



As tentativas de reformulação das Bienais de São Paulo e a participação de Vilém Flusser¹

Verena Carla Pereira²

José Eduardo Ribeiro de Paiva³

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

Resumo

Este texto pretende apresentar algumas das tentativas empreendidas pela Fundação Bienal de São Paulo, principalmente na década de 1970, para reerguer a instituição após o boicote instituído à exposição no final dos anos 1960. Buscando a reformulação da Bienal de São Paulo, foram realizadas duas Mesas Redondas de Críticos de Arte, a primeira em 1969 e outra em 1971. Em tais eventos, o modelo seguido pela Bienal foi amplamente discutido, fato que culminou em um projeto maior para a Comunicação na 12ª Bienal. Nesse contexto, será focada a importância do filósofo Vilém Flusser através de seu projeto com base na arte e na comunicação.

Palavras-chave

Bienal de São Paulo; 12ª Bienal; Vilém Flusser

Este artigo parte de uma pesquisa maior – em andamento com o apoio da Fundação Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo – sobre a gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo. Os diversos trabalhos publicados sobre a Bienal paulista geralmente apontam para a repetida questão sobre a ausência de dados concretos que nos permitam fazer afirmações consistentes sobre a história da Bienal de São Paulo. Hoje, a maior fonte de pesquisa sobre o assunto é o Arquivo da própria Fundação, que possui em seu acervo um amplo material sobre a mostra, desde sua criação em 1951. Entretanto, pouco deste material se encontra organizado e muitas das informações já foram perdidas. Assim, esse texto pretende explorar alguns dos diversos apontamentos encontrados em relação a essa fase da instituição, durante a qual ela teve que repensar sua história e buscar alternativas para tentar se reerguer após o abalo que sofreu no final dos anos 1960, no que ficou conhecido como Bienal do Boicote.

O boicote à Bienal de 1969 foi o auge do período de crise da Fundação Bienal, que vinha se estendendo desde o início dos anos 60. O protesto motivado pelas censuras do regime militar acabou gerando um debate maior sobre o papel da Bienal no cenário cultural. A Fundação Bienal passou a ser vista como uma instituição com estreitos laços

¹ Trabalho apresentado no DT 7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. E-mail: vcarlap@gmail.com.

³ Professor do curso de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. E-mail: eduardopaivacampinas@gmail.com



com o regime ditatorial e que, mesmo se valendo de verbas públicas, não se posicionava como entidade responsável pelo desenvolvimento cultural. O boicote foi, portanto, além de uma ação de repúdio à associação entre a instituição e as diretrizes do governo, também uma ação de questionamento sobre a função da mostra como promotora de uma nova arte. Para Arnaldo Pedroso D’Horta, a 10ª Bienal foi apenas o estopim de um processo de decadência que a mostra já vinha enfrentando e que tinha como causa fundamental a ausência de uma forte direção artística. Ao longo de sua história, a Bienal contou com figuras importantes para as artes ocupando o cargo de Diretor Artístico: nomes como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa passaram pela mostra. Entretanto, o cargo sofreu as consequências de um constante processo de desprestígio e desequilíbrio. Tal processo teve seu auge na 10ª edição da mostra, quando a mesma foi realizada sem uma direção ou comissão artística oficializada. Para Arnaldo Pedroso D’Horta, a mostra havia chegado ao limite de ser comparada a uma feira de arte, amontoando objetos e acumulando participações, que nem sempre possuíam qualidade para ali figurarem.

Ciccillo Matarazzo, o mecenas e criador da Bienal paulista, sofrendo a pressão das associações, críticos e artistas, reconhece a necessidade de reformulação e remodelação do formato da mostra. A Fundação Bienal via na crise três motivações: as contestações políticas e artísticas; a abstenção do público; e o desinteresse manifestado por vários países (desinteresse esse que na realidade tinha como motivação maior os resquícios do processo de boicote realizado na 10ª edição da Bienal).

Entre os envolvidos com os projetos de reformulação das Bienais de São Paulo estava o filósofo Vilém Flusser. Nascido em Praga, em 1920, Flusser se mudou para o Brasil em 1941, fugindo do avanço das tropas nazistas de Hitler. Como exilado, afirmava que não tinha uma terra natal; entretanto, sempre utilizou o passaporte brasileiro. Sua produção discute desde a teoria da linguagem verbal às comunicações, tendo se tornado mundialmente conhecido por suas teorias relacionadas às imagens técnicas.

