

**Pauline Bachmann**

**Arte moderno en Brasil:**

**Estrategias de producción y distribución entre geoestética y lengua universal**

Freie Universität Berlin, Alemania

[pauline.bachmann@fu-berlin.de](mailto:pauline.bachmann@fu-berlin.de)

### **¿El arte moderno y la modernidad latinoamericana/brasileña/otra?**

El historiador de arte Hans Belting escribe en un ensayo que “la definición de arte moderno [...] estaba basada en una doble exclusión” (55).<sup>1</sup> Según él, la palabra “arte” sólo fue otorgada a artistas que se sometieron a las premisas del arte moderno en su creación artística y que vivían en Occidente.<sup>2</sup> Los artistas no-occidentales eran excluidos de la historia de arte moderno aún cuando sus trabajos estuvieran orientados hacia una lengua universal moderna.<sup>3</sup> En este caso fueron acusados de imitación y/o eclecticismo. Esta idea también fue defendida por mucho tiempo por varios teóricos de arte latinoamericanos (por ejemplo, Juan Acha, Octavio Paz). Juan Acha, el teórico mexicano, termina constatando por ende que la reproducción mimética de estilos europeos, descalifica desde el principio el arte de América Latina para una investigación científica (ver 50). Según el filósofo brasileño Vilém Flusser, lo que en Brasil se celebra como cultura alta, más bien es una “cultura importada desde Europa”, mientras que la “verdadera cultura” se encuentra en el ámbito popular (Klengel 122; ver

---

<sup>1</sup> Todas las citas que originalmente no estaban escritas en español o portugués fueron traducidas por la autora.

<sup>2</sup> El “Occidente” se define aquí como el hemisferio norte entre el eje Norteamérica-Europa. Determinante no es la ubicación geográfica sino el poder hegemónico acompañado por la posibilidad de imponer un cierto sistema de valores.

<sup>3</sup> Una de las características principales del arte llamado moderno es la superación de la representación de la realidad de una manera “objetiva”. Diferentes corrientes y niveles de abstracción implicaban también la idea de que existe una lengua universal del arte. Esta idea fue llevada a cabo con más rigurosidad por el arte concreto (desde Theo van Doesburg 1925).

Flusser). Es sólo Néstor García Canclini quien afirma que la cultura de la modernidad no es meramente una máscara para América Latina:

Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas y desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo. (23).

Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica. (72).

La historiadora de arte Sônia Salzstein escribe:

[...] la modernidad conservadora en Brasil trataba las fuerzas políticas, sociales y económicas desarrolladas en la modernidad europea a finales del siglo XVIII con relativa distancia, siguiendo las huellas de la tradición burguesa, republicana e ilustrada (50).

Esta otra modernidad latinoamericana provocaba que los artistas y trabajadores culturales del subcontinente se enfrentaran constantemente con dos problemas a la vez: con la doble exclusión de la escena artística internacional<sup>4</sup> y con la experiencia de singularidad en la propia práctica cultural, entre los polos de cultura alta y popular. Este ensayo pretende mostrar algunos ejemplos de este dilema en el contexto brasileño, enfocándose en el desarrollo institucional, la producción artística y la recepción del arte brasileño en Europa.

## **Museos y bienales**

El hecho de que Brasil tuvo su propia (¿u otra?) modernidad, parece haber sido muy difícil de comprender para los europeos. Esto se refleja en el proceso de establecimiento del primer museo de arte moderno en Brasil. El MAM-São Paulo fue iniciado en 1948 como “proyecto de Ilustración”, por el crítico de arte belga Leon Degand, con el dinero del oligarca brasileño-

---

<sup>4</sup> Con la escena artística internacional me refiero al sistema de exposiciones, el mercado de venta de arte y los operadores que actúan en la creación y distribución de arte a escala global que se ha desarrollado desde más o menos 1900 iniciando en Europa.

italiano Francisco Matarazzo. Matarazzo estaba muy interesado en el arte abstracto europeo y veía en él la ilustración apropiada para el progreso industrial y económico de los años 1950 en Brasil. En palabras del historiador de arte francés Serge Guilbaut:

Degand nunca comprendió completamente las implicaciones simbólicas, políticas y *site-specific* de la modernidad brasileña. Él nunca pudo concebir que el establecimiento de un museo de arte moderno en São Paulo estuviera destinado a apoyar una cultura tradicional y colonial de las costas dirigida al comercio y a Europa desde la llegada de los portugueses. (168).

