

caiana

Alessandro Armato

IDAES – Universidad Nacional de San Martín

Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo

Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo

Alessandro Armato
 IDAES – Universidad Nacional de San Martín

Durante sus primeras cinco ediciones, la Bienal de São Paulo mantuvo una intensa –y muy poco conocida– colaboración con la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), dirigida en Washington por el crítico y curador de origen cubano José Gómez Sicre, una figura que entre el final de los años cuarenta y la primera mitad de los sesenta tuvo una notable influencia sobre el arte de América Latina.



Fig. 1. Vista del pabellón que hospedó la primera Bienal de São Paulo.

El grado de involucramiento de Gómez Sicre en São Paulo fue notable: actuó por tres veces consecutivas como comisario del envío cubano; entregó regularmente a la Bienal, a partir de la segunda edición, listas de artistas modernos de todo Latinoamérica que consideraba idóneos, por calidad y orientación estética, a figurar en São Paulo; intervino personalmente, al margen de los canales oficiales, para que determinados artistas y hasta determinados países pudiesen ser representados; obtuvo y curó a su completo arbitrio, entre la III y la IX Bienal, un espacio especialmente dedicado a la OEA; fue miembro del jurado internacional de premiación de la V Bienal; e influyó, directa o indirectamente, sobre algunas de las más importantes

adquisiciones de arte latinoamericano (no brasileño) que el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP, la entidad que organizó las primeras seis bienales) hizo en el marco de las diferentes ediciones del certamen.

La fuerte compenetración que hubo entre Gómez Sicre y la Bienal fue, en primer lugar, el resultado de un encuentro de intereses. Los organizadores de las primeras bienales, enfocados sobre todo en construir un diálogo virtuoso entre el arte moderno de Brasil y el de Europa y, en medida menor, de los Estados Unidos, se apoyaron en Gómez Sicre para colmar su propia falta de contactos y conocimientos sistemáticos acerca del arte moderno del resto de Latinoamérica (en particular de la región andina, de Centro América y del Caribe, que eran justamente la “especialidad” del funcionario cubano, que allí, ya a comienzo de los cincuenta, había realizado viajes y exposiciones); mientras a su vez Gómez Sicre aprovechó la posibilidad que tuvo de influir sobre las participaciones latinoamericanas en las primeras bienales para aumentar su prestigio personal, para consolidar el posicionamiento internacional de los artistas que protegía y, en términos generales, para amplificar la resonancia del principal trabajo que emprendió desde que entró en la OEA en 1946: promover e institucionalizar, en Latinoamérica, un arte moderno de tendencia “formalista” que se desvinculara del modelo, entonces ya muy debilitado, del muralismo mexicano.

Pero esta sinergia de fuerzas no se explica sin considerar también el alineamiento estético-político de fondo que existió, en el marco histórico de la guerra fría, entre la Sección de Artes Visuales de la OEA, el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP, la entidad que organizó las primeras bienales) y la que fue la principal central de difusión del arte “formalista” en Latinoamérica: el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde ejercía una gran influencia el magnate del petróleo y político norteamericano Nelson Rockefeller.¹ Aunque con unas diferencias importantes, que aquí no cabe desarrollar, estas tres instituciones se movieron dentro de una idea liberal-moderada de panamericanismo y de modernización, que tuvo en Rockefeller uno de sus principales impulsores, y de hecho trabajaron en red para elevar el arte moderno de Latinoamérica hacia

estándares internacionales de calidad, depurándolo de los residuos del tardo impresionismo y, sobre todo, del arte nacionalista y social de derivación mexicana. A este propósito hay que tener en cuenta que tanto Gómez Sicre como CiccilloMatarazzo, el empresario brasileño que lideró la fundación del MAM-SP, tuvieron vínculos puntuales con Rockefeller y con el MoMA ya antes de entrar en contacto entre sí: el primero entró en la OEA por intermediación de Rockefeller, quien tenía una gran influencia sobre ese organismo, después de haber colaborado como asesor de Alfred Barr para la muestra *Pintura cubana de hoy* que tuvo lugar en el MoMA en 1944;² mientras el segundo, además de tener una relación de carácter personal con Rockefeller, fundó el MAM-SP con la asistencia técnica del MoMA y en 1951, el año de la I Bienal, llegó a firmar en Nueva York un acuerdo que preveía una colaboración entre el MAM-SP y el MoMA.³ A la luz de este tejido de relaciones, la colaboración entre Gómez Sicre y la Bienal resulta algo bastante natural y viene a cerrar un triángulo de poder de gran influencia sobre el curso del arte latinoamericano en la segunda posguerra.

I Bienal (octubre-diciembre 1951)



Fig. 2. Artículo sobre la presentación de Cuba en la primera Bienal de São Paulo en el cual están reproducidos dos trabajos del pintor Mario Carreño. Diario A noite, 29 de octubre de 1951.

