

DEL OVO AL RELEVO ESPACIAL: EMERGENCIAS Y DISRUPCIONES EN LA COLECCIÓN ADOLPHO LEIRNER

MARÍA ELENA LUCERO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA.

From Ovo to Relevé espacial: Emergence and Disruption in the Adolpho Leirner Collection

Do Ovo ao Relevé espacial: emergências e disrupções na coleção Adolpho Leirner

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2021. Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2021. Fecha de modificaciones: 27 de septiembre de 2021
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart10.2022.05>

MARÍA ELENA LUCERO

Doctora en Humanidades y Artes, Mención en Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX (UNR). Profesora Visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Brasil, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia y de la Universidad de Concepción, Chile. Directora del Doctorado en Arte y Cultura Visual (UNR) y del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (IECH, UNR-CONICET). Miembro fundador de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. Miembro del Comité Editorial de las Revistas Artefacto Visual y NO-iMAGEN. Compiladora y autora de publicaciones especializadas sobre arte contemporáneo, cultura visual y feminismo. Curadora de exposiciones individuales y colectivas en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, en la Fundación OSDE y en el Museo de la Memoria, Rosario. elenaluce@hotmail.com

El presente artículo forma parte del Proyecto de Investigación (PID-HUM 578) radicado en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), denominado "Los Estudios Visuales en el campo local. Perspectivas transdisciplinarias sobre las imágenes: debates y abordajes críticos".

RESUMEN:

En 2003 se realizó en México la exposición *Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil: Una selección del acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo y la colección Adolpho Leirner*. A dieciocho años de esta curaduría podemos establecer nuevas lecturas de la colección Leirner a partir de otros paradigmas de la historia del arte, considerando obras emblemáticas que generaron disrupciones estéticas. *Ovo* y *Bicho (máquina)* de Lygia Clark, o *Relevé espacial* de Hélio Oiticica, simbolizan la emergencia de una dimensión performática y dinámica, y operan como dispositivos visuales que activaron un encuentro con el cuerpo y el color. Proponemos una revisión crítica desde debates actuales para establecer y analizar la tensión hacia lo corporal en los objetos de Clark y Oiticica.

PALABRAS CLAVE:

Lygia Clark, Hélio Oiticica, neoconcretismo, performatividad.

Cómo citar:

Lucero, María Elena. "Del Ovo al Relevé espacial: Emergencias y disrupciones en la colección Adolpho Leirner". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n. 10 (2022). 135-153. <https://doi.org/10.25025/hart10.2022.05>.

ABSTRACT:

In 2003, the exhibition *Cuasi-corpus: Arte concreto y neo-concreto de Brasil: Una selección del acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo y la colección Adolpho Leirner* was held in Mexico. Eighteen years after this curatorial project, new interpretations of the Leirner collection can be made based on other art-historical paradigms by considering iconic works that triggered aesthetic disruptions. Lygia Clark's *Ovo* and *Bicho (máquina)*, and Hélio Oiticica's *Relevó espacial*, symbolize the emergence of a performative and dynamic dimension, functioning as visual devices that enabled an encounter with the body and color. We propose a critical review based on current debates in order to determine and analyze the tension towards the corporeal in Clark's and Oiticica's objects.

KEYWORDS:

Lygia Clark, Hélio Oiticica, neo-concretism, performativity.

RESUMO:

Em 2003 se fez, em México, a exposição *Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil: Una selección del acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo y la colección Adolpho Leirner*. Dezoito anos depois de feita esta curadoria, podemos propor novas leituras da coleção Leirner sobre outros paradigmas da história da arte, ao considerar obras emblemáticas que geraram disrupções estéticas. *Ovo* e *Bicho (máquina)* de Lygia Clark ou *Relevó espacial* de Hélio Oiticica representam o emergir de uma dimensão performática e dinâmica, e atuam como dispositivos visuais que propiciaram um encontro com o corpo e a dor. Propomos uma revisão crítica, desde debates atuais, para estabelecer e analisar a tensão que há para o corpo nos objetos de Clark e Oiticica.

PALAVRAS-CHAVE:

Lygia Clark, Hélio Oiticica, neo-concretismo, performatividade.

LA ABSTRACCIÓN EN BRASIL

Hacia la década del cincuenta en varios países latinoamericanos se consolidaron la abstracción y la geometría como tendencias estéticas propias de una modernidad en ascenso, cuyo referente principal, el canon abstracto, iniciaría su propagación desde los Estados Unidos. Recordemos el texto de Sergue Guilbaut en el cual relata las estrategias implementadas desde la escena estadounidense para que el polo principal de la actividad artística se afanzara en Nueva York luego de la Segunda Guerra Mundial, junto con los enunciados del crítico Clement Greenberg que avalaban y propagaban el arte abstracto como sinónimo de un mundo libre y democrático.¹ A partir de estos postulados las nuevas colecciones en las metrópolis culturales incluyeron obras artísticas relacionadas con dicho canon visual. También es necesario tener en cuenta el surgimiento del concretismo en 1944 en Buenos Aires, Argentina, a través de los grupos Madí, Arte Concreto y Perceptismo, movimientos que señalaron el comienzo de una estética basada en aspectos científicos y racionales que transformaron el escenario porteño de manera radical.

