

## A Minimal Art como projeto político: o caso da 8ª Bienal de São Paulo<sup>1</sup>

*Minimal Art as a political project: the case of the 8th São Paulo Biennial*

Guilherme Moreira\*

 0000-0002-6679-5649  
guilherme.tcha@gmail.com

### Resumo

Este trabalho apresenta a dimensão política da Minimal Art estadunidense a partir da presença de obras preambulares deste movimento artístico na 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Deste modo, o presente artigo analisa o projeto político em que consistiu a vinda de obras de Donald Judd, Frank Stella, Robert Irwin e Larry Bell para a 8ª Bienal, em 1965, considerado a estratégia estadunidense de Diplomacia Cultural, cujo escopo ensejou a presença de obras abstratas no certame brasileiro, no contexto da Guerra Fria.

### Palavras-chave

Minimal Art; 8ª Bienal Internacional de São Paulo;  
Diplomacia Cultural; anos 1960

### Abstract

*This paper discusses the political dimension of the Minimal Art movement from the presence of preambular minimalist artworks in the 8th International São Paulo Biennial, in 1965. Thus, the following paper analyses the political project that constituted the arrival of artworks of artists such as Donald Judd, Frank Stella, Robert Irwin and Larry Bell to the 8th Biennial, 1965, considering US' politics of Cultural Diplomacy whose scope gave rise to the presence of abstract artworks at the Brazilian event within the context of the Cold War.*

### Keywords

*Minimal Art; 8th International São Paulo Biennial;  
Cultural Diplomacy; 1960's*

\* Mestre na linha de Teoria e História da Arte pelo PPGAV-UnB (2019) e bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (2016).

PPGAV/EBA/UFRJ  
Rio de Janeiro, Brasil  
ISSN: 2448-3338  
DOI: 10.37235/ae.n40.16

<sup>1</sup> Este artigo é parte de pesquisa de Mestrado realizada com incentivo da bolsa do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP) da Capes.

Numa bem sucedida corrida contra o tempo, em razão da greve dos transportes e cargueiros que afetou a Costa Leste dos Estados Unidos em agosto de 1965, as obras da delegação estadunidense só desembarcaram no Brasil dias antes da abertura da 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Composta por quarenta e seis obras de sete artistas radicados tanto em Nova York quanto na Califórnia, a chegada desta delegação causou certa mobilização no público e, em especial, nos organizadores do evento brasileiro, uma vez que, além do circunstancial atraso, que resultou no adiamento das atividades do júri de premiação, as obras de grandes dimensões, a exemplo das esculturas e pinturas de Barnett Newman (1905-1970), encontraram dificuldades no traslado do porto de Santos ao Pavilhão da Bienal, na capital paulista. Uma nota do jornal *New York Times* informou, à época, que

A polícia estadual de São Paulo providenciou uma escolta de motocicletas para os quatro caminhões que fizeram o traslado das obras da exibição, de Santos para o museu, e quase não passaram debaixo de algumas das pontes e túneis da cidade. Uma das caixas contendo uma enorme tela de Barnett Newman, de Nova York, pesava mais de uma tonelada e tinha mais de 7 metros de largura e 3 de altura. (U.S. ART..., 1965, p. 23L, tradução nossa)

É inegável, diante deste breve relato, a dimensão do acontecimento em que consistiu a chegada da delegação estadunidense no Brasil. Esta recepção, com toda pompa e circunstância, pareceu ser uma metáfora da grande recepção crítica e de público almejada pela comissão estadunidense, sobretudo se considerarmos que tanto na 7ª Bienal de São Paulo, em 1963, quanto na 32ª Bienal de Veneza, em 1964, ao menos um artista estadunidense havia sido premiado em uma grande categoria<sup>2</sup>. Desta forma, a delegação estadunidense desembarcava no porto de Santos, em 27 de agosto de 1965, com a esperança de ratificar o *status* vanguardista conquistado por delegações de certames anteriores e, de igual modo, carregando o peso dessa conquista.

