

ESTRATÉGIAS GEOPOLÍTICAS NAS ARTES: O BRITISH COUNCIL E A REPRESENTAÇÃO BRITÂNICA NAS BIENNAIS DE VENEZA E DE SÃO PAULO (ANOS 1950-1960)

GEOPOLITICAL STRATEGIES IN THE ARTS: THE BRITISH COUNCIL AND BRITISH REPRESENTATION AT THE VENICE AND SÃO PAULO BIENNIALS (1950S-1960S)

Maria de Fátima Morethy Couto
Professora Titular – Unicamp¹

RESUMO: Este artigo relaciona-se a Projeto Temático desenvolvido com apoio da Fapesp (Processo 2022/12333-3) e que tem como propósito mapear e analisar as mostras internacionais de artes visuais que circularam pelo Brasil e por outros países da América do Sul entre os anos de 1948 e 1978. O artigo discute o papel desempenhado pelo British Council no circuito internacional das artes dos anos 1950 e 1960, focando-se, sobretudo, nas escolhas do órgão para as representações britânicas para a Bienal de Veneza e para a Bienal de São Paulo. Procura demonstrar a articulação existente entre as seleções efetuadas para esses eventos e evidencia o sucesso das estratégias desenvolvidas pelo British Council no período.

¹ * Professora Titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É bolsista -produtividade em pesquisa do CNPq e líder dos grupos MODOs e Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra. Autora dos livros *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística - 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004), de *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsito e tensões (1950-1970)* (Ed. Unicamp, 2023), e de vários artigos e capítulos de livro sobre arte brasileira de vanguarda, arte latino-americana do século XX e abstrações do pós-guerra.<https://orcid.org/0000-0003-0561-6616>. *mfmcouto@unicamp.br*.

Palavras-chave: Geopolíticas nas artes visuais; British Council, Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, diplomacia cultural.

ABSTRACT: This article is related to a Thematic Project developed with support from Fapesp (Process 2022/12333-3), which aims to map and analyze the international visual arts exhibitions that circulated in Brazil and other South American countries between 1948 and 1978. The article discusses the role played by the British Council in the international art circuit of the 1950s and 1960s, focusing primarily on the choices made by the organization for the British representation at the Venice Biennale and the São Paulo Biennial. It seeks to demonstrate the connection between the selections made for these events and to highlight the achievements of the strategies developed by the British Council during that period.

Keywords: Geopolitics in the visual arts; British Council, Venice Biennial, São Paulo Biennial, cultural diplomacy.

A DIPLOMACIA CULTURAL EM CENA

Em 1951, a Grã-Bretanha participa da I Bienal de São Paulo com uma representação composta por 34 pinturas e 53 litografias de 24 artistas contemporâneos, entre eles Ben Nicholson, Graham Sutherland, Eduardo Paolozzi, Henri Moore, John Piper e Lucien Freud. À distância e em comparação com as delegações de outros países participantes do evento, essa representação, perfazendo um total de 87 obras, parece bastante significativa. Todavia, no texto de apresentação, o presidente do British Council, Ronald Adam, lamenta que a contribuição tenha sido modesta, “nem tão numerosa nem tão representativa como seria de se desejar”. Também lastima a não inclusão de peças escultóricas, “aspecto vivo e importante da arte britânica”, e que de fato vinha recebendo atenção da crítica internacional e conquistando premiações de relevo, como veremos a seguir.

Adam justifica essas lacunas pelo fato de a primeira edição da Bienal de São Paulo ter coincidido com outro importante evento cultural, o Festival da Grã-Bretanha, apoiado pelo British Council. E afirma ter incluído as litografias por sugestão de Yolanda Penteado que, como sabemos, circulara no exterior com o aval de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo),

seu marido à época, para estabelecer contatos e realizar convites em nome da organização do evento paulista. Dois gravadores britânicos receberam prêmios menores, de aquisição, na I Bienal: Prunella Clough e Robert Adams e suas litografias encontram-se hoje no acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP), que abriga um conjunto expressivo de obras de artistas britânicos que passaram pela Bienal de São Paulo. Ressalte-se que grande parte deste conjunto (31 em 42 trabalhos) é formado por obras que foram expostas na I Bienal de São Paulo e doadas naquela ocasião.

Eric Newton, crítico de arte britânico, veio ao Brasil acompanhando a representação de seu país e integrou o júri de premiação da edição inaugural da Bienal de São Paulo. Em seguida, publicou uma longa resenha no *Art News* relatando suas impressões sobre a cidade de São Paulo, seus mecenás, seus recém-fundados museus e, evidentemente, sobre os prêmios da Bienal. A seu ver, o Brasil, também nas artes, queria se manter atualizado, mas não tinha ainda certeza dos critérios a adotar. Embora criticasse o interesse excessivo pela arte abstrata na mostra, Newton demonstrou contentamento com a representação da Grã-Bretanha e com os prêmios obtidos.

Minha impressão pessoal, como membro do júri internacional que se reuniu uma semana antes da abertura da Bienal de São Paulo para atribuição dos prêmios, é de que o teste brasileiro de modernidade é simplista demais. As pinturas românticas ou de gênero são automaticamente vistas com desconfiança. A arte abstrata tende a receber simpatia devido à sua categoria, e não ao seu mérito. Percebia-se que, ao conceder muitos de seus prêmios, o júri evitava riscos e que, diante da obsessão pela abstração, românticos delicados como [Médard] Tytgat ou românticos surrealistas como [Paul] Delvaux estavam praticamente excluídos da competição; que Graham Sutherland e [John] Craxton – ambos bem representados na seção inglesa – foram incompreendidos pela mesma razão; e que a preponderância da pintura abstrata nas delegações italiana, suíça e alemã atraiu mais atenção do que realmente merecia. Ao conceder o principal prêmio de pintura ao pintor francês [Roger] Chastel, por uma obra não figurativa charmosa e de bom gosto, o júri tomou uma decisão sensata, em vez de corajosa.

Mas o Brasil é um país jovem, e a Bienal de São Paulo é seu mais recente experimento. [...] A contribuição britânica, naturalmente prejudicada pelas exigências do ano do festival e pela consequente relutância das autoridades em permitir que nossas melhores obras contemporâneas saíssem do país, foi modesta, mas boa. Em particular, o conjunto britânico de

litografias em cores causou uma pequena sensação e ganhou dois prêmios de quatro na seção de gravuras. Prunella Clough e Robert Adams ocuparam facilmente o segundo e o terceiro lugares, depois que o primeiro prêmio foi para o italiano [Giuseppe] Viviani. O British Council, de cujo acervo provinha a seção britânica, cumpriu sua verdadeira função em São Paulo. Sua estrutura funcionou de maneira suave e eficiente.²

Figura 1. Júri internacional de premiação da 1^a Bienal. Com Jan van As (Holanda), Eric Newton (Reino Unido), René D'Harnoncourt (EUA), Marco Valsecchi (Itália), Jacques Lassaigne (França) e Sérgio Milliet (Brasil). Crédito Peter Scheier. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.



² Newton, E. (1951). Report from Brazil. *Art News and Review*, 3 (22).