Dos importantes museos de la escena brasileña dedicados al arte moderno serán inaugurados hacia finales de la década de los cuarenta: el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) en 1947 y el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) en 1948. Hacia 1951 se desarrolló un hecho sustancial para la cultura nacional, la 1ª Bienal Internacional de São Paulo, con el apoyo económico de Francisco Matarazzo Sobrinho. Este acontecimiento, que perdura hasta la actualidad, fue fundamental para el proceso de internacionalización del arte brasileño y latinoamericano, posicionando al país en el circuito internacional. Respecto a la emergencia del concretismo, en 1952 se conforma en São Paulo el grupo Ruptura, con Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Luiz Sacilotto, Leopoldo Haar, Kazmer Féjer y Maurício Nogueira Lima, junto a los poetas Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. Las conversaciones entre Cordeiro, el suizo Max Bill (ganador del Premio Internacional de la 1a Bienal) y Tomás Maldonado acercaron los debates con el concretismo argentino y la vertiente internacional. El grupo Ruptura promovió la objetividad en la producción artística priorizando la racionalidad, el cálculo y el uso de nuevos materiales. Abarcaron disciplinas como el diseño, la publicidad, el paisajismo y la gráfica. Tiempo después, hacia 1954 surge en Río de Janeiro el grupo Frente, con Iván Serpa como figura principal que nucleó a los artistas que concurrían a su taller, entre ellos Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik y Aluísio Carvão, con el acompañamiento teórico del poeta Ferreira Gullar. Los integrantes de Frente experimentaron con nuevos

1. Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990).

soportes y texturas, y enfatizaron el uso del color pleno, cruzando geometría y ensayos con distintos materiales. “Ambos grupos promovieron sus programas e ideales artísticos activamente” y en 1956 organizaron la *Exposição nacional de arte concreta: Artes visuais* en el Museu de Arte Moderna de São Paulo.² Desde entonces se generaron una serie de tensiones a partir de las discrepancias entre estos dos grupos. Los artistas de São Paulo se mantuvieron cerca de la ortodoxia constructiva y “criticaron los contenidos intuitivos, oníricos o libidinales alegando que los de Río de Janeiro se alejaban del espíritu concreto, priorizando la emoción más que la producción en sí misma”.³ Los cariocas opinaban que sus colegas paulistas eran demasiado racionalistas, sin dejar espacio a la emotividad o sensibilidad creativa.

Algunos de los integrantes del grupo Frente formaron parte más tarde del movimiento neoconcreto. Con motivo de la realización de la primera *Exposición neoconcreta* en 1959 Gullar redactó el “Manifiesto neoconcreto”. Allí el poeta despliega las ideas fundamentales del neoconcretismo, direccionadas hacia la confrontación con el arte concreto de raigambre racionalista. Luego de establecer una breve genealogía de la geometría en la historia del arte el autor aclara que la obra no es ni una máquina ni un objeto sino un cuasi-*corpus*, un artefacto mitad máquina y mitad orgánico cuya realidad no se define por su exterioridad sino por los vínculos directos y fenomenológicos que entabla con el espectador. Sin duda este manifiesto se vale de elementos conceptuales que proceden de la teoría de la *Gestalt* y de la fenomenología de Merleau-Ponty, que subraya la aspiración a la multisensorialidad y el desarrollo de la dimensión háptica. De hecho, la referencia a la espacialización de la obra remarca la presencia vital de una producción que ha sido materializada con el objetivo de impulsar la experiencia dinámica del arte. Según Ronaldo Brito el “Manifiesto neoconcreto” significó una toma de posición crítica frente al mecanicismo del arte concreto, pero a su vez también apostaba por la no-figuración y por un lenguaje geométrico disidente con respecto a la impronta irracional en el campo de lo visual. De ese modo el neoconcretismo se sitúa en el vértice de una dimensión constructiva y al mismo tiempo en su contraparte, es decir, en un canal posibilitador de su propia crisis. Gullar lo entendía como un movimiento plástico que cerraría el ciclo ligado al “*sonho construtivo*” en Brasil.⁴ Tanto el cuestionamiento dirigido a la ortodoxia del arte concreto como la inclusión de procedimientos de carácter abierto fueron rasgos que identificaron a este proyecto. Gullar rescataba no solo la influencia de la fenomenología sino la del existencialismo, ubicando al sujeto humano como un ser pensante a partir de su contexto cultural.

Si bien la producción visual neoconcreta fue diversa, pueden observarse dos alas diferenciadas: una que aspiraba a continuar con el legado constructivo, como sucedió con Willys de Castro, Franz Weissman, Hércules Barsotti, Aluísio

2. Ivo Mesquita, “Brasil”, en *Arte latinoamericano del siglo XX*, editado por Edward Sullivan (Madrid: Nerea, 1996), 215.

3. María Elena Lucero, “Clivajes de la abstracción en Brasil: Desarrollos visuales en la posguerra”, en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs. abstractos*, coordinado por Antonio de Pedro (Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016), 160-161.

4. Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, espaços da arte brasileira* (São Paulo: Cosac & Naify, 2007 [1975]), 55.

Carvão y Amílcar de Castro, y otra vertiente que se inclinaba por quebrar con aquellas premisas apelando a la sensibilidad y a la acción corporal, de la que formaban parte Oiticica, Clark y Pape. Ambas líneas de trabajo concordaban en una crítica hacia el mecanicismo del concretismo de Ruptura, y sus proyectos se encauzaron en exacerbar las correspondencias entre obra y espectador a través de las formas utilizadas, las texturas, los diversos materiales y la implementación de dispositivos articulables. En ocasiones se generaron propuestas que imprimieron matices, clivajes o gradaciones dentro de estos polos estéticos. Un ejemplo es el caso de Oiticica, quien más allá de su participación en el grupo Frente y en el neoconcretismo logró articular el principio constructivo con la dimensión corporal, tal como ocurrió en los *Parangolés* de mediados de la década de los sesenta.

En lo que atañe al concretismo, las investigaciones de María Amalia García arrojan luz sobre una serie de sucesos que se desplegaron por aquel entonces y que visibilizaron las pugnas entre las posiciones estéticas e ideológicas que caracterizaron a ambos grupos. En su análisis de la injerencia de la abstracción en Brasil García ha contemplado el momento previo al concretismo local, cuando el auge de los realismos (tanto en Brasil como en Argentina) decae y cede ante las formulaciones visuales abstractas. El triunfo del canon abstracto procede no del expresionismo abstracto estadounidense sino de la tradición europea de la Bauhaus, del arte concreto y de la abstracción-creación, movimientos que subrayaron el valor del diseño, de las formas, la composición plástica y el sentido arquitectónico. Para García los “tres últimos años de la década de 1940 son fundamentales para la definición de la apuesta abstracta, ya que fue durante ese período que se produjo, tanto en la comunidad artística como en las instituciones culturales, una concentración en dicha búsqueda”.⁵ Estos cambios fueron acompañados por estudios teóricos a partir de la publicación de artículos críticos sobre la temática en revistas como *Artes plásticas* o *Revista de novísimos*. Sin embargo, la recepción del arte abstracto no aconteció sin conflictos: había una resistencia a la abstracción que se tornó visible en una recepción poco entusiasta por parte de la crítica de arte, a excepción del escritor Mário Pedrosa.