En la I Bienal la colaboración de Gómez Sicre comenzó como algo marginal, ligado a la participación cubana. El movimiento artístico

moderno de Cuba, ya puesto en evidencia internacionalmente por la exposición del MoMA de 1944, interesaba a los organizadores de la Bienal en cuanto representaba, por su insistencia sobre una pintura despolitizada, centrada sobre la distorsión y la utilización expresiva del color, una válida solución al problema de la pervivencia del realismo social-folclórico en América Latina.⁴ Al comienzo, bajo pedido de la Bienal, Gómez Sicre se limitó a sugerir a los brasileños de organizar la participación cubana por medio de Raúl Roa, Director de Cultura del Ministerio de Educación de Cuba, pero cuando fue claro que el gobierno no iba a colaborar, aprovechó la ocasión, de acuerdo con un grupo de artistas de la Isla con los cuales tenía un consolidado vínculo de amistad, para proponer a LourivalGómes Machado, director artístico de la I Bienal, poner el envío bajo la responsabilidad de la Sección de Artes Visuales de la OEA:

Debido a que no hay en Cuba una autoridad gubernamental encargada de una tal responsabilidad de esponsorizar las obras de arte de sus ciudadanos, me pregunto si el grupo de pinturas pueda ser aceptado bajo mi esponsorización oficial en cuanto autoridad sobre arte cubano y jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana.⁵

La propuesta fue aceptada tanto por la dirección del MAM-SP como por el gobierno cubano y Gómez Sicre se vio así rápidamente transformado de simple consejero en comisario oficial de la delegación cubana en la I Bienal.⁶ Expuso veintidós trabajos, ninguno de ellos abstractos, de artistas como Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Luis Martínez Pedro, Amélia Peláez y René Portocarrero, subrayando que representaban una alternativa al nacionalismo folclórico-turístico de los epígonos de la escuela muralista:

Así como pueden notarse influencias europeas (principalmente de la Escuela de París) en la obra de estos artistas que representan, por primera vez en Brasil, la pintura cubana, se puede encontrar en la preocupación formalista de todos ellos, un profundo desdén por lo convencional, por lo anecdótico; un odio sincero por lo superficial y turístico.⁷

El envío sobresalió. Matarazzo comentó a Luis Martínez Pedro que “la representación cubana impresionó vivamente no sólo al público, sino también al jurado de premiación, que reconoció en ella, sin perjuicio de las demás, la mejor representación de los países latinoamericanos”.⁸ Entre los entusiastas estaba también el crítico argentino Jorge Romero Brest que, según reporta Leonor Amarante, comentó: “Ellos sorprendieron por la energía colorista, no obstante la falta de Wilfredo Lam, el mayor pintor de la Isla”.⁹ Esto sin duda aumentó la consideración y la confianza que los responsables de la reseña paulista tenían hacia Gómez Sicre y preparó el salto de calidad de su colaboración en la edición siguiente.



Fig. 3. Desde la izquierda: Alfred Barr Jr., José Gómez Sicre, la mecenas cubana María Luisa Gómez Mena y el abogado estadounidense Albert Kaufman, La Habana, Cuba, 1942.



Fig. 4. Desde la izquierda: Francisco MatarazzoSobrinhoJr, René D'Harmoncourt, YolandaPenteado y Nelson Rockefeller durante la firma del acuerdo de cooperación entre el MoMA y el MAM-SP, Nueva York, 1950. Foto: FOLHA.

II Bienal (diciembre 1953 - febrero 1954)

En la II Bienal el involucramiento de Gómez Sicre dio un salto de calidad. Como esa edición estaba incluida en las faraónicas celebraciones para los 400 años de la ciudad de São Paulo, Matarazzo quiso darle un marcado carácter panamericano. Su objetivo era conseguir la participación de las dieciocho naciones americanas, cuidando que sus respectivos conjuntos no desentonasen, por calidad y coeficiente tendencial de “modernidad”, con el resto de las delegaciones del mundo. Para lograr esta meta, el MAM-SP empezó por primera vez a tomar contacto directamente con distintas escenas artísticas latinoamericanas y, al mismo tiempo, pidió a Gómez Sicre el redactar una lista, país por país, con nominativos de artistas de calidad cuya participación podía ser sugerida a los diferentes gobiernos.¹⁰

El funcionario de la OEA entregó su lista al hombre que de allí en adelante sería su principal interlocutor y aliado en São Paulo: Arturo Profili, un italiano recién llegado a Brasil y muy cercano a Matarazzo, que fue Secretario General de la Bienal entre la II y la V edición y se volvió también *marchand* de arte.¹¹ Es suficiente una rápida ojeada a los nombres sugeridos (nombres que al poco tiempo Matarazzo se encargó de pedir oficialmente a los gobiernos, atribuyendo la selección a la Comisión Artística del MAM-SP, de la cual el funcionario de la OEA no era parte)¹² para darse cuenta de que ninguno de ellos se movía en la línea del muralismo: Alejandro Obregón, Enrique Grau y Edgar Negret para Colombia, Carlos Mérida para Guatemala, Rodrigo Peñalba para Nicaragua, Fernando de Szyszlo para Perú, Armando Reverón, Héctor Poleo, Alejandro Otero o Mateo Manaure para Venezuela, etcétera.¹³

Esta maniobra fue sin duda una presión por medio de la cual la Bienal se propuso condicionar las participaciones latinoamericanas, renegando de hecho de todo tipo de mecanismo de selección auténticamente democrático que podía ser puesto en función por los respectivos países. La misma nos proporciona una idea de cómo de allí en adelante el tándem Gómez Sicre-Profili actuará para orientar las presencias latinoamericanas en São Paulo y, de reflejo, el entero curso del arte de la región.

