



BIENAL DE SÃO PAULO 1973 – FLUSSER COMO CURADOR:

Uma experiência inclusa

BIENAL DE SÃO PAULO 1973 – FLUSSER AS CURATOR:

An including experience

Ricardo Mendes¹

Revisão: Lucas Rodrigues Pires

Resumo:

O ensaio apresenta um breve comentário sobre as relações de Vilém Flusser com o campo das artes visuais no Brasil. Esses aspectos são analisados não pelos textos críticos dedicados à produção de artistas como Mira Schendel e Samson Flexor, ensaios cada vez mais frequentes ao longo da década de 60, mas através do enfoque sobre um caso particular: a proposta de Flusser, parcialmente realizada, de um projeto curatorial para o segmento "Arte e Comunicação", integrante da XII Bienal Internacional de São Paulo (1973). Ao redor dessa situação pouco usual - Flusser como curador - procura-se identificar os posicionamentos do filósofo sobre a produção artística contemporânea, suas proposições perante questões que se impunham como crise da arte, crise das Bienais e o papel do artista, entre outras. Ao mesmo tempo, pretende-se caracterizar um momento de inflexão do olhar flusseriano sobre o contexto das artes visuais, parte caracterizado pelo interesse no uso de novas mídias, parte pela adoção de novos modelos de operação artística.

Palavras-chave: Flusser; artes visuais; comunicação; Bienal Internacional de São Paulo; novas mídias.

¹ Pesquisador em história da fotografia no Brasil, autor de livros no segmento e coordenador do site de referência *FotoPlus*. Organizou, em 1999, em conjunto com Gustavo Bernardo Krause, os seminários *Vilém Flusser no Brasil: uma apresentação*, realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro. Atua como pesquisador do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, em São Paulo.



**Abstract:**

This essay brings a short comment about the relationship between Vilém Flusser and the visual arts area in Brazil. The analysis is made by the Flusser's proposal of a curatorial project to the segment "Art and Communication", one of the divisions of the *XII Bienal Internacional de São Paulo*. About this unusual situation - Flusser as curator - this text attempt to identify ideas about the contemporary artistic production, his statements for questions like the crisis of art and of the biennial event in São Paulo and the role of the artist, among others. At the same time, another aim is to delineate the point of inflexion in the Flusser's look to the scene of visual arts, distinguished by the increasing use of new medias and the adoption of news standards of artistic operation.

Keywords: Flusser; visual arts; communication; *Bienal Internacional de São Paulo*; new medias.

Flusser como curador

O interesse de Vilém Flusser pela arte corre como linha de fundo ao longo da década de 1960. Em *Língua e realidade* (Flusser 1963), por exemplo, a música tem lugar de relevância no sistema de estruturação da língua. É a literatura, porém, que será um dos campos mais explorados em ensaios dedicados ao escritor João Guimarães Rosa (1908-1967). Em outros textos, ainda, esse tema surge quase como figura de retórica recorrente, através do recurso de delegar aos artistas a busca de soluções para um leque amplo de questões presentes na obra flusseriana.

A fase européia, que se inicia na década de 1970, marca um período de crescente interesse e trabalho sobre a interface arte-comunicação e a experimentação artística. Em especial pelo contato com artistas como Fred Forest (1933) e Louis Bec (1936), ou pela reflexão sobre o vídeo como veículo artístico, com o qual Flusser faria experiências diretas, parte de suas reflexões sobre os gestos.





Por outro lado, esses primeiros anos na Europa, na Itália em especial, são momentos de intensa ligação com o país de origem por seus laços afetivos e pelo interesse na situação brasileira. E, ainda assim, como comenta Flusser em vários momentos, haverá uma distância crescente, que o afastará.

Esse mesmo período apresenta uma outra particularidade, visto agora da perspectiva de pelo menos uma década de retomada no Brasil de estudos dedicados à obra do filósofo: o desconhecimento, sua omissão, por parte do público leitor do filósofo e, até mesmo, pelos pesquisadores brasileiros. Tal ignorância, ou a dificuldade em superá-la, não ocorre com igual intensidade quando se trata do momento posterior ao lançamento de *Filosofia da caixa preta* (Flusser 1983), no qual será aplicado a Flusser o rótulo de filósofo das novas mídias ou expressões similares. Trata-se de um aspecto irônico, se considerarmos a maior proximidade com o universo francês do que o alemão em grande parte do contexto intelectual brasileiro.

O momento de transição entre Brasil-Europa esconde ainda um acontecimento singular no direcionamento crescente da reflexão de Flusser sobre arte, em especial as artes visuais. Data de então sua aproximação gradativa ao debate sobre a Bienal de São Paulo, evento criado em 1951 por iniciativa do magnata e colecionador Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Esta aproximação ocorre primeiro como articulista na imprensa, com desdobramentos na obra filosófica, e finalmente como membro da comissão instituída para organizar um dos principais núcleos expositivos programados para a 12ª edição, em 1973. Flusser como curador, expressão aparentemente fora de contexto, quase uma exacerbação, pode ser aceita considerando-se a elaboração conceitual do projeto, a articulação com os artistas, a estratégia operacional do evento e sua estruturação temática.





