

Arte pop, arte conceptual

y el golpe militar en Brasil (1964-1970)

Marcelo Mari

Resumen

Este ensayo aborda la agitación política del arte moderno después del golpe cívico militar que tuvo lugar en Brasil en 1964. El desengaño que provocó el proyecto constructivista del arte latinoamericano y la construcción de Brasilia llevaron a muchos artistas a cuestionar la capacidad del arte moderno para transformar la realidad. Tras el dominio de las vanguardias constructivistas entre 1950 y 1964, sobrevino el arte del nuevo realismo francés y del *pop art*. El arte pop brasileño asumirá un discurso político ambiguo, a veces crítico de la influencia de la industria cultural en la sociedad o, con mayor frecuencia, un discurso de encantamiento con la nueva sociedad consumista. A partir del cierre político y de la violencia en Brasil después de 1968, los artistas decidieron seguir el ejemplo de la guerrilla en el campo de las artes visuales.

Palabras clave: Crisis del proyecto moderno, Arte pop, Arte conceptual, Brasil, América Latina

Abstract – Pop Art, Conceptual Art and the Military Coup in Brazil (1964-1970)

This essay deals with the political upheaval of modern art after the civilian-military coup that took place in Brazil in 1964. The disappointment with the constructive project of Latin American art and the construction of Brasilia led

many artists to question the capacity of Modern art to transform the reality. If the constructivist vanguards were dominant from the years 1950 to 1964, after those years it comes the art of new French realism and pop art. The Brazilian pop art will assume an ambiguous political discourse, sometimes critical of the influence of cultural industry in society or, more frequently a discourse of enchantment with the new society of consumerism. After the political closure and the violence in Brazil since 1968, many artists resolved to follow the example of the guerrillas in the field of visual arts.

Key Words: Crisis in Modern Project, Pop Art, Conceptual Art, Brazil, Latin America

Marcelo Mari. Brasileño. Doctor por la Universidade de São Paulo, Brasil. Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Universidade de Brasilia. Líneas de investigación: Estética, arte moderno y arte brasileño. Publicación más reciente: *Mobiliario Moderno: das pequenas fábricas ao projeto da Universidade de Brasilia* (<https://www.amazon.com/Mobiliario-Moderno-Pequenas-Fabricas-Projeto/dp/8523011250>). Dirección postal: SQN 109, Bloco J, apto 312, Brasília, CEP 70752-100, Brasil. Teléfono: 55 61 984407118; marcelomari.vis@gmail.com

El auge del proyecto constructivista en las artes brasileñas llegó acompañado de la crisis producida por el golpe militar de 1964, que marcó el fin de las ilusiones sobre el desarrollo económico y social del país. Todo llevaba a creer que, después de un proceso intenso de desarrollo industrial, Brasil quedaría insertado en la división internacional del trabajo, pero la vida política se eclipsó durante los años sesenta. El arte brasileño enfrentaría las contradicciones de esos dos momentos de la historia: el de las grandes perspectivas inauguradas por la edificación de Brasilia y el de la incredulidad con las condiciones de modernización acompañadas por las constantes desigualdades sociales, en un país marcado por el subdesarrollo en la periferia del capitalismo. Por paradójico que pueda parecer, el arte brasileño vivió su mejor momento entre las décadas de los cincuenta y los setenta, con la maduración de un complejo sistema de las artes que antagonizó con el empobrecimiento cultural impuesto por la política de la dictadura militar en Brasil.

La crisis política e institucional impuesta por el golpe militar de 1964 terminó con las acciones de las vanguardias constructivistas y significó la interrupción de una nueva etapa de influencias y de posibles alternativas del arte brasileño, manifestaciones de la crisis ética, política y social que devastó a Brasil. El inicio de la participación más efectiva de los artistas

en la realidad política después del golpe militar en Brasil ocurrió en el *Show Opinião* y durante la ceremonia de inauguración de la VIII Bial de São Paulo:

En septiembre de 1965, se inaugura la VIII Bial de São Paulo, la primera realizada bajo el régimen militar instalado un año antes. Como es habitual, las autoridades estaban presentes en la inauguración de la exposición y al presidente de la República, Castello Branco, estaba reservada una sorpresa: dos artistas premiados en aquella edición, Maria Bonomi y Sérgio Camargo, interrumpieron la ceremonia y le entregaron en la mano una petición para la liberación de cuatro intelectuales. La consternación fue enorme, y la audacia de los artistas también. Pero aún no se había llegado al período más violento de la represión y nada grave sucedió (Alambert, F. C., 2004:110).

Si la tendencia constructivista del arte brasileño formó parte del período de desarrollo de la década de 1950 y dramatizó su crisis en la siguiente década con el golpe militar y los años posteriores, los caminos artísticos brasileños durante la década de 1960 estuvieron vinculados al movimiento generalizado en el ámbito internacional de la Nueva Figuración, del arte pop o del *antiarte* y tuvo sus manifestaciones finales a partir del arte conceptual, que acompañó todo el proceso del incremento de la represión política a finales de 1960 y durante la década de 1970.

