ISSN 2236-0719

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Setembro 2013

CBHA

Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista

Ana Gonçalves Magalhães
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP

Resumo: A partir da exposição *Um Outro Acervo do MAC USP: Prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963* (MAC USP, 2012-2013)[1], analisamos o conjunto das obras angariadas para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), nos anos 1950, através da premiação de aquisição da Bienal de São Paulo, hoje parte do acervo modernista do MAC USP. Propusemos, então, a reavaliação de algumas premissas adotadas pela historiografia da arte no Brasil em relação ao sistema de prêmios-aquisição da Bienal paulistana, e sua articulação com a constituição de uma coleção de arte moderna internacional entre nós. Tais aspectos nos levaram a rever a dimensão do debate sobre abstração nos anos 1950, o sistema de seleção das obras sugerindo forte engajamento da crítica de arte local com o ambiente internacional, a constituição de um sistema internacional de circulação de artistas e obras, entre outros.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Colecionismo, Arte Moderna

[1] Para imagens das obras, veja-se www.mac.usp.br, ferramenta “Exposições”.

Abstract: Taking the exhibition *Another Collection of MAC USP: Acquisition Prizes of the Bienal de São Paulo, 1951-1963* (MAC USP, 2012-2013) as a framework, we have searched to analyse the set of works gathered for the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM) by means of the acquisition prizes of the Bienal de São Paulo in the 1950s, today belonging to MAC USP. We thus proposed to revaluate some of the premises adopted by art historiography in Brazil in regard to the acquisition prize system of the São Paulo Biennial, and its role in the making of a international modern art collection among us. Such aspects led us to revise the dimension of the abstraction debate in the 1950s, the system of selection of works suggesting a strong engagement of local art critique with the international context, the making of an international system of circulation of artists and works, among others.

Keywords: Bienal de São Paulo, São Paulo Museum of Modern Art, Collectionism, Modern Art

A reflexão que se pretende apresentar aqui nasceu da linha pesquisa “Acervo MAC USP: História e Memória”, desenvolvida em parceria com as docentes da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do MAC USP, e que tem por objetivo investigar a origem e a expansão do acervo do museu em seus vários segmentos, bem como estudar o modo como vem se constituindo sua memória ao longo dos anos. A proposta é dar visibilidade à história do acervo do

MAC USP por meio de exposições de longa duração que apresentem não apenas obras, mas também documentos de época, e que proponham uma reavaliação da narrativa construída a partir do acervo do Museu.

Dentro dessa perspectiva, fui responsável pela exposição *Um Outro Acervo do MAC USP: Prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*, em cartaz na sede do Museu no terceiro andar do Pavilhão da Bienal, de 25 de agosto de 2012 a 28 de julho de 2013. A mostra reuniu 117 obras de artistas que entraram para o acervo do antigo MAM através do sistema de prêmio-aquisição das edições da Bienal de São Paulo nos anos 1950. Além da premissa de recortar o conjunto de obras adquirido dentro desse sistema, destacamos obras e artistas talvez menos conhecidos por nós, hoje, mas que, como veremos, naquele momento faziam parte de um debate internacional de arte moderna.

A pesquisa em torno das obras oriundas do contexto das edições da Bienal de São Paulo faz-se necessária, na medida em que grande parte do acervo do antigo MAM recebido pela USP e abrigado no MAC, a partir de 1963, constituiu-se na relação com esse evento, bem como no espelhamento com a Bienal de Veneza. Ao ser transferido para a USP, o conjunto de 1690 obras reunidas pelo antigo MAM, desde 1948, foi dividido em três coleções diferentes: a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho (com 428 obras), a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado (com 19 obras e cuja doação só foi efetivada em 1973), e a chamada Coleção MAMSP (com

1243 obras). É nesta última coleção que vemos emergir a forte presença da Bienal de São Paulo, se considerarmos que praticamente metade das obras nela presentes vinham deste ambiente.