Guilbaut incluso compara el comportamiento de Degand con la actitud de los conquistadores coloniales de Portugal. Degand traía un “cargamento entero de arte abstracto desde Europa” a Brasil para “informar a un público ignorante sobre la belleza de la libertad moderna y la individualidad” (171). Lo que Degand desconocía completamente, fue el hecho de que algunos artistas brasileños ya experimentaban con el arte abstracto desde finales de los años 1930. Las tendencias artísticas abstractas, constructivistas, analíticas y conceptuales basadas en el conocimiento científico y tecnológico, en la racionalidad y lógica siempre fueron concebidas como un privilegio del Occidente, critica por ende el historiador de arte brasileño Frederico Morais (ver 21).

Poco después de la inauguración de los museos de arte moderno en las metrópolis de São Paulo y Rio de Janeiro, se organizó la primera bienal de arte en São Paulo en 1950. En este evento, se expuso por primera vez en el país una gran cantidad de arte europeo y norteamericano y se mostró al mundo que Brasil estaba al tanto con el progreso económico del Occidente, estableciendo de esta forma a São Paulo como un centro de arte global. Por lo tanto, el impulso de la creación de una bienal en Brasil no nació a partir de la voluntad de darles más visibilidad a los artistas brasileños en el ámbito del arte internacional, sino para familiarizar a las élites económicas brasileñas con la cultura visual, que para Matarazzo representaba la modernidad, a través de obras maestras europeas y norteamericanas. Los iniciadores de la bienal y de los museos de arte moderno no tenían interés en proporcionar acceso a los artistas nacionales al sistema internacional de arte. Por eso no es sorprendente que las obras expuestas en las primeras bienales de São Paulo fueran en su mayoría de artistas

Europeos y que también fueron los artistas europeos los que más premios se llevaron de este evento. Además los pocos latinoamericanos que expusieron en las primeras bienales, generalmente ya vivían en el Occidente y ya estaban establecidos en el mercado internacional de arte. A medida que aumentaron los miembros latinoamericanos en el jurado de la bienal – donde al principio casi todos eran europeos–, la relación entre artistas latinoamericanos y europeos expuestos se iba equilibrando (ver Morais 21).

Entre los artistas europeos que expusieron en la primera bienal de São Paulo, se encontraba el suizo Max Bill, quien ganó el premio internacional de escultura (por su “Unidad Tripartida”, 1948/49). Un año antes el Museo de Arte de São Paulo había organizado una gran retrospectiva de su obra, que junto con la ganancia del premio en la bienal, le concedió mucha atención y visibilidad en Brasil. Los artistas brasileños radicados en el eje São Paulo-Rio, tenían entonces la oportunidad de ver un gran número de trabajos de Bill en original, el máximo representante del arte concreto en este momento. Pocos años después se formaron los grupos de arte concreto Ruptura (1952) y Frente (1954) en São Paulo y Rio y el constructivismo brasileño se convirtió rápidamente en una “ideología estética nacional [...] en el auge de la utopía desarrollista de la pos-guerra” (Erber 48). Pero a pesar de que los artistas de estos grupos se orientaron a partir de ese momento claramente al lenguaje visual de la modernidad europea, como lo difundió la escuela de diseño de Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm, Alemania), los trabajos de estos grupos todavía se percibieron como “el arte de los otros”. Este punto de vista se muestra en un artículo de prensa del año 1959 sobre la primera exposición de arte contemporáneo de Brasil en Europa, en el que el autor se expresa doblemente asombrado a la vista de las obras. Por una parte se extraña por el hecho de que “los Brasileños” producen realmente un arte que satisface las exigencias estéticas de la modernidad europea. Y por otra parte identifica la falta de elementos brasileños, tanto nacionales como étnicos (“el espíritu africano”) que para el autor constituyen Brasil (Thwaites 200).

