



As premiações das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965): um enfoque quantitativo e geográfico

The firsts São Paulo's Biennials awards (1951-1965): a quantitative and geographical approach

Ms. Marina Cerchiaro

Como citar:

CERCHIARO, M. As premiações das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965): um enfoque quantitativo e geográfico. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.2, p.55-72, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4583>>.DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4583>.

Imagem: fotografia do júri internacional de premiação da 1ª Bienal de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Com Jan van As (Holanda), Eric Newton (Reino Unido), René D'Hamoncourt (EUA), Marco Valsecchi (Itália), Jacques Lassaingne (França) e Sérgio Milliet (Brasil). Fonte: *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

As premiações das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965): um enfoque quantitativo e geográfico*

The firsts São Paulo's Biennials awards (1951-1965): a quantitative and geographical approach

Ms. Marina Cerchiaro**

Resumo

O objetivo deste artigo é, por meio da análise quantitativa, dar um panorama da distribuição geográfica das premiações das delegações estrangeiras das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965). Pretende-se refletir sobre as relações entre espaço, nacionalidade e poder que operam nas premiações e seus impactos sobre o reconhecimento artístico. A intenção é delinear os mapas das artes traçados pelos prêmios de modo a analisar suas assimetrias geográficas, visualizar especificidades e indagar sobre possíveis tendências gerais. Conclui-se que os prêmios privilegiam a pintura em detrimento das outras modalidades artísticas, como a escultura, e, ao longo das oito edições, concentram-se geograficamente em países da Europa Ocidental (em particular Itália, França, Grã-Bretanha e Alemanha), Estados Unidos e Iugoslávia. No entanto, as premiações não reproduzem necessariamente as ideias canônicas a respeito da arte do período, levantando questões que merecem ser investigadas mais a fundo por pesquisas qualitativas.

Palavras-chave

Bienais de São Paulo. Arte do pós-guerra. Reconhecimento artístico. História da arte global.

Abstract

The aim of this article is, through quantitative analysis, to give an overview of the geographic distribution of the awards of the foreign delegations of the first São Paulo Biennials (1951-1965). It is intended to understand the relationships between space, nationality and power that operate in the awards and their impacts on artistic recognition. The intention is to outline the maps of the arts that the awards draw in order to analyze their geographical asymmetries, visualize specificities and inquire about possible general trends. We conclude that the awards favor painting over other artistic modalities, as the sculpture, and they are geographically concentrated throughout the eight editions, highlighting countries in Western Europe (in particular Italy, France, Great Britain and Germany), the United States and Yugoslavia. However, the awards do not necessarily reproduce canonical ideas about the art of the period, raising questions that deserve to be further investigated by qualitative research.

Keywords

São Paulo Biennials. Post-war art. Artistic recognition. Global Art History.

As bienais, mecanismo institucional mais popular nas últimas décadas para a organização de exposições de arte de larga escala, revelam, apesar das alegações democráticas e anticolonialistas, ainda incorporar as estruturas tradicionais de poder do mundo da arte contemporânea ocidental; a única diferença é que a palavra “ocidental” foi silenciosamente trocada por uma mais popular, a palavra “global” (Wu, 2012: 116).

As bienais de arte se encontram hoje em profusão. O modelo surgido em Veneza em 1895 começou a se disseminar na década de 1950, abrangendo países centrais e periféricos. A partir dos anos 1990, a expansão dessas bienais foi tão significativa que estudiosos passaram a cunhar termos como *biennialization* e a pensá-las como fenômenos globais (Grandal Montero, 2012). No início dos anos 2000, curadores com discursos pós-coloniais e provenientes de países não ocidentais, ou seja, não europeus e não norte-americanos, começaram a organizar alguns desses eventos. Discursos a respeito da globalização ou mundialização do sistema da arte, bem como a inclusão da arte feita por negros, mulheres e artistas considerados não ocidentais, difundiram-se com força em grandes eventos internacionais, mercados de arte e, mais recentemente, em museus.

No entanto, estudiosos como Chin-Tao Wu (2012) e Alain Quemin (2002) demonstram que tais discursos têm sido muitas vezes apenas “uma fábula cômoda”¹. Se as ideias de relativismo cultural, mundialização e mestiçagem vêm permitindo a emergência de artistas de origem variada, em grande parte provenientes dos chamados países emergentes ou subdesenvolvidos, o reconhecimento deles ainda é muito marginal. Segundo Quemin (2002), embora se costume dizer que as premiações, rankings e constituição de coleções obedeçam a critérios estéticos nos quais se coloca em relevo o mérito da obra e do artista, há uma hierarquia marcada por países que se repete, seja qual for o indicador analisado. O mundo da arte se caracteriza por uma geografia que exprime o poder político e financeiro, em que o centro é formado pelos Estados Unidos e pelos países ricos da Europa Ocidental – em particular Alemanha, Grã-Bretanha, França, Itália e, por vezes, Suíça – e a periferia por todas as outras nações.

As bienais também passaram a atrair o interesse de pesquisadores de diversos campos das ciências humanas, tanto em suas edições contemporâneas² como nas do passado³, com estudos voltados para casos específicos ou comparativos ou ainda com base em perspectivas teóricas que buscam articular os conceitos de “bienais” e “globalização”⁴. Este artigo se situa, portanto, dentro desse vasto campo de pesquisa que reflete sobre as bienais como objeto privilegiado para uma história da arte global⁵.

Se as bienais vêm sendo repensadas por meio de abordagens que enfocam a espacialidade, os fluxos, as geografias e as circulações, o mesmo pode ser dito da arte do pós-guerra. Pesquisas têm defendido a existência de um mundo da arte em que vários países emergiam na cena da arte global, opondo-se à versão legitimada⁶ até então de que esse mundo se organizava em torno de dois centros, França e Estados Unidos, que disputavam a hegemonia cultural. Esses estudos (Arruda, 2015; Giunta, 2008; Joyeux-Prunel, 2017; Plante, 2013; Serviddio, 2012) vêm demonstrando que cidades frequentemente consideradas periféricas, como São Paulo, Buenos Aires e Tóquio, organizavam bienais e entravam no mapa das artes como pontos importantes de circulação. Alguns deles apontam ainda para a necessidade de escrever uma história espacial e temporal da arte moderna do pós-guerra que permita descolonizar as grandes narrativas canônicas da história da arte, focando na importância da circulação internacional para a construção de reputações artísticas (Dossin, 2019; Joyeux-Prunel, 2017).

Opondo-se às ideias bastante pessimistas sobre as primeiras Bienais de São Paulo veiculadas no final dos anos 1970 e durante a década de 1980, que em linhas gerais acusavam o evento de apenas

promover vertentes estéticas estrangeiras já difundidas no exterior e de não dar a devida atenção para a produção latino-americana⁷, pesquisadores como Ana Gonçalves Magalhães (2013) e Maria de Fátima Morethy Couto (2017) têm retomado o interesse por essas primeiras edições, ressaltando a capacidade do evento de produzir significativas oportunidades de intercâmbio cultural e de circulação de obras e artistas.

Embora haja vasta bibliografia sobre as primeiras Bienais de São Paulo, em especial sobre seu caráter didático, os debates críticos e as polêmicas geradas pelo evento, poucos são os trabalhos que se dedicam a analisar as premiações⁸. Como afirma Ana Gonçalves Magalhães (2013), é preciso rever a premissa de que os prêmios do evento, em particular os de aquisição, eram atribuídos seguindo apenas o gosto pessoal do patrocinador, sem um critério claro definido por agentes de relevância do mundo da arte. Essa é uma falácia, impossível de ser sustentada após pesquisa documental. Segundo a autora, para compreender a narrativa da arte moderna que se construía nas Bienais de São Paulo, faz-se necessário refletir não só sobre as relações diplomáticas mas também sobre as obras e os artistas escolhidos. Essas opções eram legítimas, estavam em consonância com seu tempo e constituíam uma história da arte moderna que só seria sistematizada no final da década de 1950, tanto em âmbito nacional quanto internacional.

O objetivo deste artigo é, por meio da análise quantitativa, dar um panorama da distribuição geográfica das premiações das delegações estrangeiras das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965), com o intuito de abrir caminho para novas questões. Pretende-se refletir sobre as relações entre espaço, nacionalidade e poder que operam nas premiações e seus impactos sobre o reconhecimento artístico. Partimos da ideia de que museus e exposições podem reforçar ou desconstruir identidades imaginadas e de que indivíduos, grupos e instituições negociam continuamente hierarquias espaciais, manipulando-as para conquistar ambições consciente ou inconscientemente (Dossin; Joyeux-Prunel, 2013). Assim, ao olhar para os prêmios das primeiras Bienais de São Paulo, uma bienal “periférica”, nossa intenção é analisar em que medida assimetrias geográficas são reforçadas ou desconstruídas. Afinal, qual é o mapa das artes que eles desenham? É o mesmo para as oito edições? Difere de acordo com os tipos de prêmio ou modalidade artística? É possível traçar tendências gerais e visualizar especificidades?

