O material (des)encarnado: a recepção à arte cinética na Europa e na América do Sul dos anos 1960

Maria de Fátima Morethy Couto, Universidade Estadual de Campinas

Minha comunicação tem por objetivo discutir a recepção à arte cinética na Europa e na América do Sul dos anos 1960, concentrando-me nas premiações concedidas a representantes do movimento nas Bienais de Veneza e São Paulo e apontando coincidências e similaridades na escolha dos artistas.

Palavras-chave: Arte cinética. Bienais de arte. Premiações. Arte participativa.

*

My paper will call attention to the reception of kinetic art in Europe and South America in the 1960s, focusing on the awards given to some members of the movement in the Biennials of Venice and São Paulo and pointing out coincidences and similarities in the selection of the artists.

Key-words: Kinetic art. Art Biennials. Awards. Participatory Art.

A arte cinética encontrou boa acolhida na Europa, sobretudo na França, desde o final dos anos 1950, que perdurou ao menos até o início dos anos 1970.[1] Uma de suas primeiras exposições marcantes foi realizada em 1955 em Paris, na galeria Denise René: *Le mouvement,* na qual figuraram obras de Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely e Vasarely. Dez anos mais tarde, proposições cinéticas já haviam "invadido" salas de museus, ocupado o espaço urbano e conquistado admiradores e defensores, entre colecionadores, intelectuais, críticos de arte e marchands, em diferentes centros de arte europeus.

Embora não se pudesse falar de um movimento unificado, com eixos conceituais precisos, exposições e textos de época procuravam construir sua história e demonstrar seu potencial. Os anos de 1965-67 talvez tenham sido os de maior repercussão do cinetismo, antes dos movimentos de protesto de 1968 na Europa mudarem o foco da discussão sobre o papel do artista na sociedade. Duas grandes mostras realizadas nos anos citados deram grande visibilidade à arte cinética, provocando forte polêmica na imprensa: *Responsive Eye,* organizada por William Seitz no MoMA em 1965, e *Lumière et Mouvement,* organizada por Frank Popper em 1967 no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Datam desse período as primeiras publicações importantes sobre o tema, como o livro *Naissance de l'art cinétique,* de autoria de Popper e resultado de suas pesquisas de doutorado sobre o tema.

Premiações significativas em grandes certames internacionais como as Bienais de Veneza, de São Paulo e as Bienais de Jovens de Paris consagravam artistas e grupos ligados ao movimento, ao mesmo tempo em que estimulavam o debate sobre o real alcance de suas propostas e sobre o escopo de atuação do artista cinético. Destaquemos, desde já, a conquista do Grande Prêmio na Bienal de Veneza de 1966 pelo argentino Julio Le Parc, por tratar-se de façanha inédita para um artista sul-americano, e a atribuição dos prêmios de melhor pintura e escultura da edição seguinte da mesma Bienal a dois artistas comprometidos com o ideário da *op art* e da arte cinética, respectivamente: a inglesa Bridget Riley e o húngaro, radicado na França, Nicolas Schöffer.[2]

Deve-se ressaltar que nos anos 1960 o termo era utilizado de modo amplo, para designar obras/propostas que, embora de caráter e intenção distintos, procuravam promover uma reorientação da experiência perceptiva a partir da criação de efeitos óticos, da articulação do espaço pela luz ou do estímulo à manipulação dos trabalhos. Em um mercado saturado pela abstração lírica ou informal, por um lado, e pelo realismo figurativo, por outro, e ainda avesso ao expressionismo abstrato e seus desdobramentos, a arte cinética apresentava-se então na Europa como uma efetiva possibilidade de renovação do campo e não apenas por sua relação com a ciência.

[1] Exemplo da boa recepção do cinetismo na França foi a encomenda feita pelo Presidente Georges Pompidou ao artista Agam de uma instalação cinética na antessala de seu apartamento privado no Palácio do Eliseu. O projeto teve início em 1971 e só foi concluído após a morte do presidente Pompidou, ocorrida em 1974. Poucos anos mais tarde, contudo, o *Salão Agam* será transferido para o Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

[2] Neste mesmo ano de 1968, em função das revoltas estudantis e das diversas criticas à mercantilização da arte, a Bienal de Veneza decidirá abolir a atribuição de prêmios, decisão que será posta em prática na edição seguinte, em 1970. Duas décadas mais tarde, em 1986, novo sistema de premiação será elaborado e colocado em funcionamento. E se Le Parc foi o primeiro latino-americano a conquistar um Grande Prêmio, cabe lembrar de outras significativas premiações da Bienal de Veneza para artistas do continente sul-americano nas décadas 1950/1960. Em 1956 Aldemir Martins obteve o prêmio de melhor desenhista; em 1958 e em 1962 Fayga Ostrower e Antonio Berni ganharam o prêmio de melhor gravador, respectivamente.

Entre os defensores da arte cinética, muitos exaltavam o caráter crítico de suas propostas, destacando em especial o desejo de abolir a visão do artista enquanto gênio, de assumir uma autoria coletiva ou de promover a participação do espectador. Críticos e historiadores da arte como Guy Brett, Jean Clay, Frank Popper e Stephen Bann esforçavam-se para alargar o sentido do termo, para além de uma arte ligada ao movimento em si ou fascinada pela tecnologia. Jean Clay, por exemplo, afirmaria no primeiro número da revista francesa de vanguarda *Robho* que "o cinetismo não é apenas aquilo que se movimenta, é a tomada de consciência da instabilidade do real. (...) O cinetismo não é uma arte realista, é uma arte do real" (ROBHO, n. 1, junho 1967). Brett, por sua vez, em livro publicado em 1968, apresenta a arte cinética como "uma instável e impermanente forma de arte (...) que rompeu com as antigas fronteiras que definiam as artes visuais bem como com as ideias tradicionais sobre espaço" (BRETT, 1968, contracapa).

