça não tem espaço para a arte. Podemos, inclusive, imaginar quantos anos aquele espaço ficaria cumprindo seu papel, ou seja, sendo deteriorado. E se as peças fossem recolocadas em outros espaços? Qual foi a solução do Rezende? Fez uma parede, que um leigo, ali chegando, não a identificaria como arte, mas seria chamado a perguntar "o que era aquilo". Seria alguma coisa abandonada pelos operários ou um pedaço de qualquer estrutura da obra, que não se conseguiu desmontar? Desta forma, ele tomou uma

atitude extrema, não tentando "conciliar" aquilo que de fato não tem conciliação, a não ser que a sociedade fosse outra.. A relação da arte com a população, são esses espaços que fundamenta essa contradição. Por sua vez, Takaoka tentou mostrar' que "essa arte moderna", ainda serve para a instituição, que ela pode tentar conviver com todos esses conflitos.

Nas primeiras décadas deste século, quando foi feito o concurso para o Monumento do Ipiranga em São Paulo, os artistas fizeram enormes maquetes de argila, em grandes galpões ou barracões. Nesse período anterior a 1930 (quando o "Modernismo" ainda era "marginal") elaboravam-se maquetes-monumentos, como a representação de um fato histórico, abrindo-se concursos a que todos os artistas tinham acesso, obedecendo a um mesmo tema.

O mesmo não aconteceu com a Praça da Sé, porque a arte se desvinculou dessa obrigatoriedade.

O painel que realizei na Sala do Conselho Diretor da UNICAMP; sabemos que, se o Magnífico Reitor fosse desinformado nas questões artísticas, teria encomendado um trabalho com tema determinado e inúmeras exigências para satisfazer sua própria visão do que seria arte; porém, como sabemos, ele me ofereceu o espaço, ou seja, uma parede de 10 X 3 m. e a total liberdade criativa, demonstrando assim que neste caso, a arte não está respondendo como função, mas para uma pesquisa que é a do artista.



Outro fato curioso em torno de espaço, é também em torno dos "monumentos de estrada de rodagem", principalmente durante os que a Revolução de 64, colocou como marcos históricos.

Não foram concebidos ou realizados por artistas, isso porque para a Revolução aqueles marcos-monumentos eram muito importantes para tentar perpetuar a quem pertencia o projeto e a realização.

O desenho dos mesmos apresentavam conotações modernas, ou seja, eram curvas de concreto com furos, e quase sempre repetidos com pouquíssimas variações, como se fossem clichês e sempre de autoria de pessoas não artistas; esses monumentos estariam ocupando os espaços, que seriam das esculturas na cidade, porém a finalidade era fazer a conotação do marco, e seus autores pertenciam ao poder revolucionário de

1964. Voltemos ao período anterior a 1930. Devido à tradição da Escola de Belas Artes, viam-se nos monumentos como simples representações. O artista trabalhava "sob encomenda": mais que um "artista", era um "artesão", dotado de habilidade para a execução de determinada tarefa.

Esse conceito de habilidade começou a ser mudado no Brasil, mas a ênfase no "atual" leva a arte a perder o espaço que poderia ocupar.

Quando a Prefeitura Municipal de Campinas monta, na praça defronte ao Palácio do Jequitibá, um out-door e o oferece ao artista para fazer uma intervenção, ela está na realidade dizendo: "- Agora somos democráticos."; mas sabemos que é uma atitude artificial e observamos que é um projeto pronto, fechado, que não tem continuidade. Essa atitude e fracasso da instituição se prende ao fato de aqueles não acompanharem a evolução das artes, e não possuem nenhuma proposta que interesse - politicamente - as instituições. Um painel oferecido aos artistas, é uma "acomodação" e nada mais.

Sabemos que a arte necessita de verbas para agilizar certos segmentos e propostas artístico-culturais, mas os investimentos nas artes proporcionam muito pouco em termos políticos. Por este motivo, a instituição procura apenas amenizar o conflito, e como consequência, enfatiza o caráter internacional da Arte Moderna, insinuando que "a arte deve ser igual para todo mundo, mesmo que para isso se tenha que perder características nacionais". Lembremos o "movimento antro



pofágico", de Oswald de Andrade, que tenta comer tudo que vem a sua frente. Continuamos comendo tudo que vem, só que não estamos fazendo bom uso, provocando nosso descompasso e sempre mantendo a nossa condição de 3º mundo.

Esse mesmo descompasso pude sentir nas Bienais de que participei, onde o artista brasileiro, para poder mostrar sua pesquisa, seu trabalho, sempre terá que ficar vinculado às correntes internacionais. Se assim não o fizer, ficará alijado do circuito.

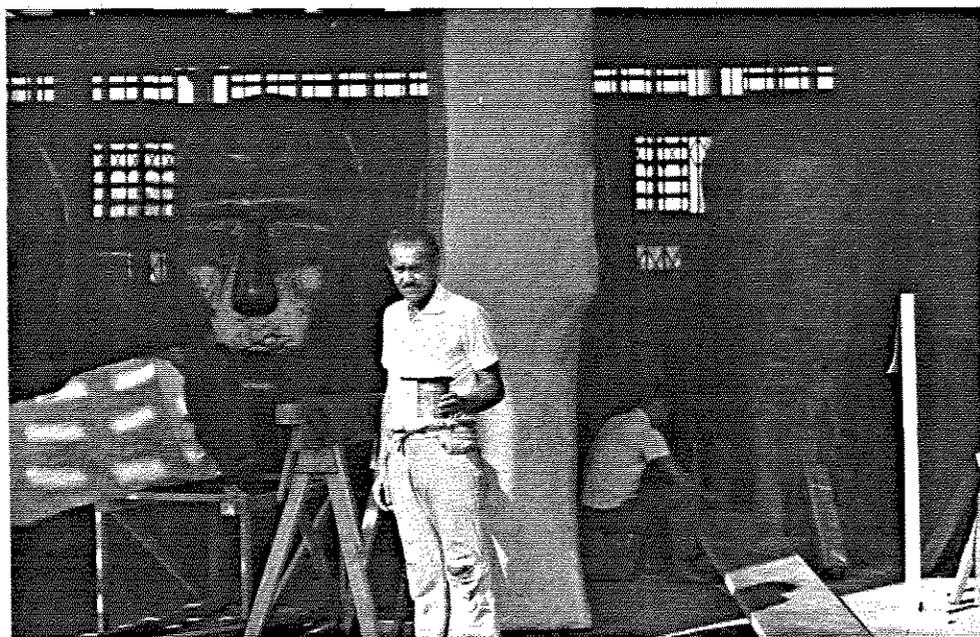
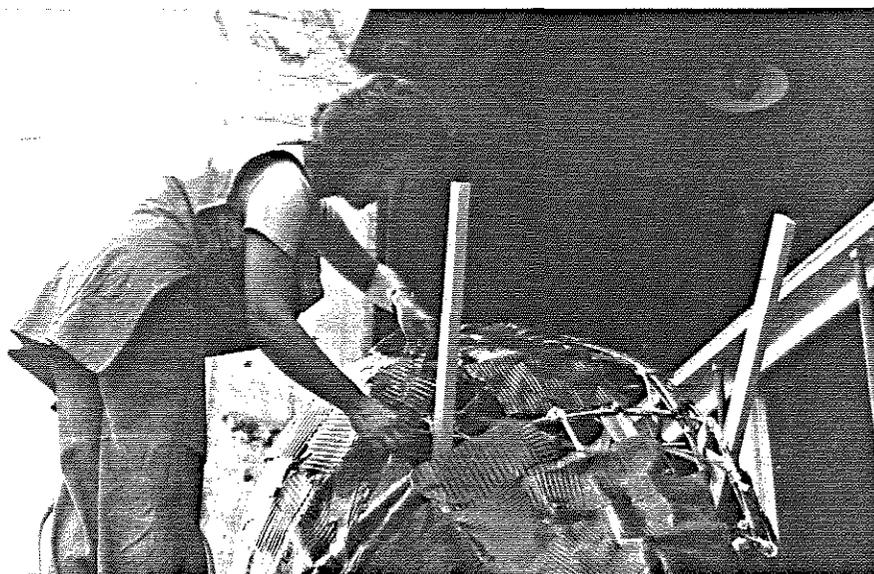
Esse aspecto institucional é muito interessante. Mas somos nós quem estamos fazendo a arte brasileira.

