



A Cena Artística Argentina nas duas primeiras Bienais Paulistas¹

Maria Amalia Garcia

Instituto de Teoria e Historia del Arte Julio e Payro
Faculdade de Filosofia y Letras - Universidade de Buenos Aires

Este trabalho se propõe a estudar o panorama artístico argentino a partir das inter-relações com o cenário brasileiro no início dos anos 50. Especificamente, se concentrará nas vicissitudes da participação argentina nas duas primeiras bienais paulistas. Minha hipótese de trabalho propõe que, na Argentina, o panorama institucional vinculado à arte moderna em finais dos anos 40 redefiniu-se a princípios dos 50 em função das inter-relações com a cena brasileira, encaixando-se na abstração e na procura de projeção internacional.

Em meados dos 40, a constituição dos novos museus paulistas envolvia o desejo de constituir São Paulo no novo centro artístico moderno com forte visibilidade internacional. Neste sentido, a idéia de iniciar uma exposição bienal de arte e arquitetura foi um projeto latente desde os inícios do Museu de Arte Moderna, instituição fundada em 1949 por Ciccillo Matarazzo Sobrinho com a intervenção do Museu de Arte Moderna de Nova York.²

Com o aval da Presidência da República, da Prefeitura de São Paulo e de fortes apoios privados, a primeira edição foi inaugurada em 20 de outubro de 1951 com a participação de mais de 20 países, 228 artistas brasileiros e 511 artistas estrangeiros. Essa primeira edição assumiu o risco de definir o moderno consagrando a linha da arte abstrata. Em pintura, o primeiro prêmio foi concedido a Roger Chastel, com uma abstração derivativa da École de Paris e na escultura triunfava a linha dura da arte concreta com *Unidade Tripartida* de Max Bill.³

As aspirações do projeto foram alvo de numerosas críticas: por um lado, a partir de uma concepção de esquerda se reprovava a irresponsabilidade social da iniciativa, a vinculação do aparato governamental com o mundo industrial e financeiro, os contatos com Nelson Rockefeller e a política de expansionismo cultural do Departamento de Estado norte-americano, além da escolha de parâmetros estéticos afastados dos eixos do realismo social.⁴

¹ Este trabalho é um recorte de uma pesquisa maior publicada em *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX*. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación de la historia de las artes plásticas en la Argentina, Buenos Aires, Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR), 2004.

² AMARAL, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Perfil de um acervo. São Paulo, Techint, 1986; Vera d'Horta, *MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995.

³ AMARAL, Aracy. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal, *Arte para quê?* A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo, Nobel, 2003. p. 229-263; OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira, *São Paulo Perspec.*, São Paulo, 3 (jul.-set., 2001), p. 18-28; AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo /1951-1987*, São Paulo, Projeto, 1989.

⁴ AMARAL, Aracy. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. *Arte para quê?* A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo, Nobel, 2003, p. 229-263.

Por outra parte, a revista *Habitat*, dirigida pela arquiteta Lina Bo Bardi, não criticou apenas a adaptação literal do modelo veneziano, como também a utilização do dinheiro público para a realização do evento que, a seu ver, era pobre em seleção e realização. Nesta linha, a revista apontava para a pouca relevância dos envios estrangeiros: por exemplo, os franceses “enviaram a Veneza toda aquela fartura de salas e para a metrópole de São Paulo, [...] mandam um refugio” e “os museus americanos que ‘cooperaram’ mandaram as pinturas, geralmente guardadas em depósitos, a tomar um pouco de calorzinho tropical”.⁵

Agora bem, se resulta evidente a pertinência do circuito artístico paulista para avaliar o panorama internacional, qual era a perspectiva que se tinha sobre o âmbito argentino? Uma participação oficial da Argentina na Bienal vislumbrava-se como uma nota importante para o projeto. O que dava sentido a essa participação não era apenas a proximidade geográfica nem a tradicional relevância cultural que a Argentina possuía na visão latino-americana. Além disso, eram conhecidas as pesquisas que em torno da arte moderna desenvolviam alguns contatos argentinos.⁶

