

Considerações sobre a atuação de Mário Schenberg na X Bienal de São Paulo

Considerations of the participation of Mario Schenberg at the 10th Biennial of Sao Paulo

CAROLINE SAUT SCHROEDER*

Mestre em Artes Visuais – Teoria, Crítica e História da Arte pela ECA/USP

Masters in Visual Arts – Art History, Theory and Criticism at the University of Sao Paulo (USP)

RESUMO Este texto aborda a participação do crítico Mário Schenberg nos preparativos da X Bienal de São Paulo, de 1969, ano em que um grupo de artistas e críticos promoveu um boicote internacional à mostra com o intuito de protestar contra as arbitrariedades cometidas pelo regime militar. Schenberg seguiu na contramão daqueles que apoiaram o protesto e auxiliou na organização da Bienal. Essa decisão, aparentemente contraditória, considerando sua posição política notadamente de esquerda, mostra-se coerente com seu conceito de arte como revolução e do artista como agente transformador do meio em que vive.

PALAVRAS-CHAVE Mário Schenberg, Bienal de São Paulo, vanguardas.

ABSTRACT This paper addresses the critic Mário Schenberg's participation at the preparations of the 10th São Paulo Biennial in 1969, the year in which a group of artists and critics promoted an international boycott to the show in order to protest against the arbitrary actions committed by the military regime. Schenberg followed in the opposite direction of those who supported the protest and assisted the biennial organization. This decision, apparently contradictory, especially considering his left political position, is coherent with his concept of art as revolution and of the artist as an agent of transformation of the environment in which he lives.

KEYWORDS Mário Schenberg, São Paulo Biennial, vanguards.

* Caroline Saut Schroeder é pesquisadora e crítica de arte independente. Concluiu o Mestrado em Artes Visuais – Teoria, Crítica e História da Arte pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP em 2011. Como bolsista da CAPES, pesquisou o boicote de artistas e críticos à X Bienal de São Paulo (1969). / *Caroline Saut Schroeder is researcher and independent art critic. Completed the Masters in Visual Arts – Art History, Theory and Criticism at the University of Sao Paulo (USP) in 2011. As a scholarship student of CAPES, she researched the boycott of artists and critics at the 10th Biennial of Sao Paulo (1969).*

Este artigo teve como ponto de partida a pesquisa realizada durante o mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, concluído em 2011, sobre o boicote internacional à X Bienal de São Paulo, decorrente do cerceamento da liberdade no Brasil no final da década de 1960. Neste texto, procurou-se compreender a participação de Mário Schenberg na referida mostra. O crítico seguiu na contramão de uma parcela importante de artistas e intelectuais ligados a uma arte de vanguarda que aderiram ao protesto. O manifesto *Non à la Biennale* percorreu vários países angariando assinaturas e divulgando os acontecimentos políticos no Brasil. Ele também teve efeitos internamente, provocando uma série de recusas de artistas brasileiros à participação na X Bienal.

Nesse período, Schenberg mantinha, paralelamente à sua atividade como físico e professor universitário, a função de crítico de arte. Membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) com ativa participação política, ele foi preso logo após o golpe civil-militar e mantido encarcerado por 50 dias. Segundo Simão Mathias, “em 1964, foi um dos professores mais visados pelo arbítrio”.¹ Em 1969, após a edição do AI-5, teve sua aposentadoria compulsória decretada e foi proibido de frequentar instituições públicas brasileiras de ensino e pesquisa. Schenberg deixou seu depoimento sobre o clima de repressão:

[...] pelo AI-5 eu estava aposentado e proibido de frequentar qualquer lugar, e se fosse na universidade corria o risco de ser preso. Havia um serviço enorme de informantes do SNI. Eu vi muita gente desaparecer, que foi morta, torturada; vários estudantes da física que sumiram e devem ter sido mortos em tortura e enterados em qualquer lugar.²

Todavia, ele manteve intensa atividade na Bienal de São Paulo nos anos 1960 e contribuiu para renovar conceitos artísticos dentro da instituição.

Ao relatar, posteriormente, sobre a sua participação, deixou claro que ela vinha da eleição dos artistas: “achavam que eu poderia defender os seus interesses na Bienal de São Paulo e me elegeram algumas vezes, mas sempre com resistência da própria

This article has at its starting point the research realized during the Masters course at the Escola de Comunicação e Artes of Sao Paulo University completed in 2011, about the international boycott of the 10th Biennial in Sao Paulo regarding the limitation of liberty in Brazil at the end of the decade of the 1960s. In this text we tried to understand the participation of Mario Schenberg in the mentioned exhibit. The critic went against an important segment of artists and intellectuals connected to vanguard art who joined the protest. The manifesto *Non a la Biennale* ran through various countries, gaining signatures and divulging the political happenings in Brazil. It also had internal effects, provoking a series of refusals of artists to participate in the 10th Biennial.

In this period Schenberg maintained, parallel to his activity as a physicist and university professor, the function of art critic. A member of the Brazilian Communist Party (PCB) with an active political participation he was arrested soon after the civilian-military coup and was jailed for 50 days. According to Simao Mathias, “in 1964, he was one of the professors most watched by the arbitrators”.¹ In 1969, after the issue of AI-5, he had his compulsorily retirement decreed and was prohibited from frequenting Brazilian public institutions of teaching and research. Schenberg left his statement about the climate of repression:

“due to the AI-5 I was retired and prohibited from frequenting any place, and if it were a university I ran the risk of being arrested. There were a large number of informants of the SNI. I saw many people disappear, who were killed, tortured; various students of physics who disappeared and must have been killed during torture and buried somewhere”.²

He still maintained intense activity at the Sao Paulo Biennial in the 1960s and he contributed to the renovation of artistic concepts within the institution.

Relating later, he made it clear that it was through the election of the artists: «they thought that I would be able to defend their interests at the Sao Paulo Biennial and they elected me several

¹ GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 48.