De la carta antes mencionada se aprende también que Gómez Sicre fue parte activa de la acción que permitió la participación en la II Bienal del artista mexicano Rufino Tamayo, que después ganó el primer premio internacional de pintura, *ex-aequo* con el francés Alfred Manessier. Como las autoridades mexicanas, difidentes hacia la orientación general de la Bienal, no eran muy colaborativas, Gómez Sicre viajó a Nueva York junto con la artista brasileña y diplomática MariaMartins e “hizo un acuerdo tentativo con la Galería Knoedler para una extensa muestra que incluya diferentes periodos de la obra de Tamayo”.¹⁴ Este artista era el gran renovador de la pintura mexicana. Por su cercanía a la Escuela de París y su fuerte arraigo, a nivel de formas, colores y símbolos, en lo más profundo de la tradición mexicana, Gómez Sicre lo consideraba, junto con los modernos cubanos, como el principal modelo a seguir para que el arte latinoamericano dejase de ser “turístico” (expresión despectiva con la cual se refería a los epígonos del muralismo mexicano y del indigenismo andino) y se insertarse originalmente en la corriente viva del arte universal.¹⁵ Esto explica el interés que hubo en traerlo a São Paulo y también los malhumores que por la manera en como fue traído (sin pasar por el gobierno) despertó en México.¹⁶

Hay que señalar, en fin, otros dos aportes de Gómez Sicre a la II Bienal: la organización de un segundo envío cubano, esta vez a pedido directo de Profili (“Pienso que la delegación cubana para la segunda Bienal podría ser otra vez el resultado de tus acciones e iniciativa. Esto nos daría garantías superiores de todos los ángulos”);¹⁷ y su consejo de crear un premio adquisición específicamente dedicado a artistas americanos, que desde la edición sucesiva se volvería el premio Ernesto Wolf, gracias al cual fue adquirida la mayoría de obras de arte latinoamericano que, hoy en día, se encuentran en la colección el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP).¹⁸

III Bienal (junio - octubre 1955)

Durante la III Bienal el peso de Gómez Sicre aumentó ulteriormente. Aprovechando la total apertura de Profili –“Dénos sus noticias, sugerencias, opiniones, oriéntenos en relación al programa que nos espera y no nos niegue su preciosa ayuda!”–¹⁹ el funcionario de la OEA

proporcionó una nueva lista de artistas del continente, armó otro envío cubano y –novedad– obtuvo que la Bienal dedicase un espacio expositivo al “super-estado” de la Unión Panamericana, espacio que el funcionario cubano manejará a su total arbitrio hasta la IX edición.

No tenemos la lista de nombres que Gómez Sicre preparó en esta ocasión, pero sabemos que se la prometió a Profili (“con respecto a una selección detallada de artistas, como en la pasada ocasión, te lo haré oportunamente y te la enviaré”)²⁰ proponiéndole también la creación de una sección de la Unión Panamericana:

Ahora bien, se me ocurre que la Unión Panamericana podría organizar una sección de dibujos, acuarelas y gouaches...te garantizo una colección selecta, viva, de valores nuevos, por lo menos de cuatro o cinco países, con un promedio de seis obras por artista.²¹

Un espacio dedicado a un organismo internacional como la Unión Panamericana, dentro de un certamen como la Bienal, estructurado por participaciones nacionales, representaba una anomalía. Profili no tardó en manifestar perplejidades

¿Una ‘Sección Unión Panamericana’ independiente de las delegaciones oficiales de los países? ¿Y si los países presentan ellos también obras de un mismo autor que tu incluirías en tu selección?...lo que más me interesa es evitar líos con las delegaciones y antecedentes de los cuales podrían aprovechar otros países²²

pero estas no frenaron el proyecto, que puede ser leído por un lado como una concesión política de Matarazzo al discurso “panamericanista” que los Estados Unidos (con Rockefeller en primera línea) estaban impulsando en esos años en función anticomunista, y, por otro lado, como una estrategia específica para romper con la hegemonía institucional que la pintura tardo-impresionista, así como la folclórico-social, aún tenían en algunos países.

El primer pabellón de la OEA fue compuesto por obras del colombiano Alejandro Obregón, de los

chilenos Roberto Matta y Carlos Faz, del mexicano José Luis Cuevas y del cubano Hugo Consuegra. En el catálogo de la III Bienal, Gómez Sicre presentó el conjunto como “una selección de obras de artistas de América que, por varias razones, no pudieron participar en las representaciones de sus respectivos países”.²³ Pero en realidad, en ésta como en las sucesivas ocasiones, se sirvió del pabellón de la OEA sobre todo como vitrina promocional para los artistas latinoamericanos que él mismo lanzaba internacionalmente desde su programa de exposiciones en Washington (y de los cuales manejaba en muchos casos también la venta de obras, sobre todo en Estados Unidos) dando la preferencia a aquellos que pertenecían a países cuyas instituciones, por desinterés o por oposición política, estaban todavía cerradas al arte “formalista” y no colaboraban mucho con la Bienal. Los casos de Cuevas y de Obregón en la III Bienal son muy significativos. Ambos acababan de exponer en la OEA –Cuevas en 1954 y Obregón a comienzo de 1955– y ambos pertenecían a países cuyos sistemas artísticos se resistían a “internacionalizarse”.

En el marco de la III Bienal, Gómez Sicre se responsabilizó también por última vez del envío cubano. Al comienzo no quería hacerse cargo de ello, ya que su nombre estaba en el centro de vivaces polémicas entre los artistas de la isla, pero aceptó cuando Arturo Profili y Gertrudis Martínez Pedro, esposa de Luis Martínez Pedro, se lo pidieron para evitar que los pintores cubanos tuviesen que renunciar a participar.

IV Bienal (septiembre - diciembre 1957)



Fig. 5. Arturo Profili, *Diário Carioca*, 14 de febrero de 1957.