No entanto, à diferença dos outros países, para a situação argentina era quase impensável que esse panorama novo pudesse ser representado no critério curatorial da burocracia governamental. Para os gestores modernos paulistas (Ciccillo Matarazzo, Lourival Gomes Machado, Sérgio Millet, P. M. Bardi e Lina Bo) seus contatos na avançada moderna eram marginais ao governo argentino. Por exemplo, tanto Emilio Pettoruti como Jorge Romero Brest haviam sido demitidos dos seus cargos governamentais e universitários a partir da gestão peronista. Além do mais, em linhas gerais, o *establishment* cultural peronista havia optado por formas afastadas dos valores da alta cultura e em várias situações, havia contestado de maneira violenta as propostas da arte moderna.⁷

Efetivamente, uma “seleção oficial argentina” foi vista como um fator de desconfiança que levou a Lourival Gomes Machado, diretor artístico do MAM-SP, a visualizar outros espaços do circuito argentino para fazer o convite: “ao menos no caso da Argentina, preferimos confiar toda a representação nacional a cargo duma entidade especialmente destinada ao cultivo da arte moderna, como é o Instituto de Arte Moderno”.⁸

A escolha deste espaço era lógica. O Instituto de Arte Moderno (IAM) era uma entidade privada financiada por Marcelo De Ridder, e seus interesses de promoção da arte moderna na Argentina estavam em linha com as ambições do MAM-SP. De fato, ambas as instituições haviam realizado conjuntamente sua mostra inaugural: *Do figurativismo ao Abstracionismo*, organizada pelo crítico belga Léon Degand, iniciara as atividades do museu paulista em março de 1949 e, com o título *El arte abstracto*, a mesma exposição abriu o instituto portenho em julho do mesmo ano. Além desta primeira colaboração, ambas as entidades planejavam constantemente novos intercâmbios.⁹

Entretanto, quanto ao tema da Bienal, os contatos não resultaram tão fluidos. Enquanto o IAM demorava a confirmar sua aceitação, o MAM estendia por meio do embaixador argentino no Rio, Juan

⁵ Serafim, O repórter na Bienal, *Habitat*, São Paulo, 5 (1951-52), p. 2.

⁶ ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo, Edusp-FAPESP, 2004; ARTUNDO, Patricia M. (Org., intr. notas) *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade (Correspondência Passiva)*. São Paulo, Edusp, IEB (Coleção Correspondência de Mário de Andrade), 2004; ANTELO, Raúl. Dares e tomares. *Confluencia*. Literatura argentina por brasileiros. Literatura brasileira por argentinos, Buenos Aires, Centro de Estudos Brasileiros, 1982; BERNASCONI, Alicia y TRUZZI, Oswaldo. Las ciudades y los inmigrantes: Buenos Aires y São Paulo (1880-1930). *Brasil-Argentina: A visão do Outro*. Brasília, FUNCEB-FUNAG, 2000, p. 205-242.

⁷ Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina*, Buenos Aires, 29 (oct., 1948); “Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, *La Nación*, Buenos Aires, 22/9/1949, p. 4, reeditado em PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (Coord.). *Tras los pasos de la norma*. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989), Buenos Aires, Jilguero-CAIA, 1999, p. 187-189; GIUNTA, Andrea. Nacionales y populares: los salones del peronismo, em PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (Coord.). *Tras los pasos de la norma*. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires, Jilguero-CAIA, 1999, p. 153-190; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. La negación de toda melancolía, em ELLIOTT, David (Cur.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994; PERAZZO, Nelly. *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983, p. 121-122.

⁸ MACHADO, Lourival Gomes. *Carta a Szabolcs de Vajay*, São Paulo, 17/5/1950. Caixa 1/10, Arquivo Bienal de São Paulo.

⁹ MAM-SP 1949-1952. Correspondência enviada e correspondência recebida. Arquivo Fundação Bienal, São Paulo.

Cooke, um convite oficial para a Bienal.¹⁰ De qualquer forma, a necessidade duma representação moderna era um ponto iniludível, pretexto com o qual o MAM tentava convencer o IAM da necessidade de sua participação.

