

OS SALÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS INSERIDOS NO CONTEXTO AMPLIADO DAS EXPOSIÇÕES OCORRIDAS ENTRE OS ANOS 1960 -70

The contemporary art salons in Campinas viewed in the context of the exhibitions organized in the 1960's and 70's

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Mestre em Artes (IA-Unicamp)

Resumo

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas aconteceram no Museu de Arte Contemporânea de Campinas de 1965 a 1977, sendo posteriormente retomados, em duas edições, nos anos 1980. Inicialmente realizados nos mesmos moldes de um salão tradicional foram, ao longo de suas edições, modificando seu caráter e sua estrutura. O certame pretendia, além de mostrar a produção de arte emergente naquela época, discutir como deveria ser organizado um Salão de Arte. Tais eventos, que no início obtiveram pequeno destaque, aos poucos se transformaram em acontecimentos de grande relevância, procurados por artistas do Brasil todo.

Podemos dividir as exposições em dois momentos: no primeiro, de 1965 a 1969, as obras eram inscritas nas categorias estéticas tradicionais. No segundo, houve uma grande preocupação dos organizadores da mostra em atualizá-la, assim como acontecia em exposições de mesmo caráter em outros locais do Brasil, como em São Paulo e Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Salões de Arte, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Arte Contemporânea anos 1960-70.

Abstract

The Campinas Contemporary Art Salons took place in the Campinas Contemporary Art Museum from 1965 to 1977, being afterwards resumed in two editions in the 1980s. Initially realized in the same moulds of a traditional salon, they gradually modified their character and structure in the course of its editions. Besides showing the emergent art production of that time, the initiative aimed at discussing how an Art Salon should be organized. Such events, which initially obtained little prominence, gradually became highly relevant happenings, attracting artists from all parts of Brazil.

We can divide the exhibitions into two moments: in the first, from 1965 to 1969, the artworks were inscribed in the traditional aesthetic categories. In the second, there was a great concern from the show's organizers in updating it, as

it was happening in exhibitions of the same kind in other venues in Brazil, such as São Paulo e Rio de Janeiro.

Key Words: Art Salons, Campinas Contemporary Art Museum, Contemporary Art 1960s-70s.

Para fundamentar as pesquisas das *neovanguardas* artísticas dos anos 1960-70, adotamos a exposição de arte como espaço de discussão. Nesses anos, os debates da arte como transformação social e como vanguarda artística experimental estiveram muito próximos, em grande parte das vezes entrelaçados, devido ao contexto político do país e à efervescência da produção artística.

A movimentação rumo à figuração, passada pelas experimentações das vanguardas internacionais, estava sensivelmente ligada ao momento político brasileiro. A necessidade de um posicionamento decisivo dos artistas frente ao golpe militar aliada à postura engajada da crítica formaram a conjuntura da nova figuração no Brasil.

No início dos anos 1960, o espaço expositivo foi colocado em questão por duas exposições realizadas em São Paulo. Em 1963, no João Sebastião Bar, a exposição de Wesley Duke Lee foi considerada o primeiro *happening* no Brasil. Ao mostrar seus trabalhos eróticos da série *Ligas*, Wesley distribui lanternas ao público, com a função de focar e explorar as obras que se encontravam em um ambiente quase sem iluminação. A exposição que mostrou pela primeira vez os *Popcretos* de Waldemar Cordeiro juntamente com os poemas visuais de Augusto de Campos, na Galeria Atrium, em 1964, reuniu visualidade, poesia, música, encenação e performance, procurando ampliar a interação entre as linguagens artísticas.

No ano seguinte, mesmo ano em que se iniciaram os Salões de Arte Contemporânea de Campinas, ocorreram as mostras *Opinião 65* e *Propostas 65*. O nome da exposição *Opinião 65* evocava as opiniões da classe artística ao regime então instalado e uma nova configuração da arte brasileira que vinha se modificando desde o começo dos anos 60, além de possibilitar que os cidadãos externassem suas opiniões. O pintor Carlos Vergara, participante da mostra, afirmou nesse sentido que “Opinião 65 era uma atitude política enquanto atitude artística e que a idéia básica era opinar... e opinar tanto sobre arte quanto sobre política”¹.