Muito já se escreveu sobre as edições da Bienal do período, ressaltando seu caráter didático, o quanto contribuíram para a formação de um público para a apreciação da arte moderna no Brasil, e na consolidação de uma história da arte moderna internacional da qual o meio artístico brasileiro fazia parte.[2] O conjunto de obras exibidas na Bienal de São Paulo, que hoje está no acervo do MAC USP, já foi exposto algumas vezes, nas três últimas décadas, para ilustrar a história do evento.[3] Mas ainda ainda estamos por refletir sobre outra história dessas obras enquanto acervo de museu. Nesse sentido, a historiografia que se constituiu até então deverá ser reavaliada, sobretudo no que diz respeito à maneira como essa premiação de aquisição foi tratada até agora e qual a percepção que se formou sobre esse conjunto. Não há,

[2] Optamos por indicar apenas alguns poucos títulos mais recentes que constituem essa literatura na referência bibliográfica ao final do texto. Observamos que quando se escreveram histórias da Bienal de São Paulo, estas percorrem toda a trajetória da instituição até os dias atuais. Por outro lado, há uma farta literatura sobre a presença de artistas e grupos de artistas que participaram na Bienal de São Paulo e sua relação e impacto no meio artístico brasileiro. Mais recentemente, começa a surgir uma literatura internacional, muitas vezes encomendada pelos órgãos diplomáticos e/ou governamentais que se ocuparam dos pavilhões de seus países nas edições da Bienal paulistana, mas que procura dar conta das participações dos artistas de seus países. O caso mais recente, a ser lançado na Feira do Livro de Frankfurt de 2013 é o do volume organizado por Ulrike Gros e Sebastian Preuss. Cf. Ulrike Gros & Sebastien Preuss (org.). *German Art in São Paulo*. Ostfildern: Institut für Auslandsbeziungen/Hatje Cantz, 2013.

[3] Cf. Prêmios da Bienal de São Paulo, 1985. Pela primeira vez, com esse volume e a exposição que ele documentava, o MAC USP fazia o levantamento sistemático das obras em seu acervo, premiadas nas edições da Bienal de São Paulo até aquele momento. Tal lista serve, até hoje, de referência para qualquer pesquisador que queira estudar essas obras. Observamos apenas que ali não se fazia o recorte temporal ora proposto, bem como listavam-se indistintamente os prêmios regulamentares e os prêmios-aquisição.

até o presente momento, um estudo sistemático sobre o sistema de premiação da Bienal de São Paulo, o que nos levou a assumir algumas premissas que, de fato, aos poucos foram sendo desconstruídas pela documentação pertinente.[4] Diante disso, há pelo menos duas premissas que deverão ser revistas. Em primeiro lugar, de que a premiação de aquisição era feita sem nenhum critério – ou sem um critério claro, discutido e estabelecido pelo corpo qualificado de críticos e diretores artísticos em torno do antigo MAM. Isto é, de que as obras escolhidas dentro dessa chave refletiriam, assim, o gosto pessoal dos patronos que haviam contribuído para sua aquisição. Esta premissa determina a segunda: de que as obras reunidas dessa forma constituíram um acervo de "segunda ordem", e menos relevante ou menos representativo no entendimento de uma narrativa de arte moderna.

A exposição que realizamos buscou questionar essas premissas e propôs revê-las partindo do pressuposto de que se, de um lado, tal acervo não correspondia a uma narrativa de arte moderna consolidada através dos manuais de história da arte – que trabalham com os grandes nomes, com a noção de obra-prima e com a experiência vanguardista para constituir a definição de arte moderna por excelência –, por outro ele apresentava uma configuração datada, e por isso mesmo, de grande interesse para a revisão da historiografia da arte moderna.

[4] Para a exposição, fizemos o levantamento sistemático da documentação pertinente nos dossiês de artistas e no fundo histórico do Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Tal documentação foi cotejada com as pastas dos artistas da Seção de Catalogação do MAC USP. Além disso, o conjunto documental foi confrontado com os catálogos das edições da Bienal entre 1951 e 1963.

Ou seja, o fato dele ter sido um acervo constituído dentro das Bienais de São Paulo, torna-o passível de ser visto como uma camada histórico-arqueológica, se assim podemos dizer, de um determinado tempo – no qual ainda se trabalhava com uma narrativa de arte moderna em aberto, cuja cristalização final só veio com os escritos que a sistematizaram no final da década de 1950, dentro e fora do Brasil.[5] Assim, levantamos aqui alguns elementos para a reavaliação do papel que o sistema de premiação dos eventos Bienal teve na constituição desse acervo, e o que estava em jogo quando se falava de arte moderna naquele momento.