A organização da I Bienal de São Paulo se deu em um meio tensionado, e até mesmo dividido. Sua implementação só se tornou possível em função de uma conjunção de fatores de ordem sociopolítico-cultural, em que se destacam a emergência de um novo tipo de mecenato no Brasil, especificamente em São Paulo, proveniente da indústria e dos meios de comunicação de massa, e sua competição por capital simbólico e status cultural. Figura-chave na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição responsável pela realização das primeiras bienais, Cicillo Matarazzo contou com o apoio decisivo de autoridades políticas da época, de intelectuais envolvidos no projeto de modernização cultural paulistano, e com a articulação internacional promovida por sua esposa, Yolanda Penteado. Em seu livro de memórias, Penteado relata algumas de suas muitas passagens pela Europa dedicadas ao “assunto bienal” e seus encontros com embaixadores, diretores de museu e personalidades do mundo da política e da cultura, tais como André Malraux, em Paris, Giulio Andreotti, em Roma, e Émile Langui em Bruxelas. Penteado assim relembra sua passagem pela Grã-Bretanha:

Meu último passo foi a Grã-Bretanha, onde mantive entendimentos na sede do British Council, com a diretora da Comissão de Belas-Artes, Mrs. Lilian Somerville. Ela selecionou um interessante grupo de obras que reuniam Ben Nicholson, W. Sickert, Graham Sutherland, Paolozzi, Willam Scott, entre outros. Fiquei admirando muito Mrs. Somerville. Sempre nos víamos quando voltava a Londres. O meu trabalho para a Bienal estava terminado na Europa.³

Somerville foi diretora do Departamento de Artes Visuais do British Council de 1948 a 1970 e sua atuação foi decisiva para a difusão da arte britânica no exterior durante esses anos, bem como para a formação da coleção de artes do British Council. Somerville estudou na Slade School of Art e se juntou ao British Council no início da guerra, em 1941, atuando primeiramente como professora e em seguida como organizadora de exposições de arte em nome dos governos aliados até ocupar posição de liderança no órgão e coordenar uma agenda de eventos bastante elaborada e conectada entre si. “Ela se tornou a força motriz por trás da representação britânica em Veneza pelos próximos vinte anos e, de fato, uma força dentro da própria Biennale”, afirma Clive Philpot na introdução do livro *Britain at the Venice Biennale*,

³ Penteado, Y. (1976). *Tudo em cor de rosa*. São Paulo: Ed. da autora, p. 181.

1895-1995.⁴ Ademais, ela foi uma das poucas mulheres do período a ser comissária (principal ou assistente) e membro do júri de mostras internacionais de grande repercussão, em um circuito eminentemente masculino, dominado por homens brancos. No caso da Bienal de São Paulo, ela foi comissária da representação da Grã-Bretanha em quatro edições do evento, (1955, 1963, 1965 e 1969), além de ter integrado o júri de premiação em 1963 e 1965.

O British Council foi criado em 1934 com o objetivo de desenvolver laços culturais mais próximos com outros países, atuando em uma fronteira ambígua entre relações culturais e propaganda no intuito de influir na opinião pública internacional e criar vínculos políticos e comerciais. Como aponta Alice Byrne,

a primeira missão do Conselho foi a da expansão cultural do Reino Unido visando elevar o prestígio britânico no cenário internacional e, assim, conquistar apoio para sua política externa; mas também lhe foi atribuída uma missão aparentemente idealista: promover relações culturais recíprocas que tendiam a relações internas mais harmoniosas. Infelizmente, a rápida deterioração do clima internacional deixou pouco espaço para projetos verdadeiramente recíprocos.⁵

Entre suas missões, estavam a difusão de obras literárias e de periódicos britânicos, a expansão do ensino da língua inglesa, o envio de conferencistas, intelectuais ou exposições para o exterior, e o acolhimento de estudantes estrangeiros no Reino Unido.

O British Council agia na América Latina desde 1935. Em 1941, estabeleceu escritório no Rio de Janeiro, como um dos elos da campanha de propaganda contra o nazifascismo, mas foi em 1945, por decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas, que o órgão iniciou oficialmente suas atividades no Brasil. Nos anos 1950, o British Council impulsionou a cooperação científica e cultural entre o Brasil e o Reino Unido por meio da concessão de bolsas de estudos, em diferentes áreas do conhecimento, ou por convites para que brasileiros pudessem conhecer instituições britânicas. Do mesmo modo, apoiou a vinda de pesquisadores britânicos para a América do Sul para minis-

4 Bowness, S., & Phillipot, C. (1995). Introduction. *Britain at the Venice Biennale, 1895-1995*. London: British Council, p. 11.

5 Byrne, A. (2018). Propagande culturelle ou relations culturelles ? La mission ambiguë du British Council, 1934-1954. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2, 5.

trar conferências e palestras ou realizar visitas técnicas e estabelecer conexões mais longevas.

No campo das artes e da cultura, as primeiras ações do British Council no Brasil datam de 1946, quando o órgão apresentou no Rio de Janeiro (sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil) e em São Paulo (Ministério da Educação e Saúde) uma exposição de cenários do teatro britânico, composta por 16 maquetes de teatros, 250 ilustrações de desenhos e cenários para diferentes peças clássicas de teatro.⁶ No ano seguinte, em parceria com a Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), o British Council organizou uma exposição para celebrar o centenário das irmãs Brontë e a publicação das obras *Jane Eyre*, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Agnes Grey*.⁷

Uma das principais tarefas do Departamento de Artes Visuais do British Council, a partir de 1938,⁸ era a de selecionar os artistas que representariam o país nas grandes exposições internacionais de arte, incluindo as bienais de Veneza, São Paulo, Paris e Tóquio e a documenta de Kassel, além de organizar mostras itinerantes pelo mundo. Muitas dessas mostras itinerantes tinham origem nas representações nacionais para as bienais de arte. Esta tarefa era, nos anos 1950, realizada por um Comitê específico, liderado por Philip Hendy, então diretor da National Gallery of Art, assessorado por Lilian Somerville e por uma equipe que contava com nomes ilustres do país (diretores de museus, críticos e historiadores da arte), como Herbert Read, Clive Bell, John Rothenstein, Alan Bowness e David Thompson. Havia a proibição da participação de artistas e marchands nesse comitê, que alterou muito pouco sua composição ao longo dos anos, em parte porque inicialmente seus membros eram nomeados sem limite de tempo. A partir de 1960, seus novos integrantes passaram a ser nomeados por três anos, com possibilidade de renovação do mandato.

A estabilidade desse comitê imprimiu características específicas às seleções dos artistas britânicos para as grandes mostras internacionais realizadas no período. Por um lado, como veremos, isso permitiu uma grande articulação entre as escolhas efetuadas para esses eventos; por outro, con-

6 Ver, a esse respeito, <https://www.britisheouncil.org.br/sobre/nossa-historia>

7 *Idem*.