É certo que Flusser mesmo lembrará em certas ocasiões não ser propriamente um crítico de arte (Rouiller 1973). Seus ensaios dedicados ao tema ocorrem regularmente ao longo da década de 1960, ainda que em menor número em relação a outros tópicos. Será um contato passivo com o circuito das artes, mediado pelos artistas do círculo de amigos, um mundo que gira ao seu redor. Dois conjuntos marcantes nessa produção têm como foco Mira Schendel (1919-1988), o diálogo conceitual mais relevante, e Samson Flexor (1907-1971), este em ensaios de marca existencialista. Ambos os artistas receberiam perfis significativos em *Bodenlos* (Flusser 1992), redigido no momento mesmo de chegada à Europa. Sim, Flusser escreve sobre cinema ou teatro, mas é um gesto episódico e acessório.

A Bienal de São Paulo

Em 1971, tem lugar a 11^a edição do evento, completando 20 anos de atividade contínua. Estruturada ainda ao redor das representações nacionais, a Bienal de São Paulo enfrenta problemas de modelo gerencial, de falta de estrutura regular de júri ou coordenadores gerais e até mesmo pela definição de uma representação brasileira que vá além dos artistas sediados no eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Além disso, mantendo uma marca presente desde o início, as salas especiais e destaques tendem a favorecer artistas consagrados.

Por outro lado, ocorrem outros fenômenos relevantes na década de 1960. As edições do evento ganham escala maior. A estrutura frágil passa a ser cada vez mais criticada. Tentativas de alteração do modelo gerencial começam a ter lugar. A VII Bienal (1963), agora realizada pela Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), ao invés de um "diretor geral", adota assessorias, além dos júris de seleção e de premiação. Mudanças de gerenciamento, mudanças no campo da arte e suas formas de produção e articulação





com o público: esse é o cenário para a Bienal na década de 1960. O evento começa, em paralelo ao gigantismo, a tornar-se um fenômeno de massa. Novas condições, nas quais dessacralizações de suporte e novas atitudes artísticas enfrentam um público novo, sem experiência com os circuitos expositivos.

O papel das Bienais e sua relevância no contexto brasileiro são também foco de interesse para Flusser, em especial através de suas contribuições ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em seu *Suplemento Literário*. Em 1965, o ensaio *Da Bienal* (Flusser 1965) traz sua primeira aproximação ao evento, analisando o sistema das artes visuais, a exposição como veículo, as relações arte-ciência, a "arte de nossa época". Dois anos depois, em *Bienal e fenomenologia* (Flusser 1967), apresenta um estimulante convite à visita, apontando, por exemplo, as obras da Pop Art como fenomenologia aplicada e propondo uma abertura a novos modelos. O texto geraria resposta imediata, no mesmo jornal, em 23.12.1967, no artigo *A mundanidade da Bienal*, de autoria de Lupe Cotrim Garaude (1933-1970), poeta, membro do círculo acadêmico da Universidade de São Paulo. Ali, a proposta de suspensão de valores, de abertura a novos modelos, é tomada como instrumento alienante e como veículo para expressão da visão negativa de parte da intelectualidade local sobre a atuação do filósofo como educador (Garaude 1967). A convivência de Flusser com o tema da Bienal continua em 1969, agora mais próxima quando participa da *II Bienal de Ciências e Humanidades*, evento promovido em setembro pela Fundação Bienal de São Paulo. Apresenta as comunicações *Alguns aspectos filosóficos da comunicação*, publicada nos anais, e *Comunicação entre jovens através da arte e da ciência*, creditada na imprensa. Naquele mês, publica o ensaio *As Bienais de São Paulo e a vida contemplativa* (Flusser 1969) em suas contribuições rotineiras ao *Suplemento Literário*, no qual retoma o conceito de exposição e analisa os temas vida contemplativa-teoria e o universo da espetacularização. Flusser finaliza em tom





afirmativo: "A Bienal de São Paulo é um fato. Como todo fato, ela é obstinada. E como todo fato, ela é ameaçada tanto na sua permanência como no seu significado. Ela é um fato importante. Não se pode compreender São Paulo sem considerá-la. A importância do fato exige que seja criticado."

O contexto brasileiro apresenta, é necessário lembrar, alterações de grande alcance. O regime ditatorial estabelecido em 1964 chega quatro anos depois a um momento de cerceamento amplo e indiscriminado do segmento cultural. O final da década será marcado simultaneamente por um período de celebração ao milagre econômico, por modificações de estrutura de comunicação com estabelecimento de redes nacionais de televisão, tendo ao fundo a Copa do Mundo de 1970.

A X Bienal, em 1969, será objeto de um boicote internacional, que ainda na edição seguinte será sentido. Esse fato permite ler com maior amplitude a breve apresentação do catálogo da XI Bienal, assinada por Francisco Matarazzo Sobrinho, tanto em sua justificativa por uma necessidade de pensar uma nova fórmula para o evento como na afirmação final: "Na Bienal de São Paulo, desejamos destacar, a criatividade artística sempre encontrou liberdade, sem restrições, sem censuras" (FBSP 1971: 7). Esse é o quadro, ao final da década de 1970: ditadura política, milagre econômico, renovação da estrutura de comunicação, expansão urbana. Em 1970, Flusser apresenta palestra no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo intitulada *O espírito do tempo nas artes plásticas* (Flusser 1971)². Ali enfoca o espírito do tempo nas artes como algo objetivo, mas sem consenso ao ser expresso na literatura e nas artes visuais, por exemplo. E aponta como solução para entendimento da questão aquela "proposta pela fenomenologia: a realidade está na própria relação entre o universo e seu objeto...". Há uma nova situação

² Conferência pronunciada no MAM em 11.12.1970. Publicada também como: Flusser, Vilém (1970): "O espírito do tempo nas artes plásticas" em *Revista Brasileira de Filosofia*, 80, 487-495. (disponível em separata).





em que o filósofo destaca: (1) a fronteira móvel entre natural e artificial, não mais entendidos estes como categorias ontológicas possíveis, e (2) a "progressiva erosão do nosso sentido de realidade no universo do qual trata a ciência e o qual ela manipula". Para Flusser, as artes plásticas atuais, não discursivas, propõem-se como jogo; para ele, a relação arte e tecnologia permite subverter sentidos, superar a crise de previsibilidade do mundo da tecnologia.