---

<sup>2</sup> Adolph Gottlieb (1903-1974) recebeu o grande prêmio de pintura internacional na 7ª edição da Bienal de São Paulo, em 1963, enquanto Robert Rauschenberg (1925-2008) fora laureado com o Grande Prêmio na Bienal de Veneza, em 1964.

No texto de apresentação, divulgado no catálogo oficial da 8ª Bienal de São Paulo, o curador californiano Walter Hopps (1932-2005), comissário responsável pela mostra dos EUA, declarou o seguinte:

Em conjunto, estes sete artistas não representam uma “escola” ou frente organizada de atividades. Aliás, existe atualmente certa relutância da parte dos artistas em aceitar denominações categorizando estilos como algo de importância ou necessidade. Embora compartilhando desse ponto de vista, julgo poder afirmar que esta exposição envolve na realidade um novo senso de espaço e estrutura dentro da arte americana contemporânea. (HOPPS, 1965, n.p)

Quando fora convidado para o cargo de comissário, Hopps havia deixado a sociedade na Ferus Gallery e aceitado a direção do *Pasadena Museum of Art*, ambos na Califórnia. Seu trabalho nessas instituições consistiu em apresentar e endossar a circulação da chamada *cool art* californiana, que englobava uma nova geração de artistas cujas pesquisas individuais se distanciavam cada vez mais da gramática visual do Expressionismo Abstrato, rumo a uma experimentação do espaço físico e da tridimensionalidade, especificamente no campo do *assemblage*.

Não obstante, podemos notar a participação expressiva de artistas representados pela Ferus Gallery no certame brasileiro de 1965, como Robert Irwin (1928), Larry Bell (1939) e Billy Al Bengston (1934), além de artistas emergentes da Costa Leste como Donald Judd (1928-1994), Frank Stella (1936) e Larry Poons (1937), chancelados pela figura sênior de Barnett Newman. Os interesses mercadológicos de Hopps são claros, sobretudo se considerarmos a interlocução que ele estabelece com artistas novaiorquinos, na medida em que os elege a partir de uma estratégia simples, mas eficiente: vinculando a circulação de artistas californianos a artistas da Costa Leste estadunidense.

Sob o argumento de reunir, na mostra de 1965, obras referenciais do que caracterizava ser um novo senso de espaço e uma nova estrutura (*a new sense of space and structure*) na produção artística mais recente, Hopps elegera trabalhos eminentemente abstratos e geométricos, entre pinturas e esculturas,

baseado numa perspectiva veementemente formalista, fato que levou Barnett Newman a criticar sua postura e a repreender o curador afirmando que

Foi impressão minha de que você organizaria uma espécie de trem, repleto de obras de jovens artistas de alta estima, os quais, não sendo muito conhecidos, precisavam de mim como locomotiva. No entanto, ao invés de locomotiva, transformei-me apenas na engrenagem de uma máquina formalista. (NEWMAN, 1990, p.186, tradução nossa).

Observando as obras escolhidas por Hopps em justaposição ao seu discurso curatorial é possível notar essa generalização formalista a que Newman se refere. Obras como *Sem Título*, de 1965, de Donald Judd (fig. 1) e *Sem Título (Caixa Dourada)*, de 1964, de Larry Bell (fig. 2)<sup>3</sup>, serviram, no projeto de Hopps, como instrumentos de uma leitura formalista a qual o curador desejava apresentar ao público internacional, divulgando a mais recente produção artística de seu país.

No entanto, devemos reconhecer o esforço do curador californiano em articular uma visualidade que ainda não conhecia muitos admiradores e adeptos nos Estados Unidos. Os artistas os quais atualmente vinculamos ao movimento da Minimal Art, estavam, no contexto da 8ª Bienal de São Paulo, ainda tateando conceitos e características, experimentando materiais e elementos que hoje definem historicamente a Minimal, como o uso de materiais industriais, a economia visual geométrica e abstrata, a escala e o atravessamento das fronteiras entre as linguagens artísticas. Devemos reconhecer que, para a historiografia da arte atual, essas são informações dadas, mas para Hopps e os artistas, toda essa visualidade e conceituação estava em plena construção.

