

**PIERRE RESTANY E AS BIENNAIS DE ARTE NOS ANOS 1960:
REFLEXÕES SOBRE O SUCESSO DA “FÓRMULA VENEZIANA”**

***PIERRE RESTANY AND THE 1960s ART BIENNIALS:
REFLECTIONS ON THE SUCCESS OF THE "VENEZIAN FORMULA"***

Maria de Fátima Morethy Couto / UNICAMP

RESUMO

A partir de um texto do crítico francês Pierre Restany publicado em 1969, minha comunicação pretende refletir sobre o papel das bienais e grandes mostras no sistema de arte dos anos 1960, bem como discutir seu poder de legitimação em um momento de intensa revisão de valores culturais e artísticos. Restany analisa essas mostras a partir de uma perspectiva acentuadamente francesa e se revela preocupado em relação ao lugar secundário ocupado por Paris naquele momento.

PALAVRAS-CHAVE: Bienais de arte; Pierre Restany; anos 1960; arte contemporânea.

ABSTRACT

Based on a text by the French critic Pierre Restany published in 1969, my paper intends to reflect on the role of biennials and large exhibitions in the art system of the 1960s, as well as to discuss its legitimating power legitimation at a time of intense review of cultural and artistic values. Restany analyzes these shows from a rather French perspective and is concerned about the secondary place occupied by Paris at that time.

KEYWORDS: *Art Biennials; Pierre Restany, the 1960s, Contemporary art.*

Introdução

Minha comunicação insere-se em uma pesquisa maior, que desenvolvo com auxílio do CNPq, e que visa estudar os efeitos da circulação de artistas e críticos de arte estrangeiros na América do Sul, bem como da participação de artistas e críticos de arte sul-americanos em eventos internacionais de grande porte nas décadas 1950/1970. Esta pesquisa tem por objetivo analisar as diferentes estratégias de internacionalização e de afirmação cultural que se faziam presentes naqueles anos e, mais especificamente, refletir sobre o papel de determinadas instituições e/ou agentes na difusão de certos artistas ou tendências. Um de seus focos volta-se para a recepção internacional das bienais de arte e de mostras similares realizadas na América do Sul nas décadas indicadas¹.

Nesse contexto, alguns agentes culturais se destacam de imediato por sua atuação expressiva e disseminada, entre eles o crítico e historiador argentino Jorge Romero Brest, que dirigiu o Instituto Torquato di Tella, o cubano José Gómez Sicre, diretor da Seção de Artes Visuais da Organização dos Estados Americanos (OEA) entre 1948 e 1976 e o crítico francês Pierre Restany.

Brest colaborou no processo de renovação cultural argentino, como crítico e gestor, e circulou como poucos sul-americanos lograram fazê-lo no cenário artístico internacional dos anos 1950/60: além de proferir palestras em vários países do continente, entre eles o Brasil, integrou o júri de eventos internacionais de peso, como as I, II e VI edições da Bienal de São Paulo (1951, 1953 e 1961), a XXXI Bienal de Veneza (1962), a Bienal de Jovens de Paris (1965) e a Bienal de Gravura de Tóquio (1966). Sicre, por sua vez, desempenhou papel central na criação e difusão de um conceito de “arte latino-americana” no pós-guerra e foi presença marcante na Bienal de São Paulo, organizando as delegações da União Panamericana e atuando enquanto jurado nas edições de 1959, 1963 e 1965.

Diferentemente de Brest e de Sicre, Restany nunca foi jurado ou comissário da delegação francesa das Bienais de São Paulo, mas veio recorrentemente ao Brasil durante os anos 1960 para acompanhar algumas das edições da mostra, sobre as quais publicava longos artigos na imprensa internacional². Sua primeira visita, em 1961, ocorreu em função de um convite de Mário Pedrosa, diretor-geral da 6ª Bienal de São Paulo, para conhecer a mostra. Em 1967, recebe novo convite, desta feita de

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Pierre Restany e as bienais de arte nos anos 1960: reflexões sobre o sucesso da “Fórmula Veneziana”, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3535-3548

Francisco Matarazzo Sobrinho, para organizar a sala sobre Arte e Tecnologia para a bienal seguinte, de 1969, o que faria juntamente com o artista Pol Bury. Restany, contudo, acabou se tornando um dos líderes do boicote internacional à edição daquele ano, em protesto contra a situação política do Brasil.