Flusser se aproxima da Bienal a partir de seus textos críticos publicados em jornais, como o artigo “Da Bienal”, publicado em 1965. Em sua participação como colunista do O Estado de S. Paulo, escreveu uma série de textos críticos sobre a relevância da mostra no cenário das artes visuais no Brasil. Em 1969, participa dos simpósios da II Bienal de Ciências e Humanidades, promovida pela Fundação Bienal de São Paulo, em um momento crítico para a história da instituição. Entre os anos 1970 e



1980, Flusser empreendeu uma série de tentativas com o propósito de auxiliar no projeto de reformulação das Bienais de São Paulo: ele via na mostra um modelo para criação de uma “cultura de massas”.

Foram realizadas duas Mesas Redonda de Críticos de Arte, sob os auspícios da Associação Internacional de Críticos de Arte, uma em 1969, durante a 10ª Bienal e outra em 1971, na 11ª edição. Esse último debate, com duração de quatro dias, reuniu críticos nacionais e estrangeiros. O foco da discussão, obviamente estava na crise da instituição e na relação da mesma com as outras mostras mundiais, que também enfrentavam períodos de tensão. No temário da discussão constavam três itens: reformulação das Bienais com vistas à sua atualização; Arte e Comunicação; e Arte e Tecnologia.

Vilém Flusser defendia uma maior interação entre os “detentores de cultura” e os artistas, críticos, teóricos etc. Ou seja, defendia que a Bienal deveria ser acima de uma exposição de artes plásticas, um grande fórum cultural, que se inserisse de forma crítica e praticante na sociedade. “Flusser, em suas cartas, revela um grande engajamento no projeto de remodelação da Bienal. Propõe andamentos, analisa financiamentos, certamente estimulado pela Fundação, sugere pensar o logotipo do evento” (MENDES, 2008, p.7). O projeto que Flusser apresentou na Mesa Redonda de Críticas de Arte propunha três metas (RAMIRO, 2002, s/n):

- 1) Estudar um método de fazer participar o consumidor da programação das Bienais futuras, transformando-as de “exposições” (na realidade: “imposições”), em diálogos com *feedback*;
- 2) Decidir provisoriamente se a meta da próxima Bienal é informar (apresentar máxima originalidade), ou comunicar (apresentar alguma originalidade em ambiente parcialmente redundante);
- 3) Instituir um grupo de comunicólogos (inclusive sociólogos, psicólogos etc.) que acompanhem constantemente os trabalhos preparatórios e executivos das Bienais futuras.

A partir dos apontamentos levantados na Mesa de 1971, foi formado um Secretariado Técnico, presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho e integrado por Bethy Giudice, presidente da Associação Internacional de Artista Plásticos; Antonio Bento, presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte – seção Brasil; Mario Wilches, assistente técnico da Fundação Bienal de São Paulo; e Vilém Flusser. Caberia a esse secretariado a organização da futura Bienal, com base na formulação do



regulamento. Dessa forma, Flusser passa a integrar um projeto interno à Bienal, que teria ênfase na comunicação. Entre as discussões levantada durante a II Mesa Redonda de Críticos de Arte estava o fato de que a comunicação poderia ser um dos fatores a aumentar o interesse do público pelas maiores manifestações de arte a serem realizadas, entre elas a Bienal de São Paulo, que deveria servir como local de comunicação para as artes visuais produzidas no Brasil e no exterior.

Assim, respondendo às solicitações que vinham sendo pontuadas há vários anos e novamente levantadas na II Mesa Redonda de Críticos de Arte, o Secretariado Técnico propõe um projeto com foco na comunicação. Os critérios de seleção dos projetos para o setor de arte e comunicação seriam: reduzir o isolamento que ameaça os detentores da cultura no domínio das artes visuais; abertura das influências da cultura artística ao grande público; e rompimento da barreira que separa a arte das outras atividades humanas. Os projetos deveriam ter como premissa a necessidade de uma comunicação mais ativa entre a arte e o grande público. O objetivo era estabelecer uma comunicação significativa da arte, a fim de que se tornasse parte da vida cotidiana, passando a exercer uma influência significativa na vida do homem em geral. Nesse sentido, a Bienal de São Paulo se propunha a ser um banco de ensaio, possibilitando o trabalho de diferentes setores do Brasil e do Exterior no campo de proposições e pesquisas da arte e comunicação.