ACERCA DE LA COLECCIÓN ADOLPHO LEIRNER

Parte de la colección Adolpho Leirner dedicada al arte constructivo brasileño se encuentra actualmente en el acervo del Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH), Texas. Las piezas que se inscriben dentro del concretismo y neoconcretismo fueron adquiridas entre los años 2005 y 2007, y constituyen referencias fundamentales para el estudio, el análisis y la investigación de la abstracción en Brasil durante los años cincuenta y primeros sesenta. Esta zona de la colección había sido exhibida en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, de febrero a junio

5. María Amalia García, *El arte abstracto: Inter-cambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: XXI, 2011), 89.

de 2003, y en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey de julio a octubre de 2003. La muestra presentaba una selección de obras representativas del concretismo y neoconcretismo en Brasil, haciendo énfasis en el carácter renovador de estos movimientos estéticos. El título de la exposición incorpora el concepto de *cuasi-corpus*, con lo cual se enfatiza el abordaje sensorial de las obras presentadas. El catálogo impreso que acompañó a la exhibición remarcaba la importancia de visibilizar producciones del arte moderno brasileño y la colaboración fructífera entre una institución pública y una colección privada; incluye distintas secciones con reflexiones críticas a cargo de Aracy Amaral, Margarida Sant'Anna y Willy Kautz, un escrito de Leirner sobre su colección, una cronología con hechos artísticos fundamentales, elaborada por Valéria Piccoli, que abarca de 1948 a 1961, las biografías de los artistas, la nómina de obras y las reproducciones de los manifiestos de Ruptura y neoconcreto.

El escrito de Amaral, titulado “Brasil: De la producción concreta a la expresión neoconcreta”, plantea un recorrido de los orígenes de la abstracción en América Latina y toma como factores decisivos la ausencia o presencia de una tradición pictórica nacional fuerte o la injerencia de la herencia indígena.⁶ Por estas razones países como Brasil, Argentina, Uruguay o Venezuela serían zonas tendientes a la abstracción, dado el peso limitado del acervo cultural prehispánico. Para la autora otro motivo importante para el desarrollo de la geometría en el arte latinoamericano ha sido la creciente vinculación de los artistas con los centros metropolitanos de producción cultural, a partir de los viajes y los intercambios con la vanguardia europea. A ello le agrega la experiencia cosmopolita y el legado tanto artístico como pedagógico de Joaquín Torres García, cuyo proyecto de universalismo constructivo fue vital para el despliegue del arte abstracto en el Cono Sur. Amaral señala algunos hitos fundamentales que abren el camino hacia la abstracción en Brasil, tales como las decoraciones geométricas de Lasar Segall y John Graz, el surgimiento de los dos museos metropolitanos dedicados al arte moderno, el de São Paulo y el de Río de Janeiro, la apertura de la muestra *Do figurativismo ao abstraccionismo* organizada por Léon Dégand, las conferencias sobre arquitectura del crítico argentino Jorge Romero Brest y, especialmente, la inauguración de la 1a Bienal Internacional de São Paulo que, en su edición de 1951, contó con una gran participación de artistas que trabajaron en torno a la geometría y la abstracción. Luego se refiere al surgimiento de los grupos Ruptura (1952) y Frente (con una primera exposición en 1954) y detalla las características fundamentales de cada uno de ellos. De Ruptura, destaca la multidisciplinariedad, la inclusión de la pintura, el diseño gráfico, la fotografía, el cartelismo, el paisajismo y la música, y una necesidad de quebrar con los cánones naturalistas propios del realismo y la figuración. De Frente se subraya el valor de la experiencia sensorial, la expresividad y un uso profuso del color saturado. Los vínculos con

6. Aracy Amaral, “Brasil: De la producción concreta a la expresión neoconcreta”, en *Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil* (Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 2003), 19-22.

la poesía estuvieron presentes en ambos grupos, ya que la poesía concreta acompañó los desarrollos visuales en los años cincuenta. De hecho fue tras exteriorizar sus disidencias con los poetas concretos ligados a Ruptura que Gullar comenzó a redactar el citado “Manifiesto neoconcreto”. En su trabajo la poesía se expande a otros soportes, va más allá de la bidimensión y llega a materializarse en acciones como el *Poema enterrado* de 1959, un pequeño objeto formado por tres cubos minúsculos (uno dentro de otro) colocados en una habitación subterránea que el espectador debe explorar. Finalmente, Amaral menciona a otros artistas brasileños como Alfredo Volpi, Milton Da Costa, Sérgio Camargo y Mira Schendel (de origen suizo) que crearon obras en sintonía con la corriente constructiva, si bien no integraron ninguno de estos grupos.

Margarida Sant’Anna, en “El acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo”, señala los entrecruzamientos de esta colección con el concretismo y neoconcretismo. La muestra, curada por Dégand, dotada de un carácter didáctico que “revelaba el esfuerzo del museo en familiarizar al público local con el arte contemporáneo”,⁷ fue el puntapié inicial para la apertura del museo y sus vínculos con la comunidad en general. Las obras del grupo Ruptura fueron exhibidas en una representativa muestra del año 1952, con el objetivo de alentar y difundir la abstracción en Brasil. En 1961 se realizó también allí la exposición de arte neoconcreto promoviendo tanto a los artistas integrantes como a sus principios conceptuales. Para la incorporación de producciones vinculadas con estas líneas estéticas fue necesaria la formación de un fondo de adquisición, gracias al cual ingresaron obras de Fiaminghi, Sacilotto, Clark, Barsotti y Weissmann. También las donaciones de particulares cumplieron un rol fundamental para el incremento de la colección. Sant’Anna subraya la importancia del acervo Leirner como punto de difusión del arte concreto y neoconcreto a partir de la exposición efectuada en el mismo museo en 1998, denominada *Arte constructivo en Brasil: Colección Adolpho Leirner*. En esta ocasión ambas colecciones se unen para generar esta importante muestra presentada tanto en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo como en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