Do conjunto de obras de Judd, Hopps elegeu seis trabalhos representativos da carreira do artista, de 1960 a 1965, apresentando tanto os trabalhos de madeira em vermelho cádmio quanto as primeiras experimentações de Judd com o metal cru adquirido de fábrica, uma prática cada vez mais frequente entre os artistas novaiorquinos na década de 1960. Essa estrutura de Judd (fig.1), que consiste em uma peça de chão de aparência quadrangular com arestas abauladas formando um perímetro cromático em torno de um vazio central, é exposta como

---

<sup>3</sup> Donald Judd, artista radicado em Nova York era, para Hopps, um representante da Minimal Art novaiorquina e Larry Bell era um artista expoente do movimento californiano Light and Space.

um objeto unitário no espaço, indivisível, dialogando com as qualidades não-relacionais que Judd descrevera em *Objetos Específicos* (1965), em que não há partes internas com as quais o espectador possa estabelecer uma relação composicional de equilíbrio simétrico e hierarquia.

Fig. 1

Donald Judd, *Sem título*, 1965, esmalte sobre ferro galvanizado, 102,8 x 213,3 x 17,9 cm. Judd Foundation



Fig. 2

L. Bell, *Sem Título (Caixa Dourada)*, 1964, vidro e metal, 22,2 x 22,2 x 22,2 cm. Coleção Tate Londres



Do escopo das obras de Bell, Hopps escolheu seis trabalhos de escultura com dimensões consideravelmente menores às das obras de Judd. Essas esculturas evidenciavam a técnica e a espacialidade particular criadas pelo artista no contexto do movimento *Light and Space* na Califórnia. Em *Sem Título (Caixa Dourada)*, Bell utiliza uma técnica de revestimento de vidro à vácuo, criando superfícies com padrões geométricos translúcidos de efeito esfumado, majoritariamente em formatos cúbicos, geralmente apoiadas em pedestais de vidro ou de metal. A subcultura de automóveis e das pranchas de *surf* tornou-se característica do estado da Califórnia, na década de 1960, sobretudo na cidade de Los Angeles que, neste período, assistia a um desenvolvimento sem precedentes da cena artística contemporânea. Inevitavelmente, a produção experimental dos jovens artistas uniu-se a esse movimento cultural, que rapidamente tomou conta do estilo de vida da cidade.

É inegável a dimensão política e cultural presentes no uso dos materiais escolhidos por ambos os artistas e Hopps estava ciente desse teor e do impacto que poderia ter na comunicação dos valores nacionalistas de progresso industrial, social e cultural. Vejamos, a seguir, de que maneira o projeto expográfico de Hopps encontrara suporte no projeto político desenvolvido pelo governo estadunidense à época da 8ª Bienal de São Paulo.

## Diplomacia Cultural: um projeto político

As Bienais de São Paulo e de Veneza tornaram-se as principais mostras internacionais que dinamizavam o mundo das artes visuais em escala global ao longo das décadas de 1950 e 1960. No contexto geopolítico da Guerra Fria, o mundo encontrava-se cada vez mais polarizado e a necessidade do estabelecimento de alianças entre nações e territórios era iminente. Com a Revolução Cubana *ameaçando* o progresso capitalista no continente americano desde 1959, a corrida anti-comunista intensificou-se e a avidez estadunidense em liderar essa disputa político-econômica produziu efeitos de grande escala no continente e no mundo.

As relações entre os Estados Unidos e a América Latina ganharam especial atenção ao longo da década de 1960 quando os países latino-americanos entraram na mira da política externa estadunidense no período da Guerra Fria. A estratégia primordial consistia em identificar os interesses dos aliados do chamado *bloco ocidental*, que incluía os países da América Latina, emparelhando-os com seus próprios interesses por meio de uma política da generosidade e da boa vizinhança. A ideia oficial era manter o bem-estar da nação à medida que era mantido o bem-estar das nações vizinhas. Veladamente, a política visava uma conquista ainda maior se considerarmos o ambiente de disputas e tensões.