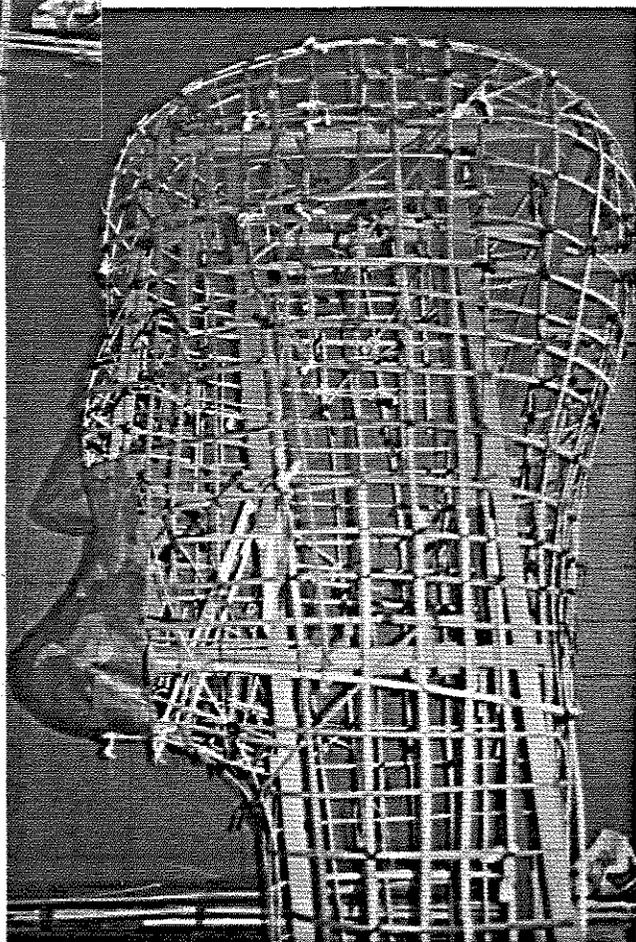
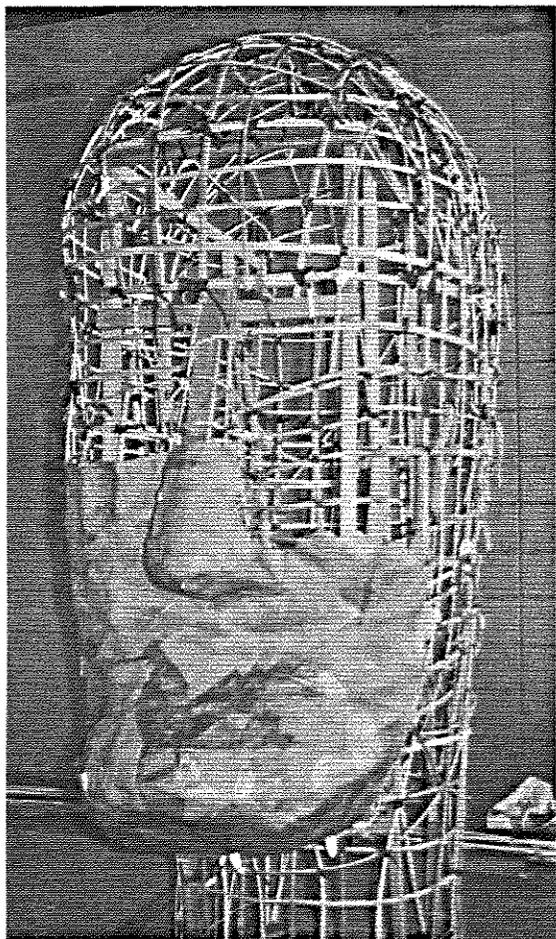
Agora, uma pergunta: Como é que tudo isso vai ficar impresso na memória, todas essas experiências vividas por mim e muitos artistas?

Essa pergunta me leva ao SEMPRE. Está registrado através de jornais, revistas, etc. Mas, confrontado a uma obra criada para o espaço urbano, tem um caráter que pode ser chamado de "atemporal". O que se pode explicar da seguinte maneira: ele percorreu vários espaços, desde os institucionais a espaços não institucionais, ou seja, quando entrou na Bienal, confrontou-se com espaços institucionais, onde tudo podia ser visto como "arte". E quando ele, apesar de possuir escala monumental, não foi fixado em uma praça, percorreu outros espaços, provocando diferentes "momentos" de arte.

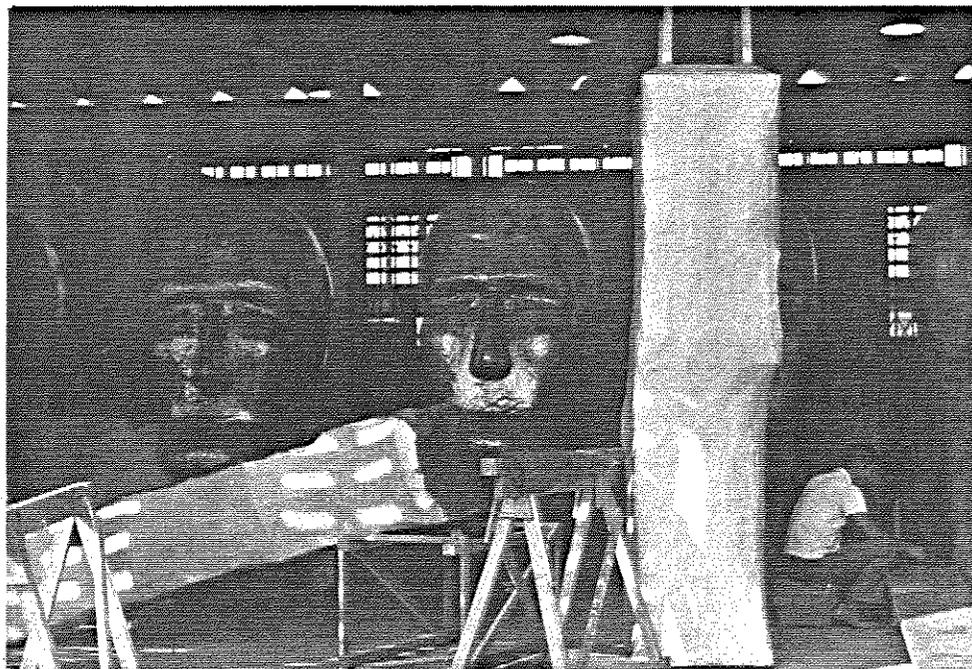
Esse percurso começou com sua confecção em um espaço fornecido pela Prefeitura Municipal de Campinas: as "oficinas dos bondes" do Parque Portugal (Lagoa do Taquaral), lo

gradouiro público, que recebia diariamente grande público. Estes frequentadores, compareciam ao local onde estávamos realizando o SEMPRE, observando a obra em execução e toda movimentação dos membros da equipe Convívio. O horário de serviço era das 7 da manhã, até às 23 horas, todos os dias, e principalmente aos sábados e domingos. A frequência e visitaçãõ ao local se tornava impressionante, devido à divulgação "de boca em boca" na cidade e região.





Estrutura básica
para modelagem do SEMPRE
Local: Lagoa do Taquaral
Campinas



Modelagem do SEMPRE

Oficinas dos bondes da Lagoa do Taquaral
(Campinas)



