

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
da Universidade de São Paulo

ANA MAGALHÃES  
(Organizadora)

e-book



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Museu de Arte Contemporânea  
MAC USP  
São Paulo  
2019

São Paulo  
2019 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)

© 2019 - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo  
Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - 04094-050 - Ibirapuera - São Paulo/SP  
tel.: 11 2648 0254 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-03-6



9 788594 195036  
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Um outro acervo do MAC USP / organização Ana Gonçalves Magalhães. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

160 p. ; il. - (MAC Essencial 7)

ISBN 978-85-94195-03-6

DOI: 10.11606/9788594195036

1. Museus de Arte - Brasil. 2. Acervo Museológico - Brasil. 3. Arte Moderna. 4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Magalhães, Ana. II. Série.

CDD - 708.981

PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP

Ficha do Livro

Textos: Ana Magalhães, Andrea Cortez Alves e Mariana Leão Silva

Registros Fotográficos: Juan Guerra (registro fotográfico da exposição); Rômulo Faldini (registro fotográfico de obras); Gerson Zanini (registro fotográfico de obras)

Obra Capa: Ralph Du Casse, O "Viking", 1955

Registro Fotográfico da Obra da Capa: Gerson Zanini

Preparação Documentação: Alecsandra Matias de Oliveira

Atendimento à Pesquisa/Revisão de Dados Catalográficos: Cristina Cabral, Fernando Piola, Marilia Lopes e Michelle Alencar

Revisão: Edméa Neiva

Tradução: Ana Magalhães e International Alliances Academy of Native Speakers

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Preparo de Editoração Eletrônica: Roseli Guimarães

Editoração Eletrônica: Brazil Publishing - Autores e Editores Associados

Organização: Ana Magalhães

Realização



Ana Magalhães

Esse volume apresenta o material que reunimos até agora a partir da exposição *Um Outro Acervo do MAC USP: Prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*, aberta na sede histórica (terceiro andar do Pavilhão da Bienal) do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), em agosto de 2012. A mostra fez parte de uma programação maior, envolvendo várias instituições e museus da cidade ocorridas durante a 30a. Bienal de São Paulo. Nossa foco nas obras que havíamos recebido do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) dentro da categoria da premiação de aquisição das edições da Bienal de São Paulo na sua primeira década de existência – quando a mostra era organizada pelo MAM – tornou-se fundamental para reavaliarmos esse conjunto à luz de questões que atualmente pautam o processo de revisão da história da arte moderna.

O MAC USP havia apenas uma vez na sua história se dedicado a mapear as obras provenientes do sistema de premiação da Bienal de São Paulo<sup>2</sup>. Passados trinta anos, sem que esse conjunto jamais tivesse sido estudado a fundo, parecia-nos pertinente propor uma reavaliação dessas obras e

1. Gostaria de agradecer à minha doutoranda Renata Dias Ferrareto Moura Rocco pela sua ajuda na revisão do texto.

2. Veja-se Maria Alice Millet (org.). *Prêmios da Bienal de São Paulo*. São Paulo, MAC USP, 1985, pequeno catálogo da exposição sob sua curadoria no Museu. Durante as comemorações dos cinquenta anos de criação da Bienal de São Paulo, em 2001, a curadoria do MAC USP contribuiu para a organização de um núcleo histórico de obras premiadas na exposição realizada para a ocasião. Entretanto, estiveram presentes obras que já haviam recebido bastante destaque da historiografia da arte, tais como *Unidade tripartida*, de Max Bill, e *Snow Flurry (Grande móbil branco)*, de Alexander Calder.

da trajetória dos artistas que as produziram. Mais do que isso, era fundamental rever a formação do acervo do primeiro museu de arte moderna da América do Sul e sua relação com uma exposição como a Bienal.