Max Bill integró algunas obras de artistas brasileños en la gran exposición “Arte concreto. 50 años de desarrollo” (“Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung”) en Zúrich en 1960. Pero los trabajos de Brasil sirvieron sobre todo a sus intenciones de expandir el término

de arte concreto para establecerlo como estilo internacional con relevancia actual (ver Neubauer 5). Bill hizo una selección muy puntual de obras de Brasil que correspondieron a sus ideas de arte concreto, ignorando completamente obras más recientes del *grupo neoconcreto* que se había formado en 1959. De esta manera, Bill ignoraba también un proceso por el cual habían pasado los artistas brasileños, al enfrentarse con el arte concreto europeo, el cual los posicionaba entretanto “en una distancia crítica a los programas que llevaron desde la escuela de Ulm hasta el concretismo brasileño” (Brito 34).

### **Neoconcretismo y más allá**

Los neoconcretistas de Rio (Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Willys de Castro, Aluísio Carvão) estaban convencidos de que la visión del arte concreto del grupo paulista no superaba un modelo importado del exterior (ver Morethy Couto 101). Se distanciaron del supuesto dogmatismo de los paulistas y pusieron el cuerpo, la intuición y la experiencia en el centro de su práctica artística. Su interés principal era la integración de emoción e intuición en la tendencia de abstracción geométrica (ver Morethy Couto 103). A pesar de que basaron sus trabajos en conceptos del arte concreto, las obras del grupo se desarrollaron rápidamente en una dirección muy distinta, integrando la participación del espectador y el uso del tacto. Al extraer el arte de una recepción únicamente visual e inscribirlo en un espacio de experiencia multi-sensorial, las obras no solamente se abren a una apropiación emocional sino también eluden a una institucionalización tradicional del arte. Las preguntas que surgen a partir de estas obras –el significado de la obra misma, el papel del artista y de los espectadores– se pueden comprender en el contexto brasileño como una manera de rebelarse contra las instituciones artísticas importadas que difundieron una cultura moderna siguiendo el modelo europeo. Por lo tanto, cabe investigar cómo se manifiesta la revaloración de una apropiación del arte, a través de lo táctil y participativo, en relación a la negociación de la diferencia cultural. Usando tres obras ejemplares que fueron creadas entre los años 1959 y 1965 por artistas del grupo neoconcreto, intentaré dar algunas respuestas a esta pregunta.

Un papel esencial en el desarrollo del grupo neoconcreto lo tiene el poeta y crítico de arte Ferreira Gullar. Él no solamente era el líder teórico del grupo (como promovedor del Manifiesto Neoconcreto y autor de la teoría del no-objeto 1959), sino que también dio a través de sus obras, impulsos importantes a la revaloración de lo táctil en la producción artística en Brasil.

A pesar de que él mismo siempre se consideró poeta, durante los tres años que existió el grupo neoconcreto sus experimentos se encontraron en un área límite entre la poesía y las artes plásticas. Su *poema enterrado* (1959) es un cuarto subterráneo de 4m<sup>2</sup> donde se puede entrar a través de una escalera. En este espacio se encuentra un cubo rojo (50cm<sup>3</sup>) que esconde dentro de sí otro cubo (verde, 30cm<sup>3</sup>), que a su vez esconde un cubo (blanco, 10cm<sup>3</sup>). El “lector” los descubre al levantar los cubos anteriores. Si se levanta el último cubo (blanco), el “lector” puede identificar la palabra “rejuvenesça”.

Aquí la experiencia del “lector” de entrar en el pequeño cuarto subterráneo y levantar los cubos, se convierte en una condición para la lectura y para así, formar parte de la propia obra. De esta manera la apropiación pluri-sensorial del poema constituye la obra, porque sin el espacio que transmite ciertas impresiones sensoriales y los cubos que tienen que ser movidos, el poema se desintegra a sólo una palabra. Gullar identifica una conexión lógica entre la participación del público y el trabajo con la lengua: “nasceu do livro, que é, por definição, um objeto manuseável” (*Experiencia* 50). Experimentos de este tipo también se encuentran en ciertas corrientes artísticas de Europa –los dadaístas por ejemplo–, pero no tienen su origen en el arte concreto.

