



Melhor acender uma vela do que maldizer a escuridão: o boicote da representação estadunidense à X Bienal de São Paulo, entre dominantes e dominados

Better to light a candle than curse the darkness: the boycott of the American representation at the 10th São Paulo Biennial, between those dominant and dominated

German Alfonso Nunez

Como citar:

NUNEZ, G. A. Melhor acender uma vela do que maldizer a escuridão: o boicote da representação estadunidense à X Bienal de São Paulo, entre dominantes e dominados. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 272–291, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664199. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664199>.

Imagem: Detalhe da Foto da Fachada da X Bienal Internacional de São Paulo. © Autor não identificado. Fonte: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/10bienal/fotos/3896>.

Melhor acender uma vela do que maldizer a escuridão: o boicote da representação estadunidense à X Bienal de São Paulo, entre dominantes e dominados

Better to light a candle than curse the darkness: the boycott of the American representation at the 10th São Paulo Biennial, between those dominant and dominated

German Alfonso Nunez*

Resumo

Por meio de materiais encontrados em arquivos e de uma análise da literatura recente, esse artigo esmiúça o boicote da representação estadunidense para a X Bienal de São Paulo, em 1969. Realizada no auge da Guerra Fria e da repressão do governo militar brasileiro, a X Bienal se apresenta como objeto de estudo privilegiado para a elucidação das diferentes estratégias de conservação ou ganho de capital simbólico por diferentes agentes do campo artístico. Aqui argumentamos que é justamente por meio da condenação do evento e atitudes que essa Bienal em particular propicia uma janela para observarmos as diferentes relações de poder dentro do campo artístico. Chamando assim atenção para o caráter aglutinador de eventos como as bienais, onde as mais variadas demandas e trocas são exercidas, iluminamos também as diferentes estratégias empregadas por governos, mecenas, artistas e críticos para acusarem as posições contrárias e justificarem a suas próprias atitudes, que muitas vezes denegam os motivos de engajamento com o evento. Por fim, focamos na figura de György Kepes, organizador e diretor da mostra estadunidense, como exemplo de como posições precárias nas estruturas do campo inclinam a alguns a combaterem o boicote.

Palavras-chave

Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Arte e Tecnologia. György Kepes. Guerra Fria. USIA.

Abstract

Based on archival material and on an analysis of recent scholarship, this article analyses the boycott of the United States' representation at the 10th São Paulo Biennial, in 1969. Held at the height of the Cold War and the repression of the Brazilian military government, the 10th The Biennale presents itself as a privileged object for study of the different strategies of conservation or gain of symbolic capital by different agents in the artistic field. Here, we argue that it is precisely through the condemnation of the event and attitudes that this Biennial offers a window to observe the different power relationships at play in the artistic field. Thus, drawing attention to the agglutinating nature of events such as biennials, where various interests and exchanges are exercised, we also illuminate the different strategies employed by governments, patrons, artists and critics to accuse opposite positions and justify their own attitudes, sometimes denying the very reason for involvement with the event. Finally, we focus on the figure of György Kepes, organizer and director of the American show, as an example of how a precarious position in the structures of the field lead some individuals to fight the boycott.

Keywords

São Paulo Art Biennial. Art and Technology. György Kepes. Cold War. USIA.

1. Burburinho

Em maio de 1969 a situação parecia desenrolar favoravelmente para a organização da participação estadunidense da X Bienal de São Paulo. No dia 22 daquele mês, a pouco mais de quatro meses da abertura, William L. Jacobsen Jr., *Assistant Public Affairs Officer* do consulado estadunidense em São Paulo, comemorava o interesse gerado pela organização de seu país. Em carta endereçada à diretora do *International Arts Program* (IAP), que geria então a participação estadunidense nas Bienais de São Paulo e Veneza, Jacobsen parecia empolgado com a repercussão midiática sobre a futura exibição de arte e tecnologia planejada para a Bienal. Comentando um artigo publicado no *New York Times* (Glueck, 1969a), o funcionário de relações públicas do consulado vê um “óbvio” interesse do “mundo da arte” local por conta do evento e seu sujeito (Jacobsen Jr., 1969b: 1, tradução do autor).

De certo modo, Jacobsen não estava errado. Havia tempo que pequenas notas surgiam nos jornais brasileiros, primeiro a respeito do tema e, depois, sobre a participação estadunidense. Não era novidade a ideia de uma possível arte tecnológica, não em seu sentido literal, uma vez que pintura ou escultura sempre foram “tecnológicas”, mas em relação às novas tecnologias que surgiam. No final da década de 1960, entretanto, havia uma mudança em relação àquelas especulações da década anterior. Não mais apenas restrita aos discursos de artistas e teóricos, no plano das possibilidades e professadas principalmente aqui no país por concretistas paulistas, os novos meios e materiais que surgiam passavam, então, a figurar em eventos e publicações. De fato, uma das intenções da X Bienal era exatamente trazer ao Brasil essa nova arte, cuja curiosidade a organização estadunidense pretendia capitalizar.

Assim, fazia sentido o funcionário de relações públicas do consulado comemorar (e anexar à sua carta) os resultados midiáticos da empreitada cultural do seu país. Mal imaginava ele, entretanto, que apesar desse aparente sucesso, em alguns meses e por um bom tempo ele teria que se desdobrar para conter os danos causados por um dos maiores episódios de *faux pas* público entre os governos estadunidense e brasileiro, no auge da Guerra Fria e da repressão militar brasileira. Pouco mais de dois meses após aquela carta, a mesma crítica citada na correspondência enviada do consulado agora escrevia: “*All is not quiet on the summer art front*”¹ (Glueck, 1969b: 21).

2. O jogo

Aqui trataremos da X Bienal de São Paulo, seu boicote e suas ramificações. Mais especificamente, abordaremos a participação estadunidense para essa bienal, tanto do ponto de vista de seus responsáveis institucionais e dos governos envolvidos, quanto de alguns de seus artistas e, mais importante, do idealizador artístico dessa empreitada, o pintor e escultor húngaro naturalizado estadunidense, György Kepes. Por meio de documentos encontrados no *National Archives and Records Administration* (NARA), no *Smithsonian Institution Archives* (SIA), no *Archives of American Art* do Smithsonian (AAA), da coleção de documentos de György Kepes da Universidade de Stanford, além de pesquisas recentes sobre o tema (Blakinger, 2019), aqui pretendemos reconstruir os embates, os interesses e a dinâmica envolvida na concepção e, depois, dissolução desse evento.

Assim, esse esforço se justifica para além do interesse historiográfico da Bienal em si. Fundamentalmente devemos ressaltar que, devido à Bienal de São Paulo ser “acontecimento único na cultura brasileira” (Alambert; Canhête, 2004: 13), ela se apresenta como objeto de estudo singular, uma vez que concatena diversos grupos, agentes e instituições em um único espaço. Do mecenas ao Estado, de críticos a artistas, dos jovens aos mais experientes, passando por interesses privados e de

governos estrangeiros, a Bienal reúne os mais variados anseios. É justamente essa característica aglutinadora, portanto, que pretendemos alçar ao centro de nossa investigação.

Entretanto, antes de seguirmos nossa narrativa em direção aos diferentes personagens dessa história, uma pausa se faz necessária. Para discutirmos os diferentes objetivos e estratégias empregados pelos vários atores que circundam o nosso estudo de caso, devemos nos lembrar o que está em jogo em um evento como a Bienal. Afinal bienais – e na verdade toda espécie de exibição artística pública – ao mesmo tempo que denotam as hierarquias em voga, são também espaços de disputa e conflito entre os diferentes agentes do campo artístico. São esses mesmos conflitos, sublimados por meio de discursos teóricos, por críticas, resenhas e até mesmo por futuras histórias que, portanto, transbordam nas controvérsias públicas, nos debates acalorados e nas críticas ácidas. Não por acaso que “nenhuma edição da Bienal existiu sem polêmicas, discussões, negações, aprovações oficiais, desbundes irresponsáveis ou tremendamente conscientes” (Alambert; Canhête, 2004: 13).

Se hoje a Bienal de São Paulo concorre em um espaço saturado por outros eventos do tipo, em 1969 a situação era outra. Como bem colocou Aracy Amaral, por ocasião dos 50 anos do evento, “A Bienal hoje é apenas um evento a mais, e não ‘o evento’, como ocorreu há 50 anos” (2002: 25). Dentro de um contexto anterior ao atual, onde os olhos e as atenções estavam focados nas poucas vitrines existentes, a Bienal de São Paulo se apresentava não apenas como local disputado localmente, mas também internacionalmente. Como colocou o então renomado crítico Pierre Restany, “ter uma sala especial em Veneza ou em São Paulo, ali receber um prêmio, tornaram-se as aspirações fundamentais para os artistas do mundo inteiro” (1969: 1).