Muitas das obras consideradas cinéticas destacavam-se por seu caráter efêmero, pelo emprego de materiais banais, por seu poder de transmutação e metamorfose. Trabalhos como os *Cloud Canyons* do filipino David Medalla, por exemplo, eram celebrados por "produzirem uma complexa e tênue expressão de energia que antes não existia na escultura mecânica", enquanto as máquinas do suíço Jean Tinguely eram exaltadas por seu poder de "liberar as partes mecânicas da hierarquia precisa da função" (BRETT, 1968, p. 37 e 42). Os *Bichos* de Lygia Clark, por sua vez, eram definidos, por críticos europeus, como peças cinéticas que "dão grande espaço para a participação ativa e criativa. Com eles, o espectador não se limita a colocar em ação um processo, por mais brilhante e divertido que seja, mas segue-o inteiramente e compreende-o mais profundamente" (BARRETT, 1967).

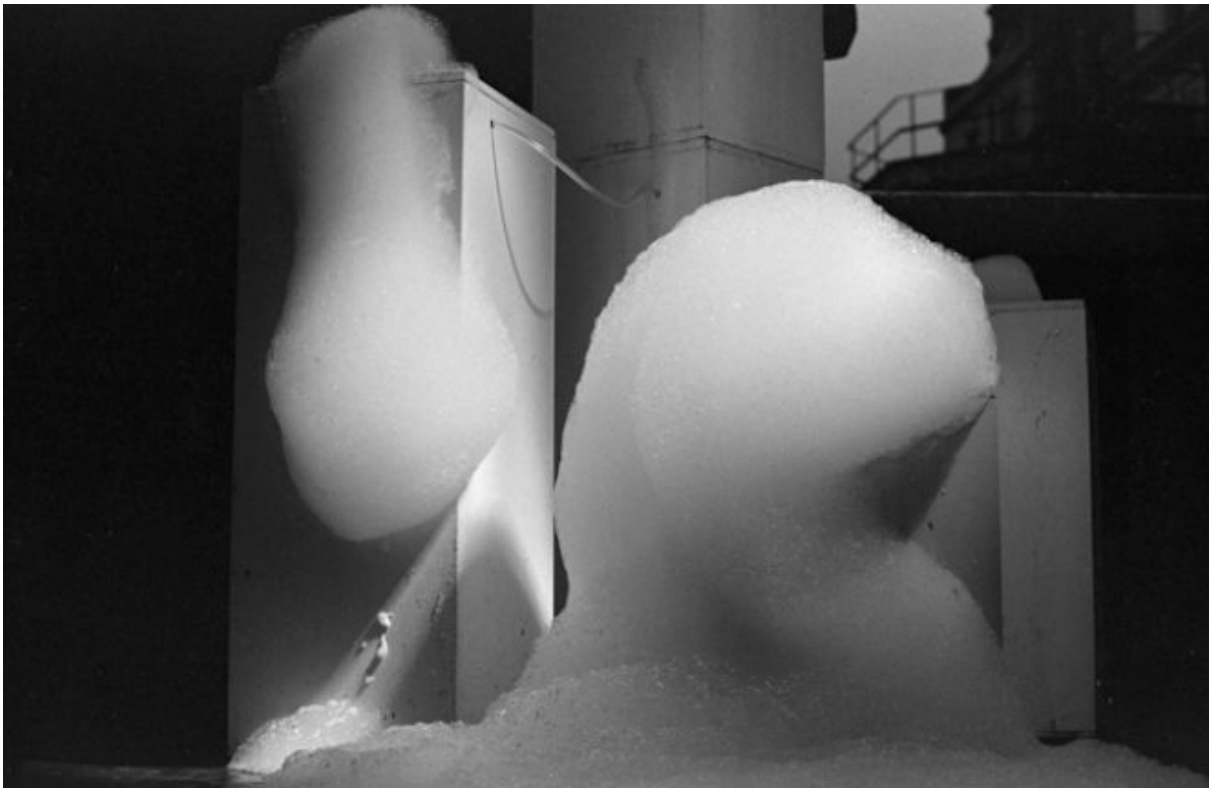

Fig 1. David Medalla, *Cloud Canyon*

O estímulo à participação do espectador e a intenção de tornar a arte mais democrática e, com isso, agir no tecido social, são argumentos centrais na defesa do movimento naquele momento. A arte participativa era compreendida como uma tendência artística inovadora, com implicações sociais, e as noções de participação e conscientização política eram recorrentemente relacionadas entre si. Como observou Arnauld Pierre, "a transformação das relações entre obra-espectador e artista-sociedade deveria servir como laboratório das transformações sociais, a participação do espectador e a socialização da arte implicariam o sujeito democrático de modo mais profundo na construção da comunidade por vir" (PIERRE, 2013, p. 68).

Nesse contexto, as propostas do grupo GRAV, criado em Paris em 1960 e que tem entre seus fundadores o argentinos Julio Le Parc e Horacio Garcia Rossi, são compreendidas como um "cinetismo social", por proporem que a arte ajudasse na "construção de uma outra comunidade, na qual educação e trabalho seriam descoberta e diversão, ou seja, uma maneira de escolher como usar nosso tempo" (PIERRE, 2013, p. 62).