Muito provavelmente, a organização da representação por órgãos oficiais implicaria a eliminação de alguns nomes representativos e, conseqüentemente, por tal via não alcançaríamos um conjunto de obras que refletisse o esplêndido panorama da arte renovada da Argentina, ocorreu-nos que o melhor talvez fosse secundar a representação oficial, com outra, entregue aos cuidados duma entidade privada.¹¹

O MAM-SP recomendou ao IAM sua experiência como modelo de ação: “gostaríamos de ver o Instituto oficialmente incumbido, pelo governo argentino, de organizar e enviar a representação nacional, tal como nosso Museu o fez para o governo brasileiro na última Bienal de Veneza”.¹² A idéia era pouco pertinente no contexto local. A opção pela “arte moderna”, que havia conseguido identificar as elites política, econômica e artístico-cultural paulistas, era ainda prematura para o panorama argentino de 1951. O peronismo continuava à margem dos códigos estéticos na nova ordem de pós-guerra. Isso gerava tensão, já que o sucesso da aposta de Ciccillo não dependia apenas dos esforços de quem a promovia, senão também de um panorama internacional e regional que a apoiasse com sua participação. Evidentemente, os brasileiros confiaram em que uma representação do IAM fosse viável, já que na primeira edição do catálogo da I Bienal está consignada essa participação, referência que desaparece na segunda edição.¹³

Quem afrontaria o envio deste conjunto argentino até o porto de Santos? O IAM argumentou problemas econômicos para assumir esse risco: sem a subvenção estatal uma seleção do IAM não viajaria a São Paulo.¹⁴ Quanto ao convite oficial, a diplomacia optou pelo voto de silêncio: o embaixador Juan Cooke respondeu um ano depois a carta que em 12 de julho de 1950 Ciccillo lhe enviara convidando a Argentina para participar da Bienal.¹⁵ O tempo acabava e o MAM-SP procurava interceptar pontos chave dentro do governo peronista para obter ajuda.¹⁶ No entanto, essas negociações não chegaram a bons termos e não foi possível uma representação argentina nessa primeira edição da Bienal.¹⁷ A negativa do aparato governamental a colaborar nos empreendimentos do seu vizinho é relevante para uma abordagem das relações entre ambos os países em 1951.

Desde os anos 30, a imagem duma Argentina agressiva e expansionista circulava na visão da diplomacia brasileira. O argumento consistia em que a Argentina, procurando sua supremacia continental, buscava isolar seu vizinho como uma ilha luso-africana no meio dum arquipélago hispano-americano.¹⁸ Nos anos 40, as decisões tomadas pelos dois países a respeito da política exterior, resultaram antagônicas:

¹⁰ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco, Carta ao Embaixador da Argentina no Rio de Janeiro, São Paulo, 12/7/1950. Caixa 1/05, Arquivo Fundação Bienal, São Paulo.

¹¹ MACHADO, Lourival Gomes. Carta a Ignacio Pirovano, São Paulo, 5/4/1951. Caixa 1/10, Arquivo Fundação Bienal, São Paulo.

¹² MACHADO, Lourival Gomes. Carta ao IAM, São Paulo, 22 /11/1950. Caixa 1/05. Arquivo Fundação Bienal, São Paulo.

¹³ BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1., São Paulo, out.-dez. 1951, 1. e 2. ed.

¹⁴ RIDDER, Marcelo de. Carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 30/3/1951. Caixa 1/10; RIDDER, Marcelo de. Carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 30/5/1951. Caixa 1/10. Arquivo Fundação Bienal, São Paulo.

¹⁵ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. Carta ao embaixador da Argentina no Rio de Janeiro, São Paulo, 12/7/1950. Caixa 1/05; COOKE, Juan I. Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Rio de Janeiro, 31/7/1951. Caixa 1/05. Arquivo Fundação Bienal, São Paulo.

¹⁶ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. Carta a Ignacio Pirovano, São Paulo, 8/2/1951. Caixa 1/05, Arquivo Fundação Bienal, São Paulo. GARCÍA, María Amalia. El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto. Poderes de la Imagen. *IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA), 2003, CD.

¹⁷ VAJAY, Szabolcs de, Carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 23/11/1951. Caixa 1/10, Arquivo Fundação Bienal, São Paulo.