Restany também viajou com frequência para a Argentina e nutria especial interesse pela vida cultural portenha. Em 1964 integrou o júri do Prêmio Torquato di Tella, juntamente com Clement Greenberg. Na ocasião, seu favorito para o prêmio internacional, o escultor Arman, foi preterido em favor do pintor Kenneth Noland, que contara com o apoio do crítico norte-americano. Restany, contudo, encantou-se pelo trabalho de Marta Minujín, artista que conquistou o prêmio nacional com sua ajuda. No ano seguinte, em 1965, publicou um artigo entusiasta sobre o cenário artístico argentino, comparando-o, em termos positivos, ao cenário nova-iorquino, e colocando-o em um patamar superior ao brasileiro. Restany tinha pouco apreço pela arte abstrata de viés construtivo, hegemônica nos meios de vanguarda no Brasil, e tampouco era entusiasta da utopia modernizante de Brasília, apesar de reconhecer seu papel simbólico para a sociedade brasileira. Segundo Aracy Amaral, ao visitar o Brasil nesse mesmo ano de 1965, ele “declarou não ter encontrado nada de interessante em arte do ponto de vista criativo” (AMARAL, 1982, p. 134).



Figura 1: Pierre Restany nos anos 1960.

Cabe registrar que vários de seus textos e projetos provocaram debates e comentários acirrados a parte do meio artístico e intelectual brasileiro. Em carta a Hélio Oiticica, enviada em 1964, Lygia Clark comenta seu desapontamento com o que via em Paris e menciona diretamente Restany:

A arte defendida pelo Restany é arte morta: sempre me dá a sensação da própria morte do objeto, do bric-à-brac cheio de vivências obscuras e nojentas. A crise é geral e terrível. Você vê todos em busca de uma originalidade pela originalidade... matérias orgânicas cheirando mal (quase) feitas sem o mínimo sentido de síntese ou transposição. É absolutamente outra espécie de naturalismo de péssima qualidade – não é arte de jeito nenhum (FIGUEIREDO, 1996, p. 34).

Mário Pedrosa, por sua vez, traduz o *Manifesto pela Arte Total* de Pierre Restany em sua coluna do *Correio de Manhã* de 17 de março de 1968 mas não deixa de registrar seu desacordo com suas ideias. Dez anos mais tarde, nova e mais intensa polêmica foi provocada pela publicação do *Manifesto do Rio Negro* ou *Manifesto do Naturalismo Integral*, lançado após sua viagem pela Amazônia juntamente com Franz Krajcberg e Sepp Baendereck em 1978³.

Restany circulava com destaque no circuito de arte europeu da época, em especial entre Paris e Milão, inicialmente como promotor do Novo Realismo Francês. Foi autor/organizador de diversos livros sobre arte contemporânea, em que expressava sem receio suas visões pessoais, e colaborou regularmente em revistas de arte e arquitetura de impacto no período, como *Cimaise*, *Domus* e *Planète*. Quando de seu falecimento, em 2003, a revista *Domus* publicou sua última resenha, “A Magia do Amazonas”, a respeito de uma exposição na Fundação Cartier com trabalhos de artistas contemporâneos sobre os yanomami da Amazônia – tema que se tornou caro para ele desde sua viagem pelo Rio Negro –, bem como reproduziu alguns depoimentos de amigos e colaboradores a seu respeito. Maria Grazia Mazzocchi, da equipe da revista, relembra seus constantes deslocamentos:

[...] Sua vida foi marcada por uma nostalgia profunda, mas vivida com uma energia surpreendente. Ninguém poderia acompanhar Pierre em suas viagens pelo mundo da arte. Na Bienal de Veneza, ele não podia dar dois passos sem ser abordado por inúmeros admiradores ou assediado por postulantes que lhe pediam de conselhos, informações, uma boa palavra aqui ou ali. Só a bordo de um avião ele podia ter um pouco de paz. Pierre passou grande parte de sua vida voando de um continente para outro, levando sua crítica

lúcida e seu entusiasmo inesgotável para todos os cantos do planeta (DOMUS, 08 jul. 2003).