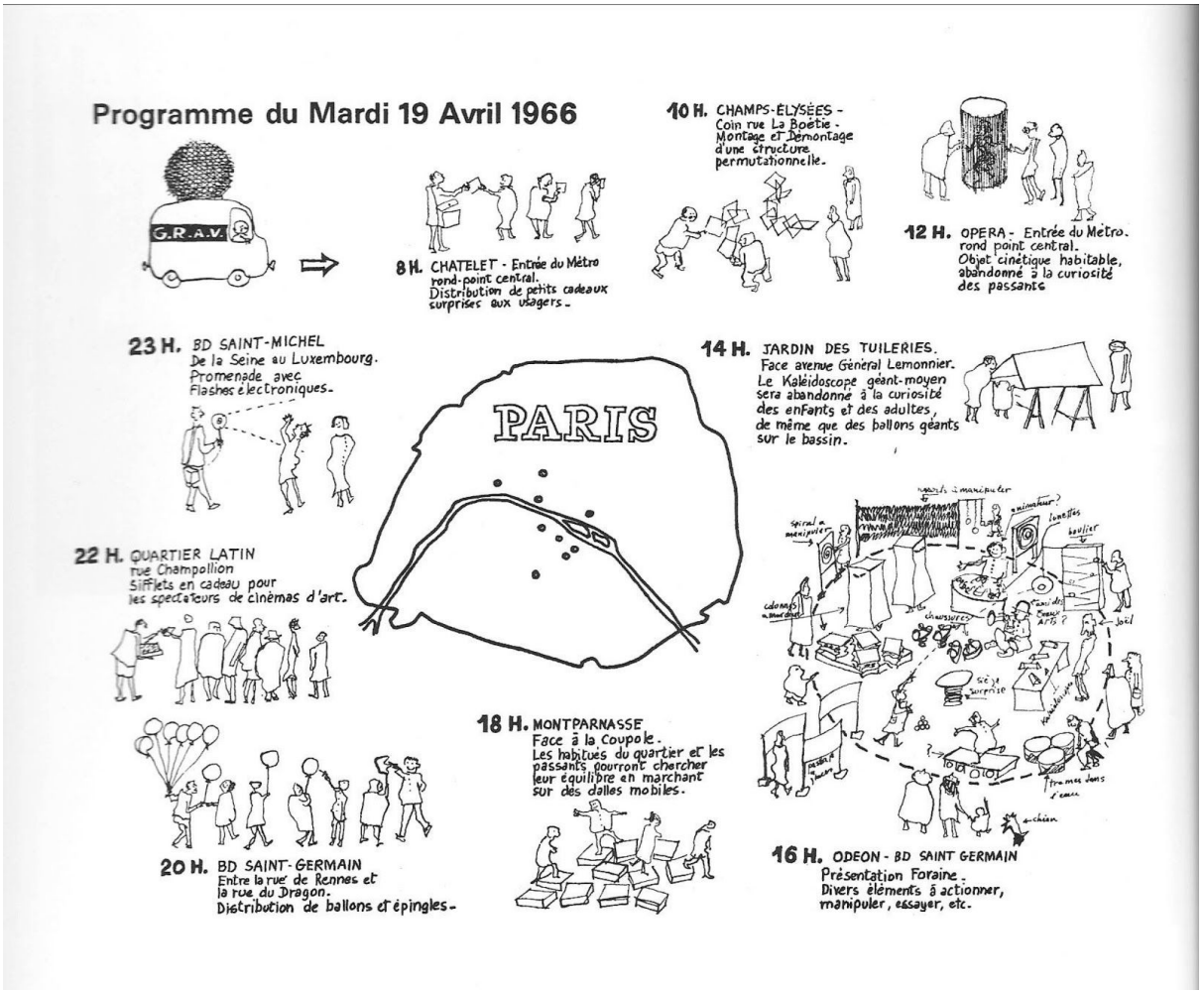

Fig. 2. Grupo GRAV – *Une journée dans la rue*, Paris, 1966

O grupo alcançou notoriedade, na França, com seus *Labirintos* e *Sala de Jogos,* montados nas edições de 1963 e 1965 da Bienal de Jovens de Paris. Tratava-se de um trabalho claramente coletivo, que visava incitar o espectador à ação por meio da criação de

ambientes polisensoriais, lugares de lazer e de ativação, onde o lúdico auxiliaria na transformação do comportamento individual e social. Em abril de 1966, o grupo realizou uma ação concertada, conhecida como *Une journeé dans la rue,* em pontos estratégicos da cidade de Paris, com a montagem de dispositivos participativos, distribuição de textos e panfletos, aplicação de questionários, entre outras atividades, e que atraiu grande atenção para as propostas do GRAV.

Contudo, como observou Claire Bishop,

> o pano de fundo artístico para a arte participativa na Paris da década de 1960 era o conceito de democracia como equalizadora do capitalismo de consumo. A cultura cotidiana, acessível a todos, estava no cerne dessa compreensão de democracia; mas embora ela se colocasse de algum modo em oposição às hierarquias culturais elitistas e à figuração da arte de esquerda na década de 1950, raramente tratava de questões de diferença de classe e desigualdade social (BISHOP, 2012, p. 80).

Sobre o grupo GRAV, Bishop comenta ainda, ao discutir as diferenças existentes entre suas propostas e as dos Situacionistas:

> Como grande parte da arte participativa na década de 1960, o espectador ideal da instalação [Labirinto da Bienal de Paris de 1963] do GRAV foi concebido em termos universalistas, como um sujeito (masculino) sem classe social, capaz de retomar uma percepção ingênua. O uso de novos materiais e tecnologias para acessar uma percepção primitiva e imaculada resultou em ambientes cinéticos com certa uniformidade emocional, não obstante a forte ênfase no jogo. (...) Apesar das suas reivindicações quanto à centralidade do público, as experiências produzidas pelas instalações do GRAV são primariamente individuais e não sociais, e hoje as descreveríamos mais corretamente como interativas, ao invés de participativas. Mesmo assim, o grupo acreditava que essas experiências tinham implicações sociais (BISHOP, 2012, p. 88-89).

Artistas sul-americanos e a arte cinética

Diversos artistas sul-americanos participaram ativamente do movimento ou tiveram seus trabalhos relacionados às premissas da arte cinética pela crítica europeia especializada. Já citamos acima a participação dos argentinos Julio Le Parc e Horacio Garcia Rossi na fundação do grupo GRAV. Outro argentino cuja obra também se insere no universo do cinetismo é Luis Tomasello, que se radicou em Paris em 1957.

Os venezuelanos Jesus Rafael Soto, Alejandro Otero e Carlos Cruz-Diez são nomes igualmente relacionados à difusão da arte cinética desde seus primórdios, com destaque. Cabe ressaltar que o cinetismo teve grande acolhimento na Venezuela dos anos

1950/1960. A cidade Universitária de Caracas, por exemplo, possui várias obras de autoria de artistas comprometidos com as propostas cinéticas, com destaque para o auditório com teto acústico de Calder.[3] Todavia, faz-se necessário assinalar que os artistas aqui citados – argentinos e venezuelanos - descobriram ou interessaram-se pela arte cinética apenas depois que viajaram ou passaram a residir na Europa.[4] A este respeito, por exemplo, Cruz-Diez relembra o impacto causado em sua obra pela exposição *Le mouvement,* mencionada acima, que ocorreu em 1955, afirmando que após visitá-la passou a imaginar "uma série de objetos participativos e utilitários que poderiam modificar noções sobre o propósito da arte, de modo que seu único destino não fosse ficar pendurado em um prego ou nas paredes de um museu (JIMÉNEZ, 2010, p. 168-169).

