

**ramona**

revista de artes visuales  
n° 92. julio 2009  
10 pesos

**Una iniciativa de la Fundación Start**

**Editor fundador**

Gustavo Bruzzone

**Concepto**

Jacoby

**Grupo editor**

Roberto Amigo, José Fernández Vega,  
Graciela Hasper, Roberto Jacoby,  
Fernanda Laguna, Ana Longoni,  
Guadalupe Maradei, Judi Werthein

**Colaboradores permanentes**

Xil Buffone, Diana Aisenberg, Diego Melero,  
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,  
Lux Lindner, Alberto Passolini, Alfredo Prior,  
Daniel Link, Mariano Oropeza, M777,  
Melina Berkenwald

**Coordinación y edición**

Santiago Basso  
editorial@ramona.org.ar

**Editores invitados**

Gonzalo Aguilar  
Paula Braga

**Corrección**

Dolores Curia

**Rumbo de diseño**

Ros

**Diseño gráfico**

Silvia Canosa

**Suscripciones y ventas**

Dolores Curia

**Publicidad**

Paula Bugni  
Candelaria Muro

**Archivo y donaciones**

Dolores Curia

Los colaboradores figuran en el índice

**Muchas gracias a todos**

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores  
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

[www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)  
[ramona@ramona.org.ar](mailto:ramona@ramona.org.ar)

**Concepto**

Jacoby

**Coordinación**

Paula Bugni

**Agenda y secciones**

Lucía Arnaud  
Florencia Hipolitti

**Desarrollo web**

Leonardo Solaas

**Fundación START**

Bartolomé Mitre 1970 5°B  
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As  
[info@fundacionstart.org.ar](mailto:info@fundacionstart.org.ar)

**Coordinación general**

Paula Bugni  
Patricia Pedraza

**Administración**

Guadalupe Marrero Gauna

**Prensa**

Lara Daruiz

# índice

## EDITORIAL

7 **Jogo bonito**

## ABRAZA A BRASIL

8 **Introducción: Redes elásticas**  
Gonzalo Aguilar y Paula Braga

10 **Una enciclopedia modernista**  
Raúl Antelo

15 **Mirar el pasado a partir del presente: apuntes sobre el arte brasileño en la década del ochenta**  
Thais Rivitti

20 **Escenas de una Bienal o sobre la posibilidad de cuestionar a la institución desde ella misma**  
María Angélica Melendi

26 **Mira Schendel: el reverso del reverso**  
Cauê Alves

31 **La red como soporte: Hélio Oiticica, Paulo Bruscky, Cildo Meireles, Ricardo Basbaum**  
Paula Braga

36 **Groovy Promotion**  
Frederico Coelho

40 **Leonilson: unas memorias sentimentales**  
Mario Cámara

43 **En torno a la abstracción en la escena contemporánea: revisiones del concretismo en Argentina y Brasil**  
María Amalia García

47 **Contra la clausura del deseo. Para incitar una propuesta pulsante de acción y resistencia de la poesía concreta brasileña**  
Fernanda Nogueira

53 **Poderes de la vulnerabilidad**  
Florencia Garramuño

57 **Artistas de la deriva: Cine y cultura de la movilidad**  
Paula Alzugaray

60 **¿Será Portunhol?: Una lengua en construcción de puntos amorosos en la división geopolítica Argentina-Brasil**  
Teresa Riccardi

# Jogo bonito

**M**i relación con el Brasil, como hincha argentina que soy y como en todo vínculo de hermanos, es apasionada, intensa y constante, teñida de admiración y de un poquito de celos a veces. Tanto es así que cuando se produce el encuentro, el mundo se detiene a la espera de un choque de gigantes. Tal el caso del “dossier verde-amarillo” que publiqué hace unos años. Tal el del número que tienen entre manos. La tierra del *jogo bonito* me pidió revancha y, claro, acepté.

Hay equipo y hay quienes supieron elevar al máximo el rendimiento de los once jugadores y animar el partido desde varios frentes: Gonzalo Aguilar y Paula Braga fueron los DT responsables de revivir un clásico en clave artística y contemporánea. Por ello, abren el dossier con una presentación en formato chat donde revelan sus esquemas tácticos para lograr un número que funciona como un entramado de “redes elásticas”, en sintonía con la tendencia a la comunicación en red del arte brasileño actual.

Arranca el primer tiempo con una jugada de Raúl Antelo, que marcará el ritmo de un partido electrizante. Este jugador “entre argentino y brasileño”, estudia el programa de la *Revista do Brasil* (1919), de Monteiro Lobato, para ilustrar lo que fue y lo que podría haber llegado a ser el modernismo. Luego, pasa el balón a la crítica e investigadora Thais Rivitti, quien realiza un hábil análisis de dos muestras contemporáneas que recuperaron el arte brasileño de la década del ochenta sin poder desprenderse de los lugares comunes que la crítica sostiene sobre la producción del período. El juego continúa con “Escenas de una Bienal”, donde María Angélica Melendi hace foco en distintos episodios que marcaron la historia de la Bienal de San Pablo desde su creación en 1951 hasta el presente, para preguntarse si es posible cuestionar a la institución desde su interior. En “La red como soporte”, Paula Braga trabaja con obras de los años setenta que propusieron *avant la lettre* la noción de red como soporte para la emergencia de lo colectivo. El investigador y curador Cauê Alves ofrece una potente reflexión de cómo el modo en que la artista Mira Schendel experimentó con la materialidad del papel, la escritura y la caligrafía, constituye un desafío a las concepciones tradicionales de lenguaje e incluso a la relación sujeto creador-objeto artístico.

Ya cerca del área, Federico Coelho para la pelota para pensar sobre el productivo y no tan conocido diálogo entre el artista plástico Hélio Oiticica y el poeta Waly Salomão, que entiende como un modo de convivencia y confluencia estética. Mario Cámara sigue el juego porque le interesa indagar en el trabajo de bordado de telas y ropas que llevó a cabo el artista Leonilson durante toda su carrera, como una de las manifestaciones del grupo de artistas plásticos que apareció en la escena de arte brasileño en los ochenta y que se caracterizó por una lógica de producción pre-industrial en clara alusión crítica a los procesos de modernización vinculados al autoritarismo.

El segundo tiempo está lleno de goles femeninos: los de María Amalia García, Fernanda Nogueira, Florencia Garramuño, Paula Alzugaray y Teresa Riccardi. Cada una a su turno, hacen vibrar el estadio con contrapuntos entre el arte argentino y el carioca; más relaciones íntimas entre artes visuales y poesía; el reconocimiento de algunos de los paradigmas de la creación audiovisual brasileña como el nomadismo, la deriva, el hibridismo; el portunhol y los límites culturales difusos... Y suena el silbato...

Abracen a Brasil, pónganse la camiseta y prepárense para vivir un partido colosal en el que ganamos todos porque ¡todos y todas son cracks!

## INTRODUCCIÓN

# Redes elásticas

## Paula Braga<sup>1</sup> y Gonzalo Aguilar<sup>2</sup>

17:27 **Gonzalo:** Hola Paula, el número de **ramona** ya está terminado. Creo. Sólo falta la introducción...

17:28 **Paula:** Sí, y la idea de hacer una conversación por chat sobre cómo fue organizar este número de **ramona** refleja algunas de las cuestiones tratadas por los artículos sobre arte brasileño aquí reunidos.

El interés de una revista argentina en dedicarle un número al arte brasileño está en sintonía con la tendencia a la comunicación a la red, a la red elástica y no exenta de antagonismos y tensiones que forman todos estos textos.

17:33 **Gonzalo:** Sí, hay textos escritos por argentinos y por brasileños y también un texto de Raúl Antelo que es un híbrido de argentino y brasileño, un monstruo de la crítica que nos dio este escrito limítrofe que, al borde de la ficción y de la deriva, nos hacen pensar en lo que parece uno de los hilos que recorre el número: cómo releer el modernismo, cómo convertirlo de pesada herencia en don, cómo –a partir de sus obras y prácticas– pasar del otro lado y en un doble fantasmal, exhibir lo que está oculto, reprimido, olvidado o agazapado en la sensibilidad de quien observa.

17:38 **Paula:** Por eso lo colocamos al principio: un puente en el que circulan los otros invitados.

17:38 **Gonzalo:** El texto habla de escindir nacionalismo y modernismo o cómo, en cierto punto, ya estaban escindidos desde un inicio, pero más allá de eso, con sus anacronismos, sus *ritornellos* y sus asocia-

ciones, el texto de Raúl nos liberó de hacer un número fechado, cronológico, realizado bajo la pesadilla del panorama.

17:39 **Paula:** Lectura excéntrica del modernismo brasileño... Antelo se propone “ver del otro lado” el modernismo brasileño, un ejercicio indispensable para el crítico de arte: hacer a la historia danzar, no necesariamente revisarla o alterarla sino simplemente intentar ver más, observar lo que nuestra época permite ver y que otros no lo habían permitido.

17:46 **Gonzalo:** Todavía no pensamos cuál iba segundo. ¿Se te ocurrió alguna idea? Me parece que “Groovy promotion” de Frederico Coelho porque muestra cómo el espectro de Hélio Oiticica recorre después todos los textos.

17:47 **Paula:** O el de Thais Rivitti sobre la década del ochenta. Como dice Antelo, recibimos caminos ya trazados, pero podemos buscar desvíos, bifurcaciones, otras historias. Es lo que hace Rivitti en su ensayo.

17:49 En general se clasifica ese periodo de la producción brasileña como la década de la pintura. Ahora bien, evidentemente había artistas haciendo otras cosas, no sólo pintura, así como en los sesenta había una serie de pintores que trabajaban en sus ateliers mientras Hélio Oiticica proponía sus *Parangolés*.