Para tanto, foi particularmente importante a leitura de textos recentes na historiografia da arte e nos estudos de museus, que têm se dedicado à história das exposições<sup>3</sup>. Esse tema vem se desenvolvendo na última década em duas frentes. No que diz respeito às práticas museológicas, o debate em torno dos modos de sistematização da documentação de exposições realizadas nos museus de arte tem ganhado força, e hoje as instituições têm investido na disponibilização dessas fontes para o estudo da arte<sup>4</sup>. Do ponto de vista da história da arte, há uma reavaliação em curso sobre o significado de exposições históricas organizadas durante a era modernista para a constituição da narrativa da arte, não só do século XX, mas de períodos anteriores também. Certamente esse interesse pelas exposições emergiu da imensa proliferação, sobretudo, a partir da década de 1980, de exposições itinerantes temporárias, e no início do século XXI, de uma expansão sem precedentes de mostras sazonais<sup>5</sup>, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. Estima-se que houve um *boom* desse tipo de exposição, principalmente na virada do século XX para o século XXI, quando bienais foram criadas nos quatro cantos do mundo, fomen-

tando a arte contemporânea em escala global<sup>6</sup>. Alguns aspectos desse fenômeno parecem ser novos, tais como sua relação com o mercado de arte internacional, com a economia do terceiro setor nas cidades nas quais se instalaram, e com o turismo. Além disso, em alguns casos, eles têm se instalado em lugares remotíssimos, a exemplo da Bienal Del Fin Del Mundo, criada em Ushuaia na Patagônia argentina, em 2007<sup>7</sup>. Em outros, eles têm por princípio deslocar-se a cada edição, como na proposta da Manifesta – The European Biennial of Contemporary Art, fundada em 1996 e que a cada dois anos acontece em uma cidade diferente do continente europeu, de preferência fora das capitais e também por vezes em lugares remotos<sup>8</sup>. Finalmente, estamos sempre falando de eventos dedicados a recensear a produção contemporânea de arte, em que por vezes, os chamados “clássicos modernos”, e mais recentemente o que poderíamos designar de “os clássicos contemporâneos”, aparecem em salas especiais e funcionam como referências a uma genealogia do que os novos artistas produzem<sup>9</sup>.

Entretanto, na emergência da proliferação de bienais mundo afora, discutia-se a crise desse modelo de exposição, que era analisado como tendo um paralelo em relação à criação de museus e de feiras internacionais de arte contemporânea, também em crescimento exponencial na virada do século XX para o século XXI<sup>10</sup>. Nesse debate, tanto o MAC

3 No campo da história da arte, esse tema tem na pesquisa de Bruce Altshuler uma publicação referencial. Cf. Bruce Altshuler. *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, 1863-1959* (Vol. I). Londres, Phaidon Press, 2008. Veja-se também os estudos pioneiros de Francis Haskell, em especial, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven / Londres, Yale University Press, 2000.

4 A exemplo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que lançou em 2016 uma ferramenta de pesquisa da documentação textual e fotográfica sobre as exposições por ele realizadas ao longo de sua história. Veja-se: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history> (acessado em 17/6/2017). No caso brasileiro, veja-se Isabel Ayres Maringeli (org.). *III Seminário Serviços de Informação em Museus. Colecionar e significar: Documentação de acervos e seus desafios*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo/SESC, 2014, em especial o texto de Anthony Hudek, “Colecionar e recolecionar a história das exposições”. O banco de dados de catalogação e gestão de acervo do MAC USP, em fase de migração para acesso à pesquisa online, possui a documentação relativa às exposições organizadas pelo Museu, pelo menos desde a instalação do sistema informatizado, em 1985.

5 Adotamos aqui o termo “mostra sazonal” para designar exposições que acontecem em edições periódicas fixas. Elas podem ocorrer a cada dois, três, quatro, cinco ou mais anos. Em 2017, temos três delas ao mesmo tempo: a Bienal de Veneza, a Documenta de Kassel (que ocorre a cada cinco anos), e o chamado Skulptur Projekte, em Münster, na Alemanha (com edições a cada dez anos).