Por su parte Willy Kautz, en “Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil”, destaca el uso del concepto de Gullar en el título de esta exposición que alude al “Manifiesto neoconcreto”, texto que funciona como un parteaguas en el modernismo de la década de los cincuenta y un elemento cuestionador del racionalismo característico del arte concreto. En ese sentido, el concepto de *cuasi-corpus* es el eje vertebrador de esta propuesta que se articula con el ojo-cuerpo pero que no excluye las representaciones del arte concreto, más bien ligadas al ojo-máquina según Kautz. En cuanto a las genealogías estéticas, el autor traza una línea que relaciona al concreto de Ruptura con el arte concreto-invencción argentino (con Tomás Maldonado como referente principal), con el neoplasticismo

7. Margarida Sant’Anna, “El acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo”, en *Cuasi-corpus*, 26.

holandés, el constructivismo ruso y especialmente con la Escuela de Ulm dirigida por Max Bill. Asimismo, el binomio arte/ciencia constituyó un factor decisivo para quebrantar el lenguaje expresivo propio de la pintura realista o la abstracción lírica. A su vez se recupera la teoría de la *Gestalt*, sus leyes de la percepción y la morfología visual, y determinados postulados procedentes de las matemáticas. A diferencia de este proyecto estético, el neoconcretismo se contrapone al cientificismo concreto y recurre a la perspectiva fenomenológica para concebir las prácticas artísticas, con un claro giro hacia lo corporal, lo emotivo y afectivo. La teoría fenomenológica de Merleau-Ponty conecta al espectador con el objeto de su percepción de manera directa subrayando la experiencia del cuerpo y sus sentidos. En esa línea de trabajo la producción visual carioca de finales de los años cincuenta posibilita el inicio del neoconcretismo. Kautz menciona ciertos ejemplos, entre los que se destacan el *Ovo* de Clark y los *Tecelares* de Pape. En ese impulso hacia el volumen y la tridimensionalidad se destacan el *Puente* de Weissman, el *Relevo espacial* de Oiticica y los *Bichos* de Clark. La activación de los objetos provocaría una metamorfosis que caracterizó el funcionamiento dinámico de estas propuestas. Para el autor estas líneas constructivas del arte concreto y neoconcreto exhiben sus metodologías formales de manera interdependiente y en cierto modo contrapropuesta, dado que “las proposiciones artísticas del arte neoconcreto fueron posibles gracias a que el modelo concreto era ya una práctica cultural asimilada y establecida en Brasil”⁸. Es fundamental destacar que la metáfora del *cuasi-corpus* simboliza la desintegración del lugar central de la historia del arte eurocéntrica, la segmentación del modernismo como tópico único, la heterogeneidad de los proyectos regionales, y el quiebre del racionalismo a ultranza, para dar espacio a otras dimensiones perceptivas.

En el texto escrito por el propio Leirner para el catálogo, titulado “Coleccionar es una búsqueda”, discute el rol del coleccionista en la conformación de acervos artísticos en museos, en el mercado del arte y en el campo de la crítica. Si bien su familia se interesaba en la cultura de Brasil al emigrar desde Europa en los años treinta, su colección no fue heredada. Hacia 1974 junto con su esposa inaugura en el Museo de Arte de São Paulo la exhibición *Tiempos de los modernistas*, en la que incluyeron objetos brasileños, como tapices, muebles, vasos y esculturas, relacionados con la estética *art déco*. Con el tiempo la colección fue incorporando obras del concretismo y neoconcretismo como los trabajos del grupo Ruptura, el Atelier Abstracción de Flexor, el grupo Frente de Río o los abstractos geométricos. Leirner resalta el contacto directo con los artistas, las visitas a los talleres, los diálogos con ellos, sus historias familiares y los recuerdos entrañables. Destaca la “alegría de presenciar hoy el rescate y reconocimiento de los trabajos de Lygia Clark y Hélio Oiticica en el exterior, en grandes e importantísimas exposiciones itinerantes en capitales europeas y americanas”⁹ como

8. Willy Kautz, “Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil”, en *Cuasi-corpus*, 31.

9. Adolpho Leirner, “Coleccionar es una búsqueda”, en *Cuasi-corpus*, 25

una resonancia de las obras de estos dos artistas en el ámbito cultural mundial, pero a la vez lamenta el porcentaje menor de exposiciones en los museos de Brasil dedicadas a artistas locales en comparación con los extranjeros. Leirner cierra el texto haciendo énfasis en el sentido visionario de este acervo, ya que permitió no solo la reunión de piezas importantes sino su visibilización y difusión en el circuito internacional. Más allá de las numerosas exhibiciones que incluyeron obras de arte concreto y neoconcreto de Brasil, cabe recordar que el Museum Haus Konstruktiv de Zürich, Suiza, presentó desde noviembre de 2009 hasta febrero de 2010 la exhibición *Dimensions of Constructive Art in Brazil*, destacando el valor patrimonial de la colección de Leirner y su puesta en valor en la escena artística contemporánea.