¹ SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica – qual é o parangolé**, Ed. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1996, p. 50.

Alguns meses mais tarde, em dezembro de 1965, Waldemar Cordeiro articulou a exposição e os debates realizados na FAAP durante a *Propostas 65*, os quais abriram espaço para discussão, entre artistas e críticos, sobre a *neovanguarda* no Brasil. O evento, nos mesmos moldes de *Opinião 65*, apresentou caráter exclusivamente nacional e pretendia discutir as diferentes tendências realistas de vanguarda no país não apenas através da mostra da produção dos artistas, como também de uma série de debates.

Na ocasião, foi publicado um catálogo com textos críticos de Ângelo de Aquino, Clarival do Prado Valadares, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Mona Gorovitz, Pedro Escosteguy, Roberto Duailibi, Rubem Martins, Sérgio Ferro, Mário Schenberg e Waldemar Cordeiro. Esse documento é de grande relevância para a compreensão da nova vanguarda brasileira do período. De acordo com Mário Schenberg, que ressaltava o caráter vanguardista da mostra:

Dois aspectos mais positivos de proposta 65 foram certamente a publicação dos numerosos artigos de artistas e críticos no seu catálogo e a realização de várias sessões de debates. As discussões aprofundadas de algumas das questões mais vitais da arte atual nessas sessões constituíram um fato inédito na vida cultural paulistana. Podemos esperar que tenha sido o início de uma nova conscientização².

No ano seguinte duas novas versões das manifestações anteriormente mencionadas foram organizadas: *Opinião 66*, no MAM-RJ e *Propostas 66*, na FAAP.

Voltada também para as inovações da jovem arte da época houve, em 1967, no MAM-RJ a exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Segundo Walter Zanini, a mostra resultou da convivência dos artistas e de um preparo teórico desenvolvido em vários foros e quando da realização de *Propostas 65* e *Propostas 66*, em São Paulo. A *Nova Objetividade* contou com a participação dos críticos Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Sérgio Ferro, Frederico Moraes (este curador da mostra, entretanto levada a termo por Mário Barata), além de Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica. Participaram da exposição quarenta artistas, alguns de rápida passagem pelas artes plásticas, outros de importante renome³.

² SCHENBERG, Mário. Proposta 65. In: **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988. P. 179-180.

³Cf. Walter Zanini, op. cit., p.314. O autor enumera alguns artistas participantes da mostra: Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Raimundo Collares, Ana Maria Maiolino, Theresa Simões, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Glauco Rodrigues, Geraldo de Barros, Hans Haudenschild, Avatar Moraes, Marcelo Nitsche, Maria Helena Chartuni, Maria do Carmo Secco,

No catálogo da mostra foi lançado o ideário da *Nova Objetividade*, formulado por Hélio Oiticica através do texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*. O evento serviu também como paradigma para outras manifestações das *neovanguardas* no Brasil e suscitou uma série de ações coletivas no Rio de Janeiro, como: *Arte na Rua*, proposta por Hélio Oiticica, *Arte Pública no Aterro*, organizada por Frederico Moraes e Oiticica e *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, exposição temática organizada por Moraes na ESDI do Rio de Janeiro⁴.

É importante lembrar que Schenberg fez parte dos júris das edições dos SACCs realizadas de 1965 a 1968 e provavelmente trouxe essas discussões artísticas também para o âmbito campineiro. É o que percebemos ao analisarmos a premiação dos certames realizados durante esse período, em que surgem alguns dos artistas participantes dos eventos *Opinião* e *Propostas* em 1965 e 66 e *Nova Objetividade Brasileira*, no ano seguinte. Destacamos também a presença de Maurício Nogueira Lima na comissão julgadora do SACC de 1966 e Sérgio Ferro em 1967.

Entretanto, apesar de abrigarem obras de artistas como José Roberto Aguilar, Anna Maria Maiolino, Sara Ávila, Vera Ilce, Cláudio Tozzi, Avatar Moraes e Antonio Manuel, que dialogavam com o momento político e social brasileiro, ou ainda que contestavam as técnicas ou suportes tradicionais, como Donato Ferrari que no II SACC trouxe uma obra de grandes dimensões (180 x 140 cm) construída com vinil, tecido, matéria orgânica, madeira e acrílico sobre tela – *Relevo II*, nas primeiras edições dos SACCs ainda eram premiados trabalhos com técnicas e suportes habituais, como óleos e gravuras que incitavam discussões estéticas puramente formais. A inquietação política e o engajamento social se mostraram mais evidentes na maioria dos trabalhos de artistas premiados a partir do IV SACC, em 1969. E ao longo de suas realizações foram premiadas e adquiridas obras inspiradas nas mais variadas manifestações artísticas do período.