6 Nesse sentido, veja-se o levantamento feito durante a 28a. Bienal de São Paulo, em 2008, com curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Além de colocar em questão esse modelo de exposição, os curadores, com a ajuda da equipe de produção da Fundação Bienal de São Paulo, chegaram a mapear pelo menos 250 mostras sazonais em todo o mundo.

7 <http://www.bienaldefindelmundo.org/> (acessado em 18/6/2017).

8 <https://manifesta.org/biennials/about-the-biennials/> (acessado em 18/6/2017).

9 A expressão “clássicos modernos” surgiu dentro dos catálogos de vendas das grandes casas leiloeiras do mundo (tais como a Christie’s e a Sotheby’s) para se referir a artistas como Picasso e Matisse, por exemplo, no momento em que obras destes artistas passaram a ser hipervalorizadas no mercado de arte. Chamamos de “clássicos contemporâneos” artistas que emergiram na cena internacional de arte a partir dos anos de 1960/1970 e que têm se tornado cada vez mais valorizados pelo circuito internacional de arte contemporânea, já como artistas consagrados. Talvez o mais célebre deles seja Andy Warhol.

10 Sobre a globalização do museu e da feira de arte contemporânea, veja-se a plataforma Global Art Museum, do Zentrum für Kunst und Medien, de Karlsruhe, na Alemanha: <http://zkm.de/en/project/gam-global-art-and-the-museum> (acessado em 18/6/2017), em especial a exposição *The Global Contemporary, 2011/2012*, que procurou avaliar a produção contemporânea a partir dessa virada global. A mostra tinha uma sessão temática intitulada *Mapping. The Geography of Art Biennials* (Levantamento. A geografia das bienais de arte). Veja-se ainda Hans Belting, “Contemporary art as global art: a critical estimate” IN: BELTING, Hans & BUDDENSIEG, Andrea (orgs.). *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, pp. 38-73.

USP como a Bienal de São Paulo vêm sendo reavaliados, ainda que caiba refletir sobre o papel excepcional que as instituições paulistanas ocupam nesse cenário. Estamos falando de duas instituições históricas, com mais de meio século de existência, criadas em um momento no qual esses modelos de museu e de exposição ainda não haviam se consolidado. Isto é, seria um equívoco considerarmos o MAC USP e a Bienal de São Paulo como fenômenos dessa “virada global”, pois são instituições que surgiram em outro contexto, o dos anos de 1950, em que nem se podia falar ainda em um sistema de circulação da arte contemporânea como temos hoje. O MAC USP e a Bienal de São Paulo surgiram num território periférico, de forma isolada e bastante ímpar no quadro geral do sistema das artes daquele momento<sup>11</sup>.

Outro aspecto que mais nos interessa aqui é o fato de a Bienal de São Paulo ter nascido dentro do antigo MAM e ter tornado por modelo uma mostra criada no final do século XIX, que tinha por função primordial a formação de um acervo de arte do seu próprio tempo para a cidade em que ocorria<sup>12</sup>. Assim, interessa-nos investigar qual o papel da Bienal de São Paulo na constituição do acervo do antigo MAM e em que medida ela foi determinante para a narrativa de arte moderna que esse conjunto de obras constituiu. Demo-nos conta que das 1692 obras que o MAC USP recebeu do antigo MAM, em 1963, boa parte delas, mesmo não sendo premiação de aquisição ou premiação regulamentar da Bienal, veio ou foi legitimada dentro do ambiente da Bienal. Isto é, podemos hoje dizer com certeza que mais da metade das obras cole-