Entre os brasileiros, Abraham Palatnik é internacionalmente reconhecido como um dos pioneiros da arte cinética. No cenário nacional, seu trabalho vem chamando a atenção para relação entre luz, cor e movimento desde os anos 1950. Na primeira Bienal de São Paulo, Palatnik obteve menção honrosa do júri internacional para seu *Aparelho cinecromático*. Contudo, quase ficou de fora da mostra, pois seu trabalho não se enquadrava em nenhuma das categorias previstas, conforme evoca Mário Pedrosa ao escrever sobre a época das bienais e os grupos concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro:

> Almir Mavignier, com seu entusiasmo, alicia Abraham Palatnik, que se entrega então a uma pesquisa de cor por meio da luz e na I Bienal conseguiu ver aceita, mas fora dos regulamentos e de seus prêmios, para os quais não se enquadrava em nenhuma categoria, sua maquininha cinecromática (ideia que lhe veio do caleidoscópio). O júri internacional, movido também pelos preconceitos de categorias então irremovíveis, só por forte pressão de alguns de seus membros concordou em fazer constar da ata uma recomendação para que a direção do Museu de Arte adquirisse a maquininha para seu acervo (PEDROSA, 1986, p. 288-289).

A rápida menção de Pedrosa ao nome de Almir Mavignier merece aqui ser destacada, uma vez que ele também se interessou pelo cinetismo – no plano bidimensional - e desempenhou papel estratégico na difusão do trabalho grupo *New Tendencies,* atuante na antiga Yugoslávia nos anos 1960, que explorava a interseção entre arte e tecnologia, entre arte cinética e arte óptica. Assim como alguns de seus colegas, Mavignier parte para a Europa no início dos anos 1950, para estudar na Escola Superior da Forma de Ulm, então dirigida por Max Bill, e fixa residência na Alemanha. Lá, desenvolve uma obra de base construtiva, que explorava diversos efeitos óticos e possuía grande rigor matemático.[5]

[3] A respeito da Cidade Universitária de Caracas, Guy Brett comenta: "Em minha primeira viagem ao Brasil, em 1965, voltei pela Venezuela, por Caracas. Lá conheci Alejandro Otero, que nos levou para ver a nova cidade universitária projetada por Carlos Raúl Vilanueva, uma integração impressionante entre arte e arquitetura. (...) O auditório da Aula Magna de Vilanueva com o teto acústico de Calder é dos espaços mais bonitos que já visitei" (BRETT, 2007, p. 214-217).

[4] Muitos deles fixaram-se definitivamente na Europa, em especial na França. Foi o caso, por exemplo, de Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc, Carlos Cruz-Diez e Luis Tomasello.

[5] Sobre a contribuição de Mavignier no grupo *New Tendencies,* ver MEDOSCH (2016).

Gostaria além disso de ressaltar que, naquele momento, no contexto europeu, outros artistas brasileiros tinham seu trabalho igualmente associado ao cinetismo, como Sérgio Camargo, Hélio Oiticica, Mira Schendel e, como comentado acima, Lygia Clark.

O cinetismo em destaque na Bienal de São Paulo

Como sabemos, a Bienal de São Paulo foi criada tomando como modelo a Bienal de Veneza, tanto no que se refere à estruturação da mostra (com representações nacionais sob a responsabilidade de cada país) quanto à atribuição de numerosos prêmios. Assim como em Veneza, também em São Paulo havia dois tipos de premiação distintos: os prêmios regulamentares – atribuídos nas categorias de pintura, escultura e gravura, com destaque para a concessão de um grande prêmio a um artista que se ressaltasse pelo conjunto de sua obra -, e os prêmios-aquisição. Até a 8ª edição da Bienal de São Paulo (1965) vigorou um sistema de premiação em separado, para artistas nacionais e estrangeiros. Em 1967, em plena ditadura militar, este sistema é modificado e os prêmios são unificados, sem separação por categoria, sob a denominação Prêmio Itamaraty e Prêmio Bienal de São Paulo, conforme acordo estabelecido entre a Fundação Bienal e o Ministério das Relações Exteriores. Segundo Leonor Amarante, estava previsto no acordo que o Prêmio Itamaraty "serviria para enriquecer as paredes das embaixadas brasileiras do exterior" (AMARANTE, 1989, p. 150). Além disso, data desta época a instituição do Grande Prêmio Latino-Americano F. Matarazzo Sobrinho, iniciativa realizada com uma dupla intenção: a de homenagear o industrial fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e também da Bienal de São Paulo, que se retirava da direção da mostra, e a de assegurar uma premiação aos artistas latino-americanos, pouco contemplados nos palmarès da Bienal. Nesse novo esquema, ainda vigoravam os prêmios-aquisição, as menções honrosas e os prêmios especiais. Em 1979 toda a premiação é abolida, fato que já havia acontecido na Bienal de Veneza e na Bienal de Jovens de Paris.

Os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo foram concebidos com o intuito de compor um acervo para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição inicialmente responsável pela organização das bienais.[6] Conforme relata Ana Magalhães:

> Partia-se de um sistema de mecenato, em que a direção do Museu convidava empresários, associações, colecionadores importantes a contribuir com uma quantia em dinheiro para que se comprasse uma obra ou um conjunto de obras para o Museu. Em alguns casos, eram os órgãos diplomáticos dos países participantes da Bienal que intermediavam essas aquisições ou as realizavam. Ao contrário da premiação regulamentar, os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo tinham assim um sentido mais claro de permanência (MAGALHÃES, 2013, p. 473).