En vista de la IV Bienal, Profili invocó otra vez la colaboración del funcionario cubano: “Pepe, te ruego como amigo de ayudarme porque esta IV

Bienal se está delineando superior y el doble de la III Bienal, lo que quiere decir que en vez de siete kilómetros de exposición alcanzaremos... los 14! Lo que me comienza a impresionar”.²⁴

Resultado: Gómez Sicre armó otra sección de la Unión Panamericana, proporcionó nuevos nombres de artistas latinoamericanos (en particular artistas “ingenuos”, siendo este un tema de la edición);²⁵ e hizo que Colombia, país a punto de cobrar una importancia estratégica en su trabajo, participase por primera vez en la exhibición, a pesar de la falta de interés y de colaboración del gobierno.

El pabellón de la OEA en la IV Bienal fue uno de los más significativos entre todos los que Gómez Sicre curó. Con obras de Carlos Mérida (Guatemala), Manuel Rendón (Ecuador), Alejandro Otero (Venezuela), Enrique Zañartu (Chile) y Edgar Negret (Colombia), la sala presentaba un abanico de tendencias abstractas que contrastaban con el tema “ingenuo” de la exposición. En el guión expositivo Carlos Mérida (“un gran viejo a quien mucho admiro. Un verdadero precursor de lo que tenía que ser la pintura de América, cuando en nuestro continente –y especialmente en México– se insistía en un camino erróneo”)²⁶ representaba algo parecido a la “tradicción”, mientras lo más innovador era representado por los “colorritmos” de Otero:

Lo que él está haciendo –escribió a Profili, refiriéndose a Otero– es de extraordinaria importancia. Alfred Barr está muy interesado en sus especulaciones plásticas y el Museo de Arte Moderno de Nueva York acaba de adquirir uno de los “colorritmos” que está ahora en exhibición.²⁷

En paralelo a la curaduría de la sala de la OEA, que fue premiada con la adquisición de la obra *Estabilidad sobre dos puntos* de Carlos Mérida,²⁸ Gómez Sicre continuó también sugiriendo nombres, esta vez relacionados sobre todo con el “arte ingenuo”, que mucho apreciaba.²⁹ Sugirió que México enviara obras de José María Estrada y Hermenegildo Bustos, dos pintores populares del siglo XIX, junto con una selección de retratos anónimos y de ex votos; aconsejó que Venezuela enviara trabajos de los guajiros Feliciano y Millán; intervino personalmente para que el gobierno de Honduras enviara una representación

compuesta sólo por obras de José Antonio Velásquez y consiguió a último momento que el *Centre d'Art* de Haití enviara una selección de sus mejores obras primitivas.



Fig. 6. Carlos Mérida, *Estabilidad sobre dos puntos*, 1956, caseína sobre pergamino plastificado, 90 x 66,1 cm, Colección MAC-USP.

Es significativo notar que en México, país con fuertes prejuicios hacia la Bienal, las sugerencias de Gómez Sicre despertaron algunas sospechas frente a las cuales Profili tuvo que aclarar cual era la relación de la Bienal con el funcionario de la OEA:

La Bienal de São Paulo –escribió– está de hecho, desde sus primeros pasos, en constante contacto con el señor Gómez Sicre [...] El señor Gómez Sicre es prácticamente un elemento de constante ligazón con todas las entidades culturales y artísticas de los países americanos. Lógico por lo tanto que la Bienal haya puesto también al tanto de los pasos que estaban realizando en México, sobre todo gracias a la colaboración de Vuestra Señoría.³⁰

Hay que recordar, por último, la maniobra por medio de la cual Gómez Sicre logró que Colombia participase por primera vez en una Bienal. Lo que hizo fue pedir a los artistas de ese país con los cuales estaba en contacto (en particular a Eduardo Ramírez Villamizar) de armar autónomamente una selección de obras del mismo Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Enrique Grau y Guillermo Silva Santamaría, poniéndola “bajo el patrocinio de alguna institución cultural, oficial o no, que represente al país, ya que el Gobierno no se ocupa”.³¹ Esta institución fue encontrada en la Universidad de América, donde entonces trabajaba la crítica de origen argentino Marta Traba, que estaba empezando a abrirse espacios en Colombia. Fue la misma Traba quien coordinó el envío, siguiendo al pie de la letra las indicaciones de Gómez Sicre. Este episodio es importante porque representa el comienzo de la influencia de Gómez Sicre en Colombia y el origen de su “alianza” con la crítica de arte argentino-colombiana, que se mantendrá vigente hasta mitad de los años sesenta.³²

V Bienal (septiembre - diciembre 1959)

En la V Bienal la influencia de Gómez Sicre tocó su ápice gracias a un acuerdo alcanzado antes de la exhibición entre la OEA y el Museo de Arte Moderno de São Paulo.³³ Los términos de este acuerdo fueron relatados a Matarazzo por Juan Marín, director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA:

La Unión Panamericana ofrece a la Bienal de São Paulo su colaboración a través de la Sección de Artes Visuales [...] colaboración que se ejercerá en forma de asesoramiento en los contactos artísticos y en la selección de los autores que habrán de ser incluidos en cada Bienal. La Unión Panamericana colaboraría igualmente con la Bienal en la distribución del material de información y propaganda que precede a cada uno de estos acontecimientos. Por su parte la Bienal pondría a disposición de la Unión Panamericana sus archivos de Arte Histórico Contemporáneo, para beneficio de todos los artistas e investigadores del arte que buscan en nuestras fuentes la información requerida.³⁴

