

“FOR WHOM DOES THE ARTIST MAKE HIS WORK?”:
THE NATIONAL/INTERNATIONAL DIALECTIC IN
BRAZILIAN ART BETWEEN THE 1960S AND 70S

«¿Para quién hace el artista su obra?» la dialéctica nacional/internacional en el arte brasileño entre los 60 y 70

María Iñigo Clavo

Universitat Oberta de Catalunya

mariainigoclavo@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-7086-1218>

Fecha recepción 15.05.2019 / Fecha aceptación 08.01.2020

Resumen

Este texto realiza un recorrido por los debates teóricos en torno los movimientos de arte Concreto, Neoconcreto y Pop, que se desarrollaron en Brasil durante los años 60 y 70 para mostrar cómo la dialéctica entre lo nacional e internacional en la conformación de estos movimientos fue parte constituyente de la conformación de sus discursos locales. Más allá de querer mostrar este fenómeno como una desacreditación de la coherencia política de estas corrientes o sus teóricos, como ha insistido cierta historiografía del arte, el texto quiere mostrar, más bien, que la evolución de estos debates están íntimamente ligados a esta dialéctica y por tanto esta es su

Abstract

This paper reveals the evolution of the theoretical debate around the Concrete, Neoconcrete and Pop art movements developed in Brazil during the 1960s and 70s. In so doing, it demonstrates how the dialectic between the national and international in the conformation of these movements was a constituent part of the construction of the local discourses. Beyond the aim of showing this phenomenon as discrediting the political coherence of the movements and its theorists, as insisted upon by a certain historiography, this text instead aims to support the idea that the development of these debates is intimately linked to a national/international dialectic, an inher-

propia condición ya desde su nacimiento en el modernismo. El texto ofrecerá una panorámica muy general de estos movimientos, basándose en debates actuales que los han estudiado, pero también textos de la época que muestran los conflictos y las soluciones generadas por esta dialéctica constante nacional/internacional.

Palabras clave

relación nacional/internacional, arte político, Pop, Concreto y Neoconcreto.

ent condition since its birth from modernism. The paper will offer a very broad panorama in the conformation of these movements, basing itself not only in current debates, but also in texts and positions of the time that show the conflicts and solutions generated by this constant dialectic between the national and international.

Keywords

National/international relationship, Political Art, Pop, Concrete and Neoconcrete art.

*El Brasil que los modernistas
descubrieron es un Brasil lírico.
El Brasil que hoy
se descubre es un Brasil político*
Ferreira Gullar, 1965¹

EN 1967, HÉLIO OITICICA RETOMA UNA DE LAS CUESTIONES que había recorrido la obra del crítico brasileño Ferreira Gullar: «¿Cómo en un país subdesarrollado, explicar la aparición de una vanguardia y justificarla, no como una alienación sintomática sino como un factor decisivo en su progreso colectivo? ¿Cómo situar ahí la actividad del artista? El problema podría enfrentarse con otra pregunta: ¿para quién hace el artista su obra?». ² Gran parte de los esfuerzos teóricos y de la práctica artística de la década de los sesenta tienen que ver con un intento por responder a estas preguntas. En este texto veremos cuáles son las formas que toma el debate vanguardia/política en Brasil durante la década marcada por el Golpe de Estado del 64 y la esperanza revolucionaria de la izquierda. El texto no profundizará en las tensiones entre vanguardia estética y agencia política, ya que la intención es más bien comprender cómo se gestionaron las contradicciones generadas por el diálogo con lo internacional en un momento en el que la escena cultural de América Latina demandaba a los artistas buscar un arte puramente latinoamericano, independiente de todo lo exterior, comprendido como colonial. Lo que este texto busca, por tanto, no es esclarecer unas relaciones entre vanguardia estética y agencia política, debate que fue central en otros contextos latinoamericanos, ya que el arte brasileño generó una relación singular entre estas dos esferas que deberían ser examinado en otro estudio.

Si nos centramos en la relación de lo nacional y lo internacional en el arte brasileño, no es por casualidad que en los años sesenta y setenta identifiquemos una recuperación del discurso modernista ya que el espíritu renovador y nacionalista pudo generar un ambiente cultural de agitación en direcciones muy similares y con una misión de definición identitaria nacional. Dice Heloísa Buarque de Hollanda que:

1. Ferreira Gullar, *Cultura Posta em Questão*, Rio de Janeiro, 1965, 77. «O Brasil que os modernistas descobriram era um Brasil lírico. O Brasil que hoje se nos descobre é um Brasil político»

2. H. Oiticica, “Esquema General da Nova Objetividade”, en *Aspiro ao Grande labirinto*, Rio de Janeiro, 1986, (editado por 1º vez en 1967). Traducción en H. Oiticica, Barcelona, 1992

La década de los sesenta retoma en nuevos términos la propuesta modernista del redescubrimiento de Brasil. En el 22 se hablaba de independencia cultural mientras que en los sesenta se hablaba de independencia económica. La experiencia del 22 intentaba definir una nacionalidad: investigar sus raíces, descolonizar la cultura brasileña. La preocupación de la producción cultural de los sesenta era todavía el descubrimiento de Brasil, pero ahora en términos de estructura social y económica.³

Otro texto que insistió en el paralelismo entre ambos momentos es *Da Antropofagia à Tropicalia* de Carlos Zilio, escrito desde su exilio parisino tras salir de la cárcel por sus actividades en la guerrilla brasileña:

Así como en los momentos más importantes de la primera fase modernista, aislada en los salones paulistas, el neoconcretismo fue el resultado de un grupo cuya situación social los permitía a independizarse del arte como supervivencia. Lejos de cualquier requerimiento mercantil-todavía inexistente- ellos se movieron en un ambiente solidario y aislado como el de un laboratorio. Sin el pragmatismo reformista de los del Concretismo, ellos todavía tenían en común con los modernistas de la primera fase el tono anarquista y utópico.⁴

En ambos casos se compartía el deseo de construir un discurso nacional renovado de izquierdas, pero también el interrogarse acerca de la dependencia cultural, un debate extendido por la mayoría de los países Latinoamericanos durante la Guerra Fría, que era un reflejo de los que se llevaban a cabo en el campo de la economía para superar el subdesarrollo en la llamada «teoría de la dependencia». El paradigma celebratorio desarrollista de los cincuenta se desplaza al paradigma de la dependencia en los sesenta y setenta. Estas fueron las décadas de definición de un «arte latinoamericano», de la búsqueda de lo auténtico y de la poco fecunda contraposición de lo propio y lo ajeno, lo nacional y lo internacional, un debate que todavía hoy tiene ecos en la teoría del arte en América Latina.