Los neoconcretistas lograron la superación de la recepción únicamente visual del arte también a través de integrar la superficie dentro de la obra. De ser el fondo, pasa a ser o se convierte, en el objeto de la acción (ver Gullar, *Experiencia* 128). Poco después de que se desintegraron los neoconcretos como grupo, la artista Lygia Clark experimenta con formas geométricas en relación con la participación del público. La serie de *Bichos* está compuesta por placas de aluminio (redondas y cuadradas) que están unidas con bisagras. Los *Bichos* no tienen un “arriba” o “abajo”, ni un “atrás” y “adelante” claramente definido, como tampoco una base. Más bien se destaca el aluminio como material sensual y táctil, porque los

espectadores están invitados a tomar los *Bichos* en las manos, cambiar su forma y posicionarlos de una manera nueva en el espacio de exposición. Así que sólo a través de los espectadores se convierten nuevamente en obras de arte.

En los *Bichos* reside por ende una performatividad que según Erika Fischer-Lichte consiste en dos aspectos importantes: la imposibilidad de distinguir entre estéticas de producción, de la obra misma y de la recepción como una “diferenciación heurística”, y la movilidad de “términos de pares dicotómicos como por ejemplo sujeto/objeto” (Fischer-Lichte 21, 33). Los *Bichos* convierten al espectador en un artista que toma un objeto en sus manos y lo remodela según su imaginación. Al mismo tiempo el artista se convierte en espectador que sólo puede observar como su obra está siendo terminada por el público. La idea de la tríada artista-espectador-obra, matizada por la historia de arte europea, es superada de una manera performativa, y la creatividad y el tacto de los visitantes de la exposición son puestos en escena como parte de la obra. La artista misma escribe sobre sus *Bichos*: “É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. [...] Acontece uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas.” (Clark).

Los *Bichos* muestran por primera vez en Brasil los límites del concepto del museo importado desde Europa, pues ya no pueden ser claramente definidos como objetos. Se acercan en su concepción más bien a la “teoría del no-objeto” de Ferreira Gullar. En vez de describir el no-objeto en contraposición dialéctica al objeto, Gullar enfoca más bien su transformación artística que llega a una “síntese de experiências sensoriais e mentais” y se diluye en “pura aparência” (Gullar, “Teoría”).

La referencia a la filosofía de la percepción de Maurice Merleau-Ponty no es coincidental. La obra de arte se desmitifica como no-objeto, la recepción visual se sustituye por una multi-sensorial, orientada al movimiento y la experiencia, que al mismo tiempo forma parte de la obra misma. Sujeto y objeto ya no son claramente distinguibles y las posibilidades de definición se multiplican.

En la *Estética de lo performativo* (2011 [2004]) Erika Fischer-Lichte propone ir más allá de solamente dejar “oscilar” términos dicotómicos y diluir las contraposiciones por completo,

al “incorporar” diferentes prácticas culturales para producir nuevas. Ésta idea ya fue fijada en los años 1920 por Oswald de Andrade como estrategia cultural específicamente brasileña. Sin embargo, el *Manifesto Antropófago* estaba marcado por el discurso del mestizaje de Gilberto Freire, que tuvo bastante influencia en los años 1920 en Brasil. Por lo tanto, el concepto de antropofagia –el canibalismo cultural– en este momento fue una versión de la *brasilidade* marcada por ideas nacionalistas.

Otras obras importantes que muestran este desarrollo son los *Relevos Espaciais* de Hélio Oiticica. Los *Relevos Espaciais* son esculturas geométricas que cuelgan libremente del techo en el espacio de exposición. Los espectadores ya no contemplan las composiciones en la pared sino pueden caminar entre ellas y percibir las en el mismo espacio de su propio cuerpo. En esta serie de trabajos el artista comienza a concebir el color como una dimensión que se puede experimentar de manera corporal. Así, el color ya no se subordina a las dimensiones tiempo, espacio y estructura –como generalmente es el caso en un cuadro– sino que deja de ser una representación para encarnar a las otras dimensiones: “ [...] ela tende a se ‘corporificar’; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o ‘corpo da cor’” (Oiticica 85), escribe el artista cuando describe la serie de *Relevos Espaciais* (1959-1963). Poco después de la creación de estas obras Oiticica le da un cuerpo humano a los colores.