11 Ao fazer um balanço da Bienal de São Paulo em 1968, Mário Pedrosa qualificava a ação de seus agentes criadores como uma “pura jogada de improvisação”. Cf. Mário Pedrosa, “A Bienal de cá pra lá” IN: MAMMI, Lorenzo, *Mário Pedrosa. Arte ensaios*. São Paulo: Cosac Naiyf, 2015, p. 442. Até agora, ao que tudo indica, a historiografia brasileira tem se guiado por essa afirmação de Pedrosa sem considerar que, mesmo que a I Bienal de São Paulo tenha sido uma “jogada de improvisação”, a documentação nos mostra uma negociação envolvendo a diplomacia internacional, a própria Bienal de Veneza (cf. Renata Dias Ferrareto Moura Rocco, “Considerações sobre a I Bienal de São Paulo: uma Correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Palluccini”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, RHAA, N.25, 2016 [no prelo]) e que, com todas as dificuldades, houve efetivamente um compromisso do ambiente artístico internacional em apoiar a realização de um evento dessa porte na São Paulo do início da década de 1950, apenas saída de um período de grande instabilidade política e econômica. A “improvisação” foi, portanto, legitimada pelos grandes centros e agentes do mundo das artes na Europa e nos Estados Unidos, que reafirmaram sua importância ao fazerem envios significativos já na segunda edição da mostra – a maior em número de obras e número de artistas em toda a história da Bienal de São Paulo.

12 As obras angariadas pelo sistema de premiação da Bienal de Veneza, ao longo de praticamente todo o século XX, são fundadoras da chamada Galleria d’Arte Moderna da Prefeitura da cidade, hoje reunidas no Museu Ca’ Pesaro.

cionadas pelo antigo MAM haviam sido adquiridas via as duas modalidades de premiação da Bienal de São Paulo, ou estiveram em exibição em uma de suas edições, ou ainda foram compradas via premiação de aquisição da Bienal de Veneza, nos anos de 1950<sup>13</sup>.

A partir dessa constatação foi possível reavaliar o acervo inicial recebido pelo MAC USP formulando novas questões. A primeira delas tratava justamente de seus descompassos com uma narrativa-mestre<sup>14</sup> da arte moderna que havia se consolidado a partir de alguns autores, coleções e estudos de caso, que pouco tinham em comum com as obras que temos aqui. No que diz respeito ao Brasil, sobretudo às origens do MAM, tomou-se sempre por modelo a narrativa da arte moderna projetada pelo MoMA, em Nova York, no qual a atuação de seu primeiro diretor artístico, o historiador da arte Alfred Barr, teve papel fundamental em formar uma coleção que desse conta de documentar as vanguardas históricas das duas primeiras décadas do século XX. A maneira como Barr concebeu a história da arte moderna foi bastante difundida nos Estados Unidos e procurou tornar-se internacionalmente hegemônica nos anos da guerra fria. Pode-se dizer que um dos modos de disseminação dessa narrativa da arte moderna deu-se por meio do programa de exposições itinerantes do MoMA, principalmente as exposições de reproduções de obras de arte<sup>15</sup>. Nos anos iniciais do MAM e da criação da Bienal de São Paulo, a cidade recebia a exposição itinerante de reproduções *Que é Pintura Moderna?*, do MoMA, com um catálogo homônimo e um texto didático de Alfred Barr narrando a evolução

13 Apenas para dar alguns exemplos, obras como *Unidade Tripartida* (1948) de Max Bill ou *A Soma de Nossos Dias* (1955) de Maria Martins foram prêmios regulamentares de escultura, respectivamente, na primeira e na terceira edições da Bienal. *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924) de Tarsila do Amaral e *Cabeça Trágica* (1959) de Karel Appel foram prêmios de aquisição de pintura nas Bienais de 1951 e 1959. E o *Grande Cavalo* (1951) de Marino Marini foi adquirido como Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Bienal de Veneza de 1952, quando Marini foi agraciado com o grande prêmio regulamentar de escultura daquela edição.

14 Adotamos aqui um termo usado por Hans Belting (*Ibidem*), ao analisar a narrativa de arte moderna projetada pelos museus de arte moderna e contemporânea a partir de sua disseminação como modelos de instituição museológica, nos anos de 1960/1970.