Paulo Reis, en su tesis titulada *Vanguarda e Política: Exposições de Arte entre os anos 1965 e 1970*,⁵ lleva a cabo un recorrido por las exposiciones consideradas más relevantes de

3. H. Buarque de Hollanda, *Macunaíma. Da Literatura ao Cinema*, 1978, 66. «A década de 60, por sua vez, retoma em novos termos, a proposta modernista de descoberta do Brasil. Em 22, falava-se em independência cultural como em 60 falava-se em independência econômica. A experiência de 22 tentava definir uma nacionalidade: pesquisar suas raízes, descolonizar a cultura brasileira. A preocupação da produção cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica».

4. En C. Zilio, et al., *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Artes Plásticas e Literatura*, São Paulo, 1983, 25. «Assim como nos momentos mais importantes da primeira fase modernista, isolada nos salões paulistas, o Neoconcretismo foi o resultado de um grupo cuja situação social os possibilitava independe- da arte como sobrevivência. Longe de qualquer solicitação de mercado- ainda inexistente-, eles se locomoveram num ambiente solidário e isolado como de um laboratório. Sem o pragmatismo reformista do Concretismo, eles tinham em comum com os modernistas da primeira fase o tom anarquista e utópico»

5. P. Reis, *Vanguarda e Política: Exposições de Arte entre os anos 1965 e 1970*. (2005), Tesis inédita. <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/2397/tese.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (aceso septiembre de 2018)

la década de los sesenta. Éstas son mostradas como reflejo o síntoma de las diversas formas que tomó el debate en cuanto a la articulación de un discurso político en el arte.⁶ Su estudio muestra una evolución muy clara: tras «superar» la abstracción concretista un grupo de artistas brasileños retomaron una línea figurativa, movimiento que en Brasil se denominó *Nova Figuração*. En el recorrido marcado por Reis se reconoce cómo las propuestas cada vez se van radicalizando y definiendo políticamente, no sólo desde el lenguaje pop, sino también en la realización de acciones o creación de situaciones. He recuperado algunos de los trayectos teóricos que realiza Reis para explicar este agitado debate en torno al arte político a finales de los sesenta que, junto con el libro *Por uma Vanguarda Nacional* de Maria de Fátima Morethy Couto⁷, nos ayudará a comprender el cambio de paradigma que experimentó el arte brasileño en los setenta: lo que en verdad albergan sus debates es la correspondencia ideológica (y crítica) entre vanguardia, desarrollo y nación.

Una parte de la crítica del momento veía incompatible la relación vanguardia/compromiso político. Hay dos textos fundamentales antes del golpe de Estado del 64 que hablan del vínculo de la vanguardia y la política: *Cultura Posta em Questão* de Gullar y *Notas para uma Teoria de Arte Empenhada* de José Guilherme Merquior.⁸ Este último negaba rotundamente la vanguardia por considerarla una alienación para una sociedad que necesitaba del arte comunicación directa y comprensible para ser entendido fácilmente. Dice Reis:

En la visión de los dos autores las vanguardias representaban, en este contexto, una traba y eran «natural adversario» de un arte popular de masas, o para ellos dirigida. Al anticiparse a las discusiones de la cultura pos-golpe de 64, los dos autores estaban anticipándose también al exacerbado debate conceptual entre el arte de vanguardia y el arte comprometido políticamente.⁹

El caso del paradigmático ensayo *Cultura Posta em Questão* de Ferreira Gullar, propone una vuelta a la figuración por ser fácilmente comprendida por el espectador. Tras participar del movimiento Neoconcreto, Gullar fue director de CPC, Centros Populares de Cultura, una organización cultural vinculada a la UNE (Unión Nacional de Estudiantes). A través de sus organizaciones divulgaban las ideas del PCB en gran parte articulados desde la universidad y sobre todo recurriendo al teatro y la música. Publicado en 1965, pero escrito antes del Golpe de Estado, *Cultura Posta em Questão* plantea la urgencia y obligación de un compromiso político, donde hablar de «arte popular» es en verdad hablar de «arte revolucionario». Por ello una de las condiciones fundamentales sería huir de la subjetividad y

6. Las exposiciones y sus textos trabajados son “Opinião 65”, “Popostas 65”, “Opinião 66”, “Nova Objetividade Brasileira” (1967), “Acción de las banderas” (1968) “Apocalipopótese” (1968) y “Do Corpo a Terra/ Objeto e Participação” (1970).

7. En M. Morethy Couto, *Por uma Vanguarda Nacional*. Editora Unicamp Campinas, São Paulo. 2004

8. J.G., Merquior, “Notas para uma Teoria da Arte empenhada”, *Movimento*, 9, marzo/1963, 13-17.

9. P. Reis, *op cit.* «As vanguardas representavam, nesse contexto, um obstáculo e eran “adversárias naturais” de uma parte popular de massa ou para elas dirigidas, na visão dos dois autores. Antecipando as discussões sobre a cultura pós-golpe do 64, os dois autores também estavam anteciplando o debate conceitual exacerbado entre arte de vanguarda e arte politicamente comprometida».

buscar estrategias didácticas. El arte que Gullar estaba defendiendo era claramente panfle-
tario, por ello no podía admitir la compatibilidad entre vanguardia y compromiso político
porque la subjetividad y experimentación a la que ésta se vincula no era subordinable a una
ideología que haga uso de ella. Este argumento fue el más defendido por quienes negaban
la posibilidad de un arte político.

Lo cierto es que los discursos cepetistas, tanto de Gullar como de Carlos Esteban Mar-
tins, eran deudores de la filosofía del ISEB (Instituto Superior de Estudios Brasileños), que
durante los años cincuenta elaboró teorías en torno a lo cultural como el lugar de descoloni-
zación por excelencia. Dice Renato Ortiz: «pienso que no sería exagerado considerar el ISEB
como matriz de un tipo de pensamiento que inaugura la cuestión cultural en el Brasil de los
años sesenta hasta hoy»¹⁰.