8 Em 1938, o British Council passa a ser o responsável pela organização da representação oficial da Grã-Bretanha na Bienal de Veneza. Vale ressaltar que o país participava do evento desde 1909, mas sem apoio do Governo. Mas em função da Segunda Guerra Mundial, foi apenas em 1948 que o British Council pode dar início às suas ações.

tribuiu para a permanência de determinados valores estéticos nas representações do país e para que outras contribuições se mantivessem à margem. Outro aspecto dessa história é evidenciado por Nancy Jachec: as disputas de fundo econômico, mas também ideológico, entre o British Council e o Foreign Office (Ministério das Relações Exteriores), que dificultava as atividades culturais do British Council ao reduzir repetidamente seu apoio financeiro ao órgão visando, segundo afirmavam, um apoio mais robusto em ações educativas. Na opinião de Jachec, “os problemas financeiros eram, na superfície, pragmáticos: um esforço do Foreign Office para economizar dinheiro. Mas eles também foram motivados por divergências mais profundas entre o British Council e o Foreign Office em relação à utilidade política de promover a cultura britânica no exterior”.⁹ Somente nos anos 1960, talvez em função das premiações obtidas nessas mostras, o Foreign Office demonstrou-se mais consciente do ganho simbólico, mas também político, propiciado pelas atividades de cunho cultural.

O BRITISH COUNCIL E A BIENAL DE VENEZA

No início dos anos 1950, as estratégias traçadas pelo British Council, tanto para Veneza como para São Paulo, concentraram-se nos escultores britânicos, com destaque para Henry Moore e, em seguida, Barbara Hepworth, mas também Kenneth Armitage, Lynn Chadwick e o jovem Eduardo Paolozzi. Lembremos que Moore e Chadwick ganharam o prêmio de melhor escultor em Veneza e que Hepworth conquistou o Grande Prêmio em São Paulo [ver Tabelas 1 e 2]. Na pintura, Graham Sutherland, Ben Nicholson, Ceri Richards, William Scott, Paul Nash, Francis Bacon e Lucien Freud foram os nomes mais apoiados pelo órgão nesse período.

No caso de Veneza, as primeiras delegações, a pedido dos organizadores do evento italiano, contrapunham obras de artistas contemporâneos a de grandes nomes do passado, como Turner, em 1948, e Constable, em 1950. Por decisão do comitê de artes do British Council, as representações da Grã-Bretanha na Bienal de Veneza, a partir de 1952, se concentraram em artistas contemporâneos. Em carta de 9 de novembro de 1951, enviada por Lilian

⁹ Jachec, N. (2006). The ‘New British Sculpture’ at the Venice Biennale: Europeanism and its limits. *The British Art Journal*, 7 (1), 27.

Somerville a Rodolpho Pallucchini (gestor da Biennale de 1948 a 1956), ela informa:

Na última vez, embora Constable tenha sido incluído a seu pedido expresso, essa decisão foi criticada por ter pouca relação com o restante da exposição. Na verdade, o Pavilhão Britânico foi o único a conter pinturas de antigos mestres, e houve sugestões de que estávamos com dificuldade para encontrar boas obras contemporâneas. Nosso Comitê decidiu, portanto, que, no próximo ano, além de Sutherland, serão exibidos também trabalhos de escultores mais jovens, que acreditamos ser de grande importância, embora ainda sejam pouco conhecidos no exterior.¹⁰

Na década de 1960, o British Council passa a apoiar novos artistas, que dialogavam com o modernismo internacional e seus desdobramentos no campo da arte abstrata, bem como com a pop arte (Europa e Estados Unidos). Não parecia, porém, haver interesse em promover uma arte de caráter mais contestatório, que já se fazia presente em exposições no país, talvez por conta das estratégias traçadas por Lilian Somerville e seus assessores e pelo caráter oficial das escolhas do órgão.

Herbert Read foi um dos grandes articuladores da difusão da arte moderna britânica no exterior, na função de membro do comitê do British Council para assuntos relacionados às artes, evocado anteriormente. Segundo Henry Hughes, autor de um artigo sobre o tema, no pós Segunda Guerra Read participou de quase todos os comitês de seleção das exposições internacionais do British Council, além de destacar-se, paralelamente, por suas ações junto ao Instituto de Arte Contemporânea de Londres, que fundou com Roland Penrose, em 1946, onde muitos desses artistas também apresentavam seus trabalhos. Acrescente-se que, no caso do Brasil, Read foi o autor dos textos de apresentação da delegação da Grã-Bretanha até 1957, atuando esporadicamente em seguida. Ele também fez parte do júri da II Bienal de Cóboba, Argentina, em 1962.

[Read] esteve envolvido como curador e, frequentemente, autor [de textos de apresentação], conferencista e promotor de pelo menos dez exposições do British Council, várias delas grandes e a maioria itinerantes, realizadas entre 1947 e 1953, quando foi lançada a maior parte das bases para o desenvolvimento futuro do trabalho do British Council na área de artes visuais. E

¹⁰ Carta de Lilian Somerville a Rodolpho Pallucchini, 9 nov. 1951. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Serie Paesi.

pelo resto da década de 1950, o núcleo duro de artistas escolhidos pelo órgão para figurar em inúmeras exposições internacionais, incluindo bienais e grandes exposições itinerantes de escultura britânica, restringiu-se a várias combinações dos mesmos dez nomes que Read e seus colegas haviam proposto para as Bienais de Veneza de 1948, 1950 e 1952.¹¹

Ainda na visão do autor, o British Council, já na década de 1950, gostaria de expor um número similar de pintores e de escultores, mas, apesar do respeito que haviam conquistado na Grã-Bretanha, “artistas como Ben Nicholson, Graham Sutherland, Paul Nash eram vistos por muitos críticos estrangeiros como ligeiramente defasados e incapazes de suportar comparações com seus pares franceses, que levavam os prêmios mais prestigiosos”. Já a escultura era um assunto completamente diferente, afirma Hughes:

A oportunidade emergente de Henry Moore no cenário internacional – primeiro com sua retrospectiva no Museu de Arte Moderna de 1946 em Nova York e em seguida, com o prêmio obtido na Bienal de Veneza de 1948 – preencheu uma lacuna deixada pelo envelhecimento dos pioneiros associados à Escola de Paris, e criou uma abertura que seus colegas mais jovens puderam aproveitar nos anos seguintes. Melhor ainda, o notável sucesso de Moore em Paris no final de 1949, com a primeira grande exposição itinerante de sua obra organizada pelo British Council, garantiu-lhe um lugar na linha estabelecida pelos escultores do período entreguerras e conferiu-lhe legitimidade junto à crítica e ao público.¹²

Na primeira edição da Bienal de Veneza realizada no pós-guerra, em 1948, edição esta marcada pelo desejo de apagar os traços do fascismo e estreitar os laços da Itália com outros países, Henry Moore teve participação destacada no Pavilhão Britânico, com 36 esculturas, realizadas entre 1930 e 1946. Read escreveu a apresentação do catálogo, em que assinalava as origens humildes do artista, filho de um mineiro, suas filiações artísticas e sua relação com outros escultores contemporâneos. A seu ver, apenas Picasso poderia rivalizar, naquele momento, com Moore. O artista, como assinalado, conquistou o prêmio de melhor escultor no evento, consolidando uma carreira internacional de grande sucesso. A aposta do British Council para a edição seguinte da Bienal de Veneza, em 1950, foi a escultora Barbara Hepworth,

¹¹ Hughes, H. M. (2016). The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the ‘Young British Sculptors’. In: Curtis, P., & Droth, Ms (ed.). *British Sculpture Abroad, 1945–2000. British Art Studies*, 3.