CUERPOS, ESPACIALIDAD Y POESÍA

De manera paralela a la realización de la primera *Exposición nacional de arte concreto* en São Paulo se desplegaron algunas experiencias de carácter performático por parte de Flavio de Carvalho. El 18 de octubre de 1956, en *Experiencia # 3*, el artista lanzó públicamente su *New look*, un conjunto de vestir de dos piezas, blusa y falda más sandalias, diseñado para los hombres de los trópicos por su liviandad, comodidad y frescura.¹⁰ Su caminata por las zonas urbanas de São Paulo con este atuendo despertó curiosidad en los transeúntes dado que la indumentaria claramente remitía a un uso femenino. Carvalho fue un estudioso de la psicología de masas, de sus comportamientos habituales y de la evolución de la vestimenta, y se lo considera además como un precursor de la *performance* en territorio brasileño. Recordemos la conocida *Experiencia # 2*, una acción efectuada en 1931 el día de la celebración de Corpus Christi: el artista se sumergió entre la muchedumbre que seguía la procesión desplazándose a contramano y tropezando con la mayoría de los asistentes. En el marco de esa experiencia transgresora, se aproximó a las Hijas de María, comenzó a inquietarlas y a seducirlas mirándolas insistentemente. Los concurrentes coreaban a la voz de “¡línchenlo!” y el hecho concluyó con la huida del artista, la aparición de la policía y el traslado a la comisaría local. Confluencia de acción artística y desfachatez, este ejercicio corpo-mental habilitaba la pregunta por los impulsos inconscientes y los tabúes sociales, por aquellas zonas no contaminadas por la razón y el peso de la religión inculcada desde la conquista europea en América.¹¹ De este modo Carvalho incorporaba el legado antropofágico y se manifestaba contra el catolicismo, tal y como lo hacía Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropófago” de 1928. Toda la obra de Carvalho puede leerse como un puente entre la experiencia modernista de la antropofagia cultural y el neoconcretismo de Oiticica, Clark y Pape, donde lo corporal adopta una importancia sustancial.

10. Diana Taylor, *Performances* (Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012).

11. María Elena Lucero, “Diseñar y exhibir la alteridad: Sobre *Lugares do delirio* (Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2017)”. *Caiana: Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* 12 (2018): 211-221.

El ya mencionado *Poema enterrado* de Gullar también incorpora el espacio y la acción performática. Para el poeta esta pieza fue el resultado de su producción anterior, y direccionaba su trabajo hacia la participación del espectador más allá del objeto: “La idea era que el lector entrara físicamente en el poema, en su centro”.¹² El poema estaba colocado en una habitación subterránea de tres metros por tres, a la cual se accedería bajando una escalera. Al llegar al sitio el visitante se encuentra con un cubo rojo en el suelo, y al desplazarlo se encuentra con un cubo verde más pequeño, dentro del cual hay un cubo blanco que al ser a su vez desplazado permite leer en el piso la palabra “*rejuvenesça*” (rejuvenezca). No solo la obra se inscribe en una duración determinada, sino que acontece una operación límite con el lenguaje mismo y se compromete la acción corporal y performática. La posición de Gullar fue determinante en ese aspecto: a su parecer la crítica de arte tradicional era un campo en franca desaparición a raíz de la preeminencia de la cultura de masas en la cotidianeidad, que reemplazaría la mediación teórica entre práctica artística y sociedad.¹³ La cultura visual y la comunicación se hermanarían en una unión directa y los nuevos lenguajes de los medios masivos formarían parte de esa realidad. Unos años antes, en 1954, Gullar había escrito “*A luta corporal*”, donde quiebra con la narrativa característica de la Generación del Cuarenta y Cinco y provoca lo que Sérgio B. Martins llama la pulverización del lenguaje.¹⁴ Esta poesía establece nexos con sus escritos sobre el neoconcretismo, donde se posiciona al cuerpo como tópico fundamental al incorporar la filosofía de Merleau-Ponty y la incidencia de las capacidades sensoriales en las manifestaciones artísticas. De esta manera, la temporalidad se sostiene en el propio lenguaje y conlleva a un alto grado de experimentación literaria. Surge desde la misma escritura una cantidad de imágenes que funcionan como contrapunto de la afluencia de los versos iniciales, rasgo que reaparece en el “*Manifiesto neoconcreto*”, donde la persistencia del tiempo forma parte del léxico poético. En la poesía de los años cincuenta Gullar recurre a figuras como frutas (manzanas, peras) y a su atractivo sensorial; algo similar aplica a su interpretación de la obra plástica del período neoconcreto de Aluísio Carvão, cuya exterioridad describe como una “*pulpa de color*”, una condensación de efectos cromáticos impactantes y de gran pregnancia visual. Gullar, Clark y Oiticica mantuvieron numerosas coincidencias en su comprensión de los aspectos conceptuales y visuales del arte brasileño moderno. Afirma Gullar: “*Está claro (...) que si Hélio y Lygia concuerdan conmigo es porque tampoco aceptaban el racionalismo extremo y empobrecedor de los concretos. Entonces, en todo rigor, los tres que empujan el movimiento fuimos Hélio, Lygia y yo*”.¹⁵

El desvío del rigor geométrico que caracterizó la obra de los concretos paulistas formaba parte de las discusiones que se desarrollaban en el taller de Ivan Serpa, frecuentado hacia 1957 por los artistas que luego formarían parte

12. Ferreira Gullar, *Ferreira Gullar in Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez* (Nueva York: Fundación Cisneros, 2012), 218.

13. Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012).

14. Sérgio B. Martins, “A ‘polpa da cor’: A persistência do dispêndio na teoria neoconcreta de Ferreira Gullar”, en *Linguagens visuais: Literatura, artes, cultura*, organizado por Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schollhammer y Danusa Depes Portas (Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2018), 321-340.

15. Gullar, *Ferreira Gullar*, 176.

del neoconcretismo. Serpa aplicó un método de enseñanza del arte ligado a la manera en que dibujaban y pintaban los niños. En sus clases estimuló la capacidad creativa a través del diálogo y la investigación. Como docente confiaba en la base intuitiva de la producción artística y planteaba afinidades entre el arte moderno, las expresiones infantiles, los llamados “primitivos” y los locos. Estas afinidades conformarían la antesala del neoconcretismo de 1959.

