Clivajes de la Abstracción en Brasil. Desarrollos visuales en la posguerra

María Elena Lucero
Universidad Nacional de Rosario
Argentina

1. Episodios de posguerra. La abstracción como canon.

Durante el Estado Novo instituido por el presidente Gétulio Vargas, Brasil envió tropas en 1942 a combatir en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) junto a los Aliados que enfrentaron a las potencias del Eje[248]. Si bien oficialmente se procuró asociar el régimen de Vargas con el progreso y el orden, su política se encuadró en una perspectiva económica y social de perfil autoritario. Según sus defensores, el líder "conseguiría hacer que el país caminase a grandes pasos hacia el desarrollo, sin perturbaciones sociales, y ello porque la nueva política de control social garantizaba la cooperación entre las distintas clases"[249]. Con el triunfo de los Aliados al final del conflicto bélico y el inicio de la Guerra Fría[250], los gobiernos de carácter dictatorial perdieron credibilidad. Vargas renunció y tras celebrarse las elecciones presidenciales asumió Eurico Gaspar Dutra, quien permaneció en el poder de 1946 a 1951. El PCB (Partido Comunista Brasileño) adquiría nuevamente visibilidad pública, con el apoyo de artistas e intelectuales comprometidos políticamente como Cândido Portinari, Óscar Niemeyer o Graciliano Ramos, entre otros. Pero en 1947 Dutra declaro la ilegalidade del PCB. Más tarde, Vargas se postuló nuevamente como candidato a presidente y ganó por voto directo en 1951, gobernando hasta el día de su suicidio, el 24 de

248 El motivo que desencadenó el ingreso de Brasil a la contienda mundial fue el ataque alemán perpetrado a las naves brasileñas.

249 DE SOUZA, Margarita y ROLIM, María Helena. "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política", en: TERÁN, Oscar (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2004, p. 149.

250 A raíz de su peculiaridad geográfica e histórica fue precisamente durante la Guerra Fría que Brasil se consolidaba para el mundo como parte de América Latina. Leslie Bethell ha señalado al respecto: "¿*Cuándo* pasó el Brasil por fin a formar parte de "América Latina"? Cuando "América Latina" se convirtió en *Latin America*, es decir, cuando los Estados Unidos, y por extensión Europa y el resto del mundo, comenzaron a considerar que el Brasil formaba parte integral de una región llamada Latinoamérica, ya en los años veinte y treinta, pero especialmente durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría; por otra parte, cuando los gobiernos y los intelectuales hispanoamericanos comenzaron a incluir al Brasil en su concepto de "América Latina" y algunos (pocos) brasileños comenzaron a identificarse con América Latina". BETHELL, Leslie. "Brasil y "América Latina", en: *Prismas, Revista de historia intelectual N° 16*, Anuario del grupo Prismas, Centro de Historia Intelectual, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2012, p. 67.

agosto de 1954. Café Filho quedó a cargo de la presidencia transitoriamente, continuando después Carlos Coimbra da Luz en 1955 y Nereu de Oliveira Ramos hasta 1956. A inicios de ese mismo año, fue elegido Juscelino Kubitschek para ocupar el recinto presidencial hasta 1961. Kubitschek emprendió un Plan de Metas que estimuló la industrialización del país. Aunque esta política de corte desarrollista se agotaría sin alcanzar sus objetivos, el Plan se aplicó en un momento "en que los capitalistas internacionales comenzaron a interesarse por las economías denominadas subdesarrolladas pero que ya presentaban un nivel de crecimiento económico significativo"[251]. En la esfera económica nacional las ideas centrales de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) arraigadas en los términos de desarrollo/subdesarrollo[252] fueron propagadas y difundidas en Brasil por el economista Celso Furtado, quien "construyó su discurso con una preocupación teórica muy fuerte: la de discutir un concepto o un paradigma y elaborar una teoría capaz de interpretar la realidad en sus elementos más específicos"[253]. Pero al no considerar plenamente la inserción de estos procesos en un mecanismo global o la influencia de las clases dominantes, las políticas económicas nacionales se vieron afectadas, desembocando en crisis financiera, conflictos internos y deuda externa, una grieta social que antecedió al estallido del Golpe de 1964.

En 1956 durante la presidencia de Kubitschek se proyectó Brasilia como nueva capital del país, simbolizando la aspiración de modernización cultural. Lúcio Costa y Óscar Niemeyer fueron

251 DE SOUZA, Margarita y ROLIM, María Helena. "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política"…p. 187.

252 El conocido libro *Desarrollo y dependencia en América Latina* (1977) analiza esta coyuntura. El político brasileño Fernando Henrique Cardoso y el sociólogo chileno Enzo Faletto se refirieron a la "teoría de la dependencia" para comprender las economías latinoamericanas. Conceptos-clave como subdesarrollo, desarrollo, dependencia, centro y periferia o "sustitución de importaciones" formaron parte del vocabulario específico del libro, el cual marcó un diagnóstico fundamental para examinar el efecto devastador de las dictaduras en América Latina y la interrupción de los desarrollos económicos locales. CARDOSO, Fernando H. y FALETTO, Enzo. *Desarrollo y dependencia en América Latina*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1977.

253 DE SOUZA, Margarita y ROLIM, María Helena. "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política"…p. 190.

los autores ganadores de este proyecto. Los objetivos centralizados en el desarrollo económico iban de la mano del crecimiento urbano y cultural que, en este caso, se tornaría visible en las flamantes construcciones arquitectónicas. El diseño de Brasilia, cuya planta semejaba a un avión, sugería una imagen sintética, dinámica, estructural y de perfil geométrico, acorde a parámetros visuales que sintonizaban con la irradiación internacional del modernismo estético. Los planos tardaron en ser ejecutados y en 1960 se efectuó una inauguración de modo simbólico, ya que la edificación no había sido concluída. Las tareas de construcción se retomaron recién en 1964. Más allá de los vaivenes políticos y financieros, Brasilia se erigió como símbolo de avance, expansión y progreso, una idea que sobrevoló el imaginario social del desarrollismo económico em América Latina.

En el marco cultural de la Guerra Fría, los enfrentamientos en la arena política tuvieron repercusiones en el panorama artístico a inicio de los años 50[254]. Desde varios flancos, "la batalla por la hegemonía del mundo, que se disputaban los Estados Unidos y la Unión Soviética, era librada, en el campo cultural, por los

254 Recordemos que bajo la Guerra Fría surgió la denominación de los "tres mundos", una clasificación en la cual Latinoamérica y sus países quedarían bajo la etiqueta de "tercer mundo" por sus sociedades "subdesarrolladas". A los ojos de la economía internacional la implantación de modelos externos transformaría ese panorama económico (en pos de salir de esa condición de subdesarrollo), adoptando medidas donde el núcleo central sería la modernización. Según Burity (2007) habría que identificar dónde se posicionaba el desarrollo y cómo ese discurso económico afectaba a las sociedades en cuestión en tanto la cultura característica de estos contextos podría ser avasallada por considerarse una especie de "obstáculo", ligado a la idiosincrasia de las culturas nacionales, para la modernización. Agregaríamos que, considerando la complejidad del tema, estas fricciones se tradujeron en buena parte en las tensiones entre la continuidad de una tradición figurativa local o el hecho de adherir a las corrientes internacionales en el campo visual. BURITY, Joalindo. "Cultura & desenvolvimento", en: MARCHIORI, Gisele (org), *Teorias & Políticas da cultura. Visões multidisciplinares*, EDUFBA, Salvador de Bahía, 2007, pp. 51-65. Por otro lado, en la Guerra Fría se iniciaron otras formas de colonialismo, menos evidentes y más sutiles, si consideramos la historia colonial de los siglos anteriores. A partir de la perspectiva decolonial, Walter Mignolo ha aseverado que durante dicha etapa: "En Occidente (el "mundo libre") surgió una nueva forma de colonialismo para la que el poder ya no era visible ni podía medirse por las posesiones territoriales. En el Este (el "bloque comunista") surgió también una nueva forma de colonialismo que dejaba una zona de naciones en medio (los "países no alineados")". MIGNOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid, 2003, p. 96.

alineamientos en favor de la abstracción y del realismo socialista, respectivamente"[255]. La manipulación ideológica presente en esta batalla cultural (en la que el poder económico estadounidense generó estímulos financieros para la producción de muestras internacionales, becas o premios) estuvo lejos de una complicidad tácita o consciente de los artistas que protagonizaron los eventos culturales de aquel entonces. La idea del canon abstracto como emblema de un mundo democrático de posguerra enfrentado al imaginario figurativo del totalitarismo soviético fue un instrumento que sirvió para disputar diversos poderes en el área de la cultura. Y en esa dirección es que:

> […] el apoyo que desde un conjunto de instituciones norteamericanas se dio al arte latinoamericano debe entenderse también como un instrumento de propaganda orientado a contrarrestar la política cubana hacia los intelectuales latinoamericanos, permanentemente convocados a discutir la cultura de la revolución[256].

Al respecto, Serge Guilbaut detalló las maniobras estéticas y políticas visibles en las estrategias ejecutadas desde el ámbito estadounidense durante los años 40, cuyo objetivo fue conseguir que la actividad plástica se trasladase de París a Nueva York luego de la Segunda Guerra[257]. Este hecho provocó numerosos debates en relación al arte moderno y a la abstracción, y la conformación de nuevas colecciones de obras artísticas en las metrópolis culturales[258]. En correlato con un programa cultural y político se

255 USUBIAGA, Viviana. "Una piedra (o un metal retorcido) en el camino de la escultura moderna", en: GIUNTA, Andrea y MALOSETTI, Laura, *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar,* Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2005, p. 94.

256 GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 34.

257 GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

258 En 1941 Alfred Barr ideó el esquema del torpedo para diagramar la colección permanente del Museum of Modern Art (MoMA), institución de la cual fue director desde 1929 a 1943. A grandes rasgos, en el gráfico se observan las tendencias estéticas que integrarían el acervo plástico. El esquema se iniciaba en 1875 con autores como Vincent Van Gogh, Paul Gaugain, George Seurat, Paul Cézanne o Henri Rousseau. Barr le asigna una fuerte presencia a la Escuela de París en 1925, un segmento menor para el resto de Europa y una zona final para Estados Unidos (identificado con el canon abstracto) y

delineó una manera de construir la historiografía del arte moderno, la cual se incorporó a las instituciones académicas. En la etapa siguiente al término de la Segunda Guerra, la historia del arte fue introducida en el currículum general de la mayoría de los colegios estadounidenses y en las Universidades. Profesores como E. Upjohn, D. Wingert y J. Mahler de Columbia University publicaron un texto precursor que respondió a las necesidades culturales de una enorme cantidad de estudiante de clase media "[…] many of whom where entering the universities at government expense"[259]. En 1949, dichos autores editaron el libro History of World Art, el cual reivindicaba la trayectoria de la Bauhaus (enfatizando su carácter racionalismo, cientificista y abstracto) como un saludable antídoto contra el autoritarismo germánico y su perfil totalitario, visible en la proyección del régimen nazi y sus políticas culturales. Paralelamente, el peso público del crítico Clement Greenberg contribuyó a la expansión del canon abstracto como sinónimo del modernismo, presente de un modo ostensible en la pintura del expresionismo abstracto surgido a fines de los años 40. Greenberg, editor de la revista "Partisan Review", destacó la eficacia de separar la práctica artística del pensamiento político, dado que la modernidad exigía al arte separarse de un compromiso con los fenómenos diarios, restableciendo su esfera autónoma[260]. Esta visión, por la cual el artista debía enfocarse en el propio quehacer plástico más allá de las circunstancias sociales o políticas, fue abonando una concepción del arte que viraba hacia un lenguaje ensimismado definido por líneas, planos y colores, donde el relato explícito o la narración figurativa quedarían atrás como instancia superada. De hecho Greenberg pensó que, a raíz del contenido ideológico del realismo socialista, el arte po-

México (ligado a las representaciones indigenistas) hacia 1950. La gran mayoría de los países de América Latina no figuraban siquiera. Aunque todavía no se asistía al clima cultural de la Guerra Fría ya se perfilaba el predominio de la abstracción en el campo del arte.

259 MANSBACH, Steven A. "The Artifice of Modern(ist) Art History", en: MERCER, Kobena (edited by), *Annotating Art's Histories, Exiles, Diasporas & Strangers*, The MIT Press, Cambridge/London, 2008, p. 98.

260 DE CASTRO, Rosa Gabriella. "Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria", en: *Cultura Visual, n. 19*, julho/2013, EDUFBA, Salvador, 2013, p. 103.

día ser manipulado con facilidad, por lo tanto la estética debería enfocarse en sus problemas específicos tal como la investigación científica atiende las necesidades de especialización académica[261]. En 1939 el crítico describió en "Vanguardia y Kitsch" el derrotero inevitable del ismo vanguardista hacia la abstracción por su semejanza a lo absoluto y a lo "no objetivo", renunciando de este modo al mundo cotidiano de la experiencia común. En oposición se generaría una retaguardia, en este caso representada por el kitsch[262] enlazado con la industria y destinado a los "insensibles a la cultura genuina", una perspectiva descalificadora por parte de Greenberg hacia la cultura de masas. Jonathan Harris señala el énfasis con que Clement Greenberg corroboró que las grandes premisas del arte occidental se habían instalado en los Estados Unidos, hecho visible en el surgimiento de la Escuela de Nueva York. Las obras representativas del expresionismo abstracto tendían a los tamaños amplios y a la incorporación del gesto en la tela, tal como se observó en las pinturas de Jackson Pollock, William de Kooning, Arshile Gorky y otros artistas[263]. Una modalidad plástica inclinada al uso expresivo de los materiales era el ejemplo ideal de una sociedad libre, aunque la perspectiva pictórica defendida por Greenberg resultaba funcional a un designio ideológico propio de la Guerra Fría. La experimentación formal se encuadraba en el interior del lenguaje plástico, rasgo que fue entendido en un doble sentido: la supremacía del arte por el arte mismo sin necesidad de incluir elementos externos relacionados con el mundo social, y la ponderación de un estilo que, en tanto

261 DE CASTRO, Rosa Gabriella. "Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria"…p. 104.

262 De acuerdo a Matei Calinescu, el Kitsch alcanzó una circulación internacional recién en las primeras décadas del siglo XX. Habría tres hipótesis epistemológicas para el término: en principio su origen podría hallarse en la palabra inglesa "sketch", aplicada a aquellas imágenes de bajo costo características de los souvenirs turísticos; una segunda acepción se relacionaría con el verbo alemán "verkistchen" que significa "fabricar barato"; y finalmente otro verbo alemán, "kitschen" puede referir a "recoger basura de la calle" o "hacer muebles nuevos a partir de los viejos". CALINESCU, Matei. *Las cinco caras de la Modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo,* Tecnos, Madrid, 1991.

263 HARRIS, Jonathan. "Modernidad y Cultura en Estados Unidos, 1930-1960", en: Paul Wood, *et al., La Modernidad a debate. El Arte desde los Cuarenta*, Akal, Madrid, 1999, p. 46.

auguraba la libertad del artista a la hora de ensayar con líneas y colores, imprimía el sello de un país sin censuras o restricciones artísticas.

En el campo de la crítica de arte Harold Rosenberg exploró el despliegue de la abstracción en la esfera estadounidense refiriéndose a "la tradición de lo nuevo", una expresión que suena paradojal por subrayar lo novedoso y cambiante como un rasgo subyacente (y permanente) en el arte. Para el autor, la ruptura moderna con la herencia visual se ha reiterado de modo tal que produjo su propia tradición. Al colocar a Estados Unidos como epicentro cultural en la etapa de posguerra, sostiene el surgimiento de la abstracción/acción como una potencialidad netamente nacional, registrando una particularidad de las prácticas norteamericanas. Sus protagonistas, los pintores abstractos, eran una suerte de nuevos héroes diseminados que proliferaron de acuerdo al estímulo de galerías, revistas especializadas o exhibiciones. Rosenberg recalcó que la abstracción no es pintura "pura" ya que la eliminación del objeto no respondía a una meta estética sino a la acción misma del pintar, a un momento significativo en la vida del artista: "O ato de pintar é da misma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura acabou com todas as diferenças entre a Arte e a vida"[264]. El pintor norteamericano de vanguardia se lanzaba a la tela blanca, priorizando el gesto y la libertad del hacer al materializar ese acto. Trasladando esa perspectiva al plano político y desde una fundamentación teórica personal, Rosenberg distinguió la autonomía y el potencial expresivo de las manifestaciones de vanguardia en los Estados Unidos del control o de la rigidez cultural del socialismo. La figura del héroe comunista resultaba de una mezcla de nihilismo y burocracia zarista, y (a imagen y semejanza del político Vladimir Lenin) era un hombre que luchaba constantemente hasta en los sueños "para assumir o controle através de manobra e contramanobra organizadora do movimiento revolucionário, inicialmente na Rússia e, em seguida, no mundo inteiro"[265]. Sus observa-

264 ROSENBERG, Harold. *A tradição do Novo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974., p. 14.

265 ROSENBERG, Harold. *A tradição do Novo*,...p. 130.

ciones establecían una clara diferenciación entre la comunidad democrática estadounidense y el régimen comunista ruso, extrapolando los valores éticos e ideológicos de cada región geopolítica. Respecto a París como anterior epicentro cultural, Rosenberg remarcó su fecha de vencimiento al afirmar que había sido la Ciudad Sagrada de su tiempo hasta el día en que fue invadida. Un tenso equilibrio de fuerzas culturales internacionales (con los aportes de Pablo Picasso, Umberto Boccioni, Juan Gris, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Constantin Brancusi, Man Ray, Max Ernst, Alexander Calder, ente otros) caracterizó la urbe francesa y plasmó sus rasgos cosmopolitas, aunque el arte del siglo XX "não era parisiense"[266] y se identificaba en mayor medida con Nueva York o Shangai. En los años 20 la internacional cultural tuvo su capital en París y la internacional política en Moscú: ambas no lograron prosperar y quedaron los "cadáveres de esperança"[267], una especie de agonía de los logros vanguardistas anteriores que quedarían oscurecidos bajo el convencionalismo de la izquierda parisina de posguerra. Entendemos que para el autor, esta situación implicaba el cese de la experimentación artística en pos de un lenguaje realista inclinado hacia el compromiso ideológico y la propaganda política. En el caso latinoamericano esa lente operó en desmedro de las vanguardias de corte figurativo como por ejemplo el Muralismo mexicano, considerado por Rita Eder como vanguardia dura pero desacreditado bajo "la llegada triunfal de lo que hoy llamamos modernismo o una vanguardia descontextualizada de su significado social y político y la insistencia nuevamente de un arte puro"[268]. Las manifestaciones pictóricas o escultóricas realistas, más allá del contexto en el cual surgían, eran leídas como resultados plásticos con funciones precisas donde se perdía el objetivo artístico debido al peso de la misma figuración.

266 ROSENBERG, Harold. *A tradição do Novo*,...p. 154.

267 ROSENBERG, Harold. *A tradição do Novo*,...p. 157.

268 EDER, Rita. "Muralismo mexicano: modernidade e identidad cultural", en: BELLUZO, Ana María (org), *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina,* Memorial de América Latina, São Paulo, 1990, p. 102.