As Bienais de Artes Plásticas de São Paulo surgiram em 1951. Promovidas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948 por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, tinham como objetivo “apresentar as tendências nacionais e internacionais mais significativas da arte moderna”⁹. Seguindo o modelo de Veneza, as obras eram reunidas por representações nacionais. As delegações estrangeiras eram escolhidas pelas embaixadas de seus países, por instituições museais ou por críticos brasileiros renomados. Os artistas estrangeiros também podiam participar do evento a convite da comissão de organização ou submetendo suas obras ao júri de seleção.

Assim como as de Veneza, as Bienais de São Paulo ofereciam três prêmios principais: o grande prêmio, que surgiu na segunda edição do evento e era o de mais alto valor em dinheiro; o regulamentar, destinado ao melhor artista de cada categoria – pintura, escultura, gravura e desenho – pelo conjunto da obra apresentado; e o de aquisição, que deveria compor o acervo dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro¹⁰. Esses prêmios eram financiados, em geral, por empresários ligados à rede de contatos de Francisco Matarazzo Sobrinho. Compunham o júri de premiação, por um lado, os organizadores da Bienal e personalidades atuantes no país ligadas ao Museu de Arte Moderna e, por outro, críticos de arte, *conservateurs* de museus e artistas provenientes de diversos países. Nas atas do júri, constavam o nome do artista premiado e da sua delegação, o tipo de prêmio e a modalidade artística. Até 1963 o evento ocorria sob regime democrático – portanto, sem o impacto das posições de

resistência à ditadura militar – e ainda mantém algum vínculo com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Incluímos a VIII Bienal em nossa periodização justamente por se tratar de uma edição de transição, a primeira realizada de maneira totalmente independente do museu e já durante a ditadura militar, em um momento em que os artistas questionavam a divisão em modalidades artísticas. Como na IX Bienal, os prêmios não são mais divididos por categorias artísticas, nossa análise de limita às oito primeiras edições.

Mas quais artistas podiam integrar a delegação de um país? Com o intenso fluxo migratório do período da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra, muitos artistas não residiam nos países de origem e as coleções muitas vezes encontravam-se dispersas, tornando a composição das delegações uma escolha complexa. Assim, as representações nacionais devem ser compreendidas como construções discursivas de identidade que resultavam de tomadas de posições de indivíduos, grupos e instituições, o que por vezes gerava disputas e embates.

Um exemplo são as disputas entre Estados Unidos e França pela participação de Jacques Lipchitz em suas delegações. O escultor, nascido no Império Russo, na região hoje conhecida como Lituânia, mudou-se em 1909 para a capital francesa para realizar estudos em artes. Filho de judeus, quando da ocupação nazista da França, exilou-se nos Estados Unidos, onde permaneceu até 1963. Em correspondência trocada com sua primeira esposa, Berthe Kirtrosser-Lipchitz, em 14 de dezembro de 1951, o escultor reproduz a carta que lhe fora enviada por Jean Cassou (*conservateur* do Museu de Arte Moderna de Paris, entre 1945 e 1965):

Mon cher ami,
 Nous apprenons qu'à la Biennale de São Paulo vous avez été présenté par les Etats-Unis sous leur pavillon. L'action artistique¹¹ en est assez émus. En effet elle envisageait de vous présenter comme candidat de la France pour la sculpture à l'une de prochaines grandes compétitions internationales et je n'ai pas besoin de vous dire avec quelle vigueur j'appuie ce projet. Seulement il faudrait savoir si vous vous considérez comme artiste américain ou comme artiste français. Vous savez que pour nous, et pour moi particulièrement, vous êtes l'un des plus grands sculpteurs français.
 Donnez moi de vos nouvelles. On sait que vous travaillez beaucoup et que vos dernières œuvres sont merveilleuses.
 Croyez, mon cher ami, à toute ma vieille fidèle affection.
 J. C. Conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne¹².

De fato, Jacques Lipchitz integrou a delegação americana na I Bienal de São Paulo, com a obra *Agar*, de 1948, pertencente à Buchholz Gallery, de Nova York. No texto de abertura da representação americana no catálogo do evento, o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), René D'Harnoncourt, explicita que a delegação era composta tanto de artistas estadunidenses como de artistas nascidos no exterior que haviam fixado residência no país, onde tinham produzido parte significativa de sua obra. Essa era uma das poucas delegações que informavam em seu catálogo a proveniência dos artistas estrangeiros. Dos 58 membros que a compunham, 24 não eram originários dos Estados Unidos, sendo que, muitos deles, como Lipchitz, haviam se refugiado no país durante a Segunda Guerra. No catálogo, a origem do escultor era apontada como francesa, evocando o país onde desenvolvera a carreira, e não sua terra natal. Já na II Bienal de São Paulo, Lipchitz integra a representação francesa, na seção dedicada ao cubismo, com a obra *Marinheiro com Violão*, de 1914, pertencente à coleção do Museu Nacional de Arte Moderna. Vemos assim como diferentes agentes constroem narrativas discursivas e visuais de identidade. Enquanto os Estados Unidos optam por focar a produção mais recente de Lipchitz, realizada na América, a França prefere apresentá-lo como

representante do cubismo francês do início da década de 1920, movimento que seria uma das grandes contribuições francesas à arte moderna.

As disputas em torno de uma construção discursiva do nacional se acirraram nas II, III e IV edições das Bienais, que tiveram Sérgio Milliet como diretor artístico. Nelas, a proposta era narrar uma história da arte moderna baseada na evolução de estilos de um modo didático, que permitisse formar o gosto do público brasileiro. Conforme afirmou o crítico:

(...) Cumpre ainda observar que em certames da natureza da Bienal não se ofereceu jamais essa oportunidade de se admirar uma série de obras suscetíveis de exemplificar, quase didaticamente, a história do movimento moderno, desde o início de nosso século, pelo menos. É um privilégio de que se beneficia o público brasileiro e que os organizadores da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo se sentem orgulhosos em lhe haver proporcionado. Não será completo o panorama. Faltam os fauvistas, os dadaístas, os primitivistas e mais algumas sub-escolas interessantes. Tão variadas foram as soluções trazidas à arte nestes últimos cinquenta anos que não haveria organização capaz de colecioná-las tôdas, sem auxílios financeiros astronômicos. Entretanto, as grandes salas especializadas são aqui completadas pelas obras avulsas e o público sem maiores dificuldades encontrará no imenso mostruário da segunda Bienal **exemplos perfeitos de todas as correntes estéticas...** (Milliet, 1953: XVII, grifos nossos)

Embora a conjugação da arte moderna com a “evolução dos estilos” tenha sido uma forma amplamente adotada por críticos e estudiosos para apreender historicamente a arte das vanguardas (Belting, 2006), narrar a história da arte moderna por uma perspectiva evolutiva traz contradições pujantes. Sendo uma exposição dividida em representações nacionais, a adoção desse tipo de abordagem acaba expondo o fato de que poucos países do mundo fazem parte dessa história. Isso fica claro quando analisamos os textos das delegações apresentados no catálogo da II Bienal de São Paulo. Enquanto as delegações da França, Itália, Grã-Bretanha, Holanda, Alemanha, Áustria, Bélgica, Estados Unidos, Noruega e México podiam narrar a história da evolução das formas pelos movimentos e escolas ou pelas retrospectivas de artistas consagrados, os demais países participantes se encontravam de antemão excluídos dessa narrativa, restando a eles apenas tecer um panorama de sua arte atual ou uma retrospectiva histórica de sua arte nacional. E o faziam adotando duas posturas prevalentes: desculpando-se pela fragilidade de sua arte, que segundo eles estaria em sua infância, impossibilitada de atingir a maturidade¹³, ou ressaltando a capacidade de seus artistas de interpretar a arte canônica, principalmente europeia, por um viés nacional¹⁴.