Dentro de la colección Leirner obras como *Ovo* (1959) y *Bicho (máquina)* (1962) de Clark, o *Relevo espacial* de Oiticica (c. 1960), estimulan la apertura hacia nuevas dimensiones sensoriales, encarnan el germen del movimiento en el espacio circundante y activan la inclusión del espectador. *Ovo* (Img. 1) es una pintura efectuada con tinta negra en la que sobresale una diminuta superficie hacia el borde circular, un gesto mínimo que se da a leer como un intento por salirse del límite, y excederlo para ingresar en el espacio. Según Gullar la pintura de Clark buscaba trascender el marco: “ella quería suprimir el marco para llegar al espacio real. Y ahí comenzaba el proceso que fui discutiendo en la teoría del no-objeto, mostrando cómo ella pasó progresivamente de la pintura al espacio hasta llegar



Imagen 1. Lygia Clark, *Ovo*, 1959, pintura industrial sobre madera, 33 cm de diámetro. The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art. © Associação Cultural Lygia Clark

16. Gullar, *Ferreira Gullar*, 184.

17. Suely Rolnik, "Geopolítica del rufián", en Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica: Cartografía del deseo* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2005), 480.

a los *bichos*".¹⁶ *Bicho (máquina)* (Img. 2) es un constructo de metal dorado que requiere de la manipulación del espectador para activarse. Las bisagras metálicas permiten articular de diferentes maneras las láminas que lo conforman, de modo tal que el público se convierte en partícipe necesario de la obra. En gran parte de la producción visual de Clark los diálogos entre el objeto y sujeto, la obra y el espectador, estimulan aquello que Suely Rolnik denomina el cuerpo vibrátil, esto es, "la segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto. Es nuestro cuerpo como un todo el que tiene este poder de vibración en las fuerzas del mundo".¹⁷ La lógica que se desprende de la activación del cuerpo vibrátil permite que las sensaciones nos afecten de manera tal que el mundo se percibe como un mapa de fuerzas. Si bien estas nociones se observan de manera evidente en los trabajos de Clark de finales de la década del sesenta, los *Bichos* habilitan este tipo de experiencias al incentivar las interacciones entre la práctica artística y la dimensión corporal.

El *Relevo espacial* de Oiticica (Img. 3) está colgado con hilos transparentes desde el techo. Se trata de un objeto construido con maderas pintadas de un amarillo pregnante cuyo tono altamente saturado genera espacios y propone un intercambio con el espectador. Esta característica es un elemento constante en la obra de Oiticica: la creación de espacio a través del color. Tal como se suele observar en otros artefactos de la misma serie, las formas aerodinámicas del *Relevo* amarillo mantienen el tipo de estructura presente en los *Metaesquemas* de 1957, pero en este caso adoptan otras características, se independizan de la tela y ocupan el



Imagen 2. Lygia Clark, *Bicho (máquina)*, 1962, metal dorado con bisagras, dimensiones variables. The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art. © Associação Cultural Lygia Clark.



Imagen 3. Hélio Oiticica, *Relevo espacial*, c. 1960, pintura sobre madera recortada, 114.3 × 114.3 × 25.4 cm. The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art. © César y Claudio Oiticica.

área circundante. La verticalidad es uno de los rasgos más determinantes¹⁸ además del funcionamiento del color como un elemento fundador de lo espacial. Oiticica creaba primero maquetas pequeñas de los relieves en papel y luego las trasladaba a tamaños mayores transformando la escala. Las maderas eran coloreadas con esmaltes antes de ser fijadas a la base correspondiente y en ocasiones podían detectarse los rastros de las pinceladas sobre las superficies. Las pinturas estaban fabricadas por el propio artista, quien mezclaba resinas de acetato con los diferentes pigmentos seleccionados para cada obra, una técnica que también empleó en algunos *Bólidos* de 1964.

Por otro lado, estas obras abrieron un camino a la inclusión del espectador y a la teatralidad como una fuerza corrosiva externa, según la terminología de Michel Fried. En su análisis del arte norteamericano entre 1963 y 1967 Fried sostiene que el minimalismo de la década del sesenta quedaría atrapado en la teatralidad, un rasgo que distorsionaría la experiencia estética. Defensor de la crítica formalista de Greenberg, Fried acuña los términos “literalidad”, “teatralidad” y “objetualidad” para caracterizar la producción minimalista posterior al expresionismo abstracto. La literalidad es una cualidad de la práctica pictórica desde el posimpresionismo en adelante, y en la etapa que investiga Fried se asocia a la objetualidad.¹⁹ El proyecto minimalista asume una literalidad aislada en el sentido de que las obras son literales, son lo que vemos: objetos, conjuntos de

18. Mari Carmen Ramírez, *Hélio Oiticica: The Body of Color* (Houston: Tate Publishing-Museum of Fine Arts, 2007).

19. Michael Fried, *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1998).

20. Iyonne Pini, “Cuestionario sobre historia del arte”. *H-Art: Revista de historia, teoría y crítica de arte* 0 (2017): 118.

formas, contornos, líneas y tonalidades cromáticas o acromáticas. En los grandes tamaños de las piezas minimalistas está presente la teatralidad en tanto dimensión abarcativa de una distancia espacial que determina a la obra como objeto y al espectador como sujeto. Aunque la situación pertenece y depende del espectador, el foco central sigue siendo la obra y su identidad objetual. Para Fried la teatralidad continuaría en ascenso en el arte de las décadas de 1970 y 1980 (en especial en las propuestas que incluían la instalación) mientras que la abstracción quedaría acorralada. La teatralidad del minimalismo, fuertemente criticada en ese libro, fue sin embargo una punta de lanza para la propagación de nuevas expresiones visuales ligadas a la ambientación o a aquellas manifestaciones que se irradiaban hacia el espacio circundante y que posteriormente estimularon el ejercicio performático dentro del campo artístico.