El fin del arte constructivista y de la política de desarrollo —simbolizados en la arquitectura y el urbanismo modernos de la nueva capital de Brasil, Brasilia—, coincidió con el surgimiento del *tachismo* (informalismo) y del *pop art*, tanto en la escena brasileña como en el contexto internacional reflejado en la Bial de Arte de São Paulo. De hecho, fueron los aspectos predominantes del arte internacional, cuando la escena artística estaba dominada por las prerrogativas de los intereses políticos estratégicos de Estados Unidos y, por tanto, justificada por operaciones de la mercantilización internacional del arte. Por primera vez, el arte se convirtió en un gran negocio durante el período de la Guerra Fría.

El terror empleado por los militares en Brasil, que se inició con el establecimiento del Acto Institucional Número 5 (IA-5) a partir de 1968, dejó en evidencia la pálida conciencia de la crisis del arte en Brasil. A este período pertenecen la ejemplar producción artística de la Nueva Figuración de Rubens Gerchman, así como una mezcla de arte pop y *arte povera* elaborada por Flávio Império y Sérgio Ferro; poco después, a principios de 1970, encontramos el arte de los *hatillos ensangrentados* de Artur Barrio y el arte conceptual de Cildo Meireles con sus pollos quemados vivos en

referencia a los presos políticos asesinados mediante la tortura. Era el fin del arte que había hecho de la base perceptiva la aprehensión de la dimensión estética de la realidad con la aparición del arte conceptual, que pretendía ir más allá del énfasis puro y simple de los datos visuales.



Artur Barrio. *Situação T/T1*, parque de Belo Horizonte, (1970).

Los primeros años de la década de 1960 —con las crisis de la poética neoconcretista y de la tendencia constructivista del arte brasileño, sumadas a la crisis del desarrollismo brasileño— presenciaron el surgimiento de manifestaciones del arte informal, cuya proyección en la Bienal de São Paulo en 1959 le dio cierta resonancia, y más tarde también del *pop art*. Ambas tendencias estuvieron representadas en el arte brasileño: el arte informal con los artistas japoneses de Brasil como Manabu Mabe, Tomie Ohtake y otros; el arte pop ganó expresión con artistas de la nueva generación, entre ellos Claudio Tozzi, Rubens Guerchman y Carlos Vergara; algunos más como Flávio Império y Sérgio Ferro hicieron uso de elementos del *arte povera* en sus registros visuales. Estas nuevas formas de arte reflejaron en sus singularidades la complejidad de la época y de los hechos con la legitimidad cultural de las democracias capitalistas de Occidente (países centrales, no periféricos) y con su política hacia el mundo durante la Guerra Fría.

La tradición crítica implantada desde principios de 1950 que experimentó la construcción de Brasilia hasta mediados de la década de 1960, representada especialmente por Mário Pedrosa, logró establecer un aporte directo en la relación entre función y forma social, lo que permitió una mediación del nuevo arte con las masas. Si Brasilia fue el punto culminante del proyecto

moderno en Brasil y en el mundo, toda la actividad cultural relacionada con el periodo desarrollista se vio comprometida a partir del golpe político de los militares. Así, la crítica de arte, representada por Pedrosa como sinónimo del diálogo entre el arte y el público, el discernimiento entre la producción social y lo artístico, fue perdiendo su importancia y poco a poco reemplazada por los críticos interesados en la transformación cultural de los valores o de los comportamientos (entendida como la revolución del sistema simbólico, solamente), tan complacientes con el mercado del arte como con la ocupación de espacios institucionales del arte y legitimados por las condiciones sociales preexistentes en la era desarrollista brasileña.

Si bien el golpe militar no causó ninguna reacción inmediata por parte de los artistas a lo largo de la década de 1960 hasta la promulgación de AI-5, por lo menos ocurrieron eventos importantes como el espectáculo y la exposición *Opinião* en Río de Janeiro y *Propostas* en São Paulo, en 1965 y una reedición en 1966, así como la exposición Nueva Objetividad celebrada en Río de Janeiro en abril de 1967. En un primer momento, la aproximación entre el arte y la vida deriva del Neoconcretismo con la participación del espectador en la obra del arte y después, con otro sentido, a partir de la llegada del arte pop a Brasil. Esta última forma de expresión artística se convirtió en la mayor referencia de la actuación de los *mass media* en el mundo y en Brasil como un signo de equivalencia grosera entre los diferentes productos en el consumo generalizado de las imágenes.