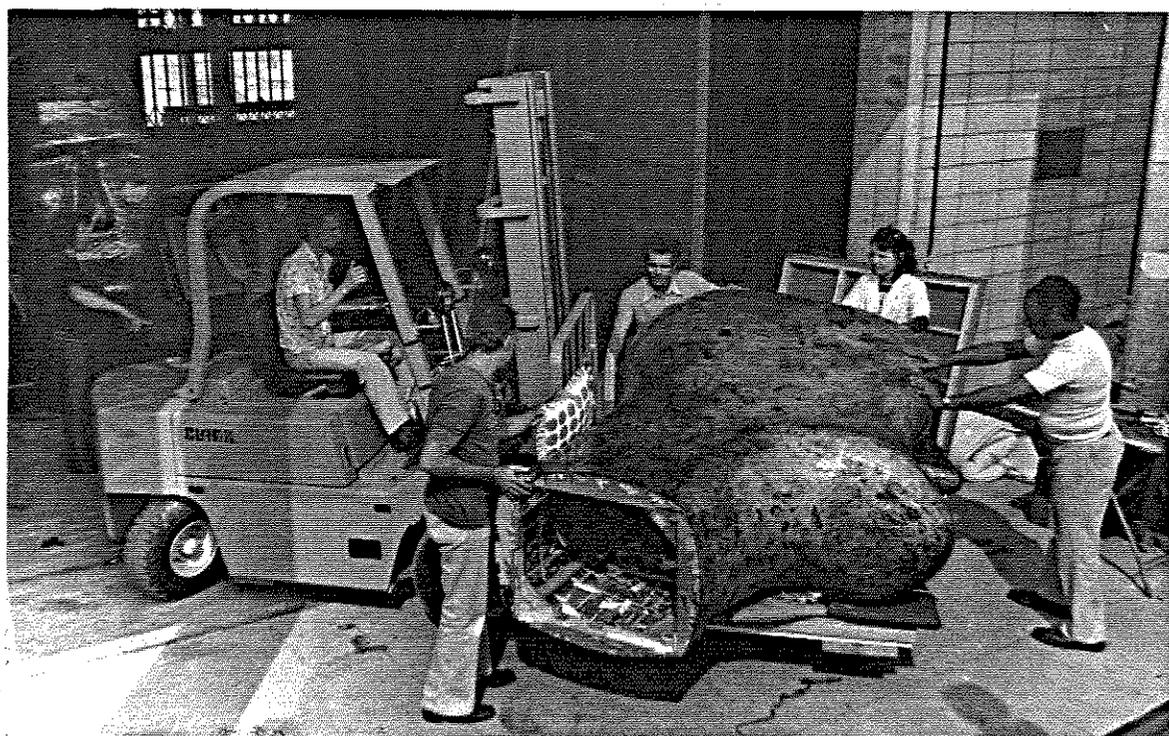
Outro espaço vivido pela obra, aconteceu em seu transporte de ida e volta a São Paulo, realizado em uma carreta com 12 metros de comprimento, onde foram acomodadas as 8 cabeças, deitadas e olhando para o alto. O dólmen, menires e outros materiais para a montagem da obra foram em mais dois caminhões. O percurso foi um verdadeiro "happening" na Via Anhanguera, Marginal Tietê, Avenida Tiradentes, passando por baixo do Viaduto do Chã, na 23 de Maio, Parque do Ibirapuera. Começamos com o espaço onde o público acompanhava a confecção das cabeças e das outras partes da obra, sem poder imaginar como ficaria quando realmente fosse montada com todo conjunto, acabado e na disposição definitiva. Acreditamos que inúmeras soluções ou construções mentais foram idealizadas e nunca as mesmas seriam as que eu havia concebido. Mas tenho a certeza de que, dentro de cada um, houve um momento de satisfação estética pessoal, porque todas tiveram liberdade de criatividade, para dispor as cabeças como bem quiseram dentro de si mesmos. No trajeto rodoviário também aconteceram experiências semelhantes, pois as pessoas que viajavam na Via Anhanguera e Marginal Tietê, ou os transeuntes nas avenidas por onde passou o SEMPRE, ficavam estupefatas, sem entender nada, observando aquelas cabeças em cima de uma carreta, sem saberem se aquilo era "arte" ou não "arte".

Sei que provoquei nas pessoas uma série de questionamentos, e acredito que neste momento cumpri com minha posição de artista, pois dentro dessas pessoas aconteceu alguma coisa, diferente da visão de uma carreta com uma turbina em



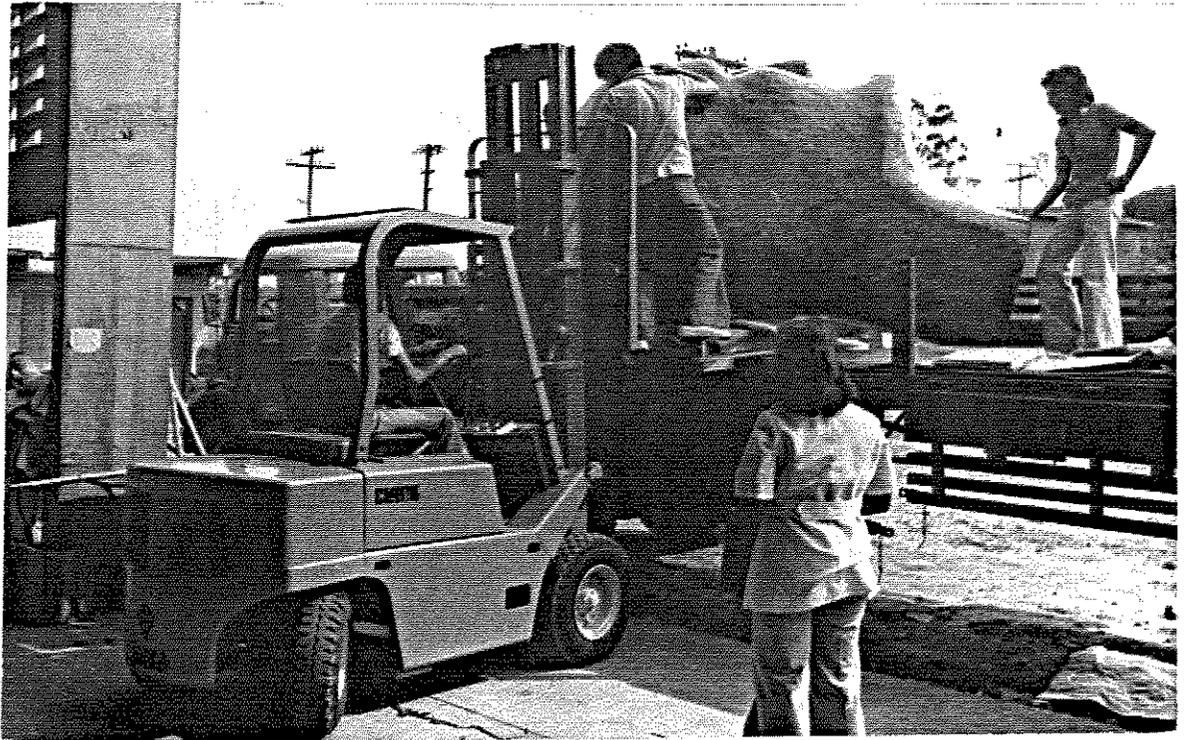
Lagoa do Taquaral (Campinas)

Preparo para o transporte





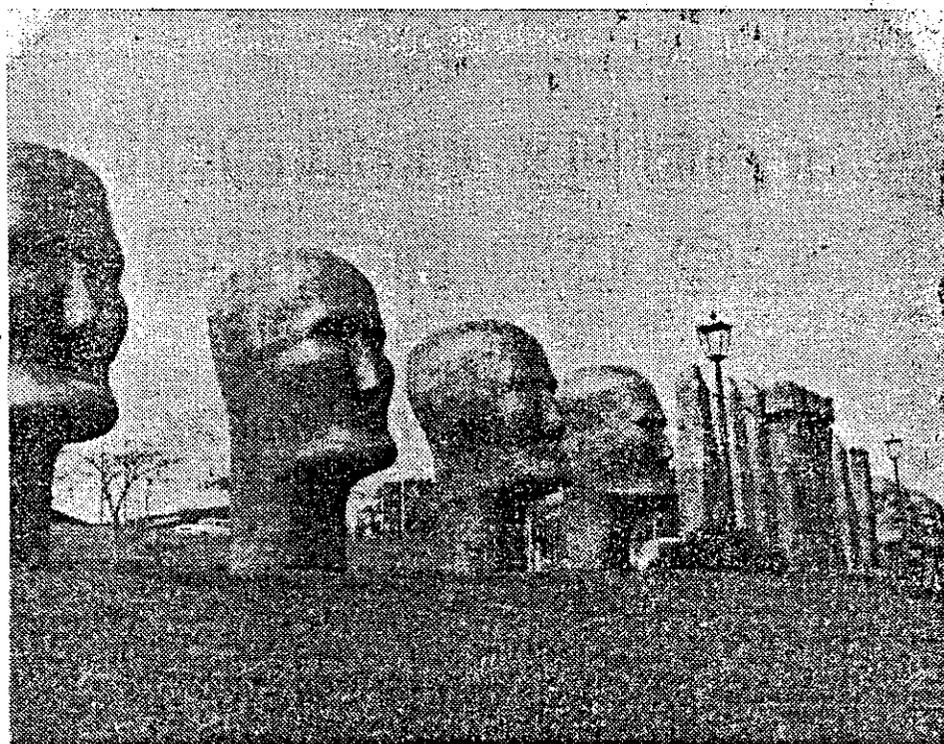




cima, que também impressiona a pessoa que olha, mas, somente como olhar passivo de reconhecimento do cotidiano.

Outro momento foi quando saiu da "instituição arte" caracterizada pela Bienal e instalada em outras "instituições". Primeiramente, foi colocado durante 15 dias no platô, defronte à sede social da Sociedade Hípica de Campinas, para em seguida ser montado no platô da avenida principal da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, onde sofreu o processo definitivo de decomposição ao tempo, conforme tinha sido previsto no projeto. Dentro desse novo espaço institucional, provocou inúmeros momentos de grande importância artística, e também foi politicamente "apropriado" pelos estudantes, como na manifestação de protestos pela "repressão", conforme podemos constatar nos jornais da cidade e do estado do dia 23 de setembro de 1977. Serviu de suporte para campanhas estudantis, nas quais as cabeças ostentavam faixas do pleito estudantil para eleição dos Diretórios Acadêmicos.