A Gómez Sicre no le fue otorgado un cargo específico en el organigrama de la Bienal, pero el funcionario de la OEA fue nombrado miembro del jurado de premiación de la V edición, lugar desde el cual pudo influir en la concesión, ese año, del premio internacional de dibujo al mexicano José Luis Cuevas.³⁵ Este fue un gran logro para Gómez Sicre, ya que Cuevas fue uno de los artistas a los cuales estuvo más ligado y que más promovió, siempre en polémica con el peso que tenía en México la tradición muralista.³⁶

En base al acuerdo antes mencionado, el funcionario cubano volvió a entregar también una lista de señalamientos a Profili, cuyo sucesivo pedido a los diferentes gobiernos no dejó de generar algunas tensiones.³⁷ En realidad siempre, desde el comienzo, casi todos los gobiernos percibieron las sugerencias de la Bienal como una intromisión autoritaria y se resistieron de diferentes formas, pero esta vez Profili se refirió directamente al asunto en una importante carta a Gómez Sicre:

En línea general, te voy a decir que la táctica de cada una de las naciones americanas se parece. De hecho, cuando nosotros indicamos los nombres de los artistas que quisiéramos de cada país, obtenemos respuestas amables y vagas. En substancia, ellos toman acto de la indicación y aseguran interés. Pero después, de bajo de la mesa [véase el caso de Ecuador, que no quiere enviar uno de los dos indicados por nosotros, y de Paraguay, que no quiere oír hablar en ñanduti, pero sí en contemporáneos] maniobran de manera diferente. Lo que no queremos es que las maniobras dilaten demasiado los tiempos porque no podemos caer en un atraso general por causa de ellos. Por otro lado, si ellos insistieran en mandarnos lo que ellos quieren, de nuestra parte los reuniremos en un sector donde no podrán influir demasiado sobre el conjunto de la exposición.³⁸

La V Bienal fue también la que dio origen al mayor número de adquisiciones de obras latinoamericanas por parte del MAM-SP. A raíz de esa edición fueron adquiridas obras de Rodolfo Abularach (premio adquisición MoinhoSantista S/A); José Luis Cuevas (dos

obras, premio Reglamentar), Humberto Jaimes Sánchez (adquirida por Matarazzo), Armando Morales (premio adquisición Ernesto Wolf), Fernando de Szyszlo (adquirida por Matarazzo).³⁹ Todos, en mayor o menor grado, eran artistas vinculados a Gómez Sicre.

El declive



Fig. 7. Armando Morales, *Sereias II*, 1958, óleo y estopa sobre tela, 96,2 x 143,6 cm, Colección MAC-USP.

Después de la V Bienal, el tándem Gómez Sicre-Profili fue desarticulado. En 1960 Profili fue alejado de la Secretaria General y Gómez Sicre perdió todo poder para orientar los envíos latinoamericanos, quedando sólo, hasta la IX Bienal, como responsable de un pabellón de la OEA cada vez más residual. Un periódico de la época atribuye la remoción de Profili a las “circunstancias” y a “algunas fuerzas contrarias”.⁴⁰ En realidad se sabe que detrás de ese despido existieron sobre todo fuertes tensiones mercado-museo, ligadas al hecho de que Profili era tanto un *marchand* como un funcionario de una influyente institución museal. De todos modos, considerando el contexto histórico de la época, no se puede excluir que estuvieran en juego también razones políticas ligadas al fin de la era del “panamericanista” Juscelino Kubitschek (presidente entre 1956 y 1961) y al aumento de la influencia de la izquierda en el país a raíz de la ola de expectativas regeneradoras despertadas por el éxito, el año anterior, de la Revolución Cubana. En ese clima –tégase en cuenta también la efímera pero significativa presidencia de Jânio Quadros (enero-agosto de 1961) quien antes de renunciar por presión de los militares restableció relaciones con Cuba y la URSS y se encontró con Ernesto Che Guevara– la Bienal, comenzando por Matarazzo, dio paso

a un cambio de equilibrios políticos. Los indicadores más claros fueron, por un lado, el nombramiento como director artístico de la VI Bienal al crítico e intelectual trotskista Mario Pedrosa, que abrió las puertas a la participación por primera vez de dos países socialistas como China y la Unión Soviética, además de la Cuba revolucionaria, y por el otro, la co-respectiva desarticulación del eje Profili-Gómez Sicre, dos hombres cuyo perfil político y cuyos intereses comerciales eran mirados con creciente sospecha por la intelectualidad progresista de Brasil.

Este golpe al poder de Gómez Sicre puede ser leído como el punto de partida del paulatino declive de su influencia sobre el arte latinoamericano. En la primera mitad de los años sesenta el funcionario cubano siguió siendo una figura relevante, pero tanto su encarnizado anticomunismo –comenzado cuando Fidel se alineó con Moscú– así como su pertenencia a una institución como la OEA, fuertemente alineada con la política de Estados Unidos en la Guerra Fría, fueron aislándolo políticamente en una región donde, sobre todo entre los intelectuales, se había propagado una ola de entusiasmo pro-cubano. Y si a esto le sumamos el apego mostrado por Gómez Sicre a medios tradicionales como el dibujo y la pintura, combinado con su rotundo rechazo hacia las nuevas modalidades expresivas que comenzaron a tomar fuerza hacia mitad de los sesenta, obtenemos un cuadro más completo del porqué esta figura, antes tan central, quedó progresivamente relegada.