O texto de apresentação da delegação espanhola no catálogo da II Bienal, de Juan Ramón Masoliver, é particularmente interessante para pensar as contradições que envolvem a ideia de narrar a história da arte por meio da associação entre movimentos artísticos e identidades nacionais. Confrontando a solicitação de Milliet, ele não envia salas dedicadas a Dalí ou Miró, mas de artistas espanhóis contemporâneos. Em seu texto, ele afirma:

Embora a parte da Espanha na arte contemporânea seja das que não precisam ser realçadas, pois uma resenha dos movimentos chamados de vanguarda confere ao nosso país um lugar de primeiro plano, é curioso que, entre os múltiplos “ismos”, nenhum pode ser considerado especificamente espanhol. Talvez porque a indomável independência espanhola foge dos marcos normativos, talvez porque o proverbial individualismo ibérico é o que menos obedece a uma disciplina de escola. Na realidade, o fenômeno é contrário: pois, se não são os espanhóis amigos de uma ordem severa, pode suceder que, em sua marcha para a aventura, se vejam logo seguidos por estranhos e despertem com uma escola atrás de si. Cubismo, futurismo, expressionismo, “fauves”, purismo e pintura metafísica são movimentos, são termos que imediatamente aplicamos à arte de tal ou qual

país, mesmo que traços dessas escolas possam agitar-se entre artistas de todas as partes. Por outro lado, não é por mera coincidência que, se a subversão artística da Europa de há oitenta anos atrás teve que surgir dos Goyas, do Museu do Prado, não é causal que entre os nomes principais dos movimentos de vanguarda – de Juan Gris a Picasso, a Miró, a Dalí e a tantos mais – se encontrem, em sua maioria, os espanhóis. Insubordinavelmente espanhóis, qualquer que seja sua residência, seu renome e o tropel de seus seguidores. Não era fácil, pois, apresentar em São Paulo uma determinada escola espanhola. E apresentar esses grandes nomes parecia tarefa ociosa, não tanto pelo fato de quase nenhuma obra estar em nossas mãos quanto por serem figuras já do conhecimento de todos, pioneiros que, com sua personalidade, realizaram o movimento mundial contemporâneo (Masoliver, 1953: 133).

No discurso de Masoliver, a própria ideia de vanguarda é pensada como constitutiva à identidade espanhola, nação que, assim, não geraria movimentos, mas diversos pioneiros. O autor questiona a associação de um movimento específico a um país, uma vez que tais movimentos são integrados por artistas provenientes de diversas partes do mundo. E pontua ainda que praticamente nenhuma obra desses grandes nomes espanhóis que se internacionalizaram está presente na Espanha. Esse questionamento fica ainda mais evidente quando ele cita os artistas espanhóis Juan Gris e Pablo Picasso, que apresentaram obras na II Bienal pela delegação francesa.

Assim, a construção de reputações artísticas por meio das primeiras Bienais de Artes Plásticas de São Paulo é pautada por disputas em torno da definição de identidades nacionais. Que país tem o direito de reivindicar um artista para sua delegação? O país de nascimento ou o de residência do artista? Aquele que detém a maior parte de suas obras ou aquele que foi o berço do movimento artístico pelo qual ele foi consagrado? A constituição de uma delegação na Bienal de São Paulo é, portanto, fruto de embates, de posições de poder assimétricas e é definida caso a caso. Devemos ter essa reflexão em mente quando tratamos das premiações do evento e de sua distribuição geográfica.

Com base nas atas de premiação do júri, nas listas referentes aos prêmios-aquisição, encontradas no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, e no levantamento dos artistas premiados realizado pela própria Bienal por ocasião de seu cinquentenário (Farias, 2001), elaboramos a tabela n. 1¹⁵, que apresenta a distribuição dos prêmios internacionais por delegação nas oito primeiras edições do evento.

Se a Bienal, no que diz respeito à participação dos artistas, procurava atrair uma gama de países provenientes dos cinco continentes, a premiação, por sua vez, não espelhava a diversidade geográfica do evento, como demonstra a tabela. Das 66 delegações participantes¹⁶, somente 28 foram laureadas, sendo atribuídos 109 prêmios no total. Estão ausentes da premiação a África e a Oceania. A Ásia é representada apenas por dois países, Japão e Israel. Já o continente americano, reunindo América do Norte, Central e do Sul, apresenta um número mais expressivo, tendo nove países premiados: Estados Unidos, Canadá, México, Guatemala, Cuba, Argentina, Bolívia, Chile e Uruguai, além da União Panamericana¹⁷ (nesse caso, o prêmio foi para Carlos Mérida, pintor da Guatemala). A Europa concentra 59% dos prêmios, sendo distribuída entre países da Europa Ocidental – Itália, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Espanha, Áustria, Holanda, Bélgica, Suíça, Grécia e Suécia. Já da Europa Oriental, apenas Iugoslávia, Polônia e Tchecoslováquia são laureados. Essa concentração na distribuição dos prêmios é ainda mais evidente quando olhamos para os seis países do topo da lista – Itália, França, Alemanha, Estados Unidos, Grã-Bretanha e Iugoslávia acumulam mais da metade dos prêmios (58).

Tabela 1 – Premiações internacionais das Bienais de São Paulo por delegação e por edição (1951-1965.) Fonte: autora.

Delegações Premiadas	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	Total Geral
Itália	5	2	2	1	2		1	1	14
França	3	3	2	2		1		1	12
Iugoslávia		1	1	1	1	2	1	1	8
Estados Unidos	1	2	1	1	1	1	1		8
Grã-Bretanha	2	1		2	1	1	1		8
Alemanha	2	2	1		1	1	1		8
Japão			1	1	1	1	1	1	6
Espanha		1		1	1	1	1	1	6
Holanda		1	1	1	1				4
Bélgica		1	1	1	1				4
Áustria		2	1		1				4
Argentina		1				1	1		3
México		1			1		1		3
Israel			1		1	1			3
Suíça	1		1						2
Polônia					1	1			2
Uruguai			1				1		2
Cuba		1					1		2
Grécia							1		1
Canadá				1					1
Suécia						1			1
União Panamericana				1					1
Tchecoslováquia							1		1
Paraguai				1					1
Chile								1	1
Venezuela								1	1
Bolívia							1		1
Guatemala					1				1
Total geral	14	19	14	14	15	12	14	7	109

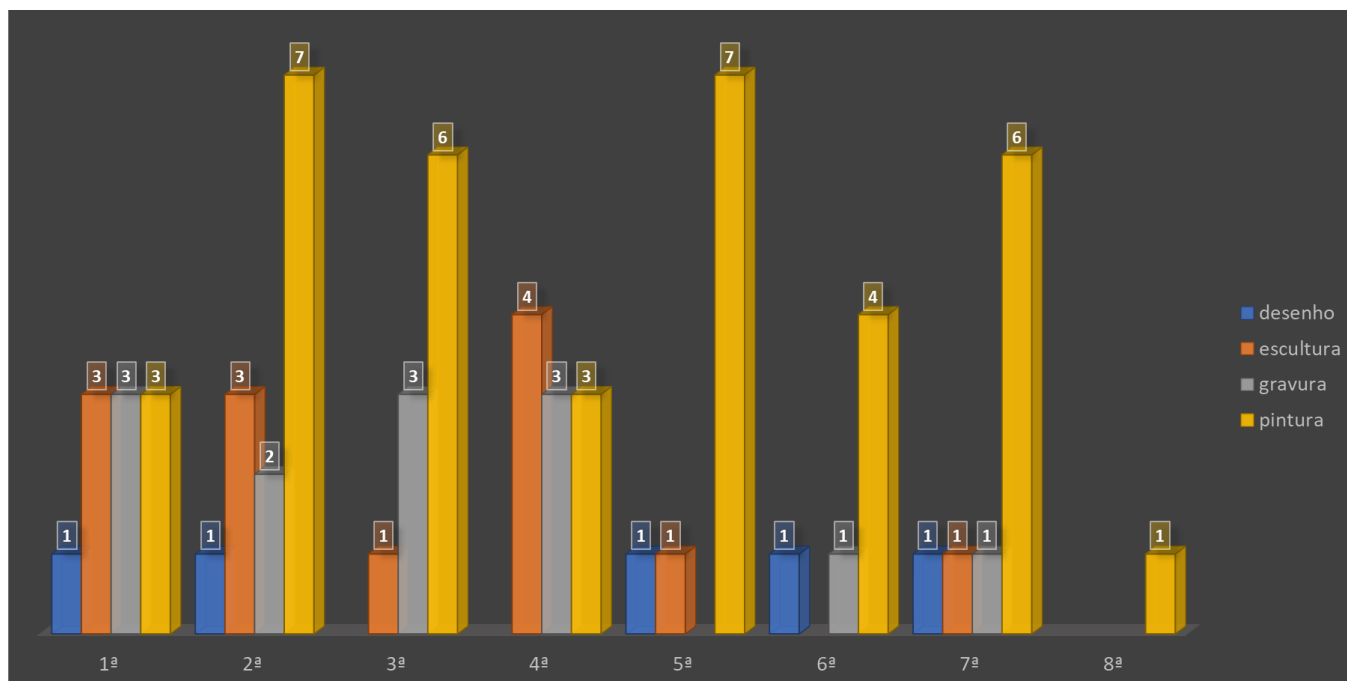
Embora os países da América surjam como periféricos na história da arte forjada pelas Bienais de São Paulo (Magalhães, 2013) – à exceção dos Estados Unidos –, há um esforço em incluir todo o continente na premiação. Isso ocorre provavelmente por interesses políticos em dar visibilidade a ele, como sugere este trecho da carta de 7 de novembro de 1951 de René d’Harnoncourt, comissário dos Estados Unidos e membro do júri na I Bienal de São Paulo:

(...) I firmly believe that the Bienal has set a valuable precedent that will do more than any other activity in the field of culture to tie the New World and the Old World together in one powerful stream of cultural interchange and mutual stimulation. I sincerely hope that the exhibition of 1951 will be landmarks in the development of the arts in the New World. (...)¹⁸

No trecho citado, Harnoncourt comenta que a Bienal iria se tornar um evento capaz de ligar o Novo e o Velho Mundo. Os dados coletados confirmam sua previsão.

Além de priorizarem a Europa e a América, as narrativas construídas pelas Bienais de São Paulo estabelecem a preponderância da pintura (52 premiados) sobre as outras modalidades artísticas. Ela é seguida de longe pela escultura (23 laureados), gravura (21) e desenho (apenas 13). Tendo em vista que os prêmios regulamentares laureavam apenas um artista por modalidade artística, a disparidade observada se deve em parte aos grandes prêmios, mas principalmente aos destinados a aquisição. Em ambos os casos, a pintura corresponde a mais da metade dos prêmios. Criados na II Bienal de São Paulo, são atribuídos nas primeiras edições nove grandes prêmios, sendo sete em pintura e dois em escultura. Quanto aos de aquisição¹⁹, 37 são em pintura, 13 em escultura, 13 em gravura e apenas cinco em desenho. Eles tinham como objetivo enriquecer o acervo dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o que denota uma possível predominância da pintura nessas coleções. Quando observamos os prêmios-aquisição por edição, notamos que apenas na I e na IV Bienais não há predomínio da pintura. Na primeira, são distribuídos três prêmios para cada modalidade (pintura, escultura e gravura) e apenas um para desenho. Na IV Bienal, a escultura é mais premiada (quatro), sendo seguida pela pintura e gravura (três cada uma). Nessa edição, não são laureados desenhistas. Em todas as outras edições do evento, mais da metade dos prêmios-aquisição corresponde à pintura, sendo que na VIII há apenas um prêmio-aquisição, em pintura, como vemos no gráfico 1.

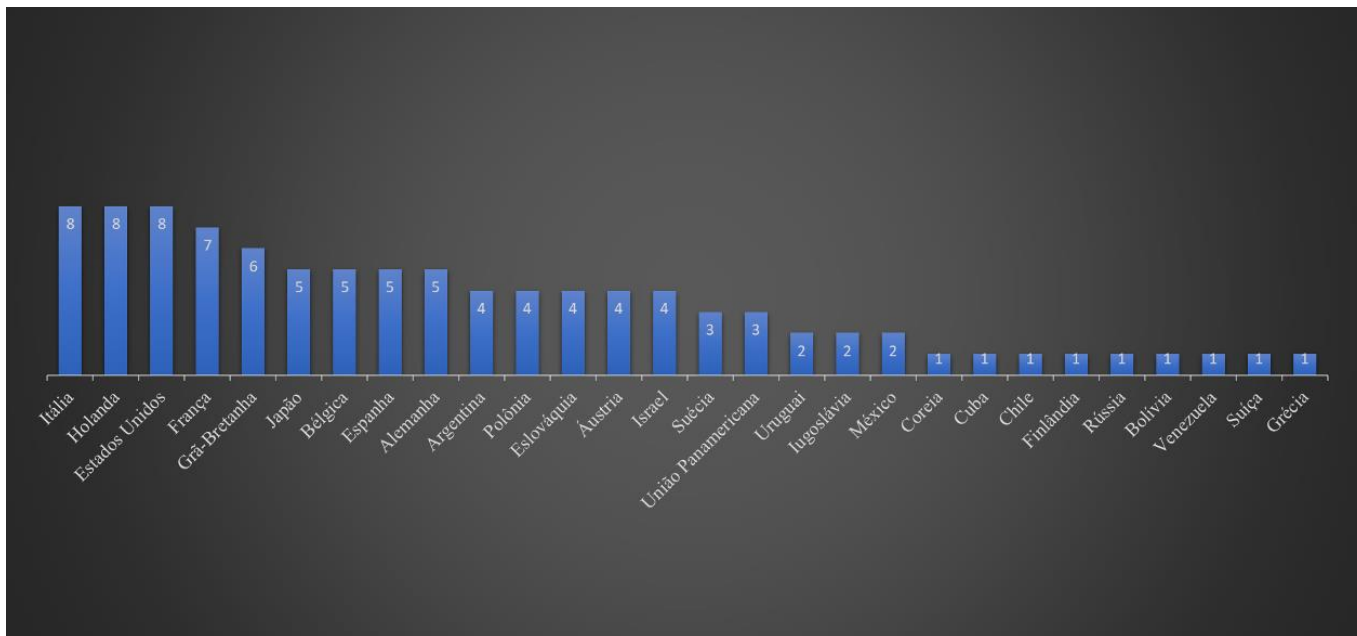
Gráfico 1: Prêmios aquisição distribuídos por modalidade artística e por bienal. Fonte: autora.



Para refletir mais profundamente sobre as premiações, é necessário mensurar como elas são impactadas pela composição do júri internacional. Dos 66 países participantes das primeiras oito Bienais, apenas 28 integraram o júri internacional. Destes 28, foram laureados 25. Entre os que não tiveram representação no júri, só três foram premiados: Canadá, Paraguai e Guatemala – ainda assim uma única vez. Quando olhamos a distribuição do júri, fica evidente a alta representatividade de

algumas delegações (gráfico 2). Nove países integraram o júri das Bienais em mais da metade das edições: Itália, Holanda e Estados Unidos (nas oito primeiras edições), seguidos pela França (sete vezes), Grã-Bretanha (seis vezes) e Japão, Bélgica, Espanha e Alemanha (cinco vezes). Esses nove países estão na lista dos 11 mais premiados nas primeiras Bienais de São Paulo. Percebe-se que há, portanto, relação expressiva entre a participação no júri e a premiação da delegação. A única exceção é a Iugoslávia, que integrou apenas duas vezes o júri do evento, mas foi premiada oito vezes.

Gráfico 2: Distribuição do júri internacional das bienais de São Paulo por delegação. Fonte: autora.



Esses dados evidenciam que, de fato, os jurados buscavam promover os artistas de suas delegações. Corroborar com essa conclusão a carta de Max Bill, membro do júri de artes plásticas da II Bienal, enviada a Sérgio Milliet em 1953, em que ele expõe suas ideias a respeito da comissão do júri de eventos internacionais.

Je viens de recevoir votre lettre du 27 août concernant le jurie de la biennale. (...) Vous le savez bien, mon cher ami, que je suis un être offensif. Je n'aime pas de tout me retirer d'une position qui est aussi dangereuse – comme la critique à l'architecture dite moderne. Je me sens trop responsable. Si j'accepte de changer du jurie d'architecture au jurie des arts plastiques de la biennale, c'est car je vois qu'un homme comme Walter Gropius, en lequel j'ai toute ma confiance, prend ma position. D'autre part le jurie des arts plastiques me semble au fond plus intéressant, même du point de vue politique. Le jurie d'architecture se compose plus ou moins des amis personnelles qui peuvent s'entendre sur le même plan. Le jurie des arts plastiques est un jurie politique dans lequel chacun travaille d'abord sur le compte de son pays. C'est donc très difficile à travailler là, et c'est justement ce que j'aime (...) ²⁰.