Com a reformulação prevista, a 12ª Bienal, que se realizaria do dia 5 de outubro a 2 de dezembro de 1973, estimularia a ampliação da presença de cada país, pois além da parte tradicional, constituída pelas salas destinadas às representações nacionais, propunha-se também um “laboratório de ideias” através do setor de arte e comunicação. A partir de então, Flusser começa a elaborar um grande projeto de Arte e Comunicação que deveria figurar na 12ª edição da Bienal. O processo de negociação para a realização do projeto foi longo e realizado em grande parte através de cartas, já que nesse período Flusser havia retornado à Europa. Faz parte deste processo uma série de relatos enviados por Flusser à gestão da Bienal, nos quais descrevia, entre outros tópicos, a receptividade internacional em relação a reformulação da mostra brasileira. Essa disposição por parte dos outros países era fato de suma importância nesse período pós-boicote, no qual ainda se encontrava muita resistência estrangeira em voltar a participar da Bienal de São Paulo.



Em um dos relatos, intitulado “Proposta inicial para uma organização das futuras Bienais em base científica”, Flusser justifica a importância de sua proposta:

As propostas submetidas obedecem à estrutura de árvore e são abertas. Não devem ser aceitas, nem realizadas necessariamente na sua totalidade. O importante é a estrutura. Mas se não for aceita a estrutura, se a Bienal continuar com estrutura fechada, terá sido perdida esta oportunidade de transformá-la em centro decisivo da vida artística, cultural e modeladora da atualidade. O grande valor da Bienal no momento é este: ter ela criado o potencial para a comunicação verdadeira da arte da atualidade. Se tal potencial não for utilizado, o valor da Bienal será anulado. Se for utilizado, o enorme capital de trabalho, dinheiro e inteligência investido na Bienal poderá resultar em centro modelar não apenas para a Bienal, mas para a atualidade toda.

Em Paris, participou do plenário da Assembleia Geral da Associação Internacional de Críticos de Arte, realizada entre os dias 12 e 16 de setembro de 1972. Nessa assembleia, Flusser apresentou o projeto de reformulação da Bienal de São Paulo, conforme discutido na Mesa Redonda de Críticos de Arte realizada no ano anterior no Brasil. O projeto foi apoiado pelos críticos que se reuniam em Paris, que viram na proposta para a 12ª Bienal uma pesquisa pioneira cujos resultados poderiam beneficiar a comunicação da arte.

Entretanto, o esforço de Flusser em implementar seu projeto não atingiu seu completo sucesso e apenas parte das propostas foram integradas ao setor de Arte e Comunicação, um dos núcleos constituintes do projeto expográfico da 12ª Bienal. Relatório de Antonio Bento, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, localizado no Arquivo da Fundação Bienal, esclarece um pouco do que pode ter ocorrido para o afastamento de Vilém Flusser do projeto: Bento afirma que em conversa com Flusser notou que a proposta do professor era focar nos debates teóricos em torno da Bienal e para tanto planejava a promoção de discussões que ficariam a cargo de 300 grupos de filósofos, sociólogos e artistas, vindos da Europa e que aqui se juntariam a um igual número de grupos brasileiros. A ideia era irrealizável no momento, por dois motivos principais: não haveria verba para custear a viagem e manutenção de tamanha quantidade de participantes no Brasil; em termos teóricos, não era sugestão da Bienal a transformação da mostra em um evento de comunicação, isto é, o objetivo da Bienal, mesmo diante de uma possível reformulação, continuava restrito aos problemas artísticos e dessa forma, era irrealizável a proposta de uma mostra centrada nos debates teóricos. Há ainda um terceiro motivo que poderia ter motivado o afastamento de



Flusser por parte da Fundação Bienal: em atas das reuniões do Secretariado Técnico da Fundação encontram-se relatos sobre a insistente cobrança de Flusser por mais verba para a realização de seu trabalho na Europa. As atas revelam que tal cobrança não era vista de forma positiva por parte da presidência da Fundação e também por parte dos outros membros do Secretariado.