Não devemos, em outras palavras, subestimar o seu papel. Junto com Veneza e, talvez em menor escala, com Paris e a Documenta – e apesar da condição periférica do país –, a Bienal de São Paulo era então um dos (poucos) eventos regulares internacionais significativos do calendário artístico mundial. Essa mesma centralidade, que faz com que o evento nacional se torne objeto cobiçado por artistas do mundo, como veremos adiante, ia também além da retórica artística e possuía contornos geopolíticos intrínsecos à Guerra Fria cultural e sua diplomacia cultural.

Sem perdermos de vista esse caráter excepcional das Bienais do passado, devemos compreender o alcance e a potência da exposição no campo nacional. Como bem nos lembra Spricigo, “basta lembrar a participação de importantes críticos de arte, como Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, na organização das primeiras edições da mostra, ou os diversos textos sobre o tema publicados por Mário Pedrosa e Aracy Amaral, entre outros” (2011: 125), para podermos apontar para o peso do evento. Igualmente, como recorda Durand, “a Bienal constituiu principal instância de consagração para um artista plástico brasileiro, na medida em que tinha júri internacional e não havia meios alternativos comprováveis de um artista pôr-se tão rapidamente a par das tendências emergentes no cenário internacional” (1989: 138). Às vezes combatida por seus próprios interlocutores, como lembra Teixeira Coelho em uma crítica de Mário Pedrosa à feição de “festival” da mostra (2002: 85), essa função consagradora é dificilmente negada, como bem explicitam as disputas em relação ao controle da mostra.

Contribuindo com seu apoio institucional, como parte de um conjunto de novas intuições artísticas surgidas no segundo pós-guerra, a Bienal assume uma posição estruturante no campo artístico do país. Facilitando por meio de seus recursos o surgimento de novas linguagens visuais, tanto por prover espaço para novas tendências, quanto por aproximar a cena local com os desenvolvimentos

estrangeiros, a Bienal interfere nas hierarquias então existentes. Talvez exemplo mais notório dessa mudança acarretada pela Bienal se dá com a “introdução das correntes abstratas, especialmente com a inauguração da Bienal de São Paulo em 1951, [e que] colocou em cheque o predomínio das linguagens figurativas constitutivas do programa modernista que se propagara no Brasil desde os anos 1920” (Cavalcanti Simioni, 2013: 7). Em outras palavras, como Aracy Amaral atesta, “o que uma Bienal mostrava, internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos dos artistas brasileiros” (2002: 20).

É sob essas novas estruturas – verdadeiros espaços de oportunidade, i.e., eventos exógenos ao campo artístico brasileiro, mas que colaboram, por meio de novos recursos, para o surgimento de novos gêneros, estilos, grupos etc. (Baumann, 2007) – que a Bienal coopera com a dinâmica do campo local. Sem querermos atribuir uma posição hegemônica ou sem resistências ao seu alcance, mas também sem sermos ingênuos de ignorarmos as possibilidades acarretadas por seu desenvolvimento, é necessário reconhecer que a Bienal, como o próprio interesse acadêmico que o evento suscita hoje, acaba por pontuar sincrônica e diacronicamente o campo artístico brasileiro. Se por um lado as suas seleções, sempre disputadas, denunciadas e celebradas, marcam o campo em momentos específicos, como no nosso caso de 1969, por outro, a análise do conjunto de eventos que a Bienal engendra serve muitas vezes como compasso que orienta a própria história da arte brasileira a partir de 1951.

Essa feição estruturante, ao menos em relação ao objeto desse artigo, talvez se explicita de melhor maneira nas contendas a respeito do controle de seleção de artistas para aquela edição do evento. Explorado em detalhe pelo trabalho de Schroeder (2011), esses conflitos entre, de um lado, associações que proclamam falar por artistas e, de outro, pela própria Fundação Bienal, iluminam tanto as posições dominantes de um grupo de artistas e críticos em relação aos demais, quanto a posição dominada desses mesmos em relação à Fundação que controla *de facto* a Bienal. É do resultado dessa tensão, que culmina na ordenação de nomes considerados dignos para representarem a nação em seu evento artístico mais disputado, que encontramos os coroados ao posto de verdadeiros artistas: pois a mera participação em uma Bienal indica, por si só, o pertencimento a um grupo restrito de produtores, alçados a representantes da arte brasileira. De maneira geral é esse jogo de nomeação, que faz do artista, indicando ao mesmo tempo valor e pertencimento a uma classe específica, que está em jogo. Dado a então incipiência de outras esferas, além da escassez de premiações, bienais e feiras menores, é na Bienal que surgem os nomes que, mais tarde, quando confrontados diacronicamente com as edições futuras e passadas, formarão o panteão artístico nacional.

Enfim, para continuarmos nossa análise a respeito da X Bienal, devemos ressaltar o caráter único da mostra, já elencado no seu próprio apelido, “a Bienal do Boicote”. Dada a sua capacidade de demarcar fronteiras, qual o significado da recusa explícita, da denúncia pública, para o evento, seus participantes, defensores e detratores? Afinal, diferentemente de outras edições, tais embates resultam não apenas em egos feridos, mas sim na própria negação do evento. Se a Bienal, como argumentamos até agora, tinha papel central no campo artístico brasileiro, o que a sua recusa sinaliza? Em outras palavras, dado o seu caráter consagrador, quem são aqueles que renunciam à Bienal ou, ao contrário, a defendem, lutando por sua continuidade, apesar das acusações de controle e censura, tanto por meio da influência nefasta do governo militar quanto pelo próprio caráter paternalista da Fundação? Fosse esse evento um evento onde as disputas se resumem aos nomes a serem consagrados e não à realização em si do evento, menor seria sua capacidade elucidativa. Isto porque, como veremos a seguir, a própria Bienal e os diversos interesses passam a ser questionadas. Em movimento de denúncia, onde a autonomia do evento é posta em questão, indivíduos e instituições são obrigados a tomar lado, impossibilitando a

neutralidade e, assim, denunciado as diferentes posições de cada um no momento crítico de decisão: boicotar ou não. Posto que a própria Bienal é colocada em dúvida, a simples participação em sua realização, momento que deveria ser de gozo, passa a representar risco.

Portanto, é pela percepção desse risco, visto por diferentes ângulos por diferentes atores, que devemos nos pautar. É por essa percepção que pretendemos enxergar o raciocínio que orienta essa tomada de posição, a favor ou contra a Bienal. Como bem disse o sociólogo francês Pierre Bourdieu, ao comentar que a “relação ambivalente” e os conflitos entre aqueles

(...) que ocupam posições diferentes na produção dos produtos da mesma espécie – pintores e marchands, autores e editores, escritores e críticos etc. [...] nunca se revela tão bem quanto nas crises em que desvela a verdade objetiva de cada uma das posições e da relação entre elas, ao mesmo tempo que reafirmam os valores que se encontram na origem do seu encobrimento” (Bourdieu, 2008, p. 25–26).

3. Os responsáveis

A organização da Bienal daquele ano, apesar da comemoração da relação pública do consulado em São Paulo, parecia estar atrasada. A carta supracitada, apesar dos elogios ao burburinho causado pela futura exposição de arte e tecnologia, também continha uma série de perguntas a respeito da organização do evento, que iam desde o endereço para o envio dos equipamentos ao Brasil até a impressão de catálogos para a mostra estadunidense. Em uma nota final, possivelmente como forma de demonstrar a urgência que a exposição demandava, Jacobsen também escreve que a mostra deve abrir “alguma hora entre o dia 1 e 15 de setembro, dependendo quando o Presidente Costa e Silva puder comparecer” (1969b: 3). A menção a Costa e Silva, assim como a importância dele para a abertura do evento, como sabemos, não era gratuita.

O Brasil, aos olhos do Departamento de Estado estadunidense, era peça chave na política externa da década. Especialmente após a revolução cubana, as atenções viravam para o quintal do sul, onde governos autoritários, porém anticomunistas, eram implantados com a ajuda de Washington. Seguindo a lógica explicitada já em meados da década de 1940 pela Doutrina Truman, a política dos Estados Unidos era dedicada à contenção da influência soviética. Existia, assim, um esforço e um interesse por parte dos estadunidenses em prestigiar o Brasil. Apesar da crescente brutalidade do governo militar, que arrojava ainda mais as liberdades civis no país, sendo o Ato Institucional nº 5 decretado alguns meses antes, em dezembro de 1968, publicamente o Governo dos Estados Unidos (GEU) e seu braço diplomático não ousavam criticar a política interna do Governo do Brasil (GOB)².

Esse esforço diplomático, é claro, não era novo. A própria construção de um aparato cultural no Brasil, nos moldes estadunidenses, fazia parte de uma política externa direcionada ao Brasil desde meados do Século XX. Como confidencia Yolanda Penteado à Aracy Amaral a respeito “das razões que teriam impulsionado Ciccillo a fundar o MAM-SP [e] se ocorreria alguma pressão política por parte de Nelson Rockefeller nesse sentido, [Yolanda responde que] era evidente que havendo um museu aqui implantado que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade, abrindo janelas, os artistas locais naturalmente se distanciariam de ideias políticas que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais” (Amaral, 2002: 20). Igualmente, como nos lembra Santomauro em tradução feita a partir da obra do historiador da CIA, Gerald Haines, *The Americanization of Brazil* (1997): “Enquanto tentavam vencer a batalha psicológica com a União Soviética, os representantes americanos também procuravam substituir a tradicional influência europeia no Brasil pelos valores, estilos e padrões americanos” (*apud* 2015: 33).