Seu legado crítico vem sendo objeto de interesse e atenção de diversos pesquisadores, de diferentes origens. Em 2006, um colóquio internacional, *Le demi-siècle de Pierre Restany*, que resultou em uma extensa publicação, foi realizado em sua homenagem em Paris e discutiu diversos aspectos de sua atuação – suas descobertas, seus aportes conceituais, sua capacidade de formação de redes e de agenciamento cultural, etc. Há muito a ser dito sobre esta figura polêmica, bastante ativa e engajada. Quero aqui dedicar-me a um texto de sua autoria, sobre as bienais de arte, com o intuito de refletir sobre o poder de legitimação e o valor hierárquico desses eventos naquele momento. Não se trata de tomar a visão de Restany como a mais fidedigna mas de compreendê-la como um testemunho qualificado dos conflitos e interesses em jogo no período, no campo das artes, embora sua análise esteja claramente relacionada à sua atuação no cenário francês.

Bienais de arte nos anos 1960

Em 1969 Restany organiza juntamente com Pierre Cabanne o livro *L'avant-garde au XXème siècle*, com o propósito de introduzir o leitor a diversos conceitos, movimentos, exposições, agentes e artistas de vanguarda. O livro tem estrutura semelhante a de uma enciclopédia, mas sem intenção totalizante. Cada capítulo é dedicado a um tema relacionado ao mundo da arte contemporânea e é tratado livremente por um dos organizadores. A escolha dos temas, por si só, é indicativa não apenas dos interesses de Cabanne e de Restany como também do debate em curso sobre arte na França do período. Como exemplo da diversidade – e especificidade – dos assuntos tratados, cito alguns dos tópicos por eles selecionados: *Abstraction Lyrique, Armory Show, Art Cinétique, Die Brücke, César, Constructivisme, École de New York, Galeries Expérimentales, Paul Guillaume, Multiples, Musées, Objet; Vasarely e Warhol*.

Um dos capítulos, de autoria de Pierre Restany, é dedicado às bienais de arte do período e, mais especificamente, ao sucesso da “fórmula veneziana”. O texto ganha maior interesse se considerarmos que ele foi publicado em um momento de intensa revisão dos valores artísticos e culturais e de “crise” das instituições e dos agentes de legitimação⁴. Além disso, ele traça uma série de paralelos entre as grandes

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Pierre Restany e as bienais de arte nos anos 1960: reflexões sobre o sucesso da “Fórmula Veneziana”, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3535-3548

mostras do período, em termos de impacto e atualidade, o que nos auxilia a compreender as redes de interesse em jogo naqueles anos.



Figura 2: Manifestações e protestos na Bienal de Veneza de 1968.
Fonte: <<http://www.osservatoriorepressione.info/19-giugno-1968-venezia/>>.

Faz-se importante lembrar que a edição da Bienal de Veneza de 1968 fora marcada por uma série de contestações, na esteira dos protestos de estudantes e trabalhadores que se iniciaram na França e se propagaram pela Europa. A premiação foi adiada, por receio de novas manifestações, sendo na sequência abolida para as bienais imediatamente posteriores⁵. Restany expressa seu claro descontentamento com esta mostra, descrevendo-a como “uma bienal peso-leve, baseada em um única senha, ‘economia-restrição’, plena de maquinações mesquinhas e saturada de oportunismo”. Relembra que ela abriu em uma “atmosfera pesada, dominada pelo vento internacional da epopeia estudantil, marcada pela explosão das barricadas parisienses e traumatizada pela recente ocupação da Trienal de Milão” (CABANNE e RESTANY, 1969, p. 116). A seu ver,

[...] o único gesto poético veio do jovem pintor argentino Nicolas Uriburu, que, na véspera da inauguração oficial, de madrugada, espalhou de uma gôndola um pó químico perfeitamente inofensivo ao longo do Canal Grande, dando à água um tom verde alegre e fluorescente. Uriburu agia assim como um poeta-demiurgo da metamorfose tecnológica; ele queria afirmar o direito ao sonho e à fantasia no seio do protesto mais engajado. Pensamos em Yves Klein, que não teria renegado tal gesto (CABANNE e RESTANY, 1969, p. 116).

A menção a Uriburu é significativa pois demonstra o olhar atencioso de Restany em relação ao trabalho dos jovens artistas argentinos, conforme sinalizado acima. A referência a Yves Klein, que fizera parte do grupo dos Novos Realistas Franceses, acrescenta valor simbólico ao comentário, já que, como vimos, Restany acompanhou de perto o grupo, chegando a atuar como seu mentor⁶.



Figura 3: Nicolás García Uriburu, *Proyecto intercontinental de coloración de las aguas*.
In: <<http://proyectoidis.org/hidrocromia-arte-en-accion/>>.