15 Sobre o impacto das exposições de reproduções no Brasil, veja-se pesquisa recente de Heloíse Costa, “Museus imaginários no pós-guerra: o programa de exposições didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945-1960)” IN: MAGALHÃES, Ana Gonçalves; DUFRÊNE, Thierry & BAUMGARTEN, Jens (orgs.). *Colóquio Labex Brasil-França. Uma História da Arte Alternativa: Outros Objetos, Outras Histórias – Da História Colonial ao Pós-modernismo*, São Paulo: MAC USP, 2015 (disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academicos/publicacoes/anais/labex\\_br\\_fr/pdfs/4\\_Labex\\_heloisecosta.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academicos/publicacoes/anais/labex_br_fr/pdfs/4_Labex_heloisecosta.pdf), acessado em 18/6/2017).

da pintura moderna<sup>16</sup>, dentro das premissas que ele próprio havia elaborado num gráfico por ele desenhado para a capa do catálogo da exposição *Cubismo e Arte Abstrata* (MoMA, 1936)<sup>17</sup>.

Não temos tempo aqui para analisar o núcleo inicial de acervo do MAM, antes da criação da Bienal de São Paulo. De qualquer modo, seja esse núcleo inicial, seja o que se reuniu ao longo das edições da Bienal na década de 1950, o acervo do MAM estava longe de ser análogo à concepção de arte moderna de Barr e ao que ele construiu para o MoMA. Embora a Bienal de São Paulo, nos anos de 1950, siga as tendências da Bienal de Veneza do pós-guerra de apresentar salas dedicadas à revisão das vanguardas do início do século XX, não eram as obras presentes nessas salas que eram adquiridas para o antigo MAM<sup>18</sup>. Um dado fundamental para entender a formação do acervo paulista é o fato de ele ter sido composto em grande medida de obras novas (produzidas em torno dos anos das edições da Bienal ou para a Bienal), uma vez que as salas de revisão das vanguardas históricas eram acompanhadas pela presença de novos artistas<sup>19</sup> – até se configurarem em participações compostas de jovens artistas e artistas com

16 Cf. Alfred H. Barr, Jr. *Que é Pintura Moderna?* (Tradução: Antônio Callado), São Paulo: MoMA em colaboração com o MAM de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro, 1953. (1a. Edição, Nova York, MoMA, 1943). Ao continuar a investigação sobre as exposições de reproduções recebidas e promovidas pela Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, Helouise Costa comprovou a itinerância da mostra *Que é Pintura Moderna?* para várias cidades paulistas do interior.

17 Cf. Alfred H. Barr, Jr. Cat. exp. *Cubism and Abstract Art*, Nova York: MoMA, 1936.

18 As edições de 1948, 1950 e 1952 da Bienal de Veneza tiveram salas especiais dedicadas à apresentação de movimentos artísticos entendidos como precursores da arte moderna, como no caso da exposição do impressionismo organizada por Lionello Venturi, em 1948) ou das mostras comparativas do pontilhismo francês e do divisionismo italiano, em 1952. Esse resgate das vanguardas, sobretudo na Itália e na Alemanha (com a criação da Documenta em 1955), foi fundamental para reintegrar esses dois países ao meio artístico internacional, depois do fim dos regimes totalitários e o fim da II Guerra Mundial. Que o Brasil tenha seguido as tendências de Veneza precisa ser melhor estudado, já que a formação do acervo do antigo MAM não responde a isso. Por exemplo, a presença excepcional dos gessos de *Formas Únicas da Continuidade no Espaço* (1913) e *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço* (1912), de Umberto Boccioni (exemplos emblemáticos do futurismo), não se deu pela participação de Boccioni na delegação italiana da II Bienal de São Paulo, que para a sala especial do futurismo exibiu uma tiragem póstuma em bronze das obras do artista, provenientes do acervo municipal de Milão.