Dentro desse plano maior, assim, a Bienal de São Paulo não era um simples evento artístico. Atraindo em média aproximadamente 180.000 visitantes por edição ao longo de seus primeiros vinte anos³, a Bienal era uma importante vitrine para a arte vinda dos Estados Unidos, tanto pelo seu tamanho e escopo internacional, como também por sua importância para as elites artísticas locais, um público que era notoriamente refratário à propaganda estadunidense (Krenn, 2005). Um documento encontrado nos arquivos da agência responsável por muitos dos eventos artísticos da década, a *United States Information Agency* (USIA)⁴, dava o tom da estratégia. Analisando os resultados de uma recente mostra de Andy Warhol em Buenos Aires, o responsável pelo relatório descreve a mostra como um sucesso entre as elites artísticas locais. A razão para tal, ele afirma, seria pela coragem do GEU cancelar oficialmente uma figura controversa e vanguardista como Warhol (McKnight; USIS Buenos Aires, 1965).

Testemunho da seriedade com que era conduzida essa estratégia de sedução – e exemplo da denegação da sua real função para o GEU⁵ – é a maneira que as participações estadunidenses na Bienal eram conduzidas. Apesar de ser revista em outras instâncias por trabalhos muito mais completos que esse breve artigo, devemos lembrar que o uso artístico para fins de diplomacia cultural estadunidense antecede o nosso período em questão⁶. De modo que não escapemos da década de 1960, lembramos que após pesadas críticas de parlamentares conservadores ao uso da máquina do estado para a promoção de artistas tidos como “subversivos” (Krenn, 2005: 117), o encargo da organização dos grandes eventos artísticos passaria da USIA para a respeitada instituição Smithsonian. Responsável pela organização de grandes eventos artísticos do país desde 1954, em 1965 a USIA delega os grandes eventos artísticos, sendo as Bienais de São Paulo e Veneza as suas principais obrigações (Green, 2010: 117), com ressalvas. Isso porque, apesar de “Anos de crítica de grupos de arte nacionais, insinuações de vários congressistas de que o programa de arte [da USIA] estava tomado por arte e artistas subversivos (e o medo da USIA em perder fundos por isso), e incertezas sobre o impacto da propaganda das exposições de arte americanas sobre o público estrangeiro”, apenas “abandonar” as artes à própria sorte poderia ser ainda mais prejudicial para a agência (Krenn, 2005: 209, tradução do autor)⁷.

Assim, por iniciativa da agente da USIA Lois Bingham, a pessoa endereçada na carta do começo deste artigo, além de outros agentes, o Smithsonian foi ungido como instituição responsável pelo novo *International Art Program* (IAP), com Bingham sendo nomeada como chefe do programa. Essa relação entre USIA e o Smithsonian, que por vezes é esquecida na literatura, tem papel fundamental na condução da diplomacia cultural estadunidense. Isso porque, apesar do Smithsonian ser a instituição que assina as empreitadas da IAP, é ainda a USIA quem dita as regras. Em outras palavras, apesar do Smithsonian ser a face pública da operação, era ainda a USIA e o Departamento de Estado que mantinham controle efetivo. Que uma antiga agente da USIS ficaria a cargo do IAP, com uma equipe importada da USIA, já deveria ser por si só um sinal de que o IAP mais parecia uma sucursal da USIA dentro do Smithsonian. Ademais, ficaria acertado entre ambas que a USIA faria a triagem prévia de eventos, repassando para o Smithsonian apenas aqueles de interesse para a agência (Krenn, 2005: 210). Igualmente, apesar do conteúdo das exposições ficarem a cargo do Smithsonian, em matéria de política externa a “USIA seria informada de, ou participaria no planejamento de cada projeto” (*Ibidem* p. 211, tradução do autor)⁸. Dentre outras vantagens, tal mudança favoreceria a organização de exposições de artistas ao passo que essas seriam apropriadamente aliadas com uma operação cultural aceita (*Ibidem*). Em outras palavras, o Smithsonian, respeitável instituição no campo artístico, proporcionaria seu capital simbólico às ações que, por serem parte das operações da USIA, poderiam ser vistas com ressalvas por públicos estrangeiros. Apesar da esperança de que o Smithsonian teria liberdade para

conduzir suas operações por critérios simplesmente artísticos, a realidade era outra, uma vez que a USIA deliberava onde e o que deveria ser exposto, tendo o critério de política pública o ponto norteador (*Ibidem*). Como bem colocou David Scott, diretor do *National Collection of Fine Arts* (NCFA), braço do Smithsonian responsável pelo IAP, “como Smithsonian Institution ao invés de USIA nós podemos ser melhor recebidos – pessoas se interessam em arte, mas suspeitam de propaganda” (*apud* Krenn, 2005: 211, tradução do autor)⁹.

4. O convite

Não cabe a este artigo explorar as razões ou a eficácia de tais programas. Para o nosso caso, entretanto, não devemos deixar de lado as informações supracitadas. À medida em que as participações estadunidenses tinham como fundo a “guerra fria cultural”¹⁰, é importante contextualizarmos sua organização. Desse modo, talvez o mais importante aspecto a considerarmos em relação à preparação para a X Bienal do ponto de vista do GEU seja o fato que a relação entre o Smithsonian e a USIA estava bastante estremeada. Além de reclamações a respeito da interferência da USIA sobre o IAP, verbalizadas pelo próprio chefe do NCFA em carta (Scott, 1969), o programa assinado pelo Smithsonian era também acusado (ironicamente) de conservadorismo por críticos de arte, ao mesmo tempo que sofria ataques diretos de protestos estudantis, que verbalizavam o seu antiamericanismo sem rodeios e às vezes com violência: pior, isso tudo na Bienal de Veneza de 1968, principal evento da IAP (Krenn, 2005: cap. 7). Era imperativo para o programa, portanto, que o próximo projeto, a X Bienal de São Paulo, corresse sem percalços. Entretanto, dada a natureza política conturbada do Brasil na época, isso não seria fácil.

O convite da Fundação Bienal aos norte-americanos, capitaneada então por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, se dava de forma usual: Ciccillo informalmente fazia uma primeira aproximação, seguida pela interferência burocrática do Ministério das Relações Exteriores (Schroeder, 2011: 58). Para a X Bienal, essa dinâmica persistia. Dois anos antes da abertura da X Bienal, em um breve telegrama encaminhado para a sede da USIA em Washington, que por sua vez deveria ser encaminhado a Bingham no Smithsonian, Jacobsen e seu chefe no consulado em São Paulo pretendiam avisar Bingham sobre a chegada de Ciccillo em Washington (Jacobsen Jr., 1967). De acordo com o telegrama, a chefe do IAP deveria contatar ele no Hotel Drake, em Nova York, para que então discutissem a participação estadunidense na futura X Bienal.

Não sabemos o que foi tratado exatamente nesse encontro. Apenas podemos supor que estava relacionado à participação futura, mas sem sabermos exatamente de que forma. Uma pista encontrada em um memorando preparado por Bingham a alguns meses da abertura da Bienal, talvez como forma de registrar os problemas na organização do evento, aponta para uma resposta. Nesse documento, não endereçado a ninguém especificamente, apenas “*for the record*”, Bingham explica a ideia original da participação estadunidense: uma exibição de transparências de alta qualidade que avaliaria o desenvolvimento artístico dos EUA de nação atrasada a superpotência cultural. Comentando que eles demoraram demais para abandonar essa ideia, razão provável dos futuros atrasos, Bingham afirma que foi a própria Fundação Bienal, possivelmente na figura de Ciccillo, que havia realizado esse pedido. Igualmente, nesse mesmo documento ela afirma que seu custo, 200.000 US\$, era proibitivo. No mesmo memorando ela continua descrevendo a mudança para a ideia de arte e tecnologia como forma de, simultaneamente, organizar a representação estadunidense e colaborar conceitualmente com os planos de uma futura sala especial de arte e tecnologia – mesmo que os EUA não estivessem presentes juntos com os outros países nessa sala (Bingham, 1969a).

Expliquemos. Na X Bienal Ciccillo pretendia organizar, com a presença dos EUA e outros países, uma sala especial dedicada ao tema da Arte e Tecnologia e organizado pelo reconhecido crítico francês Pierre Restany. Convidado pelo Itamaraty para visitar a mostra de 1967, Restany na ocasião foi “chamado por Ciccillo para participar ativamente” dessa sala (Schroeder, 2011: 88). Entretanto os documentos encontrados apontam que foi só um ano depois, em novembro de 1968, que as coisas pareciam andar. Em carta encaminhada ao embaixador estadunidense no Brasil, John W. Tuthill, Ciccillo formaliza o convite a essa participação especial. Nessa carta, traduzida para o inglês pela USIS do Rio de Janeiro, e repassada para a central da USIA em Washington, Ciccillo explica seus planos para a sala “intitulada ‘Arte e Tecnologia’, na qual apresentáramos quarenta obras de quarenta artistas representando treze países” (*apud* Mowinckel, 1968: 2, tradução do autor)¹¹. Em uma demonstração de apreço pelo convite de Ciccillo – além de pressão para o Smithsonian – o telegrama ainda afirma que a embaixada recomenda que todo esforço deve ser realizado para cooperar com a proposta dessa sala especial.