2. Recepciones y especificidades de la abstracción en Brasil

En el convulsionado clima de la posguerra, los vientos de la abstracción se propagaron en el campo de las artes visuales latinoamericanas. Uno de los episodios más relevantes aconteció en 1944 en Buenos Aires, Argentina, con la aparición del concretismo a través de los grupos Madí, Arte Concreto y Perceptismo[269]. Respecto al escenario brasileño, en São Paulo, el crítico belga Léon Dégand inauguró en marzo de 1949 la muestra Do figurativismo ao abstracionismo. La selección de los artistas participantes estuvo a cargo del mismo Dégand con el apoyo de las galerías francesas Denise René y René Drouin. Del ámbito local solo estuvieron presentes Waldemar Cordeiro (figura emblemática del grupo concreto Ruptura), Cícero Días y Samson Flexor. Esta iniciativa formaba parte de las repercusiones de otros episodios contemporáneos, como la creación del Museu de Arte Moderna de São Paulo (1947), del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948), así como el ciclo de seis conferencias del teórico argentino Jorge Romero Brest[270] en el Museu de Arte de São Paulo también du-

269 De acuerdo a Gabriela Siracusano, las vertientes concretas en Argentina manifestaron una clara relación entre el arte, la ciencia y la tecnología, donde "el arte se transforma en un medio de conocimiento que termina cuestionando el concepto de representación plástica –entendida como sustitución de una realidad visible-, para dar lugar a una imagen que apela a lo desconocido de la naturaleza, no a la imitación de sus apariencias sino a su íntimo mecanismo de producción de formas nuevas". SIRACUSANO, Gabriela. "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50", en: BURUCÚA, José Emilio (director de tomo), *Nueva Historia. Arte, Sociedad y Política, Tomo II*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 17. Por su parte, Gabriel Pérez Barreiro revisa esta etapa yuxtaponiendo los intereses artísticos al clima político instaurado por el peronismo de los años 40, subrayando que "la historia del surgimiento de Arte Madí y de la Asociación Arte Concreto-Invención se pierde en un mar de rivalidades, ambiciones y mistificaciones personales". PÉREZ, Gabriel. "Arte Madí/Concreto Invención 1944-1950. La negación de toda melancolía, en: ELLIOT, David (ed.), *Argentina 1920-1994,* Catálogo de Exposición, The Museum of Modern Art, Oxford, 1994, p. 56.

270 Jorge Romero Brest fue el director del CAV (Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella), organismo inserto en el proyecto desarrollista de una Buenos Aires que pretendía innovar en asuntos culturales. El 22 de junio de 1958 uno de los hijos de Torcuato, Guido, inauguró la Fundación Torcuato Di Tella, más tarde surgirían los Centros especializados. Romero Brest señaló el rol vital del CAV del Di Tella en medio de un ambiente artísticamente fermental. Los objetivos claves del CAV eran: "1. Contribuir a la promoción y difusión de las artes visuales; 2. Desarrollar contactos con centros extranjeros similares. Dichos propósitos reflejaban las teorías de modernización que influyeron en el pensamiento de Di Tella y Oteiza en esa primera época". KING, John.

rante 1948, las cuales "fueron de importancia fundamental para el futuro de los concretistas en Brasil"[271].

Hacia fines de la década del 40 se desató la controversia entre los promotores de la vertiente abstracta y quiénes defendían la persistencia de la figuración. Según Annateresa Fabris, la recepción de la obra de Cândido Portinari en São Paulo llamó la atención del escritor Louis Aragón, quien alabó las telas del pintor por su "carácter brasileño", referenciando el espíritu de un pueblo. La defensa de la propuesta figurativa de Portinari concordaba con el nuevo impulso que adquirían los lenguajes de corte realista en aquel momento, un gesto revelador de las efervescencias ideológicas que atravesaban el campo cultural. En Brasil existían ciertos reparos sobre al canon abstracto, por el posible adoctrinamiento hacia la obra de arte. La disputa entre abstracción y figuración alcanzó un "momento de intensidad"[272] con el arribo de Léon Dégand a São Paulo. La mencionada exposición Do figurativismo ao abstraccionismo, condensó una posición estética inclinada hacia el canon abstracto. Dégand dejaba por sentado en el texto del catálogo su propia idea de la pintura abstracta, definiéndola como "toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparencias visíveis do mundo"[273]: el objetivo no es representar las apariencias, tampoco recurre a medios gráficos ajenos sino al mismo lenguaje plástico, constituido por líneas, colores y formas. Al no estar determinado por la nece-

El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60, Asunto Impreso, Buenos Aires, 2007, p. 69.

271 AMARAL, Aracy. "Brasil: de la producción concreta a la expresión neoconcreta", en: *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*. Catálogo de Exposición, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, CONACULTA, INBA, México DF, 2003, p. 20.

272 FABRIS, Annateresa. "Realismo versus Formalismo: um debate ideológico", en *BALEIA NA REDE, revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura,* Vol. 1, nº 7, Ano VII, Dez/2010, FFC/UNESP, São Paulo, 2010, p. 320, disponible on line <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/edicaon7/Realismo_e_formalismo.pdf> (13 de marzo de 2015).

273 DÉGAND, Léon. «Do figurativismo ao abstracionismo.» In *Do figurativismo ao abstracionismo*, 27-48. Exh. cat., Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil, 1949., p. 41, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (9 de abril de 2015).

sidad de leer figuras cuyos modelos son externos, para Dégand el espectador posee una mayor libertad en la lectura de la obra abstracta. Respecto a las posteriores críticas, María Amalia García ha analizado la resistencia visible en el medio paulista hacia la abstracción, donde "la instalación institucional del arte abstracto era una estrategia forzada que desentonaba con la realidad vernácula"[274], justamente por el peso de una tradición nacionalista anclada en la figuración como el canal visual más representativo de los valores locales[275].

Una situación crucial para la divulgación del arte moderno en correlato con la abstracción fue la inauguración de la I Bienal Internacional de São Paulo el 20 de octubre de 1951. Gracias al apoyo económico de su fundador, el industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, se creó este evento que continúa hasta la actualidad[276]. El crítico brasileño Mário Pedrosa detalló la intención de Matarazzo como el resultado de sus viajes hacia Italia y el deseo

274 GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2011, p. 95.

275 Respecto al contenido social de la pintura figurativa en Brasil, cabe destacar la conferencia que Cândido Portinari dictó en 1947 en Montevideo y Buenos Aires, donde aseveró: "Los pintores que desean hacer arte social y que aman la belleza de la pintura en sí misma, son los que no olvidan que están en este mundo lleno de injusticias para formar filas al lado del pueblo, auscultando los anhelos en que éste se debate. El pintor social cree ser el intérprete del pueblo, el mensajero de sus sentimientos". PORTINARI, Cándido. "Sentido social del arte", en: GIUNTA, Andrea (comp.), *Portinari y el sentido social del arte*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2005, p. 317.

276 Con el tiempo, la celebración de esta Bienal ocuparía un lugar destacado entre los sucesos artísticos internacionales, no solo por la popularidad y trayectoria de sus invitados (integrando en general las salas de homenajes) sino por la contundencia de los relatos históricos que allí se trabajaron. Recordemos la memorable XXIV Bienal de 1998, cuyo núcleo histórico estuvo dedicado a los ecos culturales y las crónicas sobre el canibalismo y la antropofagia, un tropo que involucró desde los grabados de Théodore de Bry hasta los inquietantes muros de Adriana Varejão. Articulada en general por ejes temáticos, estas exposiciones ofrecen un alto impacto visual a raíz de la diversidad de sus propuestas artísticas. Las Bienales de São Paulo han reflejado el universo de conflictos, preocupaciones y problemas que irrumpieron (e irrumpen) en la esfera del arte. Bajo la curaduría de Ivo Mesquita se desarrolló en 2008 una convocatoria sin pinturas, sin objetos, sin instalaciones, pero con conferencias, publicaciones, documentos y espacios abiertos para debatir. El eje del evento giró en torno a la reflexión teórica sobre el arte y asombró el hecho de asistir a un Bienal sin obras, situación que dio lugar a la entrada inesperada de jóvenes intentando dibujar graffitis ocasionando la intervención de la seguridad que cubría el encuentro.

de impulsar un evento con esas características en São Paulo. Hay que considerar la paulatina industrialización debido a la sustitución de importaciones y el crecimiento demográfico del país. Desde varios aspectos "a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira"[277]. Creada a partir de los parámetros de la veneciana, la Bienal paulista proyectó quebrar con el aislamiento provinciano y forjar un encuentro de corte internacional en Brasil. En su primera edición, el Gran Premio Internacional le fue otorgado al suizo Max Bill por su obra "Unidade Tripartita" (1948-49), una escultura de metal plateado con curvaturas sinuosas, hecho que consagró y afianzó el carácter abstracto de la plástica moderna. También estaban seleccionadas las obras de brasileños de tendencia geométrica y/o lumínica como Iván Serpa y Abraham Palatnik. En ese aspecto, "la I Bienal de São Paulo motivó un cambio radical en las artes brasileñas al exponer a los artistas locales al modernismo internacional"[278]. Posteriormente se realizó la II Bienal que albergó al famoso Guernica de 1937 de Pablo Picasso, más trabajos de otros europeos como Oscar Kokoschka, Paul Delvaux o Piet Mondrian. El clima de cambio y renovación que rodeaba a los artistas brasileños estimuló el surgimiento de formaciones grupales, tal como ocurrió en los inicios de los 50.

En São Paulo y con Waldemar Cordeiro a la cabeza se formó en 1952 el Grupo Ruptura, junto a Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Luís Sacilotto, Leopol Haar, Kazmer Féjer y Maurício Nogueira Lima, acompañados por los poetas Haroldo y Augusto de Campos, y Décio Pignatari. La comunicación estrecha entre Cordeiro, Max Bill o Tomás Maldonado aproximó los debates con el concretismo argentino y la vertiente internacional. El pasaje de Max Bill por Brasil, incluida su muestra en 1950 en São Paulo, fue un dato relevante para comprender la emergencia del arte concreto[279]. A grandes rasgos, Ruptura su-

277 PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2007., p. 254.

278 AMARAL, Aracy. "Brasil: de la producción concreta a la expresión neoconcreta"…p. 20.

279 OLIVEIRA, Tatiana. "Concretismo no Brasil", en: *Transnational Latin American Art*

brayó una visión objetiva de la obra de arte soslayando el tono emotivo o hedonista. El arte era considerado una "forma de conocimiento"[280]. Los materiales empleados eran mas bien industriales y los trabajos presentaban superficies pulidas de ascética racionalidad. Produjeron tanto en las artes plásticas como en la gráfica, el diseño, la publicidad y el paisajismo. Un trabajo emblemático de estas experiencias concretas fue "Idéia visível" de 1956 (Imagen 1) de Waldemar Cordeiro. El entramado de líneas oblicuas que se tocan en diferentes puntos genera un efecto espacial dinámico e inquietante. El uso de elementos mínimos refuerza la noción de "idea visible" que el autor ha procurado enfatizar tanto en el título como en el trazado de este esquema linear acromático. Geraldo de Barros (Imagen 2) pintó en 1958 "Concreto", una composición con dos cuadrados apoyados en un vértice, un mayor y otro menor. En ambos se distinguen pequeños cuadrados en distintos colores (rojo y verde) que operan como focos de tensión al activar fuerzas internas de la configuración.

from 1950 to the present day, Center for Latin American Visual Studies, University of Texas at Austin, 2009., p. 387, disponible on line <http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2012/10/2009_FORUM_PAPERS.pdf> (10 de marzo de 2015).

280 BELLUZO, Ana María. "The ruptura Group and Concrete Art", en: RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Héctor, *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, New Haven and London, 2004., p. 203.

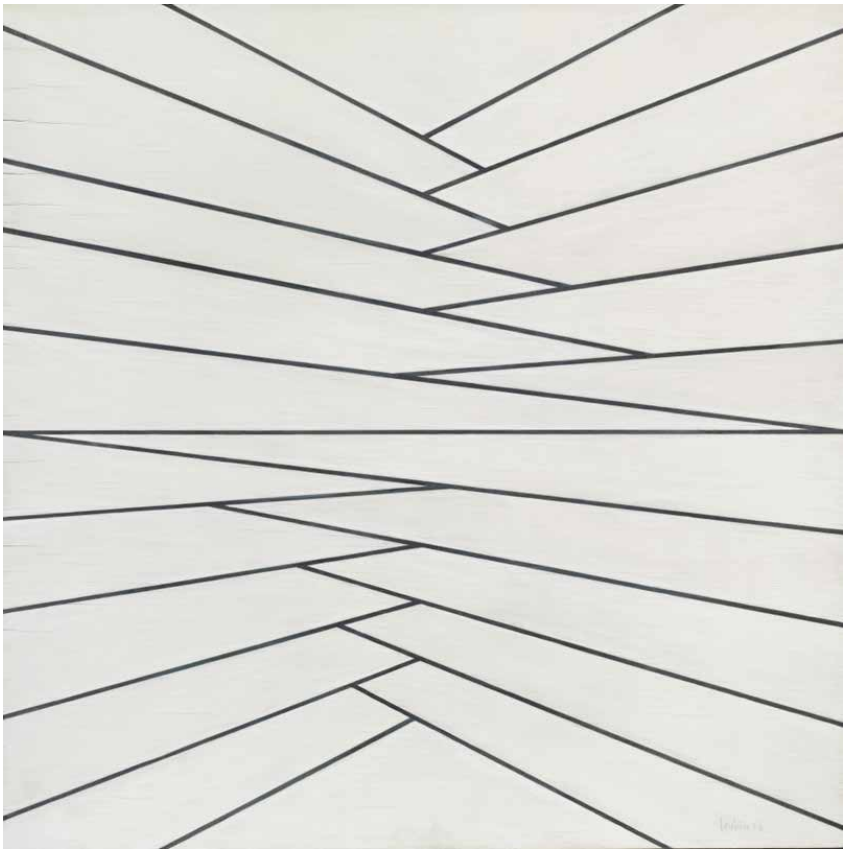

Imagen 1. Waldemar Cordeiro
"Idéia Visível", 1956
Látex industrial sobre lámina de madera
100.3 x 100.5 cm
Crédito: The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Foundation

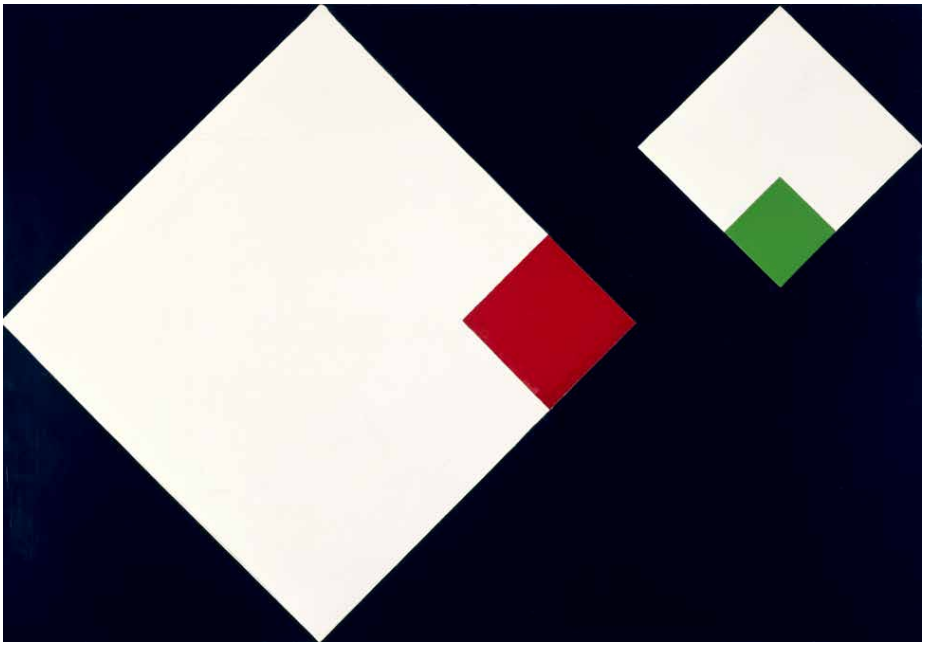

Imagen 2. Geraldo de Barros
"Concreto", 1958
Esmalte sobre madera prensada
49.2 x 71 cm
Crédito: The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Foundation

En 1954 en Río de Janeiro otra agrupación llamada Frente adhería a ciertos postulados del concretismo pero desde un costado diferente, incorporando otros soportes, texturas y enfatizando el uso del color pleno. Iván Serpa, Abraham Palatnik, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica y Aluísio Carvão, junto al poeta José Ribamar Ferreira Gullar, impulsaron una propuesta constructiva que aunaba geometría, experimentación cromática y material. En 1955 los escritores de ambos grupos se pusieron en contacto y del 4 al 18 de diciembre de 1956 organizaron la Exposição Nacional de arte concreta: artes visuais en el Museu de Arte Moderna de São Paulo. A partir de ahí, sobresalieron las fricciones entre los participantes de Ruptura y Frente a raíz de sus diferencias conceptuales. Los paulistas, fieles a la ortodoxia constructiva, criticaron los contenidos intuitivos, oníricos o libidinales

alegando que los de Rio de Janeiro se alejaban del espíritu concreto, priorizando la emoción más que la producción en sí misma. Y viceversa, los integrantes de Frente los acusaban de excesiva racionalidad y cálculo en lo que debería ser un canal de expresión visual. Ejemplos notorios de estas diferencias pueden observarse tanto en "Tema circular 1" (Imagen 3) de 1957 de Aluísio Carvão, en "Untitled" de 1956 (Imagen 4) de Hélio Oiticica, como en "Metaesquema 286" de 1958 (Imagen 5), también de Oiticica. Carvão colocó casi en el centro de la composición, levemente localizado hacia la izquierda, un círculo configurado por fragmentos cromáticos (verde, rojo y violeta) dejando un sector del mismo tono del soporte. Como líneas que se desprenden de esa amalgama circular, se observan dos trazos negros finos que describen grafismos geométricos abiertos, creando sutiles tensiones internas.

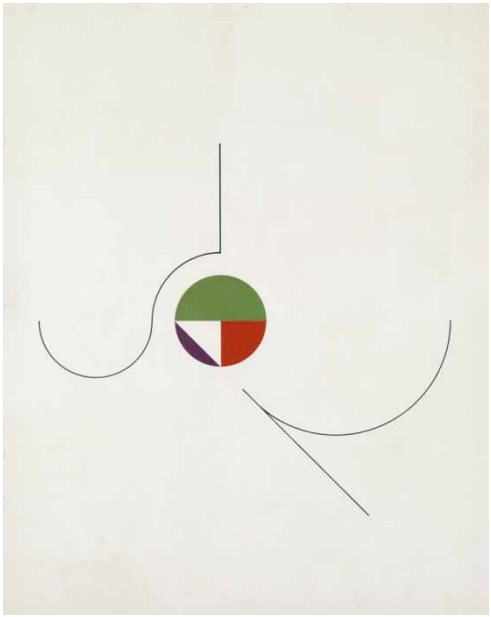

Imagen 3. Aluísio Carvão
"Tema circular n° 1", 1957
Óleo sobre madera prensada
80 x 64.1 cm
Crédito: The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Foundation

Hélio diseñó un conjunto de planos en tonos terrosos que aparecen interceptados por tres rectángulos azul claro y un pequeño grisáceo, impactando en la lectura general de la pintura. El intento de sacudir el ordenamiento habitual (en este caso a través del uso del color) se profundiza en el "metaesquema" donde las formas geométricas negras logran una desestabilización rítmica que moviliza la composición.