17:52 Nos quejamos cuando autores norteamericanos o europeos estipulan un paradigma para discutir el arte brasileño o latinoamericano como el famoso cliché de la “búsqueda de la identidad” que por tantos años impuso una perpetua adolescencia al arte latinoamericano. Pero nosotros tam-

1> **Paula Braga** se doctoró en Filosofía en la Universidad de San Pablo en 2007. Ha organizado la compilación *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica* (Perspectiva, San Pablo, 2008) y ha escrito sobre arte brasileño contemporáneo para numerosas revistas de arte y galerías.

2> **Gonzalo Aguilar** es profesor de literatura brasileña en la Universidad de Buenos Aires. Publicó *Poesía concreta brasileña* (*Las vanguardias brasileñas en la encrucijada modernista*), traducido al portugués, y *Otros mundos* (*Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*), traducido

al inglés. Participó en los catálogos de las exposiciones sobre Horacio Coppola (Telefónica de España), *Amigos del Arte* (Malba) y *Duchamp: una obra que no es una obra de arte* (Fundación Proa).

bién producimos clichés dentro de nuestros propios países: Hélio Oiticica y el samba, la década del ochenta y la pintura, tesis curatoriales que se transforman en categorías de análisis...

17:56 **Gonzalo:** Entiendo, todo es tropicalísimo...

17:57 **Paula:** Sí, deshacer una linealidad, organizar una revista como las *Malhas da Liberdade*, de Cildo Meirelles.

18:03 **Gonzalo:** Sí, un rasgo que aparece en todos los ensayos y del que hablamos alguna vez: la modulación del caminar. Para decirlo con palabras de Deleuze: no hay moldes, sino modulaciones. No hay espacios sino circuitos y las obras transitan por esos circuitos que a veces son circuito de arte y otras no. La autonomía no es algo terminado sino que es un momento y se trata de hacer una obra elástica y sólida a la vez que sepa modular todos los momentos y que sepa atravesarlos: galerías, calle, museos, plazas, revistas, imágenes, video, internet, los periódicos, etc etc etc. De ahí la centralidad de Duchamp para el arte contemporáneo, ya que fue el que mejor exhibió el carácter anti-aurático, post-aurático, aurático, ultra-aurático e infra-aurático del arte como un proceso que la obra –esa entelequia– podía atravesar y alterar a su paso. El texto de María Angélica Melendi sobre la Bienal es ejemplar en este sentido: los que pintaron los graffittis en los salas blancas, los *pixadores* inesperados, supieron marcar los límites de ese espacio aunque, paradójicamente, llevaron a la Bienal a comportarse como una Bienal. Mostraron la dificultad de dejar de ser una institución. Entonces la remodelación de la Bienal en relación con ese hecho fracasó porque no supo descubrir una porosidad posible: tuvieron que meter a los *pixadores* presos.

18:05 **Paula:** Conuerdo plenamente, y va-

rios textos de esta revista poseen esa aspiración a la porosidad al invocar la imagen de la trama, sea una trama como tejido, sea una trama como laberinto y posibles caminos: Ernesto Neto en el texto de Florencia Garramuño, el papel transparente y rizomático de las obras de Mira Schendel descritas por Cauê Alves, el arte por mail en mi artículo, los cineastas nómades presentados por Paula Alzugaray.

18:07 **Gonzalo:** Y Leonilson según Mario Cámara, donde muestra cómo esas redes siempre apuntan a anudar los indicios de lo que es inapresable: lo real.

18:26 Estoy asombrado con el peso del arte abstracto y el concretismo en varios de los trabajos. Fernanda Nogueira replantea la cuestión política y la posibilidad de no perder el carácter subversivo de la poesía concreta. En el texto de María Amalia García se ve el *revival* de los cincuenta pero también se sugiere que eso comienza a funcionar como una plataforma de lectura de un modo totalmente ambivalente, porque tanto el mercado como los museos, los críticos y los artistas se tratan de apropiar –de distinto modo– de ese legado.

18:41 **Paula:** Como sucedió con el tropicalismo... es como si el mismo concepto se bifurcase en varias vertientes.

18:42 **Gonzalo:** Visto desde el presente uno de los términos clave de Hélio Oiticica, pero que también aparece en otros artistas y poetas, se impregna de otro sentido que me parece que no traiciona su primera pulsión: *escapes*. Ya no es una fuga hacia otra cosa sino que es la obra misma la que tiene un escape. Como quien habla de un escape de gas. Porque esa es la condición de la red: que un nudo y el otro, que cada uno de los nudos, estén en diferentes campos.

18:43 **Paula:** *Simultaneidade. E sem ela, não há trama. Só o fio.*

# Una enciclopedia modernista

Raúl Antelo<sup>1</sup>

¿Qué imagen del modernismo todavía puede, habiendo pasado ya ochenta años, transmitirnos alguna potencia?

En otras palabras, ¿cuál representación de aquella ruptura para una época como la nuestra, en que la noción misma de ruptura perdió todo y cualquier imperativo trascendente de legitimación?

Para empezar a deslindar estas cuestiones conviene tomar en cuenta, desde un principio, que estamos poniendo en cuestión representaciones modernistas y que, en última instancia, el objeto de una representación, como se sabe, sólo puede ser otra representación. Pero esta idea potenciadora *per-se* del infinito hermenéutico nos abre, no obstante, una perspectiva muy concreta: la de nuevos mundos posibles, construidos por la propia fábula a analizar. Se trata de una perspectiva que busca reducir el ámbito difuso de las enciclopedias discursivas a los parámetros estrictos del discurso a través de modelos que restrinjan a una escala familiar la amplia variedad de registros imaginables. Muchas veces cuando leemos una determinada narrativa, el texto en cuestión nos permite, en tanto lectores, formular una serie de previsiones a partir de cada disyunción de probabilidad contenida en él. Así, la fábula misma nos empuja a senderos de inferencias por ese exterior al texto formado por la red de discursos sociales, ora para afirmar, ora para refutar sus previsiones iniciales. Esos mundos posibles son intrínsecamente inaccesibles al mundo de la fábula primera. Entretanto, aun cuando hayamos determinado la inaccesibilidad de estos

mundos, es ella –la fábula– la que vuelve a apropiárselos, sugiriéndonos que, inaccesibles entre sí, podrían de todas formas llegar a entrar en mutua relación. Es la fábula extraviada, al fin, que una vez más nos abre las puertas al infinito de la lectura.

En este sentido, nuestra lectura se define como una operación de nominalismo en la cual la actividad del lector tan solamente *señala* la conexión sin describir, no obstante, modalidades estructurales. De hecho, por un efecto óptico, el lector llega a pensar que la fábula vuelve a apropiarse, con pleno derecho, incluso del mundo repudiado, pero –como dice Umberto Eco– se trata en verdad de un mero juego de espejos entre estructuras discursivas y estructuras de fábula; juego en el que los capítulos-fantasma, esos fragmentos de verdad abiertos por los nuevos mundos posibles, se meten en el tejido de la propia fábula al punto de normalizar lo que la versión primitiva contradecía. Un buen ejemplo de esta concomitancia puede ser extraído de una particular enciclopedia modernista: el programa de la *Revista do Brasil* de Monteiro Lobato, que me interesaría examinar, a continuación, porque ilustra cabalmente lo que el modernismo fue, pero, fundamentalmente, lo que podría haber llegado a ser.

## La enciclopedia posible

En efecto, en noviembre de 1919, la redacción de la *Revista do Brasil* anticipa un plan editorial, una auténtica enciclopedia modernista, que nos obliga a recorrer nuevamente realizaciones y restos de la *Semana*<sup>2</sup> que, de cierto modo, ya comienzan a perfilarse. A lo largo de cuatro páginas se enunera un conjunto de temas a ser cubierto por la pu-

<sup>1</sup> Raúl Antelo nació en 1950. Cursó estudios en las Universidades de Buenos Aires y San Pablo, donde obtuvo su doctorado. Es profesor titular de Literatura Brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina y lo ha sido en las de Yale, Duke, Texas at Austin y Leiden. Presidió la

*Associação Brasileira de Literatura Comparada* (ABRALIC) y ha contado asimismo con el apoyo del CNPq y la Fundación Guggenheim. Es autor de libros tales como *Transgressão & Modernidade* (2001), *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos* (2006), *Crítica acéfala* (2008) y

*Ausências* (2009).

<sup>2</sup> Referencia a la *Semana de Arte Moderna*, acontecimiento cultural que tuvo lugar en el Teatro Municipal de San Pablo en febrero de 1922, considerado como el punto de arranque del Modernismo brasileño. (N. del E.)

blicación –Historia y Sociología; Etnografía; Folclore; Biografía; La mujer en Brasil; Población y tipos; El lenguaje; Costumbres, tradiciones y aspectos; Las artes; Aspectos de la Tierra y otros Varios Asuntos– que conforma la constelación de cuestiones que la cultura debatiría en el medio siglo que se abría a partir de ese momento.

En la práctica el programa funciona, en rigor, como un interesantísimo prefacio –de hecho anónimo– o arqui-manifiesto –igualmente colectivo– a un conjunto de textos futuros que por medio de un ejercicio de atribución errónea podrían ser firmados alternativamente por Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade o incluso Gilberto Freyre. Así, cada formulación aislada del programa de la revista, como por ejemplo “Vicios dejados por el despotismo colonial en la psiquis brasileña”, nos permite inferir despliegues hermenéuticos certeros como el *Retrato do Brasil*, que podríamos llegar a leer recién diez años más tarde. De modo que cada elemento de la fábula del periódico de 1919 admite ser leído como proto-escritura de un sintoma todavía virtual que él mismo estaría ayudando a precipitar. Como el lenguaje precede infinitamente al hecho, la modernidad de la enciclopedia analizada no consiste, por lo tanto, en los asuntos sino en la creación de una necesidad artificial que la propia fuerza desatada por el modernismo buscaría calmar, pero también expandir. En este sentido, cuando la fábula enciclopédica de la revista enuncia “La mujer en Brasil”, somos puestos frente a una serie de versiones que se espectacularizarían más adelante con algunas obras de esta exposición. Son las “Mulheres na janela” (1926) de Di Cavalcanti o –del mismo autor– dos cuadros de 1940: “Bordel” y “Mulher do Panamá”. Son las “Mulheres” (1935) de Lívio

Abramo. Es “Adalgisa e o artista” (1930) de Ismael Nery. Es la “Madona negra” (1935) de Cândido Portinari o “A mulata” (1941) de Pancetti. Son, por último, “As erradias” (1949) de Lasar Segall. Son las *Madonnas y bambinos* teorizadas por Flávio de Carvalho en *Os ossos do mundo* (1936). Se delinean ahí toda una cartografía del modernismo.