Entretanto, o projeto de Vilém Flusser foi em parte aplicado na 12ª edição da Bienal, no setor Arte e Comunicação. O segmento Arte e Comunicação, caracterizado, entre outros, pelo interesse no uso de novas mídias e o fomento da comunicação com o público, previa o estabelecimento de uma atividade prévia de participação e informação, não limitada ao artista, mas que incluísse todo o público. No texto de abertura do catálogo da edição de 1973, Francisco Matarazzo Sobrinho escreve:

Nossa preocupação maior é, como pode ser lido no regulamento, acelerar a comunicação da arte, abrindo-a mais e mais ao grande público, para que a arte possa exercer uma influência significativa na vida do homem em geral, proporcionando-lhe motivação para suas atividades. As modificações que estamos introduzindo em nossa manifestação deste ano são assim válidas, especialmente porque objetivam conseguir respostas que irão ser de grande interesse para todas as entidades que organizam grandes exposições, para os artistas, para os críticos, para os teóricos da comunicação, para os canais de divulgação, para todos os que se interessam pelas atividades culturais, para a juventude, para os professores e estudantes, para o grande público.

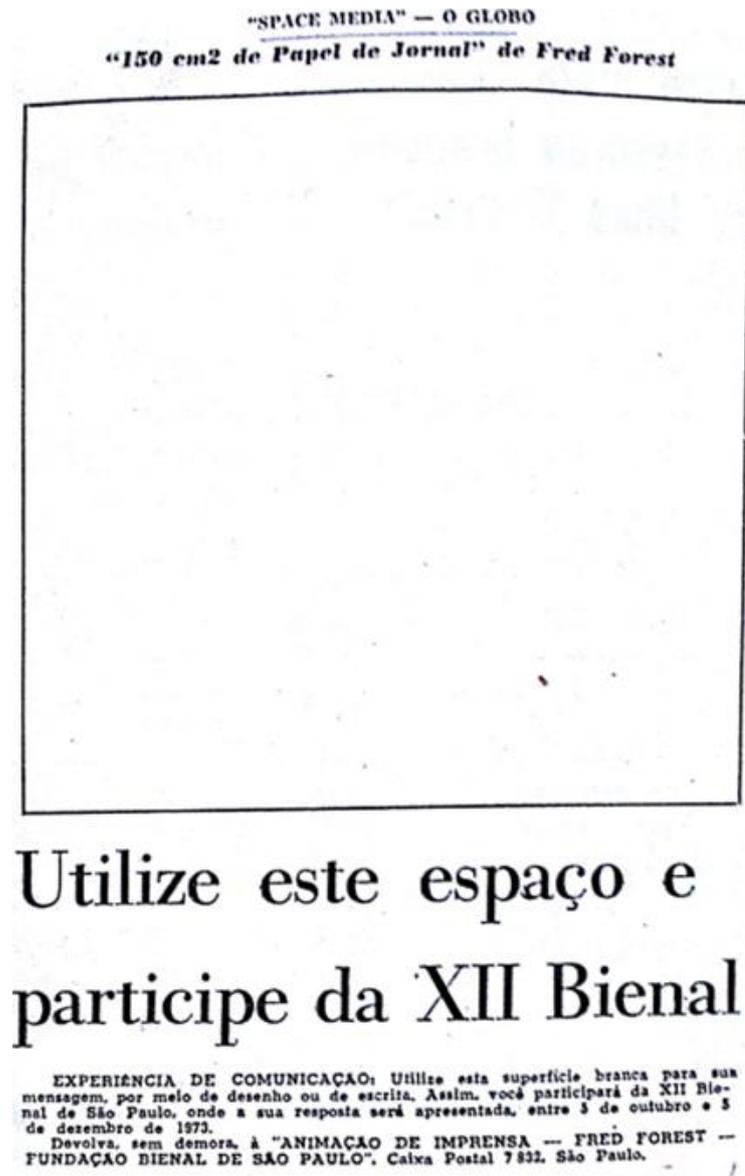
As premissas de interação com o público foram apresentadas nos trabalhos de dois importantes artistas: Fred Forest e Eric McLuhan.

O argelino Fred Forest apresentou o Projeto de Comunicação de Massa – Animação de Imprensa. “O projeto integra sua série Space-Media, na qual espaços em brancos são veiculados pela mídia (aqui, no início de setembro em jornais e revistas brasileiros, além de dezenas de outros internacionais), solicitando a livre participação do público”. (MENDES, 2008, p. 11). Assim, o trabalho de Forest se apresentava como uma reportagem sobre a própria Bienal, com curiosas manifestações escritas sobre as impressões do público em relação à mostra.