Notas

¹ Nelson Rockefeller (1908-1979) mantuvo una relación intensa con América Latina, región donde tenía intereses económicos y hacia la cual proyectó cuantiosos esfuerzos políticos-culturales. Entre 1940 y 1944 fue nombrado por Roosevelt director de la Oficina de Asuntos Interamericanos, un organismo que se encargaba de promover la imagen de los Estados Unidos y el “American way of life” en Latinoamérica, para contrastar la influencia cultural de los países nazi-fascistas. Entre 1944 y 1945 fue asistente del secretario de Estado norteamericano Edward Stettinius para Asuntos de América Latina y el Hemisferio Occidental. Después de la Segunda guerra mundial, en el marco del Programa de Cuatro Puntos del presidente Truman para dar asistencia económica a países extranjeros, integró el *International Development Advisory Board*. Su principal esfuerzo fue

mantener América Latina atada a los Estados Unidos, a su modelo liberal-democrático, contrastando antes la influencia del nazi-fascismo y después, durante la guerra fría, del comunismo. Dentro de esta óptica, Rockefeller cultivó el panamericanismo y tuvo una gran influencia sobre la Organización de los Estados Americanos (OEA); tuvo influencia también en la cultura y en las artes de Latinoamérica, por medio sobre todo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, institución muy ligada a su familia desde su fundación y de la cual fue presidente entre 1939 y 1941 y después entre 1946 y 1953.

² La carrera internacional de Gómez Sicre está estrechamente vinculada al MoMA. Fue Alfred Barr, mientras era presidente del MoMA, a notar por primera vez Gómez Sicre durante un viaje que hizo en Cuba en 1942 para comprar obras por cuenta del museo. Después lo invitó a viajar en los Estados Unidos para colaborar en la curaduría de la muestra *Pintura cubana de hoy*, que tuvo lugar en el MoMA en 1944, y lo ayudó para que pudiera tomar cursos de arte en las universidades neoyorquinas. La misma entrada de Gómez Sicre en la OEA se debe a su conexión con el MoMA, ya que todo indica que su nombre fue señalado por Nelson Rockefeller, el presidente del MoMA, quien tenía una gran influencia sobre ese organismo. Estos aspectos son tratados extensamente por Claire F. Fox en el libro *Making Art Panamerican: cultural policy and the Cold War* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013) y por Michael G. Wellen en su tesis doctoral *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*, The University of Texas at Austin, Austin, 2012.

³ El estudio que trata de manera más pormenorizada y equilibrada la relación entre Matarazzo-MAM-SP y Rockefeller-MoMA es el de Regina Teixeira de Barros, *Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949)*, São Paulo, 2002, disertación presentada en el Departamento de Artes Plásticas de la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Otro texto de referencia es la tesis de Ana Paula Nascimento, *MAM: museu para a metrópole*, FAU USP, São Paulo, 2003.

⁴ “Estamos ciertos que en Cuba hay un número de artistas modernos que, si el gobierno fuera dispuesto a financiar los gastos de transporte y seguro, podrían figurar con gran éxito en São Paulo”. Así escribió Matarazzo el 15 de abril de 1951 al embajador de Brasil en Cuba en el esfuerzo obtener la participación de la Isla. Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-01, carpeta “Cuba”.

⁵ Carta de José Gómez Sicre a Lourival Gomes Machado, 29 mayo de 1951, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-09, carpeta “Cuba”.

⁶ La aceptación de la propuesta por parte de la Bienal es relatada en una carta de Matarazzo al artista cubano Martínez Pedro fechada el 13 de junio de 1951, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-01, carpeta “Cuba”; mientras la aprobación del gobierno cubano es relatada en una carta de Lourival Gomes Machado a Gómez Sicre del 19 junio 1951, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, box 1-09, carpeta “Cuba”.

⁷ *I Bienal do Museu do Arte Moderna de São Paulo* [Catálogo], Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1951, p. 171, disponible online:

<http://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>

⁸ Carta de Matarazzo a Luis Martínez Pedro, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-01, carpeta “Cuba”.

⁹ Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo, 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989, p. 28. Véase también Francisco Alambert y Polyana Canhette, *Bienais de São Paulo: da era do Museu á era dos curadores*, Boitempo, São Paulo, 2004.

¹⁰ La organización de la segunda Bienal coincidió con el primer intento serio del Museo de Arte Moderna de São Paulo de acercarse a la realidad artística del resto de América Latina. Para ver representados todos los países americanos, en particular el difícil México, el museo empezó con enviara la artista y diplomática brasileña María Martins y al brazo derecho de Matarazzo en la organización de las primeras bienales, Arturo Profili, a diferentes países latinoamericanos para establecer contactos de alto nivel con exponentes políticos, representantes de instituciones culturales, coleccionistas y artistas. Profili viajó entre otros lugares a México y Perú, feudos del muralismo y del indigenismo; mientras María Martins, ella también cercana a los Matarazzo, fue primero a encontrarse con Gómez Sicre en Washington a comienzo de marzo de 1952, con el ánimo de pedirle sugerencias y contactos relativos sobre todo a Centro América, y sucesivamente emprendió un viaje que incluyó México, Guatemala y Cuba y Perú. A propósito del viaje de María Martins, Profili escribió a Romano De Dominicis, decano de la Universidad de Chile: “En estos días la embajadora María Martins viajará a los Estados Unidos, como nuestra enviada, justamente para examinar con la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana de Washington las posibilidades de participación de las naciones centroamericanas”. Carta de Arturo Profili a Romano De Dominicis, 21 noviembre 1952, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 2-05, carpeta “Chile”.