Arte e comunicação: 1971-1973

A Fundação Bienal de São Paulo organiza em paralelo à décima primeira edição, em setembro de 1971, na abertura do evento, a *Mesa redonda Internacional de Críticos de Arte* (04 a 09.09.1971). As cartas-convites enviadas em meados daquele ano apresentam os três temas estabelecidos em colaboração com a Associação Brasileira de Críticos de Arte (AB CA):

"1. - Reformulation des Biennales, ayant en vue leur actualisation (sous ce point est incluse la programmation thématique de la XII Bienal de São Paulo qui aura lieu em 1973 et qui comprendra d'expositions collectives internationales en réunissant de nouvelles tendances, des recherches, des propositions etc.).

"2. - Art et Communication: thème proposé par M. René Berger, Président de l'AICA, dont le but est l'examen des interactions qui, chaque fois plus, unissent l'art au complexe système de communication d'aujourd'hui. "3. - Art et Technologie" (Matarazzo Sobrinho 1971).

Flusser integra algumas das mesas, o que certamente permite um espaço privilegiado para contato e intercâmbio com os principais representantes internacionais do período, como Umbro Apollonio e René Berger. Meses depois, em março de 1972, através de carta





de Francisco Matarazzo Sobrinho, é convidado a participar do grupo de assessoria, destacando o texto, como função do grupo, definir "o projeto de regulamento da próxima Bienal de São Paulo", além de responder pela orientação da exposição *Brasil- Plásticas*, uma Bienal nacional (Matarazzo Sobrinho 1972)³.

Vilém participa efetivamente do *Secretariado Técnico*, em conjunto com Antonio Bento, presidente da seção brasileira da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA), e Betty Giudice, presidente da seção brasileira da Associação Internacional dos Artistas Plásticos (AIAP). É apresentado como "professor universitário" em textos de divulgação do projeto de reformulação da Bienal, em especial na organização do segmento *Arte e comunicação*, prevendo-se a divulgação dos regulamentos em julho de 1972 (FBSP [1972]).

As relações com a Fundação não são, desde então, muito calmas. Flusser trabalha ativamente, estando já durante aquele semestre em viagem pela Europa, licenciado de suas atividades acadêmicas em São Paulo. Envia relatos continuamente com indicação de contatos relevantes e expressando preocupação com a organização geral. Por outro lado, passa a cobrar o suporte financeiro para as despesas numa escala superior à imaginada pela entidade.

Às vésperas da apresentação das propostas de remodelação da Bienal, que seria feita em Paris, na 24a Assembléia Geral da AICA (12 a 16.09.1972), por exemplo, em carta de 07 de setembro Flusser menciona as despesas pessoais geradas pelo projeto e avança:

³ Em outros documentos, como os "relatos" de atividades enviados e referidos continuamente nas correspondências do período, por exemplo o "Relato n.6", é indicada como data para convite formal a carta da FBSP enviada em junho de 1972. Neste mês, consta uma carta de apresentação, em inglês, assinada pelo Secretário Geral da Comissão Técnica - Mário Wilches (Wilches 1972 A).





"...preciso ter a certeza que as minhas iniciativas serão transformadas em realidade pela Fundação Bienal" (Flusser 1972 D: 2).

Sua carta de 22.09.1972 comenta a apresentação da proposta à assembléia da AICA em Paris, submetida no dia 12. Após menção à reação negativa de parte dos presentes, Flusser passa a comentar a formação de grupos de trabalho ao redor de tema: (a) "Arquitetura e Urbanismo - Horia Damian", (b) "Animação de Imprensa" - Fred Forest, (c) "Introdução de elementos africanos na cultura" - Joseph Cornet, (d) "Grupo de comunicação de happenings" - McLuhan, (e) "Grupo de ambiente humano diário" - Institut de l'Environment, (f) "Escultura em questão" - Jean Duvignand, (g) "Organização de eventos culturais" - Radu Varia, (h) "Comportamento e gesto" - Petr Spielmann, (i) "Paredes" - Ritzi Iacobi, (j) "Folclore" - Bozo Bek, e (l) "Grupo de análise à iniciativa brasileira". - Instituto Nacional de Belas Artes (México) (Flusser 1972 E).

Suas propostas serão aprovadas em outubro pelo secretariado técnico da Fundação, considerando as cartas de 07 e 22.09.1972, e os Relatos 3 e 4. Em carta de 04 de novembro acrescenta mais duas propostas: "(1) Risa [...] Aproveitamento do lixo paulista para elaboração de produtos culturais, (talheres, abrigos de ônibus, monumentos etc.) (2) Operadores de TV americana, organizado por Berger.