² CEDRAN, Lourdes (coord.). *Diálogos com Mário Schenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1985, p. 17.

¹ GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 48.

² CEDRAN, Lourdes (coord.). *Diálogos com Mário Schenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1985, p. 17.

times, but always with the resistance of the Biennial itself³. He was part of the jury of selection of Brazilian artists in 1965, 1967 and 1969. Schenberg had been indicated by the Commission of Plastic Artists in participate in the jury of international awards at the exhibit, but his name was vetoed by the directory of the Biennial Foundation.⁴ Knowledgeable of Schenberg's political activity, some members feared reprisals from the military regime. The federal, state and municipal governments were the principal patrons of the exhibit, and besides this, the Foundation depended on the Ministry of Foreign Relations for transactions with the foreign delegations. Being so, Schenberg remained as a member of the jury for the selection of Brazilian artists, and due to his removal from the commission of plastic arts, he assumed the organization of the Brazilian rooms along with the other members.

During the time he was involved in the Biennials, the exhibit passed through a sensitive transformation. The Brazilian rooms, which had previously distinguished themselves through the presence of abstracts and concretes, gave way to new artistic experiences that broke definitively with the traditional categories of art even though they were still classified by the institution within the *Beaux-Arts* system.

Then at the Biennial of 1967, the critic came out in defense of these works:

the greatest merit of the jury of selection of the 9th Biennial of Sao Paulo was to have understood the actual revolutionary moment of Brazilian art and to have given priority to the innovations, even when presented in works with deficiency of execution.

³ Citação de Schenberg em: GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 60. (Cf.: SCHENBERG, Mário. Entrevista: Mário Schenberg. Revista TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo, 3 (5), 1980, p. 52.

⁴ The Commission of Plastic Arts was founded by Francisco Matarazzo Sobrinho, Director of the Biennial Foundation, in response to demands of artists and critics for more participation in the Institution. The group was composed of equal numbers of representatives of the associations of artists and critics (ABCA and AIAP) and the Biennial Foundation itself, with the purpose of providing technical assistance. Without being able to implant a large part of the proposed measures due to innumerable obstacles within the institution, the group dissolved a few months later.

Bienal³. Fez parte dos júris de seleção dos artistas brasileiros em 1965, 1967 e 1969. Schenberg havia sido indicado pela Comissão de Artes Plásticas⁴ para integrar o júri de premiação internacional na mostra, porém, seu nome foi vetado pela diretoria da Fundação Bienal. Cientes do comprometimento político de Schenberg, alguns membros temiam por represálias advindas do regime militar. Os governos Federal, Estaduais e Municipais eram os principais patrocinadores da mostra e, ao lado disso, a Fundação contava com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty, para as transações com as delegações estrangeiras. Sendo assim, Schenberg permaneceu como integrante do júri de seleção dos artistas brasileiros e, por causa da destituição da Comissão de Artes Plásticas, assumiu ainda a organização das salas brasileiras ao lado de outros membros.

No tempo em que ele esteve envolvido com as bienais, a mostra passou por uma sensível transformação. As salas brasileiras, que antes se destacavam pela presença de abstratos e concretes, davam lugar a novas experiências artísticas que rompiam definitivamente com as tradicionais categorias da arte; muito embora fossem ainda classificadas pela instituição dentro do sistema Belas-Artes.

Já na Bienal de 1967, o crítico saiu em defesa desses trabalhos:

[...] o maior mérito do júri de seleção da IX Bienal de São Paulo foi ter compreendido o momento revolucionário atual da arte brasileira e de ter dado prioridade às inovações, mesmo quando apresentadas em obras com deficiências de execução. No júri, a “qualidade” foi interpretada como riqueza de concepção experimental e de intuição pioneira, ao contrário do que se faz correntemente confundindo qualidade artística com habilidade artesanal ou perfeição de acabamento.⁵

³ Citação de Schenberg em: GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 60. (Cf.: SCHENBERG, Mário. Entrevista: Mário Schenberg. Revista TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo, 3 (5), 1980, p. 52.

⁴ A Comissão de Artes Plásticas foi instituída por Francisco Matarazzo Sobrinho, diretor da Fundação Bienal, como resposta a uma reivindicação de artistas e críticos por maior participação dentro da instituição. O grupo foi composto em números iguais por representantes das associações de críticos e artistas (ABCA e AIAP) e da própria Fundação Bienal com o objetivo de prestar uma assessoria técnica. Sem conseguir implantar grande parte das medidas propostas devido aos inúmeros entraves dentro da instituição, o grupo se desfez poucos meses depois.

⁵ SCHENBERG, Mário. A representação brasileira na IX Bienal. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 194. (Disponível em: <http://www.eca.usp>).

Schenberg diagnosticava, naquele momento, a ruptura com os antigos horizontes culturais. A arte brasileira estaria passando por uma renovação marcada pela luta acirrada de tendências várias, sobretudo da antiarte, contra o esteticismo e o apego às tendências artesanais. Não era época de evolução serena, mas de revolução, em que os jovens sem compromisso com o passado rompiam com convenções, sentimentos e valores antigos. Esta era a “vanguarda autêntica”, segundo o crítico.

Hélio Oiticica, em seu texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, revelou a importância de Schenberg para o pensamento de vanguarda. O nome do crítico foi repetidamente citado como referência teórica na eclosão da Nova Objetividade:

Mário Schenberg, numa de nossas reuniões, indicou um fato importante para nossa posição como grupo atuante: hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra coisas, argumentos, fatos. No Brasil (...), hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético e social.⁶

Dentro desse contexto, em que o artista se colocava como agente transformador da realidade, em que o experimental e a participação apresentavam-se em forma de negação do *status quo*, parecia inevitável a configuração de um boicote à instituição Bienal, reconhecida como estrutura tradicional da arte e como emblema oficial de um Brasil sob a égide da ditadura.