Imagen 4. Hélio Oiticica
"Untitled", 1956
Gouache sobre tabla
43 x 36.8 cm
Crédito: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, y Galerie Lelong, New York

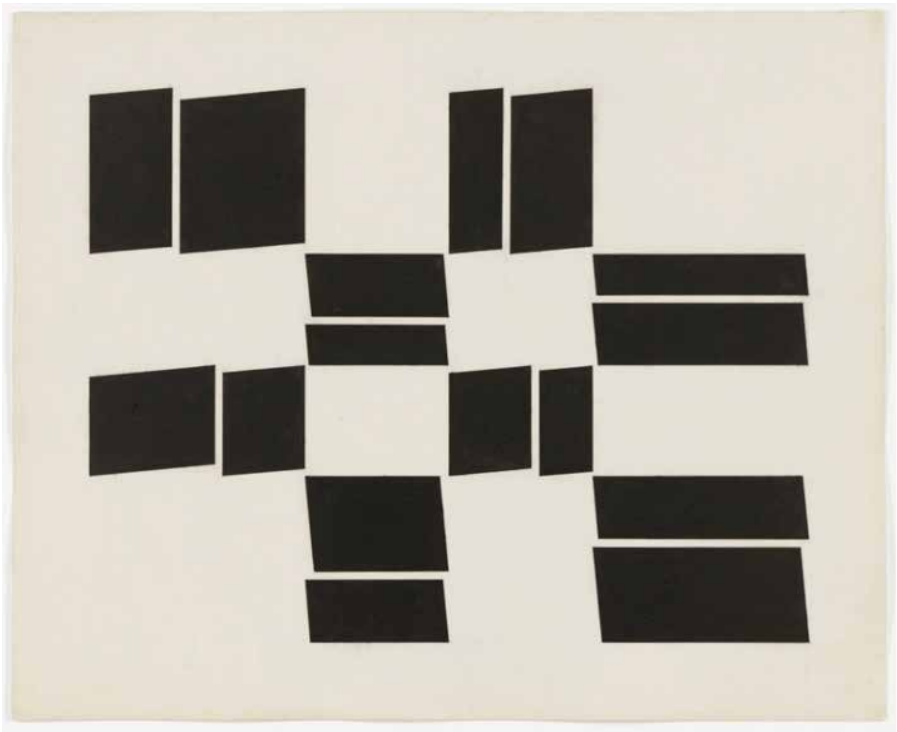

Imagen 5. Hélio Oiticica
"Metaesquema 286", 1958
Gouache sobre papel
46 x 56.5 cm
Crédito: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, y Galerie Lelong, New York

Lygia Clark construyó un itinerario coincidente en ciertos aspectos con Oiticica. En "Espaço modulado no. 2" de 1958 (Imagen 6) la artista se expande más allá de la superficie pictórica, anexando grosores apenas perceptibles que auspiciaron el paso de la bidimensión hacia el volumen.

Imagen 6. Lygia Clark
"Espaço modulado n° 2", 1958
Pintura industrial sobre madera
89.9 x 29.8 cm.
Crédito: The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Foundation

La escena brasileña se teñía de una atmósfera artística empalmada con la abstracción, con diferentes tenores y matices. Si bien esta modalidad estética generó reparos desde un ángulo nacionalista aferrado a la figuración, el crítico Mário Pedrosa se posicionó como defensor de la abstracción brasileña y sobre todo, de sus peculiaridades regionales. En un congreso de la AICA (Asociación de Críticos de Arte) celebrado en Brasil en 1959, Pedrosa respaldó la producción local enfatizando los rasgos propios que la distinguían de una corriente abstracta internacional u homogeneizante. Discrepaba con los teóricos que no comprendían el arte brasileño al traspolar las visiones externas hacia América Latina, y especialmente al forzar cierto halo de exotismo como un requisito necesario de la producción forjada en países periféricos:

Os europeus, acostumados inconscientemente com uma velha ideia da superioridade metropolitana de seu Continente em matéria de civilização e de arte, uma vez afeitos à linguagem moderna - coisa que só conseguem após tremendos esforços para sair dos cánones tradicionais de seus respectivos países – pasam ingénuamente à exigir de todos os países, sobretudo os novos, uma adequação estreita dos artistas não europeus nos moldes últimos da Europa. Fora disso, o que querem e o exótico[281].

El diagnóstico crítico de Pedrosa apuntaba a que, en medio de una oleada creciente de internacionalización, las manifestaciones locales correspondientes a países nuevos en formación iban a despuntar. Sus ideas estéticas marcaron un arco de posiciones que involucraron desde su adhesión al realismo social, su apoyo al abstraccionismo moderno y contemporáneo hasta acuñar el término "posmoderno", con el cual anunciaría los debates posteriores en el campo cultural y político[282].

281 PEDROSA, Mário. *Artes Visuais. Pintura brasileira e moda internacional* (1959), disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (20 de marzo de 2015).

282 Según Francisco Cabral Alambert, Mário Pedrosa inauguró en Brasil la crítica de arte moderno. En 1945, había fundado el periódico "Vanguarda socialista", donde la revolución misma aparece unida a su enfoque sobre la experimentación artística. Por entonces "a idéia da revolução (na arte, na vida política, etc.) como um "exercício experimental da libertade", a máxima pedrosiana da arte revolucionária (…) já está em

En 1959 algunos integrantes del grupo Frente iniciaron el neoconcretismo. Los artistas que participaron en la I Exposición neoconcreta no conformaban un grupo con principios ortodoxos sino que tenían objetivos o experiencias comunes que compartían. Nos referimos a Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Hércules Barsotti, Willys de Castro y Aluísio Carvão. Como autor del Manifiesto neoconcreto, Ferreira Gullar concibió la noción del objeto artístico como cuasi-corpus, esto es, la obra como un artefacto vital, cercano a un organismo que interactúa con el espectador, un ente que requería de un encuentro directo de carácter fenomenológico[283]. El neoconcretismo asumió una toma de posición crítica en relación al racionalismo concreto. Ronaldo Brito lo caracterizó como el vértice de la conciencia constructiva en Brasil y a su vez, su dispersión. Constituye un objeto peculiar de estudio porque "em seu interior estão os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigencia desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira"[284]. Este ismo se direccionó al campo de la acción, incorporando dimensiones ligadas a la percepción y al tiempo en la relación obra-espectador. Si el concretismo significó la fase dogmática dentro de las experiencias constructivas, el neoconcretismo consumó su ruptura; si el primero aportó el arraigo constructivo, el segundo asumió las transformaciones filosóficas de su inserción cultural en Brasil.

gestação". CABRAL, Francisco. "Mário Pedrosa: autonomia da arte (e da política) como exercício experimental da libertade", en: *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIV Jornadas CAIA*, Buenos Aires, 2011., p. 288.

283 Mário Pedrosa ha mencionado a Lygia Clark como la iniciadora del pasaje del plano bidimensional hacia lo objetual: "Lígia Clark foi no Brasil a primeira a tirar daí as implicações, ao tentar desmoldurar a quadro pictórico para que o mesmo, flutuando no espaço real, se identificasse com aquele, ou a reduçao final de todo conceito representativo no mundo plástico. Desse passo seguiram-se os outros que a fizeram pasar da superfície plana pictórica ao espaço real, onde, chegou au movimiento com os "bichos". Se se liquidava o espaço pictórico do plano criava-se uma coisa, um "objeto" ou neo-objeto…". PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*,…pp. 163-164.

284 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro,* Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify, São Paulo, 2007., p. 55.

La producción visual neoconcreta fue heterogénea aunque 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 Carvão y Amilcar de Castro, y otra vertiente que se inclinaba por quebrar con aquellas premisas apelando a la sensibilidad y a la acción corporal, como en Hélio Oiticica, Lygia Clark y Lygia Pape. Pero ambas posturas coincidían en la evidente crítica hacia el abordaje mecanicista y reductivo del concretismo. En el caso de Hélio, su "Relevo espacial 3" de 1959 (reconstruido en 1991) (Imagen 7) desplegó espacios magnéticos, suscitando explosiones de colores saturados que reconvertían el ambiente. Lygia Clark, tras su experiencia con texturas y tintas como en "Ovo" de 1959 creó el célebre "Bicho (máquina)" (Imagen 8), un constructo que invitaba a ser manipulado por el público mismo, aunque la iniciativa hiciera peligrar las normativas de todo museo.

Imagen 7. Hélio Oiticica
"Relevo Espacial 3", 1959, reconstruido en 1991
Madera pintada
98.4 x 78.1 x 10.2 cm
Crédito: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, y Galerie Lelong, New York

Imagen 8. Lygia Clark
"Bicho (máquina)", 1962
Metal dorado con bisagras
53.3 x 90.2 x 54.6 cm
Crédito: The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Foundation

Lygia Pape realizó los "Tecelares", xilograbados, y los "Ballets neoconcretos", montados junto a Reinaldo Jardim e integrados por módulos de colores entre los cuáles el público se deslizaba. Los "objetos activos" de Willys de Castro trascendieron la mera formalidad, derivando en configuraciones que incluyeron una dimensión "animística"[285]: artefactos ligados a la geometría pero que deslizan elementos de carácter orgánico y activo.

Por su parte Ferreira Gullar compuso una serie de poemas visuales en 1959 integrando formas, objetos y textualidad.

285 RAMÍREZ, Mari Carmen. "Vital Structures. The Constructive Nexus in South America", en: RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Héctor, *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, New Haven and London, 2004., p. 197.

En "Lembra" la colocación del pequeño cubo azul sobre el soporte blanco con la palabra "lembra" al lado despliega una retórica minimalista, logrando una adecuada interconexión entre la sensación que la palabra evoca y el resultado visual. "Livro-poema N° 1" es un libro-objeto cuyas páginas poseen en los extremos diferentes vocablos que poseen una terminación similar: "nosso", "osso", "foço", "aço", "almoço". En la sucesión de hojas blancas se describe una resonancia literaria con ritmos armónicos que abren distintos significados. En "Não" observamos dos cuadrados ordenados en rotación, uno rojo y otro negro, el cual tapa (y niega) al rojo por sus tamaños coincidentes. A su vez ambas tapas están incrustadas en un marco blanco con bisagras a los costados, lo cual le otorga la idea de caja o libro para abrir. "Noite" posee con dos círculos azules idénticos; en el primero está grabada la palabra "noite" que queda oculta al colocar el segundo círculo por encima. Se reitera en el plano formal lo que acontece en el campo lingüístico, incluidos los juegos de palabras que completan la estrategia poética. El poema "O pássaro" fue elaborado en una caja blanca con separaciones y una aleta de madera que al caer dejaba entrever la palabra "pássaro", como si el ave hubiese estado ahí dentro y al volar imprime ese rastro escrito[286]. La síntesis de este itinerario confluye en el "Poema enterrado", realizado en el patio de la casa paterna de Hélio Oiticica. Bajo tierra, Ferreira colocó un cubo rojo de cincuenta por cincuenta centímetros de diámetro, en cuyo interior se encontraba uno verde de treinta por treinta; dentro del mismo había otro pequeño cubo blanco en cuya cara posterior se encontraba la palabra "Rejuvenesça", la que se proyectaría sobre un espejo en el piso[287]. Luego de 1962, cuando el neoconcretismo menguaba, todos sus protagonistas consolidaron una producción sorprendente y enérgica que con el tiempo fue objeto de numerosas retrospectivas y antológicas

286 Un detallado análisis de estos poemas visuales puede leerse en la entrevista del curador Ariel Jiménez al poeta en FERREIRA GULLAR. *Ferreira Gullar in Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*, Fundación Cisneros, Nueva York, 2012.

287 Afirmó Mário Pedrosa: "o saudoso José Oiticica, sob doce pressão de Hélio, seu filho –que então ainda não havia entregue a alma ao diabo para tornar-se o artista posseso de hoje- chegou a construir, no jardim da casa, um abrigo subterrâneo". PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise,*…p. 144.

(donde sobresale el ejemplo de Hélio Oiticica). El grupo neoconcreto puede considerarse como el movimiento que cerraría el sueño constructivo brasileño[288].

A nivel internacional, 1959 fue el año la Revolución Cubana, y la politización de la intelectualidad fue vista como una amenaza por parte de las cúpulas políticas estadounidenses[289]. Se generaron un conjunto de acciones destinadas a eclipsar en el terreno cultural la probable repercusión de estas ideas. Como ya hemos mencionado, la propagación de un paradigma estético apoyado en la abstracción (con un mercado floreciente en la escena norteamericana) fue una de las tácticas aplicadas. En Latinoamérica se presagiaba una política pactada en el hemisferio norte que ambicionaba influenciar los procesos sociales del cono sur, lo cual llevó a una toma de conciencia ideológica que se radicalizó con el tiempo. Hacia comienzos de los 60 Ferreira Gullar comenzó a dirigir uno de los CPC (Centro Popular de Cultura), hecho que marcó su militancia y sus discusiones sobre el papel de la cultura en la sociedad. En 1964, previamente al Golpe de Estado en Brasil, publicó "Cultura posta em questão" donde plasmó una serie de pensamientos y reflexiones sobre el concepto de cultura popular. El libro fue comprado en su totalidad por la policía local, neutralizando su circulación, hasta que se volvió a editar en 1965. Ferreira Gullar entendió a la cultura popular como un fenómeno nuevo en la vida brasileña, al servicio de la gente y vinculada a los factores sociales que la determinaban[290]. Por ello, el hombre de cultura puede optar (o no) por la lucha hacia la liberación económica del país y la justicia social. Ferreira Gullar denunciaba a las clases dominantes que actuaban "detrás de una máscara idealizada" e instaba a la participación activa del artista en la esfera social. La noción de cultura al servicio del pueblo

288 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro,…*p. 55.

289 Tras la Revolución, en Cuba surgió un importante desarrollo del cartelismo y el diseño gráfico en función del nuevo gobierno. Los afiches se caracterizaron por una amplia circulación y en su mayoría estaban elaborados a partir de códigos visuales sencillos con mensajes directos.

290 FERREIRA, José Ribamar. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento.* Ensaios sobre Arte, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2002., p. 21.

evocaba preceptos políticos de la izquierda donde el intelectual era una figura clave para guiar al pueblo. El artista necesitaba discernir sus funciones en la esfera social, para lo cual era necesario determinar si su rol se remitía solo a la realización estética de la obra o si iría más allá de la apariencia formal en tanto su trabajo involucraba una dimensión revolucionaria. La división llevaría al autor a diferenciar entre los artistas descomprometidos o comprometidos, una visión taxativa que identificaba la mera estética con la apoliticidad y las formas mediadas por lo social con un arte politizado. Frente a la invasión cultural externa "não se trata de usar la discriminação contra os produtos culturais importados mas colocar en termos objetivos as necesidades de nosso propio desenvolvimento cultural"[291]. Los desarrollos regionales no se emparejan con los vanguardismos europeos o norteamericanos, ya que esos fenómenos se alinean con realidades culturales ajenas. Estas ideas, direccionadas a resaltar y profundizar la perspectiva artística local, adquirían connotaciones específicas en un momento álgido de la historia brasileña como lo fue el año 1964.

3. Otras vertientes

Si bien Ruptura y Frente adquirieron una visibilidad notoria a partir de sus propuestas concretas, aparecieron otros actores culturales en la escena brasileña que exploraron las configuraciones abstractas[292]. Una línea estética diferente aunque en sintonía con la abstracción fue representada por el trabajo de Alfredo Vol-

291 FERREIRA, José Ribamar. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento*,…p. 36.

292 Más allá del peso de la abstracción vía concretismo, en la VI Bienal de São Paulo de 1961 se intentó mostrar la diversidad de expresiones artísticas que representaban la plástica brasileña. Mário Pedrosa, curador de esa edición de la Bienal, afirmó en aquella ocasión que "A Seção Brasileira é um reflexo bastante fiel do que existe no pais. Tôdas as tendências que assinalam a arte contemporânea estão aqui representadas: Desde os primitivos e figurativos até as últimas manifestações abstracionistas, de geométricos, concretistas, neo-concretistas, tachistas, informais e signográficos e até neo-figurativos e neo-dadaistas". PEDROSA, Mário. «Introdução», en: *Catálogo Geral da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, 1961., p. 31, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (20 de marzo de 2015).

pi, un caso peculiar dentro de la trama plástica moderna. Había participado en la pintura mural llevada a cabo en 1949 en el Hospital São Luís Gonzaga de Jaçanã, São Paulo, junto a otros pintores. Con una trayectoria prolífica, pintor de "fachadas" y "bandeirinhas"[293] encarnó la transición entre el sosiego e intimismo de la generación previa a la Segunda Guerra y la apertura al mundo de las Bienales y de los movimientos concretos. En 1957 una retrospectiva en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro le dio repercusión pública a su obra. Es difícil reconstruir un derrotero preciso de sus cuadros, ya que a muchos de ellos no les colocaba el año. En la década del 50 incursionó en la experiencia concreta, aunque su adhesión no fue incondicional; más que expresar la objetividad perseguida por muchos artistas del concretismo, su investigación visual lo condujo a la síntesis de los elementos subjetivos, donde la pintura "se tornou forma geométrica. Não são idéias que se tornam realidades, e sim realidades que se tornam idéais"[294]. "Cata-vento", una témpera pintada a mediados de los años 50, es un encadenamiento de triángulos blancos, verdes y amarillos que parecen agitarse en el aire cálido del trasfondo rosado. Modulaciones tranquilas y suaves pinceladas recrean una atmósfera de levedad y movimiento. Las rotaciones de formas geométricas se rearman en una grilla que mixtura rigor constructivo y gesto individual. Una combinatoria similar se reitera en "Sem título (Geométrico xadrez)", cerca de 1956, y en "Sem título (Concreto"), también de los años 50. Esta última es quizás uno de los ejemplos más notorios de la sintonía de Volpi con el movimiento concreto, por lo despojado del fondo, la sutileza de los triángulos y el equilibrio sabiamente logrado entre los triángulos. "Para Volpi, não há distinção essencial entre uso figurativo e uso abstrato de um motivo"[295]. "Hélice" es otra composición de tono concreto que remite a ciertos ejercicios visuales de Lygia Clark, donde los juegos de figura y fondo que se proyectan e interpenetran[296]. Hacia fines de la década Volpi comenzó a incorporar las

293 MAMMI, Lorenzo. *Volpi,* Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify, São Paulo, 1999., p. 8.

294 MAMMI, Lorenzo. *Volpi,*…p. 33.

295 MAMMI, Lorenzo. *Volpi,*…p. 34.

296 Alfredo Volpi participó de la III Bienal de São Paulo en 1955 junto a Lygia Clark,

célebres "bandeirinhas". El pasaje de los triángulos de composiciones abstractas hacia las fachadas y banderines le imprimió un giro importante a los planteos espaciales del pintor. Los climas se tornaron más oscuros y saturados, con alusiones a los espacios cotidianos y urbanos. Sus "Fachadas" son verdaderas abstracciones a partir de una representación "dentro de uma linha de construtuvismo sensível, a pincelada rastreando o ritmo e a lucidez de Volpi em sua contida factura"[297].

Mira Schendel se radicó en Brasil en 1949, escapando de los estertores de la posguerra europea. Su bagaje cultural provenía de la tradición artística occidental, especialmente de Paul Klee, Giorgio Morandi o Kasimir Malevich. Sin adherir a un movimiento en particular, estableció un diálogo evidente con el concretismo brasileño, probablemente por sus vínculos comunes con la herencia de Piet Mondrian, Theo Van Doesburg o Max Bill. En 1951, participó de la I Bienal de São Paulo, circunstancia que la vinculó con otros artistas de la escena nacional e internacional. En aquel momento "o pensamiento estético de Mira tangenciava a frontera entre a figuração e a abstração"[298]. En 1955 trabajó con pinturas sobre maderas, y fue en la III Bienal donde exhibió "Composição n° 4" de 1954 y "Composição n° 5" de 1955. Una obra de 1954, "Sem título" (Imagen 9) parece anunciar la posterior serie de esquemas frontales con arquitecturas simples y monocromas, rasgo que sintonizaba con la propuesta de Volpi. Formas geométricas, pequeños volúmenes sobresalientes y texturas particulares que resultan de la mezcla de materiales, crean una composición simple con un geometrismo sensible. Las variaciones cromáticas derivan en blancos de color o tierras, revalidando las alusiones a viviendas o paisajes.

Mira Schendel, Lygia Pape, entre otros. El premio internacional fue para Fernand Léger y el nacional para Milton Dacosta.

297 AMARAL, Aracy. "Volpi: construção e reduccionismo sob a luz do trópicos", en: *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1998, p. 377.

298 MARQUES, María Eduarda. *Mira Schendel*, Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify, São Paulo, 2001, p. 16.