¹² *Idem*.

que participou da mostra com 22 esculturas, realizadas entre 1927-1949, e 37 desenhos, mas o prêmio nessa categoria foi para o russo (radicado na França) Ossip Zadkine, enquanto o de melhor pintor foi para Henri Matisse.

Em 1952, ao lado de pinturas e guaches de Graham Sutherland e Edward Wadsworth, Read organiza uma seleção de trabalhos de oito jovens escultores britânicos (Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Eduardo Paolozzi e William Turnbull). Esse conjunto foi apresentado em sala à parte, sob a denominação *New Aspects of British Sculpture*, e fez sucesso junto ao público e à crítica, tornando-se uma das sensações do evento, embora o prêmio nessa categoria tenha ido para o estadunidense Alexandre Calder. É no texto de apresentação dessa mostra que Read utiliza o termo “geometria do medo” para descrever as esculturas desses artistas, em sua maioria peças executadas em bronze ou metal soldado e que representavam figuras biomórficas, contorcidas, de aparência estranha, com superfícies ásperas e irregulares, associando-as às ansiedades coletivas daqueles anos traumáticos. O termo passou a ser usado para denominar uma “escola” britânica de escultura, responsável pela regeneração da arte daquele país após a Segunda Guerra Mundial. A associação com a arte Informal, de prestígio crescente junto à crítica europeia, se fez imediatamente presente. A exposição alavancou a carreira de vários desses escultores no exterior, alguns dos quais também representariam o país na primeira documenta de Kassel, realizada em 1955.

Em 1954, a delegação da Grã-Bretanha na Bienal de Veneza foi composta por quatro artistas contemporâneos – Ben Nicholson, Francis Bacon, Lucien Freud e Ceri Richards –, além de Henry Moore. Nicholson ganha o Ulisse Prize no evento, dando início a uma série de premiações na cena internacional daqueles anos. Em 1956 ocorre nova conquista importante para a Grã-Bretanha na Bienal de Veneza, com a premiação de melhor escultor para Lynn Chadwick, apesar das apostas terem apontado Alberto Giacometti como provável vencedor. O prêmio, segundo Nancy Jachec, “não apenas garantiu a continuidade do patrocínio do governo, como também obrigou os elementos mais conservadores do British Council a aceitar a arte Informal como o estilo que a Grã-Bretanha precisava exportar para ser competitiva internacionalmente”.¹³

13 Jachec, N. (2006). The ‘New British Sculpture’ at the Venice Biennale: Europeanism and its limits. *The British Art Journal*, 7 (1), 30.

Com obras com características similares, o escultor Kenneth Armitage recebe, na Bienal de 1958, o prêmio David. E. Bright Foundation para artistas com menos de 45 anos. Tratava-se de um prêmio de prestígio pois era dedicado a jovens artistas, evitando com isso referendar os nomes já consagrados. Nessa mesma edição, Stanley William Hayter ganha, por seu trabalho gráfico, prêmio do Instituto Internacional de Arte Litúrgica, juntamente com outros nove artistas, entre eles o brasileiro Marcelo Grassmann. Também merece destaque a atribuição do Guggenheim International Award (GIA), para Nicholson, na edição inaugural do certame, em 1956. Tratava-se, na época, de um dos prêmios de maior valor monetário, previsto para ser concedido a cada dois anos pela Fundação Solomon Guggenheim para um artista cujo trabalho tivesse sido previamente selecionado por um júri internacional composto para este fim.¹⁴

Outra grande consagração da arte britânica na Bienal de Veneza ocorreu em 1968, em uma edição marcada por uma série de contestações, que haviam se iniciado na Trienal de Milão, na esteira dos protestos de estudantes e trabalhadores na França e que se propagaram pela Europa. Confrontos entre artistas, estudantes e policiais aconteceram na Piazza San Marco. Em sinal de solidariedade aos estudantes, mas também posicionando-se contra a presença ostensiva de policiais nos *Giardini*, representantes de várias delegações nacionais retiraram seus trabalhos da mostra ou cobriram e viraram suas obras para a parede nas salas de exposição e escreveram frases de protesto em seu verso. A cerimônia de premiação foi adiada, por receio de novas manifestações, e ocorreu ao final do evento. O júri, composto por Émile Langui (Bélgica), René Berger (Suíça), Cesare Brandi e Maurizio Calvesi (Itália), Robert Jacobsen (Dinamarca), Dietrich Mahlow (Alemanha) e Ryszard Stanislawski (Polônia) concedeu os maiores prêmios a artistas comprometidos com o ideário da *op art* e da arte cinética, entre eles a britânica Bridget Riley.¹⁵ Para a edição de 1970, a premiação foi abolida, sendo retomada apenas em 1986, com várias alterações.

14. O prêmio teve apenas quatro edições – 1956, 1958, 1960 e 1964 –, tendo sido encerrado por divergências quanto à aplicação dos recursos advindos da Fundação Solomon Guggenheim.

15. Riley ganha o Prêmio Internacional de Pintura, o mais cobiçado da mostra. A delegação britânica na Bienal de Veneza de 1968 era composta por dois artistas: a pintora Bridget Riley e o escultor Phillip King. Este último trabalhava como assistente de Henry Moore e se destacava no circuito londrino da época como um dos representantes da nova geração de escultores britânicos.

Ressalte-se que o British Council produzia catálogo à parte para suas delegações, com reproduções em cores, minibioografia dos artistas e textos críticos. Isso demonstra a preocupação do órgão com o impacto de suas ações no exterior e a execução de uma política concertada (e bem-sucedida) de exibição e circulação de obras de arte pelo mundo.

Figura 2. Alguns dos catálogos produzidos pelo British Council sobre as delegações britânicas para a Bienal de Veneza. Fonte: Foto da autora.



TABELA 1 – Artistas representantes da Grã-Bretanha premiados na Bienal de Veneza (anos 1950/1970)

ARTISTA/BIENAL DE VENEZA	PRÊMIO RECEBIDO
Henry Moore, 1948	Prêmio Internacional de Escultura
Ben Nicholson, 1954	Ulisse Prize
Lynn Chadwick, 1956	Prêmio Internacional de Escultura

Continua...

TABELA 1 – Continuação

ARTISTA/BIENAL DE VENEZA	PRÊMIO RECEBIDO
Kenneth Armitage, 1958	Prêmio David. E. Bright Foundation (Para artistas até 45 anos)
Eduardo Paolozzi, 1960	Prêmio David. E. Bright Foundation (Para artistas até 45 anos)
Ceri Richards, 1962	Prêmio Giulio Enaudi
Roger Hilton, 1964	Prêmio Unesco
Richard Smith, 1966	Prêmio Sr. e Sra. Robert C. Scull (Para artistas até 35 anos)
Anthony Caro, 1966	Prêmio David. E. Bright Foundation (Para artistas até 45 anos)
Bridget Riley, 1968	Prêmio Internacional de Pintura

DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO

A Bienal de São Paulo, por sua vez, oferecia uma oportunidade única de promoção da arte britânica na América Latina e a Grã-Bretanha participou regularmente da mostra paulista, desde sua primeira edição. A respeito do interesse do British Council pela Bienal de São Paulo, Margaret Garlake assinala:

Antes de 1951, a promoção da arte britânica na América Latina havia sido esporádica e descoordenada. A Bienal oferecia uma oportunidade sem precedentes de apresentar os principais artistas britânicos, de maneira sistemática, a seus colegas sul-americanos e, igualmente importante, a novos mercados liderados pelos dois museus de arte contemporânea recentemente criados em São Paulo. Além disso, não tendo o British Council enviado qualquer exposição aos Estados Unidos até os anos 60, configura-se aqui também uma rara oportunidade para que os críticos norte-americanos se familiarizassem com o trabalho dos jovens artistas britânicos ou redescobrissem aqueles que já haviam passado pelo processo de iniciação comercial junto ao mercado norte-americano.¹⁶

Pelas premiações frequentemente obtidas no evento paulista, é possível afirmar que as estratégias traçadas pelo British Council foram bastante exitosas, frente a outros países de grande destaque e que também apo-

¹⁶ Garlake, M. (1991). The British Council and the São Paulo Bienal. In: *Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991*. London: The British Council, p. 13.

tavam na importância do *soft power* no tabuleiro geopolítico mundial, como França, Itália e Estados Unidos. Todavia, não se trata de afirmar que a comunicação entre as duas partes (Bienal de São Paulo e British Council) fosse fácil ou que os acordos se mantinham ao longo do tempo. Sobre o tema, a mesma autora afirma que:

A história da participação britânica na Bienal é repleta de frustrações, embora os organizadores muitas vezes tenham feito o impossível para solucionar as dificuldades surgidas. No entanto, como as autoridades da Bienal tendem a deixar uma série de decisões indefinidas até o último momento, devido à mudança dos funcionários de uma para outra Bienal e às incertezas financeiras, enquanto o British Council consegue planejar cuidadosamente com antecedência, torna-se inevitável o surgimento de mal-entendidos, exacerbados, nos primeiros anos, por um sistema de comunicações lento e pouco confiável, bem como por um sentimento, comum na Inglaterra, de que acordos aparentemente definitivos tendiam a ser ignorados.¹⁷

O sistema de premiação da Bienal de São Paulo foi decalcado da Bienal de Veneza e incluía, além dos prêmios regulamentares, menções honrosas e diversos prêmios-aquisição, patrocinados por empresas de diferentes ramos de negócios, órgãos públicos e empresários. Até a oitava edição da mostra, realizada em 1965 vigorou um sistema de premiação por modalidades (pintura, escultura, gravura e desenho), para artistas nacionais e estrangeiros. Além disso, a partir da II Bienal, de 1953, passa a ser atribuído um Grande Prêmio, de maior valor monetário, para um artista que se destacasse pelo conjunto da obra apresentado. Em 1967, em plena ditadura militar, o regulamento do evento é alterado e este sistema é modificado. Os prêmios regulamentares aumentam em número e são unificados sob a denominação Prêmio Bienal de São Paulo. Em substituição ao Grande Prêmio cria-se o Prêmio Itamaraty, conforme acordo estabelecido entre a Fundação Bienal e o Ministério das Relações Exteriores, que começa a financiar as premiações e garante uma subvenção regular ao evento. Data também desse ano a instituição do Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho. Nesse novo esquema ainda vigoravam os prêmios-aquisição, as menções honrosas e alguns prêmios especiais. Além disso, a partir de 1967 os prêmios-aquisição passaram a ser outorgados por júri especial, de composição diversa

17 *Idem*, p. 33.

do júri internacional de premiação. Na XV Bienal de São Paulo, realizada em 1979, toda a premiação foi abolida, o que já havia ocorrido em grandes mostras internacionais, como a Bienal de Veneza e a Bienal de Jovens de Paris, criada em 1959.

No caso das delegações nacionais da Grã-Bretanha para a Bienal de São Paulo, durante as décadas de 1950 e 1960 praticamente repetiram-se, em alternância, as mesmas escolhas dos artistas que representavam o país na Bienal de Veneza e que também figuravam em outras mostras circulantes internacionais organizadas pelo órgão. Muitos dos trabalhos expostos advinham da coleção do próprio British Council, que se constituía por meio das indicações do Comitê de artes e das escolhas de Somerville. Percebe-se, da parte do British Council, o claro interesse em traçar uma estratégia de ação voltada para promoção do trabalho de alguns artistas específicos, estratégia esta que rendeu frutos positivos também deste lado do Atlântico. Essa hipótese é comprovada em correspondência enviada por Lilian Somerville a Rodolfo Pallucchini, datada de 15 de janeiro de 1953, na qual ela evidencia a articulação entre as agendas:

Além da necessidade de selecionar com antecedência as melhores e mais representativas obras de cada artista a serem exibidas no Pavilhão Britânico [da Bienal de Veneza], também precisamos considerar a Bienal que o Senhor Matarazzo está organizando em São Paulo. Nossa comitê achou que seria mais sensato decidir primeiro o que deveria ser mostrado em Veneza e, depois, fazer planos diferentes envolvendo outros artistas para São Paulo. Eles propuseram continuar a exibir várias obras de alguns poucos artistas, em vez de uma exposição mista, e também acreditam que a Grã-Bretanha é rica o suficiente em variedade e vitalidade para dar ênfase à arte contemporânea.¹⁸

Para a II Bienal de São Paulo, a Grã-Bretanha trouxe seis artistas, sendo cinco pintores (Ceri Richards, Merlyn Evans, William Scott, William Gear e Patrick Heron), e um escultor, o já consagrado Henry Moore. A seleção foi realizada por Herbert Read, que também escreveu o texto de apresentação e participou do júri de premiação do evento, juntamente com Bernard Dorival (França), Émile Langui (Bélgica), Rodolfo Pallucchini (Itália), James Johnson Sweeney (Estados Unidos) e Jorge Romero Brest (Argentina), entre outros. O conjunto de 29 esculturas e 40 desenhos de Moore foi apresentado

¹⁸ Carta de Lilian Somerville a Rodolfo Pallucchini, 15 jan. 1953. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Serie Paesi.

em sala especial e ele ganhou o prêmio de melhor escultor internacional, em disputa acirrada com o italiano Marino Marini. Mudanças no regulamento, vigentes para a III Bienal de São Paulo, de 1955, e estabelecidas em acordo com a Bienal de Veneza, buscaram evitar que os artistas laureados com prêmios de destaque em um evento fossem contemplados com prêmios equivalentes na mostra realizada no outro continente, em sua edição subsequente. Todavia, este acordo não foi integralmente cumprido e em 1960 ele seria revisto e anulado, por ambas as partes.

A delegação da Grã-Bretanha para III Bienal foi organizada por Lilian Somerville e concentrou-se no trabalho de Graham Sutherland, outro artista que, como mencionado acima, recebia constante apoio do British Council. O texto de apresentação, novamente de autoria de Herbert Read, exalta a autonomia de Sutherland perante a arte europeia contemporânea, afirmando ser ele o primeiro pintor inglês

depois de Turner, com coragem o bastante para colocar-se em situação independente e defendê-la com denodo diante de seus contemporâneos europeus. [...] Turner [...] possuía a visão mística oriunda do preponderante panteísmo do movimento romântico. Sutherland, cem anos mais tarde, respira a ansiedade cósmica que nos aflige. Um pintor como ele, profundamente cônscio da índole metafísica desta era, vê-se obrigado a transmudar as imagens da percepção num idioma coerente do espírito.¹⁹

A sala especial de Sutherland continha 28 obras, entre pinturas, guaches e desenhos, além de uma tapeçaria, de coleções públicas e privadas, e o artista conquistou um prêmio aquisição, para a obra *Thorn Form*, que compõe o acervo do MAC USP. Ressalte-se que não havia nenhum representante do país no júri de premiação. O MASP possui duas pinturas de Sutherland, provavelmente compradas por ocasião de suas passagens pela Bienal de São Paulo por colecionadores particulares e doadas em seguida ao museu.