¹¹ Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 13 marzo 1952, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-14; Sobre Profili no circula mucha información. De acuerdo a un breve *curriculum vitae* que se encuentra en el archivo de la Bienal, Profili nació en Roma en 1917, se graduó en jurisprudencia y tuvo experiencias en periodismo. Llegó a Brasil en la segunda mitad de los años cuarenta, donde se desempeñó como asistente de Ciccillo Matarazzo y Secretario General tanto de la Bienal como del Museo de Arte Moderno de São Paulo. La colaboración con Matarazzo fue intensa. Profili fue jefe de relaciones públicas de las actividades del magnate brasileño y fue el ejecutor material de buena parte de su programa artístico. Fue, además, director del periódico “Fanfulla”. Casado con una mujer austriaca, recibió varias condecoraciones. Al respecto, cfr. Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-12.

Se sabe además que Profili, después de haber actuado como Secretario General de la Bienal entre la II y la V edición, fue alejado de su cargo en 1960 por razones nunca bien aclaradas (se lo acusó, en particular, de aprovechar de

su posición para robar obras del MAM-SP o que pasaban por el MAM-SP, cfr. Paolo Maranca, jornal *Crítica* de São Paulo, 6 a 13 de mayo de 1960). Después del despido, se concentró sobre la actividad de *marchand* de arte, que ya venía desarrollando, dirigiendo la Galería Sistina en São Paulo y la Galería Profili en Italia, donde impulsó, entre otras cosas, la obra del artista nipo-brasileño Manabu Mabe, del cual fue el primer agente. Hay que destacar que Gómez Sicre también promovió activamente a Mabe desde la OEA y, además, dio visibilidad a la Galería Sistina de Profili sobre el Boletín de Artes Visuales de la OEA.

¹² Matarazzo hizo los pedidos por medio de una serie de cartas oficiales, enviadas todas a finales de marzo de 1953. Copia de estas cartas se encuentran en la documentación referida a la II Bienal del Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.

¹³ Los otros nombres que Gómez Sicre sugiere son Armando Pacheco para Bolivia; Roberto Matta, Pablo Burchard y Carlos Faz para Chile; los primitivos para Haití; José Antonio Velásquez para Honduras; Carlos A. Cañas, Noé Canjura, Raúl Elas Reyes, Luis A. Salinas, Camilo Minero y Marcel Aguilar para El Salvador; Alobornó e Bestard para Paraguay; Noemí Nella para República Dominicana; Antonio Frascóni para Uruguay.

¹⁴ Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 13 marzo 1952, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 1-14.

¹⁵ El contenido de una conferencia que Gómez Sicre dictó en México en 1953, muestra que ya entonces el funcionario de la OEA consideraba a Tamayo y la pintura moderna cubana como modelos para un nuevo tipo de americanismo pictórico. Cfr. “Rufino Tamayo y los pintores cubanos como soluciones al problema estético americano”, *El Nacional: Órgano Oficial del Gobierno de México*, México D.F., 11 de diciembre de 1953, accesible online:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/770433/language/en-US/Default.aspx>

¹⁶ Una carta dirigida a Arturo Profili por parte del coleccionista mexicano Álvaro Carrillo Gil, quien por un tiempo fue uno de los principales contactos del MAM-SP en México, da cuenta de este malhumor: “Algo ha venido a turbar la calma que había en este asunto: hace unos días la crítica de arte, Sra. Margarita Nelken, publicó una nota sobre Tamayo en la que afirmaba que el único artista mexicano en tener una sala especial en la Bienal de São Paulo sería el Sr. Tamayo; como esto no estaba de acuerdo con las palabras de la Sra. Martins, la afirmación ha causado disgusto y se habla de boicot a la exposición”, en Carta de Álvaro Carrillo Gil a Arturo Profili, 27 abril 1953, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 2-11, carpeta “México”)

¹⁷ Carta de Arturo Profili a José Gómez Sicre, 21 noviembre de 1952. Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 2-08, carpeta “Cuba”. El pabellón cubano resultó premiado por el premio adquisición Metalúrgica Giorgi S/A para la obra *Jardín imaginario I* de Luis Martínez Pedro, un óleo sobre tela de 1952.

¹⁸ De este consejo, y también de otro relativo a la composición del jurado de premiación de la Bienal, hay rastro en una carta que le envió Profili: “Tengo que decir que tus comentarios han sido, de cierta manera, nuestras

propias observaciones, desde el primer momento en que comenzó la planeación general de la segunda Bienal. Esta vez, el Jurado será escogido por la propia Bienal y no será formado, como lo ha sido en la primera ocasión, por los Comisarios de cada Delegación. Además, yo mismo sugeriré que uno o más premios sean reservados para artistas del Continente Americano, especialmente para los de la parte de Centro y Sur América”, en Carta de Arturo Profili a José Gómez Sicre, 16 de diciembre de 1952, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 2-08, carpeta “Cuba”.

¹⁹ Carta de Arturo Profili a Gómez Sicre, 6 abril 1954, caja 3-8; esta carta era algo pro-forma ya que otra idéntica fue enviada por Profili a Gertrudis Martínez Pedro, esposa de Luiz Martínez Pedro.

²⁰ Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 3 de agosto de 1954, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 3-11, carpeta “Unión Panamericana”.

²¹ *Ibidem*.

²² Carta de Arturo Profili a Gómez Sicre, 10 agosto de 1954, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 3-11, carpeta “Unión Panamericana”.