Apesar das críticas diretas à edição de 1968, Restany defende a supremacia da Bienal de Veneza em relação a mostras de arte da mesma natureza, atribuindo-a a fatores como: caráter solene do evento, sistema de premiações, periodicidade, ampla confrontação de obras, criação de um público especializado. Veneza, ao estimular o grande fluxo das trocas internacionais, contribuiu para o desenvolvimento de eventos culturais de vocação universal, mas, na opinião do crítico francês, as outras bienais mais recentes (São Paulo, Tóquio, Liubliana, Menton, Teerã e San Marino, entre outras) careciam do charme e da pompa oferecida pela cidade italiana. A seu ver, a Bienal de Veneza continuava imbatível não tanto pela qualidade ou ousadia do evento, mas pelo enquadramento proporcionado pela cidade, pelo “ambiente, clima e pela magistral indiferença que dali emerge”.

Cabe ressaltar que Restany acreditava que o modelo bienal continuava necessário: “o princípio de um confronto regular e permanente de artistas nacionais e estrangeiros, sob a caução de um comitê internacional de especialistas” ainda se fazia essencial para a avaliação da produção contemporânea. Naquele momento, para ele, em escala global, apenas a Bienal de São Paulo também poderia ser considerada “uma peça importante no sutil mecanismo de compensação e troca” que regia a arte contemporânea e suas instituições de legitimação. Mas suas observações sobre a mostra brasileira nunca foram completamente elogiosas.

Em 1965, em entrevista concedida para o *Correio da Manhã*, Restany criticara a 8ª Bienal de São Paulo, considerando-a fraca em relação à Bienal de Veneza de 1964, que tanta polêmica causara por conta da concessão do grande prêmio para Robert Rauschenberg⁷. Em sua opinião, “a 8ª Bienal [de São Paulo] foi opostamente calma, monótona, isso querendo significar que se volta a um período de incerteza, evitando assim tomar partido” (Entrevista, 1965, p. 3). O crítico francês não hesita em propor mudanças estruturais radicais para a mostra brasileira, como a abolição das representações nacionais em prol de uma seleção exclusivamente temática e a proibição da participação de comissários dos países expositores no júri de premiação⁸. Tal como vinha ocorrendo em Veneza desde 1960, o júri da Bienal de São Paulo deveria ser composto apenas por especialistas, o que, segundo Restany, evitaria premiações pouco justificadas, como a divisão do Grande Prêmio daquele ano entre o húngaro Victor Vasarely, que residia na França desde os anos 1930, e o italiano Alberto Burri:

[...] Justamente porque a Bienal de São Paulo conservou jurados também comissários, é que se chegou a essa partilha absurda do grande prêmio entre dois artistas diferentes na morfologia e na importância histórica. O prêmio de escultura estrangeira foi dado a um talento artesanal medíocre, enquanto o suíço Jean Tinguely representava uma das démarches mais legítimas da escultura do século⁹ (Entrevista, 1965, p. 3).

Em 1969, no texto aqui em análise, Restany observa que a Bienal de São Paulo foi concebida à imagem de Veneza e por isso refletia as orientações principais que ali se tramavam. Embora por vários anos a Bienal de São Paulo tenha confirmado “a superioridade e o prestígio das escolas europeias” (o que, a seu ver, deveria ser prezado), em 1963 ela errou ao conceder o grande prêmio ao “medíocre [Adolph] Gottlieb em detrimento de [Pierre] Soulages”. Do mesmo modo, em 1967, assistiu-se

em São Paulo ao “escândalo do malogro de César, para quem todos esperavam o Grande Prêmio, dada a importância e a qualidade de sua retrospectiva. (...) Agraciado com um prêmio de consolo, César o recusou” (CABANNE e RESTANY, p. 117)¹⁰. Como observa Isabel Plante, Restany estava temeroso de que a delegação francesa de 1967 – selecionada por Michel Ragon e formada por quatro artistas de filiação realista, dois deles bastante jovens – retornasse sem nenhuma premiação e chegou a escrever para alguns de seus colegas sul-americanos, como Angel Kalemberg, para que colaborassem com sua campanha em prol da importância da arte francesa de vanguarda:

[...] Seria uma pena que uma seleção francesa tão brilhante pagasse o preço de uma aliança diplomática entre países subdesenvolvidos! Um palmarès negativo em São Paulo também seria utilizado em Paris por todos os reacionários oficiais como prova da aberração de uma escolha tão atual (PLANTE, 2009, p. 300).