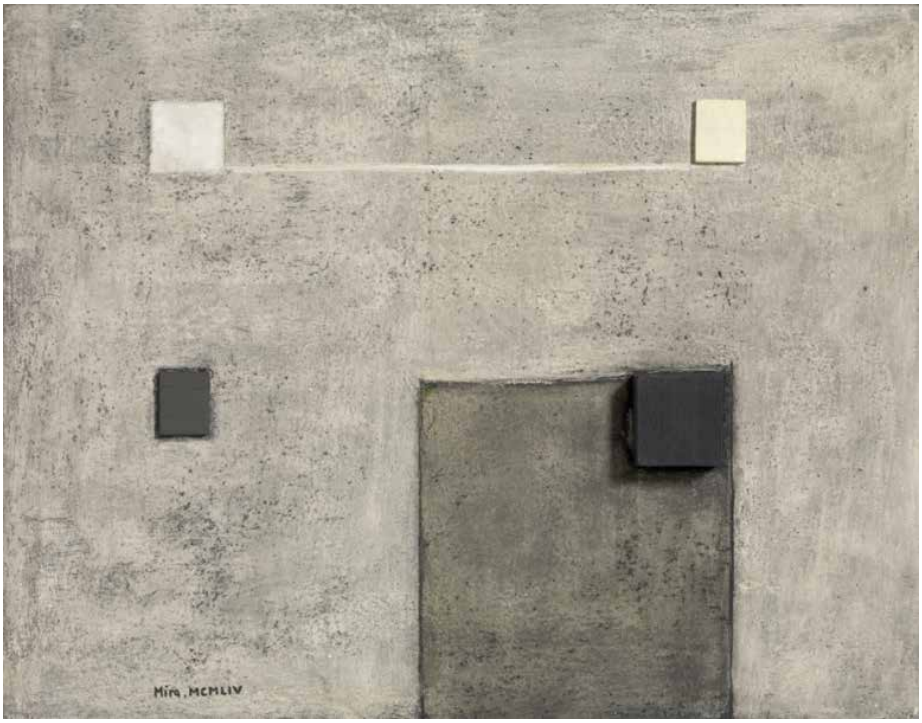

Imagen 9. Mira Schendel
"Sem título", 1954
Técnica mixta sobre madera
51.1 x 66 cm
Crédito: The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Foundation

A inicios de los años 60, Mira experimentó fundamentalmente con pigmentos sobre distintos soportes, investigando nuevas espacialidades en el boceto pictórico. En ciertos casos las configuraciones abstractas abarcan casi todo el plano generando una situación de austeridad o vacío. La metáfora y la reflexión intelectual son elementos que diferencian este corpus de obras de los concretos paulistas. Los artistas de Ruptura procuraron quebrar con la tradición de la representación metafórica apelando a la racionalidad, ligada al progreso: "O projeto concreto brasileiro comungava com a teoria desenvolvimentista no esforço de superar o atraso tecnológico e o subdesenvolvimento da sociedad bra-

sileira"[299]. En cambio Mira Schendel, practicando en el borde de la abstracción, se inclinó por una búsqueda personal e intimista que apuntó hacia una expresividad nimia, y si mantuvo alguna mayor afinidad, ésta fue con los neoconcretos cariocas como Hélio o Lygia Clark, quienes investigaron las dimensiones perceptuales de la producción visual. Pese a esas correspondencias, sus obras mantuvieron autonomía, "cierta distancia de cuestiones modernas importantes. La dificultad de vincular su producción con cualquier vertiente artística más marcada, revela claramente ese desplazamiento"[300]. Los aspectos corpóreos de la superficie intervenida (donde incluyó la arena y el látex) cimentaron el espacio despojado de sus pinturas matéricas, creando un estado de sosiego, trascendencia filosófica y reflexión.

Tras una fecunda estancia en París donde estudió escultura y filosofía, Sérgio Camargo regresó a Brasil en 1954[301]. Transitó un itinerario plástico que medió entre la abstracción y la figuración, elaborando un conjunto de esculturas en bronce y mármol a partir de formas humanas, entre ellas "O Vento" y "A montanha" de 1954. En el proceso, la antropomorfía se fue diluyendo; ya en "Os amantes" de 1956/57 se perfilan perfectas curvas y contracurvas, donde los amantes se fusionan de tal modo que ya no se reconocen. Una operatoria similar había ocurrido en "Sem título" de 1956, una composición realizada en piedra con una fuerte impronta abstracta. Simultáneamente a la irrupción del neoconcretismo en Rio, Camargo realizó "Cubo aberto" de 1958/59, una estructura minimalista de planos encastrados de hierro oscuro, que dejaba zonas abiertas y huecas. El juego espacial de vacíos que se intersectan con los planos rígidos, le otorga flujos de aire a la obra, imprimiéndole un sentido diferente en relación a los cubos geométricos ortodoxos.

299 MARQUES, María Eduarda. *Mira Schendel,*…p. 20.

300 NAVES, Rodrigo. "Mira Schendel: el presente como utopía", en: *Mira Schendel, continuum amorfo*, Catálogo de Exposición, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México DF, 2004., p. 13.

301 Anteriormente en 1946 Sérgio Camargo asistió a clases en la Escuela de Altamira, Buenos Aires, con Lucio Fontana y Emilio Pettoruti.

En 1960 el artista se trasladó nuevamente a París, y en 1963 comenzó a experimentar con cilindros de madera pintados de blanco incrustados en el plano base, elaborando los célebres soportes con diminutas cuñas: "… en París, Camargo adoptó el blanco, la luz y la sombra como los principios básicos de sus esculturas compuestas de cilindros modulares hechos en madera pintada, primero, y más tarde en mármol"[302]. La disposición ordenada pero a la vez desestabilizante de esas pequeñas corpulencias recrea un tipo de objetualidad abstracta que tiende hacia un recorrido visual dinámico. En el caso de Sérgio Camargo la tensión forjada por la colocación dispar de los perfiles monocromos instituye una serie de ritmos internos que estimulan ejercicios ópticos (Imagen 10), generados a partir de las sombras arrojadas por esos mismos volúmenes[303].

302 AMARAL, Aracy. "Brasil: de la producción concreta a la expresión neoconcreta"…p. 22.

303 A raíz de estas experiencias, Sérgio Camargo mantuvo contacto con el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), formado en París en la década del 60 por artistas que habían participado del Centre de Recherche d'Art Visuel. El GRAV se desarrolló entre la investigación visual y sociológica, incursionando en propuestas colectivas que se emplazaron en sitios públicos. Entre sus integrantes se encontraban Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Horacio García Rossi, François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Vasarely-Yvaral. La luz, el espacio y el movimiento fueron aspectos fundantes de sus acciones grupales. Tanto en el acta fundacional del GRAV como en los textos y documentos posteriores, sus protagonistas apuntalaron la importancia de la participación del espectador. El lema principal fue "Prohibido no tocar, prohibido no participar". Tras la II Bienal de París de 1961, en la cual expusieron, los miembros del GRAV "escribieron un texto en el que no sólo se planteaban suprimir la categoría de obra de arte, sino también liberar al público de las inhibiciones. En este sentido, se proponían eliminar los valores intrínsecos de la forma estable y poner en evidencia tanto la estabilidad visual como el tiempo de la percepción". ROSSI, Cristina. "Imágenes inestables. Tránsitos Buenos Aires-París-Buenos Aires", en: HERRERA, María José, *Real/virtual. Arte cinético argentino en los años sesenta*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2012, p. 59. El GRAV perduró hasta 1968, año en el cual se disgregó.

Imagen 10. Sergio Camargo
"Relevo 326", 1970
Madera pintada
60 x 59.7 x 13 cm.
Crédito: The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Foundation

Hacia 1964 el crítico Guy Brett organizó una exposición individual sobre su obra en una galería londinense que, dedicada al arte experimental, funcionó hasta 1966, Signals London, la cual albergaría además las producciones visuales de Hélio Oiticica, Lygia Clark y Mira Schendel.

4. Pasajes hacia el espacio real

El comienzo de los 60 inauguró una etapa políticamente turbulenta, conflictiva, y culturalmente revolucionaria. Dentro del ámbito artístico, Andreas Huyssen ha señalado que los movimientos sesentistas se rebelaron ante "la versión domesticada del modernismo que imperaba en los años cincuenta, que se había convertido en parte del consenso liberal-conservador de la época", operando como "un arma de propaganda en el arsenal politicocultural del anticomunismo de la Guerra Fría"[304].

Uno de los bordes culturales donde se produjeron transformaciones radicales fue en la relación entre la obra y el espectador, en los posicionamientos del artista frente al público y en su intencionalidad de integrarlo. La creciente visibilidad de las acciones fue quebrando el lazo tradicional mantenido entre el observador y el objeto artístico dando lugar a la performance como un emergente propicio para esta nueva etapa. Según Jorge Glusberg (2013) un precursor de las acciones artísticas ha sido un autor clave del mismo expresionismo abstracto, Jackson Pollock, cuando introdujo la action painting[305]. En los movimientos desplegados al chorrear pintura, el cuerpo de Pollock se movía pausadamente, forjando un espacio vital entre él y las enormes telas. En 1962 el movimiento Fluxus liderado por George Maciunas organizó conciertos con música experimental, poesía y performances individuales. Maciunas catalogó a Fluxus como "teatro neobarroco de mixed media" y en un manifiesto inaugural destacó que no distinguían entre arte y no arte, sin la pretensión de alcanzar significados precisos, lejos de la inspiración e institucionalización[306]. Cerca de 1962 también surgió el Accionismo vienés, cuyo repudio a las consecuencias traumáticas de la posguerra direccionó sus iniciativas hacia la violencia y, en ocasiones, hacia el dolor autoinflingido: "La praxis artística como liberación se enmarcaba

304 HUYSSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo,* Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 327.

305 GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2013., p. 27.

306 GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*,…p. 38.

en una enérgica oposición a las instituciones y a sus moldes culturales, históricos y religiosos, instalando la agresión en estado puro"[307].

Si bien el término performance va a ser teorizado dentro de las artes visuales por críticos especializados como RoseLee Golberg[308] en 1979, existieron manifestaciones ligadas a esta denominación en la década previa. De acuerdo a Renato Cohen, dicha expresión artística se vincula a un arte de frontera a partir de un movimiento rupturista con lo previamente establecido, por lo tanto "a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tenues limites que separam vida e arte"[309]. En Brasil distintas experiencias quedaron rubricadas como performances, algunas de ellas todavía en una fase inicial. Un pionero fue Flavio da Carvalho, quien el 18 de octubre de 1956 realizó una caminata por las calles de São Paulo ataviado con una falda, blusa y medias femeninas. En esta "Experiência # 3", tal como se denominó la acción, el nuevo "homem dos trópicos" desafiaba las normas establecidas en el campo de la indumentaria, proponiendo el uso de prendas más cómodas y livianas para un clima sofocante y tropical.

Cerca de 1964, Hélio Oiticica (quien había participado del grupo Frente) impulsó la danza en la vía pública mediante sus "Parangolés", capas realizadas con diversos materiales precarios que eran vestidas por las personas. La decisión del artista de instalarse en la favela carioca y frecuentar la Escola do Samba Estação Primeira de Mangueira (creada en 1928) como passista fue un dato clave para comprender su labor creativa. La idea del parangolé se originó en una situación callejera, donde observó a un indigente durmiendo: "[…] Hélio vislumbra una construc-

307 LUCERO, María Elena. "Crónicas performativas como prácticas de resistencia", en: *Revista Estudos Feministas*, Vol. 22(2): maio-agosto/2014, UFSC, Florianópolis, 2014., p. 659.

308 GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson world of art, New York, 2011. La primera edición del libro es de 1979.

309 COHEN, Renato. *Performance como linguagem*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2013., p. 38.

ción precaria construida por un mendigo, y cree leer la palabra "parangolé", que sería una expresión del argot para "agitación, alegría inesperada entre las personas" […]"[310]. En 1965 tanto él como sus amigos y colegas irrumpieron en las puertas del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, bailando samba con los parangolés. El choque cultural entre el vernissage del museo y la turba de energía desplegada por los recién llegados creó un clima expectante. Mário Pedrosa había mencionado estas prácticas liberadoras y disruptivas como un "ejercicio experimental de la libertad", una frase que define con precisión la obra de Oiticica.

Lygia Clark fue amiga y compañera de Hélio en el movimiento neoconcreto. En 1963 la artista realizó "Caminhando", una acción específica cuyo objetivo era aunar el hacer in situ con la obra misma. El participante debía pegar una franja de papel por sus puntas finales luego de ejercer una torsión, simulando una cinta de Moëbius. Luego, con una tijera, comenzaría a recortar una tira muy fina cuidando de no interrumpir el trayecto sino continuarlo hasta llegar a un punto último donde se terminaba el papel. El transcurso de la ejecución conllevaría un tiempo determinado que marcaba el ejercicio mismo. Tiempo y espacio en conexión. Entre otras experiencias de 1966, "Pedra e ar" consistía en llenar de aire una bolsa de plástico transparente y colocar encima una piedra: a medida que se iban ejerciendo distintos niveles de presión, la piedra cambiaría de lugar. "Livro sensorial" es una propuesta emblemática de Lygia Clark. Se compone de hojas de plástico dobles que en su interior contienen diversos materiales. Al rozar esas hojas con grosores y/o texturas, el espectador va percibiendo distintas sensaciones. Del mismo año, "*Água e conchas" es un objeto conformado por una bolsa plástica con agua y caracolas, divido en dos partes iguales. Según los movimientos ejecutados, las caracolas pasan de un sector a otro, como una especie de reloj de arena. Con una impronta* interactiva, "Diálogo de Óculos" de 1968 involucra a dos personas que frente a frente, se colocan estos especiales anteojos unidos por un puente flexible uno con otro. Si

310 REZENDE, Renato. "HO y el ejercicio experimental de la libertad", en: ARIJÓN, Teresa y BELLOC, Bárbara, *Hélio Oiticica. Materialismos*, Manantial, Buenos Aires, 2013., p. 24.

uno de los dos se mueve, el otro lo acompaña simultáneamente. Ese mismo año construyó "A casa é o corpo", exhibida en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. La instalación aludía a un aparato reproductor femenino a modo de laberinto, donde el espectador ingresaba.

También integrante del neoconcretismo, Lygia Pape incorporó en su obra nuevas dimensiones donde el espectador tendría un mayor protagonismo en el espacio a través de sus sentidos. Un ejemplo es la "Roda dos prazeres" de 1968, un conjunto de cuencos con líquidos de colores, ordenados de manera circular, cuyos sabores resultaban deliciosos o desagradables. Las sustancias contenían sal, pimienta, vinagre y estimulaban distintas sensaciones. Ese mismo año presentó "O Divisor", una tela blanca de unos treinta por treinta metros con aberturas por las que las personas asomaban sus cabezas. Lygia relata cuando salió con el paño a la vereda, efectuó los tajos pero no encontraba el modo de exhibirlo a los demás. De pronto se acercaron algunos niños que comenzaron a jugar con la tela, hasta que uno de ellos colocó su cabeza en uno de los resquicios; los demás lo imitaron y empezaron a caminar todos juntos. "O Divisor" se convertía en una la metáfora del colectivo social, era la síntesis de una utopía comunitaria donde los cuerpos compartían un mismo espacio, reunidos y movilizados en una totalidad que los engloba. Arte en la esfera cotidiana, accesible y con economía de medios. La materialidad mínima con efecto máximo funciona en un núcleo de espectadores/protagonistas en movimiento, desencadenando implicancias culturales que van desde el sentimiento de colectividad cultural hasta el simbolismo de resistencia a la dictadura militar[311]. Cabe recordar que en 1968 se había promulgado el AI-5 (Acto Institucional nº 5) bajo el gobierno de Emilio Garrastazu Médici, un decreto por el cual los derechos constitucionales quedaron suspendidos, lo que causó persecuciones, torturas, encarcelamientos ilegales y los consecuentes exilios políticos.

311 LUCERO, María Elena. "Poéticas del cuerpo e interferencias visuales. Participación, acción y textualidad", en: Conferencia LASA 2015, *Precariedades, exclusiones, emergencias*, San Juan de Puerto Rico, Session Latin American Mixed-Media Poetry After World War II (texto inédito).

A partir de 1967 algunos artistas brasileños participaron de la experiencia tropicalista, una tendencia que nucleaba a figuras de la música, de las artes plásticas, el teatro, el cine o las letras. Hélio Oiticica, Lygia Clark, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Joaquim Pedro de Andrade, Torcuato Neto, José Martínez Corrêa, entre otros, fueron los protagonistas de una etapa movilizadora que, empleando las manifestaciones culturales como herramientas de combate, confrontarían al régimen militar que asfixiaba a Brasil[312]. Mixtura de elementos populares y eruditos, de "alta cultura" y "mal gusto", formación docta y tradición oral, nacionalismo y extranjería, el tropicalismo resultó una plataforma sincrética inserta en los medios masivos que revolucionaría el cimiento cultural de los 60. Con visibles influencias del pensamiento de Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Franz Fanon o Maurice Merleau Ponty, la conformación de ese "momento tropicalista" obedeció sobre todo a la percepción de una causalidad interna surgida como revisión crítica de la tradición moderna brasileña[313]. Esa explosión cultural abrazaría la poesía concreta, la bossa nova, el cinema novo[314], el

312 Es importante destacar el rol que desempeñó la Revista Civilização Brasileira desde marzo de 1965 a diciembre de 1968 en Rio de Janeiro, un proyecto editorial que abarcó debates sobre arte, literatura, cine y teatro. Desde sus páginas se propagaron ideas arraigadas en la izquierda política (pasando por diferentes etapas), actuando en ese sentido como un foco de resistencia a la dictadura implantada desde 1964. En el Consejo de Redacción se encontraban intelectuales de la talla de Alex Viany, Álvaro Lins, Antonio Houaiss, Cid Silveira, Dias Gomes, Edson Carneiro, Ferreira Gullar, Haiti Moussatché, M. Cavalcanti Proença, Moacyr Félix, Moacyr Werneck de Castro, Nelson Lins e Barros, Nelson Werneck Sodré, Octavio Ianni, Paulo Francis y Oswaldo Gusmão. CZAJKA, Rodrigo. "A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968)", en: *Scielo, Rev. Sociol. Polit*, v. 18 n 35 (Curitiba, 2010), pp. 95-117, disponible on line <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n35/v18n35a07.pdf> (4 de junio de 2015).

313 SÜSSENKIND, Flora. "Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60", en: BASUALDO, Carlos (org), *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*, Cosac & Naify, São Paulo, 2007, p. 39.

314 El cinema novo fue un referente fundamental del movimiento tropicalista hacia finales de los 60 e incentivó un potente diálogo cultural con el legado modernista inscrito en la antropofagia oswaldiana de 1928. Para el crítico de cine Ismail Xavier "el tropicalismo del 68 se volvió una confluencia de inspiraciones; como experiencia vital de montaje de lo diferente, llevó múltiples tradiciones al centro de la cultura de mercado. Abarcador en su diálogo, postuló una poética muy peculiar que lo ayudó a cumplir ese papel de síntesis, ya que –en su retorno a Oswald de Andrade– hizo de la intertextualidad su mayor programa, completando –de este modo– el arco de reposiciones del Modernismo del 20 realizado por el binomio 50-60". XAVIER, Ismail. "Alegorías

neoconcretismo, una mixtura que llevaría a Frederico Morais a describir al tropicalismo como una explosión creativa revolucionaria, dionisíaca y transformadora.

