

00261  
2eje.

---

**EL MOVIMIENTO  
PICTÓRICO  
BRASILEÑO  
FRENTE  
AL ARTE  
MEXICANO  
EN EL CONTEXTO  
ARTÍSTICO  
INTERNACIONAL  
DE LOS 50 A LOS 70**

---

---

**Tesis de Maestría en Artes Visuales  
Orientación Pintura**

Maestro Armando Torres Michúa  
Alumna Suyan Sant'Anna Baptista de Mattos

---

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

1994



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre por ayudarme  
una vez más  
a superar una nueva etapa  
en todos los sentidos*

*Agradecimientos a:*

*Fundação Educacional de Brasília*

*Dr. Edgard Baptista de Mattos  
y Dra. Adir Xavier Sant'Anna,  
mis padres*

*Óscar Manuel García Castro*

*Deley*

*Armando Torres Michúa*

*Francisco de Santiago*

*Carlos Blas Galindo*

*Centro de Estudios Brasileños*

*Rafaela Moreno Delgado*

*Carina Meiras*

*Carlos A. Guimarães*

# Índice

Introducción.....	7
1. Antecedentes: los movimientos artísticos internacionales.....	9
2. Una visión sintética del desarrollo de las artes plásticas en México (1950-1070) .....	17
3. Desarrollo de las artes plásticas brasileñas.....	25
3.1. Influencias en el arte brasileño.....	25
3.2. Momento histórico.....	27
3.3. Cronología de las artes plásticas brasileña .....	28
3.3.1. Abstracción lírica .....	33
3.3.2. Expresionismo abstracto .....	35
3.4. Arte social.....	35
3.5. Los artistas.....	37
4. Divergencias y convergencias entre los movimientos pictóricos mexicanos y brasileños.....	45
4.1. Brasil y sus diferencias.....	49
4.2. Influencias en Brasil.....	53
Conclusiones.....	59
Notas.....	63
Bibliografía.....	67

## Introducción

**D**esde que llegué a México me interesé en el arte contemporáneo latinoamericano. Para su estudio consideré que debería contextualizar este arte en el momento internacional. El ser brasileña y estar en México me llevó a comparar el arte contemporáneo de los dos países, aun sabiendo que estaba corriendo un riesgo. Haciendo un trabajo de investigación enriquecería mi conocimiento acerca del arte mexicano, casi no estudiado en Brasil, y profundizaría más mi conocimiento acerca del arte brasileño. Tuve algunos problemas, ya que aunque ambos países son latinoamericanos, su evolución histórica y cultural es muy diferente, por lo que es difícil encontrar puntos de comparación. Otra dificultad fue hablar de una cultura que acababa de conocer y otra que conocía desde que nací. A pesar de todo creo haber logrado neutralidad en mi trabajo.

No fue fácil encontrar la bibliografía brasileña en México. Recurrí, entre otros, a la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y al Centro de Estudios Brasileños, pero el material era insuficiente y tuve que ir a Brasil para buscar algunos libros. Traducir del portugués al español fue una dificultad adicional.

Los libros de arte mexicano que encontré están escritos o bien por extranjeros que no han vivido en el país, o por autores muy subjetivos a favor de determinados artistas, lo que no arrojaba luz sobre mi objeto de trabajo. También encontré algunos libros interesantes de autores y críticos de arte tanto mexicanos como de otras nacionalidades, los cuales me facilitaron la investigación sobre el arte mexicano.

El estudio de las vanguardias internacionales fue una tarea más fácil, por la influencia que éstas han ejercido en Brasil y por ser un tema del cual se puede encontrar mucha información bibliográfica y en los medios masivos de comunicación.

Lo que aquí presento es un estudio comparativo sobre las artes pictóricas mexicanas y brasileñas. Intento a través de él analizar con una

visión crítica de lo que pasó en años tan decisivos como los cincuenta y los sesenta.

Los años que este estudio va a abordar están marcados por hechos políticos y sociales que provocaron enormes cambios en la humanidad. Por consiguiente he querido situar mi trabajo dentro de este contexto histórico.

Al analizar el arte brasileño lo he relacionado con los acontecimientos políticos y las ideologías que circulaban en la época, pretendiendo con esto revelar una faceta del medio artístico que ha sido frecuentemente ignorada, incluso por estudiosos.

Para desarrollar este trabajo comienzo hablando sobre el arte internacional y su influencia en el arte de ambos países. Luego hago una síntesis de las artes mexicanas, identificando su desarrollo artístico plástico con sus influencias internas y externas.

A continuación sitúo el desarrollo pictórico de Brasil en el espacio político vigente y hago una cronología de la aparición de las diferentes tendencias plásticas.

Concluyo este estudio, señalando convergencias y divergencias entre el desarrollo de la pintura de México y Brasil, haciendo hincapié en Brasil, sobre todo en cuestiones regionales y de competencia artística entre los estados.

Mi intención al desarrollar este estudio es que sea un aporte más para aclarar la compleja relación arte-política en Latinoamérica, tomando en cuenta que en esta relación influyen tendencias artísticas importadas que contienen ideologías generadas en un contexto político totalmente diferente al nuestro y que han sido traducidas en cada país al que llegaron.

## 1. Antecedentes: los movimientos artísticos internacionales

**S**egún Torres Michúa<sup>1</sup>, entre el fin de la primera guerra mundial y 1968 aparecieron 17 movimientos que él encuadra en 5 tendencias (además de sus precursores el informalismo y el arte del ensamblado):

<b>Tendencia</b>	<b>Movimientos</b>
neofigurativa	nueva figuración <i>Pop Art</i> neo surrealismo neo figuración simbólica hiperrealismo <i>Funky Art</i>
neoabstraccionista	neoconcretismo nueva abstracción <i>Minimal Art</i> arte cinético-lumínico
tecnología	arte de la televisión arte de la computadora
reductora	arte conceptual <i>Arte Povera</i>
expansionista	eventos ambientaciones espacios

Con estas preferencias podemos advertir que existe una gran cantidad de movimientos artísticos de las vanguardias consumistas que aparecieron en estos años. Nos preguntamos entonces, ¿Qué sucedió para que aparecieran tal cantidad de tendencias? ¿Será que la velocidad de la vida moderna y el creciente número de información que llega a nosotros diariamente es una motivación para que nuevos descubrimientos y conocimientos ocurran de una forma igualmente rápida?

El hombre desde la época prehistórica necesitó de nuevos conocimientos, por eso existieron las exploraciones y los descubrimientos registrados por la historia, que no va siempre paralelos a los movimientos artísticos. Ellos son, fueron y serán el reflejo de lo que pasa en la sociedad.

El arte también sirve para mostrar una imagen de la realidad de cada época y esta realidad influye negativa o positivamente en la obra artística.

Con el desarrollo de la tecnología y los cambios que esto trae aparejado, se producen también avances en la técnica artística. Con el paso del tiempo la técnica mejora y se perfecciona, llevando al artista a vuelos increíbles de creatividad y realización, pero se da igualmente una fuerte tendencia a copiar obras, lo que pone freno al crecimiento del arte. Podemos pensar, entonces, que el arte es simbólico porque él siempre se benefició de este artificio.

Así la rapidez de los cambios y los variados movimientos serían una representación de la realidad que estamos viviendo hoy, tanto en el área social, política y económica, como en la cultural.

"El artista, como el científico, está preocupado por aprehender la realidad última, y esta realidad no es lo que el hombre recibe pasivamente del exterior, sino aquello en lo que el hombre penetra para conocerlo, usarlo, transformarlo y que emplea, en definitiva, para expresarse. Siempre ha sido así en el arte de todos los tiempos y de todas las culturas. Por esto, el arte es móvil, contra los que quisieran que permaneciera invariable".<sup>2</sup>

Podemos afirmar que el cambio en la forma de pensar evidencia el surgimiento de nuevos movimientos. Pero todo arte es, en cierta forma una idealización —apenas una cuidadosa selección— del flujo continuo y desordenado de la vida real, con todos sus accidentes e irrelevancias.



Casi siempre, la composición de las pinturas de cualquier época es la característica más unificadora de los diversos elementos utilizados. Una figura es siempre entendida visualmente por el espectador, sea en la vida como en el arte, con relación al medio circundante. Cada país refleja, en su arte, hasta cierto punto, los deseos y limitaciones que la sociedad promueve. Un objeto puede ser visto de diferentes maneras por varios artistas, ahí radica el punto destacado del arte, pues la forma es generalmente la exteriorización de una idea. Una cierta coherencia de formas y tratamientos nos habilita a reconocer un estilo.

Hoy, a finales del siglo XX, los cambios pasan tan rápidamente que dejamos de pensar en el futuro como algo inquietante. Cada artista explota su propio mundo, de ahí los manifiestos y el hecho de que los movimientos no tengan una larga duración.

Pero esto ya está comprendido. Antes de hoy las tendencias eran vanguardistas y por causa de este cambio sufren transformaciones hasta convertirse en consumistas. No es el nuevo desarrollo de un sistema en otro (del artista hacia el consumista) es en sí un desarrollo. Como ya he dicho anteriormente, el arte siempre ha acompañado lo que pasa en la sociedad y la sociedad del siglo XX tiende al consumismo. Todo se vuelve desechable.

¿Pero cómo hablar del consumo en el medio del arte? No son solamente los artistas los que determinan la cultura estética, es también el público que respalda o compra esa cultura. "La estética tiene como tarea histórica la crítica a las determinaciones de la producción, a fin de diferenciar las reducciones ideológicas y fundar teorías de las artes que precisan la especificidad de cada una de ellas".<sup>3</sup>

Vale decir, el surgimiento de tendencias artísticas es un proceso en el que intervienen múltiples factores. Tomemos como ejemplo a las artes expansionistas. Para llegar a ellas fue necesario que existieran las tendencias del arte de los sesentas y estas tendencias, a su vez, se nutrieron de las nuevas tecnologías de esos años.

Para entender tales problemas, entonces, tenemos que saber cual es la finalidad de las obras artísticas. "Toda obra artística objetiva un conocimiento sensible del hombre, en el cual intervienen tanto la psicología del artista como los conceptos morales y estéticos que ayudan a conformar y transformar los valores de una

sociedad y, en la medida en que esta exposición de la sensibilidad humana implica una forma de poder, es inobjetable que el arte implica relaciones políticas".<sup>4</sup>

Esto no es, por lo tanto, nuestro objetivo. Lo que queremos estudiar es cómo se crean las nuevas tendencias. Para crear una corriente es necesario una evolución, por ello concluimos que la creación de una nueva tendencia es el resultado de una evolución. Todos los artistas trascienden por sus inconformismos. Ellos no pueden prever la innovación, sin embargo pueden captar lo imprevisto y con ese imprevisto se originan muchas creaciones. Tal vez es por ello que tenemos muchos estilos artísticos en este siglo, sin olvidar los aspectos económicos sociales que les anteceden.

Entre todos estos movimientos, ¿Cuáles son los más importantes? ¿Qué influencias nos dejaron? Podemos hablar de la nueva figuración, del *Pop Art*, del concretismo, del arte cinético, de los eventos y de las ambientaciones; por ejemplo, preguntamos en que consistieron y en qué radica su importancia.

"La nueva figuración fue producto de una necesidad expresiva al haberse agotado las posibilidades del informalismo".<sup>5</sup> No se puede confundir este movimiento con el mero hiperrealismo, ya que va más allá. Dentro de una necesidad del artista de vivenciar lo que está ocurriendo, es que éste muestra todo lo que siente.

El hecho de que cuando un movimiento está en su apogeo, llega otro movimiento que lo desbanca, da la idea de una historieta. Como si en la vida fuese todo una serie; cuadro número uno, dos, tres, etc..., ya que necesitamos del cuadro anterior y del posterior para poder comprender. Estamos hablando, por ejemplo, del *Pop Art* de la renovación del arte figurativo.

¿Qué es el arte concreto? ¿Es algo durable? ¿Tocable? Bueno, ¿Y el neoconcretismo? "Es una vuelta al rigor compositivo y a la estricta geometría"<sup>6</sup> y también, "una búsqueda de nuevas relaciones entre las formas".<sup>7</sup>

Como vemos todos los artistas tienen la necesidad de explorar y experimentar. Por eso comienzan a inventar, cuando no pueden más vuelven al pasado buscando algo que se quedó perdido.

¿Cómo se inicia este nuevo movimiento?, Torres Michúa nos aclara que "Reinhardt, en la década de los cincuenta, reunió las formas rigurosas de la abstracción geometrizable con el intenso cro-

matismo característico de la pintura informalista estadounidense. Con ello se sentarán las bases de la nueva abstracción, hoy mejor conocida como abstraccionismo cromático; "género que englobaba un deseo de sencillez en la forma, de claridad compositiva, con la búsqueda de tersas superficies y la exaltación colorística sin matices o texturas".<sup>8</sup>

Y llegamos finalmente al arte cinético y sus relaciones con el neoconcretismo. Pero antes de ellos pasamos por el neodadaísmo y por el nuevo realismo, movimientos que transmiten cierta angustia de no tener nada más que hacer. Demasiada preocupación por la realidad, llega casi a una total destrucción.

Este proceso de experimentación conduce a esta maravilla que es el fenómeno del movimiento del arte cinético-lumínico y con él a la televisión, computadora y video para desarrollar y experimentar. "Son notables vehículos para adecuarlos a la necesidad de encontrar nuevos caminos de creación, a la búsqueda de nuevas tentativas visuales, y no es de dudarse que, en el futuro, ocupen un lugar preponderante entre las artes".<sup>9</sup> En esta última frase no concuerdo con Armando Torres Michúa, según mi criterio ellas ya lo están ocupando. ¡O el futuro ya llegó, o nosotros nos adelantamos!

La gran cantidad de acontecimientos de la vida cotidiana hacen que las manifestaciones artísticas sean igualmente múltiples, como por ejemplo, los eventos y las ambientaciones (*Happenings*). Los eventos son: "simples actos o complicadas representaciones de hechos anodinos, que inauguran la extensión de las actividades artísticas".<sup>10</sup> Ambientaciones son espacios aprovechados para hacer una determinada decoración con algún tema en cuestión. "Las estimulaciones van más allá de lo puramente visual y se adentran en el mundo de las percepciones, en los ambientes a base de luz y sonido".<sup>11</sup>

¿Estos movimientos se han quedado todos en sus ciudades de origen, en las metrópolis colonizadoras? Claro que no, ellos van a tener una influencia, mayor en Brasil y menor en México. Lo que se advierte es que hay una menor participación de los artistas mexicanos en los movimientos internacionales, a diferencia de los artistas brasileños. En los segundos ejercen una gran influencia estos movimientos, lo que se explica por las diferencias concretas de la historia de cada uno de estos países. Por ejemplo, la Colonia en

México fue muy diferente de la de Brasil. En México existió una revolución y mucha violencia, a diferencia del Brasil. México quiso su independencia y luchó por ella, Brasil la quiso también, pero fue necesario el interés de los europeos en las tierras brasileñas. Es en este momento que la dominación política pasa de manos portuguesas a manos inglesas. Ahora en Brasil como en México, quien domina son los Estados Unidos.

En la historia del arte de ambos países las influencias externas han sido relevantes. Sólo en México se suscitó un momento como el muralismo, pero en Brasil no se dio ningún movimiento semejante.