El crítico de arte Mário Pedrosa señalaría, en distintos artículos publicados en periódicos de durante los años 1950 y 1960, cuáles eran las mayores dificultades y dilemas aparecidos en el desarrollo de las vidas sociales puestos en evidencia por el arte contemporáneo: la pérdida progresiva de la interioridad psíquica y la crisis del condicionamiento estético. Para Pedrosa, el arte pop (así como el neorrealismo francés y el *arte povera*) surgido en un período inmediatamente posterior a la búsqueda de la visualidad plástica pura como condición del establecimiento de la unidad estilística moderna y del sentido *supraindividual*, representaba la pérdida histórica de patrones visuales y el desvanecimiento de la dimensión cultural preexistente. De acuerdo con Mário Pedrosa, el *pop art* fue el resultado de la

[...] ausencia fatal, irremediable, de esos patrones preexistentes a indicar que el arte había perdido sus raíces culturales, y estaba subordinado a otros patrones necesariamente inestables y al azar como el mercado de consumo dominante (Pedrosa, 1966 [1995]:122).

La pérdida progresiva de la interioridad psíquica es un problema de nuestro tiempo, en el que todo se da a sentir y conocer a los datos una vez sensibles sin la mediación satisfactoria debido a la dinámica acelerada de los procesos vividos. Pedrosa señaló que, en la sociedad de masas, el arte y cualquier actividad que requiere de una larga reflexión, fueron eliminados de la experiencia del día a día. Esto se debe a que en las sociedades capitalistas (reteniendo aquí la dimensión de vida burguesa), la vida cotidiana de los hombres es la vida especialmente extrovertida. Dicho esto, se entiende que en la actualidad todo se exterioriza. El ritmo acelerado de la vida no deja tiempo para la contemplación.

Sin la contemplación, la experiencia educativa a través del arte no es completa y estamos en un momento de estancamiento de las características de la formación de la conciencia del ser humano moderno. Si su vida interior es destruida gradualmente por la incapacidad de ver, oír y pensar cuidadosamente acerca de lo que vive, el nuevo ser que sale de la experiencia dinámica de total disponibilidad y de la reacción inmediata a todas las solicitudes externas (ausencia del modelo como modelo inexorable) es uno de conciencia fabricada desde el exterior, los sueños ya preparados y las expectativas fríamente calculadas. Como decía Pedrosa:

La paradoja de nuestro tiempo es que los medios de producción aún no se socializan [...] pero la vida del hombre ya lo ha sido [...] (Pedrosa, 1995 [1952]:96).

El criterio de condicionamiento estético de los sentidos del ser humano moderno se redujo a la adecuación a los cambios siempre inestables y aleatorios definidos por las necesidades del mercado, que finalmente invadieron la lógica de funcionamiento de la dimensión del arte. Fue precisamente esta inversión de la importancia otorgada a las instituciones modernas lo que llegó a ser determinado por la sociedad de consumo, lo cual definió la aparición del arte pop. Mario Pedrosa lo describiría como una crisis del condicionamiento artístico en la cual ya no eran el arte y sus instituciones los llamados a determinar la dirección y la dimensión estética de la humanidad, con lo que no se conseguía más que imputar un modelo que no fuese la negatividad. Él diría que, a mediados de 1960, el arte y los productos industriales no se diseñaban siguiendo una lógica funcional, sino en obediencia a las lógicas del mercado, establecidas, además del precio, por las estrategias de la publicidad.

Aunque la imagen publicitaria se convirtió en una referencia de los procedimientos técnicos, semióticos y semánticos del pop, también los elementos propios de una civilización de desechos, así como el llamado “sueño americano” –con su estética de la opulencia–, formaron las condiciones de un nuevo tipo de realismo en el arte basado en el uso de diferentes materiales. El arte pop, a pesar de estrenarse entre los británicos, ya tenía su significado completo de desarrollo en los Estados Unidos, donde la sociedad de consumo conormada por las presiones sociales era una realidad. La producción en masa por un lado, y el rápido envejecimiento de los productos por el otro, marcaron la lógica de la producción y la circulación de bienes en una sociedad que rápidamente llegó a considerarlo todo como efímero. El arte pop era hijo tanto de los impulsos atávicos del mundo de la publicidad como de las estéticas regidas por la obsolescencia programada de los productos en la sociedad de masas y, por tanto, por una verdadera ley de la aceleración de lo novedoso y una permanente pérdida de acondicionamiento estético.

Si la VI Bienal de São Paulo (1961) destacó el arte informal, la IX Bienal fue dedicada al *pop art* (1967). Como dijo Mário Pedrosa en aquel momento:

Aún hacen referencia a la penúltima bienal, la IX Bienal y, por la fuerza de las circunstancias a la última, la X del año pasado. La IX Bienal (1967) fue una cuyas innovaciones radicales comenzaron a suceder desde la VI y alcanzaron su pleno desarrollo. En los últimos años el único pabellón con exposiciones dignamente presentadas, de modelo museográfico, con organización científica, ha sido el de los EE. UU. [...] La crisis, sin embargo, no sólo se vive en la Bienal de São Paulo. La de Venecia ha aprobado una reforma para ver si sobrevive (Pedrosa, M. 1973 [1970]:55).