Na opinião da autora, com a qual concordo, a ideia de que os prêmios-aquisição eram concedidos sem nenhum critério e que apenas refletiam o gosto pessoal dos patronos que haviam contribuído para aquela ação específica deve ser contestada. A meu ver, devemos analisar os prêmios concedidos na Bienal de São Paulo em conjunto com o que ocorria no

[6] Hoje este conjunto de trabalhos integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, em função da doação feita por Francisco Matarazzo Sobrinho a este museu em 1963, após a criação da Fundação Bienal de São Paulo.

cenário internacional uma vez que mostras desse tipo serviam, naquele momento, para alavancar ou consolidar não apenas a carreira de artistas, mas também de críticos, curadores e marchands no mercado de arte dos centros hegemônicos.[7]

A respeito da composição dos júris das Bienais de São Paulo, de Veneza e de Paris, bem como de mostras similares, mas de menor porte, como os prêmios do Instituto Torquato di Tella, chama a atenção a recorrência dos nomes de seus membros. Cito, como exemplo paradigmático, o caso do argentino Romero Brest, que desempenhou papel determinante, tanto quanto crítico como gestor, no processo de renovação cultural argentino dos anos 1950/60, sendo por vários anos o diretor do centro de artes visuais do Instituto Torquato di Tella. Dos críticos sul americanos, Brest foi o que mais circulou internacionalmente neste período – talvez mais do que Mário Pedrosa - tendo integrado o júri de premiação de várias edições de importantes Bienais de Arte.[8] Ressalte-se ainda que Brest teve atuação decisiva na escolha dos jurados estrangeiros dos prêmios do Instituto Torcuato Di Tella, convidando figuras de incontestável destaque internacional, como Giulio Carlo Argan, Jacques Lassaigne, Pierre Restany, Clement Greenberg, Lawrence Alloway e James Johnson Sweeney.

Claro que as escolhas não são neutras e refletem os jogos de poder e de interesse em ação. Muitos dos jurados desses eventos ocupavam postos de poder no panorama artístico internacional daquele momento, como a direção de grandes museus e de instituições culturais de relevo e poderiam apoiar decisivamente o processo de divulgação da arte sul-americana no exterior. Tomando as três primeiras edições das Bienais de São Paulo como parâmetro, cito os exemplos da participação no júri de premiação de Bernard Dorival, Jean Cassou, Jacques Lassaigne, James Johnson Sweeney, Jorge Romero Brest, René d'Harnoncourt, Umbro Apollonio e Rodolpho Pallucchini, todos ligados a instituições de renome internacional.[9] Ao mesmo tempo, esses agentes também deixavam aqui sua marca, influenciando nas escolhas "locais" e muitas vezes reproduzindo e reforçando escolhas dos centros hegemônicos.[10] Sobre o poder de mostras internacionais dessa natureza, Charles Green e Anthony Gardner apontam que:

> As Bienais tem atraído profissionais locais para redes ostensivamente globalizadas de atenção e apoio financeiro do mundo do arte, divulgando regiões ou cidades anteriormente consideradas "periféricas" para os centros metropolitanos de Londres e Nova York. Em outro nível, entretanto, tudo isso sugere igualmente que essas exposições podem servir de espelhos, até

[7] Magalhães também aborda esta questão, ao afirmar: "O exercício de voltar às obras e aos artistas pontualmente foi nos revelando que a trajetória percorrida por eles passava pela sua promoção em seus territórios de origem, sua projeção internacional ainda dentro de um circuito de galerias parisienses, para que eles fossem, na ponta do processo, elevados à categoria de artistas internacionais no ambiente, primeiro, da Bienal de Veneza, para chegar à Bienal de São Paulo" (MAGALHÃES, 2013, p. 480).

[8] Brest integrou o júri de diversos eventos internacionais, como as I, II e VI edições da Bienal de São Paulo (1951, 1953 e 1961), a XXXI Bienal de Veneza (1962), a Bienal de Jovens de Paris (1965) e a Bienal de Gravura de Tóquio (1966), entre outros.

[9] No caso das primeiras edições da Bienal de São Paulo, era comum que o organizador de uma delegação estrangeira, como alguns dos nomes citados, também participasse do júri de premiação daquela edição da Bienal. Lassaigne, por exemplo, foi o curador de diferentes exposições de arte francesa no exterior e organizou a delegação francesa de diversas edições da Bienal de Veneza (1949, 1957 e 1963) da Bienal de São Paulo (1961, 1963 e 1965).

[10] Emerson Dionísio de Oliveira trata de tema similar, focando sua análise na composição dos júris dos salões brasileiros dos anos 1960. Ver: OLIVEIRA (2011).

> mesmo de servos, para a disseminação do capital transnacional e de políticas imperialistas associadas com o neoliberalismo globalizado (GREEN; GARDNER, 2016, p. 3)

Em se tratando das premiações a representantes da arte cinética no Brasil, objeto de meu estudo, ressalto que elas foram frequentes nas edições da Bienal de São Paulo da segunda metade dos anos 1960, em sintonia com o que ocorria no circuito de mostras internacionais. Na 7ª Bienal de São Paulo, de 1963, Jesus Rafael Soto leva um prêmio-aquisição. Na edição seguinte, em 1965, o húngaro Victor Vasarely, que residia na França desde os anos 1930, conquista o Grande Prêmio, juntamente com o italiano Alberto Burri. Jean Tinguely, outro nome ligado as propostas cinéticas, sobretudo por suas máquinas espetaculares, recebe, nesta mesma edição, um prêmio especial, o de Pesquisa em Artes (prêmio que espelha o da Bienal de Jovens de Paris). Na 9ª Bienal de São Paulo, realizada em 1967, Carlos Cruz-Diez é um dos dez artistas agraciados com o Prêmio Bienal de São Paulo, sendo que a Julio Le Parc é atribuído um dos prêmios-aquisição. Na edição seguinte da Bienal de São Paulo, que ficou conhecida como a Bienal do Boicote, Abraham Palatink também ganha um prêmio-aquisição.