Especialmente o primeiro grupo deve ser de interesse enorme" (Flusser 1972 F). Quatro dias depois, Flusser envia a Francisco Matarazzo nova carta, com o adendo: "Falei longamente com Radu Varia pelo telefone. Como está havendo íntima colaboração entre a nossa Bienal e a de Paris (por intermédio de Varia e Boudaille), e como certas propostas minhas foram aceitas pela Bienal de Paris quanto à sua re-estruturação, (diferentes das nossas). Varia me pede que lhe consulte imediatamente sobre a parte da nossa Bienal que não será 'comunicológica'. Imagino que a situação é esta: um andar reservado aos nossos





eventos, e os demais a uma exposição tradicional. É isto? Pois se assim for, devemos saber se haverá relação orgânica entre ambas as partes e qual, para podermos agir dentro do esquema. / Por favor, responda rapidamente. Se minha suposição estiver errada, podemos fazer nós (Varia e eu) propostas concretas. Aliás, Varia é elemento chave do nosso trabalho na Europa, enquanto diretor da Bienal dos Jovens, enquanto organizador das exposições francesa em Londres e inglesa em Paris, e enquanto colaborador dos 'open circuits' em (sic) Nova York. Sem dúvida, Varia, Berger, Apollonio e de Wilde serão os pontos-chave do evento não apenas para 73, mas permanentemente. Portanto: por favor dê logo uma idéia do esquema geral da Bienal, para podermos trabalhar organicamente. / Muito cordialmente" (Flusser 1972 G).

Os relatos

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. É oportuno procurar identificar premissas e articulações maiores que orientam essas proposições. O conjunto de relatos enviados, cinco entre 26.06 e 26.11.1972, é uma das raras fontes possíveis⁴. Em seu terceiro relato, de 11.08.1972, surgem os primeiros conceitos aglutinadores: apartamento, janela, escola. Mas antes se destaca a colocação: "Premissas: a crise da arte não é resultado de estrutura e sim de uma comunicação insuficiente com o grande público" (Flusser 1972, relato I-III: 2).

Outras fontes, como cartas a seus ex-assistentes Alan Meyer (1941) e Gabriel Borba Filho (1942), como a datada de 26.07.1972, permitem compreender o clima qualitativo do novo período de trabalho na Europa. "A nossa idéia da morte das instituições tradicionais de

⁴ Veja também: (Flusser 1972): "Proposta inicial para uma organização das futuras Bienais em base científicas"





comunicação de elite, e especialmente da morte da exposição e do museu, é plenamente aceita por todos. Berger organizou um programa de TV, tendo por tema a substituição do museu por laboratório aberto, falou no mesmo sentido da rádio francesa, e organizou amplo programa na TV Suíça, alemã e tcheca para substituir livros" (Flusser 1972 A). Esse confronto entre documentos é valioso, permitindo precisar quanto sua aproximação ao tema da crise da arte não é uma estrita interpretação da mesma enquanto "crise de comunicação".

Raras entrevistas à imprensa possibilitam conhecer versões sintéticas do projeto. Em 06 de janeiro de 1973, o artigo *La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif*, publicado na *Gazette de Lausanne*, traz uma significativa entrevista por J. D. Rouiller, na qual é possível observar a aproximação acima à crise da arte como crise da comunicação. "Bien que je ne sois pas à proprement parler un critique d'art, j'ai été prié de m'associer à la discussion, sans doute en ma qualité de professeur de théorie de communication; chacun étant d'avis que la crise relevait justement d'un problème de communication" (Rouiller 1973). Flusser apresenta sua proposta, tendo como foco uma teoria dos jogos baseada em Anatol Rapoport. Acrescenta ainda o que será uma tônica em suas cartas e nas proposições da própria organização da Bienal: a possibilidade de difusão do evento pela rede Globo, primeira rede de televisão em escala nacional. Entre os núcleos temáticos propostos, como apresentados já em artigo de 19.09.1972 em *Le Figaro*, a Jeanine Warnod - *Thèmes révolutionnaires pour la Biennale de São-Paulo 1973* - destacam-se: "O Apartamento", "A escola primária", "Os produtos alimentícios" e "A Janela". Aqui todos os núcleos são entendidos como submetidos a estratégias de jogos, obras a serem desenvolvidas por equipes multidisciplinares (Warnod 1972). Carta de Flusser, enviada de Genebra em 11.08.1972 a Gabriel Borba e Alan Meyer, detalha alguns aspectos: "As várias propostas de temática da Bienal com as minhas sugestões para





organizar turmas correspondentes em São Paulo são estas: "1.) Reorganização do ensino primário - A turma aqui será composta de um artista que manipula video-tapes (Minkoff), com um pedagogo e um psicólogo e fotógrafo. Sugiro os seguintes nomes em São Paulo: Claudio Saltini, Mecki Vargas, Vicky, Prefeitura Municipal, alguém da Pedagogia, uma escola experimental particular e uma escola municipal.

"2.) Janela como problema de urbanismo - O grupo aqui é composto de um pintor (Montant), um urbanista e um arquiteto. Sugiro Gaby, o casal Battaglia, Miguel, em Salvador, Duschenes Filho, Anesia Pacheco e Chaves, a FAU, um psicólogo, talvez José Longmann e um homem da televisão, talvez a Maria Lilian e o Buqui.