Assim como na Bienal veneziana, havia dois tipos de premiação na Bienal de São Paulo enquanto evento organizado pelo antigo MAM: os prêmios regulamentares e os prêmios-aquisição.[6] O primeiro tipo de premiação era dado nas categorias de pintura, escultura e gravura, dividindo-se entre premiação estrangeira e premiação brasileira. Através dela, costumava-se celebrar o conjunto da obra apresentado pelo artista premiado. Segundo seu regulamento, não era compulsório que o artista doasse o

[5] Para citar apenas dois desses manuais, que até hoje têm enorme influência na formação em história da arte, sobretudo entre nós, devemos lembrar que o famoso livro do crítico britânico Herbert Read sobre a história da pintura moderna – seguido de uma história da escultura moderna – foi originalmente publicado em 1959. Onze anos depois, Giulio Carlo Argan publicava seu *Arte Moderna* (Cf. Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting.* Londres: Thames & Hudson, 1959 e Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna: Dall'Illuminismo ai Movimenti* Contemporanei. Florença: Sansoni Editori, 1970). Ao mesmo tempo, não pode ser mera coincidência que esses autores tão relevantes participaram em diferentes momentos no júri de premiação regulamentar da Bienal de São Paulo, ao longo dos anos 1950. Read foi, inclusive, comissário da representação nacional britânica, naqueles anos.

[6] De fato, o modelo é o veneziano, que já em sua segunda edição em 1897, cria tal sistema de premiação para angariamento de um acervo de arte moderna para a cidade de Veneza – originalmente uma Galleria Internazionale d'Arte Moderna, e hoje em depósito no Museu de Ca' Pesaro.

conjunto ou uma obra do cojunto premiado para o antigo MAM, ainda que muitos dos premiados tenham doado pelo menos uma obra ao Museu, nesses casos.

Já os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo eram de fato pensados para compor o acervo do antigo MAM. Partia-se de um sistema de mecenato, em que a direção do Museu convidava empresários, associações, colecionadores importantes a contribuir com uma quantia em dinheiro para que se comprasse uma obra ou um conjunto de obras para o Museu. Em alguns casos, eram os órgãos diplomáticos dos países participantes da Bienal que intermediavam essas aquisições ou as realizavam. Ao contrário da premiação regulamentar, os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo tinham assim um sentido mais claro de permanência.

Na concepção do espaço expositivo de *Um Outro Acervo do MAC USP,* trabalhamos de modo a apresentar as obras por edição da Bienal. Ao reunirmos as obras selecionadas dessa forma, demo-nos conta de que os prêmios-aquisição pareciam continuar a obedecer as categorias da premiação regulamentar, ou seja, comprava-se para o antigo MAM obras representativas da pintura, da escultura e da gravura modernas, com algumas poucas exceções.[7]

Percebemos ainda uma presença bastante significativa de obras em papel. Na história da formação do acervo do antigo MAM e sua continuação no MAC USP, o

[7] A exemplo da tapeçaria de Émile Gilioli incorporada ao acervo do antigo MAM como prêmio-aquisição Moinho Santista, da IV Bienal de São Paulo. “Defesa da Flor” (c.1957) figurou com um conjunto de tapeçarias modernistas na representação nacional da França na Bienal de 1957, ao lado de figuras da envergadura de Le Corbusier.

conjunto de obras em papel compõe quase dois terços do total de obras do acervo. No contexto do antigo MAM, elas eram catalogadas dentro da categoria de gravura, ainda que fossem desenhos, guaches, aquarelas ou colagens, obedecendo a uma lógica descritiva dos suportes da arte moderna, que no ambiente das grandes mostras internacionais e dos departamentos dos museus-modelo de arte moderna do mundo ainda parecia pensar em categorias tradicionais. A noção dada pelo termo em inglês *prints and drawings* (literalmente, gravuras e desenhos), muito corrente no período, foi o que prevaleceu para nós também. Mas ele esconde a riqueza de técnicas de impressão empregadas no período pelos artistas modernistas. Naquele momento, havia uma forte experimentação com as técnicas tradicionais de gravura, aliadas a técnicas reprográficas, ao uso de novos equipamentos gráficos e de larga tiragem, que levaram à elaboração de proposições únicas pelos artistas do período. Dentre as obras em papel selecionadas, contamos 12 técnicas diferentes de impressão e gravura, dentre as tradicionais (a maneira negra, a água-forte, a xilografia) e as mais recentes (a litografia e a linoleografia a cores, por exemplo). Mencionamos aqui dois exemplos, sendo o primeiro deles o belo conjunto de gravuras a buril de Henri-Georges Adam, adquiridos graças ao patrocínio da indústria de cristais Prado, na II Bienal de São Paulo.[8] Nesta série, Adam, ao mesmo tempo em que trabalha com uma técnica tradicional da gravura em metal, elabora suas