19 Cabe aqui dar ao menos um exemplo, como foi o da participação alemã na Bienal de 1955, em que o MAM recebeu por premiação de aquisição *Preto Independente no Espaço* (1954) de Fritz Winter. Ali, a Alemanha enviou uma delegação com uma sala dedicada à Bauhaus e um grupo de novos artistas, como Winter, formados pela Bauhaus e considerados como continuadores de sua herança artística.

uma carreira internacional já consolidada, no final da década de 1950. Então, no Brasil, embora se tenha buscado projetar a Bienal de São Paulo como contexto privilegiado de constituição de uma narrativa da arte moderna – por causa das salas especiais dedicadas às vanguardas históricas, encomendadas pela diretoria artística brasileira – o que orientou a formação do acervo do antigo MAM não parece ter sido uma visada retrospectiva. Ou seja, não teria havido uma preocupação em colecionar para contar uma história da arte moderna. Houve de fato uma escolha por colecionar o novo, o que estava sendo mostrado pela primeira vez, ao passo que as salas especiais voltadas à apresentação das vanguardas históricas cumpriam a função de formar o público para compreender as obras e os artistas novos.

Isso explicaria a existência de nomes e obras que tiveram enorme projeção na década de 1950, mas que não permaneceram nas histórias “globalizantes” da arte moderna<sup>20</sup>. Daí a historiografia brasileira por vezes falar em um acervo de segunda ordem. Por outro lado, temos nelas um conjunto que nos permite investigar um período em que a narrativa de arte moderna estava ainda em plena formação. Como vimos, os anos de 1950 – e por causa mesmo de exposições como a Bienal de Veneza, a Documenta e a Bienal de São Paulo – haviam se iniciado com um resgate e um olhar retrospectivo para as vanguardas do início do século XX. Entretanto, a arte moderna era algo em curso e mostrava seu vigor e sua experimentação em novas vertentes e tendências que se desenvolveram depois da II Guerra Mundial<sup>21</sup>. Mesmo para a crítica da época, tratava-se ainda de um fenômeno em curso. Foi essa mesma crítica, aliás, que na sua experiência com as exposições tempo-

20 Caso de artistas como os do alemão Willi Baumeister, dos italianos Afro Basaldella e Emilio Vedova, da gravadora hispano-brasileira Isabel Pons, e de um artista como o italo-brasileiro Danilo di Prete. No caso deste último e da construção de sua carreira, como exemplar dos modos de projeção de um artista no ambiente internacional por meio da Bienal de São Paulo, veja-se Renata Dias Ferrareto Moura Rocco, “Danilo di Prete no Brasil: sobre relatos de vida, a criação da Bienal de São Paulo e o arquivo da família” IN: FREIRE, M.C.M. (Org.) *Escrita da História e (Re)construção das Memórias: Arte e Arquivos em Debate*, São Paulo: MAC USP/ Annablume, 2016, pp. 335-340, parte de sua tese de doutorado.

21 Caso muito claro das experiências de abstração que viriam a se desenvolver ao longo da década de 1950, como as vertentes da abstração dita informal. Para uma análise sobre o informalismo na Bienal de São Paulo, veja-se Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, “O Informalismo no Brasil: Lourival Gomes Machado e a V Bienal Internacional de São Paulo” IN: LODD, Gabriela; HARGRAVE, Isabel et al. (orgs.). *Atas do VII Encontro de História da Arte - Os Caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: Consolidação e Desenvolvimento da Disciplina*, 2011, disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Ana%20Candida%20de%20Avelar.pdf> (acessado em 25/6/2017).

rárias e essas históricas mostras sazonais, a responsável por escrever os primeiros manuais de história da arte moderna<sup>22</sup>. Neles, de certo modo, reencontramos artistas, obras e vertentes deixados de lado na historiografia mais recente.

Portanto, embora datado, o conjunto de obras do MAC USP, provenientes do ambiente da Bienal, abre outras possibilidades importantes de análise e interpretação da história da arte moderna. Ao que tudo indica, a mais relevante delas é poder verificar alguns elementos e fenômenos que ocorreram nos idos anos da Guerra Fria, e sua reemergência no momento atual, da proliferação de exposições sazonais e de expansão do mercado de arte global. O que eles podem iluminar sobre os acontecimentos de hoje no campo da arte? Lá atrás, falava-se em universalismo e universalidade; hoje fala-se em multiculturalismo e globalização. Entre os anos de 1950 e o início do século XXI, teóricos do mundo inteiro diagnosticaram a crise das narrativas, nos anos de 1970, que ocorreu em paralelo à emergência de novas práticas artísticas. Alguns viram nessa crise o fim da modernidade, já que ela era um sintoma do fim das utopias da primeira metade do século XX.