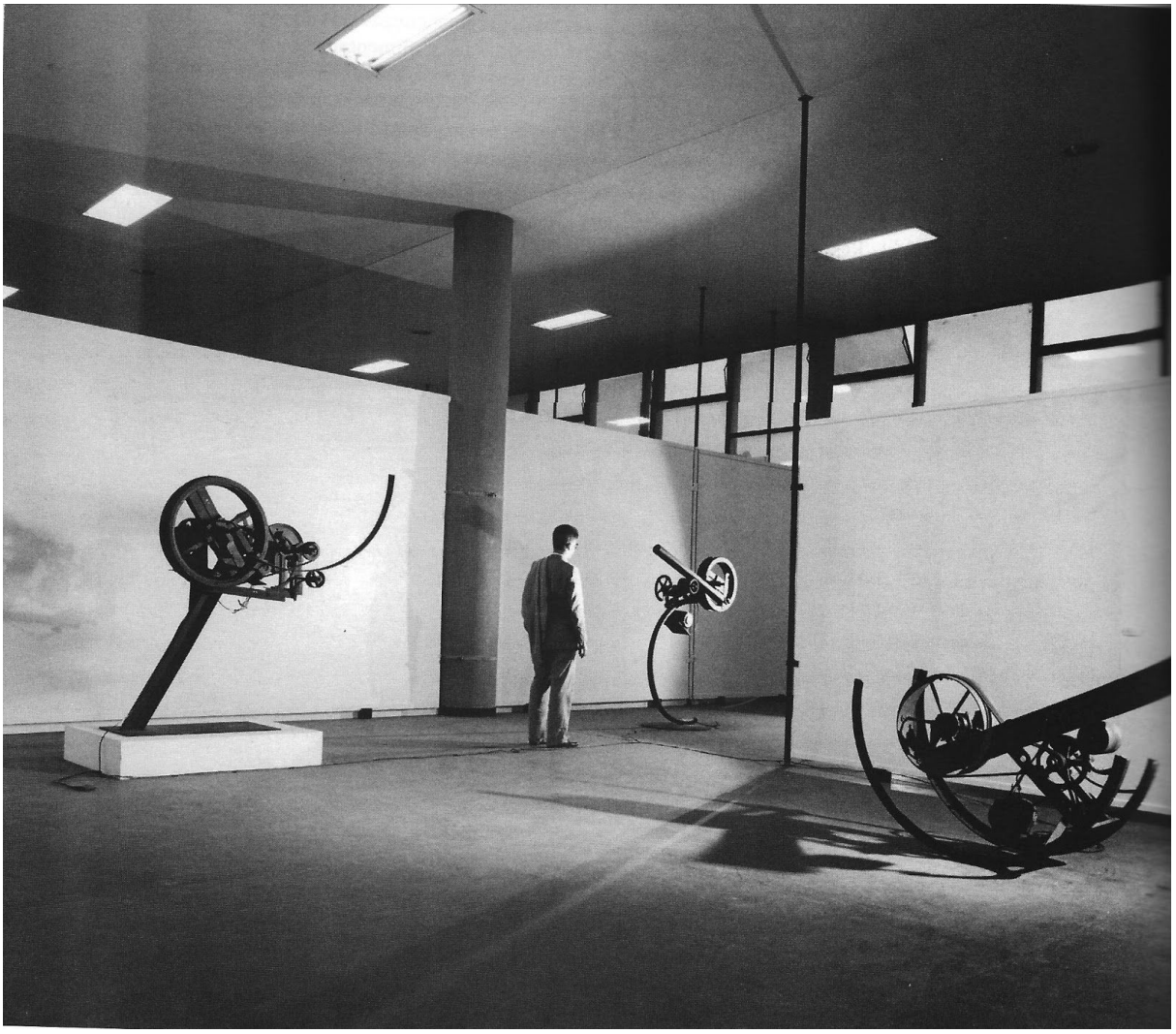

Fig. 3. Sala de Jean Tinguely – Prêmio Especial de Pesquisa na 8a. Bienal de São Paulo

Analisarei aqui os prêmios concedidos a três dos artistas citados acima: Soto, Vasarely e Le Parc. A premiação de Vasarely em 1965 merece, a meu ver, especial destaque se a contextualizamos em um cenário ampliado. Na Bienal de Veneza do ano de 1964, para surpresa de muitos, o grande prêmio foi concedido pela primeira vez a um norte-americano, Robert Rauschenberg. Laurie J. Monahan considera que esta premiação resultou de "uma maravilhosa engenharia cultural" que envolveu inclusive a apresentação dos trabalhos em um anexo organizado especialmente para este fim, situado no Grande Canal, onde funcionava o consulado dos Estados Unidos, com horários mais estendidos, vernissage à parte e grande publicidade (MONAHAN, 1990).[11]

A reação da crítica francesa à premiação de 1964 foi, como esperado, francamente desfavorável, com numerosos artigos fazendo menção à situação privilegiada dos Estados Unidos no contexto expositivo daquela edição. Assim, podemos concluir que a concessão do grande prêmio da Bienal de São Paulo, logo no ano seguinte (1965), para um artista radicado na França foi um feito importante na sustentação da tese da supremacia da arte francesa no cenário mundial, apesar do resultado da Bienal de Veneza.[12]

Contudo, o grande prêmio da Bienal de São Paulo foi igualmente concedido para o italiano Alberto Burri. Evidentemente, esta premiação dupla, para artistas de linguagens tão díspares, revela possíveis impasses e conflitos do júri, que foi formado por 24 pessoas, entre eles os brasileiros Mario Schenberg, Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida e Fernando Lemos.[13]

A delegação francesa daquele ano foi organizada por Jacques Lassaigne, que também participou do júri de premiação. No ano anterior, Vasarely conquistara o *Guggenheim International Award* (GIA), prêmio concedido a cada dois anos, desde 1956, pela Fundação Guggenheim, para um artista cujo trabalho tivesse sido previamente selecionado por um júri internacional composto para este fim. Na França, Vasarely era um artista de renome, sendo o carro-chefe da galeria Denise René, espaço que promoveu de modo sistemático a arte construtiva e cinética na França e apoiou decididamente alguns dos artistas aqui citados. Seu reconhecimento internacional dá-se nesse mesmo período, a partir de sua participação na exposição *The Responsive Eye,* citada acima, que ocorreu entre os meses de fevereiro e abril de 1965.

Vasarely tomou parte na 8ª Bienal de São Paulo com destaque, já que as 38 obras de sua autoria foram expostas em uma das duas salas especiais da delegação francesa (a outra foi dedicada a Jean Messagier). No texto de apresentação do trabalho de Vasarely, Lassaigne destaca o rigor do artista, seu desejo de conciliar arte e ciência e de criar "uma linguagem racional e precisa que permitirá uma comunicação clara e também comovente". Menciona ainda que Vasarely considera que "a arte deve integrar-se na comunidade com toda a sua complexidade, mesmo que o preço disso seja o anonimato", indicação importante do caráter contemporâneo de sua obra, muito embora, neste caso, o artista jamais tenha de fato abdicado da autoria de seus trabalhos. (BIENAL SÃO PAULO, 1965, p. 223).