### **Conocimiento incorporado y carnaval**

La estética de la recepción contemplativa que dominaba en Europa (al menos hasta Walter Benjamin 1936) también fue criticada por artistas en Europa y los Estados Unidos en los años 1960. Pero en Brasil este desarrollo tiene que ser visto desde el trasfondo de una experiencia de singularidad de parámetros estéticos importados y la búsqueda de una identidad propia. El arte de Oiticica y Clark, que integraba cada vez más la experiencia del espectador, puede ser visto bajo el augurio de un (re)descubrimiento de una génesis de conocimiento practicada en las culturas populares brasileñas desde tiempos coloniales (i.e. en los rituales de las comunidades afrodescendientes). Como describe la etnóloga Yvonne Daniel, en las prácticas

religiosas del Candomblé se transmite “conocimiento incorporado” (*embodied knowledge*) a través de rituales de baile y tambores. Los que practican el Candomblé no perciben estos rituales únicamente como religiosos, sino también como una forma de ciencia en la cual el cuerpo toma un papel crucial al generar conocimiento. También la Samba es una estructura de sonido y un baile popular que incluye el tocar tambores en grupo. Esta práctica cultural hace casi imposible separar la música del baile. En los años 1960 la Samba fue una práctica cultural común especialmente en las favelas de Rio de Janeiro y sólo conquistó la ciudad entera para el evento del carnaval. Contrario al “conocimiento incorporado” Daniel posiciona el “conocimiento de-corporado” (*disembodied knowlegde*). Este último corresponde al conocimiento intelectual que se acumula de manera visual y es legitimado por los europeos y norteamericanos como única epistemología verdadera (ver Daniel 51-64).

Como paradigma de la disolución de la separación entre cultura erudita y popular en el arte en Brasil resultan los *Parangolés* de Hélio Oiticica. Estas obras son disfraces para los sambistas del carnaval que despliegan su efecto como obra de arte solamente en el acto performativo del baile. Contrario a la corriente de *Body-Art* no se utiliza el cuerpo humano como superficie, sino que el cuerpo se vuelve constitutivo de la obra de arte a través de sus posibilidades de movimiento. Oiticica lleva con sus *Parangolés* la idea de color como medio de transporte para “vivências” a un climax radical. A través de la experiencia del baile el espectador y el artista intercambian papeles. Esta inversión se pronuncia en los *Parangolés* de manera todavía más radical que en los *Bichos* de Lygia Clark, pues ahora ni siquiera existe una estructura formal básica que pueda ser manipulada, sino que esta estructura sólo se crea a través del movimiento del cuerpo bailando. El que fue originalmente espectador ya no entra en diálogo con la obra al manipular un no-objeto, sino al auto-manipularse: al mover su propio cuerpo de manera auto-referencial (lo mueve para bailar samba, no para crear arte) el espectador crea la obra de arte de un *Parangolé*. La experiencia multi-sensorial del bailarín (el esfuerzo de la actividad corporal, el sentimiento de la estructura del material sobre la piel y su peso sobre el cuerpo, los estados de éxtasis provocados por el baile etc.) y las emociones provocadas por ella forman entonces parte integral de la obra.

El carnaval –en el sentido de Bajtín– es una cultura popular que funciona como contra-

cultura transformando las normas de una sociedad en su contrario (ver Bachtin) y ofrece así un subtexto apropiado para la transformación de arte en vida (una de las metas centrales de la vanguardia). Los *Parangolés* también contienen un momento subversivo que se expresa a través de la lengua. Casi todos los *Parangolés* tienen trazos encima, pero nunca están impresos sobre la primera capa y por lo tanto sólo se muestran en la acción del baile (i.e. “eu incorporou a revolta”; “Da adversidade vivemos”).

El potencial subversivo de estos trabajos se reflejó durante la apertura de la exposición *Opinão 65* en el Museo de Arte Moderno de São Paulo en 1965. A los bailarines de Samba de la favela Mangeira que Oiticica había invitado para mostrar los *Parangolés*, les fue prohibida la entrada a la exposición. Entonces ellos mostraron los *Parangolés* en los jardines del museo y los visitantes bien vestidos (según el código formal con traje, corbata y vestido de noche) de la clase media y alta brasileña se movieron a los ritmos de Samba en vez de contemplar los cuadros de la exposición (ver Salomão 52).