O grande programa estadunidense que propunha o fortalecimento de uma coligação interamericana, de viés explicitamente anti-comunista, ficou conhecido como *Alliance for Progress* (Aliança Para o Progresso). Desenvolvido desde o início do mandato do presidente John F. Kennedy (1917-1963), em 1960, o programa voltava-se especificamente para a América Latina, o qual previa “um plano de cooperação de dez anos, com o objetivo declarado de fomentar o desenvolvimento econômico, social e político” (RIBEIRO, 2006, p.152) dos países aliados. Quaisquer relações entre Brasil e Estados Unidos durante a década de 1960 podem ser melhor compreendidas e analisadas se consideramos a magnitude desse programa.

O programa despontou no Brasil em 1961 sob fortes críticas e encontrou um ambiente pouco favorável de aclimação: de um lado os nacionalistas defendiam um maior protecionismo econômico e de outro os desenvolvimentistas, que “não constituíam um grupo coeso ou homogêneo” (RIBEIRO, 2006, p.152), encorajavam um investimento externo mais ostensivo. Além disso, o Brasil

## Home-Grown Art Blooms in U. S. Missions

### Pop, Op and Abstract Works Go Abroad as Cultural Envoys

By GRACE GUECK

When Ambassador and Mrs. Angier Biddle Duke took up their new post recently in Madrid, they adorned the walls of their embassy residence with a painting by Andy Warhol, the pop artist, and works by other American contemporaries, including Josef Albers, Karl Zerbe, Larry Rivers and Alexander Calder.

The works have been lent through the Art in Embassies program, a cooperative venture of the State Department, the Museum of Modern Art and the Woodward Foundation, of Washington, that has made American art de rigueur in United States missions abroad.

"You can call it cultural diplomacy," says Mrs. Estes Kefauver, adviser on fine arts to the State Department, who coordinates all Art in Embassies activities. "By giving concrete evidence of what's doing in U.S. art, the program is strengthening our cultural image."

Thanks to the program, American artists are represented at almost 40 of the 119 United States embassies and the number is rapidly increasing. Last year in the period from January to June, the State Department sent out three collections. In the

Continued on Page 40, Column 1



The New York Times (by George Tamm)  
Mrs. Estes Kefauver, adviser on fine arts to the State Department, and Robert C. Good, U. S. Ambassador to Zambia, examine paintings available for the embassy in Lusaka.

The New York Times  
Published: July 6, 1965  
Copyright © The New York Times

Fig. 3  
Imagem do artigo de capa  
escrito por Grace Glueck  
e publicado no New York  
Times em julho de 1965  
sob o título *Home-Grown Art  
Blossoms in U.S. Missions*

enfrentava uma forte instabilidade política com o governo de Jânio Quadros, o que acabou resultando em sua renúncia em 25 agosto de 1961 — uma semana após o acordo de Punta del Este realizado pelos países signatários da Aliança para o Progresso<sup>4</sup>. Os grupos de esquerda do país eram contrários ao avanço do programa, reconhecendo, nesse investimento, os interesses expansivos e imperialistas do capital estadunidense sobre a região num período em que os países da América Latina lutavam por manter sua soberania política e econômica.

Diante deste cenário, uma das frentes de atuação do programa foi a presença maciça dos valores culturais e artísticos estadunidenses a partir de uma política conhecida por *Cultural Diplomacy* (Diplomacia Cultural). Essa política

<sup>4</sup> A conferência que firmava o acordo da Aliança para o Progresso entre os países da América Latina, exceto Cuba, ocorreu entre 5 a 27 de agosto na cidade uruguaia de Punta del Este, e o acordo pormenorizado da aliança ficou conhecido como a Carta de Punta del Este.

forneceu um sentido a própria noção de auxílio econômico e cooperação entre os países à medida que divulgava veementemente os ideais progressistas estadunidenses, claramente opostos ao suposto *atraso cultural* comunista. Para isso, era necessário eleger quais elementos dessa cultura deveriam ser exportados, por assim dizer, considerando o lugar e a maneira a qual eles seriam apresentados. Como nos lembra Dária Jaremtchuk, “as participações nas bienais de Veneza e de São Paulo transformaram-se em verdadeiras vitrines políticas no cenário da Guerra Fria.” (JAREMTCHUK, 2012, p. 1593).