Pretendeu mobilizar o público, com liberdade mínima de expressão naquele período de ditadura militar, por meio de mensagem a ser inscritas em espaços em branco, que ele ‘publicou’ em jornais da cidade, e enviadas a ele na Bienal. De posse de inúmeras respostas, Forest munuiu-se de câmara filmadora e vídeo e circulou pela cidade, entrevistando cidadãos comuns. O resultado foi exposto em seu espaço no evento. (FARIAS, 2001, p. 164)



Através de um espaço em branco publicado em jornais (em torno de 150 cm²) era anunciada a experiência de comunicação. O público era convidado a se apropriar da superfície branca e se expressar, seja através de desenho ou escrita, participando assim da 12^a Bienal de São Paulo. Para a leitura das respostas foi criado uma espécie de laboratório incluindo um "*centre dispatching*" do qual, após a interpretação, saíam as respostas, para as salas de animação, informação, de conferência e de documentação.



A obra de Eric McLuhan também se insere nos parâmetros propostos pelo projeto de Vilém Flusser ao propor o trabalho em equipe e a ação artística como jogo, conforme descreve Leonor Amarante:

Na década de 1960, o canadense Marshall McLuhan, polêmico teórico da comunicação de massa, profetizou que o planeta se transformaria, em pouco tempo, numa aldeia global. Anos depois, seu filho, Eric

Marshall McLuhan, veio a São Paulo conferir a Bienal, mostra que resumia o mapa-mundi das artes plásticas numa vitrine única de 38 mil metros quadrados. Professor de Comunicações na Universidade de Toronto, Marshall e sua equipe, formada de engenheiros de som, cineasta, *designer* e artistas plásticos, apresentaram na Bienal o projeto *Mostrando São Paulo para São Paulo*. Novamente sem uma firme coordenação geral e com a habitual ausência de um curador capaz de amarrar os vários segmentos, muitos participantes foram surpreendidos às vésperas da inauguração. A equipe canadense, por exemplo, não encontrou nada pronto, embora tivesse seguido à risca as determinações dos organizadores. Seus integrantes garantiram que em junho enviaram a lista do material desejado, o projeto do estande e o local onde deveriam fazer suas experiências. Marshall se recordou: ‘Mais tarde, quando chegamos aqui, o estande estava sem teto, sem pintura, não havia mesas e nem cadeiras. A Bienal começou e o público nos encontrou em plena montagem’. A proposta dos canadenses se dividiu em três partes. Na primeira, dois espelhos numa sala fechada. A pessoa se via como ela era e mais nada. A segunda consistia em vendar os olhos do espectador, fazendo com que percebesse os sons ambientes e, em seguida, os diferentes ruídos da cidade gravados em fita. Depois de 20 minutos de som, na terceira parte, os participantes iam para uma sala ao lado e transmitiam de forma sensível ou visual tudo o que sentiram. Os canadenses ainda propuseram uma experiência mais ousada e que não pôde ser concretizada: o público deveria permanecer de 12 a 24 horas com os olhos vendados. (AMARANTE, 1989, p. 222)

Ainda na 12ª edição, no setor de Arte e Comunicação, a Bienal contou com a participação da norte-americana Regina Cornwell, que trouxe importantes vídeos de artistas de Nova Iorque e da Califórnia. De acordo com o Catálogo da mostra, eram dezessete *videotapes* trazendo “explorações em vídeo do concreto e do ilusionístico até o abstrato, isoladamente ou combinando esses elementos entre si”. Entre eles, figuravam Vito Acconci e Richard Serra. Acconci, desde a década de 70, utilizava o *videotape* como forma de expressão e também no auxílio ao grafismo e à pintura.

As propostas de vídeo arte trazidas pela delegação norte-americana estavam em consonância com a discussão mais ampla sobre a incorporação das novas tecnologias nos discursos expositivos da Bienal de São Paulo. Com o avanço tecnológico, a arte passava a questionar suas fronteiras e deslocar seus limites. A representação brasileira no setor Arte e Comunicação contou com alguns trabalhos que fomentavam as discussões nesse sentido. Um artista em especial receberá atenção na 12ª Bienal, o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro. O artista abstrato, que mantinha uma postura crítica perante a Bienal de São Paulo, tinha participado em diversos momentos da história da mostra: tanto da exposição inaugural do MAM-SP, em 1949, intitulada “Do Figurativismo ao Abstracionismo”; quanto da 1ª edição da Bienal paulista, em 1951,



assim como de outras edições subsequentes. No final dos anos 1960, Cordeiro começou a se dedicar às pesquisas ligadas à Arte e Tecnologia. Essa fase do trabalho de Waldemar Cordeiro será celebrada dentro do setor de Arte e Comunicação da Bienal de 1973 – uma forma de homenagem já que o artista faleceu naquele ano.