### “O dentro é o fora”<sup>3</sup>

#### ["El adentro es el afuera"]

Entretanto, en medio de tantas líneas fecundas propuestas por la enciclopedia modernista, hay otras tantas lagunas ineludibles; formulaciones de la fábula fundadora del modernismo que, aparentemente, no llevan a ningún lugar. Así, nos encontramos entre los ítems con “Fallas de nuestra educación actual” o “Nuestros museos”: uno de esos sintomáticos *impasses*, un caso no ejecutado, un ejercicio ciego de “ver del otro lado”. Lee-mos, para el caso, “Estudios sudamericanos: Bolívar, Sarmiento, Ameghino, Mitre, Alberdi”. Parece, a primera vista, uno de esos recovecos para nada transitados por los modernistas brasileños. Sin embargo, si observamos en detalle la trayectoria de uno de ellos, Sérgio Buarque de Holanda, en especial en los meses previos a la *Semana*, no es difícil constatar que buena parte de sus hipótesis derivan de un conocimiento pormenorizado de autores “del otro lado”, de los colegas hispanoamericanos, lo que explica, no por casualidad, que el punto de partida de *El tamaño de mi esperanza* (1926) venga a coincidir, *ipsis litteris*, con el comienzo de *Raízes do Brasil* (1936). Pero en sintonía con Sérgio Buarque, y gozando de una experiencia urbana modernista común, Claude Lévi-Strauss abordará el mismo principio de autoextrañamiento señalado en *Raízes do Brasil* para reflexionar sobre las

3> Escultura de Lygia Clark de 1963, en forma de cinta de Moebius. Colección

Patricia Phels de Cisneros.

relaciones entre el cubismo y la vida contemporánea en una ciudad como San Pablo. Argumenta entonces el antropólogo que

“... para reaccionar contra el impresionismo, que disolvía el objeto en sus múltiples y fugitivas apariencias, el cubismo buscó representar grandes formas cuya estructura es apoyada voluntariamente. Algunos años después de ellos, los grandes ‘magazins’ revelan al público los maniqués simplificados, que únicamente buscan corregir la estructura del cuerpo humano, y no seducir a los militares con sonrisas engañosas, pecucas y formas excesivas.”<sup>4</sup>

Nos enfrentamos, a partir de esta experiencia –que en el origen es la de los *Printemps*, pero ahora ya es también la de *Mappin*, aunque mediada por el *Ballet Mécanique* de Léger, con sus péndulos, relojes y émbolos– nos enfrentamos, decía, con la función de epifanía producida por el autómata. Tal como Carl Einstein al analizarlo a Braque, Lévi-Strauss está diciéndonos, en pocas palabras, que la modernidad es un complejo sistema de compensaciones que actúa como una prótesis sensible (para corregir la estructura del cuerpo humano) justamente porque lo característico de la modernidad es desublimar por vía de lo an-estético. La colección Nemirovsky conserva un buen ejemplo de este fenómeno en una litografía de 1920 del mismo Léger. Ésta marca, en rigor, un límite. En adelante, no va a ser la imagen dibujada o grabada por el hombre sino la imagen construida por él, la imagen del cine, la que desempeñe esa función an-estésica. Pasará a ser “el otro lado” de la melancolía letrada. A propósito, no nos cuesta recordar que en la misma época Benjamin transcribía las reflexiones de Marx respecto de relojes y

molinos, a los que consideraba como los primeros ejemplos de ese automatismo que no desdeña el compromiso corporal, incluso el llamado del sexo, argumentando en consecuencia que la revolución industrial comienza justamente cuando la mano del hombre ya no es más necesaria para la transformación de la naturaleza.

Sucede, no obstante, que este punto de vértigo entre lo maquinico y lo satánico es también el nudo que articula de manera problemática el deseo de lo nuevo y la pulsión de muerte. Ahora, lo que en última instancia nos dice Lévi-Strauss (y que Sérgio Buarque, junto a otros modernistas, también capta) es que la estructura sólida del centralismo ocular es una reacción a las amenazas del impresionismo y a la arquitectura de espejos de los grandes establecimientos comerciales. Esta experiencia de modernidad cotidiana no se relaciona únicamente con la *Antropología estructural* que, como un reloj, el mismo Lévi-Strauss empieza a montar en San Pablo a partir de sus investigaciones con los nambiquara; puede incluso ser reconocida en ciertas líneas de interpretación de la sociedad brasileña urbana del período, como todavía espero poder mostrar bajo otro prisma que expanda y continúe lo de Sérgio.

### La máquina del mundo, el camino de lo moderno

Cabe, entonces, por ejemplo, registrar que, en una de las figuraciones canónicas del hombre modernista brasileño, es el sujeto quien se topa con la máquina del mundo, en el poema homónimo de Drummond de Andrade. Desinteresado por el secreto del aparato –verdadero *general intellect*, como lo llamó Marx–, el modernista anónimo desdeña, en una ruta marginal de provincia, el saber y

4> Lévi-Strauss, Claude, “O cubismo e a vida cotidiana”, en *Revista do Arquivo*

*Municipal*, San Pablo, año II, N° 18, nov-dic, 1935, p. 241-245.



el poder que la técnica se disponía a develarle. Cuando un crítico emblemático del período como es Antonio Candido se enfrenta en 1944 por primera vez a las memorias *mineiras* de Drummond, las de *Confissões de Minas*, constata que, como el pensativo paseante del poema, el propio Drummond se coloca en el centro de la obra en un deseo enorme de comunicarse más y más con el lector. Habla de su infancia, narra su concepto de soledad, se siente perdido en medio de la ciudad y ahí busca aislarse; se concentra para poder escuchar y hablar como poeta que siente el mundo porque antes se sintió, por demás, a sí mismo. En resumen, la posibilidad de “ver del otro lado” genera, en los modernistas, el sentimiento anestésico de no estar del todo, una sensación de conciencia culpada, “en blanco”, como diría Mário de Andrade, “inexorablemente un ser de mundos que nunca vi”, experiencia que revela la presencia espectral de un deseo que persiste más allá de la ingenua creencia de haber roto con él. Tarsila también nos ofrece una sutil traducción de este problema, en un cuadro antropofágico de 1928, “Distância”, obra simultánea a “Abaporu”, a “O sono” o a “Urutu”. En estas obras, como destaca Aracy Amaral, los objetos reflejan paisajes inconcientes donde evocaciones y sensaciones, en la forma de ciclos y amebas repetidos *ad nauseam*, son la base del trabajo.<sup>5</sup> Se trata, como puede verse, de un fantasma que no es sólo de los artistas –Tarsila o Drummond–, sino que pertenece también a los críticos –Aracy Amaral o Antonio Candido–. El crítico modernista busca, en definitiva, tal como los artistas del modernismo, superar el aislamiento –y por lo tanto el sentido– en varias vertientes.

5> Amaral, Aracy, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, San Pablo, Perspectiva, 1975, p. 251.

6> Una de las “Estructuras cinéticas” (1956) de Jesús Soto. Colección Patricia Phelps

de Cisneros.

7> Holanda, Sérgio Buarque de, “Caminhos e fronteiras”, en *Revista do Brasil*, 3ª época, año II, Nº 9, marzo, 1939, p.14.

### “Doble transparencia”<sup>6</sup>

No cuesta nada examinar este mismo problema tomando otro desvío, siempre a partir del camino de Sérgio Buarque de Holanda. En pleno *Estado Novo*, momento de falencia de la ruptura nacional-internacionalista del modernismo, momento estatal de la pulsión escópica. Sérgio capta una energía que trasciende el punto de vista privilegiado y la verdad de la representación. Se trata de una aleteología alternativa que deriva de un verdadero sistema poético de indicios. Describe, así, en “Caminhos e fronteiras”, algo que va más allá del deslumbrante paisaje de “Ouro Preto” de Guignard y, no obstante, se aproxima a las cartografías de Guillermo Kuitca o del “Landscape” (1996) de Rosângela Rennó. Observa que:

“Un mapa del siglo XVII, anexo a la *Storia delle guerre del Brasile* del carmelita Giuseppe de Santa Theresa, representa la villa de São Paulo como centro de un minucioso sistema de rutas expandiéndose en todos los rumbos del sertão y la costa. Los nombres estropeados y el diseño tosco desorientarían a quien pretendiese recurrir a este curioso documento para elucidar puntos oscuros de nuestra geografía histórica. Nos recuerda, no obstante, la singular importancia de esos caminos rústicos hacia la región de Piratininga, cuyos destinos se revelan, así, como panorama simbólico. [...] Todo el sentido de la historia paulista estuvo ligado por mucho tiempo a los caminos, atajos de a pie o rutas, sobre todo a las vías de penetración creadoras de ciudades y disciplinadoras de la población.”<sup>7</sup>

En suma, Sérgio Buarque, como en la doble transparencia de Soto, percibe que no es el

La frase sería reescrita como *incipit* de “Veredas de pé posto”, capítulo inicial de *Caminhos e fronteiras* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1957).