O programa *Art in Embassies* (Arte nas Embaixadas), lançado no início em 1960, coordenado pelo Departamento de Estado em parceria com o MoMA e a *Woodward Foundation*, criada em 1960 em Washington D.C., tinha o claro objetivo de enviar obras de artistas contemporâneos para as 110 residências de embaixadas e chancelarias ao redor do mundo. Em um artigo de capa (fig. 3) publicado no *New York Times* em julho de 1965— portanto, meses antes da abertura da 8ª Bienal de São Paulo —, a crítica de arte Grace Glueck chamou atenção para o papel da arte e da cultura em missões oficiais do estado, afirmando ser este um programa que

Fez da arte americana o rigor das missões dos Estados Unidos no exterior. “Você pode chamá-la de diplomacia cultural”, disse a Sra. Estes Kefauver, consultora de belas artes do Departamento de Estado e coordenadora das atividades do programa Arte nas Embaixadas. “Ao oferecer evidencia concreta da arte produzida nos EUA, o programa fortalece nossa imagem cultural”. Graças ao programa, artistas americanos estão representados em quase 40 das 110 embaixadas dos EUA, e esse número têm crescido rapidamente. Ano passado, no período de julho à agosto, o Departamento de Estado havia enviado três coleções. Este ano, no mesmo período, já foram enviadas quinze. (GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa)

A especificidade dessa diplomacia cultural, como bem cita Estes Kefauver no trecho acima, era a exigência da presença efetiva da recente produção artística dos Estados Unidos caracterizada, em grande maioria, por trabalhos da Pop, da Op Art e das tendências abstratas. Andy Warhol (1928-1987), Ad Reinhardt (1913-1967), Josef Albers (1888-1976), Willem de Kooning (1904-1997), Jasper Johns (1930) e Edward Hopper (1882-1967) foram alguns dos artistas cujas obras

adornaram as paredes das embaixadas estadunidenses ao redor do mundo. As obras tornaram-se verdadeiros dispositivos de poder nas mãos do Estado, na medida em que desejava-se apresentar o progresso, a criatividade, a inventividade e, acima de tudo, a vanguarda intelectual e artística dos Estados Unidos por meio de grandes exemplares das tendências contemporâneas. O conceito de vitrine política, discutido por Jaremtchuk, torna-se mais evidente quando Glueck destaca, mais a frente em seu texto, que

Milhares de cidadãos soviéticos foram chamados à Spaso House, a residência em Moscou do embaixador Foy D. Kohler, para ver trabalhos de artistas como George Bellows, Jasper Johns e Willem de Kooning. Uma pintura Op preto-sobre-preto, de Ad Reinhardt em companhia das telas de Stuart Davis, Ralston Crawford e Edward Hopper, agitava os visitantes da residência do embaixador Chester Bowles em Nova Delhi. (GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa)

Nesse contexto, as motivações que permearam a entrada da USIA na coordenação das bienais internacionais, em 1963 — lugar até então ocupado pelo MoMA/NY —, mostraram-se inequívocas, evidenciando que as atribuições dessa agência ultrapassariam a atuação de mera subsidiária estatal, constituindo-se em uma entidade de supervisão e monitoramento das representações estadunidenses em mostras internacionais, com o objetivo de garantir que o enunciado político fosse, de fato, transmitido. A união dos interesses diplomáticos da USIA aos interesses econômicos do programa Aliança Para o Progresso, que atuava no Brasil através das missões da *United States Agency for International Development* - USAID (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional), transformou, indiretamente, a Bienal de São Paulo em uma verdadeira arena de disputas políticas e ideológicas.

