

Dos bienales precursoras, dos senderos que se bifurcan

Two precursor biennials, two forking paths

Da desinstitucionalização ao novo cânone

Deux biennales précurseures, deux chemins qui divergent

Om деинституціоналізації до нового канона

*Leandro GALELLA,
Universidad de Buenos Aires
Argentina
leandrogalella@yahoo.com.ar*

*Marcelo Adrián GIMÉNEZ HERMIDA
Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de las Artes
Argentina
sirmargim@yahoo.com*

*Fecha de recepción: 14/02/2021
Fecha de aceptación: 12/05/2021*



Resumen

Planteado al interior de un seminario de grado—Megamuestras de arte. Decursos contemporáneos de un dispositivo moderno— e inscripto en el marco de un proyecto de investigación de UBACyT — Reencadenamientos complejos entre las prácticas artísticas modernas y contemporáneas—, este trabajo se propone comparar los orígenes, las motivaciones y los trayectos de dos muestras internacionales de arte que se encuentran entre las pioneras de este tipo de eventos: la Bienal Hispanoamericana de Arte y la Bienal de São Paulo. Nacidas en 1951 con sólo días de diferencia, se trata de las primeras muestras de este

orden tras la aparición, más de medio siglo antes, de la ya por entonces muy afamada Biennale de Venecia. La revisión panorámica de ambas a lo largo de aproximadamente un lustro —período que comprende la exigua existencia de la primera de ellas— permite efectuar una serie de señalamientos orientados a reflexionar acerca del rol que las megamuestras de arte han tenido en un período de pasaje de la Modernidad del arte hacia su contemporaneidad y en relación a un corpus que involucra a nuestra región.

Palabras claves

MODERNIDAD, ARTE CONTEMPORÁNEO, MEGAEVENTOS, LATINOAMÉRICA

Abstract

Posed within a degree seminar of this academic unit —Mega-events of art. Contemporary courses of a modern device— and inscribed within the framework of a research project of its Secretary of Science and Technology —Complex re-chainings between modern and contemporary artistic practices—, this work proposes to compare the origins, motivations and trajectories of two international art exhibitions that are among the pioneers of this type of event: the Bienal Hispanoamericana de Arte and the Bienal de São Paulo. Born in 1951 only days apart, these are the earlier exhibitions of their kind after the appearance, more than fifty years ago, of the then very famous Venice Biennale. The panoramic review of both over approximately five years —period that includes the meager existence of the first one— allows us to make a series of points aimed at reflecting on the role that mega-events of art have had in a period of passage from the Modernity of art towards its contemporaneity, and in relation to a corpus that involves our region.

Key words

modernity, contemporary art, mega-events, latin america

Resumo

Este escrito pretende dar um breve panorama do academicismo francês e das suas objeções, revisando, brevemente, as propostas estilísticas dos movimentos artísticos modernos, como o pós-impressionismo, com miras apresentar que estes elementos foram reinstitucionalizados nas práticas da arte contemporânea ao edificá-los como um novo paradigma, um novo cânone. Isto, adicionado ao que consideramos uma incompreensão do que realmente implicou o antiacademicismo e a desinstitucionalização no seu tempo, a saber, um sentido autêntico nas categorias de liberdade, vontade artística, autonomia do autor ou em outros aspectos técnicos e estilísticos presentes na obra de arte. Dalí, concluímos que a atual carência de normatividade, a ampla permissividade e lassidão tanto do público como da crítica, permitem hoje em dia a reivindicação de expressões vazias, significantes flutuantes, carente de transcendência artística como obras de arte.

Palavras chaves

academicismo – impressionismo – desinstitucionalização– arte

Résumé

Posé à l'intérieur d'un séminaire de premier cycle – Megamuestras de arte. Decursos contemporáneos de un dispositivo moderno - et inscrit dans le cadre d'un projet de recherche UBACyT - Reencadenamientos complejos entre las prácticas artísticas modernas y contemporáneas , cet ouvrage vise à confronter les origines, les motivations et les trajectoires de deux expositions d'art internationales qui figurent parmi les pionniers de ce type d'événement : la Biennale d'Art Hispano-américain et la Biennale de São Paulo. Nées en 1951 à quelques jours d'intervalle, ce sont les premières expositions de cet ordre après l'apparition, plus d'un demi-siècle plus tôt, de la très célèbre Biennale de Venise. L'examen panoramique des deux sur environ cinq ans - une période qui inclut la maigre existence de la première – nous permet de faire une série de points visant à réfléchir sur le rôle que les méga-échantillons d'art ont eu dans une période de passage de la Modernité de l'art vers sa contemporanéité et par rapport à un corpus qui implique notre région.

Mots clés

mega evenement, modernité, art contemporains, Amérique latine

Резюме

Этот текст призван дать краткий обзор французского академизма и его возражений, кратко пересмотрев стилистические предложения современных художественных движений, таких как постимпрессионизм, с тем чтобы предположить, что эти элементы были восстановлены в практике современного искусства, построив их как новую парадигму, новую канонию. Это, в дополнение к тому, что мы считаем непониманием того, что на самом деле подразумевало антиакадемизм и деинституционализацию в свое время, то есть подлинное чувство в категориях свободы, художественной воли, автономии автора или в других технических и стилистических аспектах, присутствующих в произведении искусства. Из этого мы пришли к выводу, что нынешнее отсутствие нормативности, широкая допустимость и слабость как общественности, так и критики позволяют сегодня претендовать на пустые, плавающие значимые выражения, лишённые художественной трансцендентности как произведения искусств.

слова

академизм – импрессионизм – деинституционализация-искусство

Pocos discutirían el rol primordial que los megaeventos artísticos periódicos —en sus inicios prioritariamente bienales, pero luego también trienales, quinquenales o hasta decenales— cumplen en el presente mundo del arte; baste evocar los señalamientos realizados por un experto en la relación entre arte y esfera pública como Robert Fleck al analizar el *sistema del arte en el siglo XXI* y oponer, dentro de lo que denomina “industria del arte globalizada”, un arte para el coleccionismo inversor —y del que sólo vemos sus residuos en las galerías internacionales de gran renombre— y un arte mayormente político y crítico de la globalización: el “espectacularizado” por los megaeventos¹²⁶ que, por cierto, desde 2009 cuentan con un organismo destinado a operar como su plataforma nuclear y dialógica: la *Biennial Foundation*.¹²⁷

El interés ya no por los megaeventos artísticos *per se* sino por su historia, parece coincidir con aquella periodización que, en el mundo del arte, señala la separación entre lo “moderno” y lo “contemporáneo” hacia el fin de la década de 1960. En su disertación para la conferencia *Landmark Exhibitions: Contemporary Art Shows Since 1968* —un evento efectuado colaborativamente por la Tate Modern y la Jan van Eyck Academie junto al Royal College of Art y

¹²⁶ Robert Fleck, *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías* (Buenos Aires: Mar Dulce, 2014), 9-26.

¹²⁷ La *Biennial Foundation* fue registrada ese año en la Cámara de Comercio de los Países Bajos; posteriormente propició la creación de una asociación profesional —la *International Biennial Association*, establecida en 2014— y generó una nueva entidad legal, la *Biennial Foundation Inc.*, bajo la Ley de Corporaciones sin fines de lucro del Estado de New York.

The London Consortium en octubre de 2008—, el historiador del arte Walter Grasskamp señalaba una serie de textos fundantes para este tópico¹²⁸ y, filiándose con tal objeto de indagación, se consideraba afortunado por haberse enfocado en un área investigativa por entonces novedosa: el estudio de exposiciones artísticas a partir de documentos no discursivos—v.g., fotografías— que documentan sus corpus, sus montajes u otras circunstancias.

Sin duda, los criterios para establecer la relevancia histórica de una exposición artística pueden ser de carácter variable según sea el asunto de una investigación, sus propósitos, sus fundamentos, etc. No obstante, pocos discutirían el carácter dominante que las exposiciones de arte han tenido y en gran medida aún conservan en lo que atañe a la circulación de aquello que resulta de las prácticas artísticas y el reconocimiento de éstas al interior de un concepto complejo como el de *arte*, cuya *invención* en el período

¹²⁸ Los textos señalados son el estudio general de Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts* —“La exposición de arte. Su historia desde sus orígenes hasta fines del siglo XVIII”, de 1967—, el libro *The Venice Biennale: 1895–1968. From Salotto Goldfish Bowl* de Lawrence Alloway —publicado en 1968—, el artículo “Insidethe White Cube” de Brian O’Doherty —publicado en *Artforum* en 1976— o el ensayo de Germano Celant “Einemoderne Maschine. Kunstinstallation und ihre modernen Archetypen” —“Una máquina moderna. La exposición de arte y sus arquetipos modernos”, publicada en el catálogo de la documenta 7, 1982. Véase Walter Grasskamp, “To Be Continued: Periodic Exhibitions (DOCUMENTA, for example)”, s.p.

ilustrado¹²⁹ se imbrica con la de los mecanismos necesarios para su sostenimiento: su reflexión, su valoración, su historización¹³⁰.

Si en aquella encrucijada el *Salón Carré* ofreció un primer escenario modélico para la contienda creativa en el registro de lo nacional¹³¹, la *Bienaledi Venezia* haría oportunamente lo propio para que cada país pudiese medir su grado de artísticidad en relación a aquellas sensibilidades que percibe ajenas —y rechaza o estima por motivos diversos—, o a aquellas otras que siente afines, próximas o emparentadas.

Como hemos señalado en un trabajo previo, la *Bienal Hispanoamericana de Arte* y la *Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo* tienen como fecha de origen el año 1951, y abrieron sus puertas al público con sólo días de diferencia¹³². Si esta circunstancia promueve una cierta curiosidad, ella se acrecienta al considerar que estos eventos se cuentan como las primeras muestras de su tipo tras la concreción, en 1895, de la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*. La

¹²⁹ Larry Shiner, *La invención del arte* (Barcelona: Paidós, 2004), 21.

¹³⁰ Valeriano. Bozal, V. (1996). “Orígenes de la estética moderna”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*, ed. por Valeriano Bozal (Madrid: Visor, 1996), 20-28.

¹³¹ Francisco Calvo Serraller, “El Salón”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*, ed. por Valeriano Bozal (Madrid: Visor, 1996), 165.

¹³² Leandro Galella y Marcelo Giménez. “La Bienal Hispanoamericana de Arte. Representaciones nacionales, regionalismos y dictaduras”, *Boletín de Arte*, 19 (2019), 3.

pronto muy acreditada *Biennale*, había comenzado a proyectarse en 1893, animada por los festejos en honor de las Bodas de Plata de los reyes de Italia, Umberto I y Margherita di Savoia, celebrada en 1868, una década antes de su ascenso al trono unificado. Puesto que la esposa de Víctor Manuel II, María Adelaida de Austria, había fallecido en 1855 —antes de la proclamación del nuevo Reino de Italia en 1861— Margherita fue la primera reina de Italia, lo que la convirtió en una figura pública de gran incidencia. Además, recuérdese que, en el mapa político moderno, el Véneto no formó parte del nuevo reino sino hasta 1866, cuando Otto von Bismarck, ministro-presidente de Prusia, ofreció la anexión del Véneto —entonces en manos de Austria— a cambio de la alianza entre Italia y Prusia en la guerra austroprusiana. Si bien la campaña militar italiana fracasó, la victoria de Prusia en la llamada Guerra de las Siete Semanas dio al reino de Italia la región, dejando como último obstáculo para su consolidación los Estados Pontificios, cuya existencia era defendida por la llamada *Nobiltànera*—una aristocracia favorecida con altos cargos honoríficos y hereditarios otorgados por la Santa Sede que, entonces, debía vestir *abito di corte allaspagnola*, esto es, de riguroso negro.

Recordemos que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la escena cultural internacional ofreció una serie de Exposiciones Universales como arena donde medir los alcances de cada país con una periodicidad bastante regular. Dada la proliferación de eventos que, emulándola, sucedieron a la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* celebrada en Londres durante 1851 —considerada la primera de su tipo—, en 1928 se celebró

una Convención relativa a las Exposiciones Internacionales que estableció la creación de un ente regulador, el BIE—Bureau International des Expositions—, instituido en 1931 bajo la autoridad de la SDN —Société des Nations—. Este organismo internacional había sido creado por el Tratado de Versalles en 1919; cuando en 1946 fue disuelto para ser sustituido por la Organización de las Naciones Unidas, el BIE devino ente autónomo. Como tal, regula todas las exposiciones internacionales que tengan una duración mayor a tres semanas y menor a seis meses, organizadas oficialmente por un Estado y cuyas invitaciones a otros Estados se hagan llegar por la vía diplomática, con excepción de aquellas puntualmente dedicadas a las artes y de naturaleza esencialmente comercial. La primera muestra de este orden que quedó bajo su patrocinio fue la de Bruselas de 1935, reconociendo como “exposiciones universales” sólo veintidós de las muchas previamente acaecidas. La última de su programación, 71ª en el listado de la BIE y primera que acontecerá en América Latina, es la Exposición Especializada de Buenos Aires, proyectada para 2023.

A diferencia del auge que tuvieron las exposiciones universales tras irrumpir en 1851, luego de la *Prima Esposizione* veneta de 1895 y hasta el inicio de la segunda mitad del siglo XX, las artes “plásticas” no tuvieron otro espacio de contienda específico en el que cada nación pudiese desplegar sus alcances creativos. Sólo podría pensarse como precedente el *Palais des Beaux-Arts* que formó parte de la *Exposition Universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts* de París en 1855, que reunió casi cinco mil obras de arte exhibiéndolas

por separado del resto de productos expuestos en un palacio construido para tal fin.¹³³

De modo semejante, la *Biennale* también se presentó en un palacio —bautizado *Pro Arte*— especialmente erigido en su locación histórica, los jardines napoleónicos del *sestiere di Castello*. Pero el carácter diplomático de *lamostrala* convirtió prontamente en un megaevento cuando, a su propuesta, los países participantes fueron abandonando paulatinamente el espacio común que se celebraba el encuentro para construir sus propios pabellones a su alrededor. Superados los avatares de la Segunda Guerra Mundial —que la llevó a cesar todas sus actividades, mientras los pabellones de los Giardini di Castello eran utilizados como estudios de *Cinecittà*—, en 1947 fue nombrado Secretario General de la Bienal el historiador del arte Rodolfo Palucchini, un milanés radicado desde su adolescencia en Venecia tuvo a su cargo las cátedras de *Storiadell'arte moderna* en distintas universidades italianas —Bologna, Pavia, Venezia, Padova—; de allí que, bajo su dirección, la Biennale puso foco en el arte más actual, deviniendo un “observatorio del arte contemporáneo y de vanguardia”¹³⁴. Así, en su 24° edición, en 1948 —primera luego de la Segunda Guerra Mundial— se vieron, junto al premiado Georges Braque, obras de Marc Chagall, Paul Klee, Paul Delvaux, James Ensor, René Magritte, una retrospectiva de Pablo Picasso presentada por Renato Guttuso —ambos miembros del Partido Comunista— y la

¹³³Francisco Calvo Serraller, “El Salón”, 176.