Com o recrudescimento da censura e da repressão, muitos dos intelectuais e dos artistas ligados à vanguarda brasileira foram impelidos ao exílio, interrompendo abruptamente o processo de consolidação do fenômeno da Nova Objetividade. Vivendo fora do Brasil, uma parcela desses artistas manifestou-se publicamente contra a Bienal, assinando o manifesto *Non à la Biennale*. Liliane Oliveira comenta, a esse respeito, que “logo após a IX Bienal começa o esvaziamento das manifestações de vanguarda brasileira, em consequência da situação política. Isto iria interferir fortemente na Bienal de São Paulo, que, de resto, já sofria efeitos de grandes mudanças estruturais no campo da arte, às quais

br/nucleos/cms/index.php)

⁶ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 231.

To the jury quality was interpreted as richness of experimental conception and of pioneer intuition, as opposed to what is done usually, confusing artistic quality with artistic ability or perfection of workmanship.⁵

Schenberg diagnosed, at that moment, the break with the old cultural horizons. Brazilian art was passing through a renovation marked by the hard struggle of various tendencies, above all the anti-art against esthetics and retention of artisanal tendencies. It was not a period of serene evolution, but of revolution, in that the young people with no obligations to the past broke with conventions, sentiments and old values. This was the “authentic vanguard”, according to the critic.

Helio Oiticica, in his text *Esquema Geral da Nova Objetividade* revealed the importance of Schenberg for vanguard thinking. The name of the critic was frequently mentioned as a theoretical reference in the development of *Nova Objetividade*:

Mario Schenberg, in one of our meetings, indicated an important fact for our position as an active group: today, whatever is done, whatever may be our *démarche*, if we are an active group, really participant, we would be a group against things, arguments, facts. In Brazil (...), today, in order to have an active cultural position, that counts, it has to be against, viscerally against everything that would be in sum cultural, political, ethical and social conformism.⁶

Within this context, in which the artist placed himself as a transforming agent of reality, in which the experimental and the participation presented themselves in form of negation of the *status quo*, it seemed inevitable the formation of a boycott of the Biennial institution, recognized as an official emblem of the country under the aegis of the dictatorship.

With the recrudescence of the censor and the repression, many of the intellectuals and artists connected with the Brazilian vanguard were impelled into exile, abruptly interrupting the process

⁵ SCHENBERG, Mário. A representação brasileira na IX Bienal. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 194. (Available at: <http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php>)

⁶ OITICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 231.

of consolidation of the phenomenon of *Nona Objetividade*. Living outside of Brazil, a portion of these artists manifested publicly against the Biennial, signing the *Non à la Biennale* manifesto. Liliane Oliveira comments in this respect that “right after the 9th Biennial begins the emptying of the manifestations of the Brazilian vanguard as a result of the political situation. This would interfere strongly in the Biennial of Sao Paulo, which was already suffering the effects of the great structural changes in the field of art, to which the Venice Biennial did not remain immune”.⁷ Therefore it questions the participation of Schenberg in the 10th Biennial, that seems to have taken a contrary direction to that of so many artists connected to the Brazilian vanguard.

Recognized internationally for his scientific production, he could have continued his activities as a physicist in exile, however, engrossed in national problems, he decided to stay in Brazil. With the stagnation of his career as a researcher and teacher, he became active with more intensity in the artistic field. The relationship with the Biennial, however, was conflictive. It is understood that the critic maintained the revolutionary sentiment, even though he had decided to establish the battle in the field of art, defending the experimental propositions, the free exercise of art within the institutional space of the Biennial, space that he judged being of fundamental importance to Brazil and all of Latin America. According to Maria Eduarda Marques, “Mario Schenberg understood that adhering to the Biennial was a form of resistance, a way to preserve the space of culture in the country”.⁸

The new artistic proposals came driving the restructuring of the international exhibit that was obliged to rethink its own concepts. The Plastic Arts Commission even with only a few months of activity within the institution, was able to expunge the classification of works according to the traditional categories and to increase exposure space for the participants. The new regulation of the 10th Biennial offered thus a larger opening to the exper-

também a Bienal de Veneza não ficou imune”.⁷ Questiona-se, portanto, a participação de Schenberg na X Bienal, que parece ter tomado o rumo contrário àquele seguido por tantos artistas ligados à vanguarda brasileira.

Reconhecido internacionalmente por sua produção científica, ele poderia ter dado continuidade às suas atividades como físico no exílio; no entanto, embrenhado nos problemas nacionais, tomou a decisão de ficar no Brasil. Com a estagnação de sua carreira como pesquisador e professor, passou a atuar com mais intensidade no campo artístico. A relação com a Bienal, porém, era conflitante. Compreende-se que o crítico manteve o sentimento revolucionário, ainda que tenha decidido estabelecer a batalha no próprio campo da arte, defendendo as proposições experimentais, o livre exercício da arte dentro do espaço institucional da Bienal, espaço que julgava ser de fundamental importância para o Brasil e para toda a América Latina. Segundo Maria Eduarda Marques, “Mário Schenberg entendeu que aderir à Bienal era uma forma de resistência, uma maneira de preservar o espaço da cultura no país”.⁸

As novas propostas artísticas vinham impelindo à própria reestruturação da mostra internacional, que se via obrigada a repensar seus conceitos. A Comissão de Artes Plásticas, mesmo com poucos meses de atuação dentro da instituição, conseguiu expurgar a classificação dos trabalhos de acordo com categorias tradicionais e ampliar o espaço expositivo para os participantes. O novo regulamento da X Bienal oferecia, por isso, maior abertura às experimentações de vanguarda. Mas Schenberg foi além, transformando, ao lado dos outros membros (Edyla Mangabeira Unger, Walmir Ayala, Marc Berkowitz e Oswald de Andrade Filho), ainda mais a estrutura da Bienal, quebrando as regras recém-colocadas pela Comissão. O espaço determinado a cada participante foi ampliado para acomodar trabalhos de maior proporção, e também o número de obras, que era restrito a um máximo de cinco, recebeu variações, de acordo com a proposta de cada artista. Alguns trabalhos foram selecionados apenas pela descrição, burlando o critério de seleção que estabelecia o envio

⁷ OLIVEIRA, Liliane Helita T. M. de. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. UNICAMP: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1993, p. 15. (Masters dissertation)

⁸ MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 121.