Dentro del arte cinético vamos a encontrar al brasileño Sérgio Camargo que "realiza relieves en madera muy intrincados, en los que obtiene juegos de luces y sombras".<sup>12</sup> En el arte programado tenemos a Alvir Mavigner también del Brasil. "Mavigner sostiene que el nuevo arte debe eliminar la construcción y la composición y reducir a un elemento: la fascinación. En sus obras usa estructuras continuas".<sup>13</sup>

En el neoconcretismo brasileño tenemos a Waldemar Cordeiro, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiamich, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Lygia Pape y Lygia Clark, quien realiza excelentes relieves en blanco y negro en la línea neoplástica. En el neoconcretismo mexicano tenemos a Hlito con una abstracción más libre.

Un acontecimiento que probablemente influyó al Brasil fueron las bienales de San Pablo. "Las bienales permitieron el ingreso de innovaciones artísticas provenientes del exterior, pero al mismo tiempo, llevaron al artista brasileño a una nueva situación conflictiva: la realidad en la que vivía estaba divorciada de las motivaciones de los artistas internacionales que admiraba".<sup>14</sup> Esto va a convertir el arte brasileño en un fenómeno sin par.

En Brasil la abstracción geométrica, que estaba vinculada con la tradición neoplasticista holandesa, ejecutando trabajos rigurosamente abstractos, con investigaciones óptimas de color y ritmo, permitió al grupo carioca afirmarse con una poética más desarrollada (fue el llamado neoconcreto, que ya citamos).

"A fines de la década de los cincuenta y principios de la de los sesentas, las tendencias preponderantes en los medios artísticos más avanzados del país pasaron a ser abstraccionistas o expresionistas".<sup>15</sup>

*Happenings* y ambientaciones se darán junto con las formas convencionales como la pintura, escultura, grabado y dibujo, aunque surgieron trabajos inspirados en estas tendencias.

¿Qué está ocurriendo en México ahora? Lo que vemos son influencias del muralismo en otras culturas como la de los Estados Unidos, porque este movimiento fue muy importante. Los artistas mexicanos también han influido a los extranjeros, por ejemplo a los estadounidenses como Pollock, a quien influyó Siqueiros. Algunos artistas de Estados Unidos han aprovechado el muralismo como medio informativo para transmitir lo que está pasando en la sociedad. "En el fondo, el muralismo mexicano está impregnado de una visión maniquea que separa buenos y malos; honestos y corruptos; campesinos y burgueses; a explotados y explotadores; vírgenes y pecadoras".<sup>16</sup>

La misma visión tienen los alumnos del Levingston College, de New Jersey, según relata el texto de Eva Cockroft: "Este muro también fue fotografiado por el periódico estudiantil y fue usado como portada para el siguiente ejemplar. Sirvió como símbolo para protestas universitarias, en lo cual unió a muchos negros, cafés y blancos, en los tres *campus* de New Brunswick en protestas contra el racismo y el trato injusto de estudiantes por la policía".<sup>17</sup>

El hecho de que los estudiantes estadounidenses aprovechen el movimiento muralista con fines políticos es una prueba de su profunda influencia.

Notamos que el arte internacional influye en México y Brasil, pero además que México ejerce influencia tanto en el arte estadounidense como en el brasileño.

Los artistas del siglo XX adoptaron conciente y deliberadamente elementos singulares que fueron descubiertos y elaborados por ellos. Conocer los movimientos artísticos es una manera de aprender y apreciar el arte actual.

No todos los artistas pertenecen a un solo movimiento. Tenemos muchos tipos de arte en este siglo. Uno que se inspira principalmente en el pasado. Otro es influido por escuelas nuevas. El arte es con frecuencia explorado y trabajado para darnos satisfacción y placer.

El arte de nuestro tiempo no puede entenderse si no intentamos examinar claramente los cambios de ideas y estilo de vida que tomaron al siglo XX muy diferente de épocas anteriores.

Siguiendo la evolución de la influencia de las artes internacionales sobre el arte brasileño y mexicano nos vamos a explicar por qué estos países la permitieron y necesitaron y las variantes que esto produjo, que se examinarán en el siguiente capítulo.

## **2. Una visión sintética del desarrollo de las artes plásticas en México (1950-1970)**

**E**l inicio de los años cincuenta viene a demarcar, prácticamente, la decadencia del arte mural. Esto influyó a los Estados Unidos pues en este país existían seguidores del muralismo.

El Estado mexicano había sufrido una gran transformación a partir del gobierno del general Lázaro Cárdenas, modificando con ello el papel de los intelectuales y artistas en la sociedad.

Hay varios hechos importantes a partir de 1950; por un lado la política económica, que consistió en la sustitución de importaciones, a través de la cual nuestros países pretendían acabar con el subdesarrollo. Esta política no dio los resultados esperados, pero produjo por una parte un aumento de las clases medias (como burócratas y maestros) y, por otra, un cambio en la ideología estética del público y en consecuencia algunos cambios en la producción artística.

Miguel Alemán intenta modernizar la vida económica del país, a la vez que favorece un cosmopolitismo artístico (el cual se desarrolla en toda América Latina). Sin embargo, en México este cosmopolitismo se vio obstaculizado por la oposición de los seguidores de la Escuela Mexicana de pintura y el interés de muchos artistas por el acontecer del arte en el mundo.

El final de la década de los cincuenta marca también el surgimiento de prestigiosos artistas. Entre ellos, Vlady, Cuevas, Gironella, Echeverría, Goeritz y Rojo, entre otros.

Por su parte, la fantástica obras que representa la Ciudad Universitaria en la capital mexicana, viene a contribuir al gran cambio de estos años. Bajo la dirección general del Arquitecto Carlos Lazo, se desarrolla una gran labor de arquitectura en la que intervienen Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Juan O'Gorman, José Chávez Morado y muchos más.

La creación del Salón de la Plástica Mexicana, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, da lugar a exposiciones de gran reconocimiento como la obra de Juan Soriano. Rufino Tamayo muestra sus dos murales en el mismo Palacio de Bellas Artes.

Como no se venden muchas obras y no hay suficientes galerías, el Salón de la Plástica Mexicana se abre como un paliativo, costumbre tradicional paternalista adoptada por el Estado mexicano. En este salón, los artistas no pagan por exhibir sus obras y, además, se les patrocina el catálogo y la publicidad. Es una galería para exhibiciones de arte patrocinada por el Estado. Lo más interesante es que funcionaba como galería particular, pero que no cobraba sobre las ventas un alto porcentaje, para ayudar a difundir el arte mexicano y promover su venta. Este papel lo cumplirá también años más tarde, el Jardín del Arte, pero con otras bases.

La creación de diferentes galerías a partir de 1953 fue el elemento que sirvió para que el artista se diera a conocer por medio de su obra y también surgiera la comercialización de ella, sin olvidar que dio a conocer un gran variedad de corrientes. Informalismo, geometrismo, las nuevas representaciones, tuvieron cabida en estos salones y/o galerías, abiertas a un público, seguro de que al comprar realizaba una verdadera inversión, que además le daba prestigio social y cultural.

Aceves Navarro y algunos estudiantes de la "Esmeralda" organizan la Galería Excelsior y el Jardín del Arte, realizan exposiciones populares en parques y otros sitios públicos con el fin de darse a conocer y vender.

La Galería Antonio Souza (que desapareció en 1968), fundada en 1955 por Antonio Souza, en la Zona Rosa, desempeñó un papel importante en la introducción del abstraccionismo en México. Souza fue un gran promotor de artistas como Goeritz, Tamayo, Cuevas y otros artistas internacionalistas.

En este mismo año abre puertas la Galería Prisce, inaugurada por Rufino Tamayo. A ella se incorporan artistas independientes que rechazaban los principios nacionalistas de la Escuela Mexicana (Vlady, Gironella, Echeverría y, por supuesto Cuevas).

En forma general las normas en este momento se "derivaron de la cultura industrial urbana, en los Estados Unidos como modelo",<sup>1</sup> pero



aceptando en parte, el arte relacionado con los valores nacionales, despreciando el arte de contenido social, prefiriendo la modernidad y, con el apoyo dado a los nuevos artistas opositores a la Escuela Mexicana, nuevas corrientes plásticas se desarrollaron entonces.

En 1954 se abre la Galería Proteo que fue considerada como el centro de reunión de los artistas independientes y en la cual vuelven a exponer Enrique Echeverría y Alberto Gironella; compartiendo con Orlando Rivera, Pedro Coronel y Rafael Coronel, José Luis Cuevas y Tortosa.

Un año más tarde, en 1955, el arquitecto, pintor y escultor de origen alemán, Mathias Goeritz, organiza un encuentro internacional de arte experimental en esta galería, iniciando así una nueva fase en el ambiente artístico del país. Expusieron con él los europeos Lucio Fontana, Francisco Nieva, Oyvin Fahlstrom y Bernhard Schultze, el estadounidense Paul Jenckuins<sup>2</sup> y los mexicanos Germán Cueto, Jesús Reyes Ferreira y Juan Soriano. Esta confrontación dio base para el desarrollo del informalismo en México.

Mathias Goeritz desarrolla una amplia labor en México. En 1953 construyó el Museo Experimental El Eco. Más tarde, junto con Luis Barragán, proyecta las Torres de Ciudad Satélite y, en 1968, organizó la "Ruta de la Amistad". Además, difundió obras artísticas europeas en colaboración con galerías privadas.

En 1956 se presentan en la Galería Antonio Souza, exposiciones de Tamayo, Gerzo, Carrington y Soriano. Al año siguiente, en esta misma Galería, realizan una exposición en conjunto Lilia Carrillo (pintura) y Manuel Felguérez (escultura). Cuatro años después se efectúa, en 1961, una reunión del grupo de "Los Hartos", neodadaístas organizados por Mathias Goeritz, en desacuerdo con el arte imperante del momento.

En 1958, año en el cual se inicia el periodo presidencial de Adolfo López Mateos, México enfrentó una difícil situación económica y problemas laborales que provocaron un freno en el crecimiento de la economía en 1960. Este año fue encarcelado David Alfaro Siqueiros por cuestiones políticas relacionadas con su colaboración en huelgas sindicales y manifestaciones públicas, en las que hizo evidente oposición al gobierno.

Además el país tuvo que enfrentar un contexto internacional complicado por el fenómeno de la Revolución Cubana. El gobierno mexicano mantuvo una política de no alineamiento frente a las presiones norteamericanas contra Cuba.

Todo lo anterior influyó en que se utilizara en este periodo una retórica oficial que buscaba fortalecer la imagen de un estado nacionalista y progresista.

Por otro lado, se presenció la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, que mostró el panorama controvertido que vivía México en el campo de las artes, a la vez que demostró la supremacía del realismo contra el expresionismo abstracto y el muralismo. Las exposiciones-homenaje a los tres grandes del muralismo: Orozco, Diego y Siqueiros, parecían ser el final del apogeo del nacionalismo expresado en este estilo, patrocinado y apoyado desde el gobierno de Álvaro Obregón.

La I Bienal, "tal vez se trató de la más grande exposición de obras originales que México haya visto de estos artistas hasta la fecha. La Escuela Mexicana vio en la creciente popularidad del expresionismo abstracto un reto ideológico, pero también un aguijón que forzaba a los realistas sociales a volver a analizar sus medios formales."<sup>3</sup> Puede considerarse como una Bienal nacionalista, mexicanista.

A finales de los cincuenta, cabe destacar la lucha que se observa por imponer una nueva plástica teniendo en cuenta la libertad creativa, aceptando el valor de todas las tendencias y, por encima de cualquier contenido social o político, exaltar obras de verdadera calidad estética.

En la plástica, la crítica dividió a México, tradicionalmente, en dos bandos opuestos: realistas contra "abstractos". Sin embargo, ningún pintor es completamente realista o completamente abstracto. Por ejemplo, a Siqueiros se incluye entre los realistas y Cuevas entre los abstractos (mexicanistas versus internacionalistas). Los críticos también estaban en la misma tónica, podemos ver a Raquel Tibol y Antonio Rodríguez entre los defensores del realismo social y a Octavio Paz o Juan García Ponce (escritores) entre los partidarios de las novedades importadas.

La II Bienal, llevada a cabo en 1960, estuvo rodeada de cambios de todo tipo: aparición del informalismo (Miguel Anzures, fue el organizador de las bienales como Director de Artes Plásticas y fue también un gran divulgador y promotor del arte moderno internacional y internacionalista). Además, realizó intercambios de exposiciones con otros países.

El gobierno del presidente Adolfo López Mateos se destacó por su apoyo a las artes. Su gestión dispuso la construcción de los Museos Nacionales del Virreinato, de Arte Moderno y de Antropología.

Este periodo de finales de los cincuenta se dan una serie de cambios en el arte mexicano (la llamada Ruptura), debido a varias razones. Podríamos considerar como una razón interna, el agotamiento de la Escuela Mexicana de Pintura, que no tuvo la capacidad de innovar el lenguaje, al aferrarse a ciertos formalismos y haberse academizado.

De orden interno son también el cambio de las autoridades en el Instituto Nacional de Bellas Artes, que en lugar de seguir exponiendo y apoyando la pintura mural y a la Escuela Mexicana de Pintura, esto es a los artistas nacionalistas, patrocinan a las corrientes internacionalistas.

Desde el punto de vista de lo que sucede en el extranjero, hay muchas cosas que tienen importancia, como la aparición y la moda del arte abstracto, el cual además, llega a ser casi hegemónico en Europa y en Estados Unidos. La aparición del expresionismo abstracto, así como de grandes artistas seguidores de esta tendencia pictórica en los Estados Unidos, va a repercutir en México, sobre todo porque Rockefeller y la CIA lo emplearon para combatir el nacionalismo de los países latinoamericanos. Por otro lado, aparece en México una corriente de artistas jóvenes que se declaran partidarios del arte abstracto, ya sea por agotamiento de la Escuela Mexicana, por deseos de cambio o por el comienzo de una profunda penetración de tipo cultural y de tipo ideológico (que se podría tildar de imperialista), que luego triunfará en América Latina.

Antes de continuar con los sesentas podríamos decir con Marta Traba que "los cincuenta fue una década de aguda confrontación entre un lenguaje plástico no nacionalista, indigenista ni realista que comenzaba a surgir y aquel de influencia artística filtrada insidiosamente desde la sociedad consumista y tecnológica de los Estados Unidos".<sup>4</sup>

En esta época (los sesenta) aparece un nuevo lenguaje artístico en México, se caracteriza porque hay un cambio de gusto, de interés en las formas artísticas, una mayor inclinación por el arte abstracto, por el arte internacionalista y un abandono del arte mexicanista o nacionalista, anti-imperialista y comprometido; características que de alguna manera tenía la pintura mural mexicana, que se siguió haciendo, pero convertida en una especie de pintura de arte al servicio de la demagogia del Estado y, por ello, perdió fuerza. En estos años se realizan las primeras exposiciones de los interioristas y aparece el periódico-manifiesto *Nueva Pres-*

encia, dirigido por Arnold Belkin y Francisco Icaza, del que solamente se alcanzaron a publicar cinco números. También se constituyó "el escenario de manifestaciones motivadas, sobre todo, por su oposición al realismo social, situación que portaba en ella misma los gérmenes de la imposibilidad de los artistas para constituir verdaderos movimientos y del fracaso relativo de sus tentativas".<sup>5</sup>

A la galería Juan Martín, inaugurada en junio de 1962, se le debe el verdadero lanzamiento del abstraccionismo en el mercado del arte mexicano.

De los agrupamientos que se formaron, prácticamente en contra de la Escuela Mexicana, se destacaron las tres exposiciones denominadas Salón Independiente (1968, 1969, 1970). Estos agrupamientos se fueron quedando en el camino, quizás debido a la misma exigencia del mercado del arte y a organismos como el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), que salió en defensa de la Escuela Mexicana.