Sin duda, el modelo de bienales de arte estaba en crisis y era un recorrido hecho en la década de 1960; el problema era que la crisis de las bienales se sumaba a la crisis de los propios museos modernos, la posición autónoma del arte y su papel educativo en los sentidos del ser humano. Se puede decir que la IX Bienal de São Paulo no sólo fue un triunfo del pop estadounidense, sino de esa forma “americana” profesionalizada y planeada de concebir a las artes visuales como un buen negocio. El impacto y la buena acogida de gran parte de la crítica brasileña sobre el pabellón de los Estados Unidos en la bienal dice mucho sobre la posición central que ocupaba este país como un lugar irradiador de las nuevas tendencias del arte mundial.

A fin de cuentas, los Estados Unidos lideraban las neovanguardias y las políticas del arte en las democracias capitalistas de Occidente. Si el nuevo arte se enmarcaba de forma segura como consumo conspicuo, no dejaba

de seguir la lógica de la industria cultural y de su demanda comercial de consumo, que se presentaban a sí mismos como definitorios de la disponibilidad permanente del ser humano y de sus sentidos para lo que hubiera sido vendido y consumido. He ahí la crisis del arte contemporáneo en relación con el pasado reciente del arte de vanguardia.

En Brasil, dicha crisis determinó el abandono del arte constructivista y su cambio hacia el informalismo y más tarde hacia el arte pop como aspectos predominantes del arte internacional, en virtud de la situación que se vivía en los países occidentales, donde la escena artística privilegiaba los intereses políticos y estratégicos de los Estados Unidos y, por tanto, estaba justificada en y por las operaciones de mercantilización. Por primera vez el arte se convertía en un gran negocio. En la famosa expresión de la escena estadounidense, asignada a Robert Rauschenberg: “¡El arte es sexy! El arte es dinero-sexy-ascenso-social-fantástico” (Arantes, 2004:195).

Aunque el arte pop tuviera todas estas connotaciones, entendidas en Brasil como un arma ideológica de la Guerra Fría y como producto de consumo conspicuo, vale decir que críticos de arte como Ferreira Gullar y Mário Pedrosa resaltaron el radicalismo crítico en el *pop art* brasileño de Rubens Guerchman o de Carlos Vergara durante el período de la dictadura. Tanto éstos como otros artistas brasileños trabajaron un arte pop que se destacó no sólo por sus malos acabados, por el paliativo pictórico técnico (sinónimo de nuestro subdesarrollo) inexistentes en el pop estadounidense, sino también por una visión virulenta de la realidad social y de los acontecimientos políticos en Brasil. Sin embargo, tanto Gullar como Pedrosa encontraron elementos contradictorios en este nuevo realismo del arte pop a la manera brasileña, sin dejar a un lado todos los evidentes elementos regresivos.



Rubens Guerchman, portada del disco *Tropicália* (1966) 50 x 50 cm.

La situación era diferente para Sergio Ferro cuando escribió “Los límites de la denuncia” en el número 4 de la revista *Time Rex* de 1967. Ferro problematizaba el potencial transformador de este nuevo realismo del arte brasileño e internacional. Para él, el arte pop había entrado en Brasil con la fuerza de una imposición política y del mercado, por lo que no tenía potencial crítico radical sobre el sistema de las artes en el que es-

taba insertado. Aunque considerado como politizado, el pop brasileño se enmarcó dentro de la importación de un modelo cultural muy bien definido, tanto por su sensibilidad, como por su apoyo a un modelo económico en el que prevalecieron la institucionalización y la legitimación del arte por la presión de los valores impuestos por el nuevo sistema de guía del arte que pasó a ser el mercado internacional.

Hay que recordar que, al tiempo que en la escena estadounidense el arte pop marcaba la primacía del mercado de las artes visuales, ya se encontraban adelantando una segunda etapa de su política cultural en el mundo. Sam Hunter, el agregado cultural de los Estados Unidos en Brasil, comenzó a poner en práctica un plan de acción política —no decidido por el arte y su sistema—, que servía como respaldo a la orientación general enmarcada en la Guerra Fría. Como se sabe, Hunter fue el responsable de difundir el arte pop en Brasil y de fortalecer las relaciones de apoyo cultural inmediatamente después del golpe militar. Estas pequeñas iniciativas formaban parte de un conjunto más amplio de estrechamiento estratégico de las acciones para consolidar la cooperación política entre Brasil y Estados Unidos. Entre paréntesis, la crisis de los misiles cubanos llevaría a que la pintura de Claudio Tozzi, sufriera, literalmente, un acoso intimidatorio.

Entre las acciones planeadas por Hunter, figuraba una exposición en California de los artistas pop de Brasil así como invitar a un grupo de artistas pop estadounidenses a la Bienal de São Paulo. Esta segunda propuesta resultó un éxito y completó el ciclo de la dominación del arte “americano” contemporáneo en el escenario mundial de las artes visuales. A ningún otro motivo se debió la controversia acerca de la premiación a Robert Rauschenberg en detrimento de Julio Le Parc en la Bienal de Venecia 1964, lo cual ya era un indicador de hacia dónde se dirigiría la influencia en las artes visuales durante las próximas décadas.