⁷ OLIVEIRA, Liliane Helita T. M. de. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. UNICAMP: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1993, p. 15. (Dissertação de Mestrado)

⁸ MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 121.

prévio da obra para avaliação do júri. Além disso, ampliou-se o número de participantes brasileiros.

No dia da inauguração, Schenberg publicou um artigo no *Jornal do Brasil* em que apontava para “uma transformação muito profunda do panorama global da arte, que pode ser indubitavelmente denominada de uma revolução”.⁹ O advento da tecnologia cibernética, eletrônica e atômica teria afetado fundamentalmente toda a cultura moderna. Segundo o crítico, mesmo que a tecnologia atômica não tenha interferido diretamente na indústria, “ela influiu, porém decisivamente sobre toda a vida desde 1945, quando surgiram as bombas atômicas. Paira desde então sobre a espécie humana o perigo do extermínio maciço ou até total”.¹⁰ O impacto dessa situação na cultura seria enorme, surtindo efeitos políticos, morais e psicológicos, sobretudo nas gerações mais jovens, o que levaria a uma descrença nos princípios éticos.

Schenberg distinguia algumas características fundamentais na arte revolucionária, como o ressurgimento de tendências dadaístas e a utilização, cada vez maior, de recursos elétricos e eletrônicos, como o computador. As novas necessidades de comunicação do artista não mais poderiam ser atendidas pelas técnicas e pelos materiais tradicionais. Mesmo que artistas anteriores já tivessem utilizado certas tecnologias, Schenberg identificava ali a generalização da “arte cinética e iluminística”. Da mesma forma, via proliferar a arte ambiental e objetista. A novidade estaria na tomada de consciência disso, fato novo fundamental que alargava extraordinariamente os horizontes da arte.

A revolução artística colocava em segundo plano o impacto sensorial das obras, para dar ênfase a seus conceitos:

[...] a comunicação conceitual sob forma não discursiva é o objetivo das várias modalidades da arte conceitual de tamanha relevância. O emprego das palavras escritas ou mesmo faladas tornou-se habitual na arte *visual* de hoje¹¹ (SCHENBERG, 27 set. 1969).

Schenberg destacou ainda que o processo artístico seria composto por uma proposta feita pelo artista ao participante. Para ele,

⁹ SCHEMBERG, Mário. *Caminhos da Arte de hoje*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

imentations of the vanguard. But Schenberg went beyond this, transforming, alongside the other members (Edyla Mangabeira Unger, Waldir Ayala, Marc Berkowitz e Oswald de Andrade Filho) even more the structure of the Biennial, breaking rules recently put in place by the Commission. The determined space for each participant was amplified to accommodate works of larger proportions and also the number of works, what were restricted to a maximum of five, received variations, according to the proposal of each artist. Some works were selected only by description, getting around the selection criteria that required the prior sending of the work for jury evaluation. Besides this, the space for Brazilian participants was increased.

On inaugural day, Schenberg published an article in the *Jornal do Brasil*, in which called attention to “a very profound transformation in the global panorama of art that could undoubtedly be called a revolution”.⁹ The advent of cyber, electronic and atomic technology would profoundly affect modern culture. According to the critic, even though atomic technology had not interfered directly in industry, “it still does influence decisively all life since 1945, when atomic bombs appeared. Since then there hovers over the human species the danger of massive or even total extermination”.¹⁰ The influence of this situation on culture would be enormous, having political, moral and psychological effects, above all on the younger generations which would lead to a disbelief in ethical principles.

Schenberg distinguishes some fundamental characteristic of revolutionary art, as a resurgence of dadaist tendencies and the utilization even more of electric and electronic resources, such as the computer. The new need of communication of the artist could no longer be met by traditional techniques and materials. Even though previous artists had utilized certain technologies, Schenberg thus identified the generalization of “kinetic and illuministic art”. In the same way there would proliferate environmental and object art. The novelty would be in the conscientization of this, the fundamental new fact that would extraordinarily expand the horizons of art.

The artistic revolution placed sensorial impact

⁹ SCHEMBERG, Mário. *Caminhos da Arte de hoje*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

¹⁰ *Idem*.

of the works on a secondary level, to give emphasis to their concepts:

“conceptual communication through a non discursive form is the objective of various modalities of conceptual art of great relevance. The use of written words or even spoken ones became habitual in the visual art of today”.¹¹

Schenberg stressed that even the artistic process would be composed of a proposal made by the artist to the participant. For him, “the new type of art viewed giving the participant the possibility of becoming an artist so that his creativity would not be limited only to the perceptive process but would also give space to an original idea, an apparatus or object that could function as a proposal, even to the artist who stimulated it”.¹²

The new artistic manifestations, above all in environmental art, would be endowed with magical elements, and at times, initiatory. Technological resources and industrial objects would open possibilities for effects that would involve the senses, from smell and taste to sight and touch. Other experiences would be based on hypnotic and psychedelic effects. “Everything leads to believe that new possibilities of these types will continue to be discovered and will contribute to artistic research of the magic, surrealistic and fantastic type of the future”.¹³ Despite the revolutionary proposals that would arise in the field of art, Schenberg did not discard the traditional artistic manifestations that, meanwhile, felt transformations in contact with the new materials.