observador histórico que contempla en perspectiva la ruta. Es ella, la ruta, o antes, su traducción cartográfica, la máquina del mundo, la que constituye el propio *ethos* del analista, sujeto y objeto, simultáneamente, de este examen. Es la ruta que se impone, con “un prestigio casi místico”, a las poblaciones y es ella, en definitiva, la que genera el tráfico y la importación de máquinas. En pocas palabras, y anticipando las tesis de Deleuze en *Mil Mesetas*, no es la ciudad la que crea la ruta, es ella la que genera la ciudad. De esta forma, no es el analista el que contempla los caminos, son ellos que producen subjetividad. Sérgio, el nómada, pero también el que ve “del otro lado”, nos propone, en última instancia, una geografía transgresora o una topología errática, en la que el ojo funciona como punto focal y el viaje está destinado a la construcción de una figura del Otro y a la propia configuración espacial de los confines.<sup>8</sup>

**“Malhas da liberdade”**  
**[Mallas de la libertad]**

¿Qué lección extraer de este recorrido? Diríamos, muy esquemáticamente, que el observador, con su potencia de ver, se obstina en contemplar la nación, insiste en augurar horizontes, postular metas, trazar destinos, sin percibir que el concepto mismo de universalidad está transformándose y que ahora es ella, esta impotencia de ser, la que nos ve y nos devuelve una imagen, y que ya no nos podemos reconocer a nosotros mismos. Se instala, entonces, una angustia de aislamiento que no es propiamente un sentimiento público, en la medida que deriva de la interioridad del individuo. No obstante, este senti-

miento de ser un desterrado en la propia tierra, que según Heidegger es la base de la angustia, es coincidentemente el sentimiento moderno emblemático y, por lo tanto, lo más público que existe. Se trata, en rigor, de un concepto clave que nos permite pasar de una fenomenología tópica –de la tensión entre interior y exterior– característica de la soberanía nacional-popular, a una soberanía de masas, multitudinaria y diseminada, en que la angustia deriva de la propia exposición unilateral de las multitudes al valor-mundo que entre ellas circula incesantemente. Se impone, todavía, un último corolario a nuestra conciencia actual del modernismo. Constatamos que la simple posibilidad de una visión total es tan sólo un ideologema que desplaza y difiere lo Real. Nos corresponde, por lo tanto, “ver del otro lado” y así superar una peculiar complicidad entre modernismo y nacionalismo. En el dilema modernista arte puro vs. arte social –que en rigor es una coartada teórica– se esconde una paradójica identidad, desde el momento en que el sujeto autonomizado en el plano artístico coincide, sintomáticamente, con el sujeto estatal autonomizado en la esfera pública, siendo que ambos forman, además, un sistema mutuamente solidario. En resumen, “ver del otro lado” el modernismo nacional-estatal, como en las “Malhas da liberdade” (1976) de Cildo Meireles o en “Em liberdade” (1981) de Silviano Santiago, es por lo tanto “ver del otro lado” el modernismo monumentalizado y vuelto autónomo en la esfera del arte. La reciprocidad no es sólo verdadera. Es indispensable.

*Traducción de Andrés Bracony*

8> Cf. Buci-Glucksmann, Christine, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, Gallée, 1996.

# Mirar el pasado a partir del presente

Apuntes sobre el arte brasileño en la década del ochenta

**Thais Rivitti<sup>1</sup>**

*La producción dialéctica es compleja. La separación de las esferas no es sólo ideología, es la estructura misma del proceso real. De este modo, procurar el proceso íntegro representa mucho más que una posición de método, es el esfuerzo de toda la vida por no resignar la compartimentación que el propio proceso impone.*

Roberto Schwartz

“Pressupostos, salvo engano”, en  
*A Dialética da malandragem*

Al comienzo de los años dos mil, tuvieron lugar en Brasil por lo menos dos importantes exposiciones que se proponían revisar la producción artística nacional en la década de los ochenta: *Onde está você, geração 80?*, con curaduría de Marcus Lontra, organizada por el Centro Cultural Banco do Brasil, en Río de Janeiro, en 2004; y *2080*, con curaduría de Felipe Chaimovich y del Setor Educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, en el MAM-SP, en 2003. La exposición de Río tomaba como referencia la famosa muestra *Como vai você, geração 80?* de la cual Marcus Lontra también había sido, junto a otros, curador en 1984. Intentaba mostrar al público lo que algunos de los artistas que habían participado de aquella exposición, considerada inaugural, estaban haciendo veinte años después. Co-

*mo vai você...* fue una exposición realizada en el Parque Lage, una escuela de artes visuales de Río de Janeiro localizada al lado del Jardim Botânico. Sin el peso de un museo, y sin una selección hecha por curadores –bastaba con que los artistas se inscribiesen para poder participar– la exposición terminó siendo un gran acontecimiento que expandió entre las manifestaciones artísticas la ausencia de jerarquías, la *desconstructura* y el regreso de la pintura.

Por su lado, la muestra de San Paulo presentaba obras hechas en la década del ochenta, pertenecientes en su mayoría al acervo del MAM de São Paulo y del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro (Colección Gilberto Chateaubriand). La exposición del MAM tomó como criterio de selección de artistas y de trabajos, cuatro exposiciones<sup>2</sup> realizadas en la década del ochenta. Aunque incorporaba una programación de videoarte, tal como era denominado en los ochentas, la muestra del MAM confirmaba la lectura, cada vez más consolidada en la historiografía reciente del arte brasileño, de los ochentas como el regreso de la pintura. Lo que considero significativo de estas dos experiencias, razón por la cual vuelvo sobre ellas, es que, a mi modo de ver, no consiguen hacer una relectura crítica de la producción del período. Ambas curadurías optan por mostrar el mismo universo de artistas y obras ya exhibidas entonces, sin ningún cambio significativo. Dos décadas de

<sup>1</sup> Thais Rivitti vive en San Pablo y es crítica de arte e investigadora. Se ha formado en Comunicación Social y Filosofía en la Universidad de San Pablo, y ha finalizado una maestría en Crítica de Arte en la misma universidad.

<sup>2</sup> Las cuatro exposiciones eran *Como vai você, geração 80?*, *Grande Tela*, parte de la XVIII Bienal Internacional de São Paulo, curada por Sheila Leirner en 1985, *Imagens de Segunda Geração*, realizada en el Museu de Arte Contemporânea de la

Universidade de São Paulo, con curaduría de Tadeu Chiarelli, en 1987 y, finalmente, *Pintura como meio*, también realizada en el MAC-USP en 1983, cuyo texto de presentación era de la entonces curadora del museo, Aracy Amaral.

distancia parecen no haber sido suficientes para que críticos y curadores de arte hicieran una lectura más consistente de la producción de aquellos años, que buscara entender cuáles eran las cuestiones que estaban en juego, qué articulaciones eran posibles entre esos jóvenes artistas y otros artistas brasileiros, cuáles eran las derivas más interesantes abiertas en esas producciones. Las curadurías prefirieron no realizar esta tarea, repitiendo mecánicamente ciertos clichés –como el regreso de la pintura– que, de este modo, van perpetuándose. Imagino que cualquier investigador de arte brasileiro, al encontrarse con el discurso del regreso de la pintura en la década de los ochentas, quedaría intrigado. Es difícil pensar que la generación inmediatamente posterior a importantes artistas como Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Arthur Barrio en Río de Janeiro y Regina Silveira, Julio Plaza, Nelson Leirner en São Paulo, por citar sólo algunos nombres, no estuviesen atentos a la producción nacional y sólo se interesasen en el contexto exterior (el neo-expresionismo alemán y la transvanguardia italiana). A un historiador esto debería presentarse como un problema. Sería, como mínimo, algo intrigante. Por más que se sepa que la década del ochenta coincide con el inicio de la globalización, un momento marcado inclusive por la rápida inserción de algunos artistas brasileiros en el mercado internacional, esta desvinculación total de los entonces jóvenes artistas en relación a la producción local no termina de ser convincente. Por más que la apertura política (fin de la dictadura militar, amnistía a los presos y el consecuente retorno de los exiliados políticos), el desarrollo de los medios de comunicación y el aumento de la velocidad de circulación de la información, apun-

tasen hacia un mundo en vías de globalización, no estábamos viviendo, a comienzos de los años ochenta, en el contexto de un arte internacional: era apenas una promesa en el horizonte.

Desde el punto de vista de los críticos que festejaban el regreso de la pintura, los argumentos giraban en torno a un supuesto cansancio en relación a la aridez del arte conceptual de la década del setenta. Frederico Morais, uno de los principales críticos de arte de la época escribió:

“Escribí sobre la nueva pintura, que muchos definen como antiautoritaria: es una reacción al arte hermético, purista y excesivamente intelectual predominante en los años setenta. Un retorno del artista a sí mismo, a su objetividad, casi un neo-informalismo o neo-figurativismo. Lo que en la década del setenta pasaba muchas veces por rigor y objetividad, era en verdad un excesivo hermetismo, que a su vez era una coartada que escondía la soberbia de artistas conceptuales tratando temas (filosofía, economía, política, matemática) que no eran de su competencia. Por el contrario, cuando los nuevos artistas proponen un retorno a la subjetividad y a la individualidad, están queriendo reestablecer una comunicación con el público, a partir de temas más propios al universo del arte”<sup>3</sup>

Elegí reproducir este pasaje de Frederico Morais, pero muchos otros críticos de la época hacían coro con este mismo discurso. No se trata de denunciar posibles lapsus en los que cualquier crítico puede incurrir, sino de poder reflexionar sobre el pensamiento que se formó en ese período y que, a mi modo de ver, necesita ser revisado con urgencia. Asumiendo que el mundo globalizado no era todavía una realidad

3> Frederico Morais, “Gute Nacht Herr Baselitiz ou Hélio Oiticica onde está

você?” en Margarida Sant’Anna y Rejane Cintrão (coords.), 2080, Museu de Arte

Moderna de São Paulo, 2003, p. 35.

concreta, se supone que Morais está hablando de la producción brasileira de la década del setenta. ¿Es posible verla como excesivamente intelectualizada? ¿Ver a Cildo Meireles (que participó, junto a Hélio Oiticica, de una de las primeras exposiciones de arte conceptual internacional, la *Information*, en Nueva York en 1970) o Nelson Leirner (que presentó como obra de arte en un salón un chanco embalsamado, abriendo un gran debate sobre los criterios de selección y la calidad de un trabajo de arte) como excesivamente intelectuales, puristas y herméticos? Brasil no produjo, ni lo podría hacer, un Joseph Kosuth, para quien el arte se volvió filosofía. Ni un Lawrence Weiner, para quien el arte pasó a hacerse sólo con palabras. Lo que se acostumbra llamar arte conceptual brasileiro no fue algo excesivamente discursivo, sobre todo si se lo compara con el desarrollo que éste tuvo en otros países. Me parece que después de los neoconcretos, que apuntaban tan fuertemente a la noción de experiencia con el trabajo, el arte brasileiro fue impregnado por una característica sensible y corporal de la cual no se desprendió.