La exposición de los artistas brasileños en los Estados Unidos nunca se llevó a cabo porque Hunter quería presentar al público estadounidense una confirmación de lo que ya sabían en el orden visual de la sociedad de consumo cosificado en el mundo *cool* de los bienes de consumo. El pop brasileño era demasiado caliente (*hot*) para el período marcado por la Guerra Fría: el miedo a los misiles y la amenaza comunista en la vecindad, el temor a Cuba y al Che Guevara pintado por Claudio Tozzi, por cierto objeto de ataque en su presentación en el Salón Brasilia en 1967. El crítico de las nuevas vanguardias y del arte conceptual en Brasil, Frederico Morais, comentaría a principios de la década de 1970:

Digamos que houve uma elevação na temperatura à medida que alguns artistas abordavam assuntos mais intimamente ligados à vida brasileira. Porque, se para muitos autores norte-americanos, a pop é (foi) uma espécie de barômetro das novidades de uma sociedade de consumo e altamente tecnificada, prevalece, contudo, uma atitude *cool* (distante, fria, não participante) diante desta mesma realidade. No Brasil, ou na América Latina, a pop adquiriu um caráter *hot*. Quando Sam Hunter [...] veio ao Brasil com a intenção de organizar uma exposição de arte latino-americana em seu país, não pôde chegar a um acordo com os artistas brasileiros. [...] Enquanto ele queria uma arte ‘cool’, os brasileiros só concordavam em remeter obras ‘hot’. A mostra acabou não saindo (Morais, 1975:97).



Claudio Tozzi, *Guevara, vivo ou morto...*
Tinta acrílica sobre aglomerado (1967) 175 x 300 cm.

Según Otilia Arantes, el arquitecto y pintor Sérgio Ferro tenía una visión poco optimista del arte pop brasileño:

[...] Mientras llamaba la atención a esta politización del arte pop de los artistas brasileños, fue menos optimista que Hélio Oiticica o Mario Pedrosa, en cuanto a las posibilidades de transformación de este arte o, ante todo, sobre la originalidad de nuestra vanguardia. Sérgio Ferro vio en ella solo una manifestación clara de lo que éramos, una “colonia yanqui”: partíamos del lenguaje de la metrópolis para hablar de nosotros. Según él, sí intentaba politizar el *pop art* pero sin superar los límites impuestos por ella. Además, la violencia interna de la represión cuidó mucho de evitar la denuncia de la violencia, lo que este arte expresó no era otra cosa que la frustración de la pequeña burguesía alejada del

poder. El pop brasileño señalaba fenómenos superficiales sin tocar las estructuras económicas del sistema; por ejemplo, tenía como uno de los objetivos la cultura de masas, que, de acuerdo con Ferro, era más una problemática de la metrópoli y no de nosotros, con la que acabábamos siempre, quisiéramos o no, nos identificábamos. Por lo tanto, era un arte en los límites de la denuncia (Arantes, 1983:10).

En su artículo “Por qué se detuvo el arte brasileño”, de 1965, publicado en la efímera revista *Civilização Brasileira* —opuesta al golpe militar—, el crítico de arte y poeta Ferreira Gullar opinó acerca de las incongruencias del arte brasileño contemporáneo a partir de la discusión de las posiciones de Frans Krajcberg, Waldemar Cordeiro y Pierre Restany sobre las causas del estancamiento del arte constructivo en Brasil y sobre la crisis del arte internacional.

El poeta Gullar no hizo una defensa contundente del nuevo realismo interpuesto por el pop como algo bueno en sí mismo, aunque pensaba en las contradicciones que marcaron la complejidad de los escenarios nacional e internacional, donde la transición de arte puro por el enfoque de las manifestaciones entre el arte y la vida parecía que no coincidían de manera adecuada. Aunque fuera solamente un ajuste de cuentas con el pasado constructivista, del que Gullar no puede negar que formó parte, eso sirvió para pensar en la dificultad de renovación del arte brasileño (aunque el pop brasileño contenía diferencias radicales) y la asimilación subrepticia de las modas artísticas, que eran signos de la crisis general de la cultura bajo condicionamientos históricos nuevos, impuestos por el imperialismo y por la sociedad de mercado.

Como dijera Pedrosa en 1975, el sistema de las artes se cerró en la lógica del mercado:

[...] la exposición de arte se convierte en la feria de arte y los distribuidores comienzan a dominar. Las leyes del mercado capitalista no perdonan: el arte, una vez que asume valor de cambio, se convierte en mercancía, como cualquier jamón (Pedrosa, 1973:10).