O memorando supracitado de Bingham, assim, demonstra o trabalho delicado de corresponder aos anseios de Ciccillo, do embaixador Tuthill e às demandas da própria representação estadunidense e suas restrições orçamentárias. Quase um mês depois da carta do embaixador Tuthill e a dois dias do natal de 1968 o Smithsonian, presumidamente por ordem de Bingham, responde o contato da embaixada, porém com ressalvas: organizar a participação de arte e tecnologia, perto do encerramento do ano fiscal da instituição, além da própria exibição de transparências, levantaria um problema de ordem financeira intransponível (Smithsonian/NCFA, 1968). A saída encontrada pelo IAP, em uma espécie de sentença salomônica, tentava responder às diferentes demandas envolvidas: colaborar, ao gosto de Ciccillo, com o tema de arte e tecnologia, porém sem participar da sala especial. Assim, a ideia original das transparências seria cancelada, economizando o orçamento para que esse fosse usado em uma nova representação nacional, a famosa exibição de arte e tecnologia da Bienal do Boicote, só que exclusiva dos EUA.

Essa solução, comunicada para o embaixador brasileiro em Washington, Mario Gibson Barbosa, apenas em março de 1969 (Bingham, 1969b), a poucos meses da abertura, certamente deve ter causado espanto. No mês seguinte, no dia 17, em carta endereçada a alguém que não conseguimos identificar, mas que, entretanto, faz parte do Smithsonian, Jacobsen questiona o que estava acontecendo com a organização para a Bienal. Ao seu interlocutor ele se desculpa por usar canais “fora da estrutura burocrática”, mas se justifica por estar “extremamente ansioso para saber o que está acontecendo aí em cima” (Jacobsen Jr., 1969a, tradução do autor)¹². Àquela altura ele não era o único ansioso. Alguns dias depois, no dia 4 de abril, é Ciccillo pessoalmente que questiona Bingham a respeito das mudanças. Aparentemente, recém informado dos novos planos, ele pede detalhes daquela representação que seria “possivelmente dedicada ao tema da arte e tecnologia” (Matarazzo Sobrinho, 1969). Levantando questionamentos nos escalões mais altos do GEU, seria só no mês seguinte que o Smithsonian formalizaria sua participação na X Bienal. Endereçada diretamente ao poderoso Secretário de Estado, a confirmação vem por uma carta celebrando a representação estadunidense e seu tema, sem deixar escapar a deferência ao importante destinatário que realizava a cobrança quanto ao atraso: “*My dear Mr. Secretary*” William Rogers (Ripley, 1969).

5. O artista e o complexo militar-industrial

Apesar de apenas confirmar o evento a pouco menos de quatro meses da abertura, já em janeiro de 1969 o IAP aparentemente antevia seus futuros problemas. Então, em uma carta datada em 13 janeiro, uma representante do IAP entra em contato com o Professor György Kepes, Diretor do *Center for*

Advanced Visual Studies (CAVS) do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Nessa pequena carta, de apenas um parágrafo, ela questiona Kepes sobre uma suposta exposição de arte e tecnologia “recentemente realizada no MIT”. A resposta veio no dia 3 de fevereiro, com Kepes negando a existência dessa exibição, porém afirmando que ele e seus colegas no CAVS estavam planejando uma exibição do tipo (Kepes, 1969a). Estava dada a deixa e, em menos de dez dias, Kepes já marcara uma reunião com representantes do Smithsonian, IAP e NCFA. Kepes não poderia deixar aquela oportunidade passar. Seu centro no MIT, inaugurado dois anos antes em 1967, significava a culminação de uma longa carreira dedicada à união entre arte e tecnologia. E isso demandava recursos.

Vindo de um lar confortável, Kepes nasceu em 1906 em uma pequena vila perto de Budapeste, em um momento conturbado. Viveu as transformações políticas e sociais com o colapso do Império Austro-Húngaro e, depois, com a Segunda-Guerra, quando parte de sua família foi morta em campos de concentração¹³. Desde cedo envolvido com grupos de artistas e intelectuais húngaros, de orientação marxista e revolucionária, Kepes também estuda em uma escola tradicional de artes onde é quase expulso por copiar os estilos “perigosos” de artistas ligados ao Suprematismo e Construtivismo. Desiludido com a pintura por ser “muito estática e muito limitada em termos de mensagem social” (Kepes *apud* Blakinger, 2019: 2, tradução do autor)¹⁴, passa a experimentar com novas mídias e entra em contato com o compatriota e mestre bauhausiano László Moholy-Nagy, que o convida a Berlim para trabalhar com ele. Lá Kepes dedica seu tempo como designer, desenhando para muitos projetos da esquerda europeia em uma fase que, mais tarde, ele consideraria infantil. Tendo inclusive cogitado a lutar na guerra civil espanhola, Kepes iria não só desmerecer seus designs de cunho político como também aqueles ideais da juventude. Com a sombra da guerra sobre a Europa, Kepes abandona seus planos revolucionários e parte para as Américas para, então, voltar a trabalhar com seu colega Moholy-Nagy, só que dessa vez na New Bauhaus, em Chicago.

Como bem aponta John Blakinger (2019) em sua monografia dedica a Kepes, as circunstâncias da vida iriam mudar os planos do jovem Kepes, um artista de pretensões revolucionárias, para uma espécie de funcionário da tecnocracia estadunidense. Ainda que mantendo uma visão utópica para sua obra e suas empreitadas acadêmicas, onde a arte e a ciência, o artista e o cientista poderiam colaborar para um futuro melhor, a realidade dos compromissos da maturidade se impõe sobre o então cinquentão Kepes, diretor do primeiro centro de arte do MIT, bastião do complexo militar-industrial e símbolo do envolvimento das universidades estadunidenses com o esforço da Guerra Fria. Então, em 1969 um verdadeiro “artista tecnocrata” (Blakinger, 2019: 11, tradução nossa), Kepes logo aceitou o convite do IAP para a Bienal de São Paulo, assim como os louros simbólicos e os vultuosos orçamentos governamentais que tal empreitada envolvia. Afinal, qual jeito melhor de coroar um novo grupo que uma das principais exposições do mundo?

O MIT concordava e certamente pretendia se servir desse evento para melhorar a sua imagem pública. A instituição, assim como Kepes, passara por grandes transformações desde o início do século XX. Dos anos 1930 até o período logo após o fim da Segunda Guerra, ela passou de universidade focada na indústria, decididamente aplicada para esse setor, para uma universidade de base, focada também em pesquisa bélica, sendo a maior instituição não industrial a receber contratos de Defesa do governo. À época era difícil saber se o MIT era “uma universidade com muitos laboratórios do governo ou se é um grupo de laboratórios do governo com uma muito boa instituição educacional” (Leslie, 1993: 14, tradução do autor)¹⁵. Com o agravamento da guerra do Vietnã, além da sombra de um holocausto nuclear, essa relação com o GEU e com os militares foi, com o tempo, desgastando a imagem da instituição. Em janeiro de 1969, ao mesmo tempo que Kepes discutia a participação do MIT/CAVS na

Bienal de São Paulo daquele ano, a universidade fervia: por meio de uma greve de alguns funcionários e estudantes, o MIT passava a ser questionado em suas relações com o Departamento de Defesa. Apesar de não ter tido sucesso em mobilizar toda universidade, a atitude de protesto dentro do centro universitário do complexo militar-industrial reverberou em outros tantos debates, cada vez mais comuns no período. Já há tempos, afinal, a ciência e a tecnologia deixavam de serem vistas como arautos de uma utopia futurista: e isso era especialmente verdade em círculos artísticos. Se por um lado a segunda metade da década de 1960 via uma explosão de outros eventos dedicados a essa pretensa união, que o próprio CAVS e Kepes representavam, mas certamente não eram os únicos, já ao final da década, ao menos no hemisfério norte, a situação era bastante diferente, sendo essas tentativas duramente criticadas (Goodyear, 2008; Nunez, 2018; Taylor, 2014).

Tamanha era essa mudança que Kepes e outros colegas do MIT, por ocasião de um seminário organizado pela universidade, não passaram ilesos dos protestos. A iniciativa formada justamente para tentar aplacar as ansiedades de alunos e funcionários que protestavam foi um tiro pela culatra, resultando em mais hostilidades, dessa vez em meio a um prestigioso evento com ex-alunos (Blakinger, 2019: 330–331). A antipatia às propostas do centro de Kepes, de colaboração, eram cada vez mais diretas. Meses após o ocorrido na Bienal, e seguindo a onda de protestos que se espalhava pelos EUA, um grupo bastante assertivo de manifestantes procurava atingir o CAVS, Kepes e seus colaboradores. Em uma nota um tanto direta, os manifestantes deixam um recado para Kepes: *“And to you, Gyorgy Kepes whose dream it was to gather this scum, fuck you”* (Blakinger, 2019, p. 351)¹⁶.