¹³⁴“Gli anni del secondo dopoguerra 1948-1973”. La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/it/storia/gli-anni-del-secondo-dopoguerra>

colección de Peggy Guggenheim antes de su instalación en Ca' Venierdei Leoni. Los sucesivos galardones del certamen —Henri Matisse (1950), Raoul Dufy y Alexander Calder (1952), Max Ernst y Jan Arp (1954)—, así como ciertas presentaciones —por caso, la representación nacional de los Estados Unidos de América en 1950, conformada por trabajos de Jackson Pollock, Arshile Gorky y Wilhelm De Kooning— corroboran los vientos de actualidad con que se ha querido insuflar a la *Biennale* tras la caída del fascismo.¹³⁵

Entre los fenómenos que Andrea Giunta enumera para argumentar la emergencia del arte “contemporáneo” tras la Segunda Guerra Mundial, el primero de ellos es el modo en que ella “quebró las formas de circulación de la cultura”¹³⁶. *A posteriori* de dicha contienda, las artes inician un derrotero en el que, como ha imaginado Jorge Luis Borges, “el tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros”¹³⁷, y, a partir de allí, comienzan a horquillarse “en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades.”¹³⁸. Así, cuando

¹³⁵“24. Biennale di Venezia”. ASACdati.<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=227&c=b>.

¹³⁶ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?- When Does Contemporary Art Begin?* (Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014), 11.

¹³⁷ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Ficciones* (Madrid: Alianza, 1998), 117.

¹³⁸*Ib.*, 116.

hoy hablamos de “arte”, tendríamos que imaginar una suerte de magma complejo en un espacio-tiempo pluridimensional plagado de múltiples atajos entre cuerdas que, según sea su estado, modo y grado vibracional, nos permitirán percibir un mismo fenómeno de maneras diferentes. Así, es finalmente con el arte contemporáneo que la diversidad sensible alcanza el estatuto de derecho incuestionable.

La revisión panorámica de la *Bienal Hispanoamericana de Arte* y de la *Bienal de São Paulo* a lo largo de aproximadamente un lustro a partir de su aparición — período que comprende la exigua existencia de la primera de ellas— permite efectuar una serie de señalamientos orientados a reflexionar acerca del rol que las megamuestras de arte han tenido en un período de pasaje de la Modernidad del arte hacia su contemporaneidad y en relación a un corpus que involucra a nuestra región.

“Hispanoamericana”: la potestad maliciosa de una “Madre Patria”

En 1885 se había creado en España la Unión Ibero-Americana, una “Sociedad de Fomento y Utilidad Pública” orientada a “estrechar las relaciones sociales, económicas, científicas, literarias y artísticas de España, Portugal y las naciones americanas”¹³⁹. En 1913, su presidente, Faustino Rodríguez San Pedro, propuso denominar “Fiesta de la Raza Española” a la celebración del 12 de octubre que, por Real Decreto de 1892, conmemoraba el día del

¹³⁹ Isidro Sepúlveda Muñoz, “Medio siglo de asociacionismo americanista español 1885-1936”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 4 (1991), 273-277.

“descubrimiento” de América¹⁴⁰; este nuevo apelativo entró oficialmente en vigencia cinco años después.

Durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) se fusionaron con la Unión Ibero-Americana otras agrupaciones de similar aliento, como la Unión Hispano-Americana y la Asociación Hispano-Americana, incorporaciones que agudizaron los filones más conservadores de la Unión¹⁴¹, finalmente disuelta durante la Guerra Civil.

Es en ese contexto —en el que lo peninsular y lo nacional parecen visiones en pugna— donde, en 1926, el sacerdote español Zacarías de Vizcarra publicó en Buenos Aires un artículo patrocinando la sustitución del término “Raza” por el de “Hispanidad”¹⁴². Utilizado desde al menos la primera mitad del siglo XVI y caído en desuso, el vocablo había reemergido en un artículo —“Sobre la argentinidad”— en el que Miguel de Unamuno escribe sobre *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas (*La Nación*, 11.03.1910) y asocia la expresión “hispanidad” al conjunto de pueblos diversos aunados por ser hablantes de la lengua española,

¹⁴⁰ Antonio Cánovas del Castillo, “Exposición”. *Gaceta de Madrid*. Año CCXXXI, N° 29, domingo 25 de septiembre 1892, 231, 29 (1892), 1077.

¹⁴¹ Felipe del Pozo Redondo, “Las asociaciones americanistas españolas (1880-1936). Digitalización, conservación y difusión de sus revistas”. *Anuario Americanista Europeo*, 10 (2012), 8.

¹⁴² David Marcilhacy, “La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista”, en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, ed. por Stéphane Michonneau y Xosé. M. Núñez-Seixas (Madrid: Casa de Velázquez, 2014), 75.

cuestionando el papel de "Madre Patria" asignado a España y sosteniendo la "hermandad" de las repúblicas sudamericanas (Rabaté 2005: 247).

El guante arrojado por Vizcarra fue siendo recogido en diversas ocasiones y dispuesto en soportes disímiles. Entre 1920, desde las páginas de *La Gaceta Literaria*, su fundador y director, el escritor vanguardista Ernesto Giménez Caballero —autor del que se reconoce como primer manifiesto intelectual del fascismo español¹⁴³— fue labrando una narrativa neoimperialista de la Hispanidad¹⁴⁴, en tanto el 15 de diciembre de 1931, Ramiro de Maeztu —ex embajador de España en Argentina durante la dictadura de Primo de Rivera—, inauguraba la revista *Acción Española* con un artículo titulado "La Hispanidad"; la cita de sus primeras palabras —"El 12 de octubre, mal titulado el Día de la Raza, deberá ser en lo sucesivo el Día de la Hispanidad"— encabezaron el número extraordinario del 12 de octubre del semanario rosarino *El Eco de España*, editado por los zaragozanos Sebastián y Luis Romanos y Miguel;¹⁴⁵ el 12 de octubre de 1934, el Primado de España, Arzobispo Isidro Gomá Tomás, estando de visita en nuestro país, pronunció en la celebración oficial del Día de la Raza

¹⁴³ Ernesto Giménez Caballero, "Carta a un compañero de la Joven España", *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1929.

¹⁴⁴ Michal Friedman, "Reconquering 'Sepharad': Hispanism and proto-Fascism in Giménez Caballero's Sephardist Crusade". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 12, 1 (2012), 38-39.

¹⁴⁵ José Mario Bonacci, "Rosario desconocida: Patrimonio, Cervantes y Don Quijote". *La Capital*, 14 de noviembre de 2004, https://archivo.lacapital.com.ar/2004/11/14/turismo/noticia_148979.shtml;

acontecida en el Teatro Colón una *Apología de la Hispanidad* basada en las ideas de Vizcarra y Maeztu, que enlazaban la hispanidad al catolicismo, el humanismo y el nacionalismo, considerándolos enfrentados al racionalismo, el liberalismo y la democracia, todos ellos conceptos ajenos al *ethos* hispánico. En contraposición con el expansionismo estadounidense y los movimientos revolucionarios de izquierdas, la doctrina de la Hispanidad fue un pivote fundamental del pensamiento reaccionario en España (Juan-Navarro, 2006: 392),¹⁴⁶ incidente en la extrema derecha española durante el llamado *primer franquismo* así como entre intelectuales y artistas de cuño nacionalista, argentinos y de otros países de América Latina¹⁴⁷.

Un año después, el 12 de octubre de 1935, hubo celebraciones por el Día de la Hispanidad¹⁴⁸: por la ocasión,

¹⁴⁶ Santiago Juan-Navarro, “‘Una sola fe en una sola lengua’: La Hispanidad como coartada ideológica en el pensamiento reaccionario español”. *Hispania*, 89, 2 (2006), 392.

¹⁴⁷ Por mencionar sólo dos casos, el artista José Antonio Ballester Peña, o el escritor y artista plástico nicaragüense Pablo Antonio Cuadra. Véase Alejandra Leticia Niño Amieva, “Semiótica de las pasiones y repeticiones del catolicismo nacional del convivio en el diálogo arte-política en la cultura argentina (1930-1952)” (tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, 2014), 93, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6040>.

¹⁴⁸ El uso del adverbio apunta a que, cabalmente, el Día de la Hispanidad alcanzó reconocimiento oficial recién en 1958, por decreto de la Presidencia del Gobierno estableciendo que «Dada la enorme trascendencia que el 12 de octubre significa para España y todos los pueblos de América hispana, el 12 de octubre será fiesta nacional, bajo el nombre de Día de la Hispanidad». Esa denominación dejó de utilizarse por la Ley 18/1987 aún vigente (BOE 241/1987, página

Maeztu pronunció un discurso sobre el descubrimiento y la colonización de América en la Academia Española, y con el título “El Día de la Hispanidad” publicó un artículo en *Hispanidad*, “revista quincenal hispano-americana de Ciencias, Artes, Literatura, Política, Historia y Economía”, cuyo primer número apareció ese exacto día. En su siguiente salida la publicación propala:

Con gran brillantez se ha celebrado este año el día de la Hispanidad. Toda España se ha sumado a su conmemoración. Y no solamente en España. En América, ni qué decir. En cuanto al extranjero, allí donde existe un núcleo de españoles se han reunido y han brindado por la raza española.¹⁴⁹

Precisamente la síntesis que el artículo hace del discurso de Maeztu culmina poniendo en destaque “el dogma, primitivamente español, de la hermandad de todos los hombres. España jamás civilizó enviando cañones, sino misionero; con el amor y dulzura, no con la fuerza. El régimen legal no trató a América como colonias, sino como provincias.”¹⁵⁰

Bien macerado el vocablo por tres décadas, en noviembre de 1940, a poco del ascenso al poder del *Generalísimo* Franco, se creó un Consejo de la Hispanidad para vehiculizar propagandísticamente las relaciones culturales del Estado Español —tal la denominación de la nación en

30149) que establece “el Día de la Fiesta Nacional de España en el 12 de octubre y prescinde de la denominación de «Día de la Hispanidad»”.

¹⁴⁹ “Actualidad Hispano-Americana. La conmemoración de la fiesta de la Hispanidad”. *Hispanidad*. Año I, N° 2 p, I (noviembre 1935), 26.

¹⁵⁰ *Ib.*

los documentos oficiales datados entre 1939 y 1975— con sus ex colonias y las aspiraciones imperialistas del régimen, toda vez que sus decretos fundacionales hacen de España “una suerte de tutora moral y de orientación religiosa de sus antiguas colonias”, concibiendo la Hispanidad como una “comunidad espiritual indestructible”:

España nada pide, ni nada reclama; sólo desea devolver a la Hispanidad su conciencia unitaria y estar presente en América con viva presencia de inteligencia y amor, las dos altas virtudes que presidieron siempre nuestra obra de expansión en el mundo, como ordenó en su día el amoroso espíritu de la Reina Católica.¹⁵¹

Tras el fin de la Segunda Guerra, momento en que la dictadura franquista se encontraba internacionalmente aislada, se decidió reformular el por entonces muy criticado Consejo de la Hispanidad —dada su evidente propaganda profascista y antiestadounidense—; así, en diciembre de 1945, se estableció el Instituto de Cultura Hispánica —ICH—, organismo al que se asignó el fomento de las relaciones entre los pueblos hispanoamericanos y España.¹⁵² Es así como, en la década de 1950, en el corazón de ese insostenible capítulo de la historia española que es el ejercicio de la Jefatura de Estado por el “Generalísimo” Francisco Franco, el ICH tuvo entre sus responsabilidades

¹⁵¹ Julio Gil Pecharromán, *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)* (Madrid: Temas de Hoy, 2008), 82-83.

¹⁵²El ICH fue disuelto en 1977 para dar lugar, primeramente, al Centro Iberoamericano de Cooperación y, desde 1979 al Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI); en 1988 el ICI y el Instituto Hispano-Árabe de Cultura se integran en la Agencia Española de Cooperación Internacional, desde 2007 denominada Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

la concreción de un considerable evento artístico internacional: la *Bienal Hispanoamericana de Arte*. Desde ya, éste fue una entre tantas otras tareas por las que hubo de seleccionar el material enviado a muestras nacionales e internacionales, en el país o en el extranjero, para representar al Estado Español: entre sus primeras selecciones para eventos internacionales se encuentra la efectuada para ser remitida a la naciente *Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo* de 1951. Filiada como estuvo en muchísimos aspectos a los idearios nacionalsocialista y fascista, la dictadura de Franco dio especial atención a la estética y al uso de los símbolos para difundir su propaganda ideológica, alcanzar su aceptación incuestionada e incuestionable, y sostenerse incluso más allá de su existencia efectiva en el poder¹⁵³.

De tal manera, estimamos que la *Bienal Hispanoamericana de Arte* se ofrece como caso temprano de un evento de gran magnitud que, a diferencia de su inspiradora, la

¹⁵³ En 2006 el Parlamento Europeo condenó al franquismo por existir evidencias suficientes de sus delitos de lesa humanidad, recomendando no sólo su reconocimiento histórico sino también la eliminación de los símbolos de la dictadura, toda vez que, por caso, uno de sus símbolos más conocidos, el escudo con el águila de San Juan —emblema de los Reyes Católicos—, no fue legalmente abolido de la bandera de España hasta 1981. Hasta su prohibición por la Ley de Memoria Histórica de 2007, los franquistas asistían al Valle de los Caídos el mediáticamente llamado “20-N” —20 de noviembre, día del deceso de Franco y también de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española— para homenajear al *Generalísimo*; en la actualidad, partidarios de la extrema derecha ultranacionalista continúan la tradición en los días cercanos previos o posteriores, allí o en otros puntos de España.

Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, y también de las exhibiciones con las que ésta se filia —desde la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* celebrada en Londres en 1851 en adelante—, opera un recorte en la totalidad del “mundo del arte” para establecer —no arbitrariamente, tampoco de modo ingenuo— e indicar —proponiendo una percepción a partir de una formulación discursiva— la existencia de una región “cultural”, *Hispanoamérica*, que no sólo viene a confrontar otras conceptualizaciones regionales del momento —como lo son *Panamérica* y *Latinoamérica*, y las ideologías que las sustentan—, sino también a instaurar y afianzar maliciosamente una escala de valores articulada a partir de una *dependencia genitiva* y una *minorización cultural*, insostenible sin el desconocimiento de las poblaciones oriundas de nuestra región, la desestima de sus culturas y la ignorancia de las teorías antropológicas que entonces se encuentran ocupadas en estudiar los diversos modos de *aculturación* y sus diferentes efectos.

La Bienal Hispanoamericana de Arte

La bienal fue pergeñada en un momento político complejo de la dictadura franquista. La victoria del general Francisco Franco en la Guerra Civil Española el 1° de abril de 1939 había sido posible, en parte, gracias al apoyo de los regímenes totalitarios encabezados por Adolf Hitler en Alemania y Benito Mussolini en Italia. El subsecuente apoyo de España a las Potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial la condujo a un aislamiento internacional de carácter político y económico una vez producida la derrota del Eje. Así, en la posguerra, el Estado Español se encontraba intentando reingresar al concierto de naciones

del cual quedó rotundamente marginado en 1946, cuando el 12 de diciembre la Asamblea General de las Naciones Unidas votó por mayoría —34 votos a favor, 6 en contra dentro de los cuales estaba el voto de la delegación argentina, 13 abstenciones y 1 ausencia— la resolución 39 a/res/31(1) de la Organización de las Naciones Unidas que recomendó retirar embajadores y ministros plenipotenciarios acreditados ante Madrid. Esta situación llevó a que el entonces Ministro de Asuntos Exteriores Alberto Martín Artajo expusiera que en tan delicado momento el papel del recientemente creado ICH fuese “emplear todas las armas de la diplomacia y su inteligencia en la defensa por el aislamiento decretado por las Naciones Unidas [...] a través de las huestes del pensamiento y la cultura.”¹⁵⁴

Para 1951, en el marco de la Guerra Fría, la dictadura militar y la posición geográfica del Estado Español —largamente figurado como “Puerta de Europa”— devinieron estratégicos para los Estados Unidos de América y sus aliados europeos frente a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Al mismo tiempo, España buscaba cambiar su imagen, ofrecer una cara más amable y moderna que propiciase su acercamiento a los Estados Unidos de América —en pos de obtener financiamientos con los que potenciar la alicaída economía del país tras haber quedado excluida del Plan Marshall— y

¹⁵⁴ Marzo, José Luis Marzo, *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (Madrid: Cendeac, 2006), 23.

reanudar entonces contactos con las potencias del continente.

En este contexto político y económico internacional, en julio de ese año, el gobierno franquista establece un importante giro ministerial por el cual quedó a cargo de la Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez, dando comienzo a la que fue llamada “fase Ruiz Giménez” (1951-1956), también conocida como “el sexenio liberal”. Este cambio permitió más libertad al planteo del ICH que, al tener como objetivo principal fomentar las relaciones entre el Estado Español y los países hispanoamericanos, se prestaba naturalmente a operar como uno de los más destacables agentes estatales en materia de política cultural interna y externa para la que se ha dado en llamar “política de la hispanidad”. A pocos escapaba ya entonces, que España buscaba preservar sus inclinaciones imperialistas al incrementar y fomentar institucionalmente todo rasgo de identidad cultural común con sus excolonias americanas.¹⁵⁵

Los estatutos definitivos de la *Bienal Hispanoamericana de Arte* plantean como objetivo “fomentar en Hispanoamérica y España el mutuo conocimiento de las artes plásticas producidas por los artistas contemporáneos en esta comunidad de países”.¹⁵⁶ De modo cabal, el gentilicio hispanoamericano “refiere estrictamente a lo perteneciente

¹⁵⁵ Miguel Cabañas Bravo, *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta* (tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1991) 1.532.

¹⁵⁶ Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1996), 231.

o relativo a la América española y no incluye, por tanto, lo perteneciente o relativo a España” (RAE 2005). Si el topónimo Hispanoamérica es terminológica e históricamente correcto para designar a las antiguas colonias españolas, ha quedado desvirtuado a partir de los usos erróneos que le ha impuesto la dictadura franquista —incluyendo en él territorios no sometidos a la colonización española—, y desvalorizado al impregnarse del rancio imperialismo que supone recrear el papel de antigua metrópoli bajo la figura de “Madre Patria”, tal como ya lo había cuestionado Miguel de Unamuno a inicios del siglo XX.

La primera edición de la *Bienal Hispanoamericana de Arte* tuvo lugar en Madrid, con presencia del dictador Francisco Franco, quien la inauguró el 12 de octubre de 1951, día reconocido, si bien aún no oficialmente, como Fiesta de la Hispanidad, y año del quinto centenario de la reina Isabel I de Castilla, “la Católica”, y de Cristóbal Colón.

Al no existir otros antecedentes, no sorprende que la *Bienal Hispanoamericana de Arte* mirase el modelo instaurado por la *Biennale di Venezia*, esto es, un evento oficial al que las representaciones nacionales responden por invitación. En una misiva remitida por Alfredo Sánchez Bella a Germán Baraibar —Cónsul General de España en La Habana— con fecha de agosto de 1950 —poco más de un año antes de la concreción de la *Bienal Hispanoamericana de Arte*—, el entonces director del ICH ponderaba:

la alta función docente e informadora que en su marco europeo realiza la Bienal de Arte que en los años pares celebra Venecia, estimamos pudiera ser emulada y aún

acrecentada por una magna reunión de las artes hispanoamericanas, en Madrid...¹⁵⁷

Así, anteponiendo una función pedagógica, la primera bienal —y sus posteriores ediciones— fueron estructuradas según una estructura bipartita que contemplaba, por un lado, salas para la exhibición de trabajos artísticos enviados en condición competitiva y, por otro, la exposición, fuera de competencia, de obras de artistas reconocidos, en calidad de muestras retrospectivas de su labor.

Sucede que la bienal irrumpió en medio de un enfrentamiento por entonces vigente en el mundo del arte y protagónico en España: el de tradición *versus* vanguardia, versión actualizada de un conflicto que ha atravesado toda la Modernidad con la Querella entre Antiguos y Modernos como su fundamento.¹⁵⁸ Tras años de aislamiento en una España cerrada al mundo, el conservadurismo académico veía con horror y temor hasta las más sutiles variaciones del arte: Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, al conocer los estatutos de la Bienal, redactó una carta pública titulada “¿Quiénes son los locos?”, en la que, con ironía, solicitaba explicación de la “locura” del arte nuevo al presidente de la Sección Psiquiátrica del Colegio de Médicos. En ella planteaba el enfrentamiento entre, por un lado, de

los que defendemos la tradición de las artes plásticas con los más elementales cánones de belleza y nobles oficios

¹⁵⁷ *Ib.*, 176.

¹⁵⁸ Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), 436.

de pintar y modelar a base de realidades objetivas y subjetivas; y, por otro, los que pretenden una rápida liquidación con el pasado y la creación de un arte nuevo (que, por cierto, lleva cuarenta años de gestación) en el cual quepan todos los mayores absurdos y fealdades, las más inauditas aberraciones y las más desvaídas experiencias, a las que ponen titulares de arte surrealista, abstracto, indaliano y cuantos otros puedan irse inventando, sin que hasta ahora haya podido apreciar el público "sencillo" otra cosa que un afán de sorprenderle con extravagancias y las más torpes ofensas a la estética y, a veces, a la moral...¹⁵⁹.

No obstante, habiendo sido pensado como un ámbito propicio para informar el estado de las artes hispanoamericanas, el evento logró contar con el apoyo entusiasta de figuras renombradas de la vanguardia artística española —por caso, el siempre polémico Salvador Dalí— y de los que en pocos años más gestarían una renovación de las artes plásticas españolas como ModestCuixart, Jorge Oteiza, Antoni Tapiès y, curiosamente, Maruja Mallo, quien, exiliada en Buenos Aires desde el estallido de la Guerra Civil, formaba parte de la modernidad antifascista local¹⁶⁰. Asimismo, cabe remarcar otros aspectos propicios, entre ellos, una difusión mediática inusual para los usos de entonces, que contó con gran difusión en radio, a la que se sumaron filmaciones del noticiero cinematográfico del régimen, el *No-Do*¹⁶¹.

¹⁵⁹ Cabañas Bravo, *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte...*, 1210.

¹⁶⁰ Georgina G. Gluzman, "Maruja Mallo. Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América". *Boletín de Arte*, 18 (2018), 8.

¹⁶¹ En 1938 se había creado el Departamento Nacional de Cinematografía, afiliado a la Dirección General de Propaganda; en

No obstante, el repaso de algunos de los participantes españoles refrenda el carácter conservador de la muestra: se trata mayoritariamente de artistas por entonces ya destacados, como Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Daniel Vázquez Díaz o Rafael Zabaleta. En cuanto a la representación argentina, estuvo conformada por artistas como Alfredo Guido —Gran Premio de Grabado—, Cesáreo Bernaldo de Quirós —Gran Premio de las Provincias Españolas— y Carlos Ripamonte, todos ya consagrados desde hacía varias décadas y cuyas producciones se adecuaban sin problemas a la tónica artística que pretendía fomentar el evento.

De cualquier modo, el evento es ponderado hoy como concreción de iniciales tentativas para cristalizar los

septiembre de 1942 se institucionalizó la serie cinematográfica *Noticiarios y Documentales*, de proyección obligatoria en todos los cines del país. Su nombre coloquial, *No-Do*, aparece en muchos edificios de época de los Reyes Católicos, pues en la heráldica española es abreviación del lema *Nomen Domine*, “en el nombre de Dios”. La elección de los temas de los No-Do fue un poderoso instrumento de difusión de la ideología franquista al difundir la Hispanidad como un valor celebrando la fraternidad hispanoamericana que encarnaban eventos como la bienal, las festividades del 12 de octubre alrededor del mundo, los congresos de instituciones hispánicas o las visitas diplomáticas. En Buenos Aires los *No-Do* eran proyectados en el cine *Gloria* —Avenida de Mayo 1229— al que asistía la comunidad española y conjuntamente con la audiencia argentina recibía información de eventos de interés común, como por ejemplo, la gira por España de la Excelentísima Señora Doña María Eva Duarte de Perón, Primera Dama Argentina (1947) o la *Noble Rivalidad* de España y Argentina en ocasión de visitar el Estado Español la Selección Argentina de Fútbol para enfrentarse a la Selección Española (1952).

primeros movimientos vanguardistas en Madrid (Guasch 1997: 39), pues buscó incorporar participantes que encarnasen aspectos renovadores del arte español. Uno de ellos, el ya mencionado Tapiès, ha relatado de modo anecdótico la opinión del Generalísimo acerca del arte de vanguardia: cuando en la inauguración del evento, “alguien, creo que era Alberto del Castillo, le dijo a Franco: ‘Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios’. Y parece que el dictador dijo: ‘Mientras hagan las revoluciones así...’”¹⁶²

Esta breve anécdota ilustra el rol que el dictador asignaba a las artes: el de una inocua válvula de escape, herramienta eficaz a los fines de mostrarse al mundo con una estampa de actualidad sin poder suficiente como para inquietar al régimen o empañar su accionar. Los fines políticos se impusieron a las férreas salvaguardas académicas: la primera edición de la bienal y sus subsiguientes episodios se concretaron dando lugar a, al menos, una brisa de aire fresco en la escena artística española con la venia del Estado. La transformación del arte y el desarrollo de la cultura no eran parte de las preocupaciones del Generalísimo, su interés estaba en cómo hacer de ellas un arma político-diplomática con la que afianzar, fortalecer y extender a perpetuidad su permanencia en el poder.

No asombra, entonces, que esta primera manifestación de la bienal haya tenido que enfrentar los embates de varias contraofensivas. Una de ellas fue la *Exposition Hispano-Americaine* celebrada en París a fines de 1951; promovida

¹⁶² José Luis Marzo, *Arte moderno y franquismo...*, 34

por Pablo Picasso, contó con la participación de otros artistas españoles de la llamada “Escuela de París” y parte de lo más granado de las vanguardias latinoamericanas. Los organizadores de esta “contra-bienal”, Antonio Aparicio, Baltasar Lobo, Arturo Serrano Plaja y Pablo Picasso, publicaron en 1951, en el número 34 de *El Correo Literario* de Madrid, un manifiesto en el que apuntaban de modo directo a la inscripción política del evento:

Queremos advertir a los artistas de los diferentes países de América acerca del verdadero contenido de tal invitación, el cual no es otro que el de una invitación a colaborar con el franquismo [...] Acudir a España, aceptar tal invitación oficial, es asumir la responsabilidad moral de colaborar con un régimen que la opinión mundial ha condenado y condena. Nadie puede ignorarlo...”.¹⁶³

La muestra parisina no fue la única opositora a la que tuvo que enfrentar la bienal franquista: entre el 12 y el 20 de octubre de 1951 ya había tenido lugar en Caracas una contrabienal. Estas acciones no cayeron en saco roto: en la edición del 24 de noviembre de 1951, Alfredo Sánchez Bella, director del ICH y del proyecto de la *I Bienal Hispanoamericanade Arte*, refirió a *La Voz de España* — un periódico de San Sebastián— lo dificultoso que fue obtener aportaciones transatlánticas para la muestra e, implícitamente, el fracaso que supuso no contar con protagonistas inexcusables del arte de entonces:

... desgraciadamente, las Bellas Artes han sido patrimonio casi exclusivo de la izquierda y convertían

¹⁶³ Cit. en Marzo, *Arte moderno y franquismo...*, 31.

nuestro intento en intención política. [Esto] ha impedido que vengan a la Bienal el grupo de la Escuela de París y algunos mejicanos. El comunismo ha manejado muy bien el arma de las Bellas Artes y ha hecho de ella su bandera política.¹⁶⁴

Quizá la Bienal deba a este escollo —la ausencia evidente de participantes conceptuados como lo más remarcable de las Bellas Artes de entonces— una nota destacable de singularidad y apertura: la primera edición expandió el repertorio de las disciplinas artísticas convocadas más allá de la pintura y la escultura, poniendo a su lado también el dibujo, el grabado y la arquitectura y el urbanismo.