Desde otra variante, Waldemar Cordeiro direccionó sus prácticas hacia la experimentación con la palabra. En 1963 afirmó que "A arte moderna, depois de um período sintático (relação formal entre signos) e de um período - mais recente - pragmático (relação dos signos com o interpréte), inaugura um período semântico (relação do signo com as coisas)"[315]. Esta manera de producir se involucraría en mayor medida con los acontecimientos sociales a partir de la exigencia de un arte pragmático, ligado a un rol activo por parte del espectador. Cordeiro llamó a esta tendencia "nova figuração", no como una vuelta al figurativismo sino como la aspiración hacia nuevas estructuras significantes[316]. En "Auto-Retrato probabilístico" de 1967 se observa una muestra acabada de estas cadenas de enunciados y sentidos que operan en el plano visual. La alternancia de segmentos fotográficos de su rostro con las palabras "sim" o "não" conforman un apariencia segmentada pero con una enérgica cohesión. De acuerdo a Luis Camnitzer, el punto de partida de Cordeiro ha sido la simple comparación (y conexión) entre el arte y la manufactura industrial, una ecuación vinculada a las estéticas arraigadas en países subdesarrollados donde los aportes industriales equivalían a progreso y modernización[317]. En 1964, Waldemar Cordeiro y Augusto de Campos mostraron sus poemas Popcretos en la galería Atrium[318]. Por su parte, Augusto continuó con la retórica concreta

del subdesarrollo", en: AMANTE, Adriana y GARRAMUÑO, Florencia, *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Biblos, Buenos Aires, 2000., p. 207.

315 CORDEIRO, Waldemar. "VII Bienal: "nova figuração" denuncia a alienação do indivíduo", In *Brasil Urgente*, São Paulo, n. 40, dez. 1963., p. 4, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (9 de abril de 2015).

316 CORDEIRO, Waldemar. "VII Bienal: "nova figuração denuncia a alienação do indivíduo"…p. 4.

317 CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture, University of Texas Press, Austin, 2007., p. 163.

318 Pese a manifestarse como contrario a la poética de los concretistas, Geraldo Ferraz, por entonces marido de Patricia Galvão, conocida como Pagu, hizo una crítica positiva

en el terreno de la escritura. Su conocido "Poema-bomba" de los años 80, una explosión de letras esparcidas en múltiples direcciones, consolidaba el significado intrínseco de la palabra "bomba" como estampida o expansión[319].

A grandes rasgos, muchos artistas brasileños que transitaron en la década de los 50 y 60 por la abstracción posteriormente se inclinaron por experiencias ligadas a la corporalidad y a la exploración de los sentidos, una elección que se sostuvo en el viraje hacia la izquierda política como respuesta a la censura implementada desde el Golpe militar de 1964. El corrimiento de la abstracción hacia las prácticas conceptuales estrechó las alianzas entre el arte y la política, una ecuación que acompañaría los emergentes culturales de las décadas siguientes. En la arena internacional el compilado de Lucy Lippard escrito en 1973 y luego editado en español, Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 fue un prolijo repertorio de las expresiones conceptuales que caracterizaron este tramo histórico. Lippard se detuvo en los procesos que auguraron la desmaterialización del objeto artístico, efectuando un relevamiento prácticamente inaugural sobre la aparición de gestos conceptuales, acciones, diferentes performances, citando los libros y publicaciones que fueron surgiendo en torno a la temática conceptualista. Su pensamiento destaca el carácter politizado de ciertas propuestas en el marco conceptual al eludir la institución-arte no sólo por la utilización de espacios no convencionales, sino por esta creciente desmaterialización del mismo objeto, esto es, el paulatino alejamiento de la concepción materialista que estimulaba la fetichización objetual. La divulgación de técnicas alternativas de producción, entre las que se incluían los medios masivos de comunicación, promovía modos diferentes de circulación y percepción de la obra: "La facilidad de transporte y comunicación de las formas del arte conceptual per-

sobre la exhibición. Ferraz escribía sobre artes plásticas y, sin aludir a Cordeiro, se refirió a Augusto como un "notável poeta". DE CAMPOS, Augusto. *Pagu, Vida-Obra*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014, p. 71.

319 En la intencionalidad visual se lee una empatía con las grafías de Mira Schendel de 1965 de la serie "Sem Título (Bomba)", dibujos que describen masas negruzcas de cuyos bordes se abre la tinta, formando pelusas minúsculas o terminaciones nerviosas que intentan ganar espacio.

mitió a los artistas trabajar fuera de los principales centros artísticos y participar en los primeros foros de nuevas ideas"[320]. Robert Morgan determinó la emergencia del arte conceptual entre 1966 y 1972, tal como lo anticipó Lippard, en un momento coincidente con la proliferación de técnicas de videograbación, fotografía, films de ocho milímetros, o publicaciones actualizadas acordes con estos desafíos artísticos, advirtiendo que estas circunstancias traspasaron las fronteras y los intereses específicos: "[…] la emergencia internacional del arte de ideas reclamaba su consideración más allá de los límites geográficos o de constricciones nacionalistas"[321]. El abordaje conceptualista puede leerse como una etapa de transición entre los estertores de la modernidad cultural y los inicios de la posmodernidad, el fenecimiento de una y el surgimiento de la otra donde el procedimiento lingüístico en la obra de arte cobraba una activa presencia. Para Morgan existieron dos antecedentes claves para el nacimiento del arte conceptual: el ready made de Marcel Duchamp en 1913 "Rueda de bicicleta", punto ya señalado por otros autores sobre el tema, y la primera pintura suprematista de Kasimir Malevich (1878-1935), el "Cuadrado negro sobre blanco" fechado en 1913 y expuesto en 1915. En la contemporaneidad se produjeron nuevos giros semánticos donde las "cuestiones políticas y culturales" tuvieron mayor injerencia[322].

En relación al conceptualismo regional extendido en la posguerra, Mari Carmen Ramírez señaló la inversión sistemática llevada a cabo por las prácticas conceptuales latinoamericanas en relación al modelo del arte conceptual norteamericano. Bajo las condiciones de marginalización y represión que atravesaron las décadas de los 60 y 70 en América Latina, las estrategias que

320 LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal: Madrid, 2004., p. 23. Entre sus registros se encuentran, en 1967, la exposición "Arte Povera" organizada por Germano Celant en Génova (donde se difundió al povera como respuesta a la creciente industrialización) y los 300 listones de madera esparcidos de Roelof Louw en Londres. En ambos casos se evidenciaba el manejo de elementos efímeros.

321 MORGAN, Robert. *Del arte a la idea. Ensayos sobre el arte conceptual,* Akal, Madrid, 2003., p. 7.

322 MORGAN, Robert. *Del arte a la idea. Ensayos sobre el arte conceptual,*…p. 8.

adoptaron los artistas a fin de negociar significados se tradujeron en la reconversión del objeto y su reinserción en los circuitos cotidianos. De este modo la noción de ready made devenida del legado de Duchamp asumió sentidos subversivos que conllevaron a la reinscripción del objeto en la proposición conceptual. Revisar el conceptualismo en el cono sur implica abordarlo y analizarlo como la recuperación de un proyecto emancipatorio[323] por parte de los artistas. Mari Carmen Ramírez ha reseñado el carácter precursor del conceptualismo latinoamericano, iniciando una reflexión crítica que abordaría la especificidad local. En nuestro contexto sociogeográfico surgió un proyecto cultural no dependiente de los fenómenos centrales metropolitanos, trascendiendo los antagonismos de centro y periferia[324] y postulando elementos propios. El conceptualismo no sería un movimiento o estilo, sino como una estrategia de anti-discurso que polemizó sobre el talante fetichista del arte y que no se apoyaba en un único medio técnico sino que recurrió a un espectro amplio, enfatizando lo estructural e ideológico más allá de las condiciones formales o perceptuales. En América Latina existieron zonas heterogéneas de concentración de propuestas conceptuales, como Buenos Aires y Rosario en Argentina, Rio de Janeiro en Brasil, México, D.F., Bogotá en Colombia o en las agrupaciones de artistas latinoamericanos emplazados en Nueva York. Estas manifestaciones predijeron desarrollos del arte conceptual global desde una posición ex-céntrica, desplazada del centro. Se distinguían así tres momentos en el conceptualismo latinoamericano: de 1960 a 1974 en Rio de Janeiro y Buenos Aires (paralelamente al conceptualismo en Europa, Estados Unidos y Japón), segmento caracterizado por su radicalidad en el rechazo al autoritarismo político; de 1975 a 1980, con la aparición de grupos conceptuales en Chile, Colombia, Venezuela y México, cuyas prácticas se insertaban es espa-

323 RAMÍREZ, Mari Carmen. "Blueprint circuits: Conceptual art and politics in Latin American", en: ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (editors), *Conceptual Art: a critical anthology*, The MIT Press, London, 1999., p. 557.

324 RAMÍREZ, Mari Carmen. "Tactics for Thriving on Adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en: RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Héctor, *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, New Haven and London, 2004., p. 425.

cios urbanos con la participación del público; y de 1980 a 1990 con el nacimiento de un neo-conceptualismo que institucionalizó el conceptualismo previo. En el conjunto latinoamericano Mari Carmen Ramírez detectó ciertos rasgos comunes, entre ellos: la presencia de una ideología en sentido fuerte y un destacado perfil ético, visible en la reinterpretación de estructuras sociales y políticas[325]; la recuperación del objeto a modo de objetos asistidos con materiales efímeros como se observa en Hélio Oiticica, Artur Barrio o Waltercio Caldas, planteando una relación entre la función semiótica de los elementos y el circuito social; la utilización de teorías de la comunicación e información para explorar los dispositivos mediáticos a partir de los cuales los significados son transmitidos a las audiencias masivas, como en los casos de los argentinos Eduardo Costa, Roberto Jacoby o Raúl Escari[326]; la redefinición del público-espectador-oyente como integrante y componente del proceso conceptual y su rol en el contra-discurso o contra-información.

Muchas de estas tácticas conceptuales se activaron luego del fracaso del período desarrollista de 1950 a 1970, previa promesa de independización económica y política de los Estados Unidos, de aceleración tecnológica y de una etapa modernizadora floreciente (en la cual surgieron el grupo Madí en Argentina y los movimientos de arte concreto en Brasil)[327]. En un panorama de estallidos de golpes militares en seis países latinoamericanos (Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Perú, y Paraguay) el extremis-

325 Si en los Estados Unidos el objetivo se centraba en la crítica a la institución artística, en Latinoamérica el debate abarcó la esfera pública e incluyó la reflexión ideológica. En ese aspecto Luis Camnitzer, artista visual y teórico alemán emigrado a Uruguay y radicado luego en Nueva York, comparó los contenidos y tácticas del conceptualismo con las estrategias de la guerrilla urbana, anticipando los componentes de matiz político del arte conceptual emergente entre los 70 y 80 tras la consolidación del feminismo y del multiculturalismo.

326 En 1966 los mencionados autores plasmaron el llamado "Happening para un jabalí difunto", una acción que incluía el registro de algunos integrantes del campo artístico porteños efectuando diversas ficciones y su divulgación en la prensa escrita. Más tarde los autores (Costa, Escari y Jacoby) aclararon públicamente que dicho happening nunca había ocurrido sino que se trató de una intervención en los medios masivos de comunicación.

327 RAMÍREZ, Mari Carmen. "Tactics for Thriving on Adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980"…p. 431.

mo de los grupos artísticos convergía en un proyecto cultural que fusionó de forma radical arte y política, proponiéndose modificaciones intensas en la vida social. Los orígenes del anti-discurso ya se perfilaban en los tardíos 50 en Brasil a partir de la poesía de Ferreira Gullar y el neoconcretismo o en las acciones de Alejandro Jodorowsky centradas en la noción de pánico efímero que tendían a liberar el potencial reactivo del espectador[328].

El conceptualismo en América Latina abarcó una serie de experiencias que anudaron sociología, antropología y experiencia artística, identificando canales alternativos para producir cambios en el público y por ende, en la sociedad. La obra de Artur Barrio es paradigmática, ya que ha encarnado aspectos neurálgicos de estas prácticas. En 1970, Barrio materializó "Situação…Defl…+S+…Ruas……Abril (1970)" (Imágenes 11 a 16), emplazando bolsas de plástico transparente que contenían sangre, pedazos de uñas, cabellos, orina, huesos, papel higiénico, restos de comida, algodón, pintura y excremento en las calles de Rio de Janeiro o en medio de las plazas. En una secuencia de registros tomados por César Carneiro puede observarse cómo esos objetos poco identificables provocaban diferentes reacciones en los transeúntes. En ocasiones los envoltorios pasaban desapercibidos (o confundidos con desperdicios habituales), en otras llamaban la atención del caminante, quien probablemente se preguntaría qué eran esos bultos, por qué estaban ahí, si eran fragmentos humanos, animales o simplemente artificiales.

328 El chileno Alejandro Jodorowsky llega a México en 1960, y fue considerado un importante director del teatro de vanguardia. Retomando el concepto de Artaud sobre el "teatro de la crueldad" ofrece al auditorio puestas en escena provocativas donde exalta la euforia, el humor y el terror.

Imágenes 11 a 17. Artur Barrio
"Situação…Defl…+S+…Ruas……Abril", 1970
Fotografías a color y blanco/negro
30 x 45 cm. cada unidad
Registro: César Carneiro
Crédito: Colección del artista, cortesía de Artur Barrio

Inmersa en el contexto de la dictadura brasileña, esta obra ofrecía una disparador doble: en su clara alusión a restos orgánicos, Barrio reelaboró la noción de objeto asistido señalada por Ramírez como una táctica específica de la práctica conceptual; y además produjo una redefinición del público en tanto lo involucra voluntaria o involuntariamente en un tipo de instalación que gana el espacio público de manera desperdigada y dispersa, ocasionando cierta perturbación concienzuda en el intento de una lectura tradicional. La obra de Barrio incluía estrategias del conceptualismo apelando al uso de elementos precarios, banales y frágiles, trazando una opción disidente respecto a los materiales industriales de alto costo económico. La palabra "situação" utilizada en los títulos de sus instalaciones señalaba un desvío de la noción tradicional de obra de arte, enfatizando la actitud de intromisión espacial. La aparición de objetos que violentaban al espectador desprevenido actuaría como un dispositivo simbólico que perturbaba (de un modo vagamente morboso) el asfixiante ambiente cotidiano[329].

Luis Camnitzer ha mencionado el importante precedente de la muestra Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s de 1999 en el Queens Museum of Art de Nueva York, cuyo propósito fue descentralizar la historia del conceptualismo para dar sitio a los recorridos locales. El artista distingue entre arte conceptual y conceptualismo: el primero refiere a un formalismo surgido en la esfera europea y norteamericana posminimalista, y el segundo admite una respuesta creativa más allá del factor estético y donde en países no centrales maniobra como una respuesta a las crisis. El conceptualismo se define como táctica o estrategia

329 También en aquel año, realizó una experiencia ambulatoria que consistió en permanecer cuatro días y cuatro noches sin alimento, sin dormir y solo fumando semillas de manga rosa. Su objetivo era experimentar un nivel elevado de percepción que posteriormente se condensaría en acción creativa. Su cuerpo era el soporte físico del ejercicio sensorial que se hacía efectivo momento a momento, de modo errático y hasta el límite. El artista plasmó sus exploraciones perceptivas en un cuaderno de anotaciones y ocho años después redactaría un texto donde definió el término deambulario como vocablo escrito/inscrito en los organismos vivos. KLINGER, Diana. "Artur Barrio y Hélio Oiticica: políticas del cuerpo", en: GARRAMUÑO, Florencia, *et al*. (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, pp. 197-205.

y fue concebido como proyecto político, como acto de resistencia, coadyuvando a una experiencia de renovación en la descentralización de las prácticas. Frente a las vaguedades de la categoría conceptualismo latinoamericano, Camnitzer destaca elementos que marcan a América Latina tal como una cultura de resistencia en contra de culturas invasoras[330] cuyas producciones visuales y formales polinizan dimensiones de la política acompañada de la poesía y la pedagogía[331]. Estas aristas se conectan, y como corolario resulta una globalidad que trasciende la dicotomía agitación/construcción: no solo el artista se postula como activista sino como constructor de formas, objetos, proposiciones, ideas que toman cuerpo en la obra. En este aspecto, Camnitzer detecta ciertas especificidades locales en comparación con el procedimiento conceptual estadounidense, considerando cuatro áreas: el rol de la desmaterialización, la incidencia pedagógica, la aplicación del texto o la literatura como referente para el arte. En el caso latinoamericano, el proceso de desmaterialización obedecería mas bien a una condición politizada y politizante que a una elección estética.

En un intento de tender lazos con propuestas conceptuales en el ámbito global, en 1970 el curador norteamericano Kynaston McShine organizó Information en el MoMA[332]. La muestra incluyó a numerosos artistas europeos, estadounidenses y algunos latinoamericanos, entre los cuales se encontraban los argentinos Marta Minujín, David Lamelas, Jorge Carballa y Alejandro Puente, los brasileños Hélio Oiticica y Cildo Meireles, Artur Barrio, y al New York Graphic Workshop, formado por Luis Camnitzer, Liliana Porter y Juan Guillermo Castillo. La sincronía de las pro-

330 CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*,…p. 16.

331 CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*,…p. 21.

332 Information fue una exhibición de tinte conceptual que discutía el abordaje material propio de una muestra de artes visuales. Según Pilar Parcerisas "La publicación/catálogo que la acompañaba consistía en un conjunto de páginas diseñada por los artistas, con una lista de lecturas recomendadas, fotografías de sucesos políticos o artículos de prensa sobre acontecimientos cotidianos como la guerra de Vietnam". PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007, p. 22.

ducciones de tinte conceptual correspondientes a diferentes zonas geográficas (y donde en esta ocasión apenas se integraba a América Latina) conlleva a la pregunta sobre si aquello se trató de simultaneidad estética o si, en definitiva, los emergentes del ámbito latinoamericano habrían marcaron un anticipo respecto a las formulaciones conceptuales más radicalizadas de la producción global.

5. Apertura cultural, vanguardismo e identidad. Perspectivas críticas.

La expansión internacional del paradigma abstracto suscitó diversos posicionamientos teóricos en el terreno de la crítica latinoamericana. En el panorama de la crítica local en Brasil las reflexiones de carácter teórico e historiográfico adoptaron perspectivas variadas. Mário Pedrosa desempeñó un papel sustancial en el arte moderno brasileño. En la década del 30, adhirió a las ideas de izquierda, y desde su militancia política fundó el Grupo Comunista Lênin en Rio de Janeiro. Pasó por diferentes etapas en su reflexión teórica y fundamentalmente ha procurado apuntalar en sus escritos la tensión entre el plano internacional y la producción local/nacional desde una relación dialéctica. En el marco de los desarrollos visuales de posguerra, se ocupó de la disputa entre las dos alternativas centrales en el arte brasileño de los 50: los figurativos, que se ajustaban al "color local", y los abstractos, ligados según el autor a la línea modernista internacional. En este aspecto, acompañó la posición de estos últimos, nucleados en los grupos Ruptura y Frente. Pedrosa señaló las diferencias estéticas entre concretos y neoconcretos. Siempre procuró hacer visible la dialéctica entre las peculiaridades artísticas de Brasil y la escena global. Si bien encontraba que la producción local se insertaba en las corrientes modernas mundiales, por otro lado "o abstracionismo brasileiro seria esencialmente nacional, envolvido com a busca de uma linguagem singular que só seria possível aquí"[333]. En

333 D'ASSUNÇAO, José. "Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil", en: *Scielo*, vol. 6, n. 11, São Paulo, 2008., p. 44, disponible on line <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100004&lng=en&nrm=iso> (12 de marzo de 2015).

los años 60, analizó este concepto en las manifestaciones interactivas o en los desarrollos conceptuales nacionales enfatizando su originalidad, lejos de una reproducción pasiva del canon externo. En esa coyuntura el arte fue pensado como un espacio de resistencia a la dictadura, aunque la crítica y la producción no encontraron eco en los medios de difusión masivos dado que muchas veces se enfrentaron a la censura. Pedrosa asumió que el arte era revolucionario, o que podría acompañar los procesos de transformación social[334]. En la década del 30 esta aseveración tenía un íntimo correlato con sus ideas de izquierda, asumiendo la práctica artística como una constante actualización y "desenvolvimento da consciência política"[335]. Luego, las rupturas estéticas de los 50 y 60 que él mismo examinó en el terreno crítico también exhibieron saltos creativos y una transformación radical. Por sugerencia suya, se fundó Frente en Rio de Janeiro, avalando las actividades de estos artistas durante largo tiempo, aún disuelto el grupo.