Paulo Freire, Roland Corbusier y Esteban Martins fueron algunos de sus integrantes
que, al igual que Fanon, retomaron de Balandier y Sartre sus definiciones de situación colo-
nial vinculada a la alienación y toma de conciencia como vía de desalienación.

La originalidad de Bandalier consiste en aprender el colonialismo como fenómeno social total.
(...) intenta por primera vez comprender el contacto entre civilizaciones dentro de una perspec-
tiva globalizante que considere los diferentes niveles de la realidad: social, económico, político,
cultural e incluso psíquico. En este sentido, Bandalier buscar entender los aspectos de la domi-
nación colonialista, sea al nivel del imperialismo económico o sea en sus manifestaciones más
profundas que engendra la propia personalidad del hombre colonizado.¹¹

Tanto en el caso de Fanon como en el de los Isebianos se añadía la defensa nacionalis-
ta pues para ellos ésta en verdad era la única respuesta posible ante el subdesarrollo. La vía
propuesta por Fanon es la revolucionaria y la de los brasileños es la reformista; en ambos
casos «El lugar de la cultura» será privilegiado por ser el espacio donde los individuos toman
conciencia y pueden emprender una lucha política. Estas ideas, que también tendrían eco
en el resto de América Latina, coinciden con el aunamiento de fuerzas por parte de países
recién «descolonizados» que tendrán uno de sus puntos de partida en la reunión en el 55 en
la Conferencia Afroasiática. Uno de los asuntos recurrentes es, por cierto, cómo las teorías
marxistas no eran capaces de abordar el sistema colonial, uno de los puntos que la teoriza-
ción poscolonial retoma desde los años ochenta en la India y los noventa en Euroamérica.

Los CPC, que al igual que el ISEB fueron cerrados tras el golpe del 64, buscaban una
nueva noción de folclore para la superación de los presupuestos conservadores y tradiciona-
listas de Gilberto Freyre y los Institutos Históricos y Geográficos que encontraban sus raíces

10.R. Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidade nacional*, São Paulo. 2003, 1º ed, 1985,45.

11.R. Ortiz, *op. cit.*, 1985, 51. «A originalidade de Balandier consiste em apreender o colonialismo en-
quanto fenómeno social total. (...) Intenta pela primeira vez compreender o contato entre civilizações
dentro e uma perspectiva globalizante que leve em consideração os diferentes níveis da realidade: social,
económico, político, cultural e ate mesmo psíquico. Neste sentido Balandier procura entender os aspetos
da dominação colonialista, seja a nível do imperialismo económico, seja em suas manifestações mais pro-
fundas que engendram a personalidade do homem colonizado».

en las pseudociencias racistas del s- XIX. Por eso, dice Gullar, «cultura popular» es «toma de consciencia» y por ello «acción revolucionaria». Es decir, que cultura popular implica una militancia que se desarrolla en contraposición a la cultura de las clases dominantes y elitistas, por ello era importante delimitar esta separación entre un arte culto y otro popular. Como sabemos, una de las críticas al cepetismo fue precisamente el paternalismo de no considerar que el pueblo podría tener acceso a ese «arte culto» convirtiendo la cultura en instrumento político, de sus intelectuales, portavoces del pueblo. Lo explicó así Renato Ortiz:

El pueblo es el personaje principal de la trama artística, pero en realidad se encuentra ausente. No hay vida interior de los personajes, se diluye la dimensión del individuo, y con eso la propia existencia, considerando que esta es despreciada delante del argumento político colocado a priori como necesidad interna al texto. La máxima de Carlos Estevam «fuera del arte político no hay arte popular», no solamente empobrece la dimensión estética, como distancia el autor de los intereses populares, puesto que todo aspecto no inmediatamente político es eliminado.¹²

Más enmarcada en el relato de la historia del arte, María de Fátima Morethy Couto lo explica de esta forma:

Para legitimar la acción de la «cultura popular» (Cepetista) se debe necesariamente negar la validez de las propias manifestaciones populares. Se considera lo popular como «falsa cultura», fatalmente encerrada en las redes de la esfera de la alienación. Toda la actividad político-cultural es por tanto inmediatamente externa al propio movimiento de masas, puesto que naturalmente los fenómenos populares recaen en los límites de la conciencia inauténtica (...) popular y nacional representan así las caras de la misma moneda.¹³

Siendo así, y paradójicamente, sólo a través de lo «auténticamente nacional» se podrá superar el colonialismo imperialista y el subdesarrollo. Y digo paradójicamente porque no hay forma de separar lo nacional de la colonialidad si miramos hacia dentro de los países y tratamos de comprender su colonialismo interno. Pero esto no fue lo que interesó a estos autores que hasta hace pocos años entendía el colonialismo como algo exterior, de fuera de Brasil hacia Brasil como nación.

Aunque el programa del ISEB fue censurado, los años sesenta y setenta mantuvieron un resabor nacionalista y un interés por contactar con o *povão* que será fundamental para muchos de los artistas de vanguardia. En su posterior texto *Vanguarda e Subdesenvolvimen-*

12. R. Ortiz, *op. cit.*, 1985, 73. «O povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente. Não há vida interior dos personagens, dliui-sea dimensão do indivíduo, e com isso a própria existência, visto que esta é preterida diante do argumento político colocado a priori com necessidade interna ao texto. A máxima de Carlos Estevam “fora da arte política não há arte popular” não somente empobrece a dimensão estética, como distancia o autor dos interesses populares, posto que todo aspecto não imediatamente político é eliminado».