A partir de la crisis del proyecto moderno y principalmente con la política militar AI-5 en Brasil, el crítico de arte se fue al exilio y asumió un papel inexpresivo en lo relativo a respaldar las tendencias artísticas en el sistema de las artes. Varios intelectuales cercanos y compañeros de Mário Pedrosa que formaban parte del medio y de las manifestaciones del proyecto constructivista de Brasil, corrieron la misma suerte: presionados por la persecución militar, también salieron al exilio o se mudaron al extranjero,

como Ferreira Gullar o Hélio Oiticica, porque un objetivo prioritario de la policía era hacerlos responsables de ser ellos portavoces de los ideales y de la fuerza crítica de la generación constructivista. Tanto Gullar como Oiticica partirán de las experiencias constructivistas para la reflexión intelectual y poética sobre la especificidad brasileña, en lo nacional y popular así como en su relación con el campo internacional.

La producción poética de Hélio Oiticica revela bien la contradicción entre los elementos estructurales de la realidad social brasileña y la crisis de la vanguardia constructivista basada en la idea de la reestructuración social a partir de los principios de la arquitectura y de las artes visuales en Brasil. Con el cierre de esta perspectiva utópica y habiendo comenzado por el arte, la crítica de arte y los artistas de Brasil se encontraron con la realidad del golpe militar y con la degradación de las reformas del Estado así como con la interrupción de la expansión efectiva de los derechos para los grupos sociales menos favorecidos en Brasil. La generación de nuestros críticos de arte y de la producción artística del período correspondiente a los años sesenta trabajaron junto a la generación anterior y de allí asumieron una posición frente a los problemas estéticos contemporáneos; con el tiempo, esa generación más joven ocupó el vacío dejado por el exilio de muchos combatientes de la generación constructivista.

Oiticica no sólo fue uno de los organizadores del boicot de la Bienal¹ en 1969, sino también el ideólogo y promotor de varias demandas colectivas que organizaron los artistas de aquellos tiempos para conformar una oposición unida contra el enemigo común: la derecha y los militares. Entre las medidas adoptadas por Oiticica estaban la participación con *parangolés* en la exposición *Opinião 65*, con los residentes de la favela Mangueira para cuestionar el abismo social (blancos y negros, ricos y pobres) y estético (arte popular y erudito) de la sociedad brasileña dividida en clases; la participación en la exposición *Opinião 66*; la realización de la instalación *Tropicália* como alegoría de la modernización contradictoria de Brasil en la exposición *Nova Objetividade Brasileira*, siendo el responsable del Manifiesto de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1967; al año siguiente organizó la manifestación artística en el Parque Flamengo con el nombre de *Apocalipopótese*.

1. Calirman describe: "After heated debate, the crowd in Paris enthusiastically agreed to a boycott in solidarity with brazilian artists who were living and working under censorship. France would not participate in the X São Paulo Biennial. The event would go with a fraction of the art it might have showcased -United States, Holland [...], Mexico, Venezuela, Argentina, the Soviet Union [...] - without significant representation of the many International art tendencies" (Calirman, 2012:11).

En el caso de Hélio Oiticica y de muchos otros artistas, se trataba de pensar el espacio del arte más allá de los museos y de los espacios curatoriales tradicionales del arte moderno. Esta aproximación entre el arte y la vida hizo que su dimensión social fuera más evidente. Celso Favaretto comenta sobre la producción del artista brasileño en esos años de 1960:

El *Parangolé* funda el “anti-arte ambiental” de Hélio Oiticica. Perseguida desde la crisis de la pintura y constituyéndose paulatinamente con la formulación de las órdenes de manifestaciones, produce un campo de estructuras abiertas en las que la invención se ejercita como proposición vivencial. Las manifestaciones ambientales son lugares de transgresión en las que se materializan signos de utopías (de recreación del arte como vida) (Favaretto, 2000:121).



Hélio Oiticica, *Parangolés*, Rio de Janeiro (1979).

Aunque Frederico Morais enfatizara la revolución de los comportamientos, lo que se evidenciaba con más nitidez era precisamente la dimensión del arte en la vida del Tercer Mundo brasileño. Acerca de las manifestaciones de arte en la calle en los fines de semana, Morais sostenía:

Coincidiendo con las marchas, se produjo un aumento de las manifestaciones de arte en la calle. Antes de 68 tuvimos los “parangolés” de Oiticica, en el MAM de Río y en el relleno de la Gloria. En São Paulo, el 67, la exhibición de banderas de Nelson Leirner y Flávio Motta, impedida de

continuar en la plaza pública [...]. El más importante en este período, a los 68, fue “un mes de arte público”, que el *Diário de Notícias* ha promovido en julio, en el Parque Flamengo (Morais, 1975:94-5).