Nesse trecho, Bill expressa claramente que fazer parte do júri de artes plásticas consistia em um desafio político, uma vez que cada jurado estava comprometido com seu país. Essa relação estreita entre o júri e sua representação nacional também é demonstrada pelo fato de muitos dos jurados do evento terem

sido comissários das delegações. Os nomes eram escolhidos pelos próprios organizadores da Bienal ou indicados pelas delegações estrangeiras. A participação como jurado podia ser ainda utilizada como forma de barganha no intuito de motivar os comissários a organizar suas representações, como evidencia a carta endereçada à escultora Maria Martins:

Cara D^a Maria,

Com referência à carta que o sr. Matarazzo lhe mandou, por intermédio do Maestro Morel, permito-me corrigir um lapso que passou despercebido na revisão da mesma; trata-se do seguinte:

Na lista dos membros do júri de premiações convidados pela Bienal, foi incluído o nome de Gamboa para o México. Tenho que especificar que o Gamboa foi convidado por mim, conforme indicação do Cicillo, quando da minha última viagem ao México; porém, o convite foi pessoal (para maior disposição dêle em prol de nossa iniciativa). Até agora, portanto, não foi decidido incluí-lo naquele júri.

Aceite meus melhores votos e o mais sincero agradecimento pelo precioso trabalho que vem desenvolvendo para a II Bienal²¹.

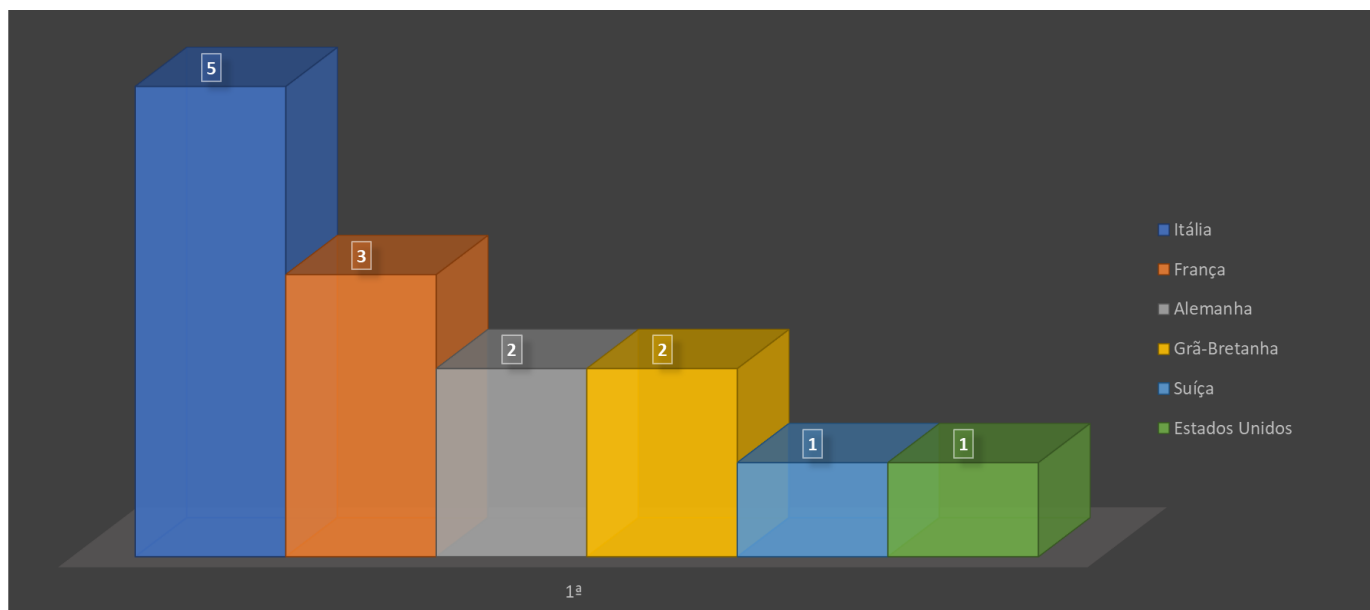
No caso citado, Gamboa acabou não sendo efetivamente convidado para integrar o júri, mas os comissários Masoliver, Bernard Dorival, Emile Langui, Herbert Read e W. Sandberg, respectivamente representantes da Espanha, França, Bélgica, Grã-Bretanha e Holanda na II Bienal, foram. Assim, dos dez nomes estrangeiros que compunham o júri dessa edição, metade era responsável pela seleção das obras apresentadas por seu país. Essa concentração geográfica dos prêmios, revelada quando observamos as oito primeiras Bienais como um todo, não reflete necessariamente a premiação de cada uma delas. Ao longo das edições, há um aumento quase constante da participação de delegações, mas a quantidade de prêmios se mantém em torno de 14, com exceção da II e da VIII Bienais (tabela 2).

Tabela 2 - Distribuição das delegações e prêmios internacionais das Bienais de São Paulo. Fonte: autora.

EDIÇÃO	TOTAL DE DELEGAÇÕES	DELEGAÇÕES LAUREADAS	NÚMERO DE PRÊMIOS
I BIENAL	19	6	14
II BIENAL	33	13	19
III BIENAL	30	12	14
IV BIENAL	43	12	14
V BIENAL	46	14	15
VI BIENAL	51	11	12
VII BIENAL	59	14	14
VIII BIENAL	59	7	7

A I Bienal, por ser a primeira, é a edição com menos delegações estrangeiras participantes, apenas 19²². Sua premiação é bem concentrada. Apenas seis delegações são contempladas, todas provenientes da Europa Ocidental ou da América do Norte, sendo que Itália e França levam mais da metade dos prêmios atribuídos. Das laureadas, só a Suíça não está entre as delegações mais premiadas nas oito edições (gráfico 3).

Gráfico 3 – I Bienal de São Paulo – Distribuição das premiações por delegação. Fonte: autora.



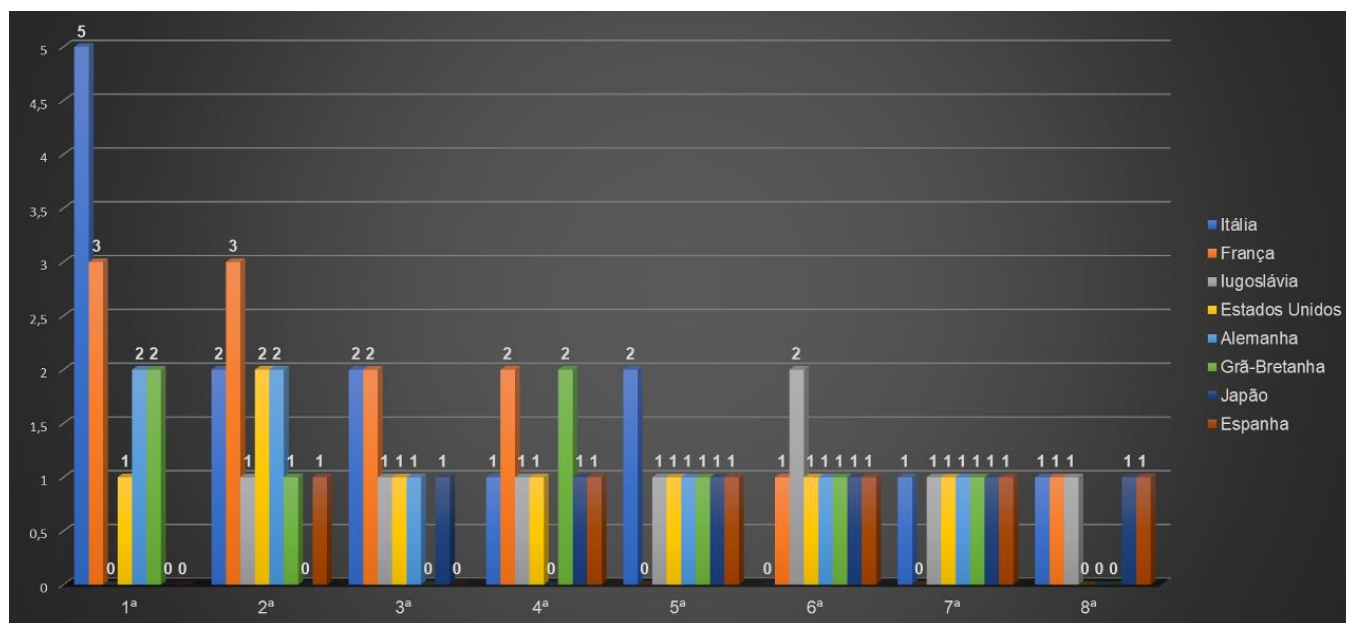
Já, a II Bienal, por ter sido realizada juntamente com as celebrações do IV Centenário da cidade de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, obtém muita visibilidade e atrai grande público. Com boa capacidade em angariar patrocinadores, configura-se como a edição que mais ofereceu prêmios internacionais (19). A premiação apresenta-se menos desigual em relação à primeira edição: das 33 delegações participantes, 13 países são premiados, sendo que cinco delegações obtêm mais de um prêmio: França com três laureados, Alemanha, Áustria, Estados Unidos e Itália com dois premiados cada um. A diversidade geográfica também aumenta – além da Europa Ocidental e da América do Norte, a Europa Oriental (Iugoslávia) e a América Latina (México, Cuba e Argentina) também são premiadas.