La Bienal tuvo su siguiente edición en 1954, esta vez afincada en la Cuba sometida por la dictadura de Fulgencio Batista, que la financió para usarla como instrumento de propaganda ideológica, enlazándola al centenario del nacimiento de José Martí. El evento provocó descontento ya durante sus preparativos, no sólo por eso último sino también por su costo económico y su manifiesta hermandad con el franquismo. Un número de reconocidas figuras artísticas del país hicieron público su rechazo a través de manifiestos, muestras y otras acciones apoyadas por colegas europeos que rechazaban al franquismo y americanos que repulsaban el estado de cosas en Cuba. Las participaciones más destacadas que la 2º Bienal logró ofrecer fueron provistas por representaciones nacionales enviadas por naciones regidas por dictaduras o gobiernos de fluida relación con el Estado Español. La estructura de la muestra puso en competencia a los artistas extranjeros

¹⁶⁴ Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo...*, 257.

por un lado y a lo del país por otro, ofreciendo además muestras en homenaje a tres creadores ya desaparecidos. Si la presencia de trabajos abstractos fue escasa, la incorporación de piezas cerámicas fue innovadora más allá de su carácter tradicional.

La siguiente edición, celebrada en el otoño boreal de 1955, escogió afincarse en una Barcelona en la que aún pervivía el recuerdo de dos eventos gloriosos: la Exposición Universal de 1888 y la Exposición Internacional de 1929. Abanderada del Modernismo, probablemente esta cualidad alentó una cierta orientación del evento hacia lo innovador: no sólo incorporó obras vanguardistas de toda la primera mitad del siglo XX, sino que su registro histórico homenajeó a Precursores y Maestros del Arte Contemporáneo de Hispanoamérica; lo mismo podría decirse de su incorporación de un Festival de Documentales de Arte que ofreció piezas de Europa y de América del Norte¹⁶⁵, en tanto la muestra del legado de Francesc Cambó i Batlle a los museos barceloneses —de Sandro Botticelli a Francisco de Goya— reforzaba la idea conservadora de un “gran” arte: el del pasado.

Si bien una cuarta emisión de la *Bienal Hispanoamericana de Arte* llegó a ser pensada con sede en Caracas, ella quedó trunca al ser derrocado el gobierno de facto de Marcos Pérez Jiménez primero, y por sucesivas dilaciones después,

¹⁶⁵ La *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* —el festival cinematográfico de más larga data— había tenido su primera edición casi un cuarto de siglo antes, en 1932; en 1955 celebraba su 15° iteración, año en que se alzó con el León de Oro a la mejor presentación *Ordet*, del danés Carl Theodor Dreyer.

las que desembocaron en su definitiva desaparición. Demasiadas contrariedades parecen haber hecho imposible su sostenimiento: por un lado, aquellas resultantes de la indisimulable orientación política del evento en virtud del país organizador y sus eventuales asociados; por otro, el derrotero de los propios sucesos del arte internacional, en un momento en que llega a sus instancias climáticas la tensión que busca desplazar el vórtice del arte de Europa a los Estados Unidos de América —o, más precisamente, de París a New York—, coyuntura en la que cualquier interés por el sostenimiento de las tradiciones, cualquier retoma de propuestas con un cierto efluvio histórico, son rechazadas en pos de fortalecer el más pequeño rasgo de modernidad: dando la espalda al pasado, la vorágine de un presente siempre original viene siendo la voz del día. Nada más reñido con los fundamentos sobre los que se erige la idea de *hispanidad*.

“Moderna”: una cualidad superlativa para un arte internacional

Referida habitualmente como “la Bienal de San Pablo”, el apelativo que por lo común se da a una de las muestras de arte más destacables de su tipo pone en destaque su locación¹⁶⁶ y elide su filiación institucional de origen, el Museu de Arte Moderna de São Paulo.

¹⁶⁶En un trabajo previo hemos analizado el valor del topónimo como pre-texto que cualifica un evento, motivo por el cual, de un modo similar a lo que ocurre con la *Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo*, la *Bienal de Artes Visuais do Mercosul* es más frecuentemente invocada en la oralidad como “la Bienal de Porto Alegre”. Véase Alicia Romero y Marcelo Giménez, "Arte, Práctica de Integración Regional" en *Congreso Internacional Políticas Culturales e Integración Regional Actas de Congreso*, ed, por Roberto Bein y

La valoración del presente por sobre la calidad de los tiempos pretéritos —un tópico occidental al que ya hemos referido— provocó, entre sus muchas consecuencias, el interés por la creación de instituciones que, emulando las funciones del museo respecto del arte del pasado, se ocupasen de las creaciones artísticas más recientes y novedosas, estableciendo, entre otras cosas, patrones para la apreciación de su calidad. Si este tipo de instituciones recorre todo el siglo XIX —pues tal fue la función del Musée de Luxemburg en París, de la Tate Gallery en Londres o de la Neue Pinakothek de Múnich¹⁶⁷— la perceptividad de este fenómeno se hizo mayor con la aparición de un Museum of Modern Art en la ciudad de Nueva York, sorprendentemente dos semanas después del “Jueves Negro” de 1929 que originó la Gran Depresión. No obstante, este aciago contexto natal, el MoMA se trazó esa intensa política institucional que, en dos décadas, lo llevó a convertirse en uno de los más férreos bastiones del arte del presente. Si en su muestra de apertura ofreció el trabajo de quienes podrían considerarse “maestros” del arte del día, pero no artistas de actualidad —Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh—, su segunda muestra exhibió *Paintings by 19 Living Americans*, poco después expuso obras de *46 Painters and Sculptors under 35* y en 1932 creó un Departamento de Arquitectura y Diseño que, a través de exposiciones imprevisibles y publicaciones teórico-críticas,

Graciana Vázquez Villanueva (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2005), 1732-1738.

¹⁶⁷Glenn D. Lowry, “Museum of Modern Art institution” en *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/museum-of-modern-art-institution>

afianzó su concepto y su imagen de “modernidad”.¹⁶⁸ Tras la Segunda Guerra Mundial y dada la pregnancia de un modelo semejante, cualquier ciudad próspera aspiraba mostrar su interés por la avanzada cultural ostentando entre sus instituciones alguna dedicada al arte moderno; de hecho, para entonces, también entraba en el juego de los enunciados referidos al arte del presente la referencia a la “contemporaneidad”, como muestran la creación del Institute of Contemporary Arts londinense en 1946 o de The Contemporary Arts Museum Houston en 1948. Es el momento, además, en que el país del norte comienza a intensificar su labor para desplazar a Europa de su dominio ancestral de la cultura, propósito para el cual el arte era una pieza fundamental.¹⁶⁹

La *Bienal de São Pablo* se gestó en este contexto mundial de guerra fría, en el que las instituciones culturales formaron parte del juego diplomático de las potencias. El proyecto permitiría al gobierno nacional mostrar al país junto a los ganadores de la Segunda Guerra, junto a las naciones libres, desarrolladas y culturalmente modernas,

¹⁶⁸ Por mencionar sólo algunos hitos a este respecto, queremos consignar aquí exposiciones como *The International Style* (1932), *The Machine Age* (1934) y *Organic Design in Home Furnishings* (1942), o la reedición en 1949 de *Pioneers of Modern Movement* de Nikolaus Pevsner (1936) con el título *Pioneers of Modern Design*. Véase Guy Julier. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th. Century Design and Designers* (London: Thames and Hudson, 1993).

¹⁶⁹ Anna Maria Guasch. “El nuevo orden americano de los años cuarenta: la abstracción, el surrealismo y el biomorfismo”, y “Las tensiones de la guerra fría: el expresionismo abstracto americano”, en *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007* (Madrid: Del Serbal, 2009), 17-28.

constituyendo una forma clara de proyectar una imagen interna y externa de un país pujante, que se codea con las grandes naciones en campos tan exquisitos como las artes y la arquitectura en un impulso que llega a su paroxismo con la inauguración, al final de la década, de una nueva ciudad capital: la imponente y modernísima Brasilia de Lúcio Costa y Oscar Niemeier, erigida bajo la égida que fue el gobierno desarrollista de Juscelino Kubitschek.

Finalizada la guerra, Brasil disfrutaba de un momento económicamente favorable. Sus sectores dominantes se encontraban en una relación alineada con los Estados Unidos, cuyo accionar en la región, entre otras cosas, propició la renuncia de Getúlio Vargas para aventar las tendencias nacionalistas del presidente: el país del norte las percibía como una amenaza a sus intereses en América Latina¹⁷⁰, región que necesitaba amurallar contra toda incidencia soviética posible. Así, para principios de la década de 1950 el país vivía un período de crecimiento económico y dinamismo social promovido por una élite industrial urbana afincada mayoritariamente en San Pablo. En esa sociedad pujante, aliada de las políticas “panamericanistas” norteamericanas, un empresario, Francesco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, buscó los modos de asegurarse protagonismo. Uno de ello fue la creación de un museo de arte moderno.

¹⁷⁰Eduardo Madrid, “Argentina, Brasil, Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial” en *XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia* (Mendoza: Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2013), 16.

CiccilloMatarazo perteneció a una familia considerada crucial para el desarrollo económico de Brasil durante la primera mitad del siglo XX. Su padre fue vicepresidente de las IRFM —IndústriasReunidas Fábricas Matarazzo—, secundando a su tío Francesco, quien al morir en 1937 era el hombre más acaudalado de país, dueño de una de las fortunas más grandes del planeta y de un imperio industrial que reunía 365 fábricas dispersas por el territorio brasileño. En 1943 Ciccillo Matarazzo se casó con Yolanda Penteado, descendiente de un linaje asentado en San Pablo ya en el siglo XVII y heredera de una de las fortunas más cuantiosas provenientes de la industria del café, lo que desde su adolescencia le permitió—como a su tía Olívia Guedes Penteado— alternar con la intelectualidad que afianzó el modernismo brasileño en la histórica Semana del Arte Moderna de 1922 y devenir una reconocida mecenas y coleccionista de arte¹⁷¹. La de Matarazzo y Penteado constituyó una sociedad conyugal ideal para emprender acciones tendientes a colocar a la pujante ciudad de San Pablo en un lugar de prestigio mundial. Su posición socioeconómica les brindaba un conocimiento privilegiado de la escena internacional; atentos a ella, en 1947 crearon una Galería de Arte Moderna y en enero de 1948 establecieron una Fundação de Arte Moderna, precedentes

¹⁷¹Una valoración del papel que ha jugado Yolanda Penteado en general para la cultura paulista y en particular dentro de la sociedad paulistana puede relevarse de la muestra *Yolanda Penteado, a Dama das Artes de São Paulo*, ofrecida desde 2016 hasta 2018 en el Solar da Marquesa de Santos —una de las sedes del Museu da Cidade de São Paulo— con curaduría de Marcos Mantoan y Alecsandra Matias de Oliveira. <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/a-gran-dama-das-artes/>

a la creación de un Museu de Arte Moderna de São Paulo, replicando la creación de una institución homónima en Río de Janeiro el 3 de mayo de ese año.

El 15 de julio de 1948 sesenta y ocho personas —artistas, críticos, arquitectos y gente de la alta élite paulistana— se reunieron en el Cartório Sebastião Medeiros, 4° registro de títulos de la ciudad de San Pablo, para firmar el Registro de la Sociedad Civil, Museu de Arte Moderna de São Paulo, el MAM. Entre los artistas más famosos —para demorarnos sólo en ellos— estaban Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade y Victor Brecheret. Tan sólo por la presencia de esas cuatro personalidades podemos percibir el peso que tenía la construcción de un Museo de Arte Moderno allá por los años cuarenta y cincuenta del siglo XX en una ciudad como San Pablo.¹⁷²

Ambas instituciones, privadas, ofrecieron su muestra inaugural al año siguiente: *Do figurativismo ao abstraccionismo*, a cargo del crítico belga León Degand, en San Pablo, y *Pintura Européia Contemporânea*. En la época, el MoMA estaba presidido por Nelson Rockefeller —hijo de Abby Aldrich Rockefeller, una de sus fundadoras—, quien mantenía relaciones con la pareja Matarazzo-Penteado y las aprovechó para incidir no sólo en las decisiones tomadas para la creación del nuevo museo paulistano, sino incluso en la conformación del patrimonio de estos nuevos museos de arte moderno: en noviembre de 1946, Rockefeller arribó a Brasil portando obras de artistas europeos y estadounidenses destinadas a conformar el

¹⁷²Ronaldo Bianchi. “MAM, uma história sem fim”(tesis de maestría, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2006), 107-108, <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/1185>.

acervo inicial de ambos museos —por entonces ya en vías de proyección—, las que quedaron en guarda del Instituto dos Arquitetos do Brasil hasta que una parte de ellas se unió a la colección privada del matrimonio Matarazzo-Penteado para conformar el acervo inicial del Museu de Arte Moderna de São Paulo.¹⁷³ Esta estrategia mostró su eficacia al punto de ser puesta en práctica en otros emprendimientos que, incluso si más modestos¹⁷⁴, ofrecían la oportunidad de continuar afianzando una específica percepción del arte: aquella confeccionada según los patrones de The Museum of Modern Art of New York. De este modo, la calificación de “moderna” para la práctica artística se despliega tan extensa y profundamente como para cimentar el sentido de cualquier evento “internacional” de arte. Así, ellos devendrán arena en las que confrontar ya no los alcances del arte de un país sino cuánto éste se ajusta a los requerimientos estéticos del día. Gran parte de los

¹⁷³Mirtes Marins de Oliveira. “MAM-SP e MAC-USP são as personagens do segundo texto de um especial sobre as instituições paulistanas de arte” (2019). *SP-Arte* 365, 9.12.2019. <https://www.sp-arte.com/editorial/de-olho-na-historia-mac-e-mam/>

¹⁷⁴ Esta estrategia puede verse plasmada en *Visión de la Pintura Occidental*, una obra de 2002 del peruano Fernando Bryce: el artista replica documentos vinculados a la creación de un Museo de Reproducciones Pictóricas en Lima, en 1951; entre ellos aparece una carta remitida por Nelson A. Rockefeller a Alejandro Miró Quesada G[arland], director del museo, donde no sólo acepta gustoso el pedido de reproducciones de obras pertenecientes a la colección del MoMA, sino que además ofrece incrementar las tres únicas reproducciones que el museo comercializa con “una o dos docenas más” editadas por otras firmas, obsequiándolas al emprendimiento “a título personal”. Véase Jorge Villacorta, “Fernando Bryce”. En *28ª Bienal de São Paulo. Guia. Guide*, editado por Ivo Mesquitay Ana Paula Cohen, 85. São Paulo: Fundação Bienal, 2008.

acontecimientos aquí señalados indican el modo en que esa demanda se ha visto en gran medida guiada por las voluntades de un coleccionismo no sólo consciente del maleable valor de cambio de la obra de arte sino además de todo su potencial valor de uso. El arte “moderno” fue sin dudas un poderoso instrumento a través del cual poner en acto con gran diplomacia y enorme eficacia un implacable ejercicio del poder.

La Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo

Matarazzo supo aprovechar la coyuntura internacional —es decir, la bipolaridad de la Guerra Fría— a favor de sus anhelos. Jugando con intereses cruzados, pergeñó alianzas y acuerdos con beneficio de todas las partes integrantes a fin de llevarlas a buen puerto. Es así como los Estados Unidos, vía su incidencia sobre la Organización de Estados Americanos, dieron lugar en el proyecto de la Bienal al Director de Artes Visuales de este organismo, el cubano radicado en el país del norte José Gomes Sicre, quien con carácter de asesor ejerció un enorme poder en las decisiones de los responsables del evento. El “asesoramiento” de Gomes Sicre trajo como rédito al Museu de Arte Moderna de São Paulo el aprovechamiento de sus contactos y conocimientos en el mundo del arte latinoamericano del día, los cuales eran muchos y variados; al funcionario le permitió incidir sobre las participaciones de las delegaciones latinoamericanas, instaurando así en la Bienal —y en el MAM-SP— el proyecto artístico-político de la OEA —de cuño norteamericano—, esto es, “promover e institucionalizar, en Latinoamérica, un arte moderno de tendencia ‘formalista’ que se desvinculara del modelo, entonces ya muy debilitado, del muralismo

mexicano...”¹⁷⁵. De esta manera se buscó desacreditar ciertos movimientos artísticos latinoamericanos en pos de un arte “apolítico” y de fuerte raigambre norteamericana como el formalismo. Además de cumplir esta misión político-diplomática, permitió al funcionario de la OEA la posibilidad de incluir en la Bienal artistas de su interés cuyas carreras el propio Sicre protegía y gestionaba, incrementando así, además, su prestigio personal como comerciante de arte y gestor de artistas.

Ya hemos mencionado la relación personal de Matarazzo y Penteado con Nelson Rockefeller, el lugar de éste en el MoMA y sus participaciones en la creación del MAM-SP. Si oportunamente el MoMA aportó sus estatutos como modelo, la intensa correspondencia entre ambas instituciones durante los primeros años de ida de la paulistana evidencia que la neoyorquina no sólo analizaba sus estatutos sino incluso requería alteraciones bajo amenaza de retirar el apoyo que le brindaba en el registro internacional¹⁷⁶, protocolarizada en la firma de un acuerdo de colaboración mutua en 1951, poco antes del comienzo de la realización de la I Bienal.

Sobre esta red de influencias y conveniencias descansa el origen de la primera muestra internacional de arte moderno

¹⁷⁵ Alessandro Armato, “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. CAIA*. 6 (2015), 33. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=179&vol=6

¹⁷⁶ Bianchi, “MAM, umahistóriasemfim”, 96 y 110.

realizada fuera de Europa, en una metrópoli pujante, sí, pero periférica y, sin necesidad de remontarnos a los pintores viajeros, exótica cuando el que mira es el otro hemisferio. Desde ese punto de vista, ¿qué era Brasil? Era Carmen Miranda, que en 1940 debutaba en el cine hollywoodense —con *Down ArgentineWay*—, convirtiéndose en una de las figuras más populares de los Estados Unidos y la mujer mejor pagada de todo ese país; era Zé Carioca, el papagayo del dibujante José Carlos de Brito a quien Walt Disney adoptó para su medimetro animado *Saludos, amigos!*, estrenado en Río de Janeiro en 1942;¹⁷⁷ era la nueva sede latinoamericana de la Copa Mundial de Fútbol de 1950 tras una larga pausa de doce años forzada por la Gran Guerra... Un año después, ofrecía un evento equivalente en la esfera del arte donde, siguiendo el modelo de la *Biennale*, cada país estaba representado por delegaciones bajo su propia responsabilidad.

Ciccillo Matarazzo y Yolanda Penteado contaban también entre sus amistades al pintor italiano Danilo Di Prete; el pisano se había afincado en San Pablo en 1946 y, si bien no

¹⁷⁷ A principios de 1941, antes de tomar parte en la Segunda Guerra, Departamento de Estado de los Estados Unidos de América encargó a Walt Disney una gira “de buena voluntad” por América del Sur —donde era muy popular—, en pos de concretar un filme a proyectarse en todo el continente americano que respaldase su política panamericanista del Buen Vecino y debilitase los estrechos vínculos de varios gobiernos latinoamericanos con la Alemania nazi. La gira del productor y su equipo creativo fue facilitada por Nelson Rockefeller, flamante Coordinador de Asuntos Interamericanos. Roberto Elisio Dos Santos, “Zé Carioca y la cultura brasileña”. *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 2, 7 (2002), 177-188. http://rlesh.mogno.com/07/07_dossantos.html.

existen documentos que lo atestigüen más que tardías declaraciones suyas, sería quien movilizó a Matarazzo para concretar su idea de realizar una muestra de la magnitud e importancia de la de *Biennale di Venezia* al advertir que no había nada comparable en el ámbito artístico de San Pablo a la muestra que hacía medio siglo se celebraba en su país.¹⁷⁸

Puesto en marcha el proyecto, Yolanda viajó a Europa para invitar personalmente a artistas destacados a participar en el evento a partir del asesoramiento de personalidades del mundo del arte convocadas para formar parte del equipo de trabajo, como los críticos de arte Lourival Gomes Machado —director del MAM y director artístico de la Bienal— y Sérgio Milliet, Primer Secretario de la Dirección Ejecutiva del Museu de Arte Moderna y reconocido propulsor en la creación de instituciones culturales modernas.

La exhibición tuvo un costo aproximado de ocho millones de cruzeiros: entre otras cosas, requirió situar un pabellón especialmente diseñado por Luís Saia y Eduardo Kneese de Mello en la explanada del Parque Trianón de la Avenida Paulista —donde hoy se encuentra el emblemático edificio del Museu de Arte de São Paulo de Lina Bo Bardi—; para recibir las más de 1.854 obras de 729 artistas que representarían el arte de 25 naciones se encomendó el

¹⁷⁸ Renata DiasFerraretto Moura Rocco, “O caso Di Prete e a pintura de Di Prete”. *Fundação Bienal de São Paulo*. 31 de julio de 2015. <http://www.bienal.org.br/post/2233>

acondicionamiento de sus interiores al modernista Jacob Ruchti.¹⁷⁹

Inaugurada el 20 de octubre de 1951, la muestra fue visitada por aproximadamente 5.000 personas en su apertura. La presentación de obras de artistas extranjero del porte de Max Bill, Alexander Calder, Fernand Léger, Giorgio Morandi, Pablo Picasso o Jackson Pollock, junto a brasileños del calibre de Bruno Giorgi, Candido Portinari, [Emiliano] Di Cavalcanti, Lasar Segall, Livio Abramo, Maria [Martins], Oswaldo Goeldi y Victor Brecheret —como artistas invitados—, y Ado Malagoli, Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Almir Mavignier, Anita Malfatti, Arthur Piza, Caciporé Torres, Carybé, Flavio de Carvalho, Franz Weissmann, Geraldo de Barros, Iberê Camargo, Ivan Serpa, Luis Sacilotto, María Leontina, Milton Dacosta, Roberto Burle Marx, Tarsila do Amaral y Waldemar Cordeiro —entre muchos otros participantes aceptados por el jurado para la competencia—, era sobradamente convocante.¹⁸⁰ Además, el certamen —para una mayor proximidad con la *Biennale*, y para expandir su

¹⁷⁹Valeria Ruchti. “Jacob Ruchti. A modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)” (tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2011), <https://www.readcube.com/articles/10.11606%2Fd.16.2011.tde-06092011-103101>

¹⁸⁰Acerca de la vocación internacional de la muestra en detrimento de un interés propiamente latinoamericano, v. Maria de Fátima Morethy Couto. “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*, 10 (2017), 47-60. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=258&vol=10

radio de incidencia acerca de “lo moderno”— integró una *Exposição Internacional de Arquitetura*¹⁸¹, un *Festival Internacional de Cinema*, un concurso de composición musical, otro de afiches, e incluso dos galardones destinados a la cerámica y algunos premios especiales más.¹⁸² El evento fue un hecho de relevancia social para todo el pueblo paulista: durante los 66 días de duración de la muestra asistieron más de 100.000 espectadores.

Como recuerda Aldemir Martins, el clima se convirtió en el de la Copa del Mundo y el día de la inauguración multitudes desfilaron ante lo mejor que había en el arte contemporáneo de todos los países. Mozos, choferes, estudiantes y señoras paquetas daban su opinión sobre lo que pensaban acerca de la polémica entre abstractos y figurativos. La ciudad nunca más sería la misma.¹⁸³

¹⁸¹ En este caso, la bienal paulistana se mostró precursora respecto de su modelo veneciano, que no integró la arquitectura hasta 1975 —como una extensión del Sector de Artes Visuales— y recién devino evento autónomo en 1980 con *La Presenza del Passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura della Biennale*, bajo la dirección de Paolo Portoghesi, hoy estudiada como una suerte de manifiesto de la arquitectura posmoderna y sus principales propuestas. Esta atención a la arquitectura “moderna” no debe extrañar, precedida por la Casa Modernista de Gregori Warchavchik en São Paulo (1927), la participación de Le Corbusier en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936), el Pabellón de Brasil para la *New York World's Fair* (1938-1939) por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, el conjunto de Pampulha de este último (1940-1945), y la *Casa de Vidro* de Lina Bo Bardi (1951).

¹⁸² Véanse los “Regulamentos” y la “Lista de Prêmios”, en *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo*. 1º ed. (São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951), 24-41.

¹⁸³ Francisco C. Weffort, “50 anos de Bienal de São Paulo”, en *Bienal 50 anos 1951-2001. Edição de comemoração do 50º aniversário da 1ª*

En la presentación de la muestra desde las páginas de su catálogo, Gomes Machado planteaba que

Por su propia definición, la bienal debería cumplir dos tareas principales: colocar el arte moderno del Brasil, no en simple confrontación, sino en vivo contacto con el arte del mundo. Al mismo tiempo que para San Pablo se buscaría conquistar una posición de centro artístico internacional.¹⁸⁴

Los galardonados del certamen —con 100.000 cruzeiros— fueron el francés Roger Chastel en pintura y el suizo Max Bill en escultura; entre los brasileños, los premios quedaron en manos de Aldemir Martins en dibujo, Victor Brecheret en escultura. Osvaldo Goeldi en grabado y Danilo Di Prete en pintura —una “amarga” victoria según palabras del artista, a quien se cuestionó la calidad de su trabajo, su amistad con Matarazzo y el ser tan sólo un muy reciente residente del país.

El inusitado entusiasmo que despertó la muestra llevó a que los diarios diesen lugar a artículos dando cuenta de las controversias suscitadas por los defensores del arte representativo y los paladines del arte abstracto, y tales reportes permitieron que gran parte de la sociedad se

Bienal de São Paulo (São Paulo: Fundação Bienal São Paulo, 2001), 14. <https://issuu.com/bienal/docs/bienal---50-anos-2001>

¹⁸⁴Lourival Gomes Machado, “Apresentação”, en *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo. 1° ed.* (São Paulo: Museu de Arte Moderna. 1951), 15. La metáfora de estar *em vivo contatofue* homenajeada por Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen al darla por título a la 28° edición de la bienal en su calidad de curadores, y haciendo del fragmento que aquí reproducimos epígrafe de su catálogo.

familiarizase con las nuevas tendencias artísticas creadas a lo largo de la primera mitad del siglo XX. De allí que la Bienal fue adquiriendo paulatinamente un rol educativo extraordinario, pero también incidente en la formación de un determinado “gusto” que, muy pronto, hizo habitual hallar en muchos hogares de clase media reproducciones de pinturas expresionistas, surrealistas e incluso abstractas.

Puestas en la balanza, ninguna crítica posible parece suficiente para opacar el brillo de la Bienal. Incluso un intelectual militante de izquierda como Mário Pedrosa¹⁸⁵, defensor del modernismo y crítico de la banalización capitalista del arte, muchos años después continuaba opinando que:

Sobre todo, la *Bienal de São Paulo* ha venido a ampliar los horizontes del arte brasileño. Creada literalmente en los moldes de la Bienal de Venecia, su primer resultado fue romper el círculo cerrado en que se desarrollaban las actividades artísticas en el Brasil, sacándolas de un aislamiento provinciano. Ella proporcionó un encuentro internacional en nuestra tierra, al facultar a los artistas y al público brasileño el contacto directo con lo más ‘nuevo’ y más audaz que por entonces se hacía en el mundo”.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Michael Löwy. “Mário Pedrosa, intelectual revolucionario”, en *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017), 80-85. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/mario_pedros_baja.pdf

¹⁸⁶ Mario Pedrosa, "A Bienal de cá para lá" (1970), en *Arte – Ensaios*, org. por Lorenzo Mammi (São Paulo: CosacNaify, 2015), 440-508.