Otro punto para pensar, surge cuando Morais califica como presumido al artista que trata asuntos filosóficos, económicos y políticos. ¿Qué visión del arte es esa que lo trata como a un dominio apartado de la vida y de la sociedad que lo engendra? El artista pasa entonces a ser visto como un ser idiosincrásico, vuelto sólo sobre sí mismo y su universo íntimo... Si es cierto que toda creación artística carga algo del sujeto que la produce, es cierto también que el interés público de ese trabajo surge en la medida en que la obra despierta en el público algo con lo que pueda identificarse, reaccionar, en fin, algo que remita a una experiencia

que, de alguna manera, pueda ser compartida. En este sentido, tiendo a pensar que los mejores trabajos hechos en la década del ochenta son aquellos que son conscientes de, y reaccionan a, el contexto en el que estaban envueltos.

A comienzos de los años ochenta, el contexto social brasileiro pasaba por cambios políticos, económicos y sociales: el fin de la dictadura, la reordenación de la sociedad civil, la emergencia de movimientos sociales organizados, la irrupción del proceso inflacionario y avances técnicos que permitían mayor velocidad a los medios de comunicación. Había innumerables trabajos artísticos que apuntaban a la existencia de procesos de circulación, que al mismo tiempo que estructuraban las relaciones sociales, permanecían ocultos sin que fuesen problematizados. Algunos investigaban la relación con lo público, otros denunciaban la primacía de la lógica económica en la cultura, o incluso buscaban modos de ampliar los límites del arte con la idea de la "acción directa". En términos generales, trataban de reflexionar sobre su lugar en la sociedad, en lugar de asumir pasivamente el museo, espacio expositivo previamente demarcado, como el único lugar posible para el arte. Las formas de intervención artística ya venían transformándose desde las "Inserções" de Cildo Meireles<sup>4</sup>, las performances como "O corpo como obra" de Antonio Manuel y las "Troupas" de Artur Barrio.

La problematización del circuito del arte también estaba presente en diversos textos críticos. La aglutinación de un grupo de artistas y del crítico Ronaldo Brito en torno de la revista *Malasartes*, en 1975, denota la preocupación por iniciar un espacio de debate en el campo artístico. Hay en la revista innumerables textos que relacionan asuntos como

4> Cildo Meireles ejecutó tres proyectos de la serie "Inserções em Circuitos

Ideológicos": una en el circuito de los envases retornables de gaseosas, otra en

los clasificados de los diarios de gran circulación, y otra en billetes.

la reducción del circuito de arte a un mercado de arte, problematizando el hecho de que las nociones de público y consumidor se confundían; se preocupaban por la formación de los agentes del circuito del arte y traducían y publicaban textos fundamentales para el arte contemporáneo internacional y brasilero que habían tenido poca circulación en el país. Además de esto, *Malasartes* revela cómo la producción artística del país estaba cada vez más atenta a los sistemas de circulación social que funcionaban como reproducción de la lógica del capital, buscando actuar críticamente sobre ellos.

Un artista que sin lugar a dudas tiene su trayectoria marcada por todas estas cuestiones es Ricardo Basbaum. Desde comienzos de la década del ochenta, en su trabajo con Alexandre Dacosta, en *Dupla Especializada*, buscaba investigar nuevas posibilidades de inserción del arte usando a veces el lenguaje de la música, otras el de la televisión o incluso una *performance* dentro de un colectivo u otros espacios públicos. Basbaum y Dacosta centran sus investigaciones en la capacidad del arte de romper las fronteras del museo, llegando a un público no especializado. Pero lo hacían también como manera de cuestionar las ansias de reconocimiento y de éxito de parte de los artistas. En uno de sus videos salen con cámara y micrófono en mano a preguntarle a las personas sobre la *Dupla Especializada* (ellos mismos). Estaba claro que casi nadie había escuchado hablar sobre la *Dupla*, pero las reacciones eran bastante curiosas. Una periodista se disculpa, dice que sabe que son importantes, pero que todavía no tuvo el tiempo para meterse en el tema. Una persona, en la calle, escuchando hablar de *dupla*, recuerda las *duplas sertanejas*. Otra, más desconfiada o atenta, pregunta: "Pero al final, ¿especializada en qué?" Están en juego cuestiones como la diferencia de repertorio entre las personas, las posibilidades abiertas por el lenguaje televisivo, la

sátira en relación a una idea de fama y reconocimiento que rondaba el ambiente artístico de la época, pero sobre todo, la tentativa de experimentar otros circuitos para el arte.

En este sentido, el proyecto *NBP (Novas Bases para Personalidade)*, que comienza en 1992, quizá pueda ser visto como un despliegue de estas experiencias. El proyecto *NBP*, que fue presentado en la última *Documenta* de Kassel, y en otras situaciones dentro del circuito del arte, es un *work in progress*. Uno de los modos de entrar en contacto con él es por su sitio Web (<http://www.nbp.pro.br>). El *NBP* es un trabajo difícil de describir. En primer lugar, es un dibujo, una imagen, algo entre un logotipo de un canal de televisión y el diseño esquemático de una célula, con un núcleo central bien demarcado. Esa forma se materializa de diferentes modos. A veces aparece dibujada en los diagramas, otras, transformándose en un objeto de acero pintado de blanco que circula alrededor del mundo. Cada persona que recibe ese objeto (es necesario responder antes a la pregunta: ¿te gustaría participar de una experiencia artística?) registra, con fotos, videos o relatos escritos cómo fue su experiencia. Así, el trabajo va desarrollándose. Hay varios circuitos propuestos: la visita del sitio, que contiene el material completo del proyecto, las exposiciones en las que puede ser exhibido y el propio circuito de movilización física de los objetos. La forma *NBP* surge también en los diagramas realizados por Basbaum, que considero una parte central de su producción. Los diagramas funcionan como un mapeo de relaciones posibles. Algo así como una tentativa de exponer cómo nos sentimos o reaccionamos en relación a otro, o ante una situación. En realidad, somos invitados a interpretar ese enigmático cuadro trazado por el artista, y en un momento pensamos: ¿Cuánto de nuestra interpretación estaba prevista? ¿Cuánto estamos creando nosotros mis-

mos? ¿Al final, quién es el artista? ¿Quién soy “yo” y quién sos “vos”? Palabras siempre presentes en los diagramas. ¿Son posiciones intercambiables? Basbaum parece dar continuidad a un cuestionamiento ya anunciado en los años ochenta en relación a los circuitos del arte, a los papeles que cada uno ocupa en ese sistema: la relación entre artista y público viene transformándose, cada vez más, en *propositor* y agente, problematizando, cada vez más, cierta noción de autoría consolidada ya hace mucho.

Otra artista que tuvo mucho éxito con su obra en los años ochenta, pero que tampoco entra en el discurso del regreso de la pintura, es Jac Leirner. Cito su ejemplo, porque me parece que su trabajo también contiene una percepción elaborada del momento histórico en el que surge y al que reacciona críticamente, aunque en una dirección bastante diferente a la de Basbaum. Uno de los motores del trabajo de Leirner es justamente la idea de circulación, en sintonía plena con un proceso social que comenzaba a despuntar en el horizonte (la globalización), cuya característica es elevar la velocidad de circulación de bienes, ideas, e informaciones.

Su serie “Os cem”, iniciada en la década del ochenta, tiene como materia prima billetes de cien cruzeiros, que se desvalorizaban muy rápidamente como consecuencia del proceso inflacionario brasilero. La creciente aceleración de los intercambios, en todos los niveles, también corresponde al carácter precozmente obsoleto de diferentes materiales (¿y valores?) que pierden rápidamente

su interés y pasan a ser descartados.

En “Os cem”, la artista dispone los billetes de muchas maneras, dando origen a diferentes trabajos a partir de un mismo material. Tal vez aquí valga la pena observar que al pronunciarse el nombre de la serie, se produce una provocativa ambigüedad entre el número cien y la palabra “sin”, que significa ausencia, privación y falta, sugiriendo una improbable relación entre la lógica matemática y una condición social.<sup>5</sup>

La obra “A Roda”, de la misma serie, agrupa una cantidad enorme de billetes de cien formando un bloque compacto con el cual la artista hace una ronda, o un círculo, forma que no tiene comienzo, medio, ni fin, y que sugiere por lo tanto una continuidad permanente. Tal como el dinero, que no tiene propiamente valor de uso, siendo siempre objeto de intercambio, y por eso permanece siempre en constante movimiento.

En otros trabajos de la misma serie, los billetes aparecen frontalmente, superpuestos, formando *paneles*. Esta disposición toma en cuenta sólo algunas características visibles de los billetes: sus colores, sus dibujos, su cara y su reverso, y vistas en su conjunto forman, fajas de colores que se intercalan. La artista hace con los billetes collages, como si fuesen papeles como cualquier otro. Al hacer del dinero materia prima de su trabajo, Leirner apunta, no sin cierta ironía, hacia una época en que el mercado del arte comenzaba a crecer como nunca, al menos en Brasil.

*Traducción de Andrés Bracony*

5> El *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra* (MST) es hoy uno de los principales movimientos sociales brasileros. Tiene

como principal bandera la lucha por la reforma agraria. Su fundación se remonta a 1984, año en que se realizó el primer

congreso del movimiento, en Cascavel, estado de Paraná.