[8] Henri-George Adam aparecia na representação nacional da França, que em 1953 era antecedida por uma grande mostra retrospectiva de Picasso – cuja estrela era *Guernica* – e com uma sala especial do Cubismo.

composições com várias matrizes, como num trabalho de quebra-cabeças, no qual ele vai criando formas abstratas e figurativas. O mesmo ocorre com as gravuras de Marcel Fiorini,[9] adquiridas para o antigo MAM com o patrocínio da Caixa Econômica Federal na III Bienal de São Paulo, em 1955. Fiorini emprega a água-forte, o buril e a água-tinta para criar suas composições em cores, nas quais percebemos um arranjo em camadas.

Outra grande questão que se coloca diante dessas obras é o debate em torno da abstração, nos anos 1950, no Brasil e no contexto internacional. No caso brasileiro, fala-se da Bienal de São Paulo quase como uma conseqüência da mostra inaugural do antigo MAM, em 1949, "Do Figurativismo ao Abstracionismo", na qual o primeiro diretor artístico do Museu, o crítico Léon Dégand, encontrou séria resistência ao seu discurso em defesa de uma arte abstrata baseada na experiência dos grupos de Arte Concreta, na França dos anos 1930 - para os quais a presença de artistas como Wassily Kandinsky, Theo van Doesburg, Piet Mondrian e o uruguaio Joaquín Torres-García foram personagens fundamentais.[10] A historiografia da arte no Brasil privilegiou a emergência dos grupos concretistas brasileiros nos anos 1950 e procurou entender a Bienal de São Paulo em diálogo com essas vertentes. Ao pensar em

[9] Nascido na Argélia, Fiorini estabeleceu-se em Paris em 1947, e consolidou sua carreira como artista no meio artístico daquela cidade. Participou duas vezes na Bienal de São Paulo, em 1955 e em 1973, como representante da França – com todas as contradições que isso pudesse significar, diante da violenta guerra de independência da Argélia, entre 1954 e 1962.

[10] Cf. Ana Gonçalves Magalhães, "O debate crítico na Exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949" In: Roberto Conduru & Vera Beatriz Siqueira (orgs.). *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte / CBHA, 2009, pp. 120-128.

um projeto expográfico para *Um Outro Acervo do MAC USP,* o arquiteto Gabriel Borba tomou como modelo a composição *Tema em duas dimensões* (1946) do artista suíço de raiz concreta Richard Paul Lohse (participante da representação nacional suíça da I Bienal de São Paulo), que funciona como uma moldura através da qual nos aproximamos das obras mostradas. Ela exprime, assim, a inflexão desse debate, que assistiu também a retomada do modelo de escola de artes da Bauhaus, por via de projetos daqueles anos tais como a Hochschule für Gestaltung de Ulm (inagurada em 1955), e a presença e disseminação de suas ideias no contexto norte-americano. Dessas vertentes, além da famoso prêmio regulamentar dado a Max Bill na I Bienal de São Paulo,[11] há dois casos que merecem destaque. Na II Bienal, o Jockey Club de São Paulo comprou a tela "Composição no. 99" de Friedrich Vorbemberg-Gildewart (representação nacional alemã), artista cujo percurso se fez na relação com grupos como o De Stijl, Cercle et Carré, Abstraction-Création, e que seria nomeado professor da cadeira de comunicação visual da Hochschule für Gestaltung de Ulm, desde seu primeiro ano de funcionamento. Outro exemplo é o de Fritz Winter, prêmio-aquisição na III Bienal de São Paulo, com a obra "Preto Independente no Espaço", exibida com outras nove pinturas suas. Ao lado de mais quatro artistas