Además de Mathias Goeritz también podemos señalar como opositores a ultranza del mexicanismo a José Luis Cuevas, Vlady, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Héctor Xavier, José Bartoli, Francisco Corzas y Rafael Coronel, entre otros.

A mediados de la década de los sesenta, más estrictamente en 1965, se efectúa en Salón Confrontación 66, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Esta exposición despertó serias contradicciones. Los artistas no apoyaban todas sus cláusulas y mucho menos a su comité seleccionador (con excepción de Raquel Tibol y Juan García Ponce). El propósito del INBA era promover todas las tendencias y de todos los representantes de la pintura de las nuevas generaciones. Al culminar no se lograron todos los objetivos pero sí significó un estímulo, no logrado antes, "para despertar el espíritu crítico entre los jóvenes artistas de México, de cuyo anacronismo estético eran igualmente responsables los adocenamientos académicos, los sectarismos partidistas, los burocratismos institucionales, Confrontación 66 avivó el espíritu analítico de los jóvenes que se prestaban a arrancarle al porvenir inmediato un campo de ejercicio artístico-profesional más generoso".<sup>6</sup>

Antes de terminar la década, en 1968 se crea el Salón Independiente, sin fines políticos o lucrativos, en contraposición a la Exposición Solar 1968, cuya convocatoria fue lanzada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el comité organizado del Programa Cultural de la XIX Olimpiada.

Aunque la política era diferente a la de Confrontación 66, pues se quería una mejoría, tampoco se lograron los objetivos planteados. En 1969, el Salón se reestructura. Uno de los primeros acuerdos que se tomaron fue el de realizar, antes de terminar el año, el II Salón Independiente, que se efectuó en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, con la colaboración de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. "Quizás, lo más novedoso del II Salón Independiente fue la inclusión de nuevos valores, a quienes no se les hizo examen de pureza, según los principios establecidos en abril y ratificados en mayo del mismo año".<sup>7</sup>

En lo que a las artes plásticas concierne, el Estado, que siempre apoyó al muralismo, ofrece paralelamente una cultura que tiene que ver con su criterio internacionalista, aceptando las nuevas tendencias mexicanas y apoyando la pintura de caballete.

"A finales de los años sesenta, la pintura mexicana parecía haber confirmado su compromiso en diversas expresiones, respondiendo así a los impulsos de los movimientos internacionales. Su especificidad iconográfica y formal, vinculada al nacionalismo como fuente principal de inspiración en la Escuela Mexicana, fue sustituida por la integración, asimilación y reproducción, muy personal para ciertos artistas, de corrientes internacionales como el informalismo, expresionismo abstracto, el abstraccionismo geométrico y, también, el resurgimiento de la poderosa influencia de la neofiguración, diversidad que hizo que en México, no se hablara en esa época en función de escuelas, sino de movimientos, tendencias o corrientes".<sup>8</sup>

Muchas obras de arte en México son resultado del patrocinio gubernamental, consecuencias del momento histórico-social. Esto es fácilmente observable y se ha señalado desde la Revolución hasta nuestros días.

La política imperante en el país ha desempeñado un papel más que importante: orientador de estilos, necesidad y formas. Sin embargo, pasado el muralismo, podemos decir que ya no son tan marcadas las normas del gobierno, en el desarrollo de las artes plásticas en México.

El arte mexicano contemporáneo, como todo lo realizado en Latinoamérica, particularmente después de la Segunda Guerra Mundial, ha estado en contacto permanente con el arte foráneo. Los artistas han mirado y estudiado con atención, casi siempre directamente en

Europa o en Estados Unidos, la enorme y diversa proliferación de tendencias, escuelas y estilos que han surgido en el siglo XX.

Unos artistas salen del país y otros, por medio de imágenes, se ponen al día de las novedades. Viajan al exterior, entre otros, Juan Soriano, Pedro Coronel, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez regresan, en años posteriores, con su manera de concebir el arte transformada.

El interés por el arte europeo y estadounidense contrasta con el desconocimiento casi total del arte latinoamericano.

En la década anterior a este estudio, se había contado con la presencia de críticos y pintores extranjeros, destacándose la llegada de los artistas republicanos españoles, como Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, el austríaco Wolfgang Paalen y el alemán Mathias Goeritz (todos se nacionalizaron mexicanos más adelante). Entre los críticos sobresalen Margarita Nelken, Juan Crespo de la Serna, Ceferino Palencia (españoles) y Antonio Rodríguez (de origen portuguesa), que cumplen un rol muy importante, porque empiezan a atacar el mexicanismo y exaltar las corrientes europeas.

En México después de los cincuentas, la evolución artística marca las tendencias internacionalistas, especialmente las venidas de Europa o de Estados Unidos, en la que alcanza un lugar privilegiado el arte abstracto informalista.

En las décadas de los cincuenta a los setenta, "se sugirió a los artistas latinoamericanos que en respuesta a los importantes premios y al prestigio de los concursos internacionales, cambiaran su estilo y contenidos",<sup>9</sup> considerando el florecimiento de las exposiciones y certámenes realizados en ese periodo y que no sólo estimulaba y se destacaba el artista mismo sino al país que representaba. Sin embargo, también fueron focos de grandes polémicas, tanto artísticas como políticas, por la marcada afiliación de los patrocinadores internacionales como las empresas norteamericanas.

Analizando con objetividad el desarrollo plástico de México, en el que no ha faltado toda clase de experimentos formales y materiales, puede decirse que todos los creadores de importancia en el país, han asimilado lo mejor del arte contemporáneo europeo o norteamericano —casi siempre en las propias fuentes— y en los últimos años, al realismo.

## 3. Desarrollo de las artes plásticas brasileñas

### 3.1. Influencias en el arte brasileño

**E**l artista dejó de hacer arte al echar mano de nuevos recursos, pasando a ser un propositor de situaciones. Esto pasa en todo el mundo, pero en Brasil vamos a ver esta tendencia en muchos artistas influidos por movimientos internacionales. Mientras europeos y norteamericanos usan computadoras y rayos laser, los brasileños (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles, Barrio, Vergara, otros) trabajan con tierra, arena, posas de café, papel de embalar, periódicos, hojas de plátano, pasto, cordones, goma, agua, piedras y materiales de desecho (en fin, con los desperdicios de la sociedad consumista). Estas producciones artísticas son una respuesta a lo sofisticado que viene de los países desarrollados, respuesta que es tarea de América Latina y de los países del tercer mundo.

Podríamos incluir a algunos de los artistas brasileños en la siguiente clasificación de los movimientos internacionales:

- arte cinético: Ubi Bava, Palatinik y Sergio Camargo.
- arte conceptual: Antônio Dias, Cildo Meireles, Waltercio Caldas y Barrio.
- *Arte Povera* : Barrio y Helio Oiticica.
- *Earth Art* : Luiz Alphonso.
- expresionismo abstracto: Iberê Camargo.
- nueva figuración: Antônio Dias, Gerchman, Vergara, Anna Maria Maiolino, Maria do Carmo Secco y Wilma Pasqualini.
- *Happenings*: Flávio de Carvalho, Wesley Duke Lee, Nelson Leiner, José Aguilar e Ivald Granato.
- hiperrealismo: Glauco Rodríguez, Gregório y Armando Sendin.
- informalismo: Flávio-Shiró, Wega Nery, Yolanda Mohalgi, Manabu Mabe y Fukushima.

- arte minimalista: Amílcar de Castro, Carlos Fajardo y Eduardo Sued.
- múltiples: Osmar Dilon, Paulo Roberto Leal, Nelson Leiner y Weismann.
- *Op Art*: Ivan Serpa, Lottar Charoux e Israel Pedrosa.
- *Pop Art*: Claudio Tozzi, Wesley Duke Lee, José Aguilar e Ivald Granato.
- tachismo: Mabe y Fukushima.
- video-arte: José Roberto Aguilar, Regina Vater, Roberto Sandoval, Tadeu Jungle, Otavio Donasci y Rafael França.

Esta síntesis no define propiamente un movimiento. Objetivamente, la mayor parte de las obras de los pintores mencionados, podría, sin mucha dificultad, incluirse en otros movimientos internacionales, del *Pop Art* a la nueva figuración.

Se podría decir que en Brasil hubo un aumento en la temperatura, a medida que algunos artistas abordaban asuntos íntimamente ligados a la vida del país.

Si para muchos autores norteamericanos, el *Pop* fue una especie de barómetro de las novedades de una sociedad de consumo altamente tecnificada, y prevalecía una actitud fría y distante frente a la misma realidad, en Brasil y América Latina el *Pop* adquirió un carácter caliente.

La preocupación de los artistas brasileños desde la Semana de Arte Moderno de 1922, fue adaptar los movimientos artísticos extranjeros a su realidad. Algunos lograron esto adoptando colores y formas brasileños y divulgando el arte del país.

"Brasil y América Latina empiezan a conocerse. Se desarrolla la conciencia de que tenemos de caminar juntos, pensarnos juntos en nuestra realidad. Brasil no puede huir más de la contingencia latinoamericana, así como los demás países del continente no pueden excluir a Brasil de su reflexión continental. Juntos tenemos que elaborar teorías capaces de hacer avanzar nuestra producción artística, juntos tenemos que promover dentro y fuera del continente a nuestros artistas y a las tendencias artísticas aquí nacidas. Solamente así podremos evitar el bloqueo de las multinacionales del mercado del arte y la colonización impuesta por las grandes internacionales. Resistir y liberar. Pero resistir con nuevos lenguajes, o mejor con el nuevo. Nosotros somos la diferencia que ellos necesitan para activar su propio proceso creador. Somos los bárbaros de una época futura".<sup>1</sup>



### **3.2. Momento histórico**

**D**e 1930 a 1967 la población urbana creció de 8,5 a 40 millones de habitantes, lo que obviamente implica profundas modificaciones de orden político, social y económico, pero también cultural. El surgimiento de una clase media urbana, como consecuencia del éxodo creciente de la población rural hacia la ciudad, afecta la cultura. La intensificación de la industria de los años cincuenta, puede explicar este movimiento poblacional, dentro de una óptica más amplia y menos estética.

Es necesario relacionar el arte brasileño con el desarrollo del país. "El arte es parte de cualquier proyecto de la nación, ya que se integra a nuestra conciencia nacional. No importa si individualmente los artistas están concientes de esto o no, aun cuando estén agrupados en movimientos o escuelas. La obra de arte, después de hecha adquiere autonomía en relación con su autor, vive su propia vida, perdiendo o ganando significados en función de los acontecimientos dentro y fuera del país".<sup>2</sup>

Los hechos de la década de los cincuenta ayudarán a nuestro análisis. Concretamente en el campo plástico, la Bienal de San Pablo de 1951 supone un parteaguas en el arte moderno brasileño.

Haciendo una síntesis del entorno histórico que la rodeo diremos que en 1951, con el retorno al poder de Getúlio Vargas y su política populista el movimiento sindical se agitó y promovió huelgas. Getúlio Vargas fue uno de los líderes de la Revolución de 1930, que interrumpe la llamada vieja república (1889-1930). De 1930 a 1934 gobiernan interinamente. En 1934, con la nueva constitución, es electo presidente constitucional y en 1937, en un autogolpe, otorga una nueva constitución (de molde fascista) y pasa a gobernar como dictador hasta 1945. En este periodo su gobierno crea una estructura de poder que vincula los sindicatos al Estado (modelo corporativo) y practica una política de poder centralizado paternalista y populista. En 1945, con la redemocratización, sube al poder el presidente Enrico Gaspar Dutra. En 1950, en elecciones directas y libres, Vargas reasume la presidencia. Al mismo tiempo las masas populares se actualizaron en el plano político, impulsaron el movimiento nacionalista, del que resultó uno de sus mayores éxitos la ley que creó el monopolio estatal del petróleo, en 1953.

Getúlio Vargas se suicida en 1954. El gobierno de transición de Café Filho inicia una vigorosa política antinflacionaria y provoca el comienzo de la recesión económica. A la caída de Gudin en el Ministerio de Hacienda se une la suspensión de las medidas de restricción al crédito. Se retoma el desarrollo. Sin embargo, las perturbaciones en nuestro comercio exterior en 1954 y 1955 determinan el aumento de nuestra deuda externa. Cómo mantener el ritmo del desarrollo con la capacidad de importar en declive, era el problema que se presentaba.

"En estas circunstancias la alianza desarrollista (banqueros, industriales y comerciantes) redefine su actitud de cara al capital extranjero, cuya entrada pasa a ser favorecida". La reforma cambiaria de 1953, la ley 2145, de 1954, pero sobre todo la mal afamada instrucción 113 de la SUMOC en 1955, fueron "decisiones fatales que indicaron nuevos rumbos para la industrialización brasileña".<sup>3</sup>

El gobierno de Juscelino Kubitschek se valió de la inflación para ejecutar su plan de metas: crecimiento industrial del país y construcción de Brasilia, lo que supuso enormes inversiones en la producción de energía eléctrica y en la construcción.

La inflación creció descontroladamente hasta adquirir aspectos de crisis en el gobierno Goulart. Las clases de mayores y menores ingresos entraron en conflicto. La confrontación decisiva ocurrió en 1964 y "la victoria fue para las clases poseedoras de mayor renta".<sup>4</sup>

Las consecuencias inmediatas fueron la retracción del Estado en la vida económica, entrada a gran escala de capital extranjero y debilitamiento de la participación política y pública del proletariado. Para Celso Furtado, la experiencia de los tres primeros años del nuevo régimen "evidenció fuertemente la naturaleza estructural de los problemas y concluyó la fase de las ilusiones liberales".<sup>5</sup>

### **3.3 Cronología de las artes plásticas brasileñas**

**E**n Brasil el movimiento concretista estaba en plena evolución en los años cincuenta. Experiencias diversas en el campo figurativo caracterizaron a los artistas, que en el medio brasileño se decidieron por las formas de construcción geométrica. En los sesentas, aunque ya no estaban congregados muchos de los que habían integrado

esta orientación proseguían su obra, otros se identificaron con el *Op Art*. Pero serían varias las situaciones en las que se desarrolló el trabajo de los que constituyeron en aquellas décadas el llamado movimiento concretista en Brasil.

La penetración en el país de ideario plástico, que tiene sus raíces en el constructivismo ruso, en el neoplasticismo holandés y en los principios propuestos por la Bauhaus, mezcladas con la visión armónica y universal de Max Bill, se unía al cuadro general de nuevos factores socio económicos de la realidad brasileña. Era aquel un periodo de democracia y optimismo económico, del nuevo brote industrial de San Pablo, de la construcción de Brasilia.

En San Pablo como en Río de Janeiro, los artistas que asumieron un dogmático empeño con la visualidad pura, tenían un origen diferente de aquella clase alta del primer modernismo.

Los paulistas se aproximaban en sus características sociales a los pintores proletarios de los treinta. Perteneían a la clase media y la mayoría no eran universitarios. En San Pablo, las circunstancias favorecían el encuentro en el mismo gremio de artistas de experiencia internacional, como Leopoldo Haar y Kamer Fejer. Desde luego se impuso la figura de Waldemar Cordeiro, que llegó al Brasil en 1946, después de su exilio en Francia, a quien se debe la congregación del grupo.

Dotado de conocimiento teórico de arte y de una experiencia artística en Roma, conjugados a un fuerte temperamento polémico, Waldemar Cordeiro se constituyó en el principal líder que el concretismo reveló en Brasil. Durante años fue el responsable del movimiento concreto en San Pablo.