As premiações se tornam mais bem distribuídas a partir da III Bienal – com 12 contemplados nesta edição e apenas dois países (França e Itália) com mais de um prêmio (dois cada um). O mesmo acontece na IV Bienal: dos 12 laureados, só França e Grã-Bretanha conquistam dois prêmios cada um. Na quinta edição, dos 14 laureados, apenas a Itália recebe mais de um; e na sexta, dos 12 prêmios, apenas Iugoslávia conquista dois deles. Nas VII e VIII Bienais todas as delegações contempladas (14 e 7, respectivamente) são premiadas apenas uma vez. Vale lembrar que, na VIII, contabilizamos apenas sete prêmios, pois ela só oferecia um prêmio-aquisição. Também optamos por não considerar os seis prêmios especiais atribuídos nessa Bienal por serem efêmeros – não estavam presentes nas outras edições. Nota-se que as premiações mais equilibradas ocorrem justamente quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o evento se separam. Por fim, percebe-se também que, em todas as edições a partir da terceira, são contemplados países da América Latina e do Norte, da Europa Ocidental e Oriental e da Ásia, o que demonstra que a premiação amplia também seu escopo geográfico.

Pode-se dizer, portanto, que, ao longo das oito edições, há uma tendência de progressiva descentralização dos prêmios. Assim, a concentração observada em nossa tabela inicial, cujos dados não estão historicizados, se deve, de um lado, às duas primeiras edições da Bienal, em que Itália e França obtêm metade dos prêmios, e, de outro, à tendência de se premiar o mesmo país nas diferentes edições. Levando em conta apenas os oito países mais premiados (gráfico 4), observa-se que a Itália

é premiada em sete das oito edições, obtendo mais de um prêmio em quatro edições; França é laureada em seis e, como a Itália, conquista mais de um prêmio em quatro edições; Iugoslávia e Estados Unidos, em sete edições, arrebatando mais de um prêmio em uma edição; Alemanha e Grã-Bretanha, em seis edições, conquistando mais de um prêmio em duas edições; e Japão e Espanha recebem um prêmio em cada uma das seis Bienais em que são laureados.

Gráfico 4 – Distribuição das oito delegações mais premiadas, por edição da Bienal de São Paulo. Fonte: autora.

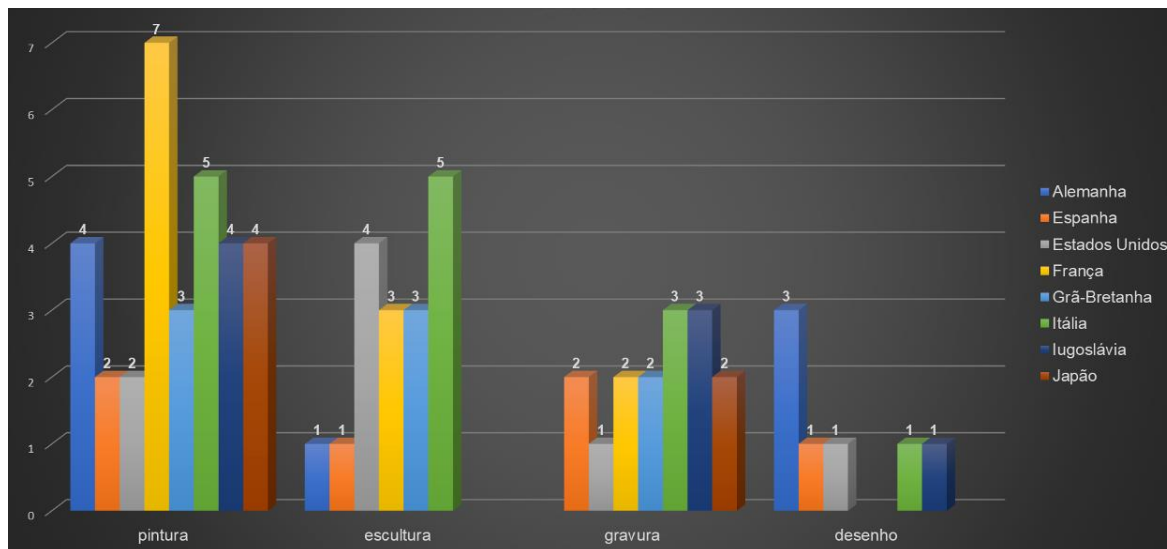


Já a análise das delegações mais premiadas por modalidade artística (gráfico 5) traz algumas surpresas, que se distanciam das ideias canônicas difundidas pela história da arte do período e merecem futuras investigações.

O desenho, categoria menos premiada pelas Bienais de São Paulo, é a mais bem distribuída por delegação. O único país que possui mais de um prêmio nessa categoria é a Alemanha, com três artistas laureados. Os outros dez países premiados são provenientes da Europa Ocidental (Áustria, Bélgica, Espanha e Itália), da Europa Oriental (Iugoslávia e Polônia) e das Américas (Estados Unidos, México, Guatemala e Bolívia). A Ásia está ausente das premiações de desenho.

Os prêmios de gravura também apresentam relativamente boa distribuição. Itália e Iugoslávia são os países mais laureados, com três gravuristas cada um. Os três continentes premiados nas Bienais estão aqui representados, sendo que mais da metade dos prêmios se concentra na Europa Ocidental – Itália (3), Espanha (2), França (2), Grã-Bretanha (2), Suíça (1), Áustria (1), Holanda (1); a Europa Oriental é contemplada com quatro prêmios – três para a Iugoslávia e um para a Tchecoslováquia; a Ásia, com três, dois artistas da delegação japonesa e um da de Israel; e a América do Norte, com dois – um gravurista dos Estados Unidos e outro do Canadá. Chama a atenção a ausência de gravuristas latino-americanos na premiação.

Gráfico 5 – Distribuição das 8 delegações mais premiadas por modalidade artística. Fonte: autora.



Já a premiação em escultura é mais concentrada. Os 23 prêmios dessa modalidade foram atribuídos a apenas 12 delegações, provenientes da América do Norte e do Sul e da Europa Ocidental. Os países que se destacam são Itália (5), Estados Unidos (4), Grã-Bretanha (3) e França (3). Diferentemente do que se poderia supor baseando-se na historiografia da arte tradicional sobre o período, os Estados Unidos não se destacam em pintura, mas em escultura. Essa categoria corresponde a metade de seus prêmios, seguida da pintura (2) e da gravura e do desenho (1 cada um). Como demonstra Ana Magalhães (2015), o expressionismo abstrato norte-americano é pouco laureado nas Bienais de São Paulo. Somente uma obra dessa vertente estética entra para a coleção do MAM SP por meio do prêmio-aquisição: *O Viking*, de Ralph Du Casse, na quinta edição. No entanto, não era uma obra que poderia ser enquadrada facilmente no expressionismo abstrato nova-iorquino. De acordo com a autora, a produção da Costa Oeste do país era complexa, e artistas dessa região, como o próprio Du Casse, que havia nascido em São Francisco e era professor na *California School of Fine Arts*, chegaram a contestar a vertente nova-iorquina. Segundo Magalhães, essa foi a primeira vez que a delegação norte-americana trouxe um grande número de artistas da Costa Oeste. Até então eram privilegiados os meios artísticos de Nova York e da Costa Leste.