Even though the most radical proposals in the field of art had remained outside of the exhibit, above all due to the repressive atmosphere and consequent boycott, many of works distributed among the three rooms of Brazilian art incorporated the revolutionary aspects that were highlighted in the article in the *Jornal do Brasil*. Facing political persecution and the campaign in favor of the boycott, Schenberg remained at the front of the exhibit organization until its conclusion. This decision was little understood, as revealed in a small note in the newspaper *Última Hora*: “Mario Schenberg, one of the Brazilian physicists of inter-

[...] a arte de tipo novo visa a dar ao participante a possibilidade de se tornar um artista, já que a sua criatividade não ficará limitada apenas ao processo perceptivo, mas dará lugar a uma ideia, um aparelho ou um objeto originais que poderão funcionar como proposta, até para o artista que a estimulou”.¹²

As novas manifestações artísticas, sobretudo a arte ambiental, estariam dotadas de elementos mágicos, e, por vezes, iniciáticos. Os recursos tecnológicos e os objetos industriais abriam possibilidades para efeitos que envolviam os sentidos, desde o olfato e o paladar, até a visão e o tato. Outras experiências baseavam-se em efeitos hipnóticos e psicodélicos. “Tudo leva a crer que possibilidades novas desses gêneros continuarão a ser descobertas e contribuirão para as pesquisas artísticas de tipo mágico, surrealista e fantástico do futuro”.¹³ Apesar de propostas revolucionárias surgirem no campo da arte, Schenberg não descartava as formas tradicionais nas manifestações artísticas, que, no entanto, sofriam transformações em contato com os novos materiais.

Mesmo que as propostas mais radicais no campo da arte tenham ficado fora da mostra, sobretudo devido ao ambiente repressivo e do conseqüente boicote, muitos dos trabalhos distribuídos nas três salas de arte brasileira incorporaram os aspectos revolucionários que foram ressaltados no artigo do *Jornal do Brasil*. Enfrentando a perseguição política e a campanha em prol do boicote, Schenberg permaneceu à frente da organização da mostra até sua conclusão. Esta decisão foi pouco compreendida, como revela uma pequena nota no jornal *Última Hora*: “Mário Schenberg, um dos físicos brasileiros de renome internacional, anda numa impressionante atividade como crítico de artes plásticas. A tal ponto que não parece dar muita bola ao fato de haver sido aposentado compulsoriamente da sua cadeira de Física da Universidade de São Paulo”.¹⁴ Schenberg também fez parte da mesa-redonda com críticos de arte, que aconteceu paralelamente à Bienal, e defendeu a necessidade de apoio à pesquisa artística. Na opinião de Mário Gruber,

[...] o cientista tem mais base para pensar de uma maneira mais objetiva e a partir daí ampliar o seu universo. O Mário, como

¹¹ *Idem*.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Crítica. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 out. 1969.

homem ligado à cultura, não sofrendo os efeitos da especialização, podia, como crítico, ter uma visão mais ampla.¹⁵

Segundo Dulce Maia, ele

[...] transcende o militante comum, pois vai além do discurso tradicional de esquerda conseguindo despertar uma dimensão dinâmica e criativa e também por trabalhar com um universo de preocupações muito mais amplo, fugindo à regra.¹⁶

José Luiz Goldfarb, em seu livro sobre o pensamento de Schenberg, afirmou que ele “não conseguia manter seus posicionamentos políticos dentro de juízos pré-concebidos. Sabia que, em determinados momentos, as posições derivadas das definições ideológicas podiam aparecer totalmente invertidas”.¹⁷ A ele não bastava o pensamento racional iluminista; era preciso acrescentar a intuição, só assim seria possível alcançar um contato maior com o real. Na arte, o envolvimento social, coletivo e até mesmo cósmico do indivíduo seria sempre mais denso. Compreendendo os sinais do inconsciente, o ser humano se tornaria um agente transformador do meio em que vive. Segundo Goldfarb,

MS, como militante de tantos movimentos pela justiça social, conheceu a fundo o pensamento de Karl Marx e o movimento marxista. Mas a sua inspiração diretora tinha de vir do interior. E, assim, ele também percebia a dimensão mítica da essência humana. Por isso, não se apegou jamais a um ideário socialmente determinado, que se impusesse ao indivíduo de fora para dentro. Sua defesa da democracia tem essa dimensão.¹⁸

Ao formular um “novo humanismo”, expandiu a dimensão social do artista (e também a do cientista), que teria a função, por meio da arte, de despertar a criatividade na sociedade. Dessa forma, as estruturas mais sutis da realidade seriam reveladas. “Nesse contexto, recupera-se autor-obra-humanidade (não pro-

national renown, is involved in impressive activity as a critic of plastic arts. To such an extent that he doesn't seem to give importance to the fact of had being forcibly retired from his chair of Physics at the University of Sao Paulo”.¹⁴ Schenberg also took part of a roundtable with art critics that occurred simultaneously at the Biennial, and defended the need for support for artistic research.

In the opinion of Mario Gruber, “scientists have a better basis to think in an objective way and from there amplify their universe. Mario, as a man connected to culture, not suffering the effects of this specialization, could, as a critic, have a wider view”.¹⁵ According to Dulce Maia, he

“transcends the ordinary militant, because he goes beyond the traditional discourse of the left being able to awaken a dynamic and creative dimension and to work with a universe of wider concerns, defying the norm.”¹⁶

Jose Luiz Goldfarb, in a book about the thinking of Schenberg, affirmed that he “could not maintain his political positions within preconceived judgments. He knew that, in determined moments, positions derived from ideological definitions could appear totally inverted”.¹⁷ For him, rational, illuminist thinking was not enough, it was necessary to add intuition, thus it would be possible to achieve a greater contact with reality. In art, social, collective and even individual cosmic involvement would always be denser. Understanding the signs of the unconscious, human beings would become the transforming agent of the *milieu* in which they live. According to Goldfarb,

MS, as a militant of so many movements for social justice, knew profoundly the thoughts of Karl Marx and the Marxist movement. But his principal inspiration came from within. And, thus, he also perceived the mythical dimension of the human essence. Therefore, he was never tied to a socially determined idea that was imposed on

¹⁵ Entrevista com Mário Gruber. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 81.

¹⁶ Entrevista com Dulce Maia. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 92.

¹⁷ GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 58.