Cabe mencionar que Hélio Oiticica no fue el primero en combinar el arte concreto con elementos de la cultura popular brasileña. A pesar de que hasta hoy en día el artista *baiano* Rubem Valentim no ha recibido la atención que merece, hay que realzar que él experimentó ya en los años 1950 con un constructivismo derivado desde Europa y la cultura popular e incluso religiosa del nordeste de Brasil. Usando los símbolos geométricos que se utilizan en el Candomblé y el Umbanda para dioses, Valentim los organiza de una manera nueva aplicando colores vibrantes.

Sua atenção ao que se faz na Europa só confirma sua vontade utópica de intercâmbio intensivo entre todos os povos e nações do mundo, nunca o despistando de sua meta de encontrar uma linguagem, uma poética visual voltada para a realidade cultural profunda do Brasil, uma síntese na qual todos os brasileiros se reconhecessem, imagens que tivessem o poder de descolonizar o imaginário através de uma “riscadura brasileira”. (Madeira s-p.).

Si bien Valentim vivió en Rio de Janeiro en el tiempo que se formó el grupo Neoconcreto, no estableció vínculos con ellos, siguiendo siempre su propio trayecto. Sus obras fueron recibidas positivamente por la crítica en Rio (ver Pedrosa; y Araújo), sin

embargo, hasta la fecha, no existe ni una monografía sobre el artista, pues al ser Salvador de Bahía su punto de referencia geográfico –al que siempre regresó, no solamente en sus obras– él quedó fuera del “centro” de la modernidad brasileira que se concentró en el eje São Paulo-Rio. Es más, actualmente muchas veces se exponen sus obras dentro del margen de “Arte Afro-brasileña”, dándole así el sello de un arte étnico (ver Aguilar, *Arte; Negro*).

Para las élites intelectuales brasileñas de estos “centros” de la modernización las formas de expresión de las culturas populares brasileñas no solamente les eran ajenas sino también sospechosas, pues estaban estrechamente ligadas a las clases bajas (y mayoritariamente negras) que para ellos representaban el Brasil tradicional, atrasado y anti-moderno del cual querían distanciarse a toda costa, llegando incluso hasta negar su existencia por momentos. Por lo tanto, no es sorprendente que los *Paranolés* de Hélio Oiticica que hoy en día son tan famosos generaran un escándalo en Rio en 1965.

### **¿Recepción transcultural<sup>5</sup> u occidental?**

A pesar de que Lygia Clark y Hélio Oiticica querían evadir la mercadería de sus obras al utilizar materiales efímeros (plástico, papel, aluminio etc.), precisamente estos artistas se podían implantar en el mercado internacional del arte ya desde los años 1960, a través de participaciones en la bienal en Venecia y de exposiciones como la de Oiticica en la Whitechapel Gallery in Londres en 1969. Especialmente las obras que tienen más influencia de la cultura popular y las que juegan con la superación de la dualidad cuerpo/espíritu, son las que encontraron un intenso interés en Europa y los Estados Unidos, ya que en ellas se manifiesta supuestamente lo específico brasileño de manera más pronunciada. A pesar de que Oiticica mismo advirtió sobre una recepción demasiado superficial de su *Penetrável Tropicália*, es difícil *no* encontrar los estereotipos que dominan la imagen de Brasil en Europa, en el papagayo, la arena blanca y las palmeras que forman parte de la obra. Es más, ya el título sugiere un exotismo que los europeos proyectan desde siglos en el subcontinente.

---

<sup>5</sup> Se usa el término “transcultural” en la definición de Wolfgang Welsch. En cuanto al arte, esto implica que objetos y obras de arte viajan entre diferentes contextos culturales y pueden generar recepciones muy diversas.

El hecho de que justamente esta obra dio nombre a un movimiento cultural fuertemente politizado a finales de los años 1960 – el tropicalismo o tropicalia– que se posicionaba frente a la dictadura militar parece haberse perdido en la recepción transcultural de la obra.