# Escenas de una Bienal

Sobre la posibilidad de cuestionar a la institución desde ella misma

**María Angélica Melendi<sup>1</sup>**

*"A Bienal é a coveira da Semana de Arte Moderna"*  
Oswald de Andrade

## El pantano

El Parque de Ibirapuera, en San Pablo, toma su nombre del antiguo tupí ybirapuera –madera mojada, arruinada, podrida–, que recuerda su no muy remoto pasado de pantano. La idea de transformar esos baldíos en un parque comienza en la década de 1920, pero el suelo inundado dificultaba el proyecto. Fue entonces que un funcionario de la municipalidad, Manequinho Lopes, inició el plantío de centenas de eucaliptos australianos, que drenaron el suelo y eliminaron los charcos. Años después, sobre el antiguo pantano fue construido el conjunto modernista que celebraría los 400 años de la ciudad. Bello, rectilíneo y luminoso, el antiguo Palacio de las Industrias, hoy Pabellón Francisco Matarazzo Sobrinho, sede de la Bienal de San Pablo, abre su interior en una serie de rampas orgánicas que serpentean alrededor de una columna central y parecen escapar del edificio, extendiéndose por el parque en una marquesina sinuosa que une y separa los edificios entre sí: un espejismo de la ciudad radiante se levanta sobre el pantano seco como la imagen de la modernidad transplantada a los trópicos o como las futuras ruinas de un proyecto utópico abortado.

\* \* \*

La Bienal de San Pablo fue creada en 1951, siguiendo el modelo de la Bienal de Venecia. En el modesto catálogo de entonces, Lourival Gomes Machado –director artístico de la I Bienal– destaca sus metas: “Por su propia definición, la Bienal debería cumplir dos tareas fundamentales: colocar el arte moderno brasileño no en simple confrontación sino en vivo contacto con el arte del mundo y, al mismo tiempo, buscar conquistar para San Pablo una posición como centro artístico mundial”. En el Brasil desarrollista de los años cincuenta, el deseo de los empresarios paulistas dictaba las frases: la voluntad política de hacer de la ciudad un centro artístico mundial, la promesa insistente de apoyo a la internacionalización del arte moderno brasileño que esperaba por su lugar al lado del arte del viejo mundo. Si la I Bienal fue montada en los Salones del Triánón, sobre la Avenida Paulista, en el terreno donde hoy está el MASP, la II Bienal, la “Bienal del Guernica” como es conocida hasta hoy, inauguró –entre polémicas y acusaciones de conchabo en la premiación– el edificio que ocupa hasta el presente en el Parque de Ibirapuera, proyectado por Oscar Niemeyer, quien fue convocado por Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente de la Comisión del IV Centenario de la ciudad de San Pablo. Pasados más de cincuenta años de la creación de la Bienal, es imposible negar la responsabilidad que la institución tiene no sólo en la manutención de San Pablo como centro artístico mundial, sino también en el éxito del proyecto de internacionalización del arte hecho en Brasil.

**1> María Angélica Melendi** nació en Buenos Aires. Es artista plástica, curadora y profesora en la Escuela Guignard, Belo Horizonte –donde se graduó en Artes

Plásticas–, y en la Universidad Federal de Minas Gerais. Estudió Letras e Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Su tesis de doctorado se tituló “A

imagem cega. Arte, texto e política na América Latina” (Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1999).



### Vazadores

En la XXV Bienal de San Pablo (2002), el trabajo "Vazadores" (vaciadores, vertederos), consistía en un corredor escondido entre dos puertas que permitía entrar a la exposición sin pagar ingreso. Al usar los mismos materiales del edificio de Oscar Niemeyer para crear una entrada alternativa, casi invisible, Rubens Mano pretendía cuestionar las posibilidades de tránsito entre mundos separados: los que podían pagar y los que no; los que querían pagar y los que no. La obra operaba sobre la línea, invisible a veces, que separa el "mundo del arte" del "mundo de la vida". Involucrando a la institución, al medio artístico, a la prensa y a toda la sociedad, "Vazadores" provocó controversias y fue definitivamente clausurado por orden de la Fundación Bienal de San Pablo. Después de varias tentativas de negociación frustradas, Rubens Mano se retiró de la exposición.

\* \* \*

La Fundación Bienal de San Pablo es una fundación privada, dirigida por un consejo de notables que cuenta con subsidios de los gobiernos de la ciudad, del Estado y federales, así como del sector privado, que son captados en base al prestigio del evento y de los participantes del consejo, pues la fundación no tiene dotación permanente y necesita conseguir apoyo para cada edición. Algunas bienales fueron más memorables que otras; la ya mencionada "Bienal del Guernica" realizada en 1953 es la más mencionada, pero casi todos se olvidan de la X Bienal (1969) que fue boicoteada por artistas, críticos e intelectuales brasileños y extranjeros, debido a la promulgación del Acto Institucional Número 5, que instituyó la censura previa y suspendió las garantías constitucionales, los derechos políticos y el habeas corpus. Otros evocan la presencia de John Cage en 1985 o Marcel

Duchamp y Anselm Kieffer en 1987.

El final de esa era, sin dudas, está marcado por la XXIV Bienal de San Pablo, de 1998, cuya curaduría estuvo a cargo de Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa. La exposición estaba organizada alrededor del concepto de antropofagia, formulado en 1928 por Oswald de Andrade. Herkenhoff pretendió invertir los cánones históricos, haciendo una Bienal que no repitiese conceptos o temas ya consagrados en la historia del arte europeo o norteamericano. "Mi punto de partida era la tradición brasileña. La antropofagia no es un movimiento restringido a una expresión, ya nace como literatura y pintura, abierto para articularse con otras manifestaciones de la historia del arte", declaró el curador. Dentro del proceso cultural brasileño, la antropofagia identificaría la actitud de aceptar e incorporar las diferencias para transformarlas en un lenguaje propio que, no obstante, continuaría manteniendo equivalencias, tensiones, diferencias y singularidades con la cultura occidental. La muestra de Herkenhoff investigó el canibalismo alrededor del espacio y del tiempo, desde "Des Cannibales" de Montaigne hasta *Tótem y Tabú* de Freud; desde el "Manifeste Cannibale" de Francis Picabia hasta "Le Cannibale Mélancolique" de Pierre Fedida, entre muchas otras referencias. En la muestra, las obras de Tunga se encontraban con las de Albert Eckhout o Francis Bacon, Maria Martins convivía con Louise Bourgeois y el Tiradentes de Pedro Américo dialogaba con los de Cildo Meireles y Adriana Varejão. En 2000, después de la muestra conmemorativa *Brasil 500 años*, que costó, según sus organizadores, 80 millones de reales, la Fundación Bienal pasó por un proceso caótico que la obligó a posponer dos veces la fecha de la inauguración de la XXV Bienal de San Pablo. Por causa de la crisis financiera y de la indefinición sobre la conducción artística, los consejeros renunciaron. El

curador Ivo Mesquita, entonces director del Museo de Arte Moderno de San Pablo, fue dimitido, readmitido y finalmente renunció. A la inhabilidad de la Fundación para conseguir recursos se sumaron varios escándalos financieros que afectaron la confianza de los patronos y de la comunidad artística. Finalmente, en 2002, abrió sus puertas la XXV Bienal, curada por Alfons Hug, primer extranjero nombrado como curador, que también estuvo a cargo de la XXVI Bienal de 2004. Esas dos bienales –espectaculares y de divulgación populista–, pusieron en evidencia el desgaste del modelo, los problemas por los que pasaba la institución y la corrupción que se diseminaba por los altos escalones de la Fundación.

### **Guaraná Power**

El colectivo dinamarqués Superflex colabora, desde 2003, con una cooperativa de agricultores del Estado de Amazonas para producir una versión independiente de la gaseosa de guaraná, cuya producción y distribución es monopolio de la fábrica de bebidas Antártica. Los dinamarqueses fueron alguna vez a Maués, lugar de la Amazonia donde se cosecha guaraná. Sin saber nada sobre el producto, conocieron a los trabajadores de la región que comenzaron a describirles los problemas de acceso a la materia prima –la fruta– y a hablar de su deseo de desarrollar un producto hecho con guaraná para confrontar a las grandes corporaciones. Ese proyecto despertó el interés del equipo de curadores y motivó la invitación para participar de XXVII Bienal de San Pablo. Poco antes de la apertura, el presidente de la Fundación Bienal, Manoel Francisco Pires da Costa, prohibió la presentación del grupo. Alegó que la exhibición del mismo, todas las referencias a la producción bebida por los cooperados y la propia gaseosa eran de “mal gusto”. Sin embargo, como botellas y latas de

“Guaraná Power” se encontraban a disposición en varias galerías de arte de San Pablo y Río de Janeiro, consumir el guaraná se transformó en un acto transgresor, más efectivo quizá que su sobria presentación en el Pabellón de la Bienal.

\* \* \*

Para la edición de la XXVII Bienal Internacional de San Pablo, 2006, la Fundación decidió hacer un concurso, invitando a varios curadores. Fue seleccionado el proyecto de la investigadora Lisette Lagnado: “Cómo vivir juntos” –título de una serie de conferencias dadas por Roland Barthes en 1976–. Lagnado organizó un equipo curatorial integrado por Rosa Martínez, Cristina Freire, Adriano Pedrosa, José Roca y Jochen Volz. Al asumir una condición periférica dentro de un mundo que es casi todo periferia, la curaduría no propuso fórmulas utópicas que resolviesen los malestares de la civilización, la balcanización de los territorios o los tribalismos emergentes; apenas los buscó, los señaló y los confrontó. El Brasil fue objeto de investigaciones llevadas a cabo por un grupo de artistas no brasileños, invitados a actuar en relación a las culturas y condiciones locales, en residencias en San Pablo, Recife y Acre. Muestras antológicas de Marcel Broodthaers, Gordon Matta-Clark y Ana Mendieta, una presentación de maquetas de proyectos de Dan Graham y la invocación a la figura matricial de Hélio Oiticica dejó claro el propósito de concebir las prácticas artísticas de la segunda mitad de los años sesenta como el horizonte histórico de la contemporaneidad. La organización consiguió expandir la presencia de la muestra más allá de los dos meses de praxis, por medio de un programa de seminarios que comenzó en enero y terminó en noviembre del mismo año. A pesar de que Thierry de Duve, invitado a uno

de esos seminarios, cuestionó la asimilación del arte a una “zona autónoma bella”, la XXVII Bienal abrió una brecha para la posibilidad de postular que si el arte no es eficaz para solucionar los males sociales, por lo menos puede servir de testigo de nuestra capacidad de sentir empatía con los otros.