Na IV Bienal de São Paulo, em 1957, Ben Nicholson ganha o prêmio de melhor pintor estrangeiro, corroborando assim a escolha do Prêmio Guggenheim de 1956 e as apostas do British Council. O Grande Prêmio dessa edição foi para o italiano Giorgio Morandi, mas outro britânico, o escultor Austin Wright, recebe um prêmio aquisição, e sua obra *Argument* integra o acervo do MAC USP. Philip Hendy era o comissário da delegação e participou

¹⁹ Read, H. (1955). Grã-Bretanha. *Catálogo da III Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 149.

do júri de premiação. A delegação da Grã-Bretanha era composta não apenas de pinturas de Ben Nicholson, mas também por uma seleção de trabalhos “da mais jovem geração de escultores britânicos”, dez artistas no total, incluindo-se os oito que haviam participado da delegação da Bienal de Veneza de 1952, na sala *New Aspects of British Sculpture*. Escreve Read no texto de apresentação do catálogo, referendando a ideia de uma escola de escultura moderna na Grã-Bretanha, elaborada por ele anos antes:

A renascença da arte de escultura na Inglaterra, nos últimos trinta anos, tem causado admiração em todo o mundo. Um caso isolado como o de Henry Moore poderia certamente aparecer em qualquer país, mas a Henry Moore seguiu-se, uma geração mais tarde, toda uma escola de escultores, não inspirada de maneira óbvia em seu trabalho, mas, sem dúvida encorajada pelo seu exemplo. (...) Meu julgamento talvez seja um tanto partidário, mas parece-me que todos estes escultores conseguiram desenvolver um idioma pessoal, permanecendo, ao mesmo tempo, como Ben Nicholson, dentro da corrente mais ampla do *Zeitgeist*. Sua obra vai da pura abstração (Adams) ao relativo realismo (Armitage); das técnicas tradicionais da modelagem e do cinzelamento ao emprego moderno dos metais e plásticos.²⁰

Este conjunto de trabalhos da delegação britânica será em seguida exposto em diferentes museus da América do Sul, iniciando sua itinerância em janeiro de 1958 pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tratava-se de uma prática já costumeira no museu carioca, a de receber obras de delegações que haviam participado da Bienal de São Paulo. Merece destaque o fato de que esta mostra inaugura a nova sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Aterro do Flamengo, em evento muito aguardado pelo meio artístico carioca.

Para a V Bienal de São Paulo, de 1959, a Grã-Bretanha monta três salas especiais, consagradas a artistas com carreira já consolidada: o pintor Francis Bacon, com 12 obras (que jamais ganhou um prêmio em Veneza ou São Paulo); a escultora Barbara Hepworth, com 20 esculturas (em madeira, mármore e bronze) e 15 desenhos; e o gravador Stanley William Hayter, com três pinturas e 17 gravuras. Todos, portanto, já exibidos nas representações da Grã-Bretanha em Veneza. Roland Penrose foi o curador da delegação britânica, assistido por Somerville. Três críticos de arte foram responsáveis pela apresentação dos artistas: Robert Melville escreveu sobre Bacon; J. P.

²⁰ Read, H. (1957). Grã-Bretanha. *Catálogo da IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 229.

Hodin sobre Hepworth e Robert Erskine sobre Hayter. Em seu texto sobre Hepworth, Hodin exalta sua conquista de um estilo próprio, que remete ao classicismo grego. Também destaca o vitalismo em seu trabalho, associando-o a uma pulsão pela vida.

Figura 3. Sala Especial da artista Barbara Hepworth. V Bienal de São Paulo. Crédito Athayde de Barros. Fonte: Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.



Ana Magalhães discute a atribuição do cobiçado Grande Prêmio a Hepworth em artigo dedicado ao tema, ressaltando as disputas locais, marca-

das pelo debate entre concretistas e informais.²¹ Ela aponta que a participação de Hepworth foi a primeira a ser confirmada, em correspondência enviada por Somerville a Arturo Profili, secretário-geral da Bienal de São Paulo, em novembro de 1958. Somerville veio ao Brasil para acompanhar a montagem da mostra. A imprensa brasileira deu destaque ao trabalho da escultura, estabelecendo as habituais relações com Henry Moore, mas também assinalando os “traços femininos” de sua obra, algo que a artista negava existir. *Cantate Domino*, exposta na ocasião, foi adquirida após negociações com artista, comandadas por Ciccillo Matarazzo. Esta é sua única obra no Brasil.

Em 1961, William Scott participa, uma vez mais, da delegação da Grã-Bretanha na Bienal de São Paulo (ele integrara a representação da I e II bienais), com 11 pinturas, e conquista um prêmio-aquisição. Na bienal seguinte, realizada em 1963, o escocês Alan Davie recebe o prêmio de melhor pintor estrangeiro no evento. Esta era a sétima edição da Bienal de São Paulo e foi a primeira a conceder um Grande Prêmio a um pintor não europeu, no caso o estadunidense Adolph Gottlieb. Até então, o Grande Prêmio, instituído como vimos em 1953, fora atribuído a artistas do velho continente: os franceses Henri Laurens, em 1953, e Fernand Léger, em 1955, o italiano Giorgio Morandi, em 1957, a britânica Barbara Hepworth, em 1959, e a portuguesa, naturalizada francesa, Maria Helena Vieira da Silva, em 1961.

A representação britânica para essa edição constituía-se de três artistas: Alan Davie (17 pinturas) Keith Vaughan (11 desenhos), Eduardo Paolozzi (10 gravuras e 15 esculturas). Lilian Somerville estreava como comissária oficial, após permanecer nos bastidores da organização por vários anos. Do grupo, Davie era o único estreante na mostra paulista. Vaughan e Paolozzi participaram da delegação da I Bienal de São Paulo. O último (Paolozzi) era uma aposta constante do British Council em exposições internacionais e arrisco dizer que se almejava uma premiação de destaque para ele nesta edição da bienal. Paolozzi participou das representações britânicas da Bienal de Veneza de 1952 e de 1960, quando conquistou o Prêmio David E. Bright Foundation, para escultores com menos de 45 anos.

²¹ Magalhães, A. G. (2016). Barbara Hepworth in Brazil. In: Curtis, P., & Droth, Ms (ed.). *British Sculpture Abroad, 1945–2000. British Art Studies*, 3.