[11] Devemos lembrar que Max Bill não só foi o primeiro diretor da escola de Ulm, como arquiteto responsável por projetar os edifícios da sede da escola. Além disso, tal projeto se ergueu com recursos do braço cultural do Plano Marshall norte-americano – de resgate das economias da Europa depois da II Guerra Mundial. Para uma análise atualizada da relação de Max Bill com o Brasil, cf. Martina Merklinger, "Konkretes im Bill-Jahr. Max Bill (1908-1994) und seine Begegnungen mit Brasilien", *Martius-Staden Jahrbuch*, nº55, 2008.

e de uma sala especial dedicada a Max Beckmann, ele aparecia como um legítimo herdeiro da Bauhaus de Dessau. De fato, ele havia iniciado sua formação naquela escola em 1927. Com a ascensão do Nazismo, Winter entrou num período de ostracismo, que culminou com seu serviço militar na Polônia e sua prisão pelo exército russo na Sibéria. Libertado em 1949, ele retornou ao seu país no auge do "renascimento" da arte moderna ali. No ano seguinte, recebeu prêmio da XXV Bienal de Veneza. O prêmio-aquisição veio no momento em que foi nomeado professor da Academia de Belas-Artes de Kassel. Embora sejam evidentes suas referências às experiências abstratas da Bauhaus, "Preto Independente no Espaço" trabalha com aspectos materiais também importantes, tais como as manchas pretas que parecem saltar para fora da tela e se contrapõem a uma superfície composta de zonas coloridas, marcadas pela gestualidade do artista. Há certa intensidade subjetiva, menos vista nas tendências concretistas daquele momento, mas que talvez resgatem as experiências de Kandinsky e Klee com a cor na primeira fase da Bauhaus.

De fato, as experiências com a abstração que estão em pauta nos anos 1950 abrem-se para tendências muito distintas, que envolvem o embate maior da vertente concretista com o abstracionismo informal (ou tachismo), e o desdobramento de experimentações com o surrealismo e um forte interesse pela pintura dita "primitiva" (realizada por artistas autodidatas). No que diz respeito à abstração de cunho informal, o próprio Winter

reflete essa tendência, na medida em que sua experiência de abstração dos anos 1950 – em que ele esteve presente na Bienal de São Paulo por três vezes – desdobrou-se da criação de seu Grupo Zen, em 1949. Originalmente conhecido como *Gruppe der Ungegenständlichen* (ou o Grupo dos não-objetuais), era formado por ele e outros seis artistas, dentre os quais Willi Baumeister (também presente no acervo do MAC-USP e prêmio-aquisição da I Bienal de São Paulo), e tinha por objetivo retomar as práticas e o ambiente de O Cavaleiro Azul (grupo de expressionistas em torno de Kandinsky, da primeira década do século), ao mesmo tempo associando a cor à filosofia zen budista, dando origem a uma vertente de abstração não-geométrica.

Além disso, no contexto internacional afirmava-se o expressionismo abstrato norte-americano, que no caso da Bienal de São Paulo (tal como lemos nas histórias escritas sobre ela) teve destaque com a sala de Jackson Pollock de 1957. No entanto, e apesar da política cultural hegemônica norte-americana nos anos da Guerra Fria (que muito contribuiu para a formação de nossas instituições de promoção de arte moderna), não foi isso que se colecionou no antigo MAM. O que o acervo nos revela é ainda uma forte presença das experiências artísticas da França e da Itália. Uma das poucas obras norte-americanas a dar entrada no acervo do antigo MAM, naqueles anos, como prêmio-aquisição é "O Viking" de Ralph Du Casse. O artista, nascido em São Francisco, e professor da California School of Fine Arts,