Mas alguns aspectos parecem ter sido reinventados, a exemplo do renovado interesse por obras e objetos produzidos por não artistas e pela cultura visual de sociedades não ocidentais. A Bienal de São Paulo na sua primeira década de existência foi palco de apresentação de artistas autodidatas (naquele momento, chamados “primitivos” ou “ingênuos”), e até mesmo de lançamento da carreira de não artistas. Nesse sentido, o MAC USP herdou do antigo MAM um conjunto significativo de pinturas de José Antônio da Silva dos anos de projeção de sua carreira pelo MAM

e dentro da Bienal de São Paulo<sup>23</sup>. Como ele, Elisa Martins da Silveira, Heitor dos Prazeres, Hilde Weber e Aldemir Martins constituíram uma presença constante dos autodidatas dentro da Bienal. Essa tendência continuou a ser explorada no circuito da arte contemporânea, em especial em mostras como a Bienal de São Paulo e a Bienal de Veneza. Em 1981, na sua primeira curadoria da Bienal paulista, Walter Zanini concebeu uma sala especial para o que se chamou de “arte incomum”, contemplando obras de artistas autodidatas e pacientes de instituições psiquiátricas. A 27a. Bienal de São Paulo, em 2006, exibiu uma série de pinturas do então recém-descoberto seringueiro Hélio Melo, do Acre. A 55a. Bienal de Veneza, em 2013, privilegiou uma série de não artistas, apresentando inclusive uma seleção de desenhos tântricos anônimos, colecionados por um antropólogo. A sueca Hilma af Klint, desde sua aparição no pavilhão central da mesma mostra, em 2015, vem sendo projetada como uma pioneira da abstração em pintura. O que significa a permanência do que parece ser a questão colocada pelos modernistas, sobre o fazer artístico como essencialmente humano e sua legitimidade dentro da instituição artística tal como formulada pelo Ocidente?

Essa entre outras questões tem servido para revisitar e reavaliar a coleção modernista do MAC USP proveniente desse tipo de mostra. A exposição, em 2012, partiu de algumas premissas com as quais trabalhamos e que podem ser entendidas a partir do texto curatorial que fizemos na ocasião. Dele saíram artigos e ensaios apresentados em revistas e eventos acadêmicos nos anos seguintes, além do envolvimento de ao menos três bolsistas de iniciação científica na pesquisa

22 Merecem destaque os escritos do crítico britânico Herbert Read e do historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan. Ambos desenvolveram suas atividades como críticos contribuindo para a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo, e ao final da década de 1950, estão tratando de contribuir para a constituição de uma história da arte moderna. Os livros de Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting and Modern Sculpture - A Concise History* foram publicados respectivamente entre 1959 e 1960. Já Argan, embora só tenha publicado seu grande manual sobre a história da arte moderna (*Arte Moderna. Do Iuminismo aos Movimentos Contemporâneos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993 [prefácio de Rodrigo Naves], 1a. edição em italiano, 1970), reuniu em meados dos anos de 1960 uma coletânea de ensaios e artigos que havia escrito ao longo da década de 1950, no sentido de construir uma narrativa da arte moderna. Cf. Giulio Carlo Argan. *Salvezza e Caduta nell'arte Moderna*. Milão: Il Saggiatore, 1964.