Todos os prêmios norte-americanos em escultura são de aquisição. Foram laureados na primeira edição Theodore Roszak; na segunda, Alexander Calder; na quarta, Seymour Lipton; e na quinta, David Smith. Entre 1945 e 1950, críticos norte-americanos procuravam artistas que pudessem ser equivalentes na escultura ao expressionismo abstrato para a pintura; entre eles se destacavam os nomes de Theodore Roszak e Seymour Lipton. Alexander Calder já era um escultor muito conhecido em 1953. Havia exposto em diversas cidades no exterior, como Caracas, Amsterdã, Roma, Bombaim e Paris, tendo sido premiado em 1952 na Bienal de Veneza. No Brasil, desfrutou de boa recepção, em grande parte devido a sua amizade com Henrique Mindlin e Mário Pedrosa. Ambos tinham visto sua exposição retrospectiva no MoMA em 1943. No ano seguinte, Mário Pedrosa publicou no *Correio da Manhã* crítica positiva sobre o escultor, e seus móveis foram apresentados no país obtendo muito sucesso. Em 1948, foi realizada uma exposição de Calder no Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Consagrado no Brasil, sua presença na II Bienal foi amplamente divulgada pela imprensa. Já o escultor David Smith era promovido pelo crítico Clement Greenberg, grande defensor do expressionismo abstrato norte-americano. Para Greenberg, a concepção de “escultura óptica” representava o auge da evolução da

escultura moderna, pois a libertava de sua materialidade, oferecendo-lhe uma experiência visual complexa que incorporava o espaço dentro do trabalho. Essa escultura era linear e gráfica e repudiava a solidez (Getsy, 2008).

Por fim, é preciso destacar que, levando em conta a baixa representatividade das mulheres nas premiações internacionais das Bienais de São Paulo (de 109 prêmios, elas conquistam apenas nove), elas são menos invisibilizadas na escultura – arrebatam seis de 23 prêmios. Cabe ressaltar ainda que os três prêmios de escultura atribuídos a países da América do Sul – Argentina, Chile e Paraguai – são destinados a mulheres²³. As outras três escultoras são europeias, provenientes da França, Grã-Bretanha e Grécia²⁴.

De todas as modalidades artísticas, a premiação em pintura é a mais concentrada. Os 52 prêmios foram atribuídos a apenas 20 delegações, destacando-se França (7 prêmios), Itália (5), Alemanha (4), Iugoslávia (4) e Japão (4). Nota-se que essas quatro primeiras delegações também estão entre os países mais premiados nas oito edições da Bienal. Em termos geográficos, estão presentes países provenientes da Europa Ocidental (França, Itália, Alemanha, Bélgica, Grã-Bretanha, Holanda, Espanha, Áustria e Suécia); da Europa Oriental (Iugoslávia e Polônia); da Ásia (Japão e Israel) e das Américas (Estados Unidos, México, Cuba, Venezuela, Argentina, Uruguai e União Panamericana).

Examinando os oito países mais premiados nas Bienais de São Paulo, conclui-se que apenas Itália, Estados Unidos e Espanha são laureados nas quatro modalidades artísticas. A Itália se destaca tanto na pintura quanto na escultura, sendo laureada com cinco prêmios em cada modalidade. Obtém ainda três prêmios em gravura e um em desenho. Já os Estados Unidos, como comentamos, se fazem notar pela escultura (4 prêmios). Conquista ainda duas láureas na pintura, uma na gravura e uma no desenho. A Espanha, por sua vez, tem prêmios bem distribuídos – dois em pintura e em gravura, um em escultura e em desenho. A maior parte da premiação da delegação francesa é em pintura (7) – seguida por escultura (3) e gravura (2) –, bem como da Iugoslávia, Alemanha e Japão (4 cada uma em pintura). Já a arte britânica é laureada três vezes em pintura e em escultura e duas vezes em gravura.

A análise quantitativa dos prêmios das primeiras Bienais de São Paulo levando em conta sua geografia demonstra que as premiações não necessariamente reproduziram ideias hoje consolidadas a respeito da arte do período. A preponderância da escultura americana sobre a pintura, o destaque alemão no desenho, a premiação significativa da Iugoslávia e a ausência de gravuristas latino-americanos são algumas questões que merecem ser investigadas mais a fundo por pesquisas qualitativas.

Por outro lado, os países mais premiados nas Bienais de São Paulo são praticamente os mesmos que ocupam posições centrais na arte contemporânea. Avaliando diferentes indicadores relacionados tanto ao mercado quanto às instituições e grandes exposições de arte, Alain Quemin (2002) conclui que não importa o indicador, há uma hierarquia que destaca em primeiro lugar os Estados Unidos; em segundo, a Alemanha; e, posteriormente, outros países europeus, como Grã-Bretanha, Itália, França e Suíça. Embora a ordem seja diferente, à exceção da Suíça, os outros cinco países encabeçam o ranking das delegações mais premiadas da Bienal. Isso nos faz pensar que talvez haja mais relações do que gostaríamos entre o sistema da arte dos anos de 1950 e 1960, ditado por configurações nacionais, e o contemporâneo – que se coloca discursivamente como globalizado e transnacional.

Com essas análises, fica nítida a necessidade de desenvolver mais pesquisas quantitativas sobre as Bienais de São Paulo, que nos permitam futuramente comparar a composição geográfica dos artistas que fizeram parte delas desde a fundação até os dias de hoje. Isso possibilitaria perceber as

continuidades e rupturas do mapa do reconhecimento artístico desenhado por essas bienais. Quem sabe assim, aos poucos, chegaremos mais perto de responder às desestabilizadoras questões de Chin-Tao Wu (2012, p. 116): “Talvez as bienais sejam ‘globais’, mas globais para quem e por quais razões? De quem são os interesses servidos pela ‘bienalização’ do mundo da arte contemporânea?”.

Referências

- ARRUDA, M. A. N. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP: EDUSP, 2015.
- BELTING, H. Ciência da arte e vanguarda. In: _____. *O fim da história da arte*. Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 235-242.
- CAUTE, D. *The dancer defects. The struggle for Cultural supremacy during the Cold War*. New York: Oxford, 2003.
- CORRÊA, S. A. A Bienal de São Paulo: pós-colonial ou neo-colonial? Reflexões para uma etnografia da arte contemporânea no Brasil. In: Anais da 30ª RBA, ago. 2016, João Pessoa. Disponível em: <http://www.evento.abant.org.br/rba/30rba/files/1467331028_ARQUIVO_RBA_2016_Amelia_Correa.pdf>. Acesso em: 13 mar.2020.
- COUTO, M. F. M. La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. *CAIANA*, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA, Buenos Aires, vol. 10, 2017, p. 48-60.
- DAGEN, P. La mondialisation de l'art – une fable commode. In: VANCI-PERAHIM, Marina; WERMESTER, Catherine. *Atlas et les territoires du regard. La géographie de l'histoire de l'art (XIXe-XXe siècles)*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2006, p. 233-241.
- DOSSIN, C. Beyond the Clichés of “Decadence” and the Myths of “Triumph”: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art. In: _____. (ed.). *France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*. Nova York/London: Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 1-22.
- _____. *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds*. London: Routledge, 2015.
- _____; JOYEUX-PRUNEL, B. Introduction: Arts, Spaces, Identities. *Art@s Bulletin*, 2, n. 1, 2013.
- DUVE, T. et al. *The Art Biennial as a Global Phenomenon Strategies in Neo-Political Times*. Rotterdam: NAI Publishers, 2009.
- FARIAS, A. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- GETSY, D. Tactility and Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on *The Art of Sculpture*, 1956. In: PARASKOS, M. *Re-Reading Read: New views of Herbert Read*. London: Freedom Press, 2008. p. 105-121. Disponível em: <https://www.getty.edu/museum/symposia/pdf_stark/stark_getsy.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- GRANDAL MONTERO, G. Biennialization? What biennialization?: the documentation of biennials and other recurrent exhibitions. *Art Libraries Journal*, 37 (1), p. 13-23, 2012.
- JOYEUX-PRUNEL, B. Art history and the global: deconstructing the latest canonical narrative. *Journal of Global History*, 14 (3), p. 413-435, 2019.
- _____. Graphs, charts, maps: plotting the global history of modern art. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 17-37, ago. 2017.
- MAGALHÃES, A. G. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. *Museologia & interdisciplinaridade*, vol. 1, n. 7, out./nov. 2015.
- _____. Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista. *Anais do XXXIII Colóquio CBHA - Arte e suas instituições*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013, p. 267-481.
- MALBERT, M. Biennale de Venise: art et géostratégie. In: VANCI-PERAHIM, Marina; WERMESTER, Catherine. *Atlas et les territoires du regard. La géographie de l'histoire de l'art*

(XIXe-XXe siècles). Paris: Éditions de la Sorbonne, 2006, p. 301-315.

MASOLIVER, J. R. Apresentação da delegação da Espanha. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: EDIAM, 1953.

MILLIET, S. Introdução. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: EDIAM, 1953.

PLANTE, I. *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

QUEMIN, A. L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage". *Sociologie et sociétés*, 31 (2), p. 15-40, 2002.

SERVIDDIO, F. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Colección Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012.

SPRICIGO, V.P. *Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural*. Tese (Doutorado em Cultura e Informação). São Paulo: ECA USP, 2010.