TABELA 2 – Artistas representantes da Grã-Bretanha premiados na Bienal de São Paulo (anos 1950/1970)

ARTISTA/BIENAL DE SÃO PAULO	PRÊMIO RECEBIDO
Prunella Clough, 1951	Prêmio-aquisição (gravura)
Robert Adams, 1951	Prêmio-aquisição (gravura)
Henry Moore, 1953	Melhor escultor estrangeiro
Graham Sutherland, 1955	Prêmio-aquisição (pintura)
Ben Nicholson, 1957	Melhor pintor estrangeiro
Austin Wright, 1957	Prêmio-aquisição (escultura)
Barbara Hepworth, 1959	Grande Prêmio (escultura)
William Scott, 1961	Prêmio-aquisição (pintura)
Alan Davie, 1963	Melhor pintor estrangeiro
Patrick Heron, 1965	Menção honrosa
Richard Smith, 1967	Prêmio Itamaraty
Anthony Caro, 1969	Prêmio Bienal de São Paulo

Figura 4. Sala da Grã-Bretanha, com obras de Alan Davie. VII Bienal de São Paulo. Crédito Athayde de Barros. Fonte: Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.



Davie, ao contrário da maioria de seus pares premiados em São Paulo, não integrara nenhuma delegação britânica para a Bienal de Veneza, a não ser a mostra apresentada em 1964, *Arte d'oggi nei musei*, organizada por Giulio Carlo Argan a partir de convite a dezoito museus de arte moderna/contemporânea, entre eles a Tate Gallery. Mas tampouco era desconhecido do sistema de arte britânico: em 1958 a Whitechapel Gallery apresentara uma exposição de seu trabalho [no mesmo ano em que ocorreu uma retrospectiva de Jackson Pollock] e em 1962 outra individual a ele consagrada percorreu diversas cidades europeias. Ele também participara da 2ª documenta de Kassel, em 1959, e figurara em mostras circulantes do próprio British Council.

Em artigo publicado no jornal *Estado de S. Paulo*, Mario Pedrosa lamentou a escolha do Grande Prêmio, embora reconhecesse a vitalidade da arte produzida nos Estados Unidos e relembrasse que o país já enviara delegações memoráveis para a Bienal de São Paulo. Contestava, porém, a indicação de Gottlieb, denunciando ter havido “quase espontaneamente um assentimento prévio entre a maioria dos membros do júri, segundo o qual o Grande Prêmio não sairia do pavilhão francês, sob a alegação de que na última bienal o mesmo fora concedido a um artista de Paris”.²²

Sobre a premiação em geral, ele foi menos crítico. Considerava que os escolhidos para o prêmio de melhor pintor (Alan Davie) e de melhor desenhista (Sonderborg) “eram artistas que não só se apresentaram magnificamente, como tinham uma bagagem de alta significação plástica”. E comentou que “tanto a sala inglesa como a alemã foram modelares e sustentavam a nota alta do certame. Ambos os países repetem a admirável apresentação da bienal passada”, afirmou.²³

Em 1967, outro britânico tem sua obra premiada: Richard Smith conquista o Prêmio Itamaraty na IX Bienal de São Paulo, naquela que é sempre lembrada como “a Bienal pop”, por conta das obras da delegação estadunidense. Smith integrara a representação britânica da Bienal de Veneza em 1966, juntamente com outros quatro jovens artistas (Anthony Caro, Bernard Cohen, Harold Cohen e Robyn Denny) e recebera um prêmio dedicado a artistas com menos de 35 anos de idade [ver Tabela 1]. O conjunto apresen-

²² Pedrosa. M. (1963, 30 nov.). Observações críticas sobre os prêmios da Bienal”. *Estado de S. Paulo*, 4.

²³ *Idem*.

tado em Veneza ficou conhecido como os “5 Young British Artists” e a revista *Studio International* exaltou a escolha do British Council para aquele ano:

A participação britânica em Veneza não costuma ser objeto de muitos comentários em casa, principalmente antes do evento. Mas a seleção deste ano de Caro, os irmãos Cohens, Robyn Denny e Richard Smith parece ter inesperadamente despertado o interesse das pessoas. Destaque na revista *Vogue*, (‘Merchants of Venice?’), perseguidos pelas câmeras da BBC desde seus estúdios até os *Giardini*, os cinco artistas foram obviamente reconhecidos, mesmo fora dos limites especializados do mundo da arte, como embaixadores de uma nova ‘imagem’ para esta Bienal. Desde 1952, quando a famosa ‘manifestação’ no Pavilhão Britânico colocou a escultura britânica do pós-guerra no mapa internacional, o British Council não escolhera deliberadamente uma equipe tão equilibrada, tanto em idade quanto em realizações, para provar algo sobre a arte abstrata britânica para além dos méritos individuais dos próprios artistas.²⁴

Em São Paulo, na bienal de 1967, a delegação britânica foi composta por Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones, Richard Smith, e William Turnbull, não se repetindo, portanto, todos os nomes de Veneza. Havia quatro jovens artistas estreantes, ao lado de um escultor já estabelecido (Turnbull), que fazia sua segunda apresentação na bienal paulista e já expusera em Veneza. Três dos artistas mais jovens trabalhavam em sintonia com a estética pop e Smith investia na pintura abstrata, criando séries a partir de sequências modulares ou de progressões e trabalhando a tela como um objeto, com bordas e formas recortadas. Caulfield, Hockey e Jones expuseram uma pintura e várias litografias; Turnbull trouxe oito esculturas e Smith 18 pinturas, de três séries distintas: *Um ano completo, um meio-dia; Alfabeto Sumário* e *Segunda Volta*. Smith, mais do que Hockney ou Jones, era uma figura em ascensão no sistema de arte londrino daquele período- sua primeira retrospectiva ocorreu na Whitechapel Art Gallery de Londres em 1966, com 34 anos – e possuía laços fortes com os Estados Unidos, onde expusera desde o início dos anos 1960. Sobre o artista, comenta Barbara Rose:

Smith foi originalmente agrupado com os artistas pop por causa de seu entusiasmo pelo cinema e pela cultura popular, mas ele era inquestionavelmente um artista abstrato, que combinava pintura e pineladas visíveis com imagens ousadas, cores ousadas e conflitantes e uma nova grande es-

²⁴ Thompson, D. (1966, jun.). Venice Biennale: the British five. *Studio International*, 171 (878), 232.

cala que era distintamente americana. Essa dualidade significava que, em certo sentido, ele era um homem sem pátria, vivendo entre identidades. De fato, parecia que ele preferia ocupar os espaços existentes entre estilos e nacionalidades. Smith, como Hockney, era um britânico que os ianques podiam amar.²⁵

Havia dois outros nomes de destaque internacional na Bienal de São Paulo daquele ano: o argentino Julio Le Parc, que desfrutava de grande fama no circuito europeu e latino-americano, após conquistar o Grande Prêmio da Bienal de Veneza de 1966, e o escultor francês César Baldaccini, que contava com o apoio explícito do crítico francês Pierre Restany. Le Parc e César e ganharam prêmios menores. O primeiro não poderia receber o Prêmio Itamaraty em função da conquista de Veneza no ano anterior. Já César causou sensação no evento ao recusar o prêmio e não comparecer à cerimônia de entrega. Leonor Amarante assim comenta a polêmica envolvendo 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’.²⁶

Restany denunciou o “escândalo do malogro de César, para quem todos esperavam o Grande Prêmio, dada a importância e a qualidade de sua retrospectiva. [...] Agraciado com um preço de consolo, César o recusou”.²⁷ Como relata Isabel Plante sobre o episódio, o júri da Bienal de São Paulo daquele ano não contava com nenhum francês e Restany estava temeroso de que a delegação francesa retornasse sem nenhum prêmio. Em busca de apoio, chegara inclusive a escrever para alguns de seus colegas sul-americanos, como o uruguai Ángel Kalenberg, afirmando que “seria uma pena que uma seleção francesa tão brilhante pagasse o preço de uma aliança diplo-

²⁵ Rose, B. (2016, 17 jun.). Barbara Rose on Richard Smith (1931–2016). *Artforum*. <https://www.artforum.com/columns/barbara-rose-on-richard-smith-1931-2016-229718/>

²⁶ Amarante, L. (1989). *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo, Projeto, 174. Tratava-se na realidade, do Prêmio Itamaraty, instituído, como vimos, em 1967, e não mais do Grande Prêmio.