O esforço para expor a arte abstrata estadunidense em nítida oposição ao que designavam *o atraso cultural* da arte figurativa, constituiu-se em uma ação conjunta entre instituições privadas e o governo dos EUA. Enquanto essas instituições privadas, comandadas por influentes personalidades da política e da cultura, ambicionavam a circulação de suas cada vez mais afortunadas coleções de arte contemporânea, o governo demonstrava um profundo interesse em expandir seu projeto de diplomacia cultural e fazer circular a imagem do progresso artístico e intelectual estadunidense. Sem dúvida, os interesses

políticos se alinharam aos interesses econômicos e, não por coincidência, a sede da *Woodward Foundation*, citada por Glueck como uma das três instituições responsáveis pela execução do programa *Art in Embassies*, localizava-se Washington D.C., capital estadunidense. Glueck recordou que

A Fundação Woodward, estabelecida em 1961 por Stanley Woodward, ex-Chefe de Protocolo dos Estados Unidos e Embaixador do Canadá, é a única das três instituições que adquire e também é proprietária das obras de arte que envia ao exterior. Na realidade, ela mantém uma biblioteca circulante de imagens. Sua sede localiza-se na residência de Woodward, no distrito de Georgetown, em D.C. Assistindo ao Sr. e à Sr<sup>a</sup>. Woodward está [Jane] Llewellyn Thompson, esposa do embaixador itinerante, e ex-emissária especial na União Soviética. A fundação já desembolsou de \$100 a \$50.000 em litografias e pinturas. (GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa)

A partir desse ponto, só podemos especular quais foram as dimensões do *lobby* engendrado pela *Woodward Foundation* junto às instituições responsáveis pelo programa em Washington — e se de fato esse *lobby* aconteceu —, na tentativa de fazer com que as obras de sua coleção transitassem pelas residências das embaixadas ao redor do mundo. Todavia, os dados até então apresentados nos mostram que a contiguidade física da fundação com o Departamento de Estado e a proximidade política dos sujeitos envolvidos com esta instituição (o próprio Stanley Woodward e a Sr<sup>a</sup> Jane Llewellyn Thompson), provavelmente constituíram-se em facilitadores dos interesses específicos da *Woodward Foundation*. O cruzamento entre as pretensões do governo e as ambições dessa instituição ficam claros se observarmos a fala de Jane Thompson, na qual a ex-emissária e, então assistente da fundação, havia declarado à Glueck que “uma coleção pode ser uma porta de entrada para os círculos intelectuais e artísticos de um país”, acrescentando que isso só seria possível “se um embaixador tivesse imaginação para usá-la.” (THOMPSON *apud* GLUECK, 1965, p., tradução nossa).

Deste modo, a escolha de Hopps para o comissariado da delegação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo era mais que propícia, reforçando a hipótese de que havia, nessa escolha, não só uma admiração pelo trabalho do curador, mas a noção de que Hopps não se desviaria do enunciado político pressuposto pela diplomacia cultural. Segundo o historiador da arte Francis Frascina, a escolha

pelo curador californiano obedecia aos mesmos critérios da política de diplomacia cultural do programa *Art in Embassies*, visto que Hopps tornara-se um grande articulador de trabalhos de artistas das novas tendências da década de 1960, com obras da abstração geométrica e da *Pop Art* estadunidense. Tão importante quanto isso foi o fato de Hopps não ter sido uma figura conhecida por sua militância política, uma vez que seu interesse pela Bienal também residia na consolidação de um mercado simbólico e econômico para essa nova produção artística — em especial à arte da Califórnia e aos artistas representados pela Ferus Gallery. Como Frascina elucidou,

Hopps relembra o alto teor político dessas exposições e as posiciona à luz das complexidades de seus próprios interesses centro-esquerdistas e sua história de atividade vanguardista na Ferus Gallery [...]. Requerimentos para a participação em exposições eram encaminhados para um escritório de assuntos culturais no Departamento de Estado — geralmente por meio de brechas políticas — e, então, para a USIA, um grande braço de propaganda [do governo]. (FRASCINA, 1999, p.42, tradução nossa)