Neste platô foi que a obra começou a viver um de seus momentos mais importantes, pois, com a ação do tempo, vento, sol e chuva, começou a se deteriorar gradativamente, preocupando a todos o "pretense" abandono. Desconheciam a filosofia da obra e começaram os movimentos para que tal não acontecesse, chegando ao ponto de exigirem do Reitor que tomasse providências, inclusive a de passar para pedra ou concreto o SEMPRE. Mesmo pressionado pelo Reitor da PUCC, que tentou perpetuar a figura do SEMPRE no Campus da Universidade, permanecemos fiéis ao projeto.



A sede de campo da Hipica, está realmente suntuosa, com a mostra de arte de Bernardo Caro e Equipe Convivio, apresentada na XIII Bienal de São Paulo de 1975. Bernardo Caro vem recebendo cumprimentos supinos pelas suas obras expostas também na Galeria de Arte da Hipica, que neste fim de semana, podem ser apreciadas por você.

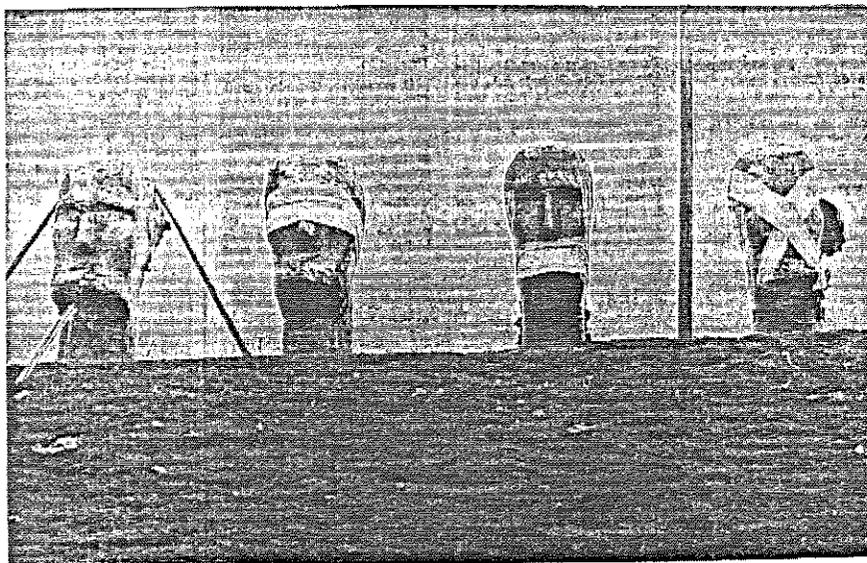
Campus da Pontifícia Universidade Católica de Campinas - S.P





Em Campinas, o protesto nas estátuas do campus

Manifestação artística na PUC divide opiniões de estudantes



Ao lado das reuniões promovidas ontem pelos estudantes da PUC, uma manifestação artística foi a que mais chamou a atenção dos que se dirigiram ao campus localizada na Rodovia Dom Pedro I: a obra do artista Bernardo Caro e da Equipe Convívio, apresentada na XIII Bienal Internacional de São Paulo, em 75, foi adaptada pelos alunos de Arquitetura e Urbanismo.

Doada pelos autores à PUC de Campinas, a obra intitulada "Sempre (o homem sempre foi; sempre é; sempre será)" foi colocada numa das avenidas do campus e compõe uma obra escultural que representa o homem em vários sentidos. Seis cabeças humanas de mais de dois metros de altura, esculpidas em madeira e papel, ladeiam vários pilares estilizados.

Ontem, a obra foi complementada pela manifestação livre dos alunos do curso de Desenho e Linguagem Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo: num dos pilares um catavenio (o mesmo criado para o Dia 7 de Setembro) elaborado com cartolina nas cores preto e branco. Cada uma das cabeças humanas foi ornamentada com mordacças, vendas nos olhos, que taparam ainda os olhos, ouvidos e nariz de uma outra estátua. Uma forca foi improvisada para um dos rostos, além de

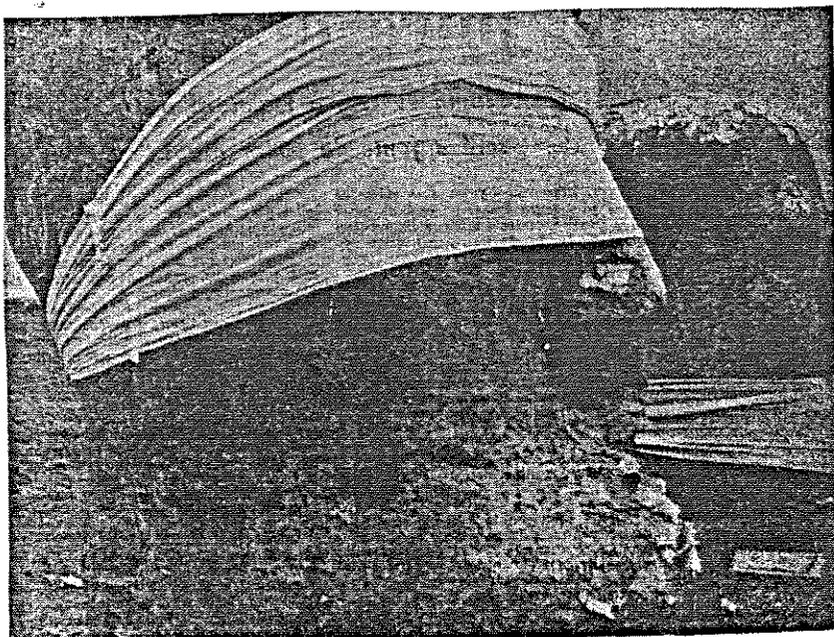
algumas de cordas que envolveram olhos, boca, nariz e ouvidos de uma das peças.

Para o professor José Resende, de Desenho e Linguagem Visual, esse é apenas mais um dos trabalhos do curso, "um pouco abstrato como proposta", elaborado por seis alunos de sua cadeira. Realmente, outros grupos do total de 180 alunos do curso se distribuíram pelo pátio e pelos arredores do prédio, dando asas à sua imaginação criadora.

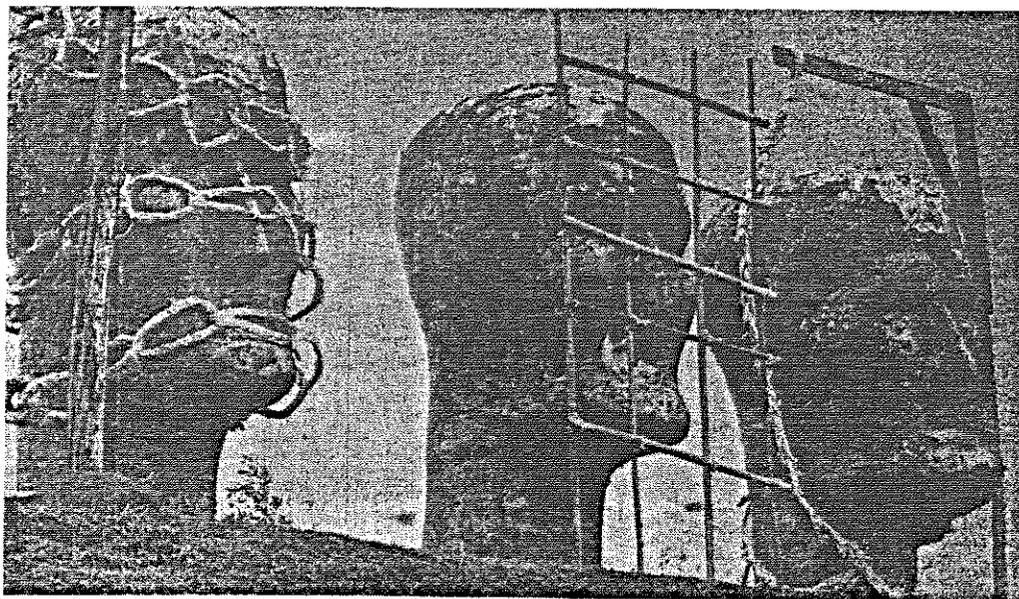
Para vários alunos que participaram da assembleia em repúdio à repressão ao III Encontro Nacional de Estudantes, em São Paulo, vêem no trabalho, "um retrato da nossa atual situação".

O professor José Resende, no entanto, explica a manifestação como sendo apenas uma proposta do curso de desenho, no sentido do aluno se apropriar de um espaço já existente e projetar alguma coisa em cima, "É" uma prática de exercitar a imagem,

integrado num contexto já existente. O suporte poderia ser qualquer outra coisa e é bom salientar que o trabalho não afeta a obra de Bernardo Caro e as peças adicionais (a venda, a mordacça, a forca, construídas com gaze, bambu, e corda) serão retiradas assim que fotografarmos o trabalho".