"3.) Apartamento - O grupo aqui será constituído por um crítico (Mason), um urbanista e outras pessoas. Sugiro um sociólogo, talvez o Celso Lafer, um psicólogo, Miguel, o Chico Bueno e sua turma (psiquiátricos), alguém da Prefeitura, alguns moradores típicos, sob vários critérios de escolha, e uma turma do 2º ano e talvez também a FAU. Recorram também a Poli. (Flusser 1972 C)"

A narrativa segue discutindo ainda os núcleos (4) "Slides para psicologia" e (5) "Símbolos".

Indo além do entendimento da crise da arte como crise de comunicação, surgem com maior relevância, já em 1971, ao rediscutir a Bienal de São Paulo, os conceitos de jogo e interação entre grupos, e a concepção do papel do artista contemporâneo como articulador de propostas⁵.

Repercussões da proposta aparecem sinalizadas em cartas de Flusser, como em comunicação em 26.11.1972 à Bienal: (4.item) "A idéia de transformação da Bienal em

⁵ Como exemplos adicionais, veja os documentos do Arquivo Histórico Wanda Svevo (FBSP), não catalogados, apresentados por Vilém Flusser no evento *Mesa redonda internacional de críticos de arte* (04 a 09.09.1971): (1) *Resumé of my contribution to the Round Table...*, 06.09.1971, (2) *Je veux d'abord...*, 00.09.1971.





laboratório estético mundial (que estou divulgando por vários artigos em imprensa e conferências) está pegando. Ninguém doravante parece poder permitir-se o luxo de ficar por fora" (Flusser 1972 H: 2). Esse clima repete-se, por exemplo, em correspondência interna da Fundação, como em comunicação de 05.12.1972 entre Mário Wilches, assistente técnico, e Mário Beni, diretor executivo, ao mencionar o segmento "laboratório", no tópico n.2: "Quanto à repercussão da idéia do "laboratório" - que já era excelente - continua crescendo e abrangendo áreas não diretamente interessadas anteriormente em manifestações do tipo de nossa Bienal" (Wilches 1972 B: 2). O contraponto, porém, serão as dificuldades financeiras da Bienal. O tema domina as correspondências entre Flusser e a Fundação. Esta entidade era relativamente nova, com suportes financeiros significativos por parte dos governos do Estado e do Município, num contexto sem tradição de mecenato, no qual figuras como a de Francisco Matarazzo eram exemplos isolados, além da ausência de mecanismos de estímulo a investimentos do gênero. A tensão nas relações ocorre desde setembro de 1972, antes mesmo da assembléia da AICA em Paris, com a necessidade de intercessão de outras personagens para contornar atritos e garantir a participação de Flusser. Carta de Francisco Matarazzo, em 15.01.1973, dirigida a Flusser, então em Merano (Itália), lembra as dificuldades financeiras e impossibilidade de arcar com despesas da viagem, considerada como atividade pessoal: "Na qualidade de Membro do Secretariado

Técnico, naturalmente, viajou com cartas de apresentação, assinadas pelo Secretário desse órgão, Sr. Mario Wilches, objetivando apenas coloca-lo em contacto com críticos e artistas, obter sugestões com base nas reformulações resultante das indicações da Mesa Redonda de Críticos de Arte realizados em São Paulo" (Matarazzo 1973: 1). O tom firme era gerado pela solicitação de pagamento de dez mil dólares para remessa até aquela





data, o que foi considerado como ultimato, resumindo-se ao final no envio efetivo de dois mil dólares.

Seria relevante lembrar o engajamento do filósofo no projeto, reafirmado em tantos momentos, em especial na entrevista publicada na *Gazette de Lausanne* em 06.01.1973: "La mission qui vient de m'être confiée est aussi l'instant dramatique dans ma vie, celui d'avoir la possibilité de mettre en pratique une théorie" (Rouiller 1973) ⁶.

Enfim, a Bienal

A apresentação do catálogo da edição de 1973 por Francisco Matarazzo Sobrinho, breve e sintética como sempre, sinaliza as mudanças em curso. Reafirma a intenção de investir em "comunicação da arte", visando um público maior: "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" (FBSP 1973: 9). Algumas mudanças de organização são indicadas como a formação do Secretariado Técnico, composto por Francisco Matarazzo Sobrinho, Antonio Bento, Bethy Giudice, Vilém Flusser, Mario Wilches, e o Conselho de Arte e Cultura (CAC), criado em 1971 com a "finalidade de deliberar sobre o programa da

Outro indicador do significado dado por Flusser à sua participação pode ser detectado em carta enviada por ele, em 20 de dezembro de 1973, à editora Mame, na qual comenta a estrutura de sua autobiografia. A correspondência, mencionada no posfácio de Stefan Bollmann para *Bodenlos* (Flusser 1990: 289-290), indica que o último segmento dos diálogos incluiria três ensaios, entre eles um sobre sua experiência como comissário na Europa para a Fundação Bienal e outro sobre o quadro político no Brasil.





Fundação Bienal de São Paulo" (Amarante 1989: 197)⁷. As mudanças são acompanhadas também por tumultuosa reação à seleção de artistas brasileiros, devido à recusa de 90% dos inscritos, o que levou à realização da *Bienal dos Recusados*, na galeria Espade, reunindo 78 dos 236 rejeitados. Das obras expostas na seleção oficial uma tônica é clara: a busca da participação do público. É possível considerar, numa perspectiva histórica, que a tendência já presente em edições anteriores exigiria uma avaliação mais atenta. Em muitos casos, a interatividade parece mesclada a um desvio da "obra de arte como objeto de consumo", em outros, talvez contaminada pela espetacularização que marcaria os anos seguintes, e, por vezes, próxima ao apelo publicitário.