OTRAS LECTURAS Y GENEALOGÍAS

La historia del arte heredada de la tradición europea ha sido puesta en crisis a través de numerosos debates dentro del ámbito académico. Iyonne Pini observa que si bien la universalidad de los discursos del arte triunfó en el siglo XIX, en la modernidad la noción de tiempo es puesta en discusión a raíz de la tensión hacia el futuro y la perspectiva rupturista sostenida por los movimientos vanguardistas de renovación artística. En el transcurso del siglo XX la visión eurocéntrica de la historia del arte entra en crisis y surgen otras historiografías como la de la escuela de *Annales*, la del marxismo inglés, la iconografía, la sociología y la psicología del arte. El paulatino quebrantamiento de un modelo con validez universal abrió espacio a nuevos paradigmas para leer imágenes procedentes de las artes visuales. Cuando se intenta inscribir este espacio reflexivo en contextos como América Latina el problema se torna más complejo aún: por un lado “se discute el peso tradicional otorgado a los modelos eurocéntricos que crearon una especie de metacultura planetaria, centrada en la ambigua noción de ‘lo occidental’. Por otro, se habla con insistencia de lenguaje internacional, universalizable” que en general se remite solo al *mainstream*.²⁰ Las investigaciones sobre la heterogeneidad cultural que atravesó la formación de América Latina también destacan también los procesos de mestizaje a partir del componente indígena y de la influencia de la negritud. Por ello es necesario pensar en otros modos de estudiar y analizar los desarrollos culturales latinoamericanos. En este contexto se destaca el rol de la celebración del Simposio de Austin en 1975, en el cual se plantearon una serie de cuestionamientos acerca de la regionalización de la crítica de arte en el ámbito latinoamericano.

Más allá de las especificidades que Pini nos sugiere considerar, se abre otra línea de análisis arraigada en la noción de anacronismo que parte de las reflexiones

de Georges Didi-Huberman y habilita un cambio de paradigma en el estudio del arte. Didi-Huberman propone una arqueología crítica de la historia del arte que ponga en discusión tanto a la historia del arte legitimada (y, agregaríamos, precedente de la tradición occidental) como al objeto “historia”.²¹ Las herramientas utilizadas durante décadas para interpretar y analizar las manifestaciones visuales de las artes plásticas se arraigan en la historia como un área de las ciencias sociales que se vale de la organización cronológica y diacrónica. A diferencia de la idealización de la que muchas veces son objeto las obras icónicas en la historia del arte, el autor nos invita a pensar en la encarnadura de las cosas. El anacronismo estimula el descubrimiento de la riqueza y exuberancia de los objetos, su diversidad, aquello que los excede: una dinámica de la memoria que permite un mayor entendimiento y una complejización en el análisis del arte. Así, Didi-Huberman nos habla de la fecundidad del anacronismo, de las supervivencias, de tiempos pasados y futuros que rodean las expresiones visuales, del más-que-presente de un acto. Se trata de pensar las imágenes más allá de la historicidad y en tensión con la temporalidad, lo que Gilles Deleuze denominó imagen-tiempo en referencia al montaje en el cine.

La superposición de temporalidades también es un aspecto incluido en el pensamiento crítico de Walter Benjamin, analizado por Susan Buck-Morss, quien examina el universo benjaminiano articulando la mirada del autor con las imágenes circundantes, con figuras evocadoras, con las transiciones de un sitio a otro, los símbolos y las arquitecturas vernáculos.²² Estos itinerarios sensoriales suponen movimientos que ensamblan espacios cercanos y distantes mediante las realidades experimentadas, habilitando situaciones histórico-temporales que adquieren materialidad poética a través de impresiones literarias, que son a la vez visuales.

En los debates sobre las historiografías locales los aportes de la investigadora Andrea Giunta arrojan luz sobre las sincronías entre las expresiones visuales latinoamericanas y las producciones provenientes de países europeos o de los Estados Unidos. Estas coincidencias quiebran con el preconceito de un arte derivativo en el cual habría señales estéticas que serían emitidas por ciertas metrópolis culturales y luego reproducidas o reinterpretadas por artistas localizadas en las denominadas periferias. A partir de la noción de vanguardias simultáneas Giunta señala los procesos descentrados que recorren el arte contemporáneo y recuerda la emergencia paralela de los impulsos estéticos que se inscriben en Latinoamérica a partir de la posguerra y los desarrollos en Europa o Estados Unidos.²³ En todos estos contextos acontece una recuperación de las vanguardias históricas respecto a sus lenguajes plásticos, sus estrategias de disrupción de la tradición y, sobre todo, sus cuestionamientos a las instituciones legitimadas. En el despliegue de la abstracción en países como Argentina, México y Brasil podríamos encontrar ecos, resonancias o coincidencias con la producción norteamericana, el nuevo realismo

21. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

22. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2001).

23. Andrea Giunta, *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019).

24. Suely Rolnik, *Lygia llamando*, mimeografiado de la autora, segunda reunión de la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina (Rosario: CCPE/AECID, 2008).

25. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual* (Madrid: Akal, 2018).

francés o los neovanguardismos europeos de la misma época, lo cual conduce a desterrar la idea del arte latinoamericano como derivativo o periférico. En el caso de los artistas que nos ocupan, Giunta sugiere que ambos han observado críticamente la abstracción europea: Clark al desplazar la abstracción hacia el entorno y el espacio, y Oiticica al dislocar las estructuras ortogonales, movilizandol la grilla geométrica y abriendo nuevos espacios irregulares. El paso siguiente sería, inevitablemente, la apertura hacia lo corporal, la performatividad y la teatralidad.

Las conexiones que las obras de Clark y Oiticica establecen con otras facetas culturales evidencian tramas de significados compartidos tales como la apertura hacia el cuerpo vibrátil, que en términos de Rolnik, marca la triple conjunción de estética, clínica y política,²⁴ o la inclusión de los márgenes sociales, como la lectura de Franz Fanon que emprendiera Oiticica. De este modo se vislumbran saltos y dislocaciones que diferencian sus proyectos de los de otros artistas concretos, no solo en términos simbólicos sino también en sus visualidades. Los relacionamientos de las imágenes, las contaminaciones y los diálogos entre soportes y medios técnicos constituyen un eje central en estas producciones. La hibridez de soportes y la confluencia de pintura, objeto, tridimensionalidad y espacio generan un conglomerado mixto que va más allá de la catalogación descriptiva, y se constituye como un aspecto no lingüístico.