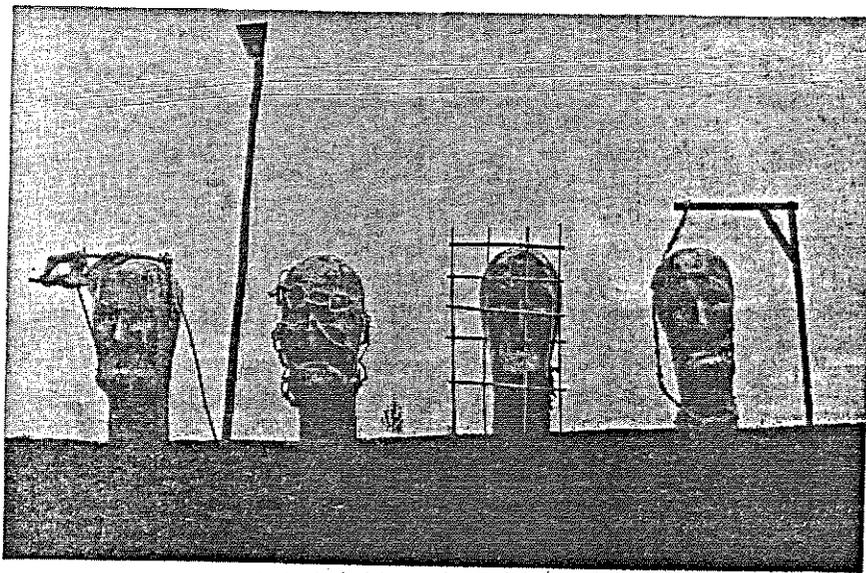
As estátuas do campus da Pucc apareceram ontem, amordaçadas, acorrentadas, presas e vendadas



Na PUC, as estátuas da via de acesso serviram para abrigar a revolta dos estudantes

CORREIO POPULAR

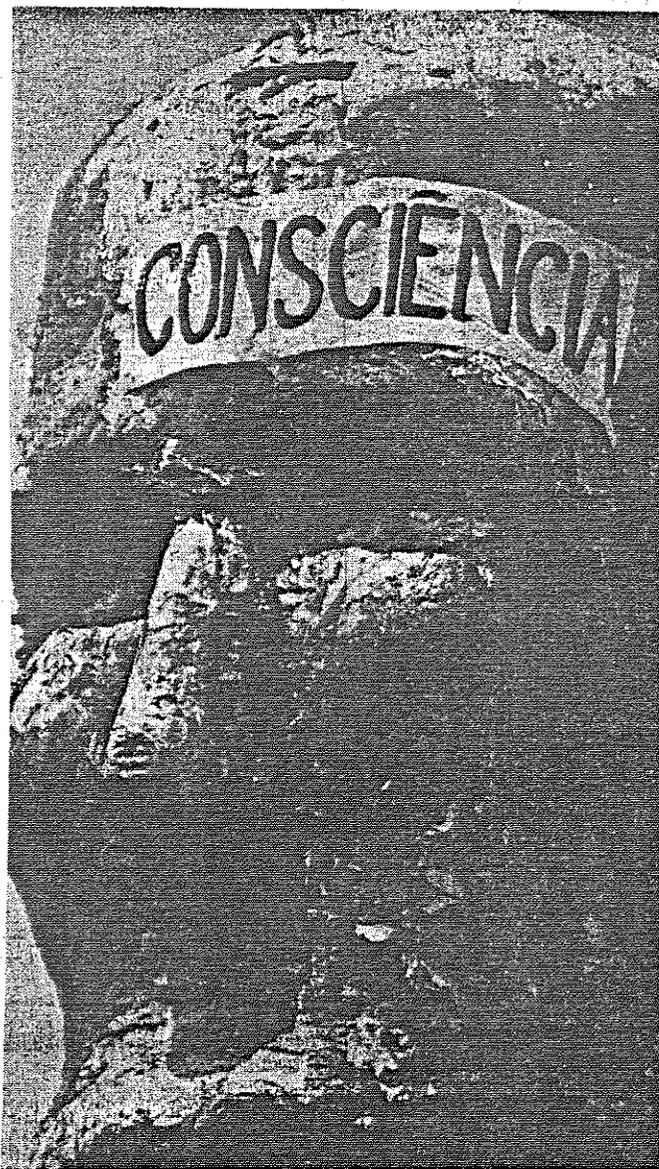
ANO LI — Campinas, sexta-feira, 23 de setembro de 1977 — N.º 15287



MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA

Na rodovia Dom Pedro I, a equipe Convívio fez uma manifestação artística que representa o homem em vários sentidos. Seis cabeças humanas, de mais de dois metros de altura, esculpidas em madeira e papel, ladeiam vários pilares estilizados. Foi uma outra forma de manifestação dos estudantes.

A Pontifícia Universidade Católica de Campinas está em pleno clima de eleições com intensa campanha que os candidatos aos Diretórios Acadêmicos promovem lançando mão de todos os recursos, desde faixas e cartazes até o diálogo direto em busca dos votos. Estão inscritas 35 chapas, alguns cursos com apenas uma, outros com até quatro. O curso de Psicologia não apresentou nenhuma chapa. Como em qualquer outra campanha eleitoral, chovem promessas de melhores condições para o universitário e integração plena do estudante tanto na própria vida escolar como com vistas à futura profissão. Nada escapa ao furor da luta pelos votos e por todos os cantos as diversas chapas se fazem presentes com frases de apelos ao eleitorado. Nem as gigantescas figuras modeladas por Bernardo Caro ficaram livres da campanha e passou a ostentar uma faixa com o nome de uma das chapas concorrentes ao pleito estudantil.



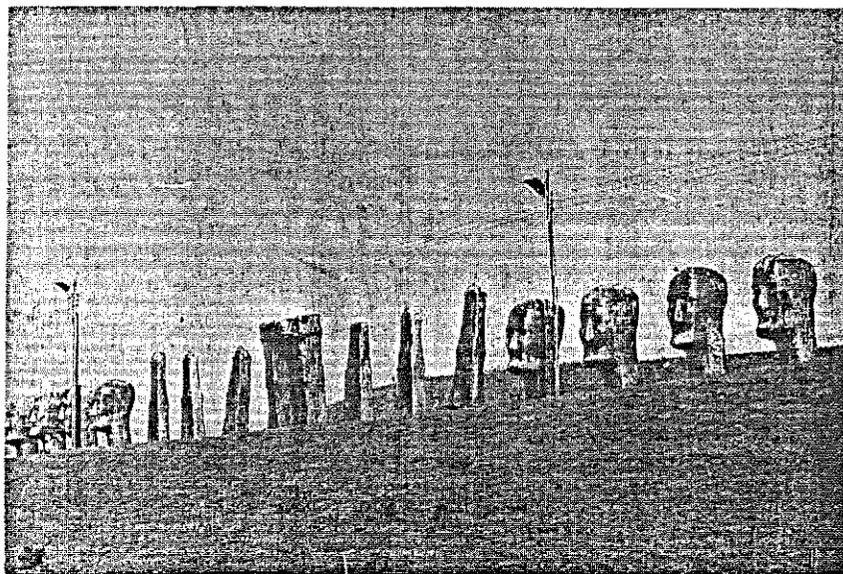
Esperamos o momento final, que se deu depois de ali permanecer 432 dias, quando, num forte temporal, o SEMPRE, que mal se mantinha em pé, veio ao chão, rolando para a avenida ou caindo uma cabeça sobre a outra.

Os funcionários da PUCC levaram os restos, para serem jogados numa depressão do terreno em cima do platô. Há pouco tempo, retornei ao local e consegui apanhar alguns vestígios dessa obra, que não desaparece, pois é o "SEMPRE". Deverá reaparecer de outra forma, basta esperar, pois é um processo que ainda não chegou ao fim, é uma obra contida, de objetivos e de misticismos, que ainda não foram desvendados totalmente.

À instituição, interessava perpetuar a obra na pedra, não a deixando deteriorar-se. Mas, como artista, consegui vencer a própria instituição, da qual eu era parte integrante (Chefe do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da PUCC). Prevaleceu o artista, e consegui deixar o SEMPRE se deteriorar, pois "tudo é permitido ao artista, até mesmo cometer uma transgressão".