O catálogo do evento, abrangente como usual, mas sem refletir efetivamente a montagem, apresenta o setor *Arte e comunicação*, com os créditos gerais à equipe. Organizado por países, o texto não reflete qualquer estruturação, listando em separado os projetos brasileiros. O segmento é montado no terceiro pavimento do Pavilhão, dominando o espaço, com referência precisa, em planta inclusa na publicação, apenas aos setores de arquitetura e audiovisuais.

A recepção pela imprensa tem como um dos focos a participação de Fred Forest, com o *Projeto de Comunicação de Massa - 'Animação de Imprensa'*. O projeto integra sua série *Space-Media*, na qual espaços em branco 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.

Leonor Amarante, em seu livro *As bienais de São Paulo (1989)*, destaca as premiações do setor: ao Brasil pela equipe Anti-Comunicação, e, na seleção internacional, a Fred Forest

Este livro, organizado pela jornalista Leonor Amarante constitui a obra de maior extensão sobre a história das Bienais de São Paulo, ainda que marcada por uma abordagem jornalística, procurando cobrir o grande arco temporal de realização do evento. Apenas em 2002, outra publicação, editada pela FPBP, ofereceria outra fonte, agora na forma de antologia: *Bienal 50 anos*.





(artista que seria detido para interrogatório durante uma das performances em vias urbanas). Outros destaques são feitos à presença de vídeos norte-americanos (Regina Cornwell, Vito Acconci, Richard Serra) e ao projeto canadense *Mostrando São Paulo para São Paulo*, de Eric Marshall McLuhan. Destes, apenas Forest e Eric McLuhan integram as propostas iniciais apresentadas por Flusser, identificados com as premissas de trabalho em equipe e, ainda que não explicitamente, à ação artística como jogo.

"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 vitrina 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: 222-223).

Flusser e a Bienal

Nada se sabe sobre as relações de Flusser com a Fundação Bienal após janeiro de 1973. Nem sobre eventual visita ao evento. Após seus comentários regulares na imprensa sobre as últimas edições, nada foi localizado sobre o evento realizado naquele ano. Em setembro, Flusser encontra-se na França, em importante momento para contactos que terão continuidade, entre eles com o artista Fred Forest.

Os desdobramentos do projeto *Arte e comunicação* incluem sua proposta para a Bienal de Paris prevista para 1973, com outra envergadura, como indica o texto *Proposal for the Paris Biennale* ([1972]). Neste ensaio, a "crise da arte" é enfocada em proposição que abandona o conceito de originalidade pelo de protótipo e, como no projeto da edição brasileira, prevê a ação de artistas integrados em equipes e a organização de comitês de cientistas, economistas e políticos para discussão, além do convite aos "meios de comunicação de massa" para apropriação. Carta de Flusser a Francisco Matarazzo Sobrinho, em 08.11.1972, indica esses desdobramentos, mas sem maiores detalhes: "[...] apenas um adendo à minha carta do dia 4. Falei longamente com Radu Varia pelo telefone. Como está havendo íntima colaboração entre a nossa Bienal e a de Paris (por intermédio de Varia e Boudaille), e como certas propostas minhas foram aceitas pela Bienal de Paris quanto à sua re-estruturação (diferentes das nossas). Varia me pede que lhe consulte imediatamente sobre a parte da nossa Bienal que não será 'comunicológica' (Flusser 1972 G).





Um longo afastamento terá lugar entre Flusser e as edições seguintes da Bienal de São Paulo. Apenas em 1981 o filósofo retorna. Em parte, com texto de apresentação da obra de Louis Bec, mas em especial como palestrante na XVI Bienal, em série de seis conferências intituladas *Imagem-tecno-imagens*. Ainda que em seu texto sobre Bec retome ao conceito, tão caro ao filósofo, da paraficção, naquelas conferências encontramos uma nova face do pensador, a qual identificará sua última década de atividade.

A mudança para a Europa e o encontro de uma nova situação de trabalho marcam os anos iniciais da década de 1970. No entanto, parte dos interesses de Flusser permanece intensamente ligada ao Brasil. Em carta a Alan Meyer, seu ex-colaborador, enviada em 31.08.1973, comenta a possibilidade de publicar novamente: "Não perca tempo. É uma oportunidade que não quero perder. Explico sem falsa modéstia: meu pensamento nunca foi adequadamente distribuído no Brasil porque nunca me deram a importância que me dão na Europa. Agora sei que sou 'válido', coisa que a circunstância brasileira encobriu para mim por razões que não vem ao caso. Depois de 30 anos de sistemática diminuição pelo ambiente, assumo-me o que sou: pensador original e "relevante" para alguns dos problemas mais importantes da atualidade. Pois o Brasil continua sendo meu público, e a editora Documentário de Margulies está disposta a abrir, finalmente, tal público para mim⁸. [...] Posso romper, daqui, finalmente o ostracismo ao qual a circunstância me condenou durante tanto tempo na forma de marginalização, diminuição, crítica impertinente e academismo. Não tome isso por megalomania: sei agora objetivamente que os que me criticaram, leram ou não leram, etc. simplesmente não perceberam o meu trabalho. Sei isto objetivamente, no sentido de poder comparar a atitude brasileira com a européia com relação aos meus escritos. Você deve compreender a angústia que isto me

O interesse em publicar no Brasil é expresso ativamente em várias cartas a Alan Meyer, para o qual enviaria em algumas ocasiões textos a serem apresentados a editoras brasileiras.





dá: sei que posso ser elemento decisivo na 'decolagem' cultura brasileira, mas os brasileiros, inclusive você, o ignoram" (Flusser 1973).