El grupo que se formó en Río estaba fundamentalmente preocupado por un trabajo estético, intentaba la liberación de los principios formales, lo que los diferenciaba de la contención paulista. Ronaldo Brito dice: "Esa lucha, como se sabe, tomó contornos geográficos explícitos. Río de Janeiro contra San Pablo. Pero, evidentemente, no pasó de este terreno. Las explicaciones de Mario Pedrosa en torno al teoricismo paulista y el espontaneísmo carioca, centradas hasta en aspectos paisajísticos, son apenas una maniobra circunstancial, y sintáctica, para evitar una cuestión decisiva cuyos contornos no estaban todavía claros".<sup>6</sup>

Entre los grandes factores de estímulos al concretismo brasileño se encuentran eventos como las exposiciones de Max Bill, en el Museo de

Arte de San Pablo (MASP) en 1951 y de la delegación suiza en la I Bienal. Junto a la admiración de la obras de Max Bill, las lecturas de los futuros concretistas se dirigieron a las ideas de Walter Gropius y de la Bauhaus, de Richard J. Neutra, Mohly-Nagy, Josef Albers y otros. "Sin buscar efectos de textura o material y haciendo uso de figuras geométricas simples, colores puros y un vocabulario formal restringido, el arte constructivo no tiene un significado basado en el aspecto artesanal o en el mensaje si no en su propio rigor estructural. La obras original funciona, de este modo como un prototipo o matriz".<sup>7</sup> La resolución de Geraldo de Barros y Mary Vieira de ir a Europa al encuentro del autor de *Unidade Tripartida* —que preparaba la abertura de la *Hochschule fur Gestaltung* (Academia para el Desarrollo Creativo)— es otro factor significativo de los rumbos concretistas en el país.

La Bienal de 1951 fue la primera reunión de obras de los futuros integrantes del movimiento concreto y algunos artistas afines. Participaron Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Fejer, Antônio Maluf, Almir Mavignier, Abrahan Palatinik, Luís Sacilotto y Ivan Serpa. El jurado, predispuesto a valorar las corrientes abstractas premió a Max Bill en la sección internacional, otorgó uno de los premios de sección brasileña a Serpa, por sus *Formas*, e hizo una mención especial a Palatinik. Hubo una fuerte respuesta de un sector de la izquierda, que acusó a la Bienal de favorecer el arte abstracto, visto como símbolo de la expansión norteamericana. "Dos tendencias fundamentales polarizaron la gran exhibición internacional. De un lado el arte realmente moderno, constituido por los no figurativos de todos los matices. Del otro, las diversas variantes objetivistas o figurativistas".<sup>8</sup>

Lo anterior esta referido al medio intelectual. Pero, y el público, ¿cómo reaccionó? "El público brasileño tiene así, por primera vez, contacto con lo que se llamó arte moderno. El impacto fue terrible y directo. En muchos, ese impacto produjo indignación, en otros perplejidad. Acostumbrados a mirar un cuadro o una escultura para apreciar un asunto o la fidelidad de una copia del natural, ellos no se sienten preparados para ver una pintura, no solamente sin asunto, sino también sin figuras, sin objetos reconocibles. En frente de un cuadro abstracto ellos están reducidos a la árida soledad del propio ego."<sup>9</sup>

Pero odiando las pinturas a primera vista, los visitantes las "entienden" o terminan imaginando de lo que se trata. Entienden lo feo, lo

horroroso, lo grotesco, las distorsiones, reconociendo a través de esto figuras, objetos, lo que les permite especular sobre las intenciones supuestas o verdaderas del artista y sacar alguna satisfacción.

En 1954 se organizó la primera muestra del grupo Frente en la galería IBEU, con los artistas abstracto-geométricos de Río, a la que le suceden nuevas presentaciones en el MAM de San Pablo y en MAM de Río de Janeiro, entre fines de 1956 y principios de 1957.

En esta última presentación hubo serios desacuerdos entre los representantes de ambas ciudades.

En 1959, se lanzó el manifiesto neoconcreto. "... se trata de una toma de posición frente al desvío mecanicista del arte concreto. Pero se trata también de defender un arte no figurativo de lenguaje geométrico, contra tendencias irracionalistas de cualquier especie".<sup>10</sup>

La I Exposición de arte neoconcreto, en el MAM de Río de Janeiro (hubo otras dos exposiciones más en 1960 y 1961, en Río y San Pablo, respectivamente) congregó artistas y poetas de esta ciudad e incluyó algunos miembros de San Pablo en una línea divergente de la *celula mater* del concretismo paulista. El suplemento *Dominical do Jornal do Brasil* fue un espacio de reflexión y de divulgación neoconcreto. El manifiesto inaugural que radicalizó en el país la actitud de un arte abstracto de severos principios constructivos, frente a las formas de representación del mundo exterior y de los sistemas libres de no figuración, fue del grupo Ruptura, firmado por Waldemar Cordeiro (su principal redactor), Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kasmer Fejer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto y Anatol Wladislan.

Argumentaban los signatarios contra las "variedades e hibridaciones del naturalismo", el "gusto gratuito" y del "no figurativismo hedonista", y a favor de la renovación de los valores esenciales del arte visual (espacio-tiempo, movimiento y materia); enfatizaban "la intuición artística dotada de principios claros e inteligentes y de grandes posibilidades de desarrollo práctico", y consideraban el arte como "un medio de conocimiento de conceptos". Por lo tanto defendían indistintamente el valor de la intuición y el valor intelectual del arte. En el manifiesto afirmaban: "No hay más continuidad. Entonces distinguimos a los que crean formas nuevas de principios viejos y los que crean formas nuevas de principios nuevos". Y concluyen: "El arte moderno no es ignorancia. Nosotros estamos contra la ignorancia."<sup>11</sup>

El grupo Frente "que llevó sus exposiciones al interior del Estado, va a constituir, a partir de 1959, el núcleo del neoconcretismo carioca".<sup>12</sup> Integrado por Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José Silva Costa, Vincent Iberson, Lygia Pape, Ivan Serpa, Carlos Val, Décio Vieira, Abrahan Palatinik, Hélio Oiticica, César Oiticica, este grupo terminó en la práctica por demostrar una flexibilidad de actitud muy distinta de la disciplina paulista, a pesar de postular principios próximos.

En la presentación de la muestra de 1955, en el MAM de Río, Mário Pedrosa destacaba que los unía la "libertad de creación" y que el movimiento no era de "camarilla". Sin embargo, esta actitud era demasiado abierta para la postura del rompimiento del grupo, que llegaba a incluir entre los alumnos de Serpa a la pintora primitiva, Elisa Martins Silveira.

Inevitables fisuras separarían los movimientos concretos de paulistas y cariocas, desde la exposición nacional de arte concreto en Río de Janeiro.

El manifiesto que acompañó la I Exposición de Arte Neoconcreto, escrito por Ferreira Gullar y firmado por él mismo, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis, indicaba principios para las artes visuales, pero también para la poesía y la prosa, relacionando aquellos con estas, no sólo "de cara al arte no figurativo geométrico (neoplasticismo, constructivismo, suprematismo, Escuela de Ulm), sino particularmente de cara al arte concreto llevando a una peligrosa exacerbación racionalista. Afirmaba el texto que el vocabulario geométrico que utiliza el arte neoconcreto puede asumir la expresión de realidades humanas complejas, valorando la necesidad de una cualidad imaginativa para las formas geométricas, y aún más: "El racionalismo roba al arte toda la autonomía y substituye las cualidades intrasferibles de la obra de arte por nociones de objetividad científica"<sup>13</sup>, posición que enfrentaba el colorario de ideas de Cordeiro, que profesaba coherentemente un arte inserto en lo real, desprendido de la idea de símbolo y gobernada por la objetividad.

Varios artistas de San Pablo no aceptaban la conceptualización del neoconcretismo, convencidos de que se trataba más bien de cuestiones de orden personal o de "problemas de poder". Consideraban que había una gran distancia entre las obras de los que teorizaban y las de los demás artistas de Río de Janeiro, que presentaban sin duda soluciones de mayor simplificación formal.

En las exposiciones neoconcretas siguientes, realizadas en 1959 (Salvador) y 1960 (Río), otros artistas y poetas se unieron: Hélio Oiticica, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Osmar Dillon y Roberto Pontual entre otros.

Una de las características que diferencian a los artistas neoconcretos de San Pablo de los neoconcretos de Río de Janeiro, es que los primeros tienen una actividad paralela en el campo industrial, lo que no ocurre con los segundos.

Según Ronaldo Brito: "Comparados a los agentes del arte concreto, investidos muchas veces de funciones prácticas tales como publicidad y diseño, los artistas neoconcretos eran casi aficionados: por más que proyectasen transformaciones sociales a partir de su trabajo, permanecían necesariamente en el terreno especulativo, en el terreno del arte como práctica experimental autónoma".<sup>13</sup> Una mayor toma de conciencia de este problema en Río de Janeiro se constata con la creación de la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI) en 1963. En San Pablo, la necesidad de ir más allá de los puros valores estéticos, invade normalmente a los artistas, ya sea profesionalmente ya con formación técnica en una ciudad industrializada.

Otras tendencias constructivas y diferentes morfologías abstractas se encuentran a partir de los últimos años de la década de los cuarentas, al igual que en muchos países hubo intensas y contrastantes manifestaciones de arte no figurativo en Brasil. La I Bienal aceleraría el proceso, y en 1953 se promovería en Petrópolis el *I Salão Nacional de Arte Abstrata*, una confrontación de los más eclécticos, con la participación de artistas como Santa Rosa, Aluísio Carvão, Antônio Bandeira, Fayga Ostrower, Ivan Serpa y Margaret Spence.

### 3.3.1. Abstracción lírica

La abstracción lírica tuvo en Cícero Dias un representante pionero entre los pintores brasileños. Residente en Francia desde 1937, pero con un periodo vivido en Lisboa durante la guerra, su actividad se distribuyó entre las tareas de un diplomático informal y la disciplina de la pintura con una orientación abstracionista espontánea y sensual, que lo convirtió en una presencia bastante conocida en el geometrismo

parisiense. En aquel tiempo, las formas de contornos divagantes tienden a la circularidad, que llenan su espacio y que no excluyen el rigor del orden, eran conducidas por la sensibilidad sacar adelante de una razón obediente. Se juntaba a la expresión un código cromático evocativo de la naturaleza nordestina (región del noroeste brasileño). Esta fase, significativa en la obra del artista, que perduró aproximadamente diez años, cedió lugar, en la segunda mitad de los años cincuenta, a una dualidad que procuraba aproximar las inquietudes del expresionismo abstracto —entonces fluyendo copiosamente—, a la forma geométrica, resabio del momento anterior. Más tarde, cambiando otra vez, retomará el camino de la figura, por donde, además, empieza, pero sin la misma convicción.

El más joven Antônio Bandeira, también originario del Noroeste, a ejemplo de Cícero Dias, y también con experiencia en el medio parisiense (desde 1946), es un de los primeros pintores brasileños que se involucró en el abstraccionismo lírico. Su visión del mundo es un incesante registro abstracto de la realidad objetiva. A través de formas y colores caracterizados por su fluidez y ligereza, transmite una sensación lúdica y furiosa de la existencia concreta de las cosas, aproximando lo real a lo imaginario sin subvertirlo enteramente. Una rara y contagiosa jovialidad marca su trabajo, donde el equilibrio estructural está siempre presente, incluso en las composiciones de ímpetu informal. La actividad de Bandeira se desarrolló principalmente en París —donde perteneció al efímero grupo *Banbryols* al lado de Camille Bryen y Wols— y reveló una participación que tiene su interés en el movimiento internacional del arte moderno.

La abstracción lírica se difundió entre un gran número de artistas en Brasil. Burle Max trabajaba a partir de formas de origen vegetal, o conceptualmente ligadas a la arquitectura. Deben ser citados también Ramiro Martins, ya viviendo en Río de Janeiro, Mário Silesio, paraense radicado en Belo Horizonte, Heinz Kuhn, de San Pablo, de una flexibilidad geométrica en la composición. En San Pablo, Waldemar Cordeiro continuó (en los años sesenta), en la no figuración de la serie *Estático Semovente*. Al término de los años sesenta, el pintor paulista Eduardo de Paula, viviendo en Río, después de la fase abstracto formal, rescató la tendencia en composiciones de colores desenvueltos, nacidos del propio diseño interior de la forma y realizó un trabajo de formas rigurosas.



### **3.3.2. Expresionismo abstracto**

**L**os artistas identificados en Brasil con el expresionismo abstracto a partir de mediados de la década de los cincuenta fueron numerosos. Abarcaron más de una generación y precedieron diversas experiencias plásticas.

Este movimiento se produjo con gran vitalidad a finales de los años cuarenta en Estados Unidos, Europa (vinculado a la filosofía existencialista) y Japón, manifestando una comprensión dramática de la existencia.

Subyacente en sus aspectos analógicos más genéricos, había múltiples variantes de signos según la vivencia interior del individuo. Las realidades racionales o racionalizantes de las abstracciones geométricas eran radicalmente contestadas por una abstracción de formas impulsivas de las realidades inconcientes e irracionales de la mente humana. Pollock es con seguridad la figura símbolo de este nuevo lenguaje, que nace del propio proceso gestual de la realización.

Una peculiaridad de este modelo artístico en Brasil fue su ejercicio por los pintores nipobrasileños, en cuya definición gestual están presentes valores visuales atávicos, de percepción y métodos de trabajo que conducen al refinamiento de la expresión. Entre ellos encontramos a Manabu Mabe, Tikashi Fukushima y Tomie Ohtake. Muchos otros pintores nacionales y extranjeros radicados en Brasil, se empeñaron en el expresionismo abstracto (una rama del informalismo), sea como dedicación temporal o sistemática y definitiva.

### **3.4. Arte social**

**A** finales de los años cuarenta, entre la presencia de las formas abstractas, surgió en Brasil una nueva búsqueda del arte de fundamentación social. Con anterioridad, precedidos en el continente por el ejemplo de los artistas mexicanos, la obra de Portinari, Lívio Abramo y algunos componentes del Núcleo Bernadelli y del grupo Santa Helena, manifestaron un marcado interés por la clase proletaria. En el caso del grupo Santa Helena, los artistas pertenecían al propio

medio obrero. Ahora, muchos adherían a esta orientación con una visión expresionista, o, asumiendo dictámenes ideológicos del realismo social pregonados por el partido comunista.

"La fase de intensa actividad política por la que entonces pasaba Brasil puso de moda, es verdad, los movimientos y escuelas tendientes a acentuar el carácter social en el arte y en la literatura. Naturalmente, la moda de la Escuela Mexicana de Pintura era entonces muy grande entre los círculos intelectuales del país, pero poca gente tenía en realidad un conocimiento detallado de él. Los más informados no iban más allá de los nombres de Rivera y Orozco".<sup>14</sup>

La polémica que se desató en la inauguración de la I Bienal de San Pablo —y más tarde en la segunda edición— da la medida de la confrontación que existía entre los adeptos a las tendencias no figurativas y sus adversarios defensores del neorrealismo. En los periódicos comunistas y revistas intelectuales eran comunes los artículos contra la exposición, acusada de estar al servicio del imperialismo por abrigar el abstraccionismo, considerado impopular y condenado también en nombre de un supuesto arte nacional. Sin embargo, el neorrealismo que el partido comunista defendía era producto de una determinación internacional. En sentido inverso, la posición de los artistas abstractos —entre los que había numerosos de convicción comunista— era de absoluto desprecio por las normas establecidas por el partido. El neorrealismo era por ello exorbitado, como producto de un dirigismo estético-político confiando —como generalmente fue— en la ilustración académica.

Aquí sólo se pretende acordar una serie de artistas que, desde la posguerra hasta la primera mitad de los años cincuenta, se mostraron sensibles a la expresión de contenidos referentes a una precisa angulación popular. Las características de esta aproximación y la cualidad de realización varían según los artistas.