¹⁸ *Ibidem*, p. 175.

¹⁴ Crítica. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 oct. 1969.

¹⁵ Interview with Mário Gruber. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 81.

¹⁶ Interview with Dulce Maia. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 92.

¹⁷ GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 58.

the individual from the outside in. His defense of democracy had this dimension.¹⁸

By formulating a «new humanism», he expanded the social dimension of the artist (and also of the scientist) who would have a function, through art, to awaken the creativity in society. In this way, the most subtle structures would be revealed. “In this context, it would regain the condition of author-work-humanity (not exactly the known equation: author-work-public)”.¹⁹ In his concept, art is essentially transformative, realizer. According to Goldfarb, he proposed a new vision of the world, “that would recuperate a more realistic ethical dimension and promote the affective development of human beings, no longer permitting an exclusively rational man with fancy technological projects to direct the destinies of humanity”.²⁰

Schenberg paid special attention to young people, exactly because they would be more susceptible to innovative creations. Being so, he increased the opportunity in the X Biennial to the new generations of artists, revindicating the creation of a third room of Brazilian art. Even though it was not included in the plans of the Biennial Foundation, the proposal was approved by its director, Francisco Matarazzo Sobrinho. According to Schenberg, “it seemed (...) to the jury that there were numerous other new values worth being presented, even though their proposals had not been realized in such a definite way as those young participants in the two categories mentioned”.²¹ For the new room, were chosen about 30 artists under 30 years of age.

In the room named *Artes Mágica, Fantástica e Surrealista*, young artists were also included for thematic and expressive affinity above all the painters and graphic artists. For Schenberg, fantastic imagination widened the traditional concept of reality. As successive transformations in the social and political field impeded the gathering of reality in

priamente a equação conhecida: autor-obra-público).¹⁹ Em sua concepção, a arte é essencialmente transformadora, realizadora. Segundo Goldfarb, ele propõe uma nova visão de mundo, “que recupere uma dimensão ética mais realista e promova o desenvolvimento efetivo do ser humano, não mais permitindo que um homem exclusivamente racional com projetos tecnológicos mirabolantes dirija os destinos humanos”.²⁰

Schenberg disponibilizou especial atenção aos jovens, exatamente porque eles estariam mais suscetíveis às criações inovadoras. Sendo assim, ampliou a oportunidade de participação na X Bienal às novas gerações de artistas, reivindicando a criação de uma terceira sala de arte brasileira. Mesmo não estando prevista nos planos da Fundação Bienal, a proposta foi aprovada por seu diretor, Francisco Matarazzo Sobrinho. Segundo Schenberg, “pareceu (...) ao júri que havia numerosos outros novos valores dignos de serem apresentados, mesmo que as suas propostas não tenham ainda sido realizadas de modo tão definitivo como as dos participantes jovens das duas categorias mencionadas”.²¹ Para a nova sala, foram selecionados cerca de 30 artistas com menos de 30 anos de idade.

Também na sala *Artes Mágica, Fantástica e Surrealista*, jovens artistas foram incluídos por motivos de afinidade temática e expressiva, sobretudo pintores e artistas gráficos. Para Schenberg, a imaginação fantástica alargava a concepção tradicional da realidade. Como as sucessivas transformações no campo social e político impediam a captação do real em seu “movimento dialético”, a arte fantástica poderia servir de “guia para a ação mais eficaz do que o simples raciocínio lógico do mundo de hoje e, sobretudo, no de amanhã”.²² O realismo mágico e fantástico teria papel significativo no “novo humanismo”, influenciando a visão cósmica global e as concepções sociais e existenciais.

Mesmo que a presença dos “novos valores” já se fizesse notar na mostra de 1967, Schenberg identificou algumas caracte-

¹⁸ *Ibidem*, p. 175.

¹⁹ AJZENBERG, Elza. M. Schenberg: a crítica e o olhar da descoberta. In: *O mundo de Mário Schenberg*. São Paulo, Casa das Rosas, 1996, p. 27. (catálogo de exposição)

²⁰ GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens*: o pensamento de Mário Schenberg. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 168.

²¹ SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p. 45.

¹⁹ AJZENBERG, Elza. M. Schenberg: a crítica e o olhar da descoberta. In: *O mundo de Mário Schenberg*. São Paulo, Casa das Rosas, 1996, p. 27. (catálogo de exposição)

²⁰ GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens*: o pensamento de Mário Schenberg. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 168.

²¹ SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p. 45.

²² SCHENBERG, Mário. Um novo Realismo. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 186.

terísticas específicas nas propostas artísticas apresentadas em 1969: “Nota-se, por um lado, uma assimilação mais profunda das concepções do movimento internacional atual e, por outro, a preocupação de um caráter nacional brasileiro mais marcado, dentro da posição básica de uma aproximação entre a arte e a vida, tanto na temática como na execução.”²³ A X Bienal contou com a presença de Claudio Tozzi, Mira Schendel, Carmela Gross, Marcello Nitsche, entre outros artistas que adotaram as “linguagens revolucionárias” destacadas pelo crítico.

Marcello Nitsche ocupou uma grande área do pavilhão do Ibirapuera, suas bolhas infláveis invadiram a área-limite previamente estabelecida para cada participante. O corpo da obra tomava forma no próprio espaço e, na medida em que crescia, afastava o público que o rodeava. O espaço era também tomado pelo barulho ensurdecedor do motor industrial utilizado para encher a estrutura de *nylon*. Uma das bolhas, quando cheia, formava um grande “X”, alcançando o segundo andar do pavilhão. A proposição provocativa de Nitsche incorporava questões políticas e eróticas sem se prestar à fácil decodificação.