¹⁸ ESCUDÉ, Carlos y CISNEROS, Andrés (Org.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, Buenos Aires, Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999. Parte III: Las relaciones exteriores de la Argentina subordinada, 1943-1989, Tomo XIII: Las relaciones políticas 1943-1966, p. 57-67.

em 1942, o Brasil quebrou relações com o Eixo e assinou acordos econômicos e político-militares com os EUA, enquanto a Argentina se mantinha na neutralidade e suas relações com os EUA estavam em tensão permanente.¹⁹ Neste sentido, vários são os pontos que mantinham a Argentina afastada do panorama internacional e em contraste com a situação brasileira.

A imprensa brasileira difundia histórias sobre a atividade dos espiões nazistas na Argentina e sublinhava o armamentismo argentino, seu expansionismo e os traços autoritários do presidente Perón. Simetricamente, as notícias sobre o crescimento do poder militar brasileiro – com a colaboração dos EUA – produziam perplexidade nos argentinos e justificavam a expansão e a modernização das forças armadas com um exorbitante aumento dos gastos em defesa durante esses anos. A atividade militar continuava crescendo a ambos os lados da fronteira, enquanto os governos tentavam se convencer mutuamente de que as intenções eram manter a paz.²⁰

Evidentemente, o contexto não parecia muito propício para os intercâmbios artísticos e, exceto pela presença de Jorge Romero Brest no júri como um defensor extremo da abstração geométrica e um resistente ao governo peronista, a Argentina não esteve presente com sua “arte moderna” neste primeiro evento paulista.²¹

No entanto, muito mudariam as coisas para a Argentina na “entrebienal”. Se até 1951, Perón oferecia ainda uma versão otimista dos resultados de seu modelo de desenvolvimento, esta situação seria desmentida por uma crise impossível de ser ocultada que explodiria a começos do ano seguinte: a bonança do comércio exterior que o levava ao poder havia acabado.²² Em 1953, a nova orientação da agenda econômica do peronismo, que redefinía a relação com os Estados Unidos, estava guiada pela obtenção de capitais e pela necessidade de ter assistência técnica, para os efeitos de empurrar a modernização industrial.²³

Neste contexto foi realizado o envio argentino à II Bienal, constituído em sua maioria por um grupo de artistas abstratos. Isto não mostrava apenas um governo argentino interessado em divulgar uma imagem renovada e moderna da Argentina na cena internacional, senão que se encaixava num conjunto de novas estratégias vinculadas às artes plásticas.²⁴

Em São Paulo, a constituição dos novos museus e a Bienal haviam articulado uma complexa maquinaria de ação cultural. A Bienal apresentava uma confrontação do panorama artístico mundial, promovia a arte brasileira num momento privilegiado de atenção internacional e colocava a arte internacional ao alcance dos artistas locais e do público geral. Além do mais, se enaltecia com o poder de representação simbólica da cidade, do empresariado moderno e do Estado. Um evento por meio do qual o Brasil definia sua hegemonia cultural, política e econômica num panorama regional.²⁵

Neste sentido, vários elementos levam a pensar que essa aposta brasileira repercutiu no contexto argentino de 1952-53, já que desde a estrutura peronista apareciam novos projetos artísticos e uma nova atitude frente ao protocolo diplomático. Tornou-se evidente a necessidade de planejar e colocar

¹⁹ LANÚS, Juan Archibaldo. *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina: 1945-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1984; PARADISO, José. Vicisitudes de una política exterior independiente. In TORRE, Juan Carlos (Dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 525-572; Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, 1999.

²⁰ ESCUDÉ, Carlos y CISNEROS, Andrés (Org.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, Buenos Aires, Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999. Parte III: Las relaciones exteriores de la Argentina subordinada, 1943-1989, Tomo XIII: Las relaciones políticas 1943-1966, pp. 57-67.

²¹ JEAN, Ivonne. Críticos, abstracionismo e figurativismo. (Meio gráfico sem identificação) São Paulo, 1953. Caixa 2, sobre 6, doc W, Arquivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.