Obras que aspiran a una crítica social no son raras de encontrar en todos los países de América Latina. Como había mostrado anteriormente, hasta las obras abstractas surgían en Brasil con un trasfondo sociopolítico mucho más marcado que en Europa. Este compromiso social fue percibido en Europa como un paso previo al trabajo con la estética que debería ser el tema más avanzado del arte. Así escribe Jorge Glusberg en el catálogo de *Art Systems in Latin America* en 1974 en Londres:

[...] los trabajos de Latinoamericanos aún no son revolucionarios, porque estos operadores tienen todavía que aprender a fotografiar, a arreglar, a colocar imágenes [...] A pesar de que la gente todavía no disfruta de un desarrollo estético, sin embargo tienen un desarrollo político avanzado lo que es suficiente para crear una cultura que en cambio sirva como plataforma para aterrizar una nueva estética. (Glusberg 11).

“Hasta los años 1990, la abstracción de América Latina generalmente fue omitida de las discusiones sobre el arte del subcontinente por ser demasiado cosmopolita, demasiado internacionalista y por eso no lo suficientemente ‘latinoamericano’ (lo que esto sea)” constata el historiador de arte Perez-Barreiro (“Invention” 69). Es sólo desde el nuevo milenio que ha crecido el interés en el arte abstracto y específicamente constructivista de América Latina, en el transcurso de una superación pos-colonial de las múltiples modernidades (ver Bois; Schwarz; Jimenez; Morethy Couto; Perez-Barreiro, *The Geometry*; O’Hare; Olea y Ramírez; Fundación Juan March). Este nuevo interés no coincide accidentalmente con la compra de la colección Adolpho Leirner (2007) –hasta hoy en día la más completa y extensa de arte constructiva de Brasil– por el *Museum of fine Arts* in Houston. La curadora, Mari Carmen Ramírez, constata que la colección forma un “capítulo meramente importante en la historia internacional del arte moderno” (Tuzik s.p.). Desde entonces la colección ha circulado en diferentes variaciones con otras colecciones de arte de América Latina (i.e. la colección Patricia Phelps de Cisneros) en muchos países europeos. El número de ensayos y catálogos sobre arte concreto de Brasil y América Latina en general ha crecido a un número razonable

en estos países. Sin embargo, cabe preguntar si esta aceptación tardía de “otras modernidades” no representa en verdad una nueva apropiación desde el Occidente, porque

ignorar [siglos de eurocentrismo] es caer en la trampa de expandir el repertorio de imágenes disponibles sin cuestionar la razón de su anterior exclusión, o es simplificarlo como un estrecho proyecto político de justificación y visibilidad en el cual el “otro” se valora como periferia y así involuntariamente se confirma la validez del “centro” a través de oposiciones binarias (Perez-Barreiro, “Invention” 68).

Para dejar definitivamente atrás las jerarquías en la recepción transcultural de arte, falta aún dar algunos pasos, como explica el crítico de arte Joaquín Barriendos, quien introduce el concepto de las “regiones geoestéticas” en la discusión y con cuyas palabras quiero cerrar:

Eliminar la brecha eurocentrista entre nuestra estética occidental y la modernidad dislocada y tardía de los otros no es suficiente. En mi opinión la geografía histórica del canon de arte occidental necesita estar dudado al considerar la dimensión colonial de la modernidad en sí, además de la colonialidad actual del sistema de arte global. [...] Categorizo estos impulsos museográficos [actuales] como un actuar poscolonial occidentalizador. [...] Este tipo de revisionismo museográfico parece estar comprometido a un diseño de una nueva lengua universal geopolítica: arte global como *lingua franca* poscolonial ofrecido del occidente para el mundo. (246-247).

## Bibliografía

Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México, D.F.: Ed. Coyoacán, 1997.

Aguilar, Nelson. *Arte afro-brasileira. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

Aguilar, Nelson. *Negro de corpo e alma. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

Araújo, Olívio Tavares de. *Altares emblemáticos de Rubem Valentim*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