No es este un señalamiento menor, puesto que durante el transcurso del megaevento sectores intelectuales de izquierda y activistas del partido comunista manifestaron su peligro para el arte local, que pasaría a ser una herramienta más de la política diplomática de los Estados Unidos de América. El *Jornal Hoje* reportó en sus ediciones del 2 de septiembre y del 21 de octubre los disturbios producidos ante el pabellón de la bienal por los gritos de activistas políticos y líderes sindicales contra “una maniobra imperialista y un verdadero atracón de tiburones”. Estas protestas tenían origen, en parte, en el hecho de que, durante la guerra, Nelson Rockefeller había convertido al MoMA en uno de los centros de irradiación de la política cultural y de comunicaciones para América Latina emitiendo desde su sede programas radiales de onda corta en español y portugués con noticias sobre el progreso de las fuerzas aliadas, y distribuyendo desde su filmoteca copias de filmes de ficción y documentales a cines e instituciones culturales de toda América Latina con el fin de difundir un “deseable” *americanwayoflife*. Es por ello que los sectores militantes revolucionarios veían a Ciccillo Matarazzo como un “tiburón” de la industria al servicio del imperialismo estadounidense en frentes económicos, políticos y culturales como herramientas diplomáticas.

La influencia norteamericana directa —vía MoMA— e indirecta —vía OEA— queda registrada en el catálogo de la bienal: la representación cubana, organizada por la Visual ArtsSection de la Unión Panamericana, es presentada por su director, José Gomes Sicre, afirmando que

Así como pueden notarse influencias europeas (principalmente de la Escuela de París) en la obra de estos artistas que representan por primera vez en el Brasil la pintura cubana, se puede encontrar en la preocupación formalista de todos ellos un profundo desdén por lo convencional, por lo anecdótico y un odio sincero por lo superficial y turístico.¹⁸⁷

Gómez Sicre buscaba instaurar en el arte latinoamericano un modelo a seguir, alejado de sus inclinaciones hacia lo “turístico” —referencia despectiva a producciones filiadas con las figuraciones del muralismo mexicano y del indigenismo andino—, y positivamente orientado a insertarse de modo original en el presente del arte universal. Al subrayar su inscripción artística —formalista— se sitúa en la oposición a la pintura nacionalista y las corrientes figurativas políticamente próximas a los movimientos políticos de izquierda.

De igual modo, el envío de los Estados Unidos de América también está entre los dos tercios presentados por un texto crítico. Su autor, René D’Harnoncourt —director del MoMA— sostiene la participación del país en el acuerdo firmado por los museos de arte moderno pauliano y neoyorkino, por lo que la representación nacional fue establecida por un jurado de especialistas de importantes instituciones —del propio Museum of Modern Art, así como de The Metropolitan Museum of Art, The Whitney Museum of American Art, The Brooklyn Museum, The Philadelphia Museum of Art— organizado y presidido

¹⁸⁷ José Gómez Sicre. “Cuba. Representação organizada pela ‘Visual Arts Section’ da União Pan-Americana”, en *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo*. 1951. 1º ed., 171.

por Andrew C. Ritchie, Director del Departamento de Pintura y Escultura del MoMA. Tan sólo un reaseguro más de qué debía entender América Latina que era el arte *moderno*.

Como una muy sintética referencia al impacto que la Bienal del Museu de Arte Moderna produjo en la mirada internacional, nacional y local, baste memorar que la segunda edición de la muestra fue inaugurada el 13 de diciembre de 1953; su duración hasta el 26 de febrero la hacía uno de los primeros eventos del Programa de Conmemoraciones del IV Centenario de San Pablo. Su grandiosidad —3374 obras realizadas por 712 artistas provenientes de 33 países— requirió alojarla en dos de las grandes edificaciones ya acabadas por Oscar Niemeyer en el aún inconcluso Parque Ibirapuera de Otávio Augusto Teixeira Mendes¹⁸⁸, otro de los emprendimientos vinculados a la celebración: en el Palácio dos Estados —actual PavilhãoEngenheiro Armando de Arruda Pereira¹⁸⁹— y el en el Palácio das Nações—hoy

¹⁸⁸ Fernanda Araujo Curi, “Burle Marx e o Parque Ibirapuera: quatro décadas de descompasso (1953-1993)”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 25,3 (2017). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0304>

¹⁸⁹ En las restauraciones que se hicieron al complejo en 2004 se proyectó convertir este pabellón en sede del Museu de Arte Moderna, pero la idea no prosperó, por lo que hasta 2006 sirvió como sede del Prodam—Companhia de Processamento de Dados do Município—. Hacia 2008 comenzó a trabajarse en el proyecto de crear allí el Museu *A mão do povo*, en referencia a la muestra inaugural del MASP ideada por Lina Bo Bardi. Finalmente, el 12.11.2010 se lo designó Pavilhão das Culturas Brasileiras, espacio de exposición y centro referencial e investigativo para la salvaguarda y difusión de la diversidad cultural

PavilhãoPadre Manoel da Nóbrega, sede del MuseuAfroBrasil. En este último, Matarazzo y Penteadó hicieron finalmente efectiva una presencia que no pudieron concretar para el evento inicial: la de *Guernica*, la monumental pintura que Pablo Picasso presentó en el Pabellón Español de la *Expositioninternationale des arts et des techniquesappliqués à la vie moderne* celebrada en París en 1937, en la fecha —luego de varios años de gira por el

brasileira. El 11 de abril de ese año se lanzó el proyecto con la apertura de la muestra *Puras misturas*, curada por Adélia Borges y Cristiana Barreto; uno de sus cinco módulos, “Da Missão à missão”, era el segmento “histórico” dedicado a señalar los principales esfuerzos emprendidos en Brasil para documentar y dar visibilidad a las culturas populares: la Misión de Investigaciones Folclóricas por la que en 1938, el jefe del Departamento de Cultura de San Pablo, Mario de Andrade, envió al norte y al nordeste de Brasil investigadores encargados de documentar las manifestaciones culturales populares; la atención al movimiento folclórico liderado por la Unesco tras la Segunda Guerra; la creación en 1947 de una Comisión Nacional del Folklore en el Ministerio del Exterior, la realización del Primer Congreso Nacional del Folklore en 1951 en Río de Janeiro y de una Exposición Interamericana de Artes y Técnicas Populares en el Parque Ibirapuera como parte de las celebraciones del IV Centenario, el relevamiento de objetos efectuado entre 1950 y 1970 por el equipo de investigadores del Museu de Folklore Rossini Tavares de Lima. Véase YasminFrabris y Ronaldo de Oliveira Corrêa. “Exposição são boas para pensar: estratégias expográficas e curatoriais para uma narrativa histórica sobre o popular”. 2º Encontro da Associação Nacional do Pesquisadores em Artes Plásticas. *Memórias e inventAÇÕES*. 25-29 de septiembre de 2017, 3618-3632.

<http://anp.org.br/anais/2017/PDF/CURADORIA/26encontro>
CORREA Ronaldo de Oliveira FABRIS Yasmin.pdf, y “Sobre o Pavilhão das Culturas Brasileiras”. Cidade de São Paulo Cultura, 20 de julio de 2010. http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/culturas_brasileiras/instituicao/index.php?p=8037

mundo— bajo la guarda del Museum of Modern Art de New York por expreso deseo de su autor hasta el retorno de la libertad y la democracia a su país. El lugar de este trabajo en el imaginario de entonces —correspondiente con lo que aún incita¹⁹⁰— hacía de su visita una celebración de la democracia brasileña y al lugar de los modernos movimientos artísticos de vanguardia en su salvaguarda.

El ‘símbolo artístico de la libertad reencontrada’ se asentaba en tierras brasileñas con la aquiescencia del MoMA y con la complicidad interesadísima de Nelson Rockefeller. [...] Había sido la amistad labrada en París entre el pintor brasileño Cícero Dias y Picasso lo que posibilitó que este diera el permiso para que la obra abandonara el ‘refugio’ norteamericano en un tiempo en el que el malagueño seguía acechado por los fantasmas franquistas. Su fama había adquirido una dimensión internacional y su presencia en América Latina tenía el carácter de ‘legitimación estética’.¹⁹¹

Alessandro Armato ha relevado pormenorizadamente el modo en que, en esta oportunidad, José Gómez Sicre logró instaurar una fuerte impronta panamericanista en el evento elaborando una lista de los artistas que, a su criterio, deberían formar parte de las delegaciones latinoamericanas; anoticiado de tal apreciación, Matarazzo solicitó oficialmente a los gobiernos de dichos países la

¹⁹⁰ Andrea Giunta (comp.). *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina* (Buenos Aires: Biblos, 2009).

¹⁹¹ Fernando Castro Florez, “La frondosísima selva de la Bienal de San Pablo”. *ABC*, 30 de septiembre de 2012. <https://www.abc.es/20120913/cultura-cultural/abci-arte-bienal-paulo-201209131712.html>

inclusión de tales artistas, ejerciendo presión para modelar los envíos según el diseño del MoMA: desleír cualquier tipo de realismo social “y, de reflejo, el entero curso del arte de la región”¹⁹². Y la misión fue cumplida con creces: en la III edición de la Bienal —abierta puntualmente en 1955— se creó una sección “permanente” de la Unión Panamericana, la que, por supuesto, estuvo a cargo de Gómez Sicre, quien no sólo obtuvo total carta blanca para su desarrollo a fin de presentar “una selección de obras de artistas de América que, por varias razones, no pudieron participar de las representaciones de sus respectivos países”¹⁹³ sino, además, la sostuvo hasta la novena edición de la Bienal, doce años después.

En síntesis, no debería sorprender que el conjunto de todas las operaciones aquí reseñadas haya favorecido una más próspera apreciación de aquel arte latinoamericano interesado en los procesos de abstracción, en las posibilidades formales de la geometría, en la inventiva de lo concreto, en las experimentaciones con el movimiento y la luz como materialidades; en fin, aquel arte latinoamericano “verdaderamente” moderno según los parámetros de las tendencias “internacionales”. Así, todo otro arte latinoamericano, aquel cuyas representaciones expresaban de modo ostensible preocupaciones por

¹⁹² Armato, “Una trama escondida...”, 35-36.

¹⁹³ José Gómez Sicre. [s.t.], en *Museu de arte moderna de São Paulo. III Bienal. Catálogo* (São Paulo: EDIAM, Edições Americana de Arte e Arquitetura, 1955), 255. <https://issuu.com/bienal/docs/named27014>. Vale la pena apuntar que la representación nacional de Cuba también quedó al “cuidado” de la Sección Artes Visuales de la Unión Panamericana y, por tanto, de Gómez Sicre.

determinadas realidades sociales y políticas —las que también existían en los artistas abstractos, geométricos o concretos—, fue fácilmente lateralizado a partir de argumentos que apelaban a cualidades desestimadas por las vanguardias, como el localismo o el folklorismo de su “figuración”.

Bifurcaciones

Al nacer conjuntamente, y no tener más precedentes que la *Biennale* —incluso si para la década de 1950 aún estuviese presente el impacto del *Palais des Beaux-Arts* de la Exposición Universal de París de 1855—, las bienales hispanoamericana y paulistana se configuraron a partir de una misma certeza: que constituyen un dispositivo, esto es, una maraña de relaciones de poder constituida por las relaciones de fuerza entre prácticas perceptivas y prácticas discursivas¹⁹⁴, en este caso pertenecientes principal pero no exclusivamente a aquello que reconocemos como “esfera del arte”. ¿Quiénes tensan los hilos de esa maraña, constituida por cosas tan disímiles como lo que los artistas producen, los diferentes modos en que puede ser ofrecidos a la percepción y las plurales maneras en que se lo percibe, los distintos tipos de reconocimiento que tales producciones reciben o los diversos enunciados que tales percepciones promueven? Pues, obviamente, las naciones involucradas en la organización de tal dispositivo: son ellas las que detentan el poder —pues no lo poseen— y, por tanto, ponen en juego su ejercicio, que hace que el poder pase por todas las fuerzas en relación. Pero también las otras naciones participantes pues, como recuerda Gilles Deleuze toda

¹⁹⁴ Gilles Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Gedisa, 1990), 155.

fuerza tiene dos sentidos: el poder de ser afectada —*materia* de la fuerza— y el poder de afectar —*función* de la fuerza—; en cada dispositivo, esa *función* de la fuerza se encarna en determinadas formas, emplea determinados medios, sirve a determinados fines, así como la *materia* de la fuerza la constituyen aquellos seres u objetos a los que ella afecta.¹⁹⁵ En la maraña del dispositivo, los sentidos de las fuerzas que lo constituyen no están estratificados sino en cambio constante, constituyendo estrategias, expresión de la inestabilidad del conjunto de relaciones de poder que encarnan. Del mismo modo en que el panóptico es la *función* de imponer una tarea o una conducta cualquiera a una multiplicidad cualquiera de individuos bajo la única condición de que el número de individuos no sea cuantioso y el espacio que ellos ocupan sea delimitado y poco extenso —la función disciplinaria que afecta a la población al vigilar en una cárcel, una fábrica, una escuela, un hospital, etc.—, podríamos pensar que los megaeventos de arte nacieron como dispositivos estratégicos cuya función es imponer una determinada significación a un conjunto limitado y delimitado de producciones artísticas, esto es, la función interpretativa que afecta a esa materia constituida por un conjunto de trabajos creativos reunidos como *corpus* de una exhibición a partir de determinados criterios: la pertenencia a una región cultural o políticamente establecida, la aceptación o el repudio de determinadas propuestas artísticas, su adhesión o su aversión a una posición ideológica y la ética que ella implica. La actualización de ese diagrama de poder que es cada dispositivo “megaevento de arte” efectivizado —cada una

¹⁹⁵ Gilles Deleuze, *Foucault* (Barcelona: Paidós, 1987), 100.

de las tres ediciones que ha tenido la *Bienal Hispanoamericana de Arte*, cada una de las treinta y cuatro que ya ha cumplido la *Bienal de São Paulo*— es un agente de estratificación que opera como factor integrante en la constitución de esa institución a la que reconocemos como “arte”, institución variable en cada formación histórica, pues de un estrato a otro mantiene con otras instituciones relaciones de poder variables.