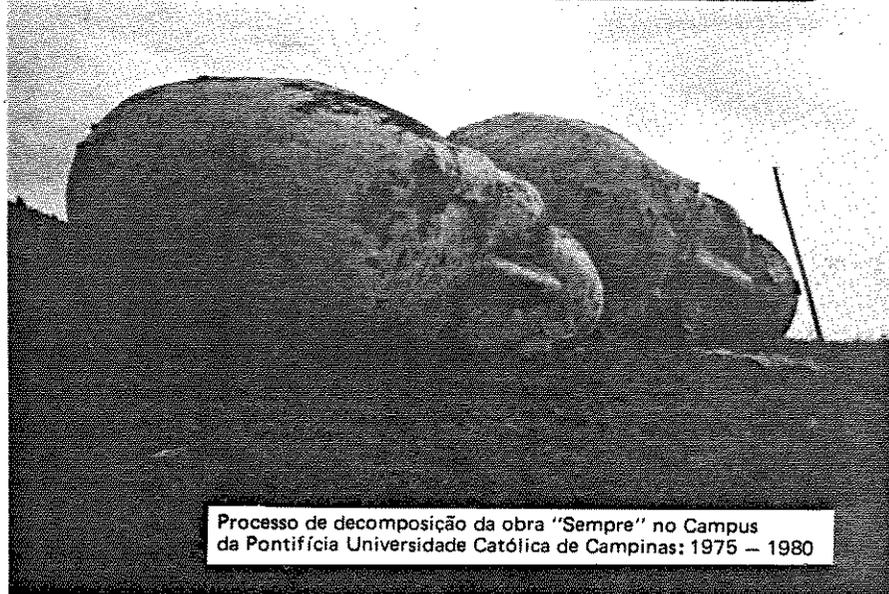
Mas não seria essa frase um simples fetiche da sociedade capitalista?

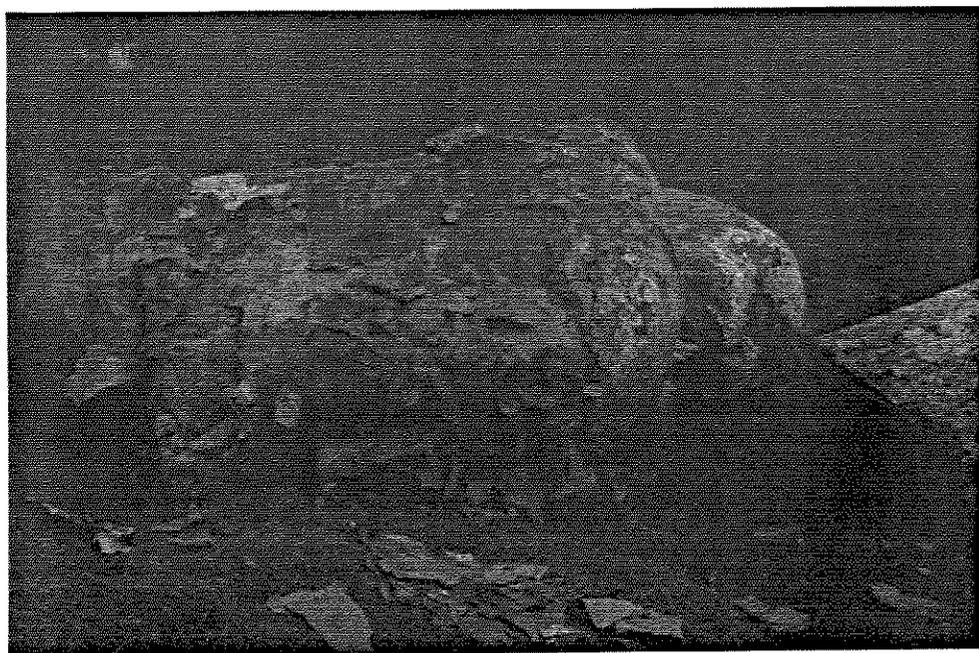
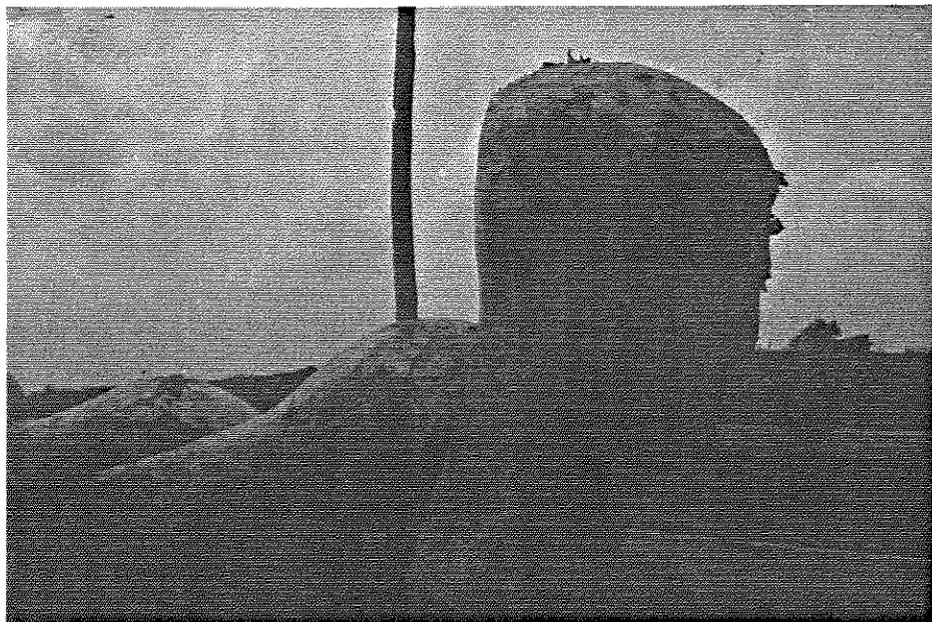
"Tudo é permitido", teoricamente, quando interessa à instituição. Exemplo disso, são os artistas que voltam rotulados de transvanguardistas, pois o que acontece é que para a arte, neste momento, não existe outra solução, a não ser voltar para os museus ou para o lugar que se caracteriza como a conquista do espaço individual do artista, dentro da

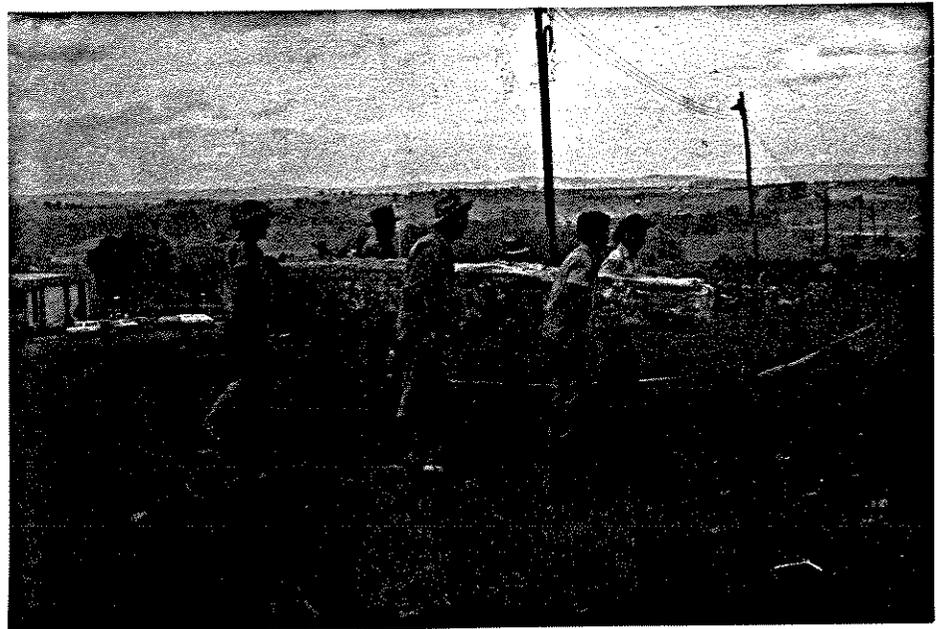


SEMPRE

Este Conjunto de esculturas, numa das avenidas principais do «campus» da PUC, inicia o seu processo lento de desintegração. Embora o reitor, Benedito José Barreto Fonseca, se empenhe para que ela seja restaurada, o seu autor, Bernardo Carô, juntamente com a Equipe Convívio, recusam-se a restaurá-la. A sua decomposição lenta, diante do público, faz parte da filosofia dessa obra, premiada em 1975, na XIII Bienal Internacional de São Paulo.