A década de 1970, em contexto francês, marca um terreno novo para desenvolvimento da obra de Flusser. Aqui, o contato com o vídeo, em especial através de Forest, tem lugar de forma efetiva, até mesmo como prática. Sua carta ao crítico de cinema José Carlos Ismael, em 16.08.1974, enviada de Fontevraud, destaca essas experiências. Comenta ter realizado na véspera um vídeo sobre o gesto humano a ser exibido em Paris e Bruxelas, devendo realizar outro no dia seguinte para exibição na Suécia e Holanda (Flusser 1974)⁹.

A descoberta do vídeo como meio de realização, as proposições para as Bienais de Paris e São Paulo e o recurso da paraficção estabelecem um campo no qual Flusser propõe-se a explorar novas linguagens para a filosofia contemporânea, novas mediações. Sua carta de 13.09.1990 a Maria Lília Leão, ex-aluna e colaboradora, revela parte dessa posição: "Ficção filosófica: há muito tempo estou com a idéia que o tratado filosófico (texto alfanumérico 'sobre') não mais se adequa à situação da cultura. Que os filósofos acadêmicos são gente morta, e que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto (malgrado minha colaboração com Louis Bec), e como sou prezo da vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que sejam pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, porque o fabuloso é o limite do imaginável" (Flusser 1990).

O arco temporal e físico que se estabelece no início da década de 1970 compreende assim mais do que mero deslocamento de contexto geográfico, mas abriga uma amplificação de

Os gestos do professor, vídeo exibido em São Paulo, na mostra *Circuitos paralelos: retrospectiva Fred Forest* (Paço das Artes, SP, 22.05 a 16.07.2006).





questões presentes na obra flusseriana. Um exemplo disso pode ser visto curiosamente em duas obras: *Coisas que me cercam* (1970), coleção de ensaios apresentados a editores governamentais no período, mas nunca editada, e *La force du Quotidien*, publicado em 1973 pela editora Mame. Trata-se do mesmo livro transmutado: 17 ensaios reduzidos a dez, dos quais apenas três a quatro em comum. Mas o olhar sobre os objetos é o mesmo, revelando o caminho da abordagem fenomenológica nos estudos da comunicação, numa linha que se estende dos objetos aos gestos. Um livro em dois livros: no seu intervalo, a transferência para a Europa e a marca de menos de uma década de intensa reflexão sobre uma nova disciplina - a teoria da comunicação -, seu ensino e sua crítica.

O prefácio da edição de 1970 enfatiza o jornal como mídia, a "poesia jornalística", ambos aspectos entendidos como novos instrumentos para a escrita filosófica. Não como meio de comunicação com outros públicos (e, assim, mera difusão filosófica), mas como meio adequado, como solução de uma filosofia de um determinado período em busca de novos veículos - daí o exemplo de Camus e o teatro. E, indo além, a adequação em tomar o jornal como meio para discutir as coisas que nos cercam. Coisas como mediadoras, a lembrar o ensaio *Lunettes* (1973: 63-70) e a questão da mediação das diferentes filosofias e olhares.

Três anos depois o prefácio francês, num comportamento pouco usual em Flusser, indica claramente as referências a Abraham Moles e Thomas S. Kuhn (neste caso, a obra *The structure of scientific revolution*, de 1970). É direta a aproximação com a teoria da comunicação e o confronto com a teoria dos objetos, de Moles. Mas Flusser marca distância ao opor sua análise, que toma o caráter mediador do objeto como foco de análise, em contraste com Moles, que o vê como dado.





Estes prefácios (e livros) derivados são exemplos da necessidade de observar intensamente as fases brasileiras e européias em sua sobreposição momentânea. Estamos distantes de uma visão global dessa produção e como ela se ilumina e reflete internamente, o que, indo além do barbarismo barroco desta imagem, indica um momento de intensidade e adensamento da obra flusseriana.

Bibliografia

1. Livros monográficos

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

Flusser, Vilém (1973): *La force du quotidien*. Paris : Mame.

Flusser, Vilém (1992): *Bodenlos*, ed. por Stefan Bollmann e Edith Flusser. Düsseldorf: Bollmann.

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)

2. Artigos em periódicos:

Flusser, Vilém (1965): "Da Bienal" em *O Estado de S. Paulo*, 04.09.1965, Suplemento Literário, 6.

Flusser, Vilém (1967): "Bienal e fenomenologia" em *O Estado de S. Paulo*, 02.12.1967, Suplemento Literário, 5.





Flusser, Vilém (1969): "As bienais de São Paulo e a vida contemplativa" em *O Estado de S. Paulo*, 27.09.1969, Suplemento Literário, 4.

Flusser, Vilém (1971): "O espírito do tempo nas artes plásticas" em *O Estado de S. Paulo*, 03.01.1971, Suplemento Literário, 4.