Esse não era um fato isolado com o MIT. De fato, a mais conhecida exibição de arte e tecnologia da época, a *Cybernetic Serendipity*, realizada em 1968 no ICA de Londres, também foi alvo de críticas (Goodyear, 2008). De certa forma toda arte produzida no hemisfério norte que tivesse algum tipo de relacionamento, seja institucional ou por meio de seus suportes, com empresas de tecnologia sofriam sanções (Nunez, 2016). Dentro desse contexto hostil, é surpreendente que o MIT não investiu mais no centro de Kepes. Talvez naquele ponto, nenhum aumento no orçamento poderia ajudar a imagem da instituição. Além do centro de Kepes sempre estar precisando de recursos para operar (Blakinger, 2019: 320), o fato é que a poucos meses da exibição Kepes ainda tentava se desdobrar para fechar a conta da produção, orçada em 90.000US\$¹⁷; valor 110.000US\$ mais barato que a ideia inicial de realizar a mostra com as transparências, que era o plano original do IAP e do Smithsonian, mas que mesmo assim não conseguia financiamento.

6. O boicote

Aqui não pretendemos reeditar exaustivamente os lances que levaram ao boicote. Esse trabalho já foi feito em outras instâncias e, principalmente, pelo trabalho de Schroeder (2011). Entretanto, dado que nosso objetivo é compreender as diferentes reações a esse evento, acreditamos ser necessário investir algo de nossa atenção nos argumentos usados contra nossos personagens. Isso nos conduziria, então, às respectivas defesas, ou seja, às diferentes estratégias de contenção de dano. Estratégias de contenção que eram indubitavelmente necessárias, ao passo que a Bienal é um evento que demanda consideráveis recursos, tanto financeiros quanto simbólicos. Como sabemos, o boicote a essa instituição central na cultura brasileira, em um momento delicado de repressão e tensão geopolítica, não passaria em branco.

Seguindo esse raciocínio, talvez ninguém mais tenha perdido tanto quanto a própria Bienal e, por consequência, seu maior defensor, Cicillo. Se por um lado a Bienal, como instituição que reunia o conjunto dos indivíduos dominantes no campo, acumulara prestígio ao longo de seus vinte anos, por

outro seu sucesso artístico não podia ser creditado diretamente a Cicillo, que apesar da acuidade do seu investimento, como ele mesmo gostava de dizer, era um mero “administrador das artes” (Matarazzo *apud* Durand, 1989: 131). Como bem opinou “Paulo Mendes de Almeida, [...] sem as promoções culturais Cicillo passaria despercebido no interior do clã, como herdeiro secundário do império construído pelo tio” (*apud* Durand, 1989: 133). “Projetar-se”, crescer, para além de sua condição, era resultado de sua acuidade como investidor simbólico. A Bienal, entretanto, não devia seu sucesso à mera presença do mecenas. Seu sucesso e continuidade advinha do envolvimento de outros agentes, como, dentre outros, das “atuações de Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado à frente da diretoria artística do evento durante suas primeiras edições” (Oliveira, 2001: 22), além dos próprios artistas que vinham do estrangeiro para prestigiar o evento. Esses sim eram os fiduciários da Bienal. Desse modo, o ataque à Bienal era, em efeito, um ataque àquela posição que ele alcançara, pois era ele Cicillo que penhorava parte considerável de sua influência ao sucesso da Bienal, não o contrário.

Como aponta Isobel Whitelegg (2013), a disputa e as acusações em torno do boicote tiveram um impacto duradouro no prestígio internacional da mostra, além de arranhar o prestígio do evento internamente no Brasil também. Entre os anos de 1969 e 1981, uma geração que ganhava proeminência internacional abandonava a Bienal. Simultaneamente, o boicote de algumas delegações perdurou por anos. Nem a própria história desse período foi alvo de interesse para pesquisadores (*Ibidem*). À época o sentimento de perda deveria ser pior. Roberto Pontual, ainda em 1976, declarava que a Bienal nunca havia se recuperado do boicote (1976: 54). Apesar de jornais da época não darem a notícia, o que para Aracy Amaral se explicava pela influência de Cicillo, o clima era amargo e nenhum crítico participou das solenidades usuais (Amaral, 2013: 400–401). Esse desgaste nacional e internacional certamente poderia reverberar para além do simbólico. Devemos lembrar que os investimentos culturais de Cicillo, assim como em outros casos, “diziam respeito às articulações do envolvimento do Brasil nas transformações da economia mundial” (Oliveira, 2001: 21–22) e, portanto, respondiam também a anseios de ordem financeira.

A medida desse desconforto pode ser aferida pelo esforço do presidente da Bienal em garantir uma representação dos EUA na mostra de qualquer forma. Inicialmente, para estancar a sangria, a informação tenta ser contida. Em telegrama para a USIA, repassado pelo consulado, “autoridades da Bienal” pedem que o Smithsonian não faça nenhum anúncio público ou que, ao menos, atrase até a metade de setembro um cancelamento oficial dos EUA. O motivo desse pedido era uma tentativa de arranjar uma mostra substituta (Fisher; AMConsul Sao Paulo, 1969) que, como sabemos, fracassou (Schroeder, 2011:160)¹⁸. O governo brasileiro por sua vez, sócio de Cicillo na empreitada da Bienal e principal financiador do evento, estava também preocupado com a repercussão de sua imagem no exterior (Fico, 1997) e tentou também interferir para salvar a representação estadunidense. Tudo o que eles não queriam eram afirmações como a impressa no jornal *The Boston Globe*, em 15 de julho de 1969, e guardada em recorte nos arquivos do Smithsonian: “Brazil’s current military regime is the reason”. Cicillo também buscava assegurar a suas futuras edições. Como aponta incisivamente Dária Jaremtchuk, foram duas as estratégias: primeiro “A fim de recuperar o crédito junto ao meio artístico, Cicillo procurou desvincular a Bienal do regime militar e demonstrar que havia uma tradição de independência na instituição”; segundo, “que parece contrastar com a anterior, consistiu na mobilização da diplomacia para demover os países ausentes na edição de 1969. Tratou de ir pessoalmente a Brasília para pedir o envolvimento do governo militar, além de solicitar ajuda financeira” (Jaremtchuk, 2012: 1595–1596).

Agora, se por um lado o boicote afetava pessoalmente o mecenas, do outro, do ponto de vista do GEU, a situação era de embaraço diplomático com um governo teoricamente alinhado. Em uma circular de 29 de agosto, preparada em conjunto pelo Departamento de Estado e a USIA, agentes no campo recebem as instruções sobre o andar do problema (USIA; Department of State, 1969). Demonstração que o problema havia subido na hierarquia da burocracia governamental, a presença direta do Departamento de Estado indicava que o GEU levava a sério o problema. Longe de ser apenas uma questão de autonomia artística, a não participação da representação americana era motivo de embaraço nos canais diplomáticos (Jaremtchuk, 2012: 1595). A conversa não mais cabia ao Smithsonian, ao IAP ou a Bingham, e sim a uma cadeira que só respondia ao Presidente Nixon. Um telegrama confidencial encaminhado ao Departamento de Estado, assinado por ambos o cônsul geral em São Paulo, Robert Corrigan, e o embaixador estadunidense no Brasil, Charles Burke Elbrick, para ser repassado também a Rockefeller, encontrado essa vez não nos arquivos do Smithsonian mas sim nos da USIA, demonstra preocupação com a repercussão do caso: “É meu julgamento que a falha dos EUA em participar terá bastante efeitos gerais pelo Brasil e particularmente nos círculos governamentais que, como você bem sabe, são particularmente sensíveis e ressentidos da imagem projetada do Brasil nos EUA” (Corrigan; Elbrick, 1969, tradução do autor)¹⁹. Lembrando que Rockefeller havia colaborado com Cicillo a vinte anos atrás para a organização da primeira Bienal, a comunicação afirma que Cicillo e seus colegas “estão profundamente perturbados e até irritados que agora os EUA, pela primeira vez, podem falhar” com seu compromisso (*Ibidem*). O telegrama então explicita que a discussão alcançou todos os níveis do serviço diplomático, inclusive na embaixada, e pede que “seriamente considerem preparar o mais rápido possível uma alternativa” (*Ibidem*, tradução do autor). Tamanho era o desconforto (desespero?) que, em outro documento no mesmo folder, até mesmo uma exibição sobre o Programa Apollo foi proposta - também sem sucesso.