Ainda entre os anos de 1965-68, houve uma grande fragilidade nos moldes desse tipo de certame em que os trabalhos eram inscritos, selecionados e premiados de acordo com as categorias convencionais de arte, já que a renovação da proposta artística e do meio que ela se insere era eminente.

Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Samuel Szpiegel, Sérgio Ferro, Vera Ilce e Waldemar Cordeiro, notando-se a junção de todo um setor de ex-neoconcretos (às vezes em forma de homenagem), além de Oiticica, Ivan Serpa Lygia Clark, Lygia Pape e Ferreira Gullar.

⁴ Cf. MORAIS, Frederico. **Artes plásticas. A crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

Nesse período, os júris de Salões passam a ser largamente questionados pelos artistas. A participação de Nelson Leirner no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967) com a obra *Porco*, inscreveu sua poética de crítica institucional nos certames de arte. A estratégia de Leirner fundamentou-se na crítica do circuito artístico e da instituição de arte. Se o trabalho fosse recusado, o artista questionaria os critérios estéticos dos jurados e, se aceito, o artista sairia com nota na imprensa questionando a aceitação de tal obra (um porco empalhado).

O IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal trouxe ainda outros elementos de discussão crítica do circuito artístico. Primeiramente por ter sido o primeiro salão a incluir em seu regulamento a presença do objeto, por ter pensado seus critérios éticos e artísticos de premiação ao agraciar com o primeiro lugar João Câmara, Hélio Oiticica e Anchises Azevedo e divulgar publicamente a “Declaração dos Princípios do Júri”⁵.

No mesmo ano de 1967, em que o projeto de uma vanguarda nacional experimental e transformadora era apresentado ao público e aos artistas na citada exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Leirner colocou em discussão, no que ele denominou de ‘happening da crítica’, a compreensão desta mesma vanguarda por parte de seus interlocutores imediatos – a crítica de arte. Em outra ocasião, na *Exposição-Não-Exposição (Rex Gallery & Sons, 1967)*, Leirner trouxe a discussão da relação da obra de arte com o público, apontando uma preocupação dos anos 70.

De forma semelhante, o júri da IV edição do SACC, em 1968, começou a demonstrar uma preocupação com os moldes do certame, bem como com as obras por ele abrigadas. Permitiram, assim, a coexistência de obras e linguagens elaboradas com materiais novos e ainda a presença dos meios convencionais. De acordo com Aracy Amaral, a comissão teve como objetivo estimular o fazer ou o projetar do artista, promovendo uma tentativa de comunicação entre as diversas propostas existentes ou emergentes no Brasil, em particular em São Paulo⁶.

Além disso, Amaral indaga se a existência do Salão é positiva e afirma que são vários os problemas enfrentados por um júri formado por críticos

⁵ Ver RIBEIRO, Marília Andrés, **Neovanguardas – Belo Horizonte anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.166 e pelo artigo de Mário Pedrosa, um dos membros do júri, comentando produtivamente o caso da obra de Leirner ver: Do porco empalhado ou dos critérios da crítica. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 235.

⁶ AMARAL, Aracy. Apresentação. In: **IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC, 1967. Catálogo de exposição.

sérios como, por exemplo, identificar uma obra de arte no momento em que as regras estão caindo, o que torna delicado um julgamento de valores. E acrescenta: “A solução é apelar para o máximo de abertura, sem que a demasiada condescendência implique na desorientação maior para o jovem artista que se inicia e ao qual tudo é permitido”⁷. No ano seguinte, em 1969, os artistas tiveram maior liberdade ao se inscreverem em um certame que já não se encontrava dividido por categorias artísticas tradicionais. E os membros do júri deixam claro o interesse por uma renovação do caráter do Salão, além de apoiarem as novas tendências da arte que surgiam no país naquele período.