²⁷ Restany, P. (1969). Biennales. In: Cabanne, P., & Restany, P. *L'avant-garde au XXème siècle*. Paris: André Balland, 117.

mática 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".²⁸

Por fim, na X Bienal de São Paulo, a bienal do boicote, realizada em 1969, o escultor Anthony Caro recebeu um dos oito Prêmios Bienal de São Paulo concedidos no evento.²⁹ O British Council havia sido convidado a enviar para o Brasil parte da mostra *Cybernetic Serendipity*, organizada por Jasia Reichardt para o ICA (Institute of Contemporary Art), mas declinou da proposta. Trata-se de uma edição controversa, em razão da tensa situação política do Brasil e do boicote, que foi articulado no exterior, a partir de denúncias enviadas do país, e foi encampado por artistas, curadores, críticos e intelectuais de diferentes nacionalidades, com o mesmo Restany à frente dos protestos na Europa. A Grã-Bretanha participou do evento com dois artistas apenas, trazendo oito esculturas em grandes dimensões de Caro e 23 pinturas de John Hoyland. Somerville foi, uma vez mais, a comissária dessa delegação, mas não havia nenhum britânico no júri de premiação.

Caro estudou na Royal Academy, em Londres e, em seguida, trabalhou como assistente de Henry Moore, assim como Philipe King, mencionado em nota anterior. Nos anos 1960, já havia abandonado qualquer referência à figura humana em seu trabalho e passara a criar esculturas abstratas em aço soldado e pintado, servindo-se também de materiais industriais. Suas obras eram posicionadas diretamente no chão, de modo a interagir com o espectador de maneira direta e imediata. Na Bienal de Veneza de 1966, recebera o Prêmio David E. Bright Foundation, o mesmo que fora concedido a Armitage e Paolozzi, antos antes. Sua abordagem sobre métodos e materiais rompia com a tradição escultórica britânica do pós-guerra, aqui discutida, mas demonstrava a vitalidade da escultura contemporânea produzida no país, que chamava a atenção de críticos de outros continentes, como Clement Greenberg.

²⁸ Plante, I. (2009). Pierre Restany et l'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris-New York. In: Leeman, R. *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: INHA, 300. Kalenberg era o comissário da delegação uruguaias e, portanto, não participava do júri, que nesta edição foi formado por Alan Bowness (Grã-Bretanha), Andrew Ritchie (Estados Unidos), Geraldo Ferraz (Brasil), Ida Rodriguez Pamprolini (México), Ignacio Pirovano (Argentina), Robert Giron (Bélgica), Ryszard Stanislaskis (Polônia), Sadaziro Kubo (Japão), Werner Schmalenbach (Alemanha).

²⁹ Além de Caro, receberam esse mesmo prêmio, nesta edição da Bienal de São Paulo, os artistas: Eduardo Ramírez Villamizar (Colômbia), Ernst Fuchs (Áustria), Herbert Distel (Suíça), Jiri Kolar (Tchecoslováquia), Marcelo Bonevardi (Argentina), Robert Murray (Canadá), Waldemar Swierzy (Polônia).

BREVES CONSIDERAÇÕES À GUISA DE CONCLUSÃO

Os dados acima demonstram que há que se levar em consideração, ao refletirmos sobre o sistema de legitimação das bienais internacionais de arte, as estratégias no campo da cultura desenhadas e postas em prática por órgãos públicos e/ou privados de países hegemônicos. Nos anos 1950 e 1960, certames artísticos realizados em circuitos considerados “periféricos” também eram atravessados por questões e polêmicas originadas em outros contextos e creio ser essencial relacionar os resultados aqui obtidos aos conquistados em outros certames que lhes eram contemporâneos.

É possível perceber, pelo exposto, que a política do British Council foi extensa e persistente e que seu impacto no Brasil e na América do Sul merece ser estudado mais a fundo. Se é temeroso afirmar que artistas brasileiros foram impactados de modo duradouro pelo trabalho de artistas britânicos apoiados pelo órgão, inclusive porque, no caso das obras premiadas na Bienal de São Paulo, muitas delas permaneceram vários anos na reserva técnica do MAC USP, fato é que a política cultural implementada pelo órgão deixou marcas e trouxe tensões para um campo dominado pela França e cada vez mais ocupado pelos Estados Unidos, em especial no período aqui discutido.

REFERÊNCIAS

- Amarante, L. (1989). *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. Projeto.
- Bowness, S., & Phillipot, C. (1995). *Britain at the Venice Biennale, 1895-1995*. British Council.
- Byrne, A. (2018). Propagande culturelle ou relations culturelles ? La mission ambiguë du British Council, 1934-1954. *Transatlantica. Revue d'études américaines*, 2.
- Curtis, P., & Droth, M. (2016). British Sculpture Abroad, 1945 – 2000. *British Art Studies*, (3).

Garlake, M. (1991). The British Council and the São Paulo Bienal. In M. Garlake. *Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991* (pp. 9-45). The British Council.

Hughes, H. M. (2016). The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the ‘Young British Sculptors’. In P. Curtis, & M. Droth (Orgs.), *British Sculpture Abroad, 1945–2000*. British Art Studies, (3).

Jachec, N. (2006). The ‘New British Sculpture’ at the Venice Biennale: Europeanism and its limits. *The British Art Journal*, 7(1), 25-32.

Magalhães, A. G. (2016). Barbara Hepworth in Brazil. In P. Curtis, & M. Droth (Orgs.), *British Sculpture Abroad, 1945–2000*. British Art Studies, (3).

Newton, E. (1951). Report from Brazil. *Art News and Review*, 3(22).

Pedrosa, M. (1963, 3 de novembro). Observações críticas sobre os prêmios da Bienal. *Estado de S. Paulo*, p. 4.

Penteado, Y. (1976). *Tudo em cor de rosa*. Ed. da autora.

Read, H. (1955). “Grã-Bretanha”. *Catálogo da III Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal.

Read, H. (1957). “Grã-Bretanha”. *Catálogo da IV Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal.

Restany, P. (1969). Biennales. In P. Cabanne, & P. Restany. *L'avant-garde au XXème siècle* (pp. 110-119). André Balland.

Rose, B. (2016, 17 de junho). Barbara Rose on Richard Smith (1931–2016). *ArtForum*. <https://www.artforum.com/columns/barbara-rose-on-richard-smith-1931-2016-229718/>

Thompson, D. (1966). Venice Biennale: the British five. *Studio International*, 171(878), 232-243.