334 En la década siguiente, Mário Pedrosa, José María Moreno Galván y Carlo Levi colaboraron con la organización y fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile, una institución dedicada al arte moderno que se inició cuando todavía gobernaba el presidente Allende. Entre los años 1971 y 1973, llegarían la institución numerosísimas donaciones de artistas internacionales. Abrió sus puertas en 1972. Tras el Golpe de estado de Pinochet, el local fue clausurado y las obras llevadas a un depósito en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile. Se reinauguró en 1991 y en 2004 se trasladó a la sede actual en Barrio República, un ex centro clandestino de detención. Actualmente, en los muros de entrada al local se hallan impresas las palabras que Mário Pedrosa pronunció el 17 de mayo de 1972 durante la inauguración del Museo de la Solidaridad: "Todas las ideas o estilos del arte contemporáneo del mundo están aquí representadas. Y ustedes verán desde la línea lírica y creativa de Miró, hasta las obras que no piden más contemplación pero son un llamado a la acción revolucionaria". También aparece la carta que Pedrosa le envió en 1972 a Eduard de Wilde, director del Stedelijk Museum Ámsterdam: "Poder reunir en Santiago un número importante de obras representativas del arte de nuestro siglo donadas a Chile y exponerlas en la ocasión de la inauguración de la UNCTAD III (Conferencia de las Nacionales Unidas sobre Comercio y Desarrollo). Esta sería la prueba manifiesta de la solidaridad del mundo artístico contemporáneo con un nuevo Chile socialista. ¿Hay mejor ocasión para lanzar la idea de un nuevo Museo moderno y experimental del arte de nuestra época en un Chile de transformación? Ahora, la pregunta que nos hacemos: qué vamos a hacer con estas obras?, obras que seguramente serán muy diversas, muy distantes unas de otras. Nosotros estamos concientes. Sabemos que el conjunto será muy contradictorio. Pero no hay nada que hacer, es el símbolo mismo de la contradicción cultural y artística de todo el siglo". Archivo personal de María Elena Lucero.

335 D'ASSUNÇAO, José. "Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil"…p. 49.

Pedrosa sentó las bases de un pensamiento teórico que acompañó el desarrollo del arte moderno en Brasil y fue uno de los primeros en acuñar la expresión de "arte posmoderna" para analizar la complejidad cultural de los años 60. Expuso las repercusiones de la tensión entre internacionalización y regionalización en las prácticas artísticas, haciendo un sumario de los influjos culturales que interceptaron la producción nacional. Primero, sobrevino la importación de una cultura occidental/colonial, luego en las vísperas de la Independencia la llegada del neoclasicismo y las apropiaciones regionales del barroco, y posteriormente el racionalismo arquitectónico. La problemática del internacionalismo sería tratada en el Congreso de la Asociación de Críticos en Varsovia en 1960, y el primer cuestionamiento se enfocaría en la posibilidad o no de plantear una unidad en el arte moderno, básicamente en relación a un lenguaje común. Pedrosa restituyó el aspecto intuitivo al arte moderno[336] como un elemento reparador de los quiebres que, a partir del exceso de la razón, agrietaron la lógica artística:

A arte moderna deu a ese pensamento intuitivo um vigor que ele perdera, ao correr dos séculos de desenvolvimento do espírito científico ocidental. O pensamento discursivo, acompanhando aquele prodigioso desenvolvimento, matou na árvore da consciência humana o ramo colateral mítico-artístico não verbal do simbolismo cognitivo. Para salvar a humanidade de morrer de fenecimento espiritual, irrompeu, com a revolução estética sobrevinda com o impresionismo, um movimiento inconsciente primeiro e depois conscientizado para restaurar as fontes soterradas de imaginação simbólica não-discursiva, criadora dos mitos, da Poesia e da Arte[337].

Los fenómenos sociales que rodean al trabajo artístico han sido inseparables de la práctica misma. Para referirnos a la producción visual es necesario incluir el sistema de trabajo estructurado por las condiciones sociales dadas. Los vínculos con los patrones culturales originarios reaparecen en la obra, confor-

336 Prácticamente desde el impresionismo en adelante.

337 PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise,*…p. 69.

mando una experiencia histórica peculiar. En esta nueva etapa, correspondiente a la segunda mitad del siglo XX, el artista comenzó a desmitificar al objeto en una operación radical a raíz del agotamiento de ciertos valores estéticos. A partir de esta situación, surgió "uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não têm perfeita conciência": este fenómeno cultural nuevo fue designado por Pedrosa como "arte pós-moderna"[338], caracterizándolo como un hito de crisis y adelantándose de esta manera a los posteriores debates sobre la posmodernidad en el plano cultural. La crisis general que advierte el autor se propaga en el arte y en la poesía, y atañe a un cambio en la posición del artista y en los críticos que se interesan por las teorías del lenguaje, de la comunicación e información. Las experiencias concebidas a partir de la palabra se inscriben en un nuevo abordaje, como en el caso de Ferreira Gullar y la noción del "não objeto", presente en su "Poema enterrado".

En 1969 Ferreira Gullar publicó Vanguarda e subdesenvolvimento, un texto que reposicionaría la autonomía del vanguardismo brasileño y sus especificidades en relación a los emergentes culturales provenientes de Nueva York o París. Ferreira Gullar exteriorizó las tensiones y fricciones que se producían a partir de la influencia del modernismo estético. Esta vía internacional enfocada en el arte producido en los centros metropolitanos no podía aplicarse acríticamente en los países subdesarrollados, ni en el plano político ni en el económico y tampoco en el cultural, cuestionando de ese modo la noción de "avance" cultural ligado a los desarrollos artísticos de Estados Unidos o Europa. En Brasil el estallido del Golpe detuvo el ascenso popular y la labor cultural de los Centros Populares de Cultura, al frente de uno de los cuales estaba el propio Ferreira. Pero mientras que el régimen militar intentaba despolitizar al país, el teatro, el cine, la música popular, la poesía o la pintura asumían el rol de "repolitizácão"[339]. No obstante, observó una tendencia que se alejaba del teatro político para incorporar un dinamismo estético o, en

338 PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise,…*p. 92.

339 FERREIRA, José Ribamar. *Cultura posta em questão/ Vanguarda e subdesenvolvimento,…*p. 174.

ciertos casos, componentes rituales, hecho que preocupaba al autor porque lo percibía como una influencia directamente importada de París. De esas acciones vanguardistas, rescató el valor de lo nuevo, un problema sustancial para la actividad cultural en los países subdesarrollados: "A necesidade de transformacão é uma exigencia radical para quem vive numa sociedade dominada pela miseria e quando se sabe que essa miseria é produto de estruturas arcaicas"[340]. Ferreira Gullar percibió que en el despliegue artístico-poético de Brasil se produjeron señales distintivas respecto a Europa aunque tomaran a las metrópolis culturales como referentes. La experimentación formal en el plano pictórico, encarnado en el arte concreto, promovió búsquedas en la esfera poética apuntalando estrategias anti-discursivas en el campo del lenguaje[341]. Más que la inserción de formas externas se trataba de una respuesta estética al impasse de la poesía brasileña a partir de 1945, una encrucijada en la cual según este autor parecía imponerse el camino hacia el "arte puro" o formalista. A partir de estas palabras quedaba expuesta la posición ideológica de Ferreira Gullar, quien mantuvo un juicio por demás crítico hacia las manifestaciones visuales y poéticas concretas, por considerarlas alejadas de las preocupaciones de talante social e ignorar los antagonismos entre los países desarrollados y subdesarrollados.

En el campo brasileño la tarea crítica afrontó las circunstancias políticas que acompañaron el nacimiento de las Bienales de São Paulo. En vías de la repercusión de estos eventos, la incorporación de autores extranjeros de peso mundial que se intercalaron en el espacio exhibitivo con los artistas regionales, obedecía a dinámicas de difusión donde se intentaba mostrar un esfuerzo de actualización en las artes plásticas. Este mecanismo ha sido analizado por Frederico Morais a partir de las tendencias impuestas mundialmente y en la forma en que las bienales internacionales incidían en la configuración de los itinerarios artísticos ligados a contextos periféricos, como en el caso de Brasil o Latinoamérica

340 FERREIRA, José Ribamar. *Cultura posta em questão/ Vanguarda e subdesenvolvimento*,…p. 175.

341 Allí sobresalía el grupo Noigandres de 1956 en São Paulo, integrado por Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos.

en general. En ese sentido el surgimiento de esos lenguajes imponen determinadas líneas estéticas y la famosa Bienal paulista no fue ajena a ello, al reproducir en cierta forma esos mismos códigos internacionales: "Si la Bienal de São Paulo mezcla con atraso entre nosotros las corrientes internacionales, al funcionar subordinada a las corrientes europeas, es posible preguntarse si los salones cumplen la misma función en lo referente al resto del país"[342]. Su perspectiva crítica nos lleva a deliberar e interrogar si la "puesta al día" que manifiestan estas suculentas exhibiciones no oculta la hegemonía norte/sur en el ámbito cultural, insinuada en el fuerte predominio de la abstracción geométrica. Durante los años 70 Frederico Morais divisó un panorama marcado por el boom del mercado y el posterior crecimiento del coleccionismo. La oficialización de los espacios artísticos derivó en la creación del Instituto Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, cuyo objetivo fue controlar la actividad plástica por parte del gobierno. A la par de la financiación estatal de proyectos en el área de las artes visuales "inclusive no campo da vanguarda"[343], los mismos artistas se organizaban en asociaciones, tales como la Associão Brasileira de Artistas Plasticos Profissionais en Rio de Janeiro y la Cooperativa dos Artistas Plasticos en São Paulo. Pero el alto grado de experimentalismo estético de la práctica vanguardista parecía desactivarse, no solo en Brasil, a raíz de la censura reinante por la dictadura militar, sino en el plano mundial. Esta etapa fue leída por Morais como un giro metódico y racional que desarticuló la improvisación, la efervescencia y la espontaneidad de los 60: la vanguardia "desde o Al-5 teve que encolher-se ou recolher-se, manifestarse esporádicamente em eventos de grande virulencia critica ou adotando linguagens hermeticas, quase cifradas"[344].

342 MORAIS, Federico. "Ideología de las bienales e imperialismo artístico", en: *Arte latinoamericano (etapa republicana): selección de lecturas*, Editorial Pueblo y Educación, Havana, 1987., p. 222.

343 MORAIS, Frederico, BOSCO, João (fotog). *Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? Módulo*, n. 55, pp. 50; 54; 58; 60, set. (1979), p. 2, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (7 de abril de 2015).

344 MORAIS, Frederico, BOSCO, João (fotog). *Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?*,…p. 6. Luis Camnitzer ha identificado esta coyuntura como "pospolítica" al advertir que la radicalización característica de los 60 estaba mermando a partir de una

A comienzos de los 70 y haciendo foco en los años de la Guerra Fría, la argentina Marta Traba estipuló un análisis del estado del arte en América Latina. Su polémico ensayo Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970, publicado por primera vez en 1973 y reeditado en 2005, estableció las categorías de "áreas abiertas y cerradas" para comprender la adhesión o la resistencia a los regímenes del mainstream[345]. Estas áreas identificaban por un lado a aquellos países que, según Traba, adscribían a la apertura cultural e internacionalización de sus prácticas artísticas (cuya vulnerabilidad se expresaba en el ser proclives a la imposición de las modas), y por otro a los que mantuvieron un lazo con las tradiciones locales empleando un lenguaje estético actualizado. Existen dos nociones básicas para comprender el pensamiento de Traba en esta etapa de sus reflexiones teóricas: estética del deterioro y arte de la resistencia. En el primer caso, el deterioro refiere a los procesos de rápida transformación que acontecen en regiones geográficas donde no existieron fuertes tradiciones culturales ligadas al arte precolombino. De esta manera permiten el pasaje fugaz y efímero de las modas[346]. En el segundo, Traba adoptó el término resistencia de

creciente despolitización en las manifestaciones culturales. En ese contexto "procedural democracy was floundering and eventually being terminated, often to be replaced by military juntas allied with the United States". CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*,…p. 187.

345 Marta Traba consideraba dentro de las "áreas cerradas" a Perú, Colombia, Bolivia, y en las "áreas abiertas" a Venezuela, Argentina, Brasil, y en menor medida a Chile y Uruguay. Señaló además otras dos categorías: "Las islas", donde incluía a Puerto Rico y Cuba, y "México".

346 En 1984, Traba publicó un libro sobre el arte colombiano donde reafirmaría esta perspectiva, aclarando que la estética del deterioro no involucraba solamente al sistema capitalista anclado en la sociedad de consumo norteamericana sino también al imaginario cultural socialista: "El deterioro está en este triple movimiento simultáneo, que parte de las exigencias crecientes para producir "hechos originales" no previstos ni conocidos, exigencias que coinciden con los sistemas compulsivos de producción dentro de una sociedad de consumo; segundo, de la angustiada sumisión del artista frente a tal exigencia; tercero, de la incansable voracidad del público que, correspondiendo siempre con mayores e imperiosos requerimientos de los incentivos múltiples de la competencia y a los permanentes ofrecimientos de sus artistas, los obliga a caminar a marchas forzadas (…) la estética del deterioro, y las nuevas y excepcionales condiciones para producir la obra de arte, cuyos resultados están condicionados al cambio, a la utilización de materiales siempre inéditos y a la conclusión real de la obra en un tercero que se convierte en el receptor activo, dan una medida francamente testimonial de las

Theodor Adorno en el sentido de confrontar o resistir los embates de las influencias artísticas extranjerizantes que presionan desde una exterioridad. Entre otros conceptos, la autora sugiere que el arte latinoamericano ha ingresado en una suerte de "satelización" a partir de la dominancia de la esfera norteamericana. En ese sentido las producciones artísticas, especialmente aquellas generadas en las "áreas abiertas", reenvían señales visuales que han sido diseñadas en las metrópolis estadounidenses y se convierten en transmisores del canon hegemónico. Para Traba la imagen pop de un artista como Roy Lichtenstein exteriorizaba un vacío de pensamiento o un estrechamiento del habla[347], habilitando un tipo de manipulación del lenguaje estético que destruía el sentido radical y rupturista que sostuvieron antes las vanguardias históricas. En las condiciones culturales de los países latinoamericanos subyace un binarismo generado por la fluctuación entre el "artificial progreso y el arcaísmo verdadero de sus formas de vida". Ante este panorama, Traba plantea cuál es el rol que cumple el artista al pertenecer a un grupo minoritario: "Del 60 al 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia o a una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades"[348]. Se crean contradicciones en medio de las cuáles el artista participa de una minoría intelectual pero de alguna u otra forma se involucra con los ideales sociales. La propuesta de la autora radica en examinar el arte americano de la década 1960-1970 desde una perspectiva crítica responsable, estableciendo un diagnóstico a partir de estas tensiones ideológicas. De ahí que su invitación a revisar el plan-

condiciones alienantes del mundo contemporáneo; que no solo corresponden, por razones económicas, sociales y políticas, al mundo capitalista de la sociedad de consumo, sino también al mundo socialista donde los problemas de soledad, incomunicación y desprestigio de las antiguas estructuras morales, religiosas y familiares son tan fuertes como en la sociedad capitalista, pese a una distribución más justa de la riqueza y al cambio en los resortes del poder". TRABA, Marta. *Historia Abierta del Arte Colombiano*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1984, pp. 122-123.

347 Su crítica al repertorio pop se dirigió a publicaciones como "El techo de la Ballena" o "El Corno Emplumado" en México, en las cuales, según la autora, el uso de esa iconografía restaba fuerza y "peligrosidad" a los mensajes.

348 TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, reedición de 2005, p. 152.

teo de lo "abierto" en el cual se erosionan las intencionalidades de las expresiones visuales "bajo la manipulación de la tecnología ideológica y con la anuencia de los artistas"[349] despojándose los sentidos reales de las obras.

Dentro de las "áreas abiertas" Marta Traba calificó duramente a la Argentina por considerarla una de las regiones donde la moda se imponía con mayor frivolidad y rapidez[350]. Brasil suscribía también a la condición de apertura respecto a la producción y circulación de sus prácticas artísticas. La observación amerita un análisis más exhaustivo: según esta afirmación, la plástica en Brasil no poseía la tradición cultural de otros países, entendiéndose por ello un legado anterior a la conquista capaz de sopesar sobre las transformaciones del presente. Dicha premisa admitía el advenimiento vertiginoso o el arraigo de formas novedosas provenientes de las corrientes estéticas internacionales en el terreno brasileño sin forcejeos. Por otro lado esta "condición maratónica del Brasil en la década del 60 al 70 es más explicable, porque coincide con un empuje económico que lo arranca violentamente del subdesarrollo y altera en forma radical su fisonomía"[351], hecho ratificado por la inauguración de las Bienales en

349 TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970,*…p. 156.

350 Su visión descalificadora sobre las áreas abiertas incluyó los emergentes artísticos que surgieron en el interior del Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Di Tella en Buenos Aires (el cual, para Traba, estimuló el esnobismo y el consumo rápido de las modas provenientes de los Estados Unidos). La radicalidad discursiva de Traba se tradujo en la caracterización que Victoria Verlichak hizo de la escritora como "Mordaz y apasionada, se lanzó a pelear batallas que le depararon reiterados exilios e incomodidades, y pérdidas de afectos y trabajos, pero que también le valieron un lugar de privilegio en la historia del arte y un creciente reconocimiento en el campo de la literatura escrita por mujeres". VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, UNTREF/PROA, Buenos Aires, 2001., p. 24. Para Ana María Escallón, "Marta Traba tenía un acertado y severo ojo crítico y hoy, la historia le da la razón. Fue interpretando los procesos creativos, proporcionó una lógica y un orden a la historia de unas sociedades donde los datos culturales han sido parte del desorden social, donde la coherencia es la falta de datos y la falta de memoria. Ella codificó valores y lenguajes comunes que son datos indispensables y pilares de las grandes sociedades". ESCALLÓN, Ana María. "Noticias humanas", en: PIZARRO, Ana (comp.), *Las grietas del proceso civilizatorio. Marta Traba en los sesenta*, LOM, Santiago de Chile, 2002, p. 93.

351 TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970,*…p. 198.

São Paulo o los Museos de Arte Moderno. Estos acontecimientos aportaron grandes estímulos, pero a su vez llevaron a los artistas a sucumbir ante la estética del deterioro. La Bienal, como un vehículo de internacionalización del arte, "determinó la extinción de las identidades y desplazó los valores artísticos desde la expresión hasta la compulsión"[352]. Su visión lapidaria sobre la manera en que el arte brasileño se metamorfoseaba se dirigió tanto hacia la abstracción como hacia las prácticas cinéticas, descritas como manifestaciones de experimento y escándalo. Traba supo desentrañar en aquel momento los peligros inherentes a la invasión cultural del norte que ya se venía plasmando en la arena política de un modo abrupto y sangriento. Pero probablemente haya extremado las implicancias ideológicas de las elecciones estéticas, utilizando un léxico beligerante, cáustico y virulento para con las expresiones neovanguardistas de los 60. Su enfoque crítico fue revisitado varios años después en el concienzudo examen de Mari Carmen Ramírez, esclareciendo que bajo dicha hipótesis (la influencia internacional como sumisión) las prácticas conceptuales latinoamericanas quedaron neutralizadas al ser homologadas a una duplicación del repertorio del mainstream, opacando su potencial político y estético[353].