Agora, o empenho do evento campineiro deixa de ser apenas com a apresentação e aquisição de obras de qualidade e se inicia um comprometimento em valorizar o certame não apenas como espaço expositivo convencional, mas como local que ainda pode abrigar as diversas formas de arte produzidas na época. Além de existir uma preocupação com o caráter didático da mostra, ou seja, como a mostra será recebida e compreendida pelo público.

É o momento em que percebemos, por meio das apresentações escritas nos catálogos dos SACCs, que os júris dos Salões iniciam as discussões acerca do caráter de um Salão de Arte. Podemos considerar que algo similar à “Declaração dos membros do Júri” do IV Salão de Brasília aconteceu, em 1971, em Campinas quando a comissão julgadora do certame de então se reuniu para discutir como deveria ser realizado aquele evento, em suas próximas edições.

É claro que, novamente, os acontecimentos históricos e artísticos são de grande relevância para as alterações ocorridas nos SACCs. Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, uma nova geração de artistas realizou várias ações efêmeras de protesto político e comportamental, voltadas para experiências com o corpo e as sensações, a inteligência e os conceitos. Destacamos aqui, alguns desses artistas que marcaram presença no *Salão da Bússola*, no XIX Salão Nacional do Rio de Janeiro e em edições dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas: Cildo Meirelles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Vaz, Raimundo Colares, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus, entre outros.

Patrocinado por Aroldo Araújo Propaganda Ltda., em comemoração ao aniversário de cinco anos da empresa, o *Salão da Bússola*⁸ foi realizado no MAM-RJ de 5 de novembro a 5 de dezembro de 1969. O Salão beneficiou-se de um contexto no qual os artistas tinham trabalhos não mostrados em outros certames (censura e fechamento da exposição no MAM-RJ que iria representar o Brasil na *Bienal de Jovens* de Paris e boicote a Bienal de São Paulo) e de uma

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ O Salão recebeu esse nome porque a bússola era o símbolo da empresa.

comissão julgadora formada por Frederico Moraes, Mário Schenberg e Walmir Ayala que, à exceção do último, apostava na experimentação artística mais radical. Os prêmios foram concedidos a artistas jovens que consolidaram suas trajetórias nos anos 70, entre eles Cildo Meireles, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Thereza Simões, Artur Barrio, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz. Além da importância de alguns trabalhos expostos neste Salão, foram promovidos eventos paralelos, como um ciclo de debates.

Ainda no MAM-RJ aconteceram os *Domingos de Criação*. Organizados por Frederico Moraes, ocorreram entre janeiro e julho de 1971, no aterro do Flamengo, ou seja, na parte externa do museu. Em cada domingo colocava-se um material diferente à disposição do público. Aconteceram, entre outros, “O domingo por um fio”, “O domingo de papel”, “O corpo a corpo no domingo”. Uma proposta parecida com essa foi feita no XI Salão de Campinas, 1977.

Outra proposta interessante do crítico Frederico Moraes foi a manifestação *Do Corpo à Terra* realizada em Belo Horizonte, em 1970, constituída pelos artistas Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, além do próprio organizador. *Do Corpo à Terra* estava inserida em diversas questões apontadas por sua época. De um lado, fundamentada no contexto cultural e político do final dos anos 60, ela deu continuidade ao projeto de uma vanguarda nacional comprometida social e politicamente. De outro, configurou uma nova discussão na arte brasileira, a da arte conceitual (já evidenciada no *Salão da Bússola* em 1969).

Nessa época, Moraes publicou o artigo “Contra a arte afluyente”, em que explicita os pressupostos teóricos do que chama arte de guerrilha e reclama a possibilidade de uma atuação alternativa para o artista e o crítico na América Latina. Colocando-se contra a arte oficial, divulgada pelos países hegemônicos, o crítico defendia a sua substituição por uma nova arte inspirada nas propostas conceituais e processuais, voltada para o corpo e o entorno⁹.

Assim, nos anos 1970 a interdisciplinaridade se firma através da apresentação de objetos, instalações, conferências e mesas de debates. Internacionalmente, bem como no Brasil, a arte se desenvolve em direção à valorização do processo, da idéia, dos multimeios. São utilizados os mais variados meios e técnicas.