Queremos apuntar en lo que sigue algunos señalamientos comparativos entre ambos mega eventos circunscriptos al período de existencia del primero de ellos. Si ambas bienales nacieron de similar impulso —posicionar a las naciones involucradas en su organización en el mapa político-cultural contemporáneo—, también hay entre ellas diferentes juegos estratégicos de fuerzas. Partimos ya de la diferencia crucial que supone la conformación regional de una y la vocación internacional de la otra.

La bienal española fue una muestra que nació del propio estado, con un fin político primario: ser un arma de la diplomacia para romper el cerco que marginaba a la dictadura franquista del mundo. Tras este fin se ordenaron otros secundarios y, tomados como menore: los culturales, los artísticos, los formativos. En 1951 el Estado Español estaba sumergido en un cuadro muy delicado: su economía no había mejorado desde el fin de la Guerra Civil, no había recibido ayuda tras la Segunda Guerra Mundial, no tenía relaciones comerciales con gran parte de Europa... Recuérdese que hasta la Asamblea General de Naciones Unidas había llamado a retirar embajadores y ministros

plenipotenciarios acreditados ante Madrid. Este cuadro está claramente descripto por Carlos Barciela López:

La economía de España durante el período de autarquía describe el período franquista de crisis económica casi permanente que sufrió España desde el final de la Guerra Civil hasta los años 1950, caracterizado por una larga y profunda depresión económica, que conllevó un grave deterioro de las condiciones de vida de los ciudadanos, el crecimiento de la miseria, el mercado negro y que supuso el retroceso más grave en los niveles de bienestar de la población en los últimos 150 años de historia...¹⁹⁶

En el plano político, Franco había apoyado a los vencidos en la guerra, su estado fascista no encajaba con los planes de democracia de los vencedores occidentales. Estaba solo. Pero tenía elementos a favor en la coyuntura de los primeros años de la Guerra Fría. La ubicación de su país en la puerta de entrada del continente y el carácter fuertemente anticomunista de su dictadura.¹⁹⁷ Ambos elementos podían conjugarse para despertar el interés de Estados Unidos, en sus planes de contención del comunismo. Con esos pocos elementos a favor el régimen supo jugar diplomáticamente y así sellar en 1953 un acuerdo con Estados Unidos que permitiría el ingreso de divisas y la ayuda de la potencia

¹⁹⁶Carlos Barciela López. “Guerra Civil y primer franquismo (1936-1959)”, en *Historia económica de España, siglos X-XX*, coord. por Francisco Comín, Mauro Hernández Benítez y Enrique Llopis Agelán (Barcelona: Crítica, 2003), 338.

¹⁹⁷ Cabe apuntar que el gobierno franquista envió tropas al frente soviético para luchar contra el ejército rojo: la llamada “división azul”, que luchó entre 1941 y 1943.

para poder normalizar sus relaciones internacionales con el bloque occidental.¹⁹⁸

A diferencia de la española, la bienal brasileña nace en una San Pablo en pleno desarrollo industrial y comercial impulsada por una élite económica urbana e industrial. Una ciudad receptora de trabajadores del campo, de inmigrantes en pleno proceso de una expansión orientada a la sustitución de importaciones. Ese desarrollo empresarial es el que da la posibilidad a que un proyecto, esta vez de origen privado y motorizado por un gran industrial de prosapia europea tenga posibilidades de desarrollo y, además, de éxito. Es este industrial, apoyado en su red de relaciones con instituciones privadas y públicas nacionales, pero fundamentalmente con las instituciones culturales norteamericanas, el conductor del proyecto, a través de la institucionalidad del MAM-SP.

El apoyo de las instituciones estadounidenses a la muestra de San Pablo fue intenso desde el principio. Esto marca una gran diferencia con la bienal franquista que no contó jamás con el apoyo de las instituciones culturales del país del norte atento su situación de “paria internacional”, por lo que se vio obligada a revitalizar y fortalecer su estirpe imperial para extender invitaciones a las naciones “privilegiadas” con la heredad de su cultura.

¹⁹⁸ En 1953 se firmaron con Estados Unidos, los Acuerdos de Defensa Mutua y Ayuda Económica que comprendían el permiso de apertura de bases militares estadounidenses en España a cambio de ayuda financiera.

La *Bienal de São Paulo* fue en el país más grande, más poblado y económicamente más potente de lo que muchos consideraron, vilmente, “el patio trasero de los Estados Unidos de América”. No era posible dejar que la ocurrencia se desarrollase libremente según el marco de acción de la geopolítica estadounidense. Así, como hemos visto, sus designios quedaron marcados por el juego de fuerzas que la potencia vehiculizó de modos diversos a través del MoMA y de la OEA y los agentes de estos organismos a cargo de los vínculos interinstitucionales. Por otro lado, el proyecto paulista se ajustaba adecuadamente a la política de acercamiento político-cultural con Latinoamérica y en especial con Brasil que venía gestionando el gobierno estadounidense, por lo que el apoyo parecía altamente funcional en ese contexto.

Podemos ver los resultados de la intervención estadounidense en la desestima de las vertientes “figurativas” abrazadas por artistas que vehiculizaban a través de ellas un ideario —marxista, nacionalista, indigenista, etc.— dada la inclinación de los “curadores” de entonces —directores artísticos como Lourival Gomes Machado o Sérgio Milliet, jefes de división como José Gómez Sicre, directores departamentales de museos como Andrew C. Ritchie— por el arte abstracto. El abstraccionismo informal, promovido por el MoMA bajo las bendiciones del Departamento de Estado de los Estados Unidos, fue presentado como una expresión legítima de libertad individual, ajena a cualquier restricción social y política o, en términos de Gomes Sicre, ajeno a los límites de lo convencional, anecdótico, superficial o turístico.

Por su parte, en la *Bienal Hispanoamericana de Arte* la discusión estética pasaba aun por el enfrentamiento entre concepciones —los precursores de lo vanguardista *versus* los adalides de la tradición—, que llevaron la tensión al registro de la afrenta irónica, como ilustra la carta dirigida al presidente de la Sección Psiquiátrica del Colegio de Médicos solicitando explicación a la “locura” del arte nuevo. Es decir, la actualidad de la discusión y las modalidades argumentativas fueron muy diferentes en ambos lados del Atlántico.

Es así que otra de las diferencias ostensibles entre ambas bienales fueron los fines últimos perseguidos por cada una de ellas. La española buscó el acercamiento con América Latina y el Caribe sólo como un paso más en su estrategia de apertura al mundo, apuntando siempre a su objetivo principal: la obtención de ayuda económica estadounidense y los beneficios provenientes de las potenciales relaciones internacionales derivadas de congraciarse con el país del norte. La paulistana busco crear una red institucional a través de la cual ampliar y fortalecer su base de sustentación —dispositivo en el que una fuerza clave fue el acuerdo firmado entre el MAM-SP y el MoMA— y también asegurarse la participación en el evento de lo más “actual” del arte del país y lo más “legitimizado” del internacional. Valga como ejemplo, el arribo del *Guernica* a su segunda edición.

Queda por último tratar el carácter itinerante de la *Bienal Hispanoamericanade Arte* que, en su corta existencia, pudo concretarse en Madrid, La Habana y Barcelona, quedando planteadas como próximas sedes potenciales Caracas y

Quito; durante su postulación, las tres ciudades americanas estaban afectadas por fuerzas en las que el ejercicio del poder había quedado del lado de un gobierno de facto. El propio proyecto hispanoamericano hacía necesario que la bienal pise América, por lo que los países escogidos para ello, por compartir la ideología de Franco, sin duda estarían abiertos a aceptar la invitación disponiendo de fondos para la instalación del evento. Inversamente, la segunda edición de la *Bienal Hispanoamericana de Arte* fue desde un inicio usufructuada para propaganda ideológica por la dictadura caribeña, la que desembolsó —no sin el descontento de parte de la población y de la comunidad artística— una importante cantidad de dinero al asumir en su realización costos de instalación, publicidad y viáticos de los invitados.

Por el contrario, la *Bienal de São Paulo* jamás dejó la ciudad que la vio nacer, fue desde el principio un evento pensado para esa ciudad, en pos del desarrollo, promoción y formación de un modelo de ciudadanía y en beneficio de sus ciudadanos, que pronto vieron cómo rápidamente comenzó a incrementarse el tesoro de sus museos.¹⁹⁹

¹⁹⁹ La Bienal dejó de tener carácter de certamen en su edición 15° (1979), y excepcionalmente volvió a tener premiación en sus ediciones 20° y 21° (1989 y 1991). Al desvincularse la Bienal del MAM-SP —donde el acervo propio del museo y la colección de Matarazzo no tenían una clara separación— un conjunto de obras premiadas pasó a formar parte del nuevo Museu de Arte Contemporânea de la Universidade de São Paulo al que Matarazzo donó su colección, retirándola del MAM-SP. Las alternativas de la conflictiva y polémica situación por la que Matarazzo —no el MAM-SP— donó todo el acervo del MAM-SP a la USP recorre un período que va desde 1959-1960 —años de la modificación del estatuto del MAM-SP y de la creación de la Fundação Bienal de São Paulo— hasta 1968 —año en que el

Adiós al Pabellón de la Límpida Soledad

Este trabajo es parte inicial de un acercamiento posible a algunos megaeventos de arte: si bien muchos de ellos han sido profundamente indagados —como muestra la calidad de los trabajos que anteceden a éste y sobre los cuales él se apoya— buscamos aproximarnos de modo sesgado a través de la comparación para obtener un panorama de circunstancias puntuales a las que cada uno de estos eventos ha respondido sino también para vislumbrar cómo ellos se sitúan sobre una cartografía de la contemporaneidad en la que las prácticas artísticas se entraman de modo prieto con los objetos de estudio de otras ciencias sociales. En este caso, indagar el origen y el desarrollo de dos bienales pioneras —una en su corto vuelo, la otra en esas ediciones iniciales que auspiciaban el largo trayecto por el que llega al presente igualmente prestigiosa—, nos ha llevado a comprender parte de un tejido de intereses políticos e ideológicos que, en un caso y en el otro, desde ambos lados del Atlántico, han puesto en juego dos conceptualizaciones de una región en la que, finalmente, se impuso el sentir de sus protagonistas, quienes manifiestamente se perciben como *latinoamericanos*, con toda la pluralidad que este término, en constante revisión, puede incluir.²⁰⁰ Como ha señalado María Florencia Rizzo, la coexistencia de gentilicios establece necesariamente aun tensión puesto que

MAM-SP comienza su proceso de resurrección—. Pueden seguirse más pormenorizadamente en Bianchi, “MAM, umahistóriasemfim”, 116 *et seqq.*

²⁰⁰ El adjetivo “latinoamericano” no ingresa al Diccionario de la Real Academia Española con valor de gentilicio hasta su 22° edición, la de 2014.

ellos suponen identidades, memorias discursivas y modos de integración diversos y en conflicto, por lo que la adopción de uno u otro, inevitablemente, expresa una toma de posición de los distintos agentes implicados en su enunciación y en los discursos que ésta configura.²⁰¹

Los objetivos finales de cada una de las bienales abordadas fueron diferentes, pero en ambos casos se cumplieron. La bienal española cumplió su función política y ayudó a acercar posiciones con la Latinoamérica, y en su medida también aportó para que en 1953 Estados Unidos y España regularizasen sus relaciones diplomáticas y creasen acuerdos militares y económicos. La bienal brasileña logró consolidarse, presentar regularmente muestras y ha llegado a concretar, en medio de la pandemia de COVID-19, su trigésimo cuarta edición. El éxito y prestigio de las muestras sucesivas la ha llevado a ser considerada como una de las fechas más importantes en el calendario mundial dedicado al arte contemporáneo

Podemos concluir entonces diciendo que la aparición en 1951 de dos nuevas y muy disímiles bienales —una *hispanoamericana*, otra *moderna*— marca el fin del largo y solitario reinado *internacional* de la *Biennale*, deudor de la universalización del concepto ilustrado de arte.²⁰² La aspiración imperialista del Estado Español ingresó al mundo de los megaeventos de arte la perspectiva *regional* —que pronto entrará abiertamente en pugna con la

²⁰¹ María Florencia Rizzo. “Lengua, identidad e integración regional en discursos sobre el español de principios del siglo XXI”. *Logos*, 27, 2 (2017).

²⁰² Shiner, *La invención del arte...*, 22.

*global*²⁰³—, en tanto la proximidad con los Estados Unidos de América durante el gobierno de Dutra y un *desenvolvimentismo* en ciernes²⁰⁴ de vórtice paulista—

²⁰³Esto será temprana y claramente perceptible cuando, por ejemplo, no prospere la existencia de una Bienal Latinoamericana de Arte concretada en San Pablo en 1978 que encontró en críticos como Frederico Morais y Aracy Amaral férreos defensores; o cuando la Bienal de La Habana elije enfocarse en el arte de América Latina y el Caribe en su evento inaugural (1984) y luego abarcar el arte de lo que Lilian Llanes —directora del Centro Wifredo Lam, institución organizadora del evento—, reconoce como “Tercer Mundo”, refiriendo una pluralidad de “sures” —Latinoamérica, África, Asia— en contraposición a un norte hegemónico de cuño europeocéntrico; o cuando, tras su primer década de vida se quiebre la impronta latinoamericana que Frederico Morais dio en su arranque a la Bienal del Mercosur para dar paso a una perspectiva regional-local proveniente de un punto de vista foráneo, escogiendo ex profeso para ello a un curador no brasileño —el español Gabriel Pérez-Barreiro— por entonces a cargo de la colección de arte latinoamericano de una institución estadounidense —The Blanton Museum, The University of Texas at Austin—, a quien se dio carta blanca para reestructurar la bienal mientras, en simultáneo a esta labor, se encontraba preparando la muestra *The Geometry of Hope: Latin American Geometrical Abstraction from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Véase Morethy Couto, “La cuestión latinoamericana...”, 50; Cecilia Iida, “Entrevista a Lilian Llanes. Memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana”, *Ramona*, 95 (2009) 12; Frederico Morais, “Reescrevendo a história da arte latino-americana”, en 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997), 12-20; Gabriel Pérez-Barreiro, “6ª Bienal del Mercosur. La tercera orilla del río”, en Moacir dos Anjos et al. *6ª Bienal do Mercosul. Zona franca* (Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007), 219.