Carmela Gross expôs um conjunto de objetos: *O Presunto*, *A Carga*, *A Pedra* e *Espuma*. Com a utilização de materiais retirados da vida cotidiana, a artista dava uma aparência precária para os trabalhos. Em *O Presunto*, a lona de caminhão cobria um corpo mole, amorfo, recheado com palha de madeira. O gesto de encobrir, esconder, adquire um aspecto sombrio quando relacionado com os acontecimentos do período. Em *A Carga*, a lona cobria uma estrutura firme de grande volume, pontiaguda, que adquiria frontalidade no confronto com o espectador. O volume aparentemente despojado é deliberadamente construído com dobras, pregas, acúmulos de gestos calculados.

Claudio Tozzi expôs algumas serigrafias da série *Multi-dões*, produzidas com fotografias tiradas pelo próprio artista ou recuperadas dos jornais da época sobre os acontecimentos do momento, como as passeatas de 1968. No ateliê, as imagens eram alteradas, contrastadas para manter apenas os elementos essenciais. Era desse modo que Tozzi conseguia potencializar a dramaticidade dos momentos registrados, alcançando a comunicação direta com o espectador. Ao se aproximar do trabalho, o visitante da Bienal se fundia à imagem redimensionada para

²³ SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p. 44.

his “dialectic movement”, fantastic art could serve as a “guide for the most efficient action rather than the simple logical of the world of today, and above all in that of tomorrow”.²² Magical and fantastic realism would have a significant part in the “new humanism”, influencing the global cosmic vision and social and existential concepts.

Even though the presence of «new values» had been noted in the 1969 exhibition, Schenberg identified some specific characteristics in the proposals presented in 1969: “It is noted, on one side, a deeper assimilation of the concepts of the actual international movement, and on the other, the concern for a more noticeable Brazilian national character within the basic position of an approximation between art and life, as much in the thematic as in execution”²³ The 10th Biennial counted on the presence of Claudio Tozzi, Mira Schendel, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, among other artists who adopted the “revolutionary languages” stressed by the critic.

Marcelo Nitsche occupied a large area at the Ibirapuera Pavillion, his inflated bubbles, invading area limits previously established for each participant. The body of work took form within the same space, and as it grew, pushed away the public around it. The space was also taken by a deafening noise of an industrial motor used to fill the nylon structure. One of the bubbles when full formed a large “X”, reaching to the second floor of the pavillion. The provocative proposition of Nitsche incorporated political and erotic questions without lending itself to easy decodification.

Carmela Gross showed a set of objects, *O Presunto*, *A Carga*, *A Pedra* e *a Espuma*. By using material taken from daily life, the artist gave a precarious appearance to the work. In *O Presunto*, a truck tarp covered a shapeless frame, filled with wood cuttings. The gesture of covering, hiding acquired a somber aspect when related to the events of the period. In *A Carga*, the tarp covered a large pointed structure that created straightforwardness, when facing the spectator. The object apparently stripped is deliberately built with folds and crimping, accumulations of calculated gestures.

²² SCHENBERG, Mário. Um novo Realismo. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 186.

²³ SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p. 44.

Claudio Tozzi exhibited some serigraphs of the series *Mulidões* produced from photos taken by the artist himself or recuperated from newspapers of the period about the events of that moment, such as the marches of 1968. In the studio the images were altered, contrasted to maintain just the essential elements. In this way Tozzi could potentialize the drama of the moments registered, achieving direct communication with the spectator. By coming closer to the work, the visitor to the Biennial blended into the image made life sized.

The *Veja o Nu* booth was presented for the first time on Barao de Ipatetininga Street, central area of the city of Sao Paulo. At the 10th Biennial the booth was placed at the center of the room. The proposal was ironic and very provocative, considering that thematic erotic art was being repeatedly censored. The prohibited content appears only as a reflective image. The spot painted on an internal surface, when reflected on a steel cylinder, reproduced the figure of a female nude.

Schenberg was close to Mira Schendel during all of the decade on the 1960s. Both had common interests in the study of religious and oriental philosophies. In a letter to the philosopher Jean Gebser, the artist justified her participation in the X Biennial:

(...) I was invited to participate in our Tenth Biennial. The regulation has changed. Twenty-five Brazilians were invited this time. Another 25 will be admitted by a jury. And what in Venice and the adjacencies is already a thing of the past, here is novelty. Holland, France and Sweden apparently refused to participate. Some of the 25 Brazilians also refused to participate. For motives (on the first level) also valid. Perspectively I am in agreement with them. But aperspectively I must accept the invitation. Aperspectively it has “quantum value” also on the “first level”.²⁴

Even though aware of the legitimacy of the political protests that involved the exhibit, from the “aperspective”²⁵ point of view, participation

²⁴ Letter from Mira Schendel to Jean Gebser, Sao Paulo, 26 jun 1969. In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149.

²⁵ According to Geraldo Souza Dias, the theories of Jean Gebser revealed that “The whole or aperspective conscience would be a conscience of totality, that unites within itself time in its whole and the entire humanity, a

a escala humana.

A cabine *Veja o Nu* foi apresentada pela primeira vez na Rua Barão de Itapetininga, região central da cidade de São Paulo. Na X Bienal, a cabine foi colocada no centro da sala. A proposta era irônica e bastante provocativa, considerando que a arte com temática erótica vinha sendo repetidamente censurada. O conteúdo proibitivo aparece somente como imagem refletida. A mancha pintada no plano interno, quando refletido no cilindro de aço, reproduzia a figura de um nu feminino.