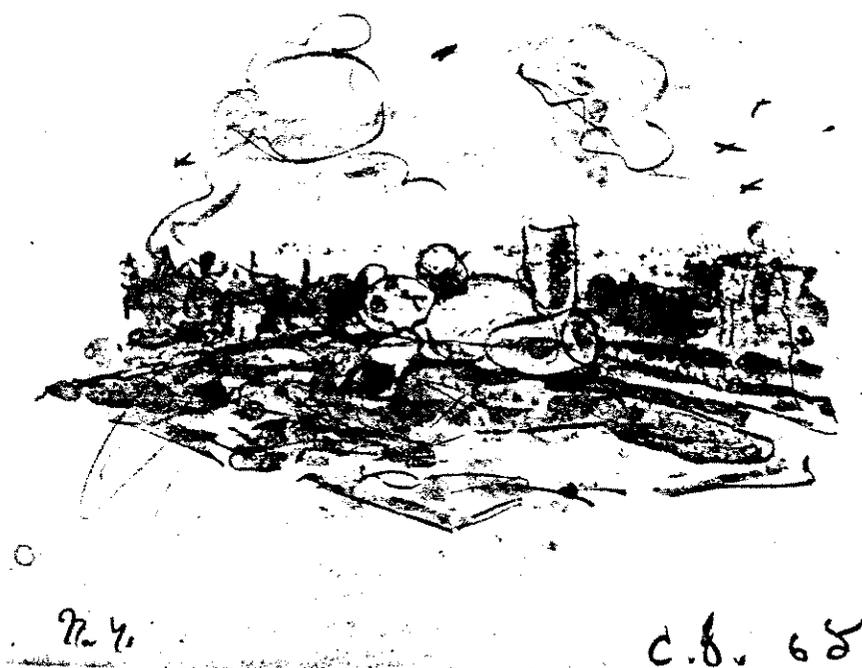


própria instituição. Ao contrário, o SEMPRE foi uma das tentativas que formaram época, ao querer sair desse espaço institucional dos museus e galerias e abrir-se para um mundo maior de pessoas e de intenções. Esse deveria ser o papel do artista.

Meu trabalho poderia talvez evocar uma série de projetos para monumentos gigantes para Nova York (1965). Estou pensando no famoso boneco (um ursinho) de Claes Oldenburg. A diferença entre o trabalho de Claes Oldenburg e o "SEMPRE" é que, embora ambos sejam figurativos, o "Urso" (1965) faz referência direta à "linguagem e ao desenho da sociedade de massa", enquanto as cabeças do SEMPRE partem de um processo de abstração entre a cabeça humana e a referência às cabeças da Ilha de Páscoa, tomadas em sentido mais amplo, citados por mim, "Não são as cabeças da Ilha de Páscoa, são nossas ilhas, nossas cabeças", como observei no texto do Super 8 "SEMPRE".

O "Urso" (1965) opera sem grande escala, como o SEMPRE, porém é um monumento projetado para um espaço determinado, enquanto o SEMPRE vai até a instituição, percorrendo estradas e cidades, um espaço de inesperados acontecimentos.

É no inusitado, mais do que na própria Bienal, onde obrigatoriamente tudo deveria ser arte, que a obra "acontece". O público que viu as cabeças nas estradas ou ruas, situou-se através de outras referências, ao contrário da proposta de Claes Oldenburg, que parte de uma referência precisa ao POP-URBANISM, ou seja, há aspectos da sociedade de massa, voltados para a escala da cidade.



CLAES OLDEMBURG
 Monumento gigante para Nova York,
 1965

Outros questionamentos que faço, referem-se ao fato de constatar que o SEMPRE foi fotografado e reproduzido, praticamente, em todos jornais e revistas do Brasil, assim como do exterior, e que mesmo servindo para ilustrar os artigos e textos sobre a Bienal, nunca encontrei uma crítica sobre a obra, favorável ou não, por especialistas da área. Diante deste questionamento, acredito que o mais correto seria verificar as críticas da época, e para quem as mesmas eram dirigidas, pois a instituição Bienal sempre assumiu o papel de apontar "os novos caminhos". Convida artistas estrangeiros que lhe interessam, e num segundo momento procura os artistas nacionais que estão seguindo a mesma linha dos estrangeiros convidados. Ou ainda, os artistas nacionais vêm-se obrigados a seguir técnicas e tendências de estrangeiros seleciona

dos nas Bienais anteriores.

Acredito que os críticos, se não disseram nada sobre o SEMPRE, foi por várias razões, como: não tinham condições de avaliar totalmente o projeto, pois devo lembrar que não é de meu procedimento apresentar minha obra com texto explcativo, pois acho que a mesma deve ter a qualidade de se impor pelo que contém, mesmo no caso do SEMPRE, que propunha uma continuidade de existência fora do espaço Bienal, exigindo tempo para que se obtivesse um retorno dos objetivos propostos.

Logicamente, qualquer crítica na época seria temerosa, pois se desconheciam meus propósitos. E é possível, também, que tivessem percebido que a instituição Bienal caíra numa armadilha, pois, com o prêmio obtido anteriormente, pude apropriar-me de um espaço que a instituição era obrigada' a conceder-me.

Também acho que os críticos perderam uma oportunidade para questionar, contestar. Como estão dentro da própria instituição, cumpriram seu papel: fizeram apenas abordagens' e ou críticas que estavam dentro da corrente ou do circuito' dominante.

Para artistas que possuem uma postura muito mais individualizada - embora o SEMPRE possua um sentido de recuperação histórica -, o que é uma atitude "hoje", não o era na época, pois "hoje" pode-se fazer tudo, como podemos ver nas releituras : o artista pode fazer desde o Barroco até outra coisa qualquer, pois tudo lhe é permitido.

Isso hoje, anteontem os críticos falavam de outra forma; são coisas da instituição. Eu, de certa maneira, sempre me permiti a isso, pois o SEMPRES é uma referência histórica, uma releitura escultórico-arquitetônica. Se foi reproduzida tantas vezes na época, é porque os fotógrafos profissionais se identificaram com a obra; numa análise mais profunda, além do fotógrafo, aquele material ia para a população, pois o SEMPRES tem com ela identidade, o que não quer dizer que a população entenda a obra SEMPRES.

Neste ponto é que está o fetiche, pois o povo não "entende" a proposta contida, não sabe porque foram feitas aquelas cabeças, inclusive porque foram colocadas naquele espaço "Bienal", não sabe porque fui escolhido para participar daquele evento, não sabe quem sou.

O SEMPRES ficou na Bienal numa situação quase de alienação, em termos comparativos com tudo que ali estava, pois foi totalmente diferente nos seus propósitos, embora contivesse o espírito mítico, como o da "Mulher Totêmica", que recebeu o Prêmio Bienal Nacional 74, que nos garantia o direito de espaço na Bienal Internacional de 1975.

Agora, em 1985, dez anos depois, quase poderia afirmar que o projeto está completo. Porém, receio fazê-lo, por quase ter certeza de que o SEMPRES poderá reaparecer novamente, em circunstâncias imprevisíveis, como na "Edição Comemorativa: MANCHETE - 30 anos de Sucesso" - 1982, na qual serve de abertura, em reprodução de página dupla, para o capítulo: "Bienal Paulista - Evolução e Revolução na Arte", como tam -

No conceito de renovação existente na arte do nosso século não há preconceitos quanto à origem das influências. As esculturas do brasileiro Bernardo Caro, expostas na Bienal de 1975, revelam sua motivação na arte da pré-história.

Manchete 111

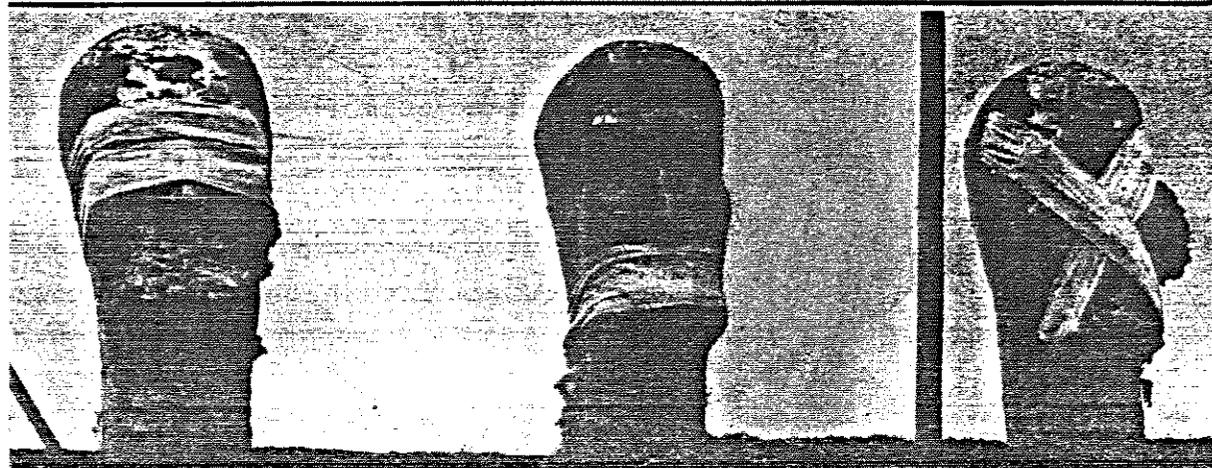
1982
Manchete
 30 anos de sucesso

Em seus 30 anos de existência, este certame internacional registra emocionante aventura visual do nosso século

**BIENAL
 PAULISTA**
 evolução e
 revolução na arte



bém no jornal: "MOVIMENTO - UNE (Orgão Informativo da União Nacional dos Estudantes)", do mês de julho de 1983, onde as cabeças aparecem vendadas, amordaçadas e asfixiadas, provocadas por manifestação estudantil, no campus da PUCC durante o processo de repressão.