23 Veja-se folder da exposição José Antônio da Silva em Dois Tempos, sob minha curadoria, no MAC USP, em 2013. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/EXPOS%C70ES/2013/jose\\_antonio\\_dasilva/home.htm](http://www.mac.usp.br/mac/EXPOS%C70ES/2013/jose_antonio_dasilva/home.htm) (acessado em 25.JUN.2017).

de segmentos dentro do conjunto em questão<sup>24</sup>. Além disso, por meio do Programa Acervos da USP, recebemos pelo menos três projetos que trabalharam sobre as obras do acervo do MAC USP advindas da Bienal de São Paulo<sup>25</sup>. Finalmente, devemos dizer que a proliferação das mostras sazonais trouxe com ela grande interesse para a pesquisa e temos novos trabalhos publicados, a cada ano, sobre a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza, a Documenta, entre outras.

Esse catálogo apresenta, portanto, o texto curatorial original da exposição; os seis verbetes produzidos para o que na ocasião chamamos de “obras de passagem”, isto é, análise de obras e artistas que nos permitiram abrir o campo e explorar outras narrativas; a lista das 205 obras que entraram para o acervo do antigo MAM como premiação de

24 Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves, “Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista” IN: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy & MALTA, Marize (orgs.), *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro: Faperj, Uerj, Fapesp, IA-Unicamp, UnB, 2013, pp. 467-482; MAGALHÃES, Ana Gonçalves, “Gekauft auf der Biennale: wie São Paulo zu einer Museumsammlung deutscher Kunst kam [Purchased at the biennale: how São Paulo obtained a museum collection of German Art]” IN: GROOS, Ulrike & PREUSS, Sebastian (orgs.), *German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der biennale, 1951-2012*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013, pp. 97-103; MAGALHÃES, Ana Gonçalves, “A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil”, *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. IV, pp. 112-128, 2015; e MAGALHÃES, Ana Gonçalves, “Education for Contemporary Art in the Context of the Bienal de São Paulo” IN: EILAT, Galit; ENQUITA MAYO, Nuria; ESCHÉ, Charles et al. (orgs.). *Making Biennials in Contemporary Times: Essays from the World Forum Biennial no. 2*, Amsterdã/São Paulo: Biennial Foundation/Fundação Bienal de São Paulo/ICCo (Instituto de Cultura Contemporânea), 2013, pp. 117-123. Os projetos de estágio e iniciação científica foram os de Andrea Cortez Alves (estágio, concluído em 2012), que contribuiu inclusive para os verbetes e para a organização da exposição documentada neste volume; de Maria Beatriz da Rocha Frotta de Camargo (iniciação científica, concluída em 2015), sobre a presença de segmentos do design e das artes aplicadas na Bienal dos anos de 1950; e de Mariana Leão Silva (iniciação científica, concluída em 2016), que fez o levantamento expositivo da documentação da premiação de aquisição e cotejou-a com as obras hoje no MAC USP, e agora faz seu mestrado em torno da premiação de aquisição de mulheres artistas na I Bienal de São Paulo.

25 O Programa Acervos da USP foi lançado em 2013 pela Pró-Reitoria de Pesquisa da USP em formato de edital de bolsas para pesquisadores em nível de doutorado ou pós-doutorandos para pesquisarem nas coleções dos quatro museus da Universidade e no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Em sua primeira edição, dentre os bolsistas selecionados, o MAC USP recebeu o pesquisador italiano Alessandro Armato, naquele momento doutorando da Universidad San Martín em Buenos Aires, cujo tema de pesquisa era o conjunto de obras provenientes da delegação da União Panamericana nas edições da Bienal de São Paulo. Na segunda edição do Programa, em 2017, dois doutorandos dedicaram-se a estudar obras e artistas provenientes do ambiente da Bienal de São Paulo em nosso acervo. São eles Milan Puh, que fez um estudo sobre as delegações iugoslavas na Bienal de São Paulo; e Dúnia Roquette Saroute, doutoranda da Università Ca' Foscari em Veneza, cujo tema de pesquisa enfoca a representação brasileira nas edições da Bienal de Veneza.

aquisição e como premiação regulamentar; a lista atualizada de obras premiadas na Bienal de São Paulo entre 1951 e 1963; e a documentação sobre a premiação de aquisição recentemente levantada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.