E nesse momento, cabe discutir a questão das instituições artísticas, já que a produção experimental muitas vezes não encontrou espaço em alguns dos ambientes artísticos responsáveis pela circulação da arte contemporânea,

⁹ Cf. MORAIS, Frederico (org.). *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. In: **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

sobretudo aqueles ligados de alguma forma à ditadura militar, como as Bienais de São Paulo e o Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1969, com o boicote à Bienal de São Paulo idealizado após o fechamento arbitrário de duas exposições: a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no MAM-RJ, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na X Bienal. A representação brasileira foi, naturalmente, a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *Non à Biennale*, de que, além deste país, participaram Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália.

Dessa maneira, a partir de 1969, a Bienal contrariou seu principal propósito: atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas. Segundo o crítico Agnaldo Farias:

(...) distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (...) o ramal mais produtivo da arte de então baseava-se na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros.¹⁰

Assim, durante a década de 1970, houve um período de crise da instituição que, com a proposta realizada por Zanini em 1981, retomou seu caráter inicial. De acordo com notas divulgadas na imprensa da época (1970), havia uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. E, analisando a documentação gerada pela X Bienal (1969), pode-se perceber que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a criação da Pré Bienal de 1970 ou I Bienal Nacional de São Paulo. Este certame visava a construir um critério para a escolha da representação nacional na XI Bienal de São Paulo (1971).

Segundo a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia

¹⁰ FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.148.

e Belém do Pará¹¹. Dessa maneira Ciccillo Matarazzo, então presidente da Fundação Bienal, afirma:

O panorama buscado através de todo o imenso território nacional está aqui, naturalmente oferecendo deficiências e falhas que foram principalmente nossas – pois não pudemos bater de porta em porta e levar nossa convocação a todos os recantos. Nem ainda mais debater razões de ausência ou de indiferença à iniciativa, que por si nos afigurava bastante a despertar o interesse e a participação.¹²

As fichas de inscrição, indicando o local de nascimento dos artistas participantes, apresentaram um resultado interessante: existem artistas de todos os Estados do Brasil, menos Piauí e Maranhão, além de estrangeiros naturalizados ou radicados no país, que figuram entre os 258 selecionados em todo o Brasil.

Porém, isso não significa que os artistas participantes desta mostra e conseqüentemente os selecionados para a XI Bienal representassem a arte de vanguarda da época. Percebemos com clareza esse fato, ao contrastarmos a Pré-Bienal ou a própria Bienal com outros eventos que ocorriam nos mesmos anos como, por exemplo, os próprios SACCs. Aconteceram quatro edições das Bienais Nacionais (1970, 72, 74 e 76). As duas edições seguintes das Bienais Nacionais apresentam a mesma finalidade da primeira: selecionar a representação nacional da Bienal Internacional seguinte. Porém, a chamada Brasil Plástica-72, além dos artistas escolhidos por região para representar o Brasil, trouxe uma inovação: uma *Sala Especial de arte conceitual, arte e tecnologia, arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*, formada por artistas convidados, atentando talvez para os acontecimentos mais recentes do contexto artístico atual.

Muitas das obras apresentadas nos SACCs de 1971 e 72 tinham caráter experimental. E nesse contexto, cabe destacar as JACs realizadas pelo MAC-USP. Desde o início dos anos 1970, essas exposições premiavam trabalhos efêmeros e produções experimentais, o que observamos também nos SACCs, porém, com menos incidência. A VI JAC, em 1972, foi um marco importante, já que os artistas inscritos não foram selecionados, mas contaram com a sorte para participar. O espaço do museu foi dividido em lotes que foram sorteados entre os interessados. Dessa maneira, este evento entrou para a história como

¹¹ Ofício PRÉ/2736, 30 set. 1970, localizado no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

¹² **Pré-Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970, p.9. Catálogo de exposição.

exposição em processo, pois os participantes desenvolveram seus projetos ao longo de duas semanas. A idéia era tornar o museu um grande espaço de convivência e produções de artistas, e não exibir obras acabadas¹³. Segundo Zanini:

As JACs – e a de 1972, foi, segundo Zanini, um grande e inédito acontecimento – destoavam de tudo o que se via noutros locais da cidade. Muitos dos participantes jovens traduziam o inconformismo daquela interminável crise sócio-político-cultural. Fazia-se uma arte de crise. Eram happenings, mostras e espaços de material lumpen, debates¹⁴.