13. F. Morethy Couto, *op. cit.*, 75

to (1969), también escrito por Gullar¹⁴, el discurso Cepetista se suaviza, para concentrarse en la búsqueda de una caracterización de la vanguardia «en un país subdesarrollado como Brasil», y basándose en la contraposición imperante entre lo nacional y lo extranjero. Para él, la mayoría de los movimientos artísticos brasileños habían sido motivados por un proyecto desarrollista exterior que nunca se llegó a realizar en el país; por ello, el arte no había tenido posibilidades de responder verdaderamente a su tiempo y realidad, lo que supuso no sólo la ruptura sino además la negación de la propia historia brasileña. Su postura estaba muy en sintonía con un debate filosófico de los sesenta que especialmente Augusto Salazar Bondy motivó cuando se preguntaba en 1968 si existe una filosofía de nuestra América: «no hay un sistema filosófico de cepa latinoamericana, una doctrina con significados e influjo en el conjunto del pensamiento universal y no hay tampoco, en el nivel mundial, reacciones polémicas a la afirmación de nuestros pensadores»¹⁵. Pero es verdad que Gullar no pasaba por la fórmula simplista de negar lo exterior sino, una vez más, por asimilarlo de forma crítica, (antropofágicamente), y no mecánica, completando así los movimientos internacionales de acuerdo con la realidad brasileña.¹⁶

Para muchos autores de la época, (Barrio, Rocha, Oiticica, todos ellos interlocutores de Gullar), era fundamental el concepto de subdesarrollo. Aquí, dice Oiticica en su famoso Esquema de la Nueva Objetividad, «subdesarrollo social significa culturalmente la búsqueda de una caracterización nacional, que se traduce de modo específico en esta primera premisa (del esquema), o sea nuestra voluntad constructiva»¹⁷. También el Manifiesto con Materiales Precarios escrito 1969 por Artur Barrio, quien propone no solo los materiales pobres sino además sustituir los productos de arte por situaciones. El artista afronta los pocos recursos y alude a su condición de artista de un país en vías de desarrollo. A su vez el cineasta Glauber Rocha, en su texto «Estetyka del hambre», hablaba de los nuevos modos de dependencia y de cómo el Cinema Novo debía ser una cuestión, no sólo de Brasil, sino de los pueblos colonizados: «la más pobre manifestación del hambre es la violencia», que no es primitivismo.¹⁸

Gullar fue uno de los fundadores y mayores alentadores del movimiento Neoconcreto, autor de sus dos manifiestos fundamentales, el Manifiesto Neoconcreto y la Teoría del *Não-objeto*, escritos a principios de la década de los sesenta, justo antes de comenzar su etapa más

14. Ver Ferreira Gullar, *Cultura Posta em Questão. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaio sobre Arte*, Rio de Janeiro. 2002.

15. Salazar Bondy, ¿Existe una filosofía de nuestra América?, México, 1988, 28-30. Esta es la pregunta fundamental que retoma el grupo Modernidad/colonialidad/decolonialidad cuando realizan una genealogía del pensamiento decolonial en América Latina en los 90's.

16. Ferreira Gullar, sin embargo, rechaza muchos de los movimientos fundamentales de la historia del Arte Brasileño como el tachismo y el concretismo, por ser tautológicos y alienantes, seguramente por no ofrecer una temática política de ningún tipo.

17. Ver Y. Aznar, Yayo y M. Iñigo, "Arte Activista en Brasil durante el AI-5 (1968-1979)", *Revista versio-*
nes, 1, 2006.

18. G. Rocha, "Estetyka del hambre", en catálogo de la exposición *Estetyka del sueño*, Madrid, 2001, 44

político/militante.¹⁹ El Neoconcreto tuvo pocos años de vida, desde 1959 hasta 1961. Pero sí cabría considerar que los presupuestos del *Não-Objeto* o del Manifiesto Neoconcreto fueron fundamentales para impulsar investigaciones posteriores, como los Bichos y Caminhando (ambas de 1963) de Lygia Clark, donde en las famosas palabras de Gullar, el *Não-Objeto*:

No es un anti-objeto sino un objeto especial en el que se pretende realizada la síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, integralmente perceptible, que se ofrece a la percepción sin dejar rastro. Una pura apariencia.²⁰

Las esculturas móviles, las máscaras para experimentar sonidos, las propuestas para recortar un papel, todos esos objetos, al igual que los *Parangolés* estaban buscando la transformación de la obra en experiencia, y el objeto de arte en un mediador de nuestra relación con el espacio, con el color, con el tiempo. Así *Diálogo de Mãos*, de 1968, de Lygia Clark fue una obra-homenaje al espacio infinito de la cinta de Moebius del artista concreto Max Bill, de la que hay consenso en considerarlo el inspirador del movimiento Concreto. Clark estaba ampliando la idea de Bill al comportamiento, lo relacional y el juego, temporaliza el espacio de Unidad Tripartita, temporaliza también la experiencia estética, a través de la misma cinta de Moebius, ahora usada para comunicar las manos de dos participantes. También el *Parangolé* en ocasiones tomaba la forma de una cinta de Moebius en el cuerpo de los sambistas. Todos estos podrían considerarse los primeros esfuerzos de un arte relacional que solicita un espectador activo y activador de la obra que se oponía a la autonomía del arte. Por otra parte, esta posición del artista en busca del espectador ha encajado muy bien históricamente en el análisis de una época donde el intelectual iba *Em busca do Povo Brasileiro*²¹, como dice el título de Marcelo Ridenti sobre «el artista de la revolución». Si no necesariamente una revolución socialista, al menos sí contenía claras aspiraciones sociales y comunitarias.

Maria Fátima Morethy Couto se detiene en el consagrado discurso histórico que contraponía arte concreto vs neoconcreto a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Esta polémica ha imposibilitado un análisis cuidadoso del arte concreto y ha velado sus aportaciones influenciado por la maniquea idea de lo nacional contra lo importado. El arte Concreto nace en los cincuenta, inspirado para muchos en la mencionada obra «Unidad Tripartita» del suizo Max Bill, ganadora del premio de la I Bienal de São Paulo. Entre São Paulo

19. *Continente Sul/Sur. Arte latino-americana: Manifiestos, documentos e textos de época*, X Bienal de Mercosul, 1997.

20. Ferreira Gullar, “Teoria do Não-Objeto”, en *Continente Sul/Sur*. op. cit., 121. «O Não-Objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro».

21. Ver M. Ridenti, *Em Busca do Povo Brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV, Rio de Janeiro, 2000.

desde 1951 con el Grupo Ruptura²² y Rio de Janeiro desde 1954 con el Grupo Frente²³, el movimiento, que acompañaba el optimismo desarrollista del gobierno de Justelino Kutbichek, se basaba en las formas geométricas y se inspiraba en las matemáticas, en la esperanza tecnológica y el desarrollo. Tratando de desprenderse de los lastres nacionalistas vinculados al socialismo típico de los años 30, el Concreto iniciaba una línea menos política e internacional.