### Caroline

El domingo 26 de octubre de 2008, cuando la XXVIII Bienal de San Pablo abrió sus puertas, casi al final del cóctel para invitados, un grupo organizado de *pixadores* invadió el enorme espacio vacío del primer piso y garabateó en las paredes sus frases ilegibles. (Los *pixadores* son jóvenes de periferia que escriben graffitis con signos inventados en los edificios de las ciudades del Brasil.) Rápidos como skatistas, deslizaron por el piso pulido y dejaron su sucio balbuceo gráfico sobre las impecables paredes y las barandas sinuosas del pabellón de Niemeyer. La reacción de la seguridad fue inmediata, llamaron a la policía que parecía estar esperando al lado del portón. Los *pixadores* huyeron en el tumulto y sólo fue detenida una muchacha, Caroline Pivetta da Mota, abandonada por el resto del grupo. El lunes, el pabellón de la bienal permaneció cerrado, como todos los lunes. El martes reabrió con sus paredes impecables. Caroline Pivetta da Mota continuó presa por cincuenta y cuatro días, algunos días más de los que la XXVIII Bienal permaneció abierta.

Cuando Antonio Manuel, cuya acción “El cuerpo es la obra” había sido rechazada en el Salón Nacional de 1970, se desnudó ante el público la noche de la apertura en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, de acuerdo con su propuesta; los guardias del museo lo ayudaron a escapar. En el pabellón de la bienal, los guardias reprimieron a los *pixadores* y entregaron a la policía a Caroline. Mientras tanto, los organizadores hablaban de vandalismo. El acto ponía en escena

—más allá de la opinión que podamos tener sobre los *pixadores*— el lugar que ocupa la Bienal en la cultura brasileña, sus relaciones con la elite paulista, sus dificultades para conectarse con lo popular y el inmovilismo nostálgico que esta edición quería erradicar.

\* \* \*

La decisión sobre quién sería el curador de la XXVIII Bienal fue tomada faltando menos de un año para la realización de la exposición que contaba con un presupuesto reducido. “Colocar el arte moderno brasileño no en simple confrontación sino en vivo contacto con el arte del mundo”. Las palabras de Lourival Gomes Machado en la abertura de la I Bienal fueron destacadas por Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen, curadores de la XXVIII Bienal de 2008, como lema para guiar su proyecto. La exposición, apodada por la prensa *Bienal del Vacío*, debido a la decisión de mantener sin obras el segundo piso del pabellón Francisco Matarazzo Sobrinho, se llamaba *En vivo contacto*.

Ni el tardío nombramiento del curador ni la falta de presupuesto fueron contemplados por la prensa ni por la opinión pública que reprobaron la propuesta, menos por la exposición en sí que por las demandas del sistema. Es evidente que las galerías que ven la exposición como una fuente de divulgación internacional para los artistas que ellas representan y los artistas que esperan la oportunidad de reconocimiento internacional por su participación, se sintieron frustrados, tanto como aquellos que corren atrás del espectáculo de las obras más chocantes o de los artistas más célebres. Durante la preparación de la muestra hubo rumores alarmantes y algunos de los invitados no obtuvieron recursos para el traslado de sus obras o la ejecución de sus proyectos. Otros se retiraron ante la imposibilidad de realizarlos como había sido pactado. Po-

cas semanas antes de la inauguración, el director de la fundación, Manoel Francisco Pires da Costa, anunció un considerable corte de presupuesto.

Considerando que existe en Brasil un espacio amplio tanto para la experimentación y el debate de nuevas propuestas como para una autocrítica de las instituciones, la exposición comportaría el momento de revisión necesario para analizar la producción contemporánea y profundizar las lecturas críticas sobre ella. Esa Bienal no estaba dirigida al gran público sino a especialistas preocupados por la circulación del arte y por su relación con el campo económico y cultural. En ese sentido, la XXVIII Bienal operó menos como una exposición de arte que como local privilegiado de debates sobre el arte de hoy y, fundamentalmente, sobre la institución, su pasado y su futuro.

Como todas las anteriores, la muestra de 2008, exhibió performances, películas, videos, arte digital, obras participativas, obras en forma de archivos o colecciones, libros, libros de artista. La novedad fue un tabloide distribuido gratuitamente en varios lugares de la ciudad y un foro de conferencias y debates sobre el pasado y el futuro de la institución. En la planta baja del Pabellón acontecían los programas diarios de performances y debates. Había también un *Video Lounge* con cabinas donde podían verse videos, grabaciones de acciones pasadas, conferencias y mesas redondas.

El segundo piso, completamente vacío, permitía al visitante ver por primera vez el núcleo central del edificio de Oscar Niemeyer y postulaba la posibilidad de pensar esa Bienal como una tabla rasa: una oportunidad para comenzar todo de nuevo. Esa propuesta estaba enfatizada por medio de citaciones al material gráfico de la I Bienal en la XXVIII –la Guía y el afiche de la Bienal ostentaban un rectángulo rojo transparente impreso sobre el facsímil del logo de 1951–.

El trabajo de Valeska Sores, una alfombra cubierta en parte por un montón de letras tridimensionales, también repetía las curvas y los colores de aquel afiche.

El tercer piso se resolvía en tres segmentos – auditorio, biblioteca y exposición– alrededor del Archivo Histórico Wanda Svevo, donde se conserva la historia de la Bienal, y una biblioteca de catálogos de bienales. Fueron privilegiados trabajos que tenían como procedimiento el archivo, la documentación, la taxonomía y la memoria, operando en los límites entre realidad y ficción, entre recuerdos personales y memorias compartidas.

Dos de las obras: *Escalpo-5063* de Dora Longo Bahia, una enorme pintura calcada que se extendía por todo el segundo piso repitiendo una matriz geométrica de vaga reminiscencia oriental en tonos de gris, y el mobiliario expositivo proyectado por Gabriel Sierra, dieron unidad visual a la exposición. Pocos objetos estaban en las paredes y había muchos lugares para sentarse a leer varias de las obras o para hojearlas con tranquilidad. Si exceptuamos el brillante tobogán de Carsten Höller, que bajaba sinuosamente del segundo y del tercer piso y que atraía filas de jóvenes y no tanto, el silencio y la amplitud del espacio invitaban a la reflexión, a la lectura demorada, a la contemplación pensativa.

### **La bondad de los extraños**

El 4 de noviembre de 2008, Mauricio Ianês llegó a la XXVIII Bienal de San Pablo para realizar su performance “Sin Título - La bondad de los extraños”. Su propósito era permanecer 13 días en el pabellón, dependiendo solamente para su sustento y abrigo, de las donaciones del público. La presencia de un hombre desnudo, aislado y mudo en uno de los pisos de la Bienal causó extrañamiento, pero, poco a poco, Mauricio se fue transformando en el habitante silencioso al que todos ofrecían ropas, almohadas, fraza-

das, agua, comida, libros, textos, dibujos, plantas, flores...

Durante la performance transitó por los varios pisos del pabellón, comenzando por el primero. Al final, cuando las donaciones aumentaron, se instaló en el piso vacío, en el extremo opuesto a la escalera de acceso. Con su presencia, potenció el espacio pues había que atravesarlo para llegar hasta él. Varios artistas fueron hasta él para ofrecerle música en vivo y también algunos grupos de performances. De esa manera, lo que antes parecía un espacio vedado para el arte, se convirtió en un área de relacionamiento abierta por y para el trabajo. Gracias a la bondad de los extraños.

\* \* \*

Si la XXVII Bienal no fue muy bien recibida por la dirección de la Fundación, la XXVIII fue el escenario de una discordia. El tan criticado vacío de la exposición se expandió mucho más allá del vano libre del segundo piso: vacío de producción, vacío de crítica, vacío de conocimiento. Nadie cuestionó si se hubiera podido producir una exposición de mayores dimensiones o mejor calidad con el dinero y el tiempo disponibles. Al final, hubo una Bienal y su propuesta fue suficientemente divulgada, oída, vista y criticada. (Hubo también una Paralela, exposi-

ciones notables en los museos y en las galerías e incontables almuerzos, cenas y visitas guiadas *off biennial*).

Acaba de ser elegido el nuevo director de la Fundación, también un nuevo consejo. Tal vez los próximos eventos, bajo nueva dirección, vuelvan a ser los espectáculos mediáticos que todos entienden y algunos añoran. Sin embargo, de alguna manera, algo cambió. Las dos últimas bienales fueron eventos que llamaron a la reflexión, donde se estimularon los encuentros y los debates, y donde se constató que la forma bienal como modelo de exhibición constituye una de las narrativas más vitales y paradójicamente menos investigada de nuestra historia cultural. Por otro lado, la enorme dificultad con la que se establecen las negociaciones y los diálogos entre público, artistas, curadores y la Fundación devela también el lugar donde residen las instancias de un poder que, cuarenta años después del AI5 de 1968, continúa censurando y continúa siendo desafiado. De cualquier manera, la posibilidad de cuestionar a la institución desde ella misma existe, sin duda. Al sesgo, de una manera menor y difusa, como un continuo y persistente andar de caracol u hormiga, en los bordes del pantano, siempre a merced del agua o del pisotón.