El arte expresado en la doctrina del realismo socialista conquistó adeptos en Brasil, pero no tuvo gran público. Los límites de su definición sintáctica eran vagos. Una vez que triunfó en la URSS —después de la expulsión de las vanguardias—, esta directriz supuestamente basada en la concepción marxista designó, casi siempre temporalmente, la obra que aceptaban sus normas.

### 3.5. Los artistas

**E**n Río de Janeiro, Ivan Serpa y Almir Magnivier optaron por abandonar la figuración y insertarse en un universo de valores geométricos. *Formas*, la obra que valió a Serpa un premio en la I Bienal de San Pablo, ilustra la madurez alcanzada en la primera fase de su constructivismo, cuando se complementan en el rigor la idea y la realización técnica. El "lirismo" no se encuentra ausente de los arreglos de tonalidades de sus obras, que incursionan en variaciones de procedimiento durante la década de 1950, como se observa desde las "construcciones" o collages de papel y celulosa, que efectuó cuando participaba del grupo Frente.

Su obra era considerada como "un fenómeno de periodización". De hecho, fueron constantes y profundas las rupturas de forma y contenido en sus obras. Al principio de 1960, de paso por París, Serpa transmitió una especie de pesimismo con relación a la orientación concreta (o neo-concreta), sin embargo al mismo tiempo su obra transmite el deseo de visitar a Pevsner. Luego de seguir unas bien controladas soluciones informales, influenciado por la pintura predominante, fue despertado por la necesidad de mayor participación social, en la fase expresionista de *Cabeças* (1964). Otras preocupaciones y otros temas ampliarán su carácter polifacético, como ocurre en los años sesenta, con las figuraciones exóticas. El artista sustentaría el nivel de la cualidad poética a través de sus mutaciones. Retomaría la abstracción, trabajando nuevos materiales, poco antes de morir prematuramente.

Mavignier, para cuya resolución estética inicial, después de un aprendizaje en el terreno de la abstracción con Arpad Szenes, fueron reveladores, de un lado, los contactos con la expresión de los internos del *Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro*, junto a la científica Nise da Silveira; y de otro, las ligas con Mario Pedrosa, los concretistas argentinos Tomas Maldonado y Lidy Prati y, sobretudo, los influjos recibidos de Max Bill y otros suizos de la I Bienal, aún dependía de una toma definitiva de posición al llegar a Europa en 1952. La decisión por el arte concreto se impuso con la reflexión y a la vivencia de sus primeros meses en el Viejo Mundo.

A partir de 1953, permaneció largamente en *Hochschule für Gestaltung*, profundizándose en comunicación visual. Entre sus maestros se encontraba Albers, a quien dice deber "una nueva inter-

pretación del problema del color, marca mayor hasta hoy en todo mi trabajo". Radicado en Europa, pero exponiendo con regularidad en Brasil, desarrolló una pintura con base en costuras de puntos de color puro, que interaccionan rítmicamente para provocar vibraciones ópticas. Mavignier se liga en esa prospección a toda una serie de artistas internacionales, teniendo apurado el sentido estructural de su producción en la serigrafía y particularmente en el mensaje cartelístico. "Desde el punto de vista brasileño, es este un caso raro de artista en asimilar rápidamente y con resultados tan positivos uno de los aspectos típicos de la civilización alemana, en general no muy próxima de nuestra índole: la invención técnica", afirma Murilo Mendes sobre Mavignier, de quien dice contribuyó a "demostrar el mito de la imposibilidad de la coexistencia del espíritu humanista y civilización industrial".

El doble aspecto de su formación en Israel, dirigida, simultáneamente y con el mismo interés, hacia la física y la mecánica, tornó Abraham Palatinik, nacido en Natal pero radicado en Río de Janeiro, un pionero del arte cinético, tanto en el ambiente local como en el internacional. En los trabajos que envió a la I Bienal, ya exploraba nuevos recursos tecnológicos en el arte. Los espectadores se detenían, entre intrigados y fascinados, adelante de sus aparatos cinecromáticos: sobre una tela (superficie transparente de caja que abriga una serie de mecanismos), en la que se proyectaban, por acción motora, pequeñas constelaciones de formas geométricas en vibrantes movimientos cíclicos de conjunción y dispersión, según cálculos de aceleraciones diversas. Las formas derivaban de focos de luz matizada que emanaban de lamparas de voltajes diferentes.

Palatinik se ligó a los movimientos Frente y Neoconcreto, trayendo al público brasileño y internacional, parcimoniosamente, una serie de ideas ligadas al cinetismo o a investigaciones de movimiento estático, como en la serie de relieves progresivos, que son estudios estructurales (desde la década de 1960). La dimensión de este artista se coloca en una ejemplar actitud de aproximación arte/tecnología, que supo desarrollar relacionando en su obra la base teórica y la cualidad de la percepción sensible.

Nacida en San Pablo, Mary Vieira, desde 1948, después de complementar cursos de bellas artes en Belo Horizonte, empezó a definir investigaciones de estructuras cine visuales, propias de su evolución escultóri-

ca, reveladora de rigurosa y jamás abandonada disciplina de espíritu dentro de la corriente concreta. La participación activa del espectador en la obra es un principio de aplicación constante que se encuentra en la raíz semántica de los polivolúmenes, que desarrolló en Suiza. Cabe señalar que la vida profesional de Mary Vieira transcurrió, a partir de 1951, en Suiza (con estadias constantes en Brasil), país en que ambientó sus polivolúmenes, a los que consideraba como "componentes ludoplásticos permutables al insertarse en el contexto urbano". Para los impulsos formativos de descubrimiento del espectador se reserva la parte movidiza de estas estructuras metálicas, donde energía y precisión se complementan en la concepción y métodos constructivos. Una fase de la artista define los objetivos últimos de las reducciones propuestas en su investigación formal escultórica. "El polivolúmen no quiere despertar símbolos o analogías extraplásticas, sino transmitir ideas".

En San Pablo el líder natural del movimiento concreto era Waldeemar Cordeiro, personalidad en la que coexistían la especulación teórica y el lenguaje visual. Nacido en Roma, desde su llegada al Brasil esta figura rebelde que aquí fundó una filial del *Art Club Internacional*, con sede en la capital italiana, ejerció asiduamente la crítica, pero su actuación verbal trascendió en mucho los límites de sus artículos, manifestándose como una presencia personal radiante y autoritaria, que lo hicieron uno de los más destacados y temidos animadores culturales de la capital paulista por más de dos décadas. En 1947-1948 él ya defendió el arte abstracto, luego de abandonar la figuración expresionista que trajo de Europa. Sus escritos aparecieron sobre todo en las *Folhas* y en la revista *A.D.*. Al lado de su empeño por un arte de valoración de los atributos esenciales de la forma, se hizo sentir en él la durable influencia de Gramsci, con su búsqueda de una cultura efectivamente comprometida con lo social. De los más entusiastas admiradores de la representación suiza en la I Bienal, Cordeiro participó en la muestra con dos obras preconcretas, una de ellas *Movimiento*, de rigurosa estructuración de colores, en la línea de las relaciones octogonales de Mondrian. (Menciono a su iniciativa en el apareamiento del grupo Ruptura en 1952).

Cordeiro desarrolló una pintura basada en exigencias teóricas, opuestas en su semántica visual, a la que consideraba "abstraccionismo incoherente". Impulsor por excelencia del arte concreto en el ambiente al

que se integró, la dinámica de su participación, que concluye el paisajismo y otras formas de arte aplicados, lo lleva a una experiencia que buscaba al mismo tiempo mantener y innovar sus principios. Se trata de la simbiosis intentada entre *Pop Art* y arte concreto, en la creación del "Popcreto" que, a pesar de no haber sido muy significativo en el conjunto de su producción, pareció una necesidad de recuperación de la realidad después de alejarse de ella completamente. Cordeiro permaneció activo en el transcurso de la difícil década de 1960, trayendo otra contribución al empeñarse en los dominios del arte realizado con la computadora (a partir de 1968). Juntó así arte y tecnología avanzada, en coherencia con su pensamiento: "El desarrollo tecnológico va a ocurrir con o sin el artista, y el control de la sociedad por el ordenador va a existir, también, con o sin nuestra participación. Pues bien, estos poderosos instrumentos pueden y deben ser utilizados por personas que tengan una visión humanista —como yo pienso que es el artista". Se trata de una afirmación que hizo poco antes de morir en 1973.

Lygia Clark, originaria de Belo Horizonte, hizo sus estudios de pintura con Fernand Léger en París, en el principio de la década de 1950, y al regresar al Brasil comenzó a realizar composiciones constructivas que se integran en los planos de la arquitectura, contrariando la tradición de aislamiento de la pintura en el espacio. La sucesión de investigaciones incluyó las *Superfícieis Moduladas* y los *Contra-relevos*, partiendo de ahí la artista pasó a la experiencia tridimensional (principio de los años sesenta). Es el momento de sus *Bichos*, construcciones compuestas de placas geométricas en metal, articuladas por bisagras de puertas, dispositivos de que se sirve la autora para provocar la coparticipación del espectador, un evento decisivo en su comportamiento futuro. Estas piezas —una entre muchas innovaciones de la época— viendo el otro lado de la superficie (el reverso), con evidentes connotaciones del mundo biológico, sufren procesos de transformación, delante de las intervenciones de aquél que no puede ser su mero sujeto de contemplación.

Hablando sobre el *Bicho*, la autora afirma: "Es un organismo vivo, una obra esencialmente activa. Una integración total, existencial, establecida entre él y nosotros. Es imposible entre nosotros y el *Bicho* una actitud de pasividad, ni de nuestra parte ni de en parte de él".

Lygia Clark pasó después a atribuir importancia mayor a la acción del participante como medio en toda una serie de diversificadas propor-

ciones, donde el proceso se torna más importante que el resultado. A fines de los años sesenta, construyó espacios penetrables intitulados *A Casa e o Corpo*, para llevar al público a vivencias sensoriales. A través de estas experiencias, hacía que el hombre se encuentre con su propio cuerpo, utilizando como medio sensaciones táctiles realizadas en objetos exteriores a sí mismo. Miembro del grupo Frente, asociada al movimiento neoconcreto, presente en exposiciones internacionales, Lygia se integró al movimiento universal de ideas, que instigó el reencontro de las dimensiones del arte y de la vida. Abandonó finalmente el arte, comenzó a trabajar como maestra en la Soborna para, en los últimos años, valerse todavía del arte como método de trabajo psicoterapéutico, en su consultorio, valiéndose de lo que ella llama *objetos relacionáveis*. Como ya se dijo bastante en el pasado, un aspecto fundamental de algunos artistas —además de Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica— fue su nítida evolución en la investigación de medios de comunicación que superan la dimensión únicamente visual.

Actuando en los núcleos concreto y neoconcreto, la artista fluminense, nacida en el estado de Río de Janeiro, Lygia Pape exploró varios canales de lenguaje, con lo que se tomó bastante diversificado y dinámico su mensaje, al tiempo que buscó transformarlo en una expresión articulada. Los diseños grabados en la madera —que tituló *Tecelares*— fueron uno de los medios que utilizó: los carteles demarcan formas geométricas que cohabitan con la revelación inquieta de la materia. En la realización de ballets concretos, planteados junto con el poeta Reynaldo Jardim, imaginó figuras geométricas puras, que pueden ser trasladadas, otorgando al espacio circundante una integración incesante. Los volúmenes (donde se ocultaban los danzantes) eran cilindros de color azul cerúleo y paralelepípedos blancos dispuestos sobre pequeñas ruedas para que efectúen un movimiento suave. Otra instalación fue los *Livros-poemas*, en cuya serie se destaca el *Livro de Criação*, "formando solamente con formas y colores sin palabras, donde la lectura se hace, al ser manipulado y armado por el lector". Obra pues de contenido plástico con sus "connotaciones simples entre la historia del hombre —sus invenciones, su creación del mundo humano— y el vocabulario surgen de formas y colores". En el decir de Ferreira Gullar, que apela para el involucramiento activo del lector. Lygia pape demostró también intereses por otro *media*, como el cine experimental para desarrollar su lenguaje.

Hélio Oiticica, quien fue miembro del grupo Frente y de los movimientos concreto y neoconcreto, tuvo una conducta de vanguardia en la época de oro en los años sesenta. En la segunda mitad de la década de 1950, el artista carioca —uno de los más jóvenes del grupo neoconcreto— se caracterizó por una pintura definida por estructuras de color. En 1959, realizó cuadros monocromáticos, suspendiendo en estos "planos de color" en el espacio. Pero abandona la obra "caliente", a ejemplo de Lygia Clark, en consonancia con el movimiento internacional, para pasar al principio de la participación del espectador. Luego se convirtió en uno de los primeros en asumir el arte ambiental en Brasil. Las preocupaciones cromáticas de su neoconcretismo tuvieron su primera expresión la serie los *Núcleos*, espacios formados con los planos de color. A ella siguieron los *Penetráveis*, con sus trayectos laberínticos sugestivos, a ejemplo del *Projeto Cães de Caça*, apareció después los *Bolides*, cajas de madera pintada o transparentes revelando pigmentos contenidos (que se encajaban) exprimiendo una "manifestación de color en el espacio". El *Parangolé*, capas de vestir que involucran a personas de una escuela de samba (grupos de baile brasileños con influencias africanas y ritmo musical de los carnavales brasileños) y el propio, preludio *Tropicália*, presentada en el Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro en 1967, ambiente constituido con la presencia de elementos de la flora y de la fauna brasileña. Uno de sus montajes, de precaria ejecución, *Cara de Cavallo*, homenajeaba a un muchacho marginal muerto.

Oiticica vivirá gran parte de sus años finales en Nueva York, abriendo su departamento de la segunda avenida, ocupado por un "nido", a los brasileños interesados en su convivencia estimulante.

En Alfredo Volpi se manifestaron singulares afinidades con el concretismo, sin embargo no se sirvió el pintor de Cambuci de la especulación intelectual, o poco dependió de ésta para alcanzar sus fines de conocimiento teórico. A través de los años, Volpi siempre negó que fuera un artista concreto, defendiendo con vehemencia su exclusivo interés por el color. Es obvio que la dirección de la obra de este pintor pasa a una abstracción creciente en la década de 1950, esto se debe al ambiente definido sobre todo a partir de la I Bienal. Por lo tanto, los factores puramente plásticos, que actuarán en la determinación de su pintura, obedecerán, al menos en proporción igual, a la lógica evolu-



ción interior del lenguaje. La preocupación por la pura estructura de los elementos cromáticos, elaborados con temple se evidenció desde las fachada de casas (tema constante en la primera mitad de los años 50). Pasando de una concepción figurativa hacia una concepción abstracta. En la armonía genérica de la arquitectura se revelan las asimetrías de las puertas y ventanas: los colores son pesados y se enriquecen de texturas. La línea escapa a la precisión geométrica, aflorando así el expresionismo de la fase anterior, como dice Maria Eugenia Franco.