EDITORIAL

"MOVIMENTO" é como um moleque teimoso. Faz de tudo pra desobedecer as "ordens superiores". Ressurge na voz em protesto ao autoritarismo do "cala a boca estudante"; nas mobilizações por melhores condições de ensino, quando se impõe a paz dos cemitérios com as normas de "fica quieto estudante"; no comportamento inaudito aos valores dominantes e reacionários que veiculam a idéia venenosa de que "estudante é feito pra estudar".

Depois de tantas estrepitosas: "MOVIMENTO" menino-teimoso sai às ruas novamente. Após sua reconquista em 1981, lançamos agora o nº 14. E mais uma vez pra dizer não ao estabelecido pelos plenipotenciários "donos da sabedoria do país": este é um número especial de debate sobre a universidade brasileira e de denúncia da política educacional do Governo e seus arrogantes generais ministros.

A presente publicação objetiva lançar alguns documentos básicos sobre a reestruturação da universidade no Brasil. Este tema é motivo de debate e de luta desde o II Congresso da UNE em 1938, destacando-se as mobilizações pela Reforma Universitária na década de 60.

Muitas teses da UNE foram apreendidas pelo Governo, como as do III Seminário Nacional, realizado em março de 64. Na medida em que a luta dos estudantes resgatadas, serão lançadas. Nestas páginas estão impressas as propostas atuais, sobre o tema do MEC, CRUB, ANDES.

Objetiva, também, divulgar a proposta da UNE aprovada no 34º Congresso, nas suas linhas mais gerais. Evidentemente, o assunto não se esgota aqui. Estamos apenas dando o pontapé inicial.

Esta edição é resultado dos esforços desenvolvidos pelo Departamento de Assistência Estudantil e da Vice-Presidência Regional Sul da UNE, com a colaboração de Fernando Henrique Cardoso, Carlos A. Martins e Aldo Rebelo.

Agradecemos as valiosas contribuições de Pedro da Oliveira, Domingos de Abreu e Yone Simidzu e especialmente a Irany Galeb, do Banco de dados da Folha de São Paulo, pelas fotos gentilmente cedidas; a Aldo Arantes, José Luiz Guedes (ex-Presidentes da UNE) e Duarte Pereira (ex-vice-presidente da UNE) pelos documentos acerca dos seminários realizados na penúltima década; a Henfil, Nelson Honda e Ubirajara Menezes pelos cartuns e desenhos. Recebem a eterna gratidão dos universitários brasileiros.

AS MENSALIDADES
ABUSIVAS COBRADAS NAS
ESCOLAS PARTICULARES
Página 8

FERNANDO HENRIQUE
PREGA LUTA GERAL PELA
DEMOCRATIZAÇÃO DO PAÍS
Página 11

DESPRIVATIZAÇÃO: UMA
QUESTÃO CRUCIAL DA
POLÍTICA EDUCACIONAL
Página 13

Reaparecimento do SEMPRE em termos nacionais
através do Jornal: MOVIMENTO UNE - julho 1983.

“ **Levantamento** — A escultura é a Cinderela das artes plásticas no Brasil moderno. Talvez a escultura popular, colonial, ingênua e acadêmica, ou clássica, tenha tido melhor tratamento. Estas últimas, por levantamentos de monumentos cívicos, guerreiros, bustos e cemitérios. Não há bibliografia específica, existem crônicas, artigos e inserimentos esparsos. Não obstante, foi possível considerar a noção de tempo, no caso, a de “século”, e recuar até 1877, quando Rodolfo Bernadelli, aos 25 anos, foi contemplado com um prêmio de viagem à Europa. Também para o Brasil, como para a Europa, o século XIX não foi propício à escultura. Nos seus primeiros anos desapareceram o Aleijadinho e Mestre Valentim, e somente em seus últimos anos, igualmente como na Europa, surgiriam as grandes figuras que dariam novo ímpeto e uma nova forma de encarar a escultura. Se a ruptura européia começou com o *Balzac*, de Rodin, 1898 — 80 anos de contemporaneidade ou modernismo —, no Brasil teria tido início 20 anos mais tarde, apenas. Victor Brecheret, que estudava em Roma, foi até Paris em 1917 para assistir ao enterro de Rodin. De volta a Roma, em 1918, iniciava sua fase renovadora, com várias peças premiadas, e a *Eva*, em mármore negro, exposta no Brasil em 1919 e hoje na sede da municipalidade de São Paulo, há 60 anos, portanto. Se considerarmos o tempo que se levou para compreender, no Brasil, o impressionismo, o cubismo, o expressionismo e a arquitetura contemporânea, o sentimento escultórico brasileiro foi mais aberto e receptivo.

Foram feitas anotações e verbetes, e aí ingressou-se no reino do historicismo, vale dizer, do obscuro, que não estava nos planos de um livro que registramos sobre pontos relevantes de nossa arquitetura, de nossa escultura e de nosso paisagismo contemporâneos. Foram estudadas, sem maiores preocupações de minúcias críticas, classificatórias, nesse opinativo diário de exposições coletivas e individuais, as personalidades fortemente escultóricas, englobando Rodolfo Bernadelli, Correia Lima, Mazzuquelli, De Fiori, Zamoyeski, Brecheret, Celso Antônio, Leão Veloso, Flávio de Carvalho, Lélío Landucci, Adriana Janacópulus, Humberto Cozzo, Maria Martins, Bruno Giorgi, Felícia Leirner, Pola Rezende, Zélia Salgado, Moussia Pinto Alves, Frans Weissmann, Mario Agostinelli, José Pedrosa, Vasco Prado, Alfredo Ceschiatti, Francisco Stokinger, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Sonia Ebling, Celita Vacani, Mário Cravo Júnior, Mary Vieira, Luísa Andrada Miller, Sérgio Camargo, Edgard e Ivna Duvivier, Honorio Peçanha, Maria Guilhermina, Liuba Wolff, Fernando Jackson de Ribeiro, Caciporé Torres, Frans Krajcberg, Ilie

Gilbert, Mona Gorovitz, Mário Ormenzzano, Afonso Duarte Angélico, Zanine, Maurício Salgueiro, Gustavo Ritter, Abelardo da Hora, Zenon, Reinaldo Eckenberg, Lúcia Fleury, Amélia Toledo, João Osório Bresinski, Eduardo Dellome, Célia Cotrin, Karoly Pilchler, Wlavianos, Remo Bernucci, Toyota, Mary Yoshimoto, Roberto Moriconi, Calabrone, Haroldo Barroso, Caribé, Ascânio MMM, Caetano Fraccaroli, Júlio Guerra, Hisao O'Hara, Luiz Sacilotto, Hélio Oiticica, Efísio Putzulu, Carlos Blank, Bernardo Caro, Luigi Zanotto, Lizzarraga, Sonia Von Vrunsky, Bela (Prado) Karawaewa, Tenius, Roberto Cidade, Baravelli, Gastão Manoel Henrique, Marcelo Nietch, José Resende, Doly Moreno, João Carlos Goldemberg, Mário Cravo Netto, Pagano, José Tarcísio, Osmar Dillon, Paulo Roberto Leal, Lourdes Cedran, Márcio Mattar e mais uns 50 nomes mais identificados com formas tridimensionais, ou de identidade mais escultórica do que pictórica, especialmente entre os que criam na área do objeto: ”

17

17. Jaime Maurício "50 anos de escultura brasileira no espaço urbano" *Cultura, Brasília, Ano 8, Nº 29* Abr/Jun. 1978, p.90

Campinas, 1 de abril de 1984

CITY NEWS - 7

FOTO-MEMÓRIA**A MENSAGEM DE BERNARDO**

Há bem pouco tempo elas, essas cabeças gigantes, ainda eram vistas, em estado de decomposição, no Campus I, da PUC. Construídas em "papier maché", por uma equipe de artistas liderados por Bernardo Caro e Berenice Toledo (foto), elas estiveram na Bienal de 19, onde foram premiadas e depois transportadas para a PUC, onde, impassíveis e serenas esperaram pela sua decomposição gradual, o que, aliás, fazia parte da proposta da obra.

Não é lindo isso? Uma obra de Arte criada para se desintegrar com o tempo, exposta ao ar e ao vento, como o próprio homem, de baixo da terra?