- Barriendos, Joaquin. "GEOAESTHETIC HIERARCHIES: GEOGRAPHY, GEOPOLITICS, GLOBAL ART AND COLONIALITY". *Art and Globalisation*. Eds. James Elkins, Zhiva Valiavicharska y Alice Kim. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2010. 245-250.
- Belting, Hans. *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ed., 1973 [1936].
- Bois, Yve-Alain, Paulo Herkenhoff et al., eds. *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Boston: Harvard Art Museum, 2001.
- Brito, Ronaldo. "Zur Unterscheidung von Konkretismus und Neokonkretismus". *Das Verlangen der Form – O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*. Eds. Robert Kudielka, Angela Lammert y Luis Camillo Osorio. Berlin: Akademie der Künste, 2009 [1985]. 33-39.
- Clark, Lygia. "Bichos". *29 Esculturas de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1960.
- Daniel, Yvonne. *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba and Bahian Candomblé*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- Doesburg, Theo van. *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. Mainz: Kupferberg, 1966 [1925].
- Erber, Pedro. "Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950". *Revista Poiesis* (agosto 2009): 45-57.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. (Trad. de *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011).
- Flusser, Vilém. "Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Versuch über den Brasilianer". *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*. Mannheim: Bollmann, 1994. 7-166.
- Fundación Juan March. *Cold America, Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)*. Madrid: Fundación Juan March, 2011.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Ed. Grijalbo, 1990.
- Glusberg, Jorge, ed. *Art Systems in Latin America*. Londres: Institute of Contemporary Art, 1974.
- Guilbaut, Serge. "Paris, New York, Sao Paulo, and the Love of Modern Art". *Internationalizing the History of American Art: Views*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2009. 160-227.

Gullar, Ferreira. “Teoría do não-objeto”. *Jornal do Brasil. Suplemento Dominical* 19 de diciembre 1959 (Rio de Janeiro).

Gullar, Ferreira. *Experiencia neoconcrtea: O limite da arte*. São Paulo: Cosaic & Naify, 2007.

Jiménez, Ariel. *Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. Colección Cisneros. São Paulo: Fundação Cisneros, 2002.

Klengel, Susanne. “Brasilien denken. Flusser als Vermittler, Phänomenologe, Anthropophage”. *Das Dritte Ufer. Vilém Flusser und Brasilien*. Eds. Susanne y Holger Siever. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. 111-129.

Madeira, Angélica. “A Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958–1967)”. *Tempo Social* 14.2 (2002).

<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702002000200010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702002000200010&script=sci_arttext)>.

Morais, Frederico. *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

Morethy Couto, Maria de Fátima. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Unicamp, 2004.

Neubauer, Susanne. “1959-1968: Lygia Clark and the Brazilian Avant-garde in Germany and Switzerland, a Survey”. *Conference Paper. Permanent Seminar in Latin American Art*. University of Texas Austin; Meeting Margins, University of Essex, University of the Arts London, 2009.

<[http://www.finearts.utexas.edu/aah/files/latin\\_seminar\\_conference\\_papers/PAPER%20-%20Susanne%20Neubauer.pdf](http://www.finearts.utexas.edu/aah/files/latin_seminar_conference_papers/PAPER%20-%20Susanne%20Neubauer.pdf)>.

O’Hare, Mary Kate. *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s-50s*, Petaluma/California: Pomegranate, 2010.

Oiticica, Hélio. *A pintura depois do quadro*. Ed. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Ed. de Arte, 2008.

Olea, Héctor, y Mari Carmen Ramírez. *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2010.

Pedrosa, Mario. *Rubem Valentim: 31 objetos emblemáticos e relevos emblemas*. Rio de Janeiro: MAM, 1970.

Perez-Barreiro, Gabriel, ed. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The Banton Museum of Art, University of Texas, 2007.

Perez-Barreiro, Gabriel. “Invention and Reinvention: The Transatlantic Dialogue in Geometric Abstraction”. *Cold America, Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)*. Madrid: Fundación Juan March, 2011. 67-76.

Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

Salzstein, Sônia. “Konstruktion und Dekonstruktion”. *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*. Eds. Robert Kudielka, Angela Lammert y Luis Camillo Osorio. Berlin: Akademie der Künste, 2010. 47-56.

Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. London, New York: Verso, 2005.

Thwaites, John Anthony. “Brasilianische Überraschungen. Eine Ausstellung im Museum Schloß Morsbroich”. *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*. Eds. Robert Kudielka, Angela Lammert y Luis Camillo Osorio. Berlin: Akademie der Künste, 2010. (Primera edición: *Deutsche Zeitung mit Wirtschaftszeitung* 2 de diciembre 1959).

Tuzik, Ruzik. “Adolpho Leirner Collection at Houston Museum”. *Hulig Media*. 7 de setiembre 2007. <<http://www.hulig.com/33410/adolpho-leirner-collection-at-houstonmuseum>>.