A documenta, a seu ver, era ainda uma “exposição organizada pelos alemães para os alemães”, que tinha o dissabor de ser realizada “em um canto remoto da província alemã, a poucos quilômetros da RDA (Alemanha Socialista)”. Embora percebesse mudanças na orientação da documenta 4 (1968), a última realizada sob a tutela de seu idealizador, Arnold Bode, Restany não deixou de criticar o fato de que seus visitantes “saíam com a impressão de que a juventude e frescor, o elã e a força inventiva da arte contemporânea eram agora reserva exclusiva dos Estados Unidos” (CABANNE e RESTANY, p. 118). O golpe de Kassel, continua, “só pode acelerar a emigração artística internacional para Nova York”¹¹.

Na visão de Restany, o sucesso da fórmula veneziana correspondia ao declínio dos Salões parisienses: “em 1895, no momento em que se abria a primeira Bienal de Veneza, o Salão, que ainda era o evento principal da temporada parisiense, começava a passar por sérias dificuldades”. E se os últimos Salões parisienses, criados no imediato pós-guerra, como o Salão Comparações e o Salão de Maio¹², pareciam renovar – ao mesmo tempo em preservavam – o modelo “salão”, eles não mais conseguiam fazer frente às grandes mostras que ocorriam no exterior, “no estilo londrino da Tate Gallery ou à moda germânica da documenta”.

A respeito da Bienal de Jovens de Paris, criada em 1959 por Raymond Cogniat com a clara intenção de reconduzir Paris à condição de centro internacional de referência

no campo artístico, apostando na produção de artistas com menos de 35 anos (idade limite para participação no evento), Restany também se mostra reticente¹³. Ele ressalta seu caráter experimental, mas considera que esta bienal foi um passo bastante modesto na acirrada disputa por um lugar hegemônico no panorama das artes. “Paris, certamente, ainda continua sentimentalmente ligada a seus Salões”, afirma Restany, “mas acredita tão pouco em sua eficácia que não pôde resistir à tentação de criar sua própria Bienal”:

[...] se os salões já são um modelo ultrapassado e não são suficientes para essa tarefa básica [de promoção de confrontos internacionais], novos métodos de reanimação da vida artística, adequados à conjuntura mundial, devem ser empregados. Os americanos, os ingleses, os alemães e os escandinavos já refletiram sobre o conjunto italiano. Façamos como eles. Chegou a hora de Paris ter seu verdadeiro museu do século XX, se ele quer continuar sendo um fórum permanente de criação artística (CABANNE e RESTANY, 1969, p. 117-118).

Conforme mencionado, Restany empreende sua análise das bienais de arte dos anos 1960 a partir de uma perspectiva acentuadamente francesa (ou mesmo parisina), que advoga pela necessidade de reconhecimento da atualidade da produção artística de seu país ao mesmo tempo em que reconhece a posição secundária por ele ocupada no circuito artístico internacional daquele momento. Isso se faz evidente em diversos momentos do texto, como vimos acima em relação às críticas à americanização da Bienal de São Paulo e da documenta. Por vezes, o texto adquire um tom de manifesto, de teor quase nacionalista, como quando ele discute a questão da Escola de Paris e da representação francesa nas mostras internacionais de arte:

[...] Paris não faz nenhuma discriminação no tratamento entre artistas franceses e residentes estrangeiros: estes últimos dão a Paris tanto quanto recebem. Mas a Bienal de Veneza (depois de 1948) veio para viciar o bom funcionamento dessa simbiose, causando uma verdadeira disparidade nas carreiras dos dois polos da população artística parisiense. Resumo a situação em duas frases, emprestadas a René de Solier: uma pessoa faz suas aulas (modernas) em Paris; mais tarde, expõe em 'seu pavilhão' na Bienal. Artistas estrangeiros, após terem sua fama estabelecida por e em Paris, são patrocinados por seus países de origem, que lhes oferecem em Veneza possibilidades de exposição e apresentação infinitamente superiores àquelas que seus colegas franceses podem se beneficiar, vítimas da exiguidade de seu pavilhão nacional (para não mencionar as outras desvantagens da 'oficialidade' francesa). [...] Trata-se de uma injustiça prática, cujos efeitos são sentidos

sobre suas carreiras (feitas atualmente por meio de slogans e palmarès): os franceses, claramente prejudicados pela abundante população artística de sua capital, têm que esperar muito mais tempo para aceder ao canto da cimalha que guarda a medalha (CABANNE e RESTANY, p. 113-114).