Si bien el arte Neconcreto nace como reacción a la imposición de un único modelo de vanguardia propuesto por concretistas, para Morethy Couto sobre todo fue motivado desde la teoría y las luchas de poder que tuvieron lugar entre líderes de ambos grupos. Como revelan algunas de las declaraciones recuperadas, muchos artistas no se distinguían como concretos o neoconcretos:

...mientras críticos e historiadores buscaban contraponer el arte Concreto al arte Neoconcreto, delimitándolas rígidamente, la gran mayoría de los artistas participantes de los dos grupos esquivaban en sus declaraciones, definiciones rigurosas, interpretando la polémica entre los mentores de los movimientos como una «bronca» entre jefazos.²⁴

En ocasiones, la crítica ha generalizado características y paradigmas que tan solo eran evidentes en unos pocos artistas con el propósito de integrar al Neconcretismo brasileño en las vanguardias internacionales. Dice Maria de Fátima Morethy,

Tales nociones (voluntad constructiva, proyecto constructivo) ignoran la heterogeneidad de las investigaciones emprendidas simultáneamente por diversos artistas en diferentes regiones del

22. Lothar Charoux, Leopold Haar, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Kasmer Fejer, Anatol Wladyslaw, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi, Alexandre Wollner y Antônio Maluf. Estos se juntaron con los poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari. Ver C. Teixeira da Costa, *Arte no Brasil 1950-2000. Movimentos e Meios*. São Paulo, 2004.

23. Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Mary Vieira, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Hélio Oiticica.

24. F. Morethy Couto, *op. cit.*, 139. «Enquanto críticos e historiadores procuraram contrapor a arte concreta à neoconcreta, delimitandolas rígidamente, a grande maioria dos artistas participantes dos dois grupos esquivava-se, em seus depoimentos, de definições rigorosas, interpretando a polémica entre os mentores dos movimentos como “uma briga entre os chefões». Dice el artista Luís Sacilotto «Foi uma briga entre o Cordeiro e o Gullar, Ferreira Gullar. Foi uma escultura minha, que expus no Rio de Janeiro: Lygia Clark e Sacilotto. Começou a briga ali. O Gullar defendia Lygia Clark, o Cordeiro defendia Sacilotto. Nesse vai-e-vem, surgiu o Manifesto Neoconcreto, do Rio de Janeiro, do objeto, do Gullar... Dizia que os paulistas eram frios, matemáticos. Não é nada disso. Não é nem frio nem matemático. Uma falha do Gullar. Não só dele. Dali surgiu o movimento neoconcreto, e depois, teve o caso do Hélio Oiticica, que era um bom pintor e depois, teve o caso do Hélio Oiticica, que era um bom pintor e depois fez os “parangolés”, Lygia como aquela arte de aplacar com a mão (...). Não é motivo de ordem teórica, é motivo de ciúmeira dos cariocas. O Gullar, queria ele ser o porta-voz da pintura concreta, o que não era possível, porque o Cordeiro era duro de cair». (“Depoimento dos artistas Hércules Barsottu y Luz Sacilotto”, *Revista do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 2, 38-50). En F. Morethy Couto, *op. cit.*, 140.

país en favor de una construcción de un modelo que presupone, implícitamente, que en cada momento analizado sólo pueda existir, una única vía apropiada de trabajo, una única instancia de legitimación artística. (...) Los fines inherentes de ese discurso consistían en (re)definir una identidad cultural brasileña, en aprender y exaltar la especificidad del arte brasileño aislándolo en un campo cerrado, al abrigo de las interferencias externas. De la misma forma que Clement Greenberg, interesado en difundir la imagen del expresionismo abstracto como el verdadero arte de vanguardia norteamericano, rechazó con vehemencia, a principios de los años sesenta, el arte pop, el minimalismo e incluso el arte conceptual, Ferreira Gullar, empeñado entonces en promover el neoconcretismo, denunciaría el arte concreto y la pintura informal como lenguajes vehiculados por los grandes centros internacionales, que nada tenían que ver con el desarrollo del país.²⁵

En el discurso de Gullar de aquellos años se ve claramente una superioridad del Neoconcreto sobre el Concreto:

El carácter radical del arte concreto es que colocó la condición efectiva de vanguardia en términos internacionales y fue ese carácter también el que le abrió perspectivas para la creación de obras originales y para formulaciones teóricas autónomas. (...) Con el arte neoconcreto, el arte brasileño gana mayoría de edad, en el sentido de que se enfrenta a la problemática estética contemporánea y su crisis: pierde la inocencia²⁶.

25.F. Morethy Couto, *op. cit.*, 138. «Tais noções ignoram a heterogeneidade das pesquisas empreendidas simultaneamente por diversos artistas em diferentes regiões do país, em favor da construção de um modelo que pressupõe, implícitamente, que a cada momento analisado só possa existir uma única via apropriada de trabalho, uma única instância de legitimação artística (...). Os fins inerentes a esse discurso consistiam em (re)definir uma identidade cultural brasileira, em apreender e exaltar a especificidade da arte brasileira, em apreender a exaltar a especificidade da arte brasileira isolandola em um campo fechado, ao abrigo de interferências externas. Das mesma forma Clement Greenberg, interessado em difundir a imagem do expressionismo abstrato como a verdadeira arte de vanguarda norte-americana, rejeitou com veemência, nem início dos anos 1960, a pop art, o minimalismo ou ainda a arte conceitual, Ferreira Gullar, empenhado então em promover o neoconcretismo, denunciaria a arte concreta e a pintura informal como linguagens veiculadas pelos grandes centros internacionais, que nada tinham a ver como o desenvolvimento do país»

26. Ferreira Gullar, "Arte Concreta: Uma Experiência Radical", en *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961*, citado en F. Morethy Couto, *op. cit.*, 126. «O caráter radical da arte neoconcreta é que a colocou na condição efetiva de vanguarda em termos internacionais e foi esse caráter também que lhe abriu perspectivas para a criação de obras originais e para formulações teóricas autónomas. (...) Com a arte neoconcreta, a arte brasileira ganha maioridade, no sentido de que se defronta com a problemática estética contemporânea e sua crise: perde a inocência».

Dice Morethy Couto: «Cupo todavía a Gullar teorizar sobre las principales características del nuevo movimiento, así como su especular sobre sus orígenes y posibles filiaciones, intentando conferir unidad a investigaciones dispares de sus miembros y con la motivación de insertar el movimiento brasileño en las vanguardias internacionales». En F. Morethy Couto, *op. cit.*, 123. «Coube ainda a Gullar teorizar sobre as principais características do novo movimento, assim como especular sobre suas origens e possíveis filiações, tentando conferir unidade às pesquisas díspares de seus membros com o intuito de inserir o movimento brasileiro na história das vanguardas internacionais».