En la segunda mitad de la década de 1950 se desarrolló la fase geométrica de Volpi, de orientación *sui generis*, donde la experiencia de la visualidad geométrica del presente, se funde con las enseñanzas formales de la pintura prerrenacentista. En este campo de investigación se ubica también la larga serie de obras basadas en las banderitas de papel de colores, típicas de las *festas juninas* (fiestas folclóricas brasileñas que se conmemoran en el mes de junio. Estas fiestas se hacen en homenaje a tres santos principales: San Antonio, el casamentero, San Pedro y San Juan. Las fiestas consisten en bailes de pareja, comidas típicas, juegos para "conseguir marido", se visten las ropas típicas de la provincia, se hace una gran fogata y se decora el lugar con banderitas de múltiples colores. La fiesta empieza en la tarde y se extiende hasta amanecer. La música que se baila es el *forró*, estilo de música y danza con influencia francesa. Es una semana de pura diversión popular), que son imágenes de santos, motivos tratados como realidades visuales constructivas. El desarrollo de estos temas (generalmente entrelazados) y el uso de componentes formales más libres, así como de otras abstracciones se extenderían a los años sesenta y también más allá. A pesar de que se detectan índices de saturación es esta o en aquella serie, su obra mostró fuertes peculiaridades en las varias fases, sobresaliendo siempre en la obra del pintor las variantes de la concepción espacial. Volpi está a medio camino entre la transcendencia de la visión y los substratos populares de su origen.

En Brasil existe también el grupo nipobrasileño. Manabu Mabe, que comenzó con los pintores más viejos de la colonia y que más tarde cruzó la larga fase de figuración expresionista por la década de cuarenta y parte del cincuenta, descubría la libertad de la abstracción informal en 1957. Nacido en Japón, se radicó diez años después en Brasil. Se mantuvo apegado a sus orígenes culturales (al permanecer por muchos

años en el interior de San Pablo). Cuando Mabe comenzó a integrarse a Brasil, consiguió una espontaneidad en su pintura gestual.

Con mucha vitalidad, el pintor buscó en la época, emparejar sensaciones de la realidad exterior y vivencias interiores. Con formas al mismo tiempo concentradas e impetuosas, conjugó con felicidad y experiencia internacional, la *Action Painting* y tradiciones japonesas del signo. En un momento en que los premios internacionales significaban adquisición segura de prestigio, él fue distinguido en 1959 en las bienales de San Pablo y París, lo que valió la condición de *chef de file* en el medio brasileño, al mismo tiempo en que reforzaban la emulación de la tendencia en el país.

Tikashi Fukushima, desde 1940 radicado en Brasil, pasó por periodos contrastantes y de inicio recibió influencias de Tadashi Kaminagai, maestro japonés de formación postimpresionista que se radicó en Río en la década de 1930. Fukushima fue también temporalmente adepto al cubismo. En los años cincuenta tomó partido en el expresionismo abstracto, y prevalecieron como principales factores de su pintura las efusiones y acuerdos tonales, caracterizados por lo diáfano de la materia que hace el autor reencontrar el brillante pasado del arte japonés.

Tomie Ohtake, desde 1937, residente en Brasil, comienza a pintar en la proximidad de los cuarentas, inmediatamente formó parte del proceso informalista, cultivado entre los pintores de la comunidad nipo-brasileña. Pero en su obra profunda y jovial, se reconoce la presencia de una ordenación libre y concisa de las formas. La artista busca contener su expansión lírica demarcando equilibrados principios formales y cromáticos en espacios serenos que la individualizan en comparación con los demás. El elemento heráldico parece esencializar la geometría intuitiva que la orienta.

La contención, además denominador común en los artistas nipo-brasileños, es ejemplar en Ohtake. Pero en Flávio-Shiró, al contrario, y como excepción, prevalece el gesto de alta dramaticidad, presente en su trayectoria hasta los días actuales. El artista, que se trasladó de San Pablo a París en 1953, ingresó a una forma de expresión que, guardando substratos figurativos —metáforas de un mundo despedazado— converge en los aspectos más agudos alcanzados por el expresionismo abstracto. Las obras recientes, que expuso en Brasil, muestran la integridad de su visión, renovada y argamasada en el aprovechamiento selectivo de la experiencia de diferentes periodos.

## 4. Divergencias y convergencias entre los movimientos pictóricos mexicanos y brasileños

**M**éxico y Brasil tienen mucho en común por compartir una tradición cultural: la iberoamericana. Se trata de una América llena de prejuicios por parte de la otra América (la de habla inglesa). Hispanoamérica fue usada y explotada por muchos pueblos que se autodenominan desarrollados (o imperialistas) y nosotros pretendemos capitular en casi todos los aspectos, entre ellos el artístico. Con el paso de los años nos dimos cuenta de que era necesario tener un arte propio, sin negar las influencias, pero haciendo sus debidas adaptaciones al medio.

La divergencia histórica entre México y Brasil parte desde su nacimiento: la colonización y con ellas el desarrollo de su historia, que es muy distinta de la de México. México luchó por su independencia, mientras que al Brasil le fue impuesta.

La colonización de nuestros países fue muy diferente: los españoles realizaron su conquista de forma extremadamente violenta. Encontraron toda clase de resistencia, pero ocuparon el continente de punta a punta y, en nombre de Dios, destruyeron todo lo que encontraban, a pesar de no consiguieron destruir la cultura indígena, sin embargo dejaron profundas marcas de su propia cultura. Los portugueses no revelaron el mismo *pathos*.

Cuando los portugueses tuvieron que penetrar el territorio brasileño forzados por las circunstancias —el oro de Minas Gerais, por ejemplo— sufrieron numerosas derrotas. La realidad humana y mercantil de Villa Rica (actual ciudad de Ouro Preto, en Minas Gerais) no encajaba en la mentalidad medieval-agraria de Portugal. Del choque de dos mentalidades, resultó uno de los momentos más significativos de la cultura brasileña: la obras del *Aleijadinho*.

Junto con los portugueses vinieron los esclavos africanos, diluyendo todavía más la presencia cultural portuguesa y añadiendo nuevos ma-

tices de comportamiento y creación en Brasil. Todo ello hizo que los brasileños se volteasen para el otro lado del Atlántico —Europa y África— más que para sus vecinos latinoamericanos. Por eso también son más receptivos a las novedades de fuera, de otros continentes. Por otra parte, las tradiciones precolombinas en Brasil son menos marcadas.

Motivados por la lengua común y también por razones psicológicas, económicas y políticas, los hispanoparlantes de América circulan mucho más en el continente, emigran más. Los brasileños, ya sea por la barrera que supone el idioma o porque el territorio nacional es bastante amplio y variado, se desplazan más dentro de su propio país. Críticos y artistas no están exentos de este comportamiento. El intercambio entre los americanos de habla hispana (incluso al nivel de galerías y museos) es mucho mayor que entre los brasileños y el resto de América.

El despertar de América Latina fue en los años veinte, época del modernismo. En México lo folklórico y lo indígena constituye una preocupación constante para los artistas. La cultura negra en Brasil es fuerte, pero no tanto en relación a las artes como lo fue en México la cultura indígena. En México debido al discurso nacionalista, plasmado en el muralismo, antepone una prevención contra lo "foráneo", exactamente simétrica y contraria a la adhesión sudamericana a lo que viene de fuera. Durante la fase del muralismo, el arte en México, estaba al servicio de los valores sociales e ideológicos, o sea, el motor era siempre político, social, racial, reivindicatorio. Sin embargo, el primer muralismo constituyó una creación original, cosa que no ocurrió en Brasil.

Es bueno insistir en que Brasil constituye un caso aparte. Otro idioma, otros siglos de conquista y desarrollo, en fin, otro tipo de inmigración y otro destino separan a Brasil de todos aquellos que tienen por denominador común hablar español.

México se centró más en conquistar el espacio político, por ejemplo por medio del muralismo. En cambio, Brasil lo hizo respecto del espacio cultural (modernismo); en el primer caso, confundido con lo nacional y el Estado y, en el segundo, fueron las elites las que crearon este espacio cultor como lenguaje, desde una perspectiva nítidamente clasista, en la cual lo que importaba era asumir la representación de lo nacional dentro del marco de las posibilidades expresivas de la burguesía.

Así como fue dura la estatización de lo nacional como espacio político en México, es transitoria la definición de lo nacional como espacio cultural étnico y formal en Brasil.

La Bienal de San Pablo en 1951 reprodujo internamente los lenguajes internacionales impuestos por las grandes muestras europeas. Todavía más: pretendió extender a las demás naciones del continente el mismo esquema de dominación. "Como subcultura dominante pretende dominar las subculturas en el resto del continente".<sup>1</sup> Con ellos vemos una historia hecha de omisiones, frustraciones, sumisiones (a los intereses euroestadunidense) y, sobre todo, en ausencia de cualquier proyecto o programación, en sentido más amplio de cualquier política que tuviera como objetivo la defensa del arte latinoamericano, del brasileño incluso. Para los dirigentes de la Bienal, la función de América Latina fue casi siempre la de engordar el porcentaje de participaciones extranjeras.

"El examen de las premiaciones a lo largo de catorce bienales da bien la medida de la humillación constante vivida por los latinoamericanos frente a Europa y los Estados Unidos, de la disonancia de Brasil y sus vecinos continentales y de la existencia de baronatos y feudos de artistas, críticos, comisarios y dirigentes".<sup>2</sup>

México, a diferencia de Brasil, se mantuvo siempre próximo tanto a la tradición como a la vanguardia, pero su peso cultural en el continente es muy grande; Rufino Tamayo es uno de los mayores artistas de América Latina. Muchos artistas jóvenes vieron en Tamayo el eslabón entre la modernidad que necesitaban encontrar aquí mismo, entre nosotros, y la búsqueda de nuestra identidad anímica y cultural. Fernando de Szyszlo, Obregón, Fernando Botero, Pedro Coronel, entre otros, sufrieron al principio de sus carreras el impacto de la poderosa figuración de Tamayo: *El grito*, *El fuego*, *Los hombres con la lengua de fuera*, *Perros ladrando en la noche*.

¿Qué hay de común entre México y Brasil? En la I Bienal de San Pablo vimos una valorización de sus mitos en ambos países. México, fue el único país que presentó una propuesta orgánica y, al mismo tiempo didáctica, a través del arte popular abordando el mito de la muerte con altares de muertos y calaveras. Pintores anónimos mostraron las estructuras o clases sociales y el proceso del mestizaje. El mito político estuvo presente en la figura del héroe nacional Zapata, primero en foto de la época y estilos: Antonio Ruiz, Arnold Belkin,

Enrique Estrada y Felipe Ehreberg. Esta muestra titulada "Zapata Hoy", presentó al personaje recuperado por el consumo y tornado clisé en el sistema oficial de Bellas Artes.

La presentación brasileña cayó en lo folklórico y aun en lo *kitsch*, el reportaje o la simple acumulación de material, lo que sustituyó a la reflexión y al análisis crítico. Por lo general, los artistas plásticos se limitaron a recrear ambientes tales como las *salas de millages*, con ex-votos de plastilina y fotos, *literatura de cordel* (literatura popular típica del noroeste brasileño que resalta los hechos de héroes y personajes místicos de las regiones), *terreiros de macumba* (espacio de culto a los dioses afrobrasileños) o bien a hacer calcomanías de inscripciones indígenas, presentar secuencias fotográficas de santeros (personas que trabajan en los *terreiros*) y fábricas de imágenes. Cuando abordaron temas populares o religiosos, pocos escaparon de lo obvio sin establecer nuevas relaciones de significado. Es posible que algunos foráneos que visitaron la Bienal se llevaron una buena impresión del arte brasileño, pero en todo caso lo que vieron fue lo convencional y lo estable, pero no la inquietud y creatividad de los artistas brasileños.

Es importante señalar que la presencia latinoamericana en el arte internacional tiene un sentido vitalista y orgánico. En Brasil, Alfredo Volpi envuelve su geometría en ritmos acuáticos y aéreos, y el neoconcretismo de Lygia Clark y Hélio Oiticica anticipa el plurisensorialismo que después sería la moneda corriente del *Body Art* y del *arte povera*. La crítica latinoamericana es unánime en constatar el carácter orgánico del arte constructivista brasileño. Una geometría que va más allá de la geometría. En el Geometrismo Mexicano, Juan Acha dice que "en el cinetismo de todos estos latinoamericanos aflora también un lirismo que, cabe señalar, como típicamente nuestro, ya que lo constatamos en muchos artistas latinoamericanos. Es un lirismo extraño a la objetividad norteamericana, aunque afín a la sensibilidad francesa o italiana".<sup>3</sup> Sin embargo Jorge Alberto Manrique, en el mismo libro percibe la inexistencia en México de un "geometrismo puro". Según él, lo que existe es "un geometrismo orgánico, con un componente inevitable de vitalidad".<sup>4</sup>

Si en Brasil los neoconcretos buscaron en Susanne Langer la noción de "organismo vivo", reintroduciendo la expresión personal y subjetiva como valor y cualidad contra la ortodoxia concretista, Gunter

Gerszo establece una fuente aparentemente inevitable entre geometrismo y surrealismo.

Pero tomemos la cuestión por el lado racional? Acha manifiesta en el ensayo citado que el geometrismo (o arte constructivo) latinoamericano es una manifestación tardía, pero deseada, de las fuerzas racionales.

Para Frederico Morais "es común que se critique a los pintores latinoamericanos por que no son originales, porque se apoyan en el arte europeo o norteamericano. En realidad, esto es querer lanzar sobre el artista la culpa de algo que es un proceso colectivo. El déficit colectivo no va a ser saldado por un individuo aislado. El pueblo latinoamericano todavía no escribió su historia de grandeza y, por tanto, de su propia imagen. Es imposible que sean los artistas quienes inventan esta imagen, sólo podrá hacerla el pueblo entero en un proceso de enunciación cultural que pasa por lo político y por lo social. Los pintores latinoamericanos están a contrapelo de la historia, teniendo que dar una imagen de cultura que todavía no se anunció".<sup>5</sup>

#### **4.1. Brasil y sus diferencias**

**H**ay una cierta diferencia entre conocer el arte mexicano y el brasileño. Si miramos una obra pictórica de México, mismo del Estado de Oaxaca o de Sinaloa, luego nos damos cuenta que es una pintura mexicana. Con la brasileña esto no pasa. Si bien los extranjeros califican la obra pictórica brasileña de colores fuertes y vivos y algo de *naif*, esto no pasa en todo el país. Hay muchas diferencias entre la pintura de San Pablo con la de Pernambuco al noreste de Brasil.

En las capitales distantes de Río de Janeiro y de San Pablo, la figuración resistió mucho más. En Pernambuco, Francisco Brennand, pintor y ceramista, demuestra su devoción nacionalista, y aún más regionalista, en sus temas de belleza decorativa. En la misma ciudad, Wellington Virgolino creó obras impregnadas de ambiente. Más presos que los propios pernambucanos en la valoración de un arte, que refleja minuciosamente los cuadrantes locales, se muestran los pintores de Bahía. Son ellos: Carlos Bastos, de un registro simultáneamente objetivo y encantador; Jenner Augusto, cuya figuración se calza en la pincelada expresionista-abstracta y Héctor Julio Paride Bernabo, o

sea, Carybé, originario de Argentina, dibujante de formas flexibles, agarrado a los tipos y costumbres bahianos desde su llegada en 1950. A su vez, el pintor Henrique Oswald retrató fantasmagóricamente Bahía en la parte final de su obras (iniciada en Río de Janeiro, dentro de una concepción realista).

El movimiento artístico a distancia de las dos capitales brasileñas ganaba por veces consistencia en el periodo. Ya he dado referencias de la contribución de artistas de esta áreas a las corrientes de expresión dominantes, así como de las peculiaridades locales persistentes. Cabe agregar otros datos sobre actividades realizadas en diferentes partes del país.