7. Conclusão: Dominantes e dominados

Junto com Wen-Ying Tsai e Takis, *fellows* do CAVS de György Kepes, um ano antes da abertura da X Bienal Hans Haacke participou da lendária *The machine, as seen at the end of the mechanical age*, no MoMA, em Nova Iorque. Lá eles estavam posicionados lado a lado, como parte de uma grande teleologia artística em direção à utilização e à ponderação dos efeitos da tecnologia por artistas, junto a nomes centrais da arte no século XX: Magritte; Moholy-Nagy; Rauschenberg; Tatlin; Duchamp; Lissitzky etc. (Hultén, 1968: 220). Talvez a exposição de arte e tecnologia com melhor recepção crítica à época, que diferentemente de sua congênere no Reino Unido, *Cybernetic Serendipity* (1968), não era acusada de ser um parque de diversões para empresas de tecnologia (Goodyear, 2008; Nunez, 2016), essa mostra talvez tenha sido também o momento áureo dessa união que viria a ser tão problemática. Então uma estrela em ascensão, Haacke também foi convidado por Kepes para a X Bienal, assim como Tsai e Takis. Ainda assim, Haacke também foi um de seus maiores críticos à participação estadunidense.

Autor da primeira carta de desistência para Kepes (Blakinger, 2019: 337), Haacke era também um dos líderes do boicote (Green, 2010: 119, nota 12). Signatário do movimento internacional que culmina no dossier *Non à la Biennale de São Paulo*, Haacke já havia pessoalmente contactado Kepes a respeito de sua desistência, anterior a essa manifestação pública assinada em Paris. Datada de 22 de abril, a carta de Haacke a Kepes explica seus motivos ao acusar:

o Governo dos EUA de lutarem uma guerra imoral no Vietnã e vigorosamente colaborar com regimes fascistas no Brasil e em outras partes do globo. Atualmente, qualquer exibição sob os auspícios do Governo estadunidense é desenhada e/ou culpada de promover a imagem e as políticas desse governo. Se torna uma ferramenta de relações

públicas internacionais, independente das intenções honrosas de organizadores e participantes [Se artistas] não querem se tornar cúmplices involuntários eles não tem outra escolha a não ser recusar mostrar seus trabalhos em representações nacionais no exterior (Haacke, 1969, tradução do autor)²⁰.

A dura carta desnudava a estratégia da mostra e o seu significado para artistas: além de abdicarem de sua autonomia, os envolvidos também colaborariam com a impressão de que tudo estava normal no Brasil, ajudando a imagem de ambos o GEU e o GOB. A resposta de Kepes, bastante comedida, veio seis dias depois. Sem criticar as aventuras militares estadunidenses ou comentar os argumentos de Haacke, Kepes parece resignado. Primeiramente ele trata de assegurar Haacke que ele entende e respeita a decisão do artista alemão. “Eu sei que você chegou a ela após deliberar cautelosamente”. Por conta disso, ele continua, “não acho que eu deva tentar persuadir você”. Entretanto, citando uma conversa anterior dos dois, durante um café da manhã em Nova Iorque, Kepes expõe o seu raciocínio. Pedindo para que ele não se importe com a repetição do argumento usado nesse encontro, Kepes reitera seu argumento de que “se alguém tem uma forte convicção sobre a validade do seu trabalho, qualquer que seja o lugar e as circunstâncias de sua apresentação não importam. O lugar onde alguém diz algo é menos importante do que aquilo que temos a dizer” (Kepes, 1969b, tradução do autor)²¹.

Essa estranha carta, em um tom quase passivo-agressivo, dado que Kepes em outras ocasiões e com outras pessoas argumentou a favor da realização da exibição, parece dizer mais sobre Kepes do que sobre a celeuma da Bienal. Aqui temos a impressão de que o argumento utilizado na carta é para ele mesmo, como forma de justificar a dualidade de sua posição, que precisa negociar as demandas da arte com as demandas da carreira de burocrata universitário. De fato, algo similar a esse argumento usado no café com Haacke é dito pouco depois, no dia 30 de junho. No que parece ser uma última cartada para salvar o evento, Kepes prepara uma investida aos convidados restantes da mostra. Preparada como documento que deveria ser assinado por aqueles que “ele espera” que concordem com ele, ao contrário da curta resposta a Haacke, Kepes prepara um texto de três páginas onde ele discorre sobre o convite do evento, qual era o plano da exibição, e sobre a situação de intelectuais e artistas no Brasil. Após reiterar a sua solidariedade com a situação dos brasileiros, Kepes parece dar um ultimato aos artistas convidados por ele:

Eles podem ou boicotar o evento ou participar, mas expressarem seus sentimentos com toda a clareza e honestidade a respeito da situação brasileira. Esses que assinam embaixo respeitam a posição daqueles que assumiram que a expressão mais importante de sua solidariedade com os artistas brasileiros é um silêncio estrondoso ou um vazio acusatório, isto é, abandonar a exibição. Nós reconhecemos assim como eles que uma exibição com participação internacional pode ser explorada pelos mandatários atuais. Não obstante, os artistas que assinam esse documento decidiram participar na exibição e ao mesmo tempo tomar uma posição clara [à situação brasileira] (Kepes, 1969c: 2, tradução do autor)²².

Essa tentativa forçosa parece que rendeu duas respostas distintas. Se por um lado o MIT ficou incomodado com o tom “político” da carta, para os críticos de Kepes ela não era o suficiente (Blakinger, 2019: 338–340). A vontade de “comunicar” a posição desse desagravo e de discutir com o governo e artistas brasileiros, além de ingênua, não considerava que, para se comunicar, alguém precisa estar escutando, e Kepes nunca conseguira publicar em português suas preocupações em jornais locais (*Ibidem*).

O resultado dessa investida, como sabemos, não rendeu frutos: nove dos vinte três artistas decidiram abandonar a exibição (Kepes, 1969d). Àquela altura o boicote ganhava tração internacional e Kepes foi

forçado a preparar um comunicado. Dezenove dias depois daquela última tentativa de reconciliação, no dia 18 de julho, Kepes emite uma nota em nome do CAVS confirmando o cancelamento, reiterando novamente a sua crença de que a comunicação de ideias progressivas é vital (1969d).

A atitude de Kepes, que insistia em seguir com o evento, pode ser entendida tanto por meio da pressão que ele estava sofrendo, quanto por seu discurso de conciliação. Atacado por todos os lados, de artistas e críticos ao próprio embaixador do Brasil, que pessoalmente pressionava ele para continuar os planos mesmo após o cancelamento (Rogers & Secretary of State, 1969), Kepes tentava balancear dois mundos distintos e inconciliáveis. “Puxado em direções opostas [...] ele concorda em protestar, mas também em participar [...] Ele escrevia contra a ditadura militar apesar da proximidade do MIT” (Blakinger, 2019, p. 338, tradução do autor)²³. Tentando contornar a situação, entretanto, sabemos que ele se afastava daquele polo de produção “puro”, “desinteressado”, que caracteriza o polo de produção erudito (Bourdieu, 1996). Apesar de se sentir devastado – dada a oportunidade de uma Bienal logo no segundo ano do CAVS – Kepes continuaria trabalhar com a USIS, com o Departamento de Estado e, claro, com o MIT. Um ditado que ele usou durante aquele ultimato aos artistas parece encapsular bem a sua situação: “Melhor acender uma vela do que maldizer a escuridão” (Kepes, 1969c: 2, tradução do autor)²⁴. Fazendo aquilo que ele poderia fazer, dado aquele momento da sua trajetória, aqui devemos esclarecer que não fazemos nenhum julgamento a respeito das escolhas de Kepes. Nosso interesse é compreender a razão para as atitudes tomadas por ele e por outros. Para tanto, devemos retornar ao tema da Bienal e seu significado para as diversas instâncias sociais que tais eventos concatenam.

Se por um lado vimos que Ciccillo, os EUA, militares e mesmo o Smithsonian se dobram a uma lógica de contenção de danos, cada um à sua maneira e seguindo os seus objetivos, porém onde a arte é a última das preocupações, outros, notoriamente artistas e críticos estabelecidos, denunciam o ataque à autonomia e liberdades artísticas. Como bem nos lembra Aracy Amaral, apesar do boicote não ter sido unanimidade, foram os artistas mais velhos, aqueles já no exterior, relativamente mais estabelecidos, os principais signatários do boicote (Amaral, 2013). Simetricamente oposto, eram justamente os jovens que participariam, mesmo com a recusa de seus pares mais estabelecidos, e que aceitam as condições e os riscos da participação. Esses eram, afinal, aqueles que menos apostavam. Como diz o ditado: quem nada tem, nada teme. O investimento desses jovens artistas, para além dos discursos e das retóricas, é explicado pelo fato que, diferente daqueles que já possuem um certo renome, esses têm pouco a perder. Ademais, uma Bienal, para alguém começando uma carreira, pode ser uma oportunidade imensa.