El arte Neconcreto se reveló como «una verdadera aportación brasileña», casi una cuestión de defensa nacional, que le convertiría en el mejor representante del país en la escena internacional. Este discurso triunfalista arrojó una gran sombra contra su supuesto opo- nente, el arte Concreto, que llegó a considerarse en varios textos como una equivocación:²⁷ «a pesar de su reduccionismo, esta actitud, que tiene como contrapartida la sobrevaloración del neoconcretismo, tendrá una larga vida en Brasil» dice María de Fatima Morethy. Tal y como lo reconocía más adelante Gullar, no hubo tal ruptura entre los dos movimientos sino un continuidad y profundización en determinadas problemáticas.

Lo que me parece interesante para este texto es que esta contraposición Concreto vs. Neococreto en realidad se puede considerar como un síntoma del debate nacional vs inter- nacional que afectó a toda América Latina, pero también de la demanda de crear un arte nacional(istas). Hablando sobre cómo se posicionaban Gullar y Pedrosa ante la llegada del tachismo a Brasil en esos mismos años, Morethy escribe:

...con una actitud análoga a la de Mario de Andrade, en la época del apogeo del movimiento modernista, Pedrosa y Gullar retomaron la tarea de indicar a los artistas brasileños el mejor camino a seguir, preocupándose por asegurar la continuidad de un modelo artístico que consideraban el único auténtico. A mi modo de ver, la preocupación en la construcción de una –nueva- identidad artística nacional estuvo igualmente presente en las proposiciones de los críticos en cuestión (...) para integrarse a la vanguardia internacional y en seguida, diferenciarse. (...) En realidad, las convicciones estéticas de Pedrosa y Gullar en los años cincuenta, así como las de Mario de Andrade en la época del movimiento modernista, provenían de proyectos más amplios, que miraban la construcción de una nueva sociedad y para los cuales era indispensable descubrir «valores a ser defendidos». Como vimos, ellos creían en el papel privilegiado del artista y en la potencia revolucionaria del arte.²⁸

27. Sólo como un ejemplo de ello, Heloisa Buarque de Hollanda escribía: «podemos decir que la revolu- ción imaginada por la vanguardia concretista era una ficción. Su equívoco la colocaba en una posición colo- nizada y colonizadora. Sus declaraciones de intención revolucionaria caían por tierra en su práctica cultural que se mostraba completamente integrada en las relaciones de producción del sistema, cuyo movimiento de modernización e integración a una nueva etapa de dependencia el concretismo acompañaba». H. Buarque de Hollanda, *Impressões de Viagem-CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/ 1970*. São Paulo. 1981, 41-43. «po- demos dizer que a revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção. Seu equívoco a colocava numa posição colonizada e colonizadora. Suas declarações de intenção revolucionária caíam por terra em sua práxis cultural que se mostrava completamente integrada às relações do sistema, cujo movimento de modernização e integração a uma nova etapa de dependência o concretismo acompanhava».

28. F. Morethy Couto, *op. cit.*, 145. «Em atitude análoga à de Mário de Andrade na época do apogeu do movimento modernista, Pedrosa e Gullar tomaram para si a tarefa de indicar aos artistas brasileiros o melhor caminho a seguir, preocupando-se em assegurar a continuidade de um modelo artístico que consi- deravam o único auténtico. A meu ver, a preocupação com a construção de uma-nova- identidade artística nacional esteve igualmente presente nas proposições dos dois críticos em questão (...) para integrarse à van- guarda internacional e, em seguida, dela diferenciar-se. Embora a parcialidade e o tom de manifesto de suas análises nos pareçam hoje evidentes, elas nos restituem o espírito utópico que predominava na época. Na realidade, as convicções estéticas de Pedrosa e Gullar nos anos 1950, assim como as de Mário de Andrade na

Gullar reconoce estos los problemas en el 81:

Es fácil tener una visión crítica de aquella experiencia. (...) y el principal error allí cometido, es que el CPC, en su función de llevar la cultura al pueblo, simplificó la preocupación por la cualidad artística, literaria, de lo que realizaba. Quiero decir, la experiencia mostró que se llevaba a cabo un sacrificio de esas cualidades, en función de buscar una comunicación más rápida, más directa y más amplia. No dio mucho resultado porque, al mismo tiempo que desde el punto de vista literario la cosa producida no tenía una alta cualidad, el público al cual nos dirigíamos (el público al que la pretendíamos dirigirnos) no fue alcanzado. Entonces se sacrificó una cosa en función de conseguir otra que no se consiguió²⁹.

Este mismo debate pasaba por otra polémica crucial de los sesenta que se centraba en otra relación antagónica, la del arte abstracto y descomprometido vs el arte comprometido y figurativo. Reis denomina la polémica de «falso debate» pues no era nuevo en absoluto y había comenzado durante los años treinta y cuarenta desde autores como Cândido Portinari o Di Cavalcanti³⁰. Sin embargo, señala cómo durante los sesenta tenía sus diferencias sobre todo marcadas por la dictadura militar:

época do movimento modernista, provinham de projetos mais amplos, que visavam à construção de uma nova sociedade e para os quais era indispensável descobrir “valores a sem defendidos».

29. “Entrevista de Carlos Alberto M. Pereira y Heloisa Buarque de Hollanda”, en H. Buarque de Hollanda, *Patrulhas Ideológicas, Marca Registrada- arte e Engajamento em Debate*, São Paulo, 1980. «é fácil se ter uma visão crítica daquela experiência. (...) E a coisa principal que houve ali como erro, é que o CPC, em função de levar a cultura ao povo, simplificou ou subestimou a preocupação com a qualidade artística, literária, do que ele realizava. Então, quer dizer, a experiência mostrou que o sacrifício dessas qualidades- que foi feito em função de buscar uma comunicação mais rápida, mais direta e mais ampla- não deu muito resultado porque, ao mesmo tempo que do ponto de vista literário a coisa produzida não tinha uma alta qualidade, o público ao qual a gente se dirigia (o público que a gente pretendia atingir) não foi atingido. Então se prejudicou uma coisa em função de se conseguir uma outra que não se conseguiu».