participou na representação nacional norte-americana de 1955. Esta delegação foi organizada, não pelo MoMA de Nova York, mas por duas importantes instituições da Costa Oeste dos Estados Unidos: o Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMoMA) e o Museu de Ciências, História e Artes de Los Angeles. Os diretores artísticos das respectivas instituições apresentaram uma enorme seleção de artistas dos maiores centros dos três estados banhados pelo Oceano Pacífico: uma exposição com dezenas de nomes nas categorias de pintura, escultura, gravura e desenho. O texto de apresentação da comissária Grace McCann Morley, do SFMoMA, situou a representação territorialmente. Se nas primeiras edições da Bienal de São Paulo havia uma presença marcante da Costa Leste do País, e sobretudo do meio artístico de Nova York, nesta edição tratava-se de mostrar a força da arte da Costa Oeste, em centros como Los Angeles e São Francisco. Muitos dos artistas então exibidos – como o próprio Du Casse – tinham participado, um ano antes, numa mostra intitulada *57 Younger American Painters,* no Museu Guggenheim de Nova York.

É preciso discutir também a questão da inexistência de um conjunto representativo de obras latinoamericanas.[12] Apesar também de alguns exemplos pontuais, como das

[12] Quando diretora do MAC USP, Aracy Amaral tomou como ação prioritária a constituição para o Museu de um importante núcleo de artistas latinoamericanos, base de seu programa de aquisições e que não se realizou plenamente, uma vez que a USP jamais resolveu a questão dos fundos que deveriam ser destinados a uma política de aquisição – não só para o MAC, mas também para os demais museus da universidade. Cf. Aracy Amaral, "Do MAM ao MAC: História de uma Coleção" In: *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005), Vol. 2: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, pp. 238-279 (originalmente publicado em 1988).

obras de Armando Morales e Rodolfo Abularach, não se pode dizer que o acervo modernista que ia se formando naqueles anos tinha uma presença importante de nomes latinoamericanos. Talvez seja preciso avaliar esse aspecto à luz de um elemento importante do jogo diplomático do contexto da Guerra Fria. Na Bienal dos anos 1950, havia outra força hegemônica em ação, ela também engendrada pela política externa norte-americana: a União Panamericana, que organizou mostras de artistas latinoamericanos nas edições da Bienal de São Paulo. Com sede em Washington, seu objetivo era o de promover a arte latinoamericana expondo artistas cujos países de origem não tinham possibilidade de financiar sua representação na Bienal de São Paulo.[13] Alguns prêmios da Bienal vêm dessas mostras especiais – como no caso de Armando Morales –, mas sem efetivamente formar um conjunto coeso de obras latinoamericanas para o acervo do antigo MAM.

Há um último elemento importante a se considerar, que diz respeito ao sistema da arte construído com a institucionalização da arte moderna. O exercício de voltar às obras e aos artistas pontualmente foi nos revelando que a trajetória percorrida por eles passava pela sua promoção em seus territórios de origem, sua projeção internacional ainda dentro de um circuito de

[13] A União Panamericana (ou a Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos – OEA, como ela passa a ser oficialmente chamada a partir de 1948) era um órgão diretamente ligado ao Departamento de Estado norte-americano. Seu Departamento de Artes Visuais foi dirigido pelo crítico cubano radicado nos Estados Unidos, José Gomes Sicre, de 1948 a 1976. As atividades do Departamento de Artes Visuais e de Gomes Sicre dariam início ao Art Museum of the Americas, fundado em 1976, com sede em Washington.

galerias parisienses, para que eles fossem, na ponta do processo, elevados à categoria de artistas internacionais no ambiente, primeiro, da Bienal de Veneza, para chegar à Bienal de São Paulo.

Enfim, a narrativa de arte moderna que se construiu no ambiente da Bienal de São Paulo passa necessariamente por uma análise das relações diplomáticas e a dimensão política que iniciativas como essa da União Panamericana têm no contexto da Guerra Fria. Porém, é fundamental sempre voltar às obras e aos artistas ali presentes para pensá-los como escolhas que estavam sendo realizadas ao mesmo tempo em que se escrevia uma história da arte moderna. Portanto, eles devem ser também compreendidos como possibilidades legítimas abertas pela pesquisa artística, demonstrando que o acervo do antigo MAM era contemporâneo ao seu próprio tempo.

Referências bibliográficas:

Cat. Exp. *Prêmios da Bienal de São Paulo*. São Paulo: MAC USP, 1985.

Revista da USP: Cinquenta Anos de Bienal Internacional de São Paulo, no. 52, dez/jan/fev, 2001-2002.

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.