En otra instancia, algunas instituciones consagradas a la difusión artística a partir de las relaciones exteriores asumieron un rol definido en las mediaciones culturales. En 1964 se había creado oficialmente el Brazilian-American Cultural Institute (BACI), siguiendo el formato que el Itamaraty (Ministerio de Relaciones Exteriores) había lanzado en diversos sitios, como Montevideo, Asunción, Buenos Aires y La Paz. Dária Jaremtchuk ha destacado que la sede de esta organización en los Estados Unidos siguió una dirección distinta, al instituirse como una organización no lucrativa pero bajo leyes norteamericanas, desarrollando políticas específicas para América Latina. La presencia de congresistas estadounidenses en su directorio durante los inicios derivó

352 TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970,*…p. 198.

353 RAMÍREZ, Mari Carmen. "Tactics for Thriving on Adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980"…p. 426.

en una administración que controlaba las decisiones en el plano cultural[354]. Si los relatos sobre la dictadura brasileña aludían a la muerte, la tortura y la censura, el mismo gobierno brasileño procuró diluir esa perspectiva negativa, promocionando a las artes como manifestación de la libertad de expresión. La incipiente política cultural que se desprendía de estas gestiones pretendió equilibrar las buenas relaciones con los demás países a través del intercambio y la circulación de manifestaciones artísticas en el ámbito global. En la década siguiente los procesos vinculados a las políticas en materia de cultura empezaban a ser analizados y teorizados, sin perder de vista que, en el caso de Brasil, se transitaba en un clima de terrorismo de Estado en forma paralela a las transformaciones industriales y comerciales. Desde varios aspectos se tornaba necesario adoptar un itinerario de procedimientos que pudiesen compatibilizar las políticas culturales y la crisis social sin depender de los mandatos centrales, un hecho que quedaría demostrado en las articulaciones entre cultura, masas, religiosidad y consumo local. Con el tiempo, las "evidencias de inviabilidad del modelo metropolitano en nuestros países, y la crisis de la concepción unilineal de la historia que lo sustenta, abrieron el espacio científico a nuevas maneras de ver las funciones sociales y económicas de la cultura"[355] para atender a las diversidades culturales implícitas en América Latina. Hasta "en los debates sobre las dictaduras y la democratización, comienza a verse el papel específico de la cultura"[356], un elemento definitorio de las acciones estatales y de los actores culturales que protagonizaron los años 60 y 70, momento advertido por Marta Traba como escenario de conflictos entre posiciones estéticas disímiles.

354 JAREMTCHUK, Dária. "El Itamaraty y las artes: la creación del Brazilian-American Cultural Institute (1964-2007)", en: *Las Redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIV Jornadas CAIA,* Buenos Aires, 2013, p. 112.

355 GARCÍA, Néstor. "Introducción: políticas culturales y crisis de desarrollo: balance latinoamericano", en: GARCÍA, Néstor (ed), *Políticas culturales en América Latina,* Grijalbo, México-Buenos Aires, 1986, p. 23.

356 GARCÍA, Néstor. "Introducción: políticas culturales y crisis de desarrollo: balance latinoamericano"…p. 24.

6. Cruces estéticos, ideologías y confrontaciones

Las tracciones generadas a partir de las pujas entre abstracción y figuración expresaron la dimensión ideológica de la trama estética, bajo los intentos colonizadores de una potencia en ascenso como los Estados Unidos y la intencionalidad explícita de las decisiones políticas y culturales adoptadas bajo la égida de las buenas relaciones internacionales. En el contexto brasileño este entretejido derivó en cuatro nudos conceptuales:

a. El canon abstracto se expandió a partir de un modelo que estipuló su vinculación con un supuesto imaginario político liberal y abierto, en detrimento del realismo soviético, lo que nos lleva a examinar las razones de su arraigo en Brasil. Una de las posibilidades radica en el fundamento que propone Aracy Amaral respecto a la falta de tradición indígena.

En la América Latina de la posguerra, el constructivismo, el arte concreto, el neoconcretismo, el arte kinético y otras formas de la abstracción geométrica surgida en regiones receptivas a las tendencias europeas más avanzadas del arte moderno, florecieron inicialmente en los centros urbanos de Argentina, Uruguay, Brasil y Venezuela, países que carecían de sólidas tradiciones pictóricas nacionales o de una importante influencia prehispánica en sus culturas[357].

Amaral mencionó la fundamentación que antepone Frederico Morais, para quien la propagación de la geometría y la abstracción en Latinoamérica obedeció al deseo de construir un nuevo andamiaje artístico más allá de las situaciones contradictorias o paradojales involucradas en las apropiaciones de la vanguardia internacional en medios geográficos periféricos. Los artistas latinoamericanos que tomaron contacto con los concretos europeos tuvieron un rol fundamental en el despliegue abstracto en Brasil, Argentina, Venezuela y Colombia. Mário Pedrosa se ha referido a la carencia de una tradición profunda y a los procesos

357 AMARAL, Aracy. "Brasil: de la producción concreta a la expresión neoconcreta"…p. 19.

migratorios de aculturación intensiva propios de un país nuevo y en formación, donde la "terra imediata" (refiriéndose al entorno regional) "tem de florir no terreno"[358], esto es, necesita resurgir y prosperar a los fines de introducir el carácter local. Los constantes intercambios culturales estimularon transformaciones, rupturas y giros estéticos, cuyo faro eran los emergentes artísticos internacionales. Frente a ello, Pedrosa llama a adoptar una posición crítica sin perder de vista los cambios y las transformaciones globales.

Quizás la motivación menos optimista respecto a la irrupción abstracta y geométrica vendría de la mano de Marta Traba, quien además de observar la "falta de tradición de la pintura brasileña"[359] como un factor de peso, entendió que el establecimiento de formas novedosas devenidas de las corrientes internacionales se produjo sin forcejeos, obedeciendo mas bien una disposición "maratónica" del país en materia de arte. La creciente internacionalización corría paralela al auge económico del país y para ello fue necesario ingresar en la escena mundial, hecho que supuso una transformación abrupta del campo artístico, "sobre todo en la zona del Sur, en Rio de Janeiro y en São Paulo, donde el Museo de Arte Moderno y la Bienal de São Paulo, respectivamente, constituyeron un poderoso, rico y constante medio de enlace con el mundo artístico contemporáneo"[360]. En las palabras de Traba resuena una especie de forzamiento por parte de los artistas brasileños a seguir las tendencias del mainstream, una lectura que le impidió apreciar en profundidad los aportes locales y sobre todo, la valiosa emergencia de las producciones concretas y neoconcretas.

b. Las prácticas artísticas en la posguerra revelaron los cruzamientos de política y estética a partir de los enfrentamientos entre ideologías diferenciadas. En esa trama, se activaba el alerta sobre

358 PEDROSA, Mário. *Artes Visuais. Pintura brasileira e moda internacional*…p. 2.

359 TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970,*…p. 157.

360 TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970,*…p. 198.

la alienación que podía producir el arte al servicio de un régimen dominante como la cultura estadounidense.

Este fue un rasgo concluyente en el pensamiento de Marta Traba, quien adoptó el término "resistencia" de Theodor Adorno como confrontación hacia las tendencias hegemónicas. En los confines de la Segunda Guerra Mundial y en el contexto de la democracia de masas en los Estados Unidos y bajo los ecos del nazismo, Adorno y Max Horkheimer escribieron Dialéctica del Iluminismo[361], un texto en el cual "se busca pensar la dialéctica histórica que arrancando de la razón ilustrada desemboca en la irracionalidad que articula totalitarismo político y masificación cultural como las dos caras de una misma dinámica"[362]. La noción de "industria cultural" fue particularmente influyente hasta nuestros días, aunque cuestionada por su dogmatismo respecto a la injerencia de la técnica en el arte (defendida por Walter Benjamin). A partir del debate que ambos autores instituyeron acerca de la manipulación o el control de la conciencia individual y su posterior crítica al autoritarismo de los monopolios culturales, la propaganda era entendida como un vehículo de alienación. Horkheimer y Adorno sostuvieron una nítida posición de izquierda que los obligó a escapar de la persecución nazi, y desde ese exilio leyeron los riesgos de un arte atrapado en una política totalitaria, una suerte de "idealismo fantástico" que abrumaría la conciencia. La tesis de Marta Traba transcribió los peligros de las políticas culturales imperiales y los efectos de los medios masivos, en este caso, a raíz de la influencia del arte estadounidense sobre el hemisferio sur (donde Brasil aparecía inscrito en las "áreas abiertas"), en una década caracterizada tanto por los conflictos como por las esperanzas inherentes al triunfo de la Revolución cubana.

c. Es necesario diferenciar entre el rol de las instituciones por un lado y los críticos y artistas por otro para analizar los posicionamientos ideológicos respectivos.

361 HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988. El escrito fue iniciado en 1942 y finalizado en 1944.

362 MARTÍN, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, México, 1993, p. 50.

En el caso del BACI, fundado en los Estados Unidos, el monitoreo y supervisión del arte brasileño desembocó en gestos de censura respecto a aquellas obras que aludían directamente a la violencia perpetrada durante el régimen militar en Brasil. Tanto "The Rebellion of the Animals", la exhibición de Nelson Leirner de 1974, como "O rosto brasileiro"[363] de la fotógrafa Madalena Schwartz de 1982, fueron muestras integradas por trabajos provocadores y disruptivos que suscitaron objeciones por parte de las autoridades.

La iniciativa por parte de capitales norteamericanos para sostener estrategias de penetración en mercados de América Latina fue considerable, invadiendo paralelamente el campo de la cultura a los fines de propiciar determinados valores simbólicos que impedirían el arraigo del comunismo. "Las florecientes relaciones interamericanas, continuidad del panamericanismo, marcaban pautas culturales para ocupar espacios, considerados dentro del "mundo occidental y cristiano", antes de que lo hiciera el comunismo desde la Unión Soviética"[364]. Se fomentaron eventos como las Bienales de las Industrias Kaiser Argentina (IKA) en Córdoba, Argentina. La convocatoria estuvo dirigida a artistas latinoamericanos, lo cual marcó un eje en las decisiones organizativas. La política empresarial de las IKA, si bien apostaba a la inversión en cultura, no dejaría de lado el interés ideológico, no siempre advertido por los participantes, tanto jurados como artistas. Tengamos en cuenta que para su II Bienal, el comité de selección de Brasil estuvo formado por Dina Coelho, José Roberto Texeira Leite, Mario Barreta, Geraldo Ferraz (quien organizó una exposición de doce pintoras brasileñas, entre quienes se encontraba Mira Schendel) y Mário Pedrosa, uno de los teóricos más críticos en relación a los avances del imperialismo cultural.

Mário sostuvo un férreo compromiso con la izquierda política aunque manteniendo siempre una distancia reflexiva. En

363 JAREMTCHUK, Dária. "El Itamaraty y las artes: la creación del Brazilian-American Cultural Institute (1964-2007)"…p. 115.

364 ROCCA, Cristina. *Las Bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*, Universitas, Córdoba, 2005, p. 43.

su análisis del sistema de trabajo en masa de la Unión Soviética observa que, ante la ausencia de una economía de mercado ávido de experiencias creativas y novedades, el artista ingresaba en una estética burocrática llamada "realismo socialista". Se gesta una nueva jerarquía social, donde "os artistas soviéticos de então produziam "belas-artes" para o consumo conspículo da Alta Burocracia soviética"[365]. Estos artistas fueron denominados por el autor "bichos-de-seda" porque producían a partir de su don natural pero no podían aspirar a subir en la escala social, planteando una contradicción entre las premisas marxistas de la economía y la superestructura. Desde ese punto de vista Pedrosa fue sumamente crítico con el mecanismo de producción artística del mundo socialista, aunque tampoco adhirió a las diatribas que imponía el sistema estadounidense, y supo ver los conflictos entre ambas esferas culturales. Los artistas soviéticos cuyos proyectos resultaron audaces o provocadores dentro del régimen socialista, léase un Kasimir Malevich o un Vladímir Tatlin, fueron los embriones de "uma revolução arquitetônica"[366] que alcanzó su apogeo en los desarrollos visuales de mediados del siglo XX. El impulso constructivista proveniente de estos pintores o escultores rusos de los años 20 y 30 irrigó la vertiente abstracta y concreta de la posguerra. Pedrosa encontró una mayor afinidad del arte moderno brasileño con el ala constructivista que con artistas del expresionismo abstracto como Jackson Pollock o Georges Mathieu. Amigo de Mário Pedrosa, de quien consideró discípulo, Ferreira Gullar leyó al concretismo brasileño como "abstracto y universalista", al introducir "una ruptura completa, sin afinidad de ninguna especie con el pasado"[367]. El poeta contribuyó a imprimirle un giro al grupo Frente, ampliando las perspectivas conceptuales hasta desembocar en el neoconcretismo, cuyo origen "no está en la teoría sino en la práctica, aunque sin duda orientada, enriquecida por la teoría y por las ideas que habíamos expuesto en nuestro manifiesto"[368]. Su visión sobre la producción carioca de fines de

365 PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise,…*p. 95.

366 PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise,…*p. 98.

367 FERREIRA, José Ribamar. *Ferreira Gullar in Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez*, Fundación Cisneros, Nueva York, 2012., p. 166.

368 FERREIRA, José Ribamar. *Ferreira Gullar in Conversation with/en conversación con*

los 50 subrayó la intencionalidad de los propios artistas de ahondar en las experiencias vitales, en la ambigüedad y oscilación que proporciona la cotidianeidad.

Vinculado con la escena brasileña de aquella coyuntura a raíz de sus conferencias sobre arte moderno dictadas en el Museu de São Paulo en 1948, Jorge Romero Brest estableció una divisoria entre aquellos artistas argentinos que se aliaron al flanco de la modernidad y los que no transformaron del todo su lenguaje estético. Tras esta diferenciación, agruparía por un lado a los integrantes del concretismo rioplatense (Arte Concreto-Invención y Madí), abstractos intuitivos de 1960 y a los informalistas, incluyendo a Alberto Greco. Entre los que "no avanzaron"[369], citó a los surrealistas (nucleados en torno a Aldo Pellegrini) y a Antonio Berni. La arbitrariedad del juicio estético de Romero Brest rubricó una mirada celebratoria respecto a determinados artistas, los cuales en su mayoría desfilaron por el Instituto Di Tella. Entre ellos se destacó Marta Minujín, de quien Romero afirmó ser "el alma de la renovación artística en el país"[370]. A diferencia de Romero Brest, Marta Traba entendió que muchos de los artistas visuales que pasaron por el CAV se regían por el esnobismo, la frivolidad, por un apego extremo a la juventud y a la moda efímera. Los contrapuntos entre los flujos cosmopolitas y las iniciativas nacionales se tornaron más evidentes en los alcances, efectos e influencias de las grandes exhibiciones artísticas. Frederico Morais destaca que Traba acusó a Nueva York de colonizar al arte mundial, mientras el crítico John Cannaday del New York Times opinó que esa misma imposición valía igualmente para todo el país estadounidense. Morais formuló una posición clara respecto los mecanismos de colonización cultural, observando que las grandes exposiciones internacionales funcionan "como puntos avanzados de colonización cultural. En pleno acuerdo con las multinacionales del

Ariel Jiménez,…p. 176.

369 ROMERO, Jorge. *Arte en la Argentina. Últimas décadas*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 44.

370 ROMERO, Jorge. *Arte en la Argentina Últimas décadas*,…p. 76.

mercado del arte, determinan el nacimiento y la obsolescencia de las tendencias mundiales"[371].

Los artistas que formaron parte de los desarrollos de la abstracción en Brasil, observaron con especial interés a las manifestaciones geométricas del medio cultural europeo, vía Max Bill más que a la abstracción pospictórica defendida por Clement Greenberg. Mário Pedrosa ya había detectado la relación del concretismo con el constructivismo ruso y el ala de la izquierda cultural, con pintores y escultores como El Lissitzki, Alexander Rodchenko o Hans Arp. En el caso de los neoconcretos, Ronaldo Brito los caracterizó como artistas de clase media, ajenos a las presiones voraces del mercado pero concentrados en experiencias de laboratorio e inmersos en una paradoja tan brasileña y "tão propio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal"[372]. Por su parte, Andrea Giunta identificó el sentimiento de Hélio Oiticica al regresar a Rio de Janeiro en 1978, luego de años de intenso trabajo en Nueva York. El creador carioca sugirió que el arte brasileño tenía mayor afinidad con el estadounidense que con el latinoamericano, o "que en términos de lenguaje artístico, estaba más cerca de Alemania que de Perú"[373]. Su vínculo con el plano internacional había crecido de modo tal que es difícil sostener una tipificación estricta sobre la relación de su obra con el contexto identitario latinoamericano, arraigado en las tradiciones lejanas o ancestrales. Todos estos matices nos llevan a repensar las posiciones ideológicas de los actores culturales en una escala de grises y de mixturas, con enfoques intermedios y oscilantes.

d. Los estertores políticos transcurridos durante el avance de la Guerra Fría produjeron un giro rotundo en los intercambios culturales con los Estados Unidos. Con la emergencia de las neovanguardias en América Latina en los 60 y tras el apoyo norteameri-

371 MORAIS, Federico. "Ideología de las bienales e imperialismo artístico"…p. 222.

372 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*,…p. 61.

373 GIUNTA, Andrea. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo,* Palinodia, Santiago de Chile, 2010, p. 34.

cano a las cúpulas militares que propinaron los golpes de Estado en los países latinoamericanos, los diálogos se resquebrajaron[374]. En la década siguiente se instauró el tristemente conocido Plan Cóndor, un programa que organizó y coordinó el cruce de información para controlar los focos de resistencia política en países como Brasil, Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay y Bolivia, incluyendo el secuestro, la tortura, las violaciones y los asesinatos masivos.

El clima político comenzó a despertar reacciones y manifestaciones públicas de rechazo por parte de los artistas. Un suceso a considerar es el boicot a la X Bienal Internacional de São Paulo de 1969. Pintores como Alberto Gironella, Rufino Tamayo o David Alfaro Siqueiros decidieron no participar de aquella Bienal en repudio al régimen dictatorial implantado por el Golpe de Estado en Brasil (1964-1985). Más tarde, y a raíz de actitudes abusivas por parte de las autoridades brasileñas, se adhirieron los representantes artísticos de Holanda, Estados Unidos, Bélgica y Francia[375]. Otro detonante de esta atmósfera hostil fue la clausura de exhibiciones como la Bienal de Bahía con la posterior quema de tres obras, la incautación de otras dieciséis y con algunos de sus organizadores detenidos. A la vez fueron censurados el Salón de Arte Moderno de Belo Horizonte y la muestra en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro integrada por las obras que representarían a Brasil en la VI Bienal de París. Ese año circularon caricaturas en diversos jornales brasileños que ironizaban sobre la situación de la Bienal paulista, con dibujos donde el jurado "aparecía representado por un periodista, un publicista y un

374 En los comienzos de este conflicto, las preocupaciones políticas de los Estados Unidos respecto a Latinoamérica cedieron paso a otras cuestiones de índole global vinculadas más que nada a Europa (sobre todo a Rusia), Asia o Medio Oriente. Pero con la Revolución Cubana y la posterior crisis de los misiles, los estadounidenses se preparaban "para intervenir, de manera directa o indirecta, con el fin de lidiar con cualquier amenaza interna y "salvar a América Latina del comunismo", como alegó haber hecho, por ejemplo, con el Brasil en 1964, con Chile en 1973 y con América Central en la década de 1980". BETHELL, Leslie. "Brasil" y "América Latina"…, p. 71.

375 "To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención", en *Análisis*, July 29, Buenos Aires, 1969, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (26 de marzo de 2015).

artista (a falta de profesionales especializados), un organizador advirtiendo que los clavos en el suelo no eran una obra sino el resto de los cuadros que no enviaron (por el propio boicot)"[376] o con la frase "a décima BIENAL" con una X por encima de la palabra Bienal.