30. Como indica Reis en su tesis, «este debate, que colocó en contraposición a la figuración con la abstracción tuvo su inicio en el final de los años 40 y comienzo de los años 50, en un contexto marcado por la solidificación de las poéticas modernistas del comienzo de siglo XX, caracterizadas por la construcción de la brasilidad sobre el amparo de lo nacional-popular. El movimiento del abstraccionismo en Brasil llegó a través de la presencia de artistas abstractos geométricos e informales en las primeras bienales de São Paulo, de las exposiciones inauguales de los grupos Frente y Ruptura (IBEU/ RJ- 1954 e MASP/SP-52) además de las exposiciones de los artistas abstractos geométricos argentinos y del suizo Max Bill (MAM/RJ-52 y MASP/SP-48). “Abstractos” y “Figurativos” trataban una exacerbada discusión en aquel momento en que el arte brasileño estaba sintonizándose con una serie de movimientos artísticos de la vanguardia internacional, al mismo tiempo que viendo fortalecidas las trayectorias de los pintores ligados a un realismo social.» Reis, op. cit. «Este debate, que colocou em confronto a figuração e a abstração, teve início no final dos anos 40 e começo dos anos 50, num contexto marcado pela solidificação das poéticas modernistas do começo do séc. XX, caracterizadas pela construção da brasilidade sob a égide do nacional-popular. A movimentação do abstraccionismo no Brasil chegou através da presença de artistas abstratos geométricos e informais nas primeiras Bienais de São Paulo, das exposições inaugurais dos Grupos Frente e Ruptura (IBEU/RJ-1954

La figuración, como ocurrió anteriormente con la abstracción, formó parte de un proyecto modernizador en sintonía con la sociedad, hecho que de alguna forma apareció en muchos lugares de América Latina. (...) El movimiento rumbo a la figuración, pasando por las experimentaciones internacionales de vanguardia, estaba sensiblemente entrelazado al momento político brasileño. La necesidad de un posicionamiento político de los artistas frente al golpe militar, la abertura de las discusiones artísticas por la presencia de los artistas extranjeros y el posicionamiento de la crítica más comprometida, formaron parte en el contexto, no necesariamente cohesionado, de recuperación de la figuración en Brasil³¹

Dos tipos de conceptos de figuración convivían en el debate, por una parte, el legado por el «realismo social derivado de las investigaciones postcubistas de Picasso» y el modernismo de los 30 y 40 (del artista Portinari), por otra el Pop, tanto en su versión estadounidense como europea. Las exposiciones *Opinião 65* y *Propostas 65*, ya contenían como un asunto polémico la admisión del Pop en la *Nova Figuração*³² como estrategia plástica legítima en Brasil. Ello debería implicar admitir uno de los tabúes de la época, que «el imperialismo cultural estadounidense había triunfado». Sin embargo, con la llegada del Pop, la discusión acerca de una arte comprometido vinculado a la idea de vanguardia toma nuevas formas y el «movimiento» tuvo una gran aceptación entre los teóricos de izquierda. Pues éste no era el

e MASP/SP- 52), além das exposições dos artistas abstratos geométricos argentinos e do suíço Max Bill (MAM/RJ-52e MASP/SP-48). “Abstratos” e “figurativos” travaram uma acirrada discussão naquele momento em que a arte brasileira estava sintonizando-se com uma série de outros movimentos artísticos da vanguarda internacional, ao mesmo tempo que vendo fortalecidas as trajetórias dos pintores ligados a um realismo social»

31. Reis, *op. cit.* «A figuração, como acontecera anteriormente com a abstração, fez parte de um projeto modernizador em sintonia com a sociedade, fato que de alguma forma pôde ser notado em muitos locais da América Latina. (...) A movimentação rumo à figuração, passada pelas experimentações internacionais da vanguarda, estava sensivelmente entrelaçada ao momento político brasileiro. A necessidade de um posicionamento político dos artistas frente ao golpe militar, a abertura das discussões artísticas pela presença dos artistas estrangeiros e o posicionamento de uma crítica mais engajada, formaram o contexto, não necessariamente coeso, da retomada da figuração no Brasil da Escola de Paris». Reis explica la revisión elaborada por Daisy Peccinini en su libro *Figurações Brasil Anos 60*. (São Paulo,1999) en la que sitúa dos tipos de figuraciones: En São Paulo impulsada por la figuración surrealista o realismo mágico antes del golpe del 64 y el Rio de Janeiro por la “Otra figuración argentina” de la que según Paulo Herkenhoff el arte de finales de los sesenta y de setenta va a heredar la visceralidad (Barrio, Anna Maria Miolino, Gerchman, Anna Bella Geiger, Glauco Rodríguez).

32. Se ha incluido dentro de la Nueva Figuración: Wensley Duke Lee, Waldemar Cordeiro, Nleson Leirner, Rubens Gerchman, Roberto Magalhaes, Pedro Escosteguy, Ubiriaja Ribeiro, Avatar Moraes, Maria do Carmo Secco, Sérgio Ferro, Flávio Imperio, Carlos Vergara, Claudio Tozzi, José Roberto Aguilar, Marcello Nitsche, Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, Arthur Barrio, Carlos Zilio, Antonio Manuel, Wilma Pasqualine y Ivald Grabato. Ver C. Teixeira da Costa *Arte no Brasil 1950-2000. Movimentos e Meios*. São Paulo, 2004. La autora también incluye a Francisco Brennand, Antonio Henrique Amaral, João Câmara, Gilvan Samico, Siron Franco y Humberto Espídola.