²⁰⁴Por cierto, la creación de la Comisión Económica de las Naciones Unidas para América Latina y el Caribe (CEPAL) data de 1948. Véase Amílcar Salas Oroño y Lucila Melendi. “El desarrollismo en Brasil y

afianzaron el interés por la “modernidad” —esto es, “actualidad”— del arte, si bien en uno de sus diversos rostros posibles: el de la vanguardia, devenida míticamente popular a partir de la década de 1950²⁰⁵. Como ya hemos apuntado, la posteridad observará a la bienal paulistana la falta de vocación latinoamericana.²⁰⁶

Ante el nuevo panorama que comienzan a trazar estas dos nuevas bienales, la veneciana podría haberse despedido de su largo reinado absoluto conjurando aquellas palabras que con minucioso pincel trazó la renombrada caligrafía del ilustre Ts’uiPên sobre un papel otrora carmesí, ahora rosado y tenue: “*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.*”²⁰⁷

Argentina: notas para un estudio comparativo”. e-l@tina. *Revista electrónica de estudios latinoamericanos* (2017), 42.

²⁰⁵MateiCalinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (Madrid: Tecnos, 2003), 127.

²⁰⁶Ya hemos mencionado que una de las voces que se hace cargo de esta cuestión ha sido la de Frederico Morais, quien la puso en juego al responsabilizarse de la primera Bienal del Mercosur y ya la había manifestado mucho antes, al considerar que la Bienal replicaba las propuestas del arte del norte, ansiosa de “extender a las demás naciones del Continente el mismo esquema de dominación”. Frederico Morais, *Artes plásticas na América Latina: do transe aotransitório* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979), 48, cit. por Morethy Couto, “La cuestión latinoamericana...”, 50.

²⁰⁷BORGES, Jorge Luis. *Op. cit.*, p. 111.

Bibliografía

- “A ‘Gran Dama’ das Artes”. Museu da Cidade de São Paulo. 20 de junio de 2018. <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/a-gran-dama-das-artes/>
- “Actualidad Hispano-Americana. La conmemoración de la fiesta de la Hispanidad”. *Hispanidad*, I, 2, (1935), 26. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005407397&search=&lang=es>.
- Araujo Curi, Fernanda. “Burle Marx e o Parque Ibirapuera: quatro décadas de descompasso (1953-1993)”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 25, 3 (2017). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0304>
- Armato, Alessandro. “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. CAIA, 6 (2015), 32-43. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articulo_2.php&obj=179&vol=6
- Barciela López, Carlos. “Guerra Civil y primer franquismo (1936-1959)”, en *Historia económica de España, siglos X-XX*, coord. por Francisco Comín, Mauro Hernández Benítez y Enrique Llopis Agelán, 331-368. Barcelona: Crítica, 2003.
- Bianchi, Ronaldo. “MAM, umahistóriasemfim”. Tesis de maestría. Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2006. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/1185>.
- *Biennial Foundation*. <https://www.biennialfoundation.org>
- Bonacci, José Mario. “Rosario desconocida: Patrimonio, Cervantes y Don Quijote”. *La Capital*, 14 de noviembre de 2004. https://archivo.lacapital.com.ar/2004/11/14/turismo/noticia_148979.shtml;
- Borges, Jorge Luis. “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, 100-118.
- Bureau International des Expositions. <https://www.bie-paris.org>

- Bozal, Valeriano. “Orígenes de la estética moderna”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*, ed. por Valeriano Bozal, 17-29. Madrid: Visor, 1996.
- Cabañas Bravo, Miguel. “La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991), <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//19911996/H/0/AH0003501.pdf>
- Cabañas Bravo, Miguel. *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1996, <http://digital.csic.es/handle/10261/96473>.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 2003.
- Calvo Serraller, Francisco. “El Salón”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*, ed. por Valeriano Bozal, 165-178. Madrid: Visor, 1996.
- Cánovas del Castillo, Antonio “Exposición”. *Gaceta de Madrid*, 25 de septiembre 1892. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1892/269/A01077-01077.pdf>.
- Castro Florez, Fernando. “La frondosísima selva de la Bienal de San Pablo”. *ABC*, 30 de septiembre de 2012. <https://www.abc.es/20120913/cultura-cultural/abci-arte-bienal-paulo-201209131712.html>
- Del Pozo Redondo, Felipe “Las asociaciones americanistas españolas (1880-1936). Digitalización, conservación y difusión de sus revistas”. *Anuario Americanista Europeo*, 10 (2012), 1-14, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4180313>.
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, 155-162.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.

- DiasFerraretto Moura Rocco, Renata. “O caso Di Prete e a pintura de Di Prete”. *Fundação Bienal de São Paulo*. 31 de julio de 2015. <http://www.bienal.org.br/post/2233>
- Dos Santos, Roberto Elisio. “Zé Carioca y la cultura brasileña”. *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 2, 7 (2002), 177-188. http://rlesh.mogno.com/07/07_dossantos.html.
- Expo 2023 Buenos Aires Argentina. <https://expo2023argentina.com.ar/>
- Fabris, Yasmin y Ronaldo de Oliveira Corrêa. “Exposições são boas para pensar: estratégias expográficas e curatoriais para uma narrativa histórica sobre o popular”. *2º Encontro da Associação Nacional do Pesquisadores em Artes Plásticas. Memórias e inventações* (2017): 3618-3632. http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/CURADORIA/26encontro_CORREA_Ronaldo_de_Oliveira_FABRIS_Yasmin.pdf
- Fleck, Robert. *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2014.
- Friedman, Michal. “Reconquering 'Sepharad': Hispanism and proto-Fascism in Giménez Caballero's Sephardist Crusade”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 12, 1 (2011), 35-60. <https://doi.org/10.1080/14636204.2011.556876>
- Galella, Leandro y Marcelo Giménez. “La Bienal Hispanoamericana de Arte. Representaciones nacionales, regionalismos y dictaduras” *Boletín de Arte*, 19 (2019), <https://doi.org/10.24215/23142502e011>
- Garabedian, Marcelo. “Lectores y periódicos españoles en la Ciudad de Buenos Aires (1870-1910)”, en *Los españoles en Buenos Aires. Activismo político e inserción sociocultural (1870-1960)*, dir. por Nadia de Cristóforis, 25-62. Buenos Aires: Teseo, 2020. <https://www.teseopress.com/espanolesenbuenosaires/chapter/lectores-y-periodicos-espanoles-en-la-ciudad-de-buenos-aires-1870-1910/>

- Gil Pecharromás, Julio. *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Temas de Hoy, 2008.
- Giménez Caballero, Ernesto. “Carta a un compañero de la Joven España”. *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1929. <https://biblioteca.org.ar/libros/fe/gt05201a.htm>
- Giunta, Andrea, comp. *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? - When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014. <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf>
- “Glianni del secondodopoguerra 1948-1973”. La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/it/storia/gli-anni-del-secondo-dopoguerra>
- Gluzman, Georgina G. “Maruja Mallo. Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América”. *Boletín de Arte*, 18 (2018). <https://doi.org/10.24215/23142502e001>.
- Gomes Machado, Lourival. “Introdução”, en *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1951, 1º ed., 14-23.
- Gómez Sicre, José. “Cuba. Representação organizada pela ‘Visual ArtsSection’ da União Pan-Americana”, en *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo*. 1º ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951, 171-172. <https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>
- Gómez Sicre, José. [s.t.], en *Museu de arte moderna de São Paulo. III Bienal. Catálogo*. São Paulo: EDIAM, Edições Americana de Arte e Arquitetura, 1955, 255. <https://issuu.com/bienal/docs/named27014>
- Grasskamp, Walter. “To Be Continued: Periodic Exhibitions (DOCUMENTA, for example)”. *Tate Papers*, 12 (2009). <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example>
- Guasch, Anna Maria. “El nuevo orden americano de los años cuarenta: la abstracción, el surrealismo y el biomorfismo” y

“Las tensiones de la guerra fría: el expresionismo abstracto americano”, 17-28, en *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007*. Madrid: Del Serbal, 2009.

- Highet, Gilbert. *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Iida, Cecilia. “Entrevista a Lilian Llanes. Memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana”. *Ramona*, 95(2009), 11-15, <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona95.pdf>
- Juan-Navarro, Santiago. “‘Una sola fe en una sola lengua’: La Hispanidad como coartada ideológica en el pensamiento reaccionario español”. *Hispania*, 89, 2 (2006), 392-399, <https://doi.org/10.2307/20063321>.
- Julier, Guy. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th. Century Design and Designers*. London: Thames and Hudson, 1993.
- Lowry, Glenn D. “Museum of Modern Ar. Art institution” en *Encyclopædia Britannica*. 14 de enero de 2021. <https://www.britannica.com/art/museum-of-modern-art-institution>
- Löwy, Michael. “Mário Pedrosa, intelectual revolucionario”, en *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, 80-85. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/mario_pedros_baja.pdf
- Madrid, Eduardo. “Argentina, Brasil, Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial” en *XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Mendoza: Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2013, 16. <https://cdsa.aacademica.org/000-010/404.pdf>
- Marcilhacy, David. “La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista”, en *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, ed. por Stéphane Michonneau y Xosé. M. Núñez-

Seixas, 73-102. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.<https://books.openedition.org/cvz/1161>

- Marins de Oliveira, Mirtes. “MAM-SP e MAC-USP são os personagens do segundo texto de um especial sobre as instituições paulistanas de arte”. *SP-Arte* 365, 9 de diciembre de 2019. <https://www.sp-arte.com/editorial/de-olho-na-historia-mac-e-mam/>
- Marzo, José Luis. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Madrid: Cendeac, 2006.https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf
- Morais, Frederico. “Reescrevendo a história da arte latino-americana”, en *1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997, 12-20 https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/2468f7_cd7b877d60794cac8fbc0fce59886b1c.pdf
- Morais, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe aotransitório*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- Morethy Couto, Maria de Fátima. “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, 10 (2017), 47-60. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=258&vol=10
- Niño Amieva, Alejandra Leticia. “Semiótica de las pasiones y replicancias del catolicismo nacional del convivio en el diálogo arte-política en la cultura argentina (1930-1952)”. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, 2014.<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6040> 2014.
- Pedrosa, Mário "A Bienal de cá para lá" (1970), en *Arte – Ensaio*, org. por Lorenzo Mammi. São Paulo: CosacNaify, 2015, 440-508.
- Pérez-Barreiro, Gabriel. “6ª Bienal del Mercosur. La tercera orilla del río”, en Moacir dos Anjos et al. *6ª Bienal do*

Mercosul. Zona franca. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007, 218-222.

- Rizzo, María Florencia. “Lengua, identidad e integración regional en discursos sobre el español de principios del siglo XXI”. *Logos*. Vol. 27, N° 2 (2017). <http://dx.doi.org/10.15443/rl2720>
- Romero, Alicia y Marcelo Giménez. "Arte, Práctica de Integración Regional" en *Congreso Internacional Políticas Culturales e Integración Regional Actas de Congreso*, ed, por Roberto Bein y Graciana Vázquez Villanueva, 1732-1738. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- Ruchti, Valeria. “Jacob Ruchti. A modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)”. Tesis de maestría. Universidade de São Paulo, 2011. <https://www.readcube.com/articles/10.11606%2Fd.16.2011.tde-06092011-103101>
- Salas Oroño, Amilcar y Lucila Melendi. “El desarrollismo en Brasil y Argentina: notas para un estudio comparativo”. e-*l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, Vol. XV, N° 58 (2017), 36-56. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/1814>
- Sepúlveda Muñoz, Isidro. “Medio siglo de asociacionismo americanista español 1885-1936”. *Espacio, Tiempo y Forma*, 4 (1991): 271-290, <http://62.204.194.45/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie5-74ECC393-F179-7DF6-8A3F-7DB0D62FD781/Documento.pdf>
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- “Sobre o Pavilhão das Culturas Brasileiras”. Cidade de São Paulo Cultura, 20 de julio de 2010. http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/culturas_brasileiras/instituicao/index.php?p=8037

- “24. Biennale di Venezia”. ASACdati.
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=227&c=b>.
- Villacorta, Jorge. “Fernando Bryce”. En *28ª Bienal de São Paulo. Guia. Guide*, editado por Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen, 85. São Paulo: Fundação Bienal, 2008.
- Weffort, Francisco C. “50 anos de Bienal de São Paulo”, en *Bienal 50 anos 1951-2001. Edição de comemoração do 50º aniversario da 1ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal São Paulo, 2001. <https://issuu.com/bienal/docs/bienal--50-anos-2001>
- Todos los sitios web de esta bibliografía fueron consultados el 15 de febrero de 2021.

ARTÍCULOS



Disponível em:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=603871005>

Como citar este artigo

Número completo

Mais informações do artigo

Site da revista em redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do
Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no
âmbito da iniciativa acesso aberto

Leandro GALELLA

, Marcelo Adrián GIMÉNEZ HERMIDA

Dos bienales precursoras, dos senderos que se bifurcan

Two precursor biennials, two forking paths

Da desinstitucionalização ao novo cânone

Deux biennales précurseurs, deux chemins qui

divergent

От деинституционализации до нового канона

Cuadernos de historia del arte

, p. 139

, núm. 37 208

2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar

ISSN: 0070-1688 / ISSN-E: 2618-5555

Los artículos enviados a la Editorial del Instituto de Historia del Arte, para ser publicados, los autores reservan su derecho de propiedad, pero otorgan a la Editorial del Instituto de Historia del Arte los derechos de impresión y aceptan la difusión tanto en papel, como en internet y en aquellos sitios y/o virtuales de las cuales los CHA formen parte.



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licença Internacional Creative Commons Atribuição-
NãoComercial-Compartilhamento pela mesma Licença.