A representante da USIA, designada para a 8ª Bienal de São Paulo e responsável pela promoção dos interesses deste órgão e, de igual modo, pela mediação entre o governo e as entidades civis (como a Fundação Bienal de São Paulo e o Museu de Arte de Pasadena), era a agente Lois Bingham, a mesma que enviara uma carta resposta a Francisco Matarazzo Sobrinho comunicando que os exemplares da arte surrealista estadunidense não seriam enviados à sala especial de Surrealismo e Arte Fantástica, como quisera o presidente da Fundação Bienal, em decorrência do curto orçamento disponibilizado pela USIA. É curioso como esse ponto fora assinalado por Bingham, pois de fato o argumento da verba deixaria qualquer um sem respostas, provocando uma interrupção abrupta nas expectativas de Matarazzo de maneira incontestável. No entanto, Frascina nos relembra que o investimento estatal na divulgação das novas tendências artísticas era substancial, declarando que

Na época a verba girava normalmente em torno de meio milhão de dólares; no caso de São Paulo foram \$ 400.000 [...]. De acordo com Hopps, na administração de [Lyndon] Johnson, grandes quantias de

dinheiro eram colocadas à disposição da USIA permitindo a participação do país nas bienais de Veneza, em anos pares, e nas de São Paulo, em anos ímpares. (FRASCINA, 1999, p. 41-42, tradução nossa)

O posicionamento de Bingham nos ajuda a confirmar a noção de projeto político discutida ao longo deste artigo e ratificada por meio do argumento de Jaremtchuk, ainda que sob outra terminologia, acerca da Bienal como “vitrine política” e, poderíamos afirmar, paralelamente, uma vitrine de modelos artísticos. Em vista disso, é possível compreender de que maneira as inclinações de Hopps para a nova produção artística de seu país estiveram diretamente relacionadas à presença de trabalhos vinculados às novas tendências da abstração geométrica estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo.

Como observou Anne Cauquelin, a respeito da atuação embreante do galerista Leo Castelli (1907-1999) — cujas obras da coleção pessoal estiveram presentes no bojo da representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo — “para ser eficaz, uma rede deve estender, tornar-se praticamente mundial. Para fazer a arte norte-americana ser conhecida nos Estados Unidos, era preciso dar essa volta pelo estrangeiro” (CAUQUELIN, 2005, p.124). E para a maioria dessas obras, a Bienal de São Paulo foi a primeira grande parada.

### Referências

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRASCINA, Francis. **Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in the Sixties America**. Nova York: Manchester University Press, 1999.

GLUECK, Grace. Home-grown art blossoms in U.S. missions. **New York Times**, Nova York, 06 jul. 1965. Capa, p.1, L40.

HOPPS, Walter. Estados Unidos da América. In: **Catálogo da 8ª Bienal de São Paulo - 1965**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965. (p. 205-210).

\_\_\_\_\_. **Representação dos Estados Unidos da América.** Califórnia: Museu de Arte de Pasadena, 1965. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Tombo n. 1842.

JAREMTCHUK, Dária. A Bienal de São Paulo no contexto da guerra fria. **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Brasília, Universidade de Brasília/CBHA, p. 1589-1604, 2012,. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s6\\_dariajaremtchuk.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s6_dariajaremtchuk.pdf). Acesso: 19 jun. 2018.

NEWMAN, Barnett. **Barnett Newman: Selected Writings and Interviews.** edit. John P. O'Neill; notas e comentários Mollie McNickle; introd. de Richard Shiff. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

RIBEIRO, Ricardo A. Teoria da modernização, a aliança para o progresso e as relações Brasil-Estados Unidos. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, vol. 30, p. 151-175, jul./dez. 2006.

U. S. ART EXHIBIT ARRIVES IN BRAZIL. **New York Times**, Nova York, p. L23, 30 ago. 1965.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em julho de 2020.

Como citar:

MOREIRA, Guilherme. A Minimal Art como projeto político: o caso da 8ª Bienal de São Paulo. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 233-245, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.16>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>