[11] Ver também, a este respeito, artigo em que discuto mais longamente a premiação de Julio Le Parc na Bienal de Veneza de 1966 (COUTO, 2014).
[12] Lembremos que, diferentemente da Bienal de Veneza, a mostra de São Paulo vinha premiando artistas de outras nacionalidades que não a francesa: Morandi em 57; Barbara Hepworth em 1959 e Adolph Gottlieb em 1963.
[13] Neste mesmo ano, Pedrosa participou do júri da IV Bienal de Jovens de Paris.

A Bienal de São Paulo de 1967 (a primeira a implementar mudanças no sistema de premiação) ficou conhecida como a Bienal *pop* em função da presença marcante de obras relacionadas ao movimento pop tanto na delegação norte-americana quanto na delegação inglesa. William Seitz, curador do MoMA e que dois anos antes organizara *The responsive eye*, mostra comentada acima, foi o responsável pela delegação dos Estados-Unidos e montou duas salas especiais: *Ambiente USA: 1957/1967*, bastante comentada, com trabalhos de Jasper Johns, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Tom Wesselman, entre outros, e uma sala dedicada a Edward Hopper, recém-falecido. Já a delegação inglesa ficou a cargo do historiador da arte Alan Bowness, que também participou do júri de premiação e trouxe obras de cinco jovens artistas *pop*, em diferentes suportes: David Hockney, Allen Jones, Patrick Caulfield, Richard Smith e William Turnbull.

Outro ponto importante da 9ª Bienal de São Paulo foi o caráter interativo de boa parte das obras expostas, o que vinha ao encontro das propostas de diversos artistas brasileiros e alimentava o debate sobre o aspecto social da arte, em momento político bastante tenso. Para alguns de nossos críticos, esse foi o aspecto verdadeiramente revolucionário dessa edição da Bienal. Para Mário Pedrosa, por exemplo, o convite à participação levava ao rompimento com a noção de "distância psíquica", noção essa que marcara a época moderna. E ele comenta, aludindo à sala de Julio Le Parc e mencionando as máquinas de Tinguely, que, como vimos, fora premiado na Bienal de 1965:[14]

> No Ibirapuera, 1967, o grande público afinal entendeu que se tratava agora de algo diferente do que vinha apreciando desde as primeiras mostras. Desta vez, a sala mágica de Le Parc, com seus painéis de usina elétrica, seus fios, mesas, sinais que se movem com uma fantasia de anúncios luminosos ou de vitrines da General Eletric, foi consumida até a saciedade e à destruição pelas crianças primeiro, e pelos pais a seguir, quando o fascínio e a curiosidade sobrepujaram a timidez. E Tinguely também, o descendente de Calder pela fantasia inventiva e sobretudo pelo humor, com suas máquinas para nada ou só para se autodestruírem, também por lá passou e foi entendido, bem como a série infindável de proposições que pedem a participação pública. O tabu do "não me toques" é afinal abandonado. E os espectadores em massa compreendem, e aceitam, o convite à participação. (PEDROSA, 1986, p. 300-301)

Le Parc, como vimos, conquistara o Grande Prêmio da Bienal de Veneza em 1966, aos 38 anos de idade. Sua premiação causou grande polêmica, em especial na imprensa dos Estados Unidos, pois desta feita esperava-se a consagração de outro artista norte-americano e o favorito era Roy Lichtenstein. Provavelmente em função das questões que envolveram a premiação de 1964, pairava no ar um sentimento anti-americanista, sobretudo por parte dos franceses, o que talvez tenha ajudado a escolha do nome de Le Parc, que surpreendeu a todos. Nos dizeres de Denise René, que além de Vasarely também apoiava Le Parc e Soto:

[14] No catálogo da 9ª Bienal de São Paulo não há registro de sua participação neste ano. A meu ver, Pedrosa alude aqui a Tinguely em função do sucesso alcançado por seu trabalho em 1965.

> O júri não conseguia chegar a acordo sobre um vencedor. As discussões foram agitadas e eu acho que cinco escrutínios já haviam ocorrido quando começaram a circular boatos que o prêmio havia sido dado a um *outsider*, o representante de um movimento novo. (...) Por volta das sete da noite, quando voltei para a Praça de São Marcos, vi que todo mundo me fazia grandes sinais. As pessoas me abraçaram. Tiveram que me mostrar um papel no qual estava escrito o nome de Le Parc para que eu acreditasse. Contaram-me que Le Parc havia desmaiado. (MILLET, 1991, p. 102)

Fig. 4. Sala de Le Parc na Bienal de Veneza de 1968

Após a premiação em Veneza, Le Parc desfrutará de grande fama no circuito internacional, embora o destaque por ele recebido, de modo individual, talvez tenha precipitado o fim do grupo GRAV, que encerraria suas atividades em 1968.[15] Em 1967, várias cidades da América do Sul acolhem uma retrospectiva de sua obra. Em Buenos Aires, o Instituto Torquato di Tella recebe a mostra itinerante e publica catálogo com texto de apresentação de autoria de Jorge Romero Brest. Na Bienal de São Paulo deste ano, Le Parc integra a delegação argentina, com outros três artistas, mas conta com sala especial. Expõe 26 trabalhos, entre instalações com jogos de luz e objetos manipuláveis. Sua sala, segundo Leonor Amarante

[15] Esta é a opinião de Denise René. A seu ver, "os outros artistas do GRAV ou se consideravam igualmente laureados ou julgavam que o prêmio criava um hiato injustificado entre Le Parc e eles; o que era um pouco verdadeiro. Foi isso que começou a destruir a unidade do grupo" (MILLET, 1991, p. 102). Sobre a trajetória de Le Parc ressalto que em 1968, no auge das revoltas de maio, ele será expulso temporariamente da França, em função de seu envolvimento com o *Atelier Populaire*, oficina que imprimia os pôsteres de protesto. Nos anos 1970, já de volta a França, país onde estabelecerá residência permanente, Le Parc dará uma guinada na sua carreira e organizará uma série de exposições com o intuito de denunciar as condições políticas repressivas de diversos países da América do Sul.