Si el arte moderno defendido a ultranza por Greenberg se direcciona hacia su propia esencia o se identifica con lo que Fried llama antiteatralidad, las experiencias posteriores tienden a analizar las condiciones determinantes de la obra y sus posicionamientos históricos.²⁵ Hay sentidos que subyacen a los trabajos de Clark y Oiticica que se perfilan hacia un diálogo con el entorno, la expansión de la especificidad artística, el comportamiento del otro, la dinámica interactiva y la teatralidad. *Ovo*, *Bicho (máquina)* *Relevo espacial* son así ejemplos del neoconcretismo que presagian otras manifestaciones visuales y performáticas.

CONCLUSIONES

En este artículo hemos propuesto una relectura del impacto de determinadas obras de la colección Leirner que plantean disrupciones respecto al resto de las producciones. Quizás en el interior de la colección y en el montaje exhibitivo de *Cuasi-corpus* los objetos de Clark y Oiticica aquí analizados quedan equiparados a la mayoría de las piezas que integran este importante acervo de arte concreto y neoconcreto. Instituir una lectura crítica nos ha permitido articular debates actuales que cuestionan la perspectiva histórica cronológica sobre las manifestaciones artísticas, tensionando las expresiones visuales hacia otras temporalidades, herencias simbólicas y trayectos culturales que rodean las condiciones de producción, materialización, recepción e irradiación semántica de las mismas. En

los casos de Clark y Oiticica la visión anacrónica postulada por Didi-Huberman como un modo de establecer puentes con *tiempos-otros* nos lleva hacia el pasado, presente y futuro. Se trata de un pasado que sin duda tiene sus antecedentes en la agitada actividad performática de De Carvalho, una contemporaneidad situada que se enlaza con los impulsos poético-corporales de Gullar y un futuro que se retroalimenta de estas búsquedas para alcanzar dimensiones perceptivas cuyos enclaves son el cuerpo, el espacio y el movimiento. Lo performático habilita aquí acoplamientos con experiencias de su tiempo y con una proximidad marcada por las latencias que subyacen en estos tres trabajos plásticos. Asimismo, la condición de simultaneidad descrita por Giunta conduce a pensar en una concordancia con expresiones visuales contemporáneas de otras escenas artísticas localizadas en las metrópolis culturales, (cabe recordar aquí los diálogos que tanto Clark como Oiticica entablaron con la abstracción del circuito internacional).

Si bien en este montaje en clave histórica de la colección Leirner *Ovo*, *Bicho (máquina)* y *Relevo espacial* compartían la misma sección, son piezas que se desprenden de las demás por su función activadora de otras instancias estéticas ligadas a lo corporal, disparadoras de la acción performática en el arte brasileño. De este modo la posibilidad de disponer distintos núcleos estratégicos que alteren el recorrido cronológico sería una alternativa en pos de resaltar las contextualizaciones y sobre todo enfatizar las proyecciones futuras. Se trata de abordar la colección más allá de un *continuum* estilístico que alinea el arte concreto y neoconcreto, de enraizar las piezas a diferentes temporalidades y genealogías culturales, y contemplar la conjunción de elementos de modo tal que abrace situaciones futuras que superan la noción de un objeto con connotaciones meramente visuales. Queda así en evidencia el fundamento que sostiene la idea de que estas obras constituyen el indicio de lo corporal dentro de la colección. Las producciones de Clark y Oiticica exceden su tiempo. Se trata de artistas que tempranamente formaron parte del grupo Frente y que fundaron sus aspiraciones creativas en una modalidad de carácter rupturista franqueando aquellos cánones estéticos procedentes de los focos artísticos de los centros metropolitanos. Sus itinerarios visuales adoptaron rasgos sensoriales, perceptivos y comportamentales, y forjaron una vía inaugural dentro de los movimientos culturales de inicios de los años sesenta que conformaría la antesala de nuevas experiencias performáticas ligadas al despliegue del cuerpo como una táctica de confrontación hacia la censura política e ideológica instalada en Brasil por entonces.



BIBLIOGRAFÍA

- Amaral, Aracy. "Brasil: De la producción concreta a la expresión neoconcreta". En *Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil*. Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 2003.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007 [1975].
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Fried, Michael. *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1998.
- García, María Amalia. *El arte abstracto: Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Giunta, Andrea. *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Gullar, Ferreira. *Ferreira Gullar in Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*. Nueva York: Fundación Cisneros, 2012.
- Kautz, Willy. "Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil". En *Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, 28-31. Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 2003.
- Leirner, Adolpho. "Coleccionar es una búsqueda". En *Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, 23-25. Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 2003.
- Lucero, María Elena. "Clivajes de la abstracción en Brasil: Desarrollos visuales en la posguerra". En *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs. abstractos*, coordinado por Antonio De Pedro, 145-228. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016.
- . "Diseñar y exhibir la alteridad: Sobre *Lugares do delirio* (Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2017)". *Caiana: Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* 12 (2018): 211-221.
- Martins, Sérgio B. "A 'polpa da cor': A persistência do dispêndio na teoria neoconcreta de Ferreira Gullar". En *Linguagens visuais: Literatura, artes, cultura*, organizado por Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schöllhammer y Danusa Depes Portas, 321-340. Río de Janeiro: PUC-Rio, 2018.

- Mesquita, Ivo. "Brasil". En *Arte latinoamericano del siglo xx*, editado por Edward Sullivan, 202-231. Madrid: Nerea, 1996.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2018.
- Pini, Ivonne. "Cuestionario sobre historia del arte". *H-Art: Revista de historia, teoría y crítica de arte* 0 (2017): 116-121.
- Ramírez, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Houston: Tate Publishing-Museum of Fine Arts, 2007.
- Rolnik, Suely. "Geopolítica del rufián". En Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica: Cartografía del deseo*, 477-492. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005.
- . *Lygia llamando*. Mimeografiado de la autora, segunda reunión de la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina. Rosario: CCPE/AECID, 2008.
- Sant'Anna, Margarida. "El acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo". En *Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil*, 26-27. Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 2003.
- Serviddio, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.
- Taylor, Diana. *Performances*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.