Pop *cool* de Estados Unidos, sino un Pop *hot*, del trópico, como indicaba Frederico Morais, un Pop antropófago porque elaboraba y se apropiaba de las corrientes internacionales.³³

Reis señala como fundamental el texto de Mario Pedrosa «Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica», escrito en 1965, que observaba la existencia de un nuevo concepto de objeto artístico, el que denominó pos-moderno y aludía al llamado «arte ambiental» de Oiticica (el antiarte).³⁴ Este arte posmoderno se contraponía a la etapa que llamó «arte moderno» y que precisamente había terminado con el Pop, una etapa que ya «no es puramente artística, sino cultural», impulsada desde el consumo y los medios de comunicación y el mercado. Para Pedrosa, el arte hasta entonces había evolucionado en base a una lógica interna, a textos críticos y cuestiones formales; ahora su relación con la sociedad era cada vez más estrecha. Con el Pop se terminaba la etapa moderna, el arte perdió sus raíces culturales y hablar de estilo ya no tendría el mismo sentido.³⁵

Pero Pedrosa se debatía entre lo bueno y lo malo de esta nueva etapa: tanto el Pop como el happening, con todas sus diferencias, ofrecían a los artistas la posibilidad de salir del «aislamiento moral» elitista anterior pudiendo crear espectadores activos, arrancándole de su «indiferencia plurisensorial y corpórea y de su neutralismo moral y cultural».³⁶ Se da entonces un debate interno: por una parte, el Pop permitía un acceso más directo al público, pero, por otra, los medios de comunicación, con sus atractivas imágenes y sus frenéticos cambios de modas, terminarían por fagocitar e influir en la creación. Si bien el Pop y el consumo parecían haber posibilitado un acercamiento del público a la obra de arte, existía el peligro de convertir el arte en una mercancía. Pero por primera vez en mucho tiempo, este lenguaje artístico nuevo ofrecía la posibilidad de renovar el «viejo espíritu revolucionario de las vanguardias históricas».³⁷ De esta forma se solucionaba el problema de los *cepetitas* con respecto al arte contemporáneo elitista que apuntaba Morethy líneas atrás. De forma que, a los teóricos brasileños del arte Pop, que de forma más evidente que nunca era una muestra clara de la influencia norteamericana en la producción intelectual local (gran drama de los debates de la dependencia cultura y económica), no les importó que se introdujese y desarrollase en los contextos locales. Habría ahora que recurrir a la idea de Antropofagia justamente para reivindicar ese pop *hot*, crítico, propio de Brasil. La antropofagia de nuevo era un me-

33. Ver F. Morais, *A crise da hora atual*. Rio de Janeiro, 1975, 107-110.

34. M. Pedrosa, «Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica», en H. Oiticica, op. cit., 9. Ver también M. Pedrosa, «Crise do Condicionamento Artístico», 1966, en M. Pedrosa, *Mundo, Homem. Arte em Crise*, São Paulo, 1986.

35. M. Pedrosa, «Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica», en H. Oiticica (1986), op. cit., 9. «Na fase do aprendizado e do exercício da “arte moderna”, a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção, de novo explorada pelos artistas, era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela supematização dos valores propriamente plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de “arte pós-moderna”, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas».

36. M. Pedrosa, *Mundo, Homem. Arte em Crise*, op. cit., 1986, 92.

37. O.B.F Arantes, «Mario Pedrosa- Itinerário Crítico», São Paulo, 1991, 145-146, en F. Morethy Couto, op. cit., 237.

diador para poder así incorporar lo internacional que no podría quedar fuera de escena. Por ejemplo, la *Declaração de princípios básicos de Vanguarda* publicada en el 67 en varios medios de comunicación y firmada por varios artistas explicita la interacción de abandonar los objetivos nacionalistas y se reconoce cómo la vanguardia debía entenderse como un movimiento internacional, aunque asimilado en cada lugar con una visión crítica o antropofágica.³⁸

También Frederico Morais, en el texto para la exposición *Vanguarda brasileira* en el 66, explicaba la vanguardia del Brasil desde tres paradigmas que atravesaban toda la historia de Brasil: el barroco, la «vocación constructiva» y la antropofagia, que eran recuperados, «apropiados», en el momento actual.³⁹ Al tiempo, reivindicaba la importancia de crear un pensamiento crítico, de resistencia y denuncia siempre vinculado a la experimentación plástica, es decir, politizado. El proyecto constructivo Concreto, en peligro de ser considerado imposible e inadecuado para la realidad brasileña (como afirmaba Morethy), es reelaborado por Morais como «vocación constructiva», positivándolo como el intento de ordenar el caos que acompaña a muchas de las corrientes abstractas de la historia del arte en Brasil, ordenar y construir desde la «lírica humanista» una sociedad acorde con las aspiraciones del proyecto nacional.

En resumen, la politización de sus piezas Pop y la antropofagia podría salvar al arte brasileño de la evidente influencia del Pop frívolo internacional consumista. ¿Cómo si no condenar la alienación de los medios de masas como hacía Pedrosa, pero al mismo tiempo aprobar el Pop como estilo propiamente brasileño? El Pop *hot* que ya no era rechazado por ser claramente un elemento colonizador, sino más bien celebrado como una continuación lógica de la tradición figurativa política latinoamericana, desde los muralistas mexicanos, hasta Portinari en Brasil o Antonio Berni en Argentina. En todas esas redefiniciones interesadas de una época de grandes polarizaciones, el Pop se presenta casi como una bisagra.

Sin embargo, no quiero concluir aquí haciendo una historiografía del arte del desmascaramiento. En numerosas ocasiones se ha querido desprestigiar las incoherencias de los movimientos brasileños, sobre todo los más politizados, apelando a las siempre presentes aspiraciones internacionalistas de los intelectuales y la élite brasileña, desde el propio Oswald de Andrade y sus comidas populares para los artistas y marchantes parisinos. Mi intención es más bien colocar el diálogo nacional-internacional como una parte integrante crucial e inseparable de hacer arte en Brasil y de su vínculo a lo político de la época. Como ya lo vimos también en la argumentación de Morethy, la propia constitución del arte Neconcreto formaba parte también de un programa de inserción en lo internacional desde las cuestiones locales. No es casualidad que Mario Pedrosa quisiese compartir con sus colegas internacionales la inauguración de Brasilia en el 1959 en el Congreso Internacional de Críticos de Arte en Brasil. ¿Qué sentido tendría si no Brasilia, la arquitectura moderna, la participación de Brasil en la Modernidad? Más que entender esto como una incoherencia, o una contradicción, la

38. El texto fue firmado por Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Matar, Solange Escosteguy, Raydmundo Collares, Carlos Zilio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna María Maiolino, Frederico Morais y Mario Barata.

39. F. Morais Frederico, “Vanguardia, o que é?”, en Catálogo, *O Objeto na Arte: Brasil Anos Sesenta*, São Paulo, 1978.

relación nacional/internacional fue una de las principales materias primas de la producción cultural brasileña, que por muy preocupada estuviese de sus problemas locales, estos sólo podrían solucionarse como parte de un programa de participación en la preciada y anhelada modernidad occidental.