Schenberg esteve próximo de Mira Schendel durante toda a década de 1960. Ambos tinham interesses comuns nos estudos das filosofias religiosas e orientais. Em carta ao filósofo Jean Gebser, a artista justificou sua participação na X Bienal:

[...] Fui convidada à participação de nossa décima Bienal. O regulamento mudou. Vinte e cinco artistas brasileiros foram convidados desta vez. Outros 25 serão admitidos por um júri. E aquilo que em Veneza e adjacências já é coisa do passado é novidade por aqui. Holanda, França e Suécia aparentemente se recusaram a participar. Também se recusaram alguns dos 25 brasileiros convidados. Por motivos (num primeiro plano!) também válidos. Perspectivamente estou de acordo com eles. Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite. Aperspectivamente, tem “valor quântico” também no “primeiro plano”.²⁴

Mesmo consciente da legitimidade dos protestos políticos que envolviam a mostra, sob um olhar “aperspectivo”,²⁵ a participação lhe parecia válida. Isto é, sob um olhar “cósmico”, como diria Schenberg, participar com uma proposta transformadora parecia a ele mais interessante do que aderir ao boicote: “diante da opção entre a ação coletiva e a subjetividade, ela assumia plenamente a posição do artista: aquele que projeta seus sonhos na realidade para transformá-la, e que acredita, por este meio,

²⁴ Carta de Mira Schendel para Jean Gebser, São Paulo, 26 de junho de 1969. In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149.

²⁵ Segundo Geraldo Souza Dias, as teorias do filósofo Jean Gebser revelam que “A consciência integral ou aperspectívica seria a consciência da totalidade, que reúne em si o tempo em seu todo e a humanidade inteira, enquanto presenças vivas. Ela tornaria transparente aquilo que se oculta no mundo, ou seja, nossas origens, nosso passado profundo, que, segundo Gebser, também contém o futuro.” In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 143.

criar novas realidades, no verdadeiro sentido da vanguarda”²⁶

Mira Schendel instalou um ambiente especialmente preparado para a mostra, talvez seja essa a sua obra mais rarefeita. *Ondas paradas de probabilidade – Velho Testamento, Primeiro Livro dos Reis*, § 19 – era composta por três estruturas de madeira e arame fixadas no teto; delas pendiam feixes de fios de nylon. Junto aos fios, ficava suspensa uma placa de acrílico com a gravação de um trecho bíblico do “Livro dos Reis”. O ambiente silencioso, de visualidade sutil, denotava a densidade discursiva. Em meio à agitação da exposição, dos ruídos provocados por proposições artísticas e discursos ideológicos, Schendel oferecia uma pausa, um momento para a reflexão.

Especificamente para esse trabalho, a artista abriu ao espectador a possibilidade de reagir com o espaço ambiental, a ponto de não se importar com eventuais estragos:

[...] não me importo se destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada se perceber. De modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (plano de fundo!), isso não teria a menor importância. Divirto-me com isso.²⁷

Dependendo do ângulo de visão, a “chuva” de fios desaparecia aos olhos do espectador. A verticalidade resultante das linhas transparentes vindas do teto demarcava um campo de profundidade espiritual.

As proposições artísticas aqui discutidas ofereceram um respiro crítico no ambiente neutralizado pelas forças institucionais e políticas. Elas ocuparam o espaço da Bienal rompendo definitivamente com os conceitos tradicionais da arte, fazendo com que a própria instituição repensasse os seus parâmetros artísticos. Conclui-se, portanto, que a participação de Schenberg na organização da mostra resultou do seu entendimento ampliado do conceito de política e de arte. Ele não estava alheio aos graves acontecimentos que motivaram o boicote, porém acreditava que a luta deveria acontecer na própria esfera da arte, dentro da instituição. Sendo assim, ele acolheu aqueles que optaram pela participação, procurando compor uma representação brasileira

²⁶ DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel*. ARS (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, 2003.

²⁷ DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149.

seemed valid. From a “cosmic” view as Schenberg would say, participating with a transforming purpose seemed to him more interesting than joining the boycott: “confronted with the option, she would clearly take the position of the artist; who projects his dreams into reality in order to transform it, and believes by this means to create new realities, in the true sense of the vanguard”²⁶

Mira Schendel installed an environment specially prepared for the exhibit. Perhaps this was her most rarefied work. *Ondas paradas de probabilidade - Velho Testamento, 1º Livro dos Reis §19* which was composed of wooden and wire structures fixed to the ceiling; from which were hung strips of nylon. Together with the strips hung an acrylic plaque with the biblical page of “The Book of Kings”. The silent surroundings, the subtle visibility, denote the discursive density. In the middle of the agitation of the exhibit, with the sounds provoked by artistic proposals and ideological discourse, Schendel offered a pause, a moment of reflection.

Specifically for this work, the artist opened up for the spectator the possibility of interacting with the environmental space to the point of not caring about eventual damages:

“I don’t care if it’s destroyed. It depends on seeing something in it, or perceiving nothing. Thus if someone left the nylon strips intact, or cut them in anger, or pulled them off, in the end (on a deeper level!) it wouldn’t matter. I enjoy myself with this.”²⁷

Depending on the angle of view, the rain of strips would disappear to the eyes of the spectator. The verticality coming from the transparent lines coming from the ceiling delimited a field of profound spirituality.

The artistic propositions discussed here offer a critical breathe in the atmosphere neutralized by institutionalized and political forces. They occupied a space in the Biennial, breaking definitively

living presence. What would become transparent was that which was hidden in the world, in other words, our origins, our deep past, that according to Gebser, also contains the future.” In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 143.

²⁶ DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel*. ARS (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, 2003.

²⁷ *Op. cit.*, p. 149.

with traditional concepts of art, causing the institution's rethinking of its own artistic parameters. It can be concluded, therefore, that the position of Schenberg in the organization of the exhibit resulted from his wider understanding of politics and art. He was not remote from the grave occurrences that motivated the boycott, however he believed that the struggle should occur within the sphere of art itself, within the Institution. Being so, he welcomed those that opted for participation, seeking to compose a Brazilian representation both younger and experimental. In his proposal for a "new humanism", the artist and art had a fundamental place in awakening of the individual conscience, a phenomenon which would be converted into concrete action in the social area.

mais jovem e experimental. Na sua proposta de um "novo humanismo", o artista e a arte tinham um papel fundamental no despertar da consciência do indivíduo, fenômeno que reverteria em ação concreta no meio social.



1

1 Mira Schendel. *Ondas Paradas de Probabilidades*, 1969.
(Vista da obra em montagem na XXII Bienal Internacional de São Paulo, 1994).