Com o título “Exigência da Atualidade”, a sessão dedicada a Waldemar Cordeiro exaltava o pioneirismo do artista enquanto renovador da arte concreta no Brasil – ao fundar, em 1952, o grupo Ruptura em São Paulo – e seu trabalho vanguardista evidenciando as possibilidades da tecnologia em relação à arte. As pesquisas de Cordeiro em torno da tecnologia aplicada à criação artística se desdobraram nos mais significativos exemplos de *computer art*, muitos deles expostos na 12ª Bienal, com a pretensão de manter aceso o debate sobre as experimentações artísticas com os aparatos tecnológicos. Entre os trabalhos expostos estavam “A mulher que não é B.B.”, “Retrato de Fabiana”, “Beabá”, além de projetos desenvolvidos por sua filha, Analivia Cordeiro, como a vídeo arte “M3x3”.

A tentativa de reformulação da Bienal através do projeto de Arte e Comunicação pouco ou quase nada modificou na estrutura da mostra. O Jornal O Globo do dia 7 de novembro de 1973 noticia:

Ora, esta Bienal da Comunicação é a mais hermética de quantas até agora se apresentaram. Por seu próprio caráter vanguardista, a Bienal sempre exigiu certo esforço de aceitação, quando não de decifração. Mas na atual, ao ler o catálogo (mal traduzido e repleto de erros de impressão) tem-se a revelação da espantosa carga de intenções sociológicas, filosóficas, esotéricas mesmo, que envolvem obras aparentemente simples e despreziosas. (PACHECO, 1973)

Já o Jornal O Estado de São Paulo traz crítica de Fernando José e Ruy P. Barbosa:

A comunicação – tema enfatizado na XII Bienal que ora se realiza no Ibirapuera – parece um ideal utópico e longe de ser alcançado. Os visitantes da exposição nestes primeiros dias percorrem, em sua grande maioria, apáticos e desapontados os amplos salões do Pavilhão de Exposições. (JOSÉ; BARBOSA, 1973)

Flusser voltaria a participar da Bienal nos anos 1980. Em 1981, para a 16ª Bienal, produziu o texto de apresentação da obra de Louis Bec e participou como palestrante nas conferências intituladas “Imagem-tecno-imagens”. Na 18ª edição, participou de um ciclo de conferências e apresentou o texto “Encontro: analogia das linguagens”.



As diversas tentativas de Vilém Flusser em propor uma reformulação da Bienal surtiram pouco efeito: não houve interesse genuíno das presidências ou dos curadores em incorporar as valiosas colaborações do filósofo à mostra. As tentativas insistentes de Flusser são um exemplo da forma como a Bienal se manteve fechada ao debate externo ao longo de sua história; as propostas de discussão sobre a mostra, na maioria das vezes, foram aceitas somente quando essa demanda partia de dentro de sua própria organização: um exemplo é a 28ª edição da Bienal, com curadoria de Ivo Mesquita, que propunha um projeto experimental bastante arrojado, tornando a edição conhecida como a Bienal do Vazio. A mostra se organizou basicamente em torno de documentação de arquivo, ciclo de conferências e publicações. O grande choque coube ao segundo andar do pavilhão, que foi deixado totalmente vazio. Ivo Mesquita definiu da seguinte forma sua proposta:

O projeto proposto para a 28ª Bienal de São Paulo, diferentemente do que parece ter sido a compreensão geral da mídia, não tem como tema o vazio nem quer fazer dele objeto de um espetáculo curatorial arrogante, narcisista e frívolo. O que ele põe em questão, problematizando, não é a arte ou a produção artística diretamente, mas, sim, o sistema e a economia das bienais, que se nutrem delas, e toma a Bienal de São Paulo como caso para observação e análise. (MESQUITA, 2007, p. 193)