Ao final de seu texto, Restany declara enfaticamente que Paris estava se tornando isolada em um contexto internacional em radical evolução: “Paris parece cada vez mais provinciana. Suas grandes discussões estéticas submergem em questões paroquiais. Ela desaprende, pouco a pouco, a ver grande” (CABANNE e RESTANY, p. 118).

Assim como outros artistas e intelectuais atuantes naqueles anos, Restany percebia que a produção contemporânea, pela qual se engajava há vários anos, não encontrava apoio institucional na França e necessitava de maior espaço de promoção. Esta situação se modificaria no decorrer dos anos subsequentes, em função de uma ação mais decidida do Estado francês, após a pressão pública exercida por diversas personalidades do mundo artístico, entre elas o próprio Restany. Nos anos 1970/80, seriam criados o Centre Georges Pompidou e o Museu Nacional de Arte Moderna (1977), a FIAC (Feira Internacional de Arte Contemporânea, em 1974), os Fundos Regionais de Arte contemporânea e os Centros de Arte Contemporânea. Trata-se de espaços que deram novo impulso à arte francesa, mas que não conseguiram levar o país a se impor frente à hegemonia dos Estados Unidos. Em 1969, a situação era ainda nebulosa, com as instituições políticas e culturais procurando assimilar o choque dos protestos de 1968. A França não logrou reconquistar sua posição anterior, de centro mundial e farol das artes, embora tenha recuperado parcialmente sua capacidade de embate.

O boicote à 10ª Bienal de São Paulo

Para concluir, gostaria de assinalar que embora o texto aqui discutido não apresente uma visão crítica do modelo “bienal”, nesse mesmo ano de 1969 Restany viu-se completamente envolvido no boicote internacional à 10ª Bienal de São Paulo, em reação à repressão e à censura cada vez mais intensas exercidas pela ditadura militar brasileira. Em 1969, o governo cancelou a realização da mostra dos artistas que haviam sido selecionados para representar o Brasil na IV Bienal de Jovens de Paris, bem como impediu o envio das obras para o exterior. Entre os nomes

escolhidos estavam os de Antonio Manuel, Humberto Espíndola, Carlos Vergara e Evandro Teixeira¹⁴.

Sobre o tema, Restany publica um artigo na revista *Domus*, que foi reproduzido na edição de 31 de agosto do *Correio da Manhã*. Nele, o crítico francês muda de tom e afirma que a “as estruturas internacionais e os usos que regulavam a vida moderna parecem superados”. (...) A hierarquia clássica foi substituída por uma anti-hierarquia de valores”, o que levou muitos artistas a rejeitarem as formas tradicionais de arte e seu sistema de legitimação, tornando-se *antiartistas*, prontos a construir *anticarreiras*. A Bienal de Veneza de 1968 é por ele aqui apontada como um marco nesta virada:

[...] Dali por diante, tudo estava revirado. Aquilo que no quadro da “carreira” era o ápice da consagração, tornou-se o máximo do comprometimento burguês. O ápice da consagração da anticarreira consistia em recusar-se a participar das Bienais do sistema. O anti-sistema tem sua hierarquia de recusa própria (Boicote à X Bienal, 1969, s/p).

Embora observe que a recusa à participação já se tornara um gesto assimilado pelo sistema – “após o sucesso comercial ou uma exposição bem sucedida, impõe-se uma recusa bem alardeada” – Restany leva o leitor a refletir sobre a grave situação política do Brasil e sobre a necessidade de assumir posturas combativas, de clara oposição ao que ocorria. E afirma que seu envolvimento com o boicote à Bienal de São Paulo apressara sua passagem para a anticarreira. Como observa Caroline Schroeder, autora de tese e diversos artigos sobre o tema, “ao tomar a decisão de apoiar o boicote, Restany entendeu que não havia lugar para um novo humanismo em uma sociedade privada da própria liberdade e impedida de manifestar-se coletivamente” (SCHROEDER, 2011, p. 110).