Antes de su exilio, Mário Pedrosa ya había luchado en favor de la movilización de los artistas e intelectuales para boicotear la Bienal de São Paulo. En pleno período de Ato Institucional (AI-5), la desaprobación de las obras destinadas a la IV Bienal de París por ser “consideradas políticas” en opinión de los censores militares, provocó la protesta de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte (ABCA) en la figura de Pedrosa y condujo al boicot masivo de artistas internacionales en la Bienal de 1969. El punto culminante del deterioro de su relación con el gobierno militar se produjo durante su viaje de estudios patrocinados por la UNESCO; Pedrosa fue responsabilizado por el gobierno militar de haber enviado una carta a esta organización internacional en la que denunciaba la tortura, lo cual fue considerado por los militares como una mancha a la imagen de Brasil en el exterior. Cuando regresó al país fue interrogado por los organismos de investigación policial, y como Pedrosa simpatizaba con los presos y torturados, eso le valió una acusación inmediata. En julio de 1970 a Pedrosa se le decreta prisión y se fuga hacia Chile, con una breve participación en la experiencia socialista del gobierno de Salvador Allende. Éste fue el gran período del éxodo de artistas, intelectuales y militantes brasileños, quienes vieron obligados a por las circunstancias a salir de Brasil.

Pero después de todo, ¿qué podría ser considerado como vanguardia en el Brasil de los años posteriores a la dictadura militar y del recrudecimiento del terror? ¿No había, por así decirlo, un anacronismo en el uso del término, cuando se constata que ya se había avanzado hacia una nueva rutina del arte, que fue llamado por Mario Pedrosa, en la década de 1960, como arte posmoderno? El término vanguardia comenzó a utilizarse a finales de 1960 y principios de 1970 como una referencia directa a la experimentación del arte brasileño, en oposición a la tradición nacional-popular representada por el arte político o activista que enfatizaba el contenido sobre la forma, con la hipótesis mecánica de la separación de estos términos, y la cual hacía una didáctica artística un intento de acercarse a las masas en la búsqueda de valorización del elemento nacional registrado en las diversas manifestaciones de la cultura popular brasileña.

Estos elementos de afirmación de los valores de la cultura popular brasileña fueron aclimatados y posteriormente incorporados por la propaganda y el discurso ideológico de la dictadura militar. Si, por una parte, desde el punto de vista de la política las decisiones de la dictadura militar

estaban vinculadas a los intereses de Estados Unidos para el continente, lo que consolidó el afán por la primacía ideológica del mercado del arte, principalmente a partir de la década de 1970, por la otra, los intelectuales y los artistas brasileños se opusieron por un breve periodo a esta tendencia oficializada en Brasil.

Hay que recordar que en los años sesenta ocurren una serie de acontecimientos en el mundo que cambiarían la forma tradicional de hacer política así como del comportamiento de la gente. Durante este período ocurrió el famoso mayo de 1968 en Francia y la campaña contra la guerra de Vietnam en los Estados Unidos; ambos eventos tuvieron repercusiones más allá de sus propias fronteras nacionales. En cuanto a la revolución de mayo de 1968, ésta marcó decisivamente la educación superior de las universidades francesas, europeas y del mundo. La politización de los estudiantes –quienes han venido a ejercer un papel central en la formulación y en la ejecución de las principales actividades contraculturales– proviene, en parte, del proceso que en años anteriores había llevado, al menos en Francia, a la incorporación de un mayor número de jóvenes pertenecientes a un espectro social más heterogéneo, a una gama más amplia de clases sociales dentro de la universidad.

El arte conceptual brasileño tuvo como uno de sus principales promotores al joven crítico de arte Frederico Morais, autor y organizador el evento *Do Corpo à Terra* en Belo Horizonte, en abril de 1970. En una larga declaración posterior, Morais, afirmó:

En la historia del arte brasileño es conocido como *Do corpo à terra*, pero, en realidad, se trató de dos eventos simultáneos e integrados: la exposición, objeto y participación, inaugurada en el Palacio de las Artes el 17 de abril de 1970 y la manifestación *Del Cuerpo a la Tierra*, que se desarrolló en el Parque Municipal de Belo Horizonte, entre el 17 y el 21 de abril del mismo año, promovida por el Hidrominas – industria de turismo del Estado de Minas Gerais (Morais, 2004:115-6).

Frederico Morais define al arte conceptual como una actividad de vanguardia cuyo modelo era la acción de los combatientes en la guerra de guerrillas. Hacía sentido hablar incluso del arte de vanguardia en Brasil debido a la naturaleza transgresora de sus propuestas, inspiradas en la vanguardia política (en guerrilleros como Guevara y Fidel Castro en Cuba) con el presupuesto de que el arte que se produjo en ese momento estaba por delante del tratamiento dado a los problemas estéticos de su tiempo (tal y como las vanguardias europeas que habían jugado antes ese papel). Toda una generación de intelectuales y de artistas se encargó de dar este

impulso tardío de afirmación del carácter vanguardista al arte brasileño y fue el resultado de un proceso de ruptura con el modernismo de la primera mitad del siglo XX.