A X Bienal, assim, se apresenta como um investimento de alto risco aos envolvidos com mais a perder. Ao passo que as denúncias contra a situação, tão bem expressadas pela carta de Haacke a Kepes, desnudam as intenções denegadas daqueles que organizam e financiam a Bienal, o aceite por parte de alguns desses artistas aponta para a posição e para as estratégias de indivíduos ainda em busca de reconhecimento. Posições essas dominadas e que denunciam os limites da autonomia das artes em relação ao poder. Exemplificada pela própria participação de Haacke naquela exibição do MoMA, a posição privilegiada do jovem artista alemão, se comparada com Kepes, aponta para a razão de suas deliberações contra a Bienal. Apesar de mais jovem (n1936) que Kepes (n1906), a sua atitude contra a Bienal denota que seu status como artista só viria a crescer, ao passo que Kepes continuaria como figura secundária da futura história da arte do período, sempre lembrado pelo seu envolvimento com o MIT e a novas tecnologias. Que o próprio gênero da arte e tecnologia hoje continua ser periférico e secundário, é sintomático dessa subjugação e não, por acaso, mérito ou por questões de ordens estéticas.

O jogo duplo de Kepes (e por extensão de parte considerável desse subgênero da arte e tecnologia), respondendo a dois mundos opostos, seria novamente denunciado por ocasião da primeira exibição colaborativa do CAVS. Apresentada como *Exploration* (1970) no MIT e depois expandida e rebatizada de *Explorations* (1970) no NCFA do Smithsonian, em Washington, essas duas exposições eram na verdade uma parte do que Kepes havia planejado para a Bienal. Como tantos eventos de arte e tecnologia antes e depois, essas duas exposições foram incrivelmente populares, porém atraindo o grande público e a ira de críticos de maneira igual. Adiantando a maneira como tais eventos seriam enquadrados, críticos acusam Kepes de estetizar ingenuamente a tecnologia (Blakinger, 2019: 298). Como colocou o historiador e crítico da arte e tecnologia Edward Shanken, porém em relação a outro evento do tipo, esse dilema, de colaboração desse tipo de arte com as instâncias de poder, permeia “as consequências políticas da arte e tecnologia de maneira geral”. Pois como utilizar essas novas tecnologias “sem estetizar ou reificar as elitistas relações sociais da tecnocracia?” (Shanken, 2001: 100, tradução do autor²⁵).

Referências

- ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. 1a ed. São Paulo: Bienal Internacional de São Paulo; Boitempo Editorial, 2004.
- AMARAL, A. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. *Revista USP*, São Paulo, n.52, p.16–25, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i52p16-25>. Acesso em: 26 maio 2021.
- _____. O boicote à X Bienal: extensão e significado. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 400–405.
- BARNHISEL, G. *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York: Columbia University Press, 2015.
- BAUMANN, S. A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics*, Toronto, v.5, n.1, p.47–65, feb.2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2006.06.001>. Acesso em: 26 maio 2021.
- BINGHAM, L. A. *International Art Program plans for X Sao Paulo Bienal*. Series 16; Box 156; Folder 68-05 SAO PAULO X – CORRESPONDENCE. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 1969a.
- _____. *Letter to Mr. Mario Gibson Barbosa*. Series 16; Box 155; Folder 05 [Carta para Mario Gibson Barbosa]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 27 mar. 1969b.
- BLAKINGER, J. R. *Gyorgy Kepes: Undreaming the Bauhaus*. Massachusetts: The MIT Press, 2019.
- BOURDIEU, P. *As Regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A produção da crença contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. G. J. de F. Teixeira & M. da G. J. Setton, Trans. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CAVALCANTI SIMIONI, A. P. Modernismo brasileiro: Entre a consagração e a contestação. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Paris, n.2, p.1–17, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>. Acesso em: 26 maio 2021.
- COELHO, T. Bienal de São Paulo: O suave desmanche de uma idéia. *Revista USP*, São Paulo, n.52, p.78–91, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i52p78-91>. Acesso em: 26 maio 2021.
- CORRIGAN, R.; ELBRICK, C. *Confidential Sao Paulo 785*. Country Files for Brazil 1953-1971; Box 22; Folder EXH 1 SAO PAULO BIENAL BRAZIL 1969 [Letter]. Records of the U.S. Information Agency, 1900-2003; Record Group 306; National Archives Building, Washington, DC, 12 ago. 1969.
- CULL, N. J. *The Cold War and the United States Information Agency: American propaganda and*

public diplomacy, 1945-1989. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

DIZARD, W. P. *Inventing public diplomacy: The story of the U.S. Information Agency*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2004.

DURAND, J. C. G. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FICO, C. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FISHER, E.; AMConsul Sao Paulo. *UNCLAS SAO PAULO 855*. Series 16; Box 160; Folder 68-05 Sao Paulo X CANCELATION [Carta para USIA Washington]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 3 set. 1969.

GLUECK, G. A "Binuclear" Show For The Bial. *The New York Times*, 28D, 18 mai. 1969a.

_____. No Rush for Reservations. *The New York Times*, D21, 6 jul. 1969b.

GOODYEAR, A. C. Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology. *Science in Context*, Cambridge, v.17, n.4, p.611-635, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0269889704000286>. Acesso em: 26 maio 2021.

GOODYEAR, A. C. From Technophilia to Technophobia: The Impact of the Vietnam War on the Reception of "Art and Technology". *Leonardo*, Cambridge, v.41, n.2, p.169-173, 2008.

GREEN, J. N. *We cannot remain silent: Opposition to the Brazilian military dictatorship in the United States*. Durham: Duke University Press, 2010.

HAACKE, H. 1969 April 22, New York. ICAA Record ID 774427 [Carta para Gyorgy Kepes]. International Center for the Arts of the Americas (ICAA), 22 abr. 1969. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/774427#c=&m=&s=&cv=&xywh=-981%2C18%2C4913%2C2750>. Acesso em: 26 maio 2021.

HAINES, G. K. *Americanization of Brazil: A Study of U.S. Cold War Diplomacy in the Third*

World, 1945-1954. Lanhan: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.

HULTÉN, P. *The machine as seen at the end of the mechanical age*. New York: The Museum of Modern Art, 1968.

JACOBSEN JR., W. L. *Telegram to RUEHIA/USIA WASHDC*. Series 16; Box 161; Folder 68-05 SAO PAULO X - INCOMING & OUTGOING MESSAGES [Carta para USIA Washington]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 7 nov. 1967.

_____. *Letter to Arnie* (Series 16; Box 155; Folder 05) [Carta para Arnie]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 17 abr. 1969a.

_____. *Letter to Lois Bingham*. Series 16; Box 156; Folder 68-05 SAO PAULO X - CORRESPONDENCE. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 1969b.

JAREMTCHUK, D. A Bial de São Paulo no contexto da Guerra Fria. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 32., 2005. *Anais...* Brasília: CBHA, 2013, p.1591-1604.

_____. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. *MODOS*, Campinas, v.1, n.2, p.47-57, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.758>. Acesso em: 26 maio 2021.

KEPES, G. *Letter to Mrs. Esther G. Harmon*. Series 16; Box 155; Folder 05 [Carta para Esther G Harmon]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 13 jan. 1969a.

_____. *Letter too Hans Haacke*. Gyorgy Kepes Papers 1909-2003; Box 3; Folder 29 [Letter para Hans Haacke]. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 28 abr. 1969b.

_____. *Memo to Artists participating in the United States exhibition of the X Bial de Sao Paulo*. Series 16; Box 155; Folder 07 [Memo]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 1969c.

_____. *CAVS Press Release*. Gyorgy Kepes Papers 1909-2003; Box 4; Folder 32. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1969d.

KRENN, M. L. *Fall-out shelters for the human spirit: American art and the Cold War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.