²³ *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* [Catálogo], Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1955, p. 255, accesible online:

<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/III-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1955.aspx>

²⁴ Carta de Arturo Profili a José Gómez Sicre, 3 agosto de 1956, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

²⁵ “Para la IV Bienal pensamos mostrar al público brasileño y del continente ciertos aspectos de la evolución del arte contemporánea que nunca pudieron ser presentados de manera suficientemente ilustrativa en América del Sur. Nos estamos refiriendo por un lado a la pintura dicha ‘ingenua’ o también primitivista, con figuras como Rousseau, Bombois, los pintores norteamericanos, etc. Por otro lado tenemos en vista la organización de una sala Dada y de una exposición de pintura del Bauhaus”. Así recitaba la invitación a participar en la IV Bienal que fue enviada a los diferentes países. Ver Carta de Matarazzo al Ministerio de Educación de Venezuela, 30 marzo 1956, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4/02, carpeta “Venezuela”.

²⁶ Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 3 de agosto 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

²⁷ Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 3 de mayo de 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”. Alfred Barr, con el cual Gómez Sicre estaba en contacto desde que los dos se conocieron en Cuba en 1942, adquirió un “colorritmo” de Otero para el MoMA en el marco de una exposición internacional de arte del Caribe y de los países del Golfo de México curada en 1956 por el mismo Gómez Sicre en el Museo de Bellas Artes de Houston.

²⁸ Premio adquisición Nelly Jafet, 1957.

²⁹ Gómez Sicre tiene un lugar importante en la promoción del “arte primitivo” latinoamericano. Entre otras cosas, apreció tempranamente la escuela haitiana, descubrió al colombiano Noé León, apoyó activamente a la nicaragüense Asilia Guillén y al hondureño José Antonio Velásquez.

³⁰ Carta de Arturo Profili a Nestor Luiz F.B. Santos Lima, 24 de enero de 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-09, carpeta “México”.

³¹ Carta de José Gómez Sicre a Arturo Profili, 4 febrero 1957, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 4-11, carpeta “Unión Panamericana”.

³² La colaboración entre Gómez Sicre y Marta Traba en la organización de una participación colombiana se repetirá en la V Bienal, generando vivaces polémicas en Colombia. Una reconstrucción de la larga e influyente relación que hubo entre Gómez Sicre y Marta Traba se encuentra en Alessandro Armato, *José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas, actas del simposio Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art*, University of Texas at Austin, Austin, 2012, pp. 118-127, documento electrónico:

http://utexasclavis.org/wpcontent/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf

³³ Este acuerdo, que formalizaba una práctica ya consolidada, fue alcanzado en el clima de la llamada Operación Panamericana, una iniciativa lanzada en 1958 por el presidente brasileño Kubitschek, en acuerdo con su homólogo estadounidense Eisenhower, para superar el estado de subdesarrollo y fortalecer los lazos y la democracia entre los países de la región en función anti-comunista.

³⁴ Carta de Juan Marín a Ciccillo Matarazzo, 23 de julio de 1958, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 5-03 carpeta “Unión Panamericana”.

³⁵ La nómina, ya en el aire desde hace tiempo, le fue notificada por el mismo Matarazzo. Cfr. carta de Matarazzo a José Gómez Sicre, 14 de agosto de 1959, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 5-03, carpeta “Unión Panamericana”.

³⁶ El premio internacional de dibujo atribuido a Cuevas en la V Bienal se enmarca dentro de los esfuerzos que Gómez Sicre emprendió, entre finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, para construir, alrededor de la obra de Cuevas, una corriente neo-figurativa latinoamericana. Sobre este tema véase: Alessandro Armato, “*Monstruos desde el Sur*”: la construcción de la Neo-figuración como tendencia artística en Latinoamérica, ponencia presentada en el simposio internacional *Constellations*, organizado en Washigton por el *Art Museum of the Americas*, 2013, documento electrónico: <http://constellations.artinterp.org/symposium/alessandro-armato/>

³⁷ A Bolivia se pidieron los nombres de Enrique Arnal, María Luisa Pacheco y Emiliano Lujan; a Chile Carmen Silva, Rodolfo Opazo, Ernesto Barreda, Nemesio Antúnez, Enrique Zanartu, Marta Colvin y Pablo Burchard; a El

Salvador obras de Mauricio Aguilar; a Ecuador Anibal Villacis y Guillermo Muriel; a Guatemala pinturas de Carlos Merida, esculturas de Gonzalez Goiri y diseños de Rodolfo Abularach; a México una retrospectiva de Francisco Goitia, abinada a una exposición de Cuevas; a Paraguay piezas ñanduti; Panamá Guillermo Trujillo y Eudor Silvera; a Perú se pidió lo último de Szyszlo, una selección de Dávila y una sala especial de arte antigua peruana.

³⁸ Carta de Arturo Profili a José Gómez Sicre, 19 de marzo de 1959, Archivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, caja 5-07, carpeta “Unión Panamericana”.

³⁹ Rodolfo Abularach, *Cortesá*, nanquin sobre papel, 1959; José Luis Cuevas, dos *Estudio para modelos*, grafite y nanquin sobre papel, 1959; Huberto Jaimess Sánchez, *Tema sobre branco*, 1958; Armando Morales, *Sereias II*, óleo y estopa sobre tela, 1958; Fernando de Szyszlo, *Jawar*, óleo sobre tela de 1959.

⁴⁰ Jayme Mauricio, “Reverterena Bienal: saudade de Profili”, *Correio da Manhã*, e. da Guanabara, 4 de noviembre de 1960, en Archivo Bienal, Impresna Nacional VI Bienal, pasta 54.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Armato, Alessandro; “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | Primer semestre 2015, pp.33-43.

Recibido: 20 de diciembre de 2014

Aceptado: 11 de febrero de 2015