Años después de *Do corpo à terra* y de las reuniones convocadas como *Domingos da Criação* en 1971, Frederico Morais hizo un balance de la vanguardia del arte en Brasil desde la década de 1950 hasta el golpe militar y después de la emisión del AI-5. A su juicio, la manifestación *Do corpo à terra* fue el último signo de la crisis moderna y una propuesta de negación de los paradigmas establecidos por la modernidad para trascender todo en un nuevo estatus para el arte y para la vida.

Un antiarte que negaba no sólo las viejas costumbres morales y burguesas de su tiempo (aunque apenas era una revolución del comportamiento), sino que hacía la conexión de estos artistas con la intensificación de la crisis política y social en el país. En ese momento los artistas siguieron el ejemplo de la guerrilla y se sumergieron en la vida, hicieron de las tácticas y de las acciones no previstas importantes medios para posicionarse contra el estado de cosas existentes. Los *Hatillos ensangrentados* de Artur Barrio, las *Urnas calientes* de Antonio Manuel, los *Pollos vivos quemados* de Cildo Meireles y, poco después, la elaboración de cócteles molotov con botellas de Coca-Cola, no dejan lugar a dudas sobre el enfoque o la simpatía de los artistas con los movimientos guerrilleros de Cuba y la resistencia política contra el régimen militar en Brasil en 1970.

Conclusiones

El arte brasileño pasó por varios cambios entre las décadas de 1950 y 1970. Entre ellos, el principal fue la conquista de un lenguaje autónomo para el arte moderno, la consolidación de sus instituciones culturales y el compartir el lenguaje internacionalizado del modernismo. Todo esto parecía hacer creer que el arte moderno y su autonomía eran contribuciones en el campo estético para la revolución que estaba ocurriendo en el mundo de la política, en lo social y, por qué no decirlo, en lo ético. El proyecto moderno tuvo su culminación en Brasil con la construcción de la nueva capital del país, Brasilia, inaugurada en 1960. Pasado el período de profundización del vínculo entre la función social del arte y la política brasileña entre los años 1961 y 1963, 1964 fue el momento en que se puso fin a las expectativas de un futuro más igualitario y mejor. La amenaza de revolución comunista en América Latina y la crisis de los misiles en Cuba durante el auge de la Guerra Fría marcaron la política norteamericana de intervención en el continente americano a partir de la década de 1960. El arte brasileño

respondió inmediatamente al intervencionismo en asuntos nacionales de la misma forma en la que contestaba el golpe proestadounidense que mantenía a la economía estrangulada como satélite de la economía central del país del norte. Pasado el período de profundización del vínculo entre la función social y el arte, todo se vino abajo y la resistencia artística e intelectual fue perseguida en Brasil después del Acto Institucional Número 5. Las persecuciones se transformaron en asesinatos promovidos por el terrorismo de Estado.



Cildo Meireles, *Billete sellado con Quem matou Herzog?* (1975).

Bibliografia

- Alambert, F. C. (2004). *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos Curadores*, São Paulo: Boitempo.
- Arantes, P. E. (2004). *Zero à esquerda*, São Paulo: Editora Conrad.
- Arantes, Otilia B. F. (1983). “Depois das vanguard”, en: *Arte em Revista*, n.o 07 São Paulo, CEAC/Kairós, 10.
- Botelho, A. (2008). *O moderno em questão - a década de 1950 no Brasil*, Rio de Janeiro: Topbooks.
- Calirman, C. (2012). *Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meireles*, Durham and London: Duke University Press.
- Combalá, V. (1975). *La poética de lo neutro y la crítica del arte conceptual*, Barcelona: Anagrama.
- Favaretto, C. (2000a). *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP.
- Favaretto, C. (2000b). *Tropicália: alegoria, alegria*, 3.ª ed., Cotia: Ateliê Editorial.
- Ferreira, G. y Cotrin, C. (eds.) (2006). *Escritos de artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Zahar.
- Fiz, S. M. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*, Madrid: A. Corazón.
- Gullar, F. (1965). “Porque parou a arte brasileira”, en: *Revista Civilização Brasileira*, março, n.o 01, Rio de Janeiro.
- Gullar, F. (ed.) (1973). *Arte brasileira hoje (situação e perspectivas)*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A.
- Holanda, H. B. (1981). *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, São Paulo: Brasiliense.
- Mari, M. (2008). *Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10012008-115706/pt-br.php>
- Morais, F. (1975). *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Morais, F. (2004). “A vocação construtiva da arte brasileira: o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução”, en: Silvana Seffrin (org.): *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 115-6.
- Pedrosa, M. (1995). “Arte e revolução (1952)”, en: Otilia B. F. Arantes (org.): *Política das artes*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, M. (1973). “A Bienal de cá para lá” [1970], en: Ferreira Gullar (org.): *Arte brasileira hoje (situação e perspectivas)*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Seffrin, S. (org.) (2004). *Frederico Moraes*, Rio de Janeiro: Funarte.

Recibido: 25 de marzo de 2017 Aprobado: 15 de enero de 2018