Notas

¹ Esta pesquisa já resultou em diversas publicações, a saber: “As primeiras Bienais de São Paulo e seu impacto na América Latina”, *22º Encontro Nacional da ANPAP* (2013); As Bienais de arte na América Latina na década de 1960: propósitos e repercussões”, *23º Encontro Nacional da ANPAP* (2014); “Estratégias de internacionalização e de resistência: a arte no Brasil e na Argentina na década de 1960”, *Revista VIS* (2014); “Quando o olhar se volta ao “outro”: as premiações da Bienal de Veneza aos artistas latino-americanos (anos 1950/60)”, *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* (2014); “Brasileiros nas Bienais de Paris (anos 1960)”, *Revista VIS* (2016); “Arte e internacionalização: a I Bienal Internacional de São Paulo”. In: *Histórias da arte em exposições*, (Riobooks, 2016); “La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil”, *Caiana* (2017).

² Cartas conservadas nos Arquivos da Crítica de Arte (Archives de la Critique d'Art), em Rennes, revelam que Restany escreveu para diferentes editores de revistas internacionais propondo textos sobre as exposições e lugares que visitava.

³ Ver, a este respeito, HUCHET, Stéphane. "Pierre Restany, quels échos brésiliens?" (LEEMAN, 2009, p. 311-324), bem como os estudos mais recentes de Carmen Palumbo.

⁴ Trata-se de um período de intensas transformações também no campo das exposições de arte. Em 1969 Harald Szeemann organiza, na Kunsthalle de Berna, *When attitudes become form*, exposição que se tornaria célebre por romper com as concepções tradicionais de apresentação e montagem e por projetar a figura do curador-independente. Em 1972, Szeemann atuará como curador da 5 documenta de Kassel e deixará sua marca na história da mostra alemã.

⁵ Em 1986, porém, novo sistema de premiação será elaborado e colocado em funcionamento.

⁶ O trabalho de Klein, que falecera em 1962, aos 34 anos de idade, foi objeto de grande interesse por parte de Restany.

⁷ Esta premiação representou um golpe para os que continuavam a defender a supremacia da arte francesa em nível mundial.

⁸ Até a 8ª edição da Bienal de São Paulo (1965) vigorou um sistema de premiação em separado, para artistas nacionais e estrangeiros. Em 1967, em plena ditadura militar, este sistema é modificado e os prêmios são unificados, sem separação por categoria, sob a denominação Prêmio Itamaraty e Prêmio Bienal de São Paulo, conforme acordo estabelecido entre a Fundação Bienal e o Ministério das Relações Exteriores. Segundo Leonor Amarante, estava previsto no acordo que o Prêmio Itamaraty "serviria para enriquecer as paredes das embaixadas brasileiras do exterior" (AMARANTE, 1989, p. 150). Além disso, data desta época a instituição do Grande Prêmio Latino-Americano F. Matarazzo Sobrinho, iniciativa realizada com uma dupla intenção: a de homenagear o industrial fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e também da Bienal de São Paulo, que se retirava da direção da mostra, e a de assegurar uma premiação aos artistas latino-americanos, pouco contemplados nos palmarês da Bienal. Nesse novo esquema, ainda vigoravam os prêmios-aquisição, as menções honrosas e os prêmios especiais. Em 1979 toda a premiação é abolida, fato que já havia acontecido na Bienal de Veneza e na Bienal de Jovens de Paris.

⁹ Cabe ressaltar que Tinguely recebeu um prêmio especial, o de Pesquisa em Artes, recentemente criado, nos moldes da Bienal de Jovens de Paris).

¹⁰ A Bienal de 1967 é conhecida como "Bienal pop", em função do impacto causado pelas representações inglesas e norte-americanas. Restany vem ao Brasil para a abertura da Bienal e segue para o Rio de Janeiro, juntamente com César, que fez uma performance – com uma de suas expansões – no Museu de Arte Moderna da cidade. Conforme relata Ana Magalhães, o MAC USP adquire nesta ocasião uma *Expansion controlée* de César, em meio a críticas (MAGALHÃES, 2012). Leonor Amarante, em seu livro sobre a Bienal de São Paulo assim comenta a polêmica envolvendo a premiação de César: "Ao premiar o pintor inglês Richard Smith, 36 anos, o júri atingiu o estrelismo do escultor francês César Baldaccini. Indignado por não levar o Grande Prêmio, mas apenas um dos dez regulamentares, Baldaccini decidiu recusar os 2.200 dólares. 'Isso tudo é ridículo', esbravejou. 'Qualquer uma de minhas esculturas vale 10.000 dólares. Se querem premiar jovens, que o façam com o meu companheiro Pierre Raynaud, que faz uma escultura original e forte'" (AMARANTE, 1989, p. 174).