Garaude, Lupe Cotrim (1967): "A mundanidade da Bienal" em *O Estado de S. Paulo*, 23.12.1967, Suplemento Literário, 4.

Rouiller, J. D. (1973) : "La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif: une interview exclusive de Vilém Flusser" em *Gazette de Lausanne*, 06.01.1973. Warnod, Jeanine (1972): "Thèmes révolutionnaires pour la Biennale de São-Paulo 1973" em *Le Figaro*, 19.09.1972.

3. Documentos manuscritos / datilografados

O autor agradece o apoio das instituições Vilém Flusser Archiv (Alemanha) e Fundação Bienal de São Paulo (Arquivo Histórico Wanda Svevo, FBSP, Brasil) pelo acesso aos acervos e reprodução de documentos.

3.1 Ensaios

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 ([1972]): *[A XII Bienal de S. Paulo deverá...]*. São Paulo: FBSP.

3.2 Correspondências





Flusser, Vilém (1972 A): carta de Vilém Flusser (Malgolo, Itália, 26.07.[1972]) a Alan Meyer e Gabriel Borba (São Paulo, Brasil). Acervo Vilém Flusser Archiv. Flusser, Vilém (1972 B): carta de Vilém Flusser (Genebra, Suíça, 07.08.1972) a Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, Brasil). Indicada como 2º relato; veja também item 3.3. Acervo FBSP.

Flusser, Vilém (1972 C): carta de Vilém Flusser (Genebra, Suíça, 11.08.1972) a Alan Meyer e Gabriel Borba (São Paulo, Brasil). Acervo Vilém Flusser Archiv.

Flusser, Vilém (1972 D): carta de Vilém Flusser (Genebra, Suíça, 07.09.1972) a

Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, Brasil). Acervo FBSP.

Flusser, Vilém (1972 E): carta de Vilém Flusser (Genebra, Suíça, 22.09.1972) a

Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, Brasil). Acompanha o 4º relato. Acervo

FBSP.

Flusser, Vilém (1972 F): carta de Vilém Flusser (Merano, Itália, 04.11.1972) a Francisco Matarazzo Sobrinho (SP). Acervo FBSP.

Flusser, Vilém (1972 G): carta de Vilém Flusser (Merano, Itália, 08.11.1972) a Francisco Matarazzo Sobrinho (SP). Acervo FBSP.

Flusser, Vilém (1972 H): carta de Vilém Flusser (Merano, Itália, 26.11.1972) a Francisco Matarazzo Sobrinho (SP). Acompanha 5º relato. Acervo FBSP. Flusser, Vilém (1973): carta de Vilém Flusser (Neuille par Vivy, França, 31.08.1973) a Alan Meyer (São Paulo, Brasil). Acervo Vilém Flusser Archiv.





Flusser, Vilém (1974): carta de Vilém Flusser (Fontevraud, França, 16.08.1974) a José Carlos Ismael (São Paulo, Brasil). Acervo Vilém Flusser Archiv. Flusser, Vilém (1990): carta de Vilém Flusser (Robion, França, 13.09.1990) a Maria Lília Leão (São Paulo, Brasil). Acervo Vilém Flusser Archiv.

Matarazzo Sobrinho, Francisco (1971): carta de Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, Brasil, 20.07.1971) a Jacques Lassaigne (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, França). Acervo FBSP.

Matarazzo Sobrinho, Francisco (1972): carta de Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, Brasil, 22.03.1972) a Vilém Flusser. Acervo Vilém Flusser Archiv. Matarazzo Sobrinho, Francisco (1973): carta de Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, Brasil, 15.01.1973) a Vilém Flusser (Merano, Itália). N.XIIB/055/73. Acervo FBSP.

Wilches, Mário (1972 A): carta do Secretário Geral da Comissão Técnica (Mário Wilches), não assinada (São Paulo, Brasil, june 1972) (carta de apresentação genérica). Acervo FBSP.

Wilches, Mário (1972 B): comunicação interna da FBSP, de Mário Wilches a Mário Beni, datada de 05.09.1972, inclusa em pasta "Vilém Flusser". Acervo FBSP.

3.3 Outros documentos

Flusser, Vilém (1970). "Coisas que me cercam". Antologia apresentada ao Fundo Estadual de Cultura (São Paulo). Coleção Alan Meyer.

Flusser, Vilém (1972, relato I-III): "26/6/72 - 1º Relato". Documento composto pelo 2º relato (07.08.1972) e 3º relato (11.08.1972). Acompanha provavelmente (Flusser 1972

D) . Veja também item 3.2: Flusser 1972 B. Acervo FBSP.





Flusser, Vilém (1972, relato IV): "4° Relato" (22.09.1972). Corresponde a (Flusser 1972

E) . Acervo FBSP.

Flusser, Vilém (1972, relato V): "5° Relato". (26.11.1972) Corresponde a (Flusser 1972 H).

Acervo FBSP.

Flusser, Vilém (1972): "Proposal for the Paris Biennale". Acompanhava provavelmente:
Flusser, Vilém (1972): carta de Vilém Flusser (Merano, Itália, 24.10.1972) a Alan Meyer
(São Paulo, Brasil). Acervo Vilém Flusser Archiv. Flusser, Vilém ([1972]): "Proposta inicial
para uma organização das futuras Bienais em base científicas". Acervo FBSP.

Texto recebido em 13 de janeiro de 2008

Text received on January 13, 2008

Texto publicado em 01 de março de 2008

Text published on March 01, 2008