O material crítico encontrado apresenta uma linha bastante consensual sobre a perda artística e o sentimento de frustração que a 28ª Bienal teria representado ao país. São poucos os que enxergaram no projeto curatorial uma proposta de quebra no automatismo que a Bienal vinha seguindo desde sua primeira edição ou uma proposta que buscava problematizar o modelo bienal dentro do novo contexto do mercado da arte que havia se delineado. Para Ivo Mesquita havia sim um vazio, mas não somente na Bienal de São Paulo: a problemática estava em todo o modelo e aquele segundo andar vazio deveria representar “o gesto de suspensão da mostra e a busca por novos conteúdos e configurações” (MESQUITA, 2007, p. 193), ou seja, o vazio do segundo andar seria a materialização da urgência de uma pausa para reflexão. Ivo Mesquita apontou que a proposta era questionar o modelo de um evento criado em 1951: “Naquela época, não havia uma cena artística no Brasil, e a iniciativa ajudou a inaugurar e a desenvolver esse meio. Minha intenção ao falar em vazio era justamente lançar um gesto de impacto que caracterizasse a suspensão de uma mecânica que se repete desde 1951”⁴. Como visto, a função de oferecer um panorama da arte, tão cara à Bienal em

⁴ Uma Bienal para você. Revista Bravo. Outubro/2008.



seus primeiros anos, aos poucos perdia seu território, fato que foi fomentado também pelo advento das grandes feiras de arte, que pareciam cumprir de forma mais eficiente o papel de vitrine da produção artística contemporânea.

A proposta de Vilém Flusser – apresentada nos anos 70 com o objetivo de reformular a Bienal para que ela deixasse de ser uma instituição passiva, um receptáculo, e se tornasse uma instituição ativa – volta à tona constantemente, seja através dos projetos do setor Educativo, dos projetos curatoriais ou ainda da promoção de seminários e conferências que buscam discutir o formato das Bienais. A Bienal de São Paulo é hoje muito diferente daquelas dos anos 70, pois uma série de processos e paradigmas foram quebrados, como a extinção das premiações e a absorção permanente da figura do curador. Entretanto, o caminho a ser trilhado ainda é longo, e assim deve ser, porque uma Bienal sem discussão, sem debate e sem discordâncias não é Bienal. A Bienal se constitui justamente com isso: com suas tentativas de reformulação que são fomentadas de tempos em tempos pelos questionamentos sobre a validade da iniciativa tanto em termos artísticos quanto econômicos.

Referências bibliográficas

ALAMBERT, F e CANHETÊ, P. As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

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

D'HORTA, Vera. (org.). O olho da consciência. São Paulo: Imprensa do Estado EDUSP/Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

FARIAS, Agnaldo. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FLUSSER, Vilém. Da Bienal. O Estado de S. Paulo, 04.09.1965.

FLUSSER, Vilém. Bienal e fenomenologia. O Estado de S. Paulo, 02.12.1967.

FLUSSER, Vilém. As bienais de São Paulo e a vida contemplativa. O Estado de S. Paulo, 27.09.1969.

FLUSSER, Vilém. O espírito do tempo nas artes plásticas. O Estado de S. Paulo, 03.01.1971.



FLUSSER, Vilém. Proposta inicial para uma organização das futuras Bienais em base científica. São Paulo: FBSP. Documentos não catalogados.

Fundação Bienal de São Paulo (1971): Mesa redonda internacional de críticos de arte. São Paulo: FBSP. Documentos não catalogados, compostos por transcrições de falas dos participantes.

Fundação Bienal de São Paulo (1971): XI Bienal: setembro/novembro 1971. São Paulo: FBSP. (Catálogo de evento)

Fundação Bienal de São Paulo (1973): XII Bienal de São Paulo: outubro/novembro 1973. São Paulo: FBSP. (Catálogo de evento)

JORDÃO, Vera Pacheco. O paradoxo da XII Bienal. Jornal O Globo, 07.11.1973.

JOSÉ, Fernando e BARBOSA, Ruy P. Comunicação ou a sua falta na XII Bienal. O Estado de São Paulo, 13.10.1973.

MENDES, Ricardo. Bienal de São Paulo 1973 – Flusser como curador: uma experiência inclusa. Revista Ghrebh, América do Norte, 1, mai. 2008. Disponível em:
<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=11&path%5B%5D=11>. Acesso em: 29 Mai. 2013

MESQUITA, Ivo. Sim. Temos que enfrentar o horror do vazio. Folha de São Paulo. 01/12/2007. In: Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo 30x Bienal. São Paulo, 2013.

RAMIRO, Mario. Salto para um mundo cheio de deuses. Folha de São Paulo, 26.05.2002.

SCHROEDER, C. X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação. Dissertação de Mestrado (USP). São Paulo: 2011.