No Salão de Campinas de 1974, *Desenho Brasileiro*, o júri cogitou a possibilidade de propor um evento desse mesmo caráter, mas optou por uma mostra designada por eles como didática e sua proposta foi fazê-la gira em torno do tema do salão, como fez o MAM-SP, em seu sexto *Panorama* no mesmo ano, também privilegiando as artes gráficas: o desenho e a gravura.

No entanto, a mostra realizada no MAM havia passado por algumas modificações em suas últimas edições, que a difere do Salão de Campinas, como a opção por não ter uma comissão julgadora, mas sim fazer convites a artistas já consagrados na época. Contudo, ainda eram distribuídos prêmios, a fim de aumentar a competitividade.

A meu ver, as duas mostras aproximam-se, inclusive pelo fato de serem convidados os mesmos artistas fundamentais. Segundo Olívio Tavares de Araújo, membro do júri do SACC, em artigo publicado na revista *Veja*, “Não se pode negar que a versão campineira é mais concentrada e mais moderna”¹⁵.

A terceira edição da Bienal Nacional, 1974, seguiu os mesmos parâmetros da primeira, porém, a Fundação Bienal realizou paralela ao certame uma *Mostra de Gravura Brasileira, dos primórdios à atualidade*, o que nesse caso, nos faz atentar para o SACC e o *Panorama* acima comentados, devido ao fato de se dar ênfase a uma linguagem gráfica, fazendo convites aos artistas participantes.

Já no MAC-USP, em 1974, foi realizada a última JAC que trouxe as idéias dos artistas, suas colocações e seus protestos, apresentados em trabalhos efêmeros, como *happenings* e performances registrados em vídeos e fotografias. Zanini ressalta que:

¹³ Ver JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**, op. cit.

¹⁴ Apud. PECCININNI, Daisy Valle Machado. **Arte novos meios/multimeios Brasil 70/80**, São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p.124.

¹⁵ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Veja**. São Paulo. 30 de out. 1974, p.25.

dentre o material enviado, decidiu-se programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando um evento de idéias que é evidentemente um pouco fragmentário. Estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupados com a proposição da linguagem ao nível semiológico. Trata-se de uma busca da objetividade que resulta de intermitente reconstrução mental provocada por densa atividade dialógica.¹⁶

A partir de 1974, o MAC-USP optou por fazer convites diretos aos artistas para participarem das mostras *Prospectivas e Poéticas Visuais* significativas pelo grande fluxo de artistas expositores, inclusive estrangeiros, e pela qualidade dos trabalhos exibidos.

As duas edições seguintes dos SACCs, em 1975, *Documento-Debate*, e em 1977, *Processos de Amostragem da Arte*, podem ser consideradas exposições de caráter experimental. Na realidade, foram analisadas também como seminários e debates que contaram com a participação de importantes artistas e críticos de arte. No XI SACC houve a intenção de transformá-lo em um grande ateliê ao ar livre, com propostas de intervenções em uma feira. Porém, segundo os registros encontrados, essa idéia não se concretizou.

Na última edição da Bienal Nacional, em 1976, o júri de seleção também resolveu atualizar a proposta do certame e aceitar todos os artistas inscritos. Não houve recusados e nem sorteio, como na JAC de 1972.

Com base nas informações encontradas, percebemos que a Bienal Nacional perdeu sua função, que prioritariamente era selecionar a participação brasileira para a Bienal Internacional. Ainda constatamos que essa opção por aceitar todos os artistas não foi fundamentada nos mesmos princípios em que se basearam os SACCs ou as JACs, ou seja, renovar o evento, seja a fim de abrigar as novas e distintas manifestações artísticas, da arte conceitual e experimental, ou ainda discutir o papel de um evento como um Salão de Arte, a poética dos artistas que produziam no período e a direção em que se enveredava a arte brasileira, com envolvimento de artistas, críticos e do público.

¹⁶ ZANINI, Walter. **8ª JAC – Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: MAC-USP, 1974. Catálogo de exposição.