WU, C. Bienais sem fronteiras? *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 94, p. 109-116, nov. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002012000300005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 mar. 2020.

Notas

* Este artigo é fruto de minha pesquisa de doutorado, em andamento junto ao Museu de Arte Contemporânea da USP, com financiamento da FAPESP. Agradeço a Tálisson Melo pela leitura atenta.

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. E-mail: <mmcerchiaro@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8362-0042>>.

¹ Fazemos aqui alusão à expressão utilizada por Philippe Dagen (2006).

² Sobre as bienais contemporâneas e perspectivas geográficas, ressaltamos os trabalhos de Chin-Tao Wu (2012) sobre a proveniência e fluxos migratórios de artistas participantes das Documentas de Kassel; de Marylène Malbert (2006) sobre os pavilhões nacionais da Bienal de Veneza; e de Amélia Corrêa (2016) sobre gênero e nacionalidade nas Bienais de São Paulo do século XXI.

³ O interesse comparativo e geográfico das bienais do passado levou à criação da plataforma histórica georreferenciada online *BasArt*, que está sendo desenvolvida pelo grupo internacional Artl@s, do qual sou colaboradora. Ela tem como objetivo congrega dados referentes às Bienais de Veneza, Paris, São Paulo, Tóquio, Dacar e Joanesburgo, com base nos catálogos dos eventos. Ver: <<https://artlas.huma-num.fr/map/>>.

⁴ Há ainda trabalhos destinados a pensar as bienais e os processos de globalização (Duve, 2009; Spricigo, 2010).

⁵ Joyeux-Prunel (2019) faz um balanço das abordagens globalistas da história da arte.

⁶ A ideia de um declínio de Paris e a emergência de Nova York como centro das artes no pós-guerra foi propagada por vários estudos nas décadas de 1970 e 1980, sendo o mais difundido deles "How New York stole the idea of Modern Art", de Serge Guilbault (1983). No entanto, pesquisas mais recentes sobre a arte norte-americana do período têm demonstrado a fragilidade dessa teoria, que se baseia substancialmente em textos de críticos norte-americanos (Caute, 2003; Dossin, 2015; 2019).

⁷ Sintomáticas desse pensamento são as posições de Frederico Moraes e Aracy Amaral em defesa das bienais latino-americanas. Ver debate realizado por Couto (2017).

⁸ Ana Gonçalves Magalhães e seu grupo de pesquisadores têm contribuído para a reflexão sobre a relação entre os prêmios-aquisição e a constituição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, por meio da análise das obras e da trajetória dos artistas premiados, atentando para a circulação, embates políticos e estéticos.

⁹ De acordo com Lourival Gomes Machado, seu primeiro organizador e também diretor do MAM.

¹⁰ A partir da sexta edição do evento, quando as Bienais deixaram de pertencer ao MAM-SP, os prêmios-aquisição passaram também a enriquecer o acervo de outros museus de arte moderna do país, como os de Salvador, Belo Horizonte e Florianópolis, e a coleção da própria Fundação Bienal, recém-criada.

¹¹ A Association Française d'Action Artistique foi criada em 1934, derivada da Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques, fundada em 1922. Ligada aos ministérios franceses das relações exteriores e da cultura, é responsável pelas representações culturais da França no exterior, tendo sido encarregada, juntamente com o Musée National d'Art Moderne, da seleção da participação francesa nas primeiras edições das Bienais de São Paulo.

¹² "Meu querido amigo, nós soubemos que na Bienal de São Paulo você foi apresentado pelos Estados Unidos no pavilhão deles. A ação artística ficou bastante comovida com isso. Na verdade, ela considerava apresentá-lo como candidato da França em escultura em uma das próximas grandes competições internacionais e eu nem preciso lhe dizer com qual vigor apoio esse projeto. Somente é necessário saber se você se considera como artista americano ou como artista francês. Você sabe que por nós, e por mim,

particularmente, você é um dos maiores escultores franceses. Mande notícias suas. Nós sabemos que você trabalha muito e que suas últimas obras são maravilhosas. Acredite, meu caro amigo, em toda a minha antiga e fiel afeição. J.C. Conservateur em chef do Museu Nacional de Arte Moderna” Tradução livre do trecho da carta de Jacques Lipchitz a Berthe Kirtrosser-Lipchitz, 14 de dezembro de 1951. Arquivo Jacques Lipchitz, Bibliothèque Kandinsky, Paris, cote LIPC 2.

¹³ Esse modo de apresentar as obras de uma delegação, apontando sua modéstia, ecoa nos textos de apresentação do Brasil, da Indonésia, República Dominicana, Venezuela e Bolívia no catálogo da II Bienal de São Paulo.

¹⁴ Relatar a evolução da arte nacional e exaltar a singularidade artística do país é a postura assumida por Argentina, Cuba, Finlândia, Dinamarca, Canadá e Chile em seus textos de apresentação no catálogo da II Bienal de São Paulo.

¹⁵ Para a confecção da tabela, levamos em conta os grandes prêmios, os regulamentares e a maior parte dos de aquisição. Não foram computados aqueles destinados, a princípio, a uma nacionalidade específica nem as menções honrosas e os prêmios especiais voltados para categorias específicas, como artes aplicadas, cerâmica, cartazes etc., que eram eventuais.

¹⁶ Informações baseadas na tabela de participação de países nas oito primeiras edições das Bienais de São Paulo, apresentada no catálogo da nona edição.

¹⁷ A União Panamericana era um órgão ligado ao departamento de Estado norte-americano, sediado em Washington, que tinha um setor de Artes Visuais dirigido entre 1948 e 1976 por José Gomes Sicre, crítico cubano que residia nos Estados Unidos. Promovia a arte latino-americana e estava relacionada com as políticas de boa-vizinhança implementadas pelos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Uma de suas ações consistia em expor nas Bienais de São Paulo artistas latino-americanos cujos países de origem não podiam financiar sua representação no evento (Magalhães, 2013).

¹⁸ “Acredito firmemente que a Bienal estabeleceu um precedente valioso que irá fazer mais do que qualquer outra atividade no campo da cultura para unir o Novo Mundo e o Velho Mundo em um poderoso fluxo de intercâmbio cultural e estímulo mútuo. Eu desejo sinceramente que a exposição de 1951 seja um marco no desenvolvimento das artes no Novo Mundo.” Tradução livre do trecho de carta de René d’Hamoncourt ao escritório do diretor da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nova York, 7 nov. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁹ É preciso pontuar que, diferentemente do que se poderia esperar, os prêmios-aquisição não são atribuídos a uma obra específica. Em geral, as atas do júri não nomeiam as obras laureadas, apenas o nome dos artistas, a delegação e a modalidade artística. As correspondências demonstram que em muitos casos não era o júri internacional que escolhia a obra, mas uma comissão designada pelo museu. Em outros casos, como o valor do prêmio-aquisição podia ser baixo (variando de 10.000 a 50.000 cruzeiros), os artistas se recusavam a enviar a obra escolhida, deixando para o museu outra obra exposta, de valor mais baixo.

²⁰ “Eu acabo de receber sua carta de 27 de agosto a respeito do júri da bienal. (...) Você sabe bem, meu caro amigo, que eu sou um ser combativo. Não gosto de modo algum de me retirar de uma posição que é tão perigosa – como a crítica à arquitetura dita moderna. Eu me sinto muito responsável. Se eu aceito mudar do júri de arquitetura para o de artes plásticas da bienal é porque eu vejo que um homem como Walter Gropius, no qual tenho toda a confiança, defende minha posição. De outra parte o júri de artes plásticas me parece no fundo mais interessante, mesmo do ponto de vista político. O júri de arquitetura se compõe mais ou menos de amigos pessoais que podem se entender no mesmo plano. O júri de artes plásticas é um júri político no qual cada um trabalha primeiramente pelo seu país. É então mais difícil de trabalhar aqui, e é justamente o que eu gosto” Tradução livre do trecho da carta de Max Bill a Sérgio Milliet, de 21 de setembro de 1953. Documento pertencente ao Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

²¹ Carta de remetente indeterminado a Maria Martins, 13 fev. 1953, referente à organização da II Bienal de São Paulo. Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

²² Fonte: Catálogo da I Bienal de São Paulo, 2ª edição.

²³ Respectivamente Alicia Penalba, Marta Colvin e a dupla de artistas Josefina Pia e José Laterza Parodi.

²⁴ Respectivamente Germaine Richier, Barbara Hepworth e Jeanne Spiteris-Veropoulou.

Artigo recebido em março de 2020. Aprovado em abril de 2020.