²² Juan Carlos Torre, “Introducción a los años peronistas”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp.13-77.

²³ Pablo Gerchunoff y Damián Antunez, “De la bonanza peronista a la crisis del desarrollo” en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

²⁴ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp.75-76.

²⁵ Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP*, São Paulo, 52 (2001-2002), pp.118-121.

num panorama internacional, conjuntos representativos da história da pintura argentina e as tendências contemporâneas. Em 1952, o ano do “Plano de Emergência Nacional”, foi efetivada, com um elenco das primeiras décadas do século XX, a primeira participação argentina na Bienal de Veneza reeditada no pós-guerra. Além disso, nesse mesmo ano se realizava no Museu Nacional de Bellas Artes a exposição *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, ocasião em que as 30 salas e os jardins do museu foram dedicados a uma antológica exposição da arte argentina. A seleção começava nas obras da geração de 80 e acabava nas produções dos artistas concretos. No ano seguinte, essa exposição virou livro: uma edição documentada com numerosas fotos das salas procurava divulgar a arte argentina.²⁶ Reorientada na nova ordem, a Argentina tentava articular uma renovada programação das artes plásticas que reapareciam como “outras armas” a serem consideradas no complexo jogo regional que o pós-guerra impunha.

O modelo proposto pelo Brasil no âmbito cultural causava impacto no panorama argentino. Uma reconsideração com novas estratégias pretendia pôr a Argentina na linha para concorrer pela hegemonia cultural, a fim de recolocar culturalmente Buenos Aires num novo mapa regional onde sua antiga supremacia parecia se diluir.

Em 1953, a arte argentina decidiu conquistar o panorama internacional. Em Santiago de Chile se inaugurava, com grande protocolo diplomático, uma exposição de arte argentina na Sociedade Nacional de Belas Artes; mostra que viajaria também por Bolívia, Peru e Equador mostrando aos países andinos um amplo mapa da arte nacional.²⁷ Nesse mesmo ano, o Ministério das Relações Exteriores apresentava envios com uma alta porcentagem de artistas abstratos, tanto na II Bienal de São Paulo como na II Bienal de Arte Contemporânea de Nova Delhi. Sabemos que Ignacio Pirovano y Pablo Curatella Manes, ambos defensores das novas tendências, ocupando cargos chave na estrutura diplomática foram os responsáveis por essas participações.

Três envios internacionais para diferentes públicos mostram a Chancelaria Argentina voltada à promoção da arte nacional em cenários regionais e internacionais. Se em 1953 começariam a aparecer sinais de recuperação econômica, que sobrevinham ao programa de estabilização do ano anterior, é evidente que se destinou ao programa das artes plásticas uma disponibilidade destacada. O esforço foi recompensado por um reconhecimento dos valores artísticos: o júri da II Bienal, integrado por Max Bill e novamente por Romero Brest, outorgava a *Anécdota sobre rojo* (1953) de Alfredo Hlito um prêmio aquisição patrocinado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Obra que foi parte do acervo destruído pelo incêndio que esta instituição sofreu em 1978.

Além dos três envios oficiais argentinos, é importante considerar as exposições internacionais realizadas pelo grupo de Artistas Modernos da Argentina em 1953: uma em fevereiro, no Chile, organizada pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Valparaíso, e outra no MAM do Rio de Janeiro, apresentada depois no Stedelijk Museum de Amsterdã.²⁸

Evidentemente, a aposta brasileira havia repercutido no ambiente argentino; não só a arte abstrata era agora oficialmente consagrada, senão que se instalava a disputa pela liderança cultural como uma nova tensão a considerar no complexo “equilíbrio” regional que a Argentina tentava manter nas relações com seu vizinho.

²⁶ EXPOSICIÓN de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo, Presentación. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952, p. 10. ZOCCHI, Juan. Testimonio, *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-53, p. 17.

²⁷ HOMENAJE a los Artistas Argentinos, Santiago de Chile, Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile, mayo-junio 1953. BREST, Jorge Romero, *Pablo Curatella Manes*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, 1967, p. 29.

²⁸ GRUPO de artistas modernos argentinos, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, agosto 1953; ACHT argentinijse abstracten, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1953.