¹¹ Faz-se necessário registrar que Restany não estava de todo errado em sua análise sobre a documenta. Segundo Walter Grasskamp, estudioso do tema, as primeiras documentas não foram realmente uma mostra internacional. "Não era nem mesmo europeia, mas sim um evento muito alemão, de fato". E sobre a documenta de 1968, sua análise também corrobora as observações de Restany: "O que mais chamou a atenção na quarta documenta foi a presença dos artistas norte-americanos representando a *color-field painting*, *hard-edge painting*, e - o mais surpreendente – a arte pop e arte minimalista. Compondo quase terço de todos os artistas convidados, a contribuição americana levou a quarta documenta a ser apelidada de documenta americana". Ver GRASSKAMP, 2017, s/p.

¹² Restany não cita aqui o Salão das Realidades Novas (*Salon de Réalités Nouvelles*), fundado em 1946 e que se tornara importante espaço de divulgação e de afirmação da arte abstrata de teor geométrico-construtivo, tendência por ele considerada ultrapassada.

¹³ A Bienal de Jovens de Paris contou com o apoio de André Malraux, então Ministro da Cultura. Tratava-se de um projeto político que foi implementado após a malograda participação da França na Bienal de Veneza de 1958, quando o país não conquistou nenhum dos prêmios principais.

¹⁴ Algumas das obras, como *Repressão outra vez: eis o saldo*, de Antônio Manuel, tratavam de temas da atualidade e tinham claro conteúdo político.

Referências

- ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004. 551 p.
- ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale, 1895-1968: from salon to goldfish Bowl*. Greenwich/Connecticut: New York Graphic Society, 1968, 202 p.
- AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1982, 544 p.

- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2, 423 p.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- Boicote à X Bienal: A anticarreira ou as especulações sobre a cultura impossível. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 31 ago. 1969.
- CABANNE, Pierre; RESTANY, Pierre. *L'avant-garde au XXème siècle*. Paris: André Balland, 1969, 473 p.
- DOMUS, 8 jul. 2003. In: <<https://www.domusweb.it/en/art/2003/07/08/pierre-restany.html>>. Acesso em 30 de maio de 2018.
- “Entrevista: Restany, Brasília, Bienal e Vanguarda”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1965.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- GARDNER, Antony; GREEN, Charles. *Biennials, Triennials, and documenta. The exhibitions that created contemporary art*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, 296 p.
- GRASSKAMP, Walter. “Becoming Global: From Eurocentrism to North-Atlantic Feedback – documenta as an “International Exhibition” (1955 – 1972)”. In: *On curating*, Issue 33, June 2017, s/p.
- LEEMAN, Richard. *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: Éditions de Cendre, 2009, 560p.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “La participation française à la IXème Biennale de São Paulo et la question ‘César’”. In: *Critique d’art*, Paris, 2012, p. 117-119.
- PLANTE, Isabel. “Pierre Restany et l’Amérique Latine. Un détournement de l’axe Paris-New York”. In: LEEMAN, Richard. *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: Éditions de Cendre, 2009, p. 287-309.
- _____. *Argentinos de París*. Buenos Aires: Edhasa, 2013, 402 p.
- POINSOT, Jean-Marc. “Large exhibitions: a sketch of a typology”. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. (eds.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996, p. 39-66.
- SCHROEDER, Caroline Saut. “Pierre Restany: a passagem para a anticarreira”. In: *VII Encontro de História da Arte*, Campinas/UNICAMP, 2011, p. 107-111.
- _____. “Pierre Restany e Mário Pedrosa: diante da crise”. In: *Anais do II Colóquio de Teoria, História e crítica*, Brasília, 2015, p. 93-101.
- _____. “A Bienal em xeque e o estopim do boicote: sobre algumas estratégias radicais”. In: *Anais do 25º Encontro Nacional da Anpap*, Porto Alegre, 2016, p. 2270-2283.
- VERGER, Annie. “L’art d’estimer l’art [Comment classer l’incomparable?]”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 66-67, março 1987, p. 105-121.

Maria de Fátima Morethy Couto

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora do CNPq. Autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004) e co-autora/organizadora dos livros *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995), *Instituições da Arte* (Zouk, 2012), *Espaços da arte contemporânea* (Alameda, 2013), *História das artes em exposições: modos de ver e de exhibir no Brasil e Histórias da arte em coleções* (Riobooks, 2016).