A grandes rasgos las protestas públicas hacia las prohibiciones ejecutadas por el autoritarismo militar franquearon enfrentamientos, oposiciones y manifestaciones radicalizadas por parte de los artistas que asumieron una conducta de rechazo o desconfianza hacia las instituciones públicas. Estos acontecimientos ponían en vilo las relaciones culturales en el marco de las políticas exteriores entre los Estados Unidos y América Latina, un hecho que adoptaría su forma más acabada en la leyenda que Cildo Meireles en 1970 grabara en las botellas de vidrio de Coca-Cola, "Yankees Go Home"[377]. Al año siguiente se produjo una nueva expresión de repudio desde Nueva York, en este caso hacia la celebración de la XI Bienal de São Paulo, a raíz de conocerse las operaciones de tortura y secuestro que se cometían en la dictadura brasileña. El resultado fue la publicación del libro de artistas "Contrabienal". Con una tapa de color rojo, diseñada por el argentino Luis Wells, el compilado tenía 114 páginas en las cuales se veían dibujos, documentos, opiniones y manifiestos realizados por artistas y críticos, algunos de los cuales en 1971 residían en los Estados Unidos, en Francia o en diversos países latinoamericanos[378]. Luis Camnitzer, uno de sus gestores, recuer-

376 LUCERO, María Elena. "De la espacialidad geométrica a la acción pública. Debates e intercambios sobre estética y política", en: *Aquí, allá y en el medio: encuentros transnacionales en el arte latinoamericano*, IV Simposio de Historia del Arte, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2014., pp. 1-17 (mimeografiado de la autora).

377 Nos referimos a las "Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola" de 1970.

378 El escrito general que conformó Contrabienal es considerado "un preciado documento que de cómo el activismo político dio forma a una comunidad de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York en los tardíos sesenta y tempranos setenta". IGLESIAS, Aimé. "Contrabienal: Arte, política e identidad Latinoamericana en la Nueva York de los años setenta", en: Guggenheim UBS MAP @es, disponible on line <http://blogs.guggenheim.org/es/map_es/contrabienal-arte-politica-e-identidad-latinoamericana-en-la-nueva-york-de-los-anos-setenta/> (19 de junio de 2015). La artista Liliana Porter se expresó de la siguiente manera: "El artista, como todo ser humano, no está al margen de la realidad social que lo envuelve. La posición de "no comprome-

da que el grupo organizador, denominado Museo Latinoamericano, se reunió en 1970 para denunciar a ciertos integrantes del Center for Inter-American Relations (CIAR)[379] implicados en las dudosas y hostiles políticas culturales llevadas a cabo en América Latina. Si bien el proyecto poseía sus propias limitaciones y contradicciones[380], disparó enérgicos cuestionamientos acerca de los mecanismos políticos que se filtraban en las decisiones culturales por parte de agencias norteamericanas en el cono sur. Ante estos sucesos, los postulados ideológicos que dividieron al mundo entre una sociedad "libre" occidental y la izquierda soviética se desembraban, creando la antesala de un período incierto que abrió paso a las sucesivas políticas neoliberales estimuladas por el creciente capitalismo financiero.

7. Conclusiones

No podemos establecer perspectivas categóricas afirmando que el concretismo adoptó pasivamente el legado de la abstracción norteamericana y que la figuración quedó cristalizada por los designios soviéticos. Para Ronaldo Brito es posible leer en la producción concreta brasileña de los años 50 el deseo de superar el atraso tecnológico y el irracionalismo devenido de una condición de subdesarrollo, de ahí "sua reação ao realismo regionalista, pregado sobretudo pela esquerda oficial do país, que se apresentava como a soma de residuos ideológicos camponeses e arcaísmos os mais diversos do punto de vista formal"[381]. No obstante, ello no implicó el apego acrítico a una tendencia

tido", es en sí un compromiso pero con la reacción. Para quien hace arte la forma de hacerlo, las situaciones en las que acepta o renuncia su exhibición, implican una forma de manifestar una posición política, conciente o inconcientemente…". PORTER, Liliana. "Liliana Porter", en: *Contrabienal [Nueva York]*: by Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter and Teodoro Maus, 1971, p. 2, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (19 de junio de 2015).

379 Institución heredera de la Office for the Coordination of Comercial and Cultural Relations Between the American Republics, fundada por Nelson Rockefeller en 1940.

380 CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*,…p. 242.

381 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*,…p. 44.

que se presentaba como sinónimo de un universo democrático. Los movimientos vinculados a la abstracción en Brasil durante la posguerra afrontaron el desafío de establecer nuevas pautas culturales para un país que económicamente daría un salto cuantitativo valioso, acompañando esos procesos mediante una producción visual moderna. En la eclosión del neoconcretismo de 1959 surgirá la revisión de las vanguardias constructivas y el intento de reorganizar sus postulados "dentro do ambiente cultural brasileiro", esto es, plasmar "uma conquista local com respeito à especificidade do trabalho da arte"[382] que superaría el reduccionismo concreto en aras de un compromiso efectivo con el ser humano. En la manifestación artística neoconcreta el espacio representacional-tradicional se quebraba, empezaba a ser vivenciado, experimentado e imantado por el observador, posibilitando su intervención crítica. La dimensión utópica e idealista de estas proposiciones nos descoloca frente a los binarismos que caracterizaron la contienda cultural de posguerra. En consecuencia, es necesario dirimir entre los itinerarios artísticos que genuinamente se articularon con la modernidad estética, y las estrategias de coacción cultural devenidas de los regímenes neocoloniales.

Finalmente, y a modo de epílogo. A partir de las pujas generadas en la etapa de la Guerra Fría, cabría preguntarnos si las políticas de visibilización que se producen desde las instituciones culturales en las distintas épocas imponen o no categorías más allá de los propósitos, ideologías y deseos de sus mismos autores. Luego de casi 50 años de haberse celebrado la exhibición neoyorquina que hizo foco en el minimalismo Primary Structures: Younger American and British Sculptors de 1966 (curada por Kynaston McShine), se realizó en el 2014 una reedición de la misma en el Jewish Museum, titulada en este caso Other Primary Structures. De acuerdo a la fundamentación que figura en la introducción al catálogo, Jens Hoffmann, subdirector del museo, ha abordado algunos criterios que sostuvieron su decisión curatorial, "tales como una recuperación que procurase relevar y rescatar ciertas muestras históricas en el presente o la búsqueda de otros referen-

382 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*,…p. 65.

tes artísticos (relacionados con el ámbito latinoamericano, africano, asiático y europeo-oriental)"[383] que se anexarían a aquellos vinculados con el minimalismo del escenario angloamericano de los 60[384]. En Other Primary Structures se sumaron las obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Sérgio Camargo y Willys de Castro, todos ellos protagonistas del despliegue cultural de la posguerra en Brasil. La inclusión de estos artistas en una exhibición que remarcó la condición estructural y mínima del objeto obedeció a la visión constructiva de sus trabajos, aunque matizados con rasgos ligados a la organicidad y sensorialidad. El evento merece una doble lectura: en un sentido fue una apuesta inclusiva que tendió a democratizar el minimalismo abriéndose hacia el cono sur, pero a su vez, puede percibirse como la búsqueda de una alineación de las producciones latinoamericanas con un movimiento norteamericano de la neovanguardia, aún bajo la aclaración de "otras estructuras".

En el marco de una mundialización (parafraseando a Renato Ortiz[385]) ávida de novedades estéticas, búsquedas y transformaciones, los diálogos con el norte son ineludibles y saludables. Tras 70 años de cumplirse el fin de la Segunda Guerra y el inmediato inicio de una política cultural ideológicamente polarizada, nos apremia la necesidad de reparar en los mecanismos culturales que irrumpieron en América Latina a partir de aquel entonces, situación que merece una larga reflexión académica. Dicho reconocimiento nos lleva a dilucidar las posibles etiquetas, rótulos o

383 LUCERO, María Elena. "Otra lectura sobre el minimalismo y sus derivas", en: *Anuario. Registro de Acciones Artísticas, Rosario 2014*, Yo soy Gilda, Rosario, 2015, p. 138.

384 A partir de esta decisión curatorial se incorporaron obras que manifestaban estructuras mínimas o sintéticas, aunque no siempre arraigadas en una geometría exhaustiva, sino en la interacción o en cierta organicidad. De ahí, el título de "Other". Según lo detallado por Hoffman, muchos de los artistas englobados bajo el "minimalismo" cuestionaron desde su mismo seno el significado del concepto, sus implicancias, su formalidad. En cuanto a los ejemplos de citas históricas, el curador aludió a ciertas remakes como el film de Gus Van Sant de 1998 evocando a la memorable "Psycho" de Alfred Hitchcock de 1960, o la reconstrucción en 1991 de Entartete Kunst (Arte Degenerado) en Los Ángeles County Museum of Art, cuyo precedente fue la tristemente famosa muestra organizada por el régimen nazi en 1937 en Alemania. HOFFMAN, Jens. "Another Introduction", en: *Other Primary Structures, The Jewish Museum*, New York, Yale University, New Haven and London, 2014., s/n.

385 ORTIZ, Renato. *Mundialización y cultura*, Alianza, Buenos Aires, 1997.

dualismos que se han instalado en el espacio artístico internacional. Los intercambios que atraviesan la condición global en general suponen tensiones productivas, siempre que no perdamos de vista nuestra propia perspectiva cultural.

Bibliografía

AMARAL, Aracy. "Volpi: construção e reduccionismo sob a luz do trópicos", en: *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1998, pp. 372-378.

"Brasil: de la producción concreta a la expresión neoconcreta", en: *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*. Catálogo de Exposición, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, CONACULTA, INBA, México DF, 2003, pp. 19-22.

BELLUZO, Ana María. "The ruptura Group and Concrete Art", en: RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Héctor, *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, New Haven and London, 2004, pp. 203-209.

BETHELL, Leslie. "Brasil" y "América Latina", en: *Prismas, Revista de historia intelectual N° 16*, Anuario del grupo Prismas, Centro de Historia Intelectual, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2012, pp. 53-78.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro,* Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify, São Paulo, 2007.

BURITY, Joalindo. "Cultura & desenvolvimento", en: MARCHIORI, Gisele (org), *Teorías & Políticas da cultura. Visões multidisciplinares*, EDUFBA, Salvador de Bahía, 2007, pp. 51-65.

CABRAL, Francisco. "Mário Pedrosa: autonomia da arte (e da política) como exercício experimental da libertade", en: *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIV Jornadas CAIA*, Buenos Aires, 2011, pp. 285-298.

CALINESCU, Matei. *Las cinco caras de la Modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo,* Tecnos, Madrid, 1991.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture, University of Texas Press, Austin, 2007.

CARDOSO, Fernando H. y FALETTO, Enzo. *Desarrollo y dependencia en América Latina.* Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1977.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2013.

CORDEIRO, Waldemar. "VII Bienal: "nova figuração" denuncia a alienação do indivíduo", In *Brasil Urgente*, São Paulo, n. 40, dez. 1963, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (9 de abril de 2015).

CZAJKA, Rodrigo. "A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968)", en: *Scielo, Rev. Sociol. Polit*, v. 18 n 35 (Curitiba, 2010), pp. 95-117, disponible on line <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n35/v18n35a07.pdf> (4 de junio de 2015).

D'ASSUNÇAO, José. "Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil", en: *Scielo*, vol. 6, n. 11, São Paulo, 2008, pp. 40-60, disponible on line <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100004&lng=en&nrm=iso> (12 de marzo de 2015).

DE CAMPOS, Augusto. *Pagu, Vida-Obra*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014.

DE CASTRO, Rosa Gabriella. "Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria", en: *Cultura Visual, n. 19*, julho/2013, EDUFBA, Salvador, 2013, pp. 101-114.

DÉGAND, Léon. "Do figurativismo ao abstracionismo." In *Do figurativismo ao abstracionismo*, 27-48. Exh. cat., Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil, 1949., p. 41, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (9 de abril de 2015).

DE SOUZA, Margarita y ROLIM, María Helena. "Retratos del Brasil: ideas, sociedad y política", en: TERÁN, Oscar (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2004, pp. 99-208.

EDER, Rita. "Muralismo mexicano: modernidade e identidad cultural", en: BELLUZO, Ana María (org), *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*, Memorial de América Latina, São Paulo, 1990., pp. 99-120.

ESCALLÓN, Ana María. "Noticias humanas", en: PIZARRO, Ana (comp.), *Las grietas del proceso civilizatorio. Marta Traba en los sesenta*, LOM, Santiago de Chile, 2002, pp. 83-105.

FABRIS, Annateresa. "Realismo versus Formalismo: um debate ideológico", en *BALEIA NA REDE, revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura,* Vol. 1, nº 7, Ano VII, Dez/2010, FFC/UNESP, São Paulo, 2010, p. 320, disponible on line <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/edicaon7/Realismo_e_formalismo.pdf> (13 de marzo de 2015).

FERREIRA, José Ribamar. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento.* Ensaios sobre Arte, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2002.

· *Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez* Fundación Cisneros, Nueva York, 2012.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2011.

GARCÍA, Néstor. "Introducción: políticas culturales y crisis de desarrollo: balance latinoamericano", en: GARCÍA, Néstor (ed),

Políticas culturales en América Latina, Grijalbo, México-Buenos Aires, 1986, pp. 13-61.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo, Palinodia, Santiago de Chile, 2010.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson world of art, New York, 2011.

GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

HARRIS, Jonathan. "Modernidad y Cultura en Estados Unidos, 1930-1960", en: Paul Wood, *et al., La Modernidad a debate. El Arte desde los Cuarenta*, Akal, Madrid, 1999, pp. 7-80.

HOFFMAN, Jens. "Another Introduction", en: *Other Primary Structures*, *The Jewish Museum*, New York, Yale University, New Haven and London, 2014., s/n.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

HUYSSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo,* Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

IGLESIAS, Aimé. "Contrabienal: Arte, política e identidad Latinoamericana en la Nueva York de los años setenta", en: Guggenheim UBS MAP @es, disponible on line <http://blogs.guggenheim.org/es/map_es/contrabienal-arte-politica-e-identidad-latinoamericana-en-la-nueva-york-de-los-anos-setenta/> (19 de junio de 2015).

JAREMTCHUK, Dária. "El Itamaraty y las artes: la creación del Brazilian-American Cultural Institute (1964-2007)", en: *Las Redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIV Jornadas CAIA,* Buenos Aires, 2013, pp. 111-122.

KING, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Asunto Impreso, Buenos Aires, 2007.

KLINGER, Diana. "Artur Barrio y Hélio Oiticica: políticas del cuerpo", en: GARRAMUÑO, Florencia, *et al.* (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, pp. 197-205.

LUCERO, María Elena. "Crónicas performativas como prácticas de resistencia", en: *Revista Estudos Feministas*, Vol. 22(2): maio-agosto/2014, UFSC, Florianópolis, 2014, pp. 657-665.

· "De la espacialidad geométrica a la acción pública. Debates e intercambios sobre estética y política", en: *Aquí, allá y en el medio: encuentros transnacionales en el arte latinoamericano,* IV Simposio de Historia del Arte, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2014, pp. 1-17 (mimeografiado de la autora).

· "Poéticas del cuerpo e interferencias visuales. Participación, acción y textualidad", en: Conferencia LASA 2015, *Precariedades, exclusiones, emergencias*, San Juan de Puerto Rico, Session Latin American Mixed-Media Poetry After World War II (texto inédito).

· "Otra lectura sobre el minimalismo y sus derivas", en: *Anuario. Registro de Acciones Artísticas, Rosario 2014*, Yo soy Gilda, Rosario, 2015, pp. 138-143.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal: Madrid, 2004.

MAMMI, Lorenzo. *Volpi,* Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify, São Paulo, 1999.

MANSBACH, Steven A. "The Artifice of Modern(ist) Art History", en: MERCER, Kobena (edited by), *Annotating Art's Histories, Exiles, Diasporas & Strangers*, The MIT Press, Cambridge/ London, 2008, pp. 96-108.

MARQUES, María Eduarda. *Mira Schendel,* Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify, São Paulo, 2001.

MARTÍN, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, México, 1993.

MIGNOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid, 2003.

MORAIS, Frederico, BOSCO, João (fotog). *Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? Módulo*, n.55, p.50; 54; 58; 60, set. (1979), p. 1-12, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (7 de abril de 2015).

· "Ideología de las bienales e imperialismo artístico", en: *Arte latinoamericano (etapa republicana): selección de lecturas*, Editorial Pueblo y Educación, Havana, 1987., pp. 221-243.

MORGAN, Robert. *Del arte a la idea. Ensayos sobre el arte conceptual,* Akal, Madrid, 2003.

NAVES, Rodrigo. "Mira Schendel: el presente como utopía", en: *Mira Schendel, continuum amorfo*, Catálogo de Exposición, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, D.F., 2004, pp. 13-17.

OLIVEIRA, Tatiana. "Concretismo no Brasil", en: *Transnational Latin American Art from 1950 to the present day*, Center for Latin American Visual Studies, University of Texas at Austin, 2009, p. 387, disponible on line <http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2012/10/2009_FORUM_PAPERS.pdf> (10 de marzo de 2015).

ORTIZ, Renato. *Mundialización y cultura*, Alianza, Buenos Aires, 1997.

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007.

PEDROSA, Mário. *Artes Visuais. Pintura brasileira e moda internacional* (1959), disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (20 de marzo de 2015).

· "Introdução", en: *Catálogo Geral da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, 1961, pp. 29-31, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (20 de marzo de 2015).

· *Mundo, Homem, Arte em Crise*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2007.

PÉREZ, Gabriel. "Arte Madí/Concreto Invención 1944-1950. La negación de toda melancolía, en: ELLIOT, David (ed.), *Argentina 1920-1994*, Catálogo de Exposición, The Museum of Modern Art, Oxford, 1994., pp. 54-65.

PORTER, Liliana. "Liliana Porter", en: *Contrabienal [Nueva York]*: by Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porterand Teodoro Maus, 1971., p. 2, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (19 de junio de 2015).

PORTINARI, Candido. "Sentido social del arte", en: GIUNTA, Andrea (comp.), *Portinari y el sentido social del arte*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2005, pp. 309-317.

RAMÍREZ, Mari Carmen. "Blueprint circuits: Conceptual art and politics in Latin American", en: ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (editors), *Conceptual Art: a critical anthology*, The MIT Press, London, 1999., pp. 550-562.

· "Vital Structures. The Constructive Nexus in South America", en: RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Héctor, *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, New Haven and London, 2004, pp. 191-201.

· "Tactics for Thriving on Adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en: RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Héctor, *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, New Haven and London, 2004, pp. 425-439.

REZENDE, Renato. "HO y el ejercicio experimental de la libertad", en: ARIJÓN, Teresa y BELLOC, Bárbara, *Hélio Oiticica. Materialismos*, Manantial, Buenos Aires, 2013, pp. 23-26.

ROCCA, Cristina. *Las Bienales de Córdoba en los '60. Arte, Modernización y Guerra Fría*, Universitas, Córdoba, 2005.

ROMERO, Jorge. *Arte en la Argentina. Últimas décadas*, Paidós, Buenos Aires, 1969.

ROSENBERG, Harold. *A tradição do Novo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

ROSSI, Cristina. "Imágenes inestables. Tránsitos Buenos Aires-París-Buenos Aires", en: HERRERA, María José, *Real/virtual. Arte cinético argentino en los años sesenta*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2012, pp. 47-67.

SIRACUSANO, Gabriela. "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50", en: BURUCÚA, José Emilio (director de tomo), *Nueva Historia. Arte, Sociedad y Política, Tomo II*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 13-56.

SÜSSENKIND, Flora. "Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60", en: BASUALDO, Carlos (org), *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*, Cosac & Naify, São Paulo, 2007, pp. 31-56.

"To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención", en: *Análisis,* July 29, Buenos Aires, 1969, disponible on line <Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston> (26 de marzo de 2015).

TRABA, Marta. *Historia Abierta del Arte Colombiano*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1984.

· *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, reedición de 2005.

USUBIAGA, Viviana. "Una piedra (o un metal retorcido) en el camino de la escultura moderna", en: GIUNTA, Andrea y MALOSETTI, Laura, *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar,* Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2005, pp. 93-113.

VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, UNTREF/PROA, Buenos Aires, 2001.

XAVIER, Ismail. "Alegorías del subdesarrollo", en: AMANTE, Adriana y GARRAMUÑO, Florencia, *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 191-217.