(1989, p. 172-173), foi um dos polos de atenção da mostra e aguardava-se uma premiação maior para o artista argentino, mas, como mencionado acima, ele recebe um dos prêmio-aquisição concedidos para artistas estrangeiros, juntamente com Ezio Gribaudo (Itália), Mário Toral (Chile) e Teresa Magalhães (Portugal). O Prêmio Itamaraty, de maior destaque da mostra, no valor de U$ 10.000,00, foi concedido ao inglês Richard Smith, cuja participação na Bienal de Veneza de 1966 atraíra a atenção da crítica.[16] Lembremos que Alan Bowness participou do júri de premiação. Interessante notar que apesar de toda a repercussão da sala *Ambiente USA: 1957/1967* apenas um norte-americano, Jasper Johns, teve sua obra destacada, com o Prêmio Bienal de São Paulo (que como comentamos acima, foi atribuído a dez artistas, entre eles o venezuelano Carlos Cruz-Diez).

Para concluir, gostaria de apontar que de todos os sul-americanos envolvidos com a arte cinética, talvez Jesús Rafael Soto tenha sido o que conquistou mais rapidamente reconhecimento internacional, reconhecimento este que jamais arrefeceu. Soto chegou em Paris em Soto chegou em Paris em 1950, com 27 anos de idade e uma bolsa de seis meses do governo venezuelano. Cinco anos mais tarde, integrou a mostra Le mouvement de 1955 e logo se tornou artista de destaque da galeria Denise René e seu trabalho seria disputado pelo circuito comercial. Entre 1956 e 1967, além de participar de diversas mostras coletivas dentro e fora da França, em sua maioria dedicadas ao cinetismo, ele teria sua obra exposta em diferentes galerias de arte: Iris Clert (1959), Édouard Loeb (1962), Kootz Gallery em Nova Iorque (1965) e Signals em Londres (1965). Todavia, contrariamente a Le Parc, Soto jamais conquistou um prêmio de destaque na Bienal de Veneza. Em 1966, em meio à polêmica criada pela premiação de Le Parc em Veneza, houve até quem afirmasse que Soto, também cinético, tinha uma obra mais consolidada que Le Parc e por isso mereceria o prêmio.

Soto participou de três edições da Bienal de São Paulo entre as décadas de 1950/60: a quarta edição, realizada em 1957; a quinta, de 1959 e a sétima, de 1963. Sua participação foi ganhando maior destaque à medida que seu trabalho conquistava maiores admiradores no cenário europeu. Em 1963, Soto foi o comissário da delegação da Venezuela, que foi organizada com o apoio do Ministério da Educação daquele pais. Nela figuravam 10 *Vibrações* de sua autoria, além de obras de Jacobo Borges, Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, Mercedes Pardo e Hector Poléo. Soto conquistou um dos nove prêmio-aquisição concedidos nesta edição e hoje uma de suas vibrações integra o acervo do MAC USP.[17]

[16] Segundo Leonor Amarante, a tela premiada de Richard Smith teve a parte superior rasgada. Isso não foi um caso isolado, mas o resultado da intensa participação do público. No relato de Amarante, "ninguém conseguia deter a curiosidade e, em consequência, destruíram-se as peças móveis. Dias depois de inaugurada a exposição, não se encontrava uma só obra intacta. As engrenagens estava quebradas, máquinas e motores fora de uso, interruptores e lâmpadas queimadas, equipamentos de som mudos. Os danos foram gerais" (AMARANTE, 1989, p. 154).

[17] Cabe ressaltar que cinco outros artistas latino-americanos também foram contemplados com esta mesma premiação: o uruguaio Jorge Paez Vilaró, a argentina Martha Peluffo; o boliviano Oscar Pantoja; o cubano René Portocarrero e o mexicano Ricardo Martinez. Além dos artistas citados, foram igualmente contemplados com este prêmio um artista do Japão, um da Grécia e um artista iugoslavo.

Fig 5. Jesús Rafael Soto, *Vibração*, 1963. MAC USP

Referências bibliográficas

ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores.* São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987.* São Paulo: Projeto, 1989.

BARRETT, Cyril. "Lygia Clark and spectator participation". STUDIO INTERNATIONAL, vol. 1973, n. 886. Londres, 1967, p. 83-87.

BIENAL SÃO PAULO, 1965. Catálogo de Exposição.

BISHOP, Claire. *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship.* Londres: Verso, 2012.

BRETT, Guy. *Kinetic art. The language of movement.* Londres: Studio-Vista, 1968.

_____. *Force Fields. Phases of the kinetic.* Londres: Hayward Gallery, 2000.

_____. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos.* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

_____. "Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim, nos tornamos amigos. Entrevista de Guy Brett a Linda Sandino". In: FERREIRA, Glória et al.

Correspondência Transnacional. Edição especial da Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Ano XIV, nº 14, 2007, p. 206-237.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Quando o olhar se volta ao 'outro': as premiações da Bienal de Veneza aos artistas latino-americanos (anos 1950/60)". In: *XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da arte,* Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

____. "É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960)". *Ars.* São Paulo, vol. 14, nº 27, 2016, p. 204-223.

GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. *Biennials, Triennials, and documenta – the exhibitions that created contemporary art.* Oxford: Wiley Blackwell, 2016.

JIMÉNEZ, Ariel. *Carlos Cruz-Diez in conversation with Ariel Jiménez.* Nova York: Fundación Cisneros, 2010.

MAGALHÃES, Ana. "Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista". In: *XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte,* UFRJ, 2013, p. 467-481.

MEDOSCH, Armin. *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978).* Cambridge (MA): The MIT Press, 2016.

MILLET, Catherine. *Conversations avec Denise René.* Paris: Adam Biro, 1991.

MONAHAN, Laurie J. "Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale". In: GUILBAUT, Serge (org.). *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal: 1945-1964.* Cambridge (MA) e Londres: The MIT Press, 1990, p. 369-416.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio. "A arte de julgar: apontamentos sobre os júris dos salões brasileiros nos anos de 1960". In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy e MALTA, Marize. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. [Com/Con]tradições na história da arte.* Campinas, 2011, p. 475-487.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1986. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral.

PIERRE, Arnauld et al. *Julio Le Parc.* Paris: SkiraFlammarion, 2013.

PLANTE, Isabel. *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta.* Buenos Aires: Edhasa, 2013.

TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-70.* Buenos Aires: Siglo Veintuno Editores, 2005.