En Pernambuco se creó en 1948, por iniciativa de Abelardo da Hora y Hélio Feijó, la Sociedad de Arte Moderno de Recife (SAMAR) que traería frutos cuatro años después, al instalarse el Taller Colectivo, fundado por el primero y más Gilvan Samico, Wilton de Souza, Wellington Virgolino, Ionaldo Cavalcanti, Ivan Carneiro, Marius Lauritzen y José Claudio. Ahí estudiaron Genilson Soares, Guita Charitfer, Celina Lima Verde y Anchises de Azevedo, entre otros. Un arte de fundamentos sociales marcó al Taller Colectivo, cuyos propósitos tenían puntos de contacto con la orientación de Scliar y demás gauchos del Clube de Grabado. Pero Diego Rivera partió la influencia decisiva para varios de los integrantes del Taller, como José Claudio y Wellington Virgolino. Constituía el grupo la parte proletaria de arte en el Estado del Noroeste brasileño, contrastando con los recursos de que disfrutaban Reynaldo Fonseca, Lula y Brennan. Como afirma José Claudio "no se podría imaginar el arte en Pernambuco se retirásemos de él, los artistas salidos del Taller Colectivo, sin hablar en los descendientes".

En Natal sobresalieron, desde los años cincuenta, Newton Navarro y Dorian Gray, con un trabajo fijado en los estímulos locales. En Ceará, la Sociedad cearense de Artes Plásticas (SCAP) que se ligará a poetas y escritores del *Grupo Clã*, promovía desde 1946 el Salón de Abril y otras manifestaciones. De la SCAP partió la iniciativa, después abortada de una Escuela de Bellas Artes que funcionaba precariamente. Jonas Mesquita y Zenon Barreto están entre los artistas surgidos en el ambiente que aún así asistía, desde los años cuarenta a la partida de Antonio Bandeira, Aldemir Martins y Sérvulo Esmeraldo, entre otros, para el sur del país y Europa. Pero los que dejaban su estado regresarían, en ocasiones a exponer en



Fortaleza, capital de Ceará. En 1951, a partir de una idea de Bandeira, se formó el grupo de los Independientes, que presentó muestras con artistas de San Pablo y Río de Janeiro.

Podemos percibir que cuando los artistas se van de su tierra llevan algo de ella, no se olvidan de su cultura, lo que es importante. Con Cícero Dias tenemos un gran ejemplo de esto. La tradición del noreste en pintura no es, sin embargo, de ahora. "Cícero Dias al dejar su tierra llevó con él en colores simbólicos (morados, verdes, azules, rosas), sobre todo, temas populares, cenas regionales, en una transliteración poética al mismo tiempo ingenua pero ya surrealístamente fantásica a la Chagall. Con la ausencia de imágenes de las plantas nativas de Brasil, sus sentidos aguzados las reprodujeron en su obra. Usó principalmente frutas como la papaya y otras de formas recortadas en colores locales de intensa saturación (cajú), texturas agresivas (piña) para terminar, de reducción en reducción, a la pura abstracción de colores vivos, de luz, de aire. Todo lo que le restó de Pernambuco y que quedó depositado en las chapas sensibilizadas de su memoria sensorial".<sup>6</sup>

Había carencia de instituciones de apoyo a el arte en Bahía. Las exposiciones se hacían en la Biblioteca Pública y la Asociación Cultural Brasil-Estados Unidos. En 1949 surgió el Primer Salón Bahiano de Bellas Artes. En 1949 y 1950 se crearon las galerías de arte Angel Azul y *Oxumaré*. La revista *Caderno da Bahia* defendía el modernismo. Cabe destacar que el gobierno estatal estimulaba en ese periodo el movimiento artístico más avanzado. Es peculiar la sucesiva radicación de artistas de otros centros brasileños y del extranjero en Salvador, como José Pancetti, João Rescala, Jenner Augusto, Carybé, Adam Firnekaes, Karl-Heinz Hansen y Henrique Oswald.

"En Bahia es diferente; es ella el amago del culturalismo regional autóctono. Ella no necesita defenderse contra la acción permanente de una vecindad cultural externa. Ella es lo que es y se presenta con una extroversión cultural de calor contagioso que, reforzada por su belleza física natural incomparable, hace de ella el sitio sagrado de peregrinación para nosotros, brasileños".<sup>7</sup>

En el sureste de Brasil, entre los nombres que se afirmaban en el ambiente minero, desde la segunda mitad de los años cuarenta, se destacan sobre todo los de Mary Vieira y Amílcar de Castro, que luego se dirigieron hacia el lenguaje constructivo. Del medio de Belo

Horizonte, capital de Minas Gerais, también hizo parte Franz Weissmann, Mario Silesio y Maria Helena Andres que se inscribían en la abstracción y posteriormente retomaron la figura. El crítico Marcio Sampaio ve en estos y en otros artistas, como Marília Gianetti Torres, la influencia de Guignard, que proponía la organización, la disciplina como base de la creación. En Juiz de Fora, junto al Núcleo Antonio Parreiras, es que empezó la pintura de Inima de Paula, *fauve* que experimentó la abstracción más tarde, para retomar a la figuración basada en la naturaleza.

La radicación de Ado Malogoli en Porto Alegre (sur de Brasil), quien comenzó a enseñar pintura allí en 1952; la enseñanza de la pintura, es factor considerado marcante en la evolución artística de la capital gaucha. En el mismo lugar pasó a dar lecciones en este último año, el pintor italiano Aldo Locatelle, autor de murales de espíritu tradicional.

El principal centro de exposiciones era el auditorio del *Correio do Povo*, pero los recursos de comunicación de arte continuaban siendo precarias en el Estado. La creación del Museo de Arte, en 1954, tampoco lo colocó en un desarrollo a la altura de la importancia de un Estado como Rio Grande do Sul.

El arte moderno en Paraná tomó mejores rumbos en los años cincuenta, a través de pintores como Nilo Previdi, Alcy Xavier, Loio-Persio y Fernando Velloso, este último becario en París entre 1959 y 1961 y partidario de la abstracción. Se reconoce el expresionismo como la tendencia dominante en la década. Entre las iniciativas que dieron base segura al modernismo, se encuentra el núcleo de artistas de la Formación del Club de Grabado de Curitiba, cuya delantera llevaba la artista plástica Violata Franco.

La galería de arte *Cocaco*, creada por Ennio Marques Ferreira y Manoel Furtado, en 1957, la renovación del Salón Paranaense de Bellas Artes, hecha principalmente por Loio-Persio, en el mismo año, y la aparición del Círculo de Artes Plásticas, en 1958, fueron otros datos significativos para el movimiento artístico local.

Algunos pocos artistas, concentrados en el agradable ambiente de la isla de Florianópolis (capital de Santa Catarina) y a la orilla de muchas transformaciones, constituyeron el modesto movimiento catariense en los años cincuenta: Franklin Cascaes y los que constitufan el grupo de artistas plásticos.

"El Brasil artístico cultural tiende, a ser cada vez menos un mosaico de regiones para ser un todo cultural, un complejo nacional vivo en formación. El paisaje físico y mismo el espiritual de la provincia, sobre todo del noreste, era tal vez demasiado pobre, demasiado primario para interesar a primera vista un público extraño. Sin embargo, no solamente el Brasil sino también el mundo va a mirar al noreste brasileño. Brasil pareció unido, nacional, moral, espiritual y emocionalmente por medio de la imagen en la sensibilidad continental brasileña. Ante el norte era sobre todo, el aparentemente feliz y pintoresco bahiano o afrobrasileño. Esta opinión pesa sobre la música popular, el coco, *baião* (estilo de música del noreste tocado con acordeón), la *embolada* (estilo de música y danza), a pesar de los esfuerzos de un Gallet, de un Mário de Andrade, un Guarnieri y tantos otros, no pasaba nunca de número accesorio del samba, de la *marchinha* (estilo de música con influencia portuguesa), de elenco carnavalesco carioca".<sup>8</sup>

## 4.2. Influencias en Brasil

Como en México, Brasil tiene una necesidad de búsqueda de estilo y de escuelas adaptadas o nacidas en su cultura. En México vimos la Confrontación 66. En Brasil en las décadas de 1960-1970, el arte se desdobló en nuevos rumbos, en su esencia, estrictamente ligada a las alternativas internacionales. Quedaban atrás los movimientos concreto y neoconcreto, a pesar de que se intentó revivir el espíritu de grupo, con la Asociación de Artes Visuales Nuevas Tendencias. Artistas de aquellas alianzas ya se inclinaban, como vimos, a formas vibrantes propias del *Op Art* que se manifestó de modo pleno en los años sesenta. No repercutieron con fuerza en el medio, corrientes recientes como las de *Minimal Art* y del arte cinético. Otros artistas, sin embargo, se volvieron hacia soluciones que extendieron el campo de la creatividad por fuera de los límites impuestos por el tradicional ideario aséptico del arte. De su lado, el informalismo que era todavía influyente en los primeros años de sesenta, como se observó en la Bienal de 1963, luego perdió el ímpetu. Lo que se verifica después de un decenio de percepción no figurativa, es, sobre todo, la apertura de un orden realista del mundo. Un alto coeficiente de las genera-

ciones jóvenes locales comenzó a absorber en los Estados Unidos y Europa las figuraciones del *Pop Art* introduciendo en estos universos de equivalencias simbólicas de la sociedad de masa, sus propios contenidos. Es imprescindible destacar que el impulso artístico pasaba ahora en algunos de sus direcciones vitales, a las exigencias de una vinculación crítica con el cuadro de la realidad socio-política del país. Aquí notamos en Brasil la misma preocupación que en México por su identidad. Portinari, Segall, Di Cavalcanti y Pancetti, en 1960 "respondían a necesidades ideológicas amplias —simplificando, digamos que seguían en busca de una identidad nacional volteados hacia el proyecto de la brasilidad— y se mantenían atrapados por los esquemas tradicionales de representación".<sup>9</sup>

El nuevo interés por la figura no significa, sin embargo, que no hubiese representantes recientes en la investigación de formas de orden geométrico, de sólida tradición en el país. Otras tendencias se afirmaban, además, al nivel surreal o en clave monódica, recolocándose tardíamente en los sesentas proposiciones de orden acusadamente nacionalista. Desde fines de esta década empezaba a repercutir en Brasil el arte conceptual, o sea, una actitud que enfatiza el arte en tanto idea: los valores semánticos delante de los sintácticos y los morfológicos.

"El análisis de cualquier tendencia constructiva tiene que ubicarse en el centro del juego político-cultural, esto porque más que cualquier otra tendencia, esta se caracteriza por sus relaciones directas con la política cultural de los estados, con la disponibilidad del sistema en admitirla como agente de transformación estética del ambiente".<sup>10</sup>

En México vamos a ver en los Juegos Olímpicos de 1968 una crisis y, en la coyuntura social y política brasileña, vemos una crisis en el pasaje de las dos últimas décadas, determinada por el cambio de régimen en 1964. Se extinguieron, en aquellos años, los movimientos de cultura popular resultantes del fortalecimiento de la idea de una cultura comprometida en la política. El significado de "cultura popular" fue extensivamente debatido y esta fue considerada, en una de sus interpretaciones, como una actividad que debería servir al esclarecimiento de las clases desfavorecidas, concientizándolas de los problemas sociales y políticos. Tales principios aparecieron en la creación de agrupamientos como el Centro Popular de Cultura (CPC) en el medio estudiantil. Menos desa-

rollados que en otras áreas, como el cine y el teatro, se muestran en el contexto las actividades en las artes plásticas.

Mientras, se generalizaba un estado de espíritu de autocensura, las autoridades de época, más atentas a la producción teatral y cinematográfica, intervenían algunas veces drásticamente en el terreno de las artes como ocurrió en 1968 con la clausura de la II Bial Nacional de Artes Plásticas, en Salvador y de la muestra de los artistas seleccionados para representar Brasil en la VI Bial de París, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en 1969. El trabajo artístico afectado por esa arbitrariedad no dejó de buscar una salida para la difícil situación. Al lado de las dos principales ciudades del país, algunas capitales regionales revelaron una conducta más despierta en este periodo. Aumentó el número de museos, aunque perjudicados por las insatisfactorias condiciones técnico-científicas de su organización y funcionalidad, raramente atenuadas incluso en los días de hoy. En los años sesenta se implataron museos de arte en algunos estados, como los de Salvador (BA), Olinda (PE) y Campina Grande (PB), pero en condiciones precarias. Cabe señalar que la Asociación de los Museos de Arte de Brasil (AMAB), creada en Porto Alegre en 1967, trae una contribución valiosa a la que permitió la aproximación de entidades de varios estados, al incluir, entre sus actividades, conferencias y exposiciones anuales, ante de su declinación a mediados de la década de 1970.

En San Pablo, la crisis que alcanzó al MAM, en el principio de la década de 1960, después de que la Bial se transformara en una fundación (permaneciendo en el principal edificio del Parque Ibirapuera y manteniendo la hemeroteca y los archivos creados por Wanda Svevo), llevó a la donación de su acervo a Universidad de San Pablo (1963), igualmente afectó a las colecciones particulares de Francisco Matarazzo Sobrinho y Yolanda Penteadó. Con este excepcional conjunto de obras nacionales y extranjeras —en la época la principal reunión de objetos de arte del siglo XX en el país— la Universidad de San Pablo creó el Museo de Arte Contemporáneo en 1963. La nueva institución que jamás pudo disponer de sede propia, duplicaría su acervo en pocos años, al mismo tiempo que pasaba a través de manifestaciones culturales diversas. Se puso de relieve, en el MAC-USP, la organización de un sector de muestras circulantes

que permitió, en las décadas de 1960-1970, el envío sistemático de exposiciones itinerantes de varias naturalezas, a las numerosas capitales estatales.

En Río de Janeiro, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), entró en una nueva etapa, rehaciendo instalaciones y actualizando ideas. En San Pablo registró en los años sesenta la recuperación de la vieja Pinacoteca del Estado. Se creó en Río el Museo de la Imagen y del Sonido (1965), el mismo pasó por San Pablo (1969), donde en este año se fundó el *Paço das Artes*. De los museos más antiguos, el MASP se dedicó por una programación intensa de orden sobre todo tradicional, mientras el MAM de Río mostraba apoyo a las tendencias recientes, creando incluso una área experimental. De su parte, el MAM paulista, resurgido en fines de los años sesenta, mantuvo en una línea de intereses más conservadores. Una continuidad dinámica caracterizó, en ocasiones, a algunos museos en otros Estados (Minas Gerais y Paraná). La falta de subsidios adecuados, entre otras necesidades, fue una constante en la existencia de estas entidades.

Los salones de Arte Moderno de Río y de San Pablo no dejaron de hacerse presentes en los años sesenta. Tales certámenes, sin embargo, renovaron poco su estructura, manteniéndose típicamente consagratoria. Algo cambió, sin embargo: en el Salón Nacional, y en otros salones y exposiciones, era la juventud la que ahora se apropiaba de los espacios.

Entre las nuevas manifestaciones de época, en Río y en San Pablo, deben ser registradas la Exposición Joven Diseño Nacional (JDN), la Exposición Joven Grabado Nacional (JGN) —1963/1966— y la Exposición Joven Arte Contemporáneo (JAC) —1967/1974—, todas de MAC-USP; *Opinião 65* y *Opinião 66* (con artistas brasileños y extranjeros), organizadas por el marchand Ceres Franco, con el apoyo de Carmen Portinho, directora del MAM de Río y colaboración de otro marchand, Jean Boghici (muestras básicas de las nuevas-figuraciones en el país) el *Salão Esso*, realizado en el MAM de Río y en el MAC-USP (1965), repetido en Río en el año siguiente, el *Primeiro Salão de Abril*, abierto en el MAM de Río (1966), *Propostas 65* en la Facultad Armando Alvares Penteado (FAAP), *Nova Objetividade*, en el MAM de Río (1967) y el *Primeiro Salão da Bússola*, en el mismo museo en 1969. También mostraron amplitud nacional y espíritu de abertura, los sa-

lones de Brasilia, Belo Horizonte, Curitiba y Campinas. En Salvador se organizó la Bienal Nacional (fin de 1966-principio de 1967), perjudicada por la censura en su segunda versión de 1968. La *Galeria Relevo* y más tarde *Galeria G4* en Río, así como la *Galeria Atrium*, en San Pablo, promovieron exposiciones de nuevos valores en la década. En Belo Horizonte, la Universidad inauguraba en 1966 la muestra "Vanguardia Brasileña".