- LESLIE, S. W. *The Cold War and American science: The military-industrial-academic complex at MIT and Stanford*. New York: Columbia University Press, 1993.
- MATARAZZO SOBRINHO, F. *Letter to Mrs Lois A. Bingham*. Series 16; Box 155; Folder 05 [Carta para Lois A. Bingham]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 22 abr. 1969.
- MCKNIGHT, J. P.; USIS Buenos Aires. *Post Sponsors Art Exhibit of U.S. Painter Andy Warhol* (Series 5; Box 25; Folder 5) [Field Message para USIA Washington]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 19 jul. 1965.
- MOWINCKEL, J. W. *São Paulo X Bienal*. Series 16; Box 161; Folder 68-05 SAO PAULO X - INCOMING & OUTGOING MESSAGES [Carta para USIA Washington]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 2 dez. 1968.
- NUNEZ, G. A. *Between Technophilia, Cold War and Rationality: A Social and Cultural History of Digital Art* [PhD]. London: University of the Arts London, 2016.
- _____. *Between Worshipers, Priests and the Nuke: An Introduction to the Cultural and Social History of Early Computer Art*. In: CANDY, L.; EDMONDS, E. & POLTRONIERI, F. (Orgs.), *Explorations in Art and Technology*. London: Springer, 2018, p.31-38. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-1-4471-7367-0_2. Acesso em: 26 maio 2021.
- OLIVEIRA, R. A. *Bienal de São Paulo: Impacto na cultura brasileira. São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v.15, n.3, p.18-28, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300004>. Acesso em: 26 maio 2021.
- PONTUAL, R. *Arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.
- RESTANY, P. *Boicote à X Bienal: A anticarreira ou as especulações sobre a cultural impossível. Correio da Manhã*, 1., 31 jul. 1969.
- RIPLEY, D. *Letter to William P. Rogers*. Series 16; Box 155; Folder 05 [Carta para William P. Rogers]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 2 may 1969.
- ROGERS, W. P.; SECRETARY OF STATE. *Telegram to American Embassy Paris REF* 1043. Series 16; Box 160; Folder 68-05 Sao Paulo X CANCELTION [Carta para AMEmbassy Paris]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 25 de jul. 1969.
- SANTOMAURO, F. *A atuação política da Agência de Informação dos Estados Unidos no Brasil (1953-1964)*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- SAUNDERS, F. S. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (Second). New York: The New Press, 2013.
- SCHROEDER, C. S. *X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2011.tde-26112011-133939>. Acesso em: 26 maio 2021.
- SCOTT, D. *Mr. Challinor's Memo, Feb. 19, 1969*. Series 5; Box 21; Folder 5 [Carta para Blitzer]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 3 out. 1969.
- SHANKEN, E. A. *Art in the Information Age: Cybernetics, Software, Telematics and the Conceptual Contributions of Art and Technology to Art History and Aesthetic Theory* [PhD]. Durhan: Duke University, 2001.
- SMITHSONIAN/NCFA. *Reference FM70, Dec. 2, 1968*. Series 16; Box 161; Folder 68-05 SAO PAULO X - INCOMING & OUTGOING MESSAGES [Carta para USIS Rio de Janeiro]. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321. 2 dez. 1968.
- SPRICIGO, V. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hedra, 2011.
- TAYLOR, G. D. *When the machine made art: The troubled history of computer art*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- USIA; DEPARTMENT OF STATE. *Circular 14607*. Series 16; Box 160; Folder 68-05 Sao Paulo X CANCELTION. Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 321, 29 ago. 1969.
- VALLYE, A. *Design and the Politics of Knowledge in America, 1937-1967: Walter Gropius, Gyorgy Kepes*. PhD. New York: Columbia University, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.7916/D883401H>. Acesso em: 26 maio 2021.

WANG, A. R. R. *Collaboration as camouflage: The mobilization of art during Cold War scientific exceptionalism*. Master of Arts. British Columbia: University of British Columbia, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14288/1.0380774>. Acesso em: 26 maio 2021.

WHITELEGG, I. *The Bienal Internacional de São Paulo: A concise history, 1951-2014. Perspective. Actualité en Histoire de l'art*, Paris, n.2, p.380–386, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.3902>. Acesso em: 26 maio 2021.

Notas

* Pós-doutorando associado ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, com pesquisa financiada pela FAPESP. E-mail: gancgana@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6725-1590>. Pesquisa financiada pela FAPESP, Processo: 19/00626-3.

¹ “Nem tudo está tranquilo no front artístico estival”. Tradução do autor.

² Aqui pretendemos utilizar as abreviações adotadas nas correspondências diplomáticas estadunidenses, visando a simplificação e sintetização das traduções feitas aqui.

³ Calculado a partir dos dados fornecidos por Durand (1989: 137).

⁴ Devemos notar que esse nome, USIA, não era usado em terras estrangeiras, e se referia apenas à sede da agência em Washington. Para seus postos em outros países, inclusive no Brasil, o título *United States Information Service* (USIS) era usado (Cull, 2008: 98).

⁵ Recentemente Daria Jaremtchuk descreveu esforço similar, porém com ênfase na viagem de indivíduos em direção aos EUA, uma verdadeira “política de atração” onde “bolsas, os prêmios de viagens e os intercâmbios foram modos sutis e silenciosos de aproximação não associados aos canais governamentais” (2017: 50).

⁶ Para ficarmos no assunto das artes visuais, Wilson Dizard Jr., um oficial da USIA entre 1951 e 1980, além de teórico da diplomacia pública estadunidense, encontra na própria relação museológica e artística entre Rockefeller e a América Latina anterior ao fim da Segunda Guerra as origens daquilo que viria ser a USIA, “o braço público dos EUA nas operações ideológicas” em solo estrangeiro (2004: 10). Para mais informações acerca desse período anterior, assim como o seu envolvimento com o mundo das artes, consultar a obra de Barnhisel (2015).

⁷ “Years of criticism from domestic art groups, insinuations from various congressmen that the art program was riddled with subversive art and artists (and USIA fears that these charges would lead to diminished appropriations for the agency), and uncertainty about the propaganda impact of American art exhibits on the foreign audience led to a growing feeling that the USIA should get out of the art business altogether”.

⁸ “USIA would be informed of, or participate in, the planning of each project”.

⁹ “As Smithsonian Institution rather than USIA, we may have better reception—people are interested in art but suspicious of propaganda”.

¹⁰ Rótulo normalmente empregado por pesquisadores anglo-saxões para descrever o embate cultural entre as superpotências da Guerra Fria e normalmente relacionado à obra de Frances Saunders, de 1999, e reeditada mais recentemente (2013).

¹¹ “Besides the program already established as part of the São Paulo X Bienal, we are planning to organize a room entitled ‘Art and Technology’, in which we would present forty works of forty artists representing thirteen countries.”

¹² “Excuse me for attacking things outside the bureaucratic framework, but I’m extremely anxious to know what’s going on up there where the big decisions are made. What is going to be the American show this year at the Bienal?”.

¹³ Essa sessão se baseia principalmente no recente trabalho de Blakinger (2019). Outras informações recentes acerca da trajetória dele podem também ser encontrados nos textos de Goodyear (2004, 2008) e nas recentes teses de Vallye (2011) e Wang (2019)

¹⁴ “too static and too limited in terms of social message communication [...]”.

¹⁵ “whether the Massachusetts Institute of Technology is a university with many government research laboratories appended to it or a cluster of government research laboratories with a very good educational institution attached to it.”.

¹⁶ “E para você, Gyorgy Kepes, cujo sonho era reunir essa escócia, vai ser fuder.”

¹⁷ Essa longa discussão a respeito sobre quem e como seria feito o pagamento da exposição, que se estende até junho, a semanas do boicote, pode ser encontrada em um conjunto vasto de cartas no Smithsonian Institution Archives, Washington, D.C.; Record Unit 32; Series 16; Box 155; Folder 05 e Folder 07.

¹⁸ Em sua tese, Schroeder encontra as mesmas cartas e documentos que encontramos nos arquivos do Smithsonian, porém nos arquivos da Bienal, dando um exemplo da importância que o boicote tinha para ambas as instituições. Essas tentativas frustradas, além da pressão por parte do governo brasileiro e estadunidense, também são descritas em Green (2010).

¹⁹ “In my judgment US failure participate will have very adverse effects generally throughout Brazil and particularly in government circles which, as you so well know, are particularly sensitive and resentful of image of Brazil projected in the United States.”

²⁰ “Le gouvernement américain poursuit une guerre immorale au Viêt-Nam et soutient vigoureusement les régimes fascistes au Brésil et dans d’autres endroits du monde. A l’heure actuelle, toute exposition sous les auspices du gouvernement américain est faite pour promouvoir l’image et la politique de ce gouvernement. Il s’agit d’une opération de relations publiques, quelles que ay soient les intentions des organisateurs et des participants. Grâce à la tolérance répressive, l’énergie des artistes est canalisée pour servir une politique que ces mêmes artistes méprisent à bon droit. S’ils ne veulent pas devenir des complices involontaires, ils n’ont d’autre choix que de refuser de montrer leur travail dans des représentations nationales à l’étranger.”

²¹ “I know that you came to your decision after careful consideration. Therefore, although I very much wish that you could be with us in the exhibition, I don’t think I should try to persuade you. As I told you in New York (and I hope you don’t mind if I repeat it) at our breakfast,

if one has strong convictions of the validity of one's work, wherever and under whatever circumstances one presents one's works doesn't matter. The place where one says it is less important than what one says."

²² *"They can either boycott the exhibition, or participate, but speak out their feelings with unmistakable clarity and candor concerning the Brazilian situation. The undersigned respect the stand of those who assume that the most effective expression of their solidarity with the Brazilian artists is a thundering silence or an accusing gap, that is, to withdraw from the exhibition. We recognize as they do that an exhibition with international participation could be exploited by the present rulers to hide the absence of cultural liberty in their country. Nevertheless, the undersigned artists decided to participate in the exhibition and at the same time take a clearly legible stand"*

²³ *"[...] pulled as he was in opposite directions, and the contorted justifications that maintaining such a conflicted position required. He agreed with protest, but also with participation. He wrote against military dictatorship abroad, despite MIT's proximity to military power at home. He was against war, but also entangled in it."*

²⁴ *"[...] it is better to light a single candle than to curse the darkness."*

²⁵ *"This dilemma plagues the political consequences of art and technology in general. For how can an artist use technology in a way that does not aestheticize it or otherwise reify the elitist social relations of technocracy?"*

Artigo recebido em janeiro de 2021. Aprovado em abril de 2021.