Otras exposiciones periódicas a tomar en cuenta son: el *Salão Resumo* promovido por el *Jornal do Brasil* (1963-1972) y *Panorama* (desde 1969), del MAM de San Pablo, esta consagrada a aspectos más estratificados del arte. De su parte, la Bienal, enfrentando percances crecientes, desde fines de la década de 1960, sobre todo al ser perjudicada por el boicote de algunas naciones importantes, no dejaría de mantenerse como principal muestra del país.

Los años sesenta, quedaron marcados por la proliferación de las galerías de arte, casi siempre con faltas de preparación, permaneciendo generalmente en el medio los exclusivos intereses económicos. El mercado creó condiciones artificiales de avalúo-precio para las obras de algunos artistas más conocidos. Se instituyeron subastas que contribuyeron, aún más, a aumentar el valor del producto artístico, transformado en la época en una inversión segura.

Ciertamente, creció la cantidad de usuarios de arte con el desarrollo de la industria cultural en Brasil, igual que en otras partes del mundo, lo que no significa un avance en la comprensión esencial del arte. La apropiación generalizada del objeto artístico, nivelado con otros bienes de la sociedad de consumo, condujo al arte a una situación de empobrecimiento. El "cuantitativismo semiprofesionalizante" que caracteriza una buena parte de la producción artística de hoy, junto al fenómeno de la especulación venal de las obras de arte son razones decisivas a este respecto.

"Hoy, el arte es casi siempre un *revival* de él mismo. Factores externos repercutieron, sin embargo, y aún repercuten de modo decisivo, en la aparición de las corrientes o tendencias. El *Pop Art* no existiría fuera de la sociedad de consumo, influenciado por los medios de comunicación masiva. El *graffiti* nació en el metro neoyorquino antes de ser captado por las galerías de arte. El hiperrealismo es un realismo típicamente urbano, de base fotográfica. La máscara

negro-africana repercutió en cubismo, así como Pattern recibe arcaísmos y orientalismos, como una forma de luchar la asepsia de la *Minimal Art*.<sup>11</sup>



## Conclusiones

**E**n este trabajo se concluye que tanto el arte mexicano como el brasileño —más este último— han estado bastante influidos por las tendencias internacionales. Sobre todo advertimos la influencia europea y norteamericana. Pero también una preocupación de ambos países por independizarse de este proceso, reflejando en su arte la realidad que viven.

En su obra tanto Brasil como México muestran una preocupación constante por su identidad como pueblo y como nación, aunque específicamente México.

Brasil a partir de los años veinte tiene una preocupación por la modernidad, de la que resultó la conocida Semana de Arte Moderno, en 1922, en San Pablo. Esto pasó principalmente porque Brasil fue el primer país que se industrializó en relación con los otros de Latinoamérica. En México existió la misma preocupación con la modernidad, hasta que la sobrepasó por algún tiempo en el movimiento muralista. De todas maneras, no tuvo preocupaciones de establecer movimientos de vanguardia como los que tuvo Brasil. Así les señalo en los capítulos segundo y tercero.

Es triste advertir que Brasil está alejado del resto del arte hispanoamericano. Marta Traba, por ejemplo, en su libro *Dos Décadas Vulnerables 1950-1970*, si bien es un trabajo bueno, cuando habla de Brasil es solamente para hacer referencias. Siento que el arte latinoamericano tiene una posición prejuiciosa en relación con el arte brasileño en algunos puntos, lo que coloca una pared entre nosotros y el resto de Hispanoamérica. Por ejemplo cuando se habla de arte latino no se incluye a los brasileños o entonces ellos son considerados como influidos por el arte internacional. Esto no es erróneo, pero, al hablar de esta manera, da la impresión de que hay solamente desventajas por estar en el contexto internacional y que no hay ventajas en la participación en este arte. La gran ventaja es que provoca una apertura

ra a todos los hechos sociales, políticos, económicos y culturales de su pueblo y de los otros, dejando en claro sus adaptaciones. Espero que algún día, al hablar del arte hispanoamericano piense en Brasil como parte integrante y no como algo aparte.

Existe el problema del nacionalismo tanto en las artes brasileñas como en las mexicanas. Tema que no le preocupa a un europeo o estadounidense, pues ellos dictan las pautas y nosotros estamos bajo el signo de una cultura dependiente. Esta misma preocupación existe en el plano político. Pero, por otro lado, el nacionalismo es una exigencia que nace del propio proceso cultural hispanoamericano de cara a las transformaciones pasadas dentro y fuera de América Latina: de un lado, por la creciente autonomía de las manifestaciones culturales latinoamericanas y de otro, por el agotamiento de las experiencias y formas estéticas, generadas por las antiguas metrópolis culturales.

Con estas transformaciones, el artista va sintiendo la necesidad de liberarse y de buscar un camino propio. El elemento nacional aparece como una alternativa frente a la pérdida de los puntos de referencia, que le ofrecía antes la producción artística metropolitana.

Aquí me pregunto si existe realmente un arte brasileño o uno mexicano. El intento de decir algo es atemorizante, pero saludable. Se debe comprender, por ejemplo, que el proceso de formación cultural en Brasil se dio a través de la incorporación de lo que vino de fuera. Según mi criterio no se puede cerrar los ojos a lo que sucede afuera, pues implica desconocer al resto del mundo y encerrarse. El aislamiento no conduce a nada. Además, la realidad nacional está en constante relación con la realidad internacional, y también en nuestra vida están presentes los efectos de estas relaciones. El arte no es ajeno a esto.

Se debe, por lo tanto, tener en mente que la fuente de la creación artística es la experiencia particular, o sea, el reflejo de lo que el artista vive, experimenta, conoce de la vida, del medio. Por esto no se puede imaginar un arte puramente nacional o regional o individual. Esta cuestión puede tener determinados riesgos y uno de ellos es el de suponer que la simple caracterización de la obra como arte brasileña o mexicana, implica su valorización estética. De hecho, lo fundamental es la cualidad de la obra, la única base real de todas sus características: ella debe ser obra de arte, antes de ser brasileña, mexicana,

francesa o estadounidense. Al contrario, nos quedaríamos en la valorización de los aspectos exteriores de la obra, en lo pintoresco, en lo exótico. Realmente, el artista parte de lo particular, de lo regional, para trascenderlos, porque el objetivo de su expresión es alcanzar la universalidad. Él busca revelar el universal en el particular. Lo que importa, por lo tanto, no es imponer una concepción de arte brasileño o mexicana, y sin criticar las tendencias alienantes, que son bastante fuertes en países tradicionalmente sujetos a la dependencia cultural.

No existe un arte brasileño o mexicano como una especie de forma ideal concreta, a la cual los artistas deben llegar, siempre que encuentren el camino cierto. Lo que existe es el país con sus problemas, su cúmulo de experiencias culturales y la necesidad de expresar aquí y ahora esta realidad compleja y contradictoria. El arte nace en el transcurso de las décadas y de los siglos formando un perfil que lo distingue de las manifestaciones de otros pueblos y de otras culturas. Se trata de una gran aventura que será tanto más fecunda y duradera cuanto más se identifique con la realidad nacional, esto es, con la experiencia del pueblo, del país, reflejando su sensibilidad o formulando aspiraciones.

## Notas

### Capítulo 1. Antecedentes: los movimientos artísticos internacionales

1. Armando Torres Michúa. "El arte a cien años del impresionismo", en *Revista Universidad de México*. número de junio y julio de 1974. Página 34.
2. Aldo Pellegrini. *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires, Muchnik, 1976. Página 12.
3. "Dimensión estética y liberación nacional", en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. vol. 2, núm 6, diciembre de 1989. Página 21.
4. *ibidem*. Página 32.
5. Armando Torres Michúa. Op. cit. Página 37.
6. *ibidem*. Página 38.
7. *ibidem*. Página 38.
8. *ibidem*. Página 38.
9. *ibidem*. Página 42.
10. *ibidem*. Página 44.
11. *ibidem*. Página 45.
12. Aldo Pellegrini. Op. cit. Página 175.
13. *ibidem*. Página 189.
14. *El arte brasileño*. San Pablo, Editora Abril, 1976. Página 54.
15. *ibidem*. Página 57.
16. Frederico de Moraes. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979. Página 105.
17. Eva Cockroft. *Toward a People's Art: The contemporary mural movement*. Nueva York, Dotton, 1977. Página 196.

### Capítulo 2. Una visión sintética del desarrollo de las artes plásticas en México

1. Christine Frérot. *El mercado del arte en México: 1950-1976*. México, Cenidrap INBA, 1970. Página 32.

2. Fahlstrom Nieva y Schultze pertenecientes al movimiento fundamentalmente surrealista.
3. Shifra M. Goldman. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambios*. México, Editorial Domés, 1989. Página 65.
4. Marta Traba. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. México, Siglo XXI, 1973. Página 73.
5. Christine Frérot. Op. cit. Página 43.
6. Raquel Tíbol. *Confrontaciones*. México, Ediciones Sámara, 1992. Página 100.
7. ibidem. Op. cit. Página 165.
8. Juan Acha. *Arte y sociedad: Latinoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979. Página 51.
9. Shifra Goldman. Op. cit. Página 59.

### Capítulo 3. Desarrollo de las artes plásticas brasileñas

1. Frederico de Moraes. *Artes plásticas na América latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979. Página 13.
2. ibidem. Página 18.
3. Paul Israel Singer. "O milagre brasileiro: causas e consequências", en Caderno CEBRAP, núm. 6, 1972. Página 47.
4. ibidem. Página 51.
5. ibidem. Página 20.
6. Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985. Página 11
7. Frederico de Moraes. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975. Página 67.
8. ibidem. Página 41.
9. Mario Pedrosa. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981. Página 40.
10. Ronaldo Brito. Op. cit. Página 11.
11. Frederico Moraes. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989. Página 106.
12. ibidem. Página 102.
13. Ronaldo Brito. Op. cit. Página 12.
14. ibidem. Página 63.

---

## Capítulo 4. Divergencias y convergencias entre los movimientos pictóricos mexicanos y brasileños

1. Frederico de Moraes. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979. Página 48.
2. *ibidem*. Página 49.
3. Jorge Alberto Manrique. *El geometrismo mexicano*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, 1977. Página 23.
4. *ibidem*. Página 78.
5. Frederico de Moraes. *Op. cit.* Página 89.
6. Mario Pedros. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981. Página 235.
7. *ibidem*. Página 228.
8. *ibidem*. Página 235.
9. Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985. Página 14.
10. *ibidem*. Página 18.
11. Frederico de Moraes. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo, 1989. Página 15.

## Bibliografía

- ACHA, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económico, 1979. 189 págs.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. 2ª ed., São Paulo, Nobel. 425 págs.
- AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel, 1982. 423 págs.
- ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna/1770-1970*. Firense, Sansoni, 1986. 182 págs.
- BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso - A Semana de 22 e o Armony Show*. São Paulo, UNICAMP, 1991. 198 págs.
- BAYON, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974. 204 págs.
- BAYON, Damián. *Pensar con los ojos: ensayos de arte latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982. 400 págs.
- BAYON, Damián. *Arte Moderno en América Latina*. Madrid, Taurus Ediciones, 1985. 349 págs.
- BAYON, Damián. *América Latina en sus artes*. 4ª ed., México, Siglo XXI, 1974. 237 págs.
- BRITO, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo", en *Arte brasileira contemporânea, Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. 72 págs.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985. 119 págs.
- BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. 134 págs.
- COCCHIARALE, Fernando y Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987. 142 págs.
- COCKROFT, Eva. *Toward a People's Art: The Contemporary mural movement*. New York, Dutton, 1977. 292 págs.
- "Dimensión estética y liberación nacional" en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, vol. 2, núm. 6, diciembre de 1989. 60 págs.
- DORFLES, Gillo. *Ultimas tendencias del arte de hoy*. 5ª ed., Barcelona, Editorial Labor, 1976. 279 págs.
- DORFLES, Gillo. *A evolução das artes*. Lisboa, Arcádia, s/d. 287 págs.

- ECO, Humberto. *A definição da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1972. 285 págs.
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 1989. 170 págs.
- El arte brasileño*. São Paulo, Editora Abril, 1976. 146 págs.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, FAPESP, 1992. 231 págs.
- FIZ, Simón Marchan. *Del arte objetual al arte concepto (1969-1974)*. Madrid, Akal, 1986. 246 págs.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1982. 214 págs.
- FREROT, Christine. *El mercado del arte en México - 1950/1976*. México, INBA, 1990. 227 págs.
- GOLDMAN, Shifra M. *Pintura mexicana contemporânea en tiempos de cambio*. México, Editorial Domes, 1989. 269 págs.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro, Editora Revan, 1993. 135 págs.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. 143 págs.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. 231 págs.
- GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. 276 págs.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo, Nobel, 1985. 272 págs.
- "La pintura en la historia mexicana reciente". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos en el arte desde 1945*. Buenos Aires, EMECE, 1979. 288 págs.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. *El geometrismo mexicano*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977. 125 págs.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. "El proceso de las artes 1910-1979", en *Historia General de México*, 9ª ed., tomo II, El Colegio de México, 1981. 232 págs.
- MICHELLI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1984. 447 págs.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo, FAPESP, 1992. 203 págs.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975. 182 págs.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itau, 1989. 168 págs.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979. 214 págs.



- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. 134 págs.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1977. 231 págs.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1972. 254 págs.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. 4ª ed., México, Siglo XXI, 1970. 185 págs.
- PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981. 421 págs.
- PELLEGRINI, Aldo. *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires, Michnik, 1967. 321 págs.
- PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil, 1976. 587 págs.
- POPPER, Frank. *Art, action et participation, l'artiste et la créative aujourd'hui*. Paris, Klincksiek, 1985. 274 págs.
- POZAS HORCASITAS, Ricardo y Martín del Campo, Julio Lastida. "México: 50 años de historia", en *América Latina, historia de medios siglo*, México, Siglo XXI, 1981. 102 págs.
- "Ruptura: 1952-1965". Catálogo de la exposición Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Museo Biblioteca Pape, México, 1988. 120 págs.
- SINGER, Paul Israel. "O milagre brasileiro: causas e consecuencias", *Caderno CEBRAP*, num. 6, 1972. 81 págs.
- THOMAS, Karin. *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XXI*. España, Ediciones del Serbal, 1988. 333 págs.
- TIBOL, Raquel. *Confrontaciones*. México, Samara, 1992. 279 págs.
- TOLIPAN, Sérgio e Brito, Ronaldo. 'Sete ensaios sobre modernismo', en *Arte brasileira contemporânea, Caderno de Texto 3*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983. 69 págs.
- TORRES MICHUA, Armando. "El arte a cien años del impresionismo", en *Revista Universidad de México*. num. junio-julio de 1974. págs 34-39 y 38-45.
- TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1979*. México, Siglo XXI, 1973. 243 págs.
- VENANCIO FILHO, Paulo. "Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil", en *Arte brasileira contemporânea, Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. 85 págs.
- WALKER, J.A. *A arte desde o Pop*. Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil, 1977. 271 págs.
- WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económico, 1966. 234 págs.