Belo Horizonte, junio de 2009

# La red como soporte

Hélio Oiticica, Paulo Bruscky, Cildo Meireles, Ricardo Basbaum

## Paula Braga<sup>1</sup>

*Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.*

“El jardín de senderos que se bifurcan”,  
Jorge Luis Borges

El título de este ensayo tal vez induzca al lector a creer que leerá algo sobre arte y tecnología. Esta primera impresión debe confirmarse si consideramos el lenguaje y mismo el arte como herramientas, esto es, como parte del universo de la tecnología. Sin embargo, quedará decepcionado el lector que espera de este ensayo una discusión sobre los nuevos medios. Abordo aquí principalmente obras de los años setenta y medios tan antiguos como la escritura de una carta o el uso de un sobre, la publicación de un libro o la moneda como objeto de intercambio. Como quedará evidenciado, uso palabras que remiten a la red de comunicación y conocimiento establecida sobre la tecnología de transmisión y distribución de información en forma digital. La *Web*. Mucho antes del advenimiento de las redes sociales, de los *chats*, de las relaciones virtuales, Hélio Oiticica escribió una obra que sugiere una estructura de *hiperlinks* y un espacio de almacenamiento de ideas. *Newyorkaises*, iniciado alrededor de 1972, es un libro cuya unidad básica no es la página sino el *bloco* [bloque]. Dentro de cada bloque

hay una serie de citas, anotaciones de pensamientos –o almacenamiento–, y siempre referencias a otros libros o a otros artistas, lo que crea una verdadera tela de referencias en la cual cada nudo es indicado con letras mayúsculas: el *hiperlink*. Así, pasando rápidamente los ojos por los manuscritos de *Newyorkaises*, se detectan palabras como NIETZSCHE, YOKO ONO, JOHN CAGE o VITO ACONTI. Más que como referencia a una persona, estas palabras escritas con letras mayúsculas indican la producción completa de esos creadores. O sea, *Newyorkaises* no se agota nunca, no puede ser terminado, crece infinitamente, se bifurca, retorna, conduce a otras obras. Forma, así, lo que Hélio Oiticica llamó “una galaxia de inventores”, la convivencia simultánea de producciones singulares, o “singultaneidades”, neologismo que Oiticica acuñó en una carta para Haroldo de Campos de 1974. “Inventar: proceso in progress q no se resume en la edificación de OBRA sino en el lanzamiento de mundos q se simultanean. Simultaneidad en vez de mediación.”<sup>2</sup> Interesado en la arquitectura, Oiticica invoca la forma del laberinto en muchos de sus textos y obras, reforzando la importancia de perderse, de los encuentros fortuitos y de las conexiones no premeditadas para comprender su obra. De hecho, *Newyorkaises* reproduce una estructura recurrente en la producción del artista, que Oiticica articula con las palabras “mundo erigiendo mundo”: varias unidades autónomas conectadas rizomáticamente y al azar componen un nuevo mundo. No habiendo conocido el hipertexto ni la

<sup>1</sup> Paula Braga se doctoró en Filosofía en la Universidad de San Pablo en 2007. Ha organizado la compilación *Fios Sol-*

*tos: a arte de Hélio Oiticica* (Perspectiva, San Pablo, 2008) y ha escrito sobre arte brasileño contemporáneo para numero-

sas revistas de arte y galerías.

<sup>2</sup> Oiticica, Hélio, ntbk 2/73, p. 92 (23/10/1973).

Web, Oiticica encontró en otros aspectos de la cultura de su época una estructura semejante a lo que proponía con *Newyorkaises*. Así, al dividir a su libro en *blocos*, Oiticica probablemente está pensando en el *bloco* carnavalesco, una estructura mucho más libertaria que la de la *escola de samba*, a la cual Oiticica se refiere en una conversación con el artista Carlos Vergara, en 1972, en relación con el *bloco* Cacique de Ramos. La transcripción de esta conversación se encuentra en la sección “Rap in progress” de *Newyorkaises*. En esta conversación, los dos artistas discuten sobre la multitud que participa del *bloco* carnavalesco formando un sólo cuerpo. Como dice Vergara, “el *bloco* no exige de los participantes una *performance* especial como sambistas, sino que exige un deseo de juntarse al fenómeno colectivo, ésa es la única exigencia que tiene el *bloco*”<sup>3</sup>. La conversación entre Vergara y Oiticica prosigue en un crescendo a medida que Vergara describe las acciones del *bloco*, hasta la narración del momento en que parte de la fantasía que cubre el cuerpo es arrojada hacia lo alto, a lo que Oiticica responde excitado: “¡y después cuando vuelve, cae de nuevo!”. A lo que Carlos Vergara responde:

“Así es, las personas que están participando de afuera pero que no llevan la piel de Cacique, toman la cosa del cuerpo y se la ponen en la cabeza, entonces traen para adentro y entonces hay personas que tienen pantalones y camisa normal pero recibieron una parte de la piel del Cacique e incorporado al *bloco*, al grupo que es una maravilla, que es una cosa maravillosa, es una cosa amorosa, ¿sabés?”<sup>4</sup>

Alguien del *bloco* arroja el disfraz hacia lo

alto, en un gesto de juego puro y euforia. Alguien de afuera del *bloco* se lo coloca en la cabeza y con ese disfraz baja a la calle y pasa a integrar el *bloco*, llevando el disfraz como una herencia: “Cuando llega a la avenida *Rio Branco*, el *bloco* está salpicado de personas de afuera que se incorporaron, ¿entendés?, a esa multitud.” El *bloco* no tiene jerarquías, ni danza ensayada. Creación colectiva, con un protocolo mínimo tal como el algún aderezo sencillo, el *bloco* de carnaval –música, ritmo, disfraces y sobre todo el cuerpo– es para Oiticica, al lado de los grandes conciertos de rock del paso de la década del sesenta a la del setenta, una forma de emergencia de lo colectivo. El *bloco* posee además la característica fundamental de ser un flujo, una caminata: un mundo móvil que se construye de *blocos* hechos de otros mundos en movimiento.

“IC: ¿Usted encuentra alguna ligazón entre las cosas que usted hace con las de otros artistas?”

HO: Veo así como una ligazón de familias de inventores... De puntos luminosos como diría Haroldo, parafraseando a Pound, que a su vez parafraseaba a Dante... Hay cosas en la historia que me interesan siempre (...); quien todavía no descubrió la soledad, todavía no descubrió el estado de invención. El estado de invención es profundamente solitario, aunque sea a la vez profundamente colectivo. Hay una cosa que yo siempre cito y que es una constante en mí, que creo muy importante, que descubrí en Nueva York, es una cosa de Sartre, cuando él habla de la posición del artista y del creador en el mundo actual, que la gente está en una fase de emergencia de lo colectivo, la

<sup>3</sup>> Oiticica, Hélio y Vergara, Carlos, grabación de conversación en cinta K-7, 28/10/1973 (Héliotapes), para la serie

“Rap in progress”, según la transcripción de las cintas realizada por Eugénio Bressane el 20/08/1981, PHO 0504/73.

<sup>4</sup>> Oiticica, Hélio y Vergara, Carlos. op. cit. PHO 0504/73.



gente está en un pasaje de lo individual, de valores individuales e individualistas para lo colectivo, entonces en la realidad la gente está dividida, entre lo más individual y, al mismo tiempo, emergiendo en esa emergencia de lo colectivo.”<sup>5</sup>

La noción de red como soporte para la emergencia de lo colectivo se produjo también en las obras de Cildo Meireles de los años setenta. “Malhas da Liberdade”, proyecto de 1976, “consiste en un módulo y una ley de formación: la manera cómo un módulo intercepta al anterior determina cómo él será interceptado por el siguiente y así siguiendo [...] ¡Si yo nunca hubiese sido hecho antes, este tal vez sería mi mejor trabajo! Pero desconfío de lo que ya había sido hecho en la teoría de las redes [...]. Es más o menos de esa forma que yo me sorprendo pensando, porque se bifurca y esa bifurcación genera una bifurcación que genera otra bifurcación. Entonces frecuentemente estoy muy lejos de donde todo comenzó.”<sup>6</sup> Conocemos dos versiones de este trabajo, una de las versiones está hecha con segmentos rectos de alambre y la otra es más maleable, hecha con cuerdas de algodón. Una tiene la apariencia de una reja cuadrada que engorda tridimensionalmente en el centro; la otra se asemeja a un rizoma, con pequeños nudos en las intersecciones de los hilos. Como en un laberinto, hay un número muy grande de caminos para ser recorridos en la malla, en un número finito, sin embargo enorme, de posibilidades. Otra obra de Cildo Meireles que remite a la red y principalmente a lo colectivo es la famosa “Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola” (1970), que se autodistribuyó y provocaba su propio crecimiento vi-

ral, en una época en la después de beber el líquido, el envase retornaba a los puestos de venta, para que fuesen lavados y nuevamente colocados en circulación. Ahora bien, si en el *projeto coca-cola* la diseminación exigía que un miembro de la red fabricase un adhesivo –tarea no trivial–, el *projeto cédula [projeto billete]* incorporaba una práctica corriente en Brasil que es escribir mensajes en los billetes para después devolverlos a la circulación. Meireles selló billetes con denuncias sobre la desaparición de presos políticos, con frases como “¿quién mató a Herzog?”. El hábito típicamente brasileño de escribir en billetes (¿hay algún otro pueblo que hace eso? No recuerdo haber hallado jamás un billete de dólar garabateado con un mensaje de amor o una lista de compras) es aquí mezclado por el artista con un cuestionamiento perturbador, a un ejercicio de reflexión no tan frecuente en la cotidianidad del brasileño típico, lanzando una obra que incita a cambios en los hábitos de pensamiento.

Esta predilección por usar circuitos ya existentes como soporte del trabajo es una expansión de la tendencia del arte brasileño de los años sesenta y setenta hacia una micropolítica de lo cotidiano: la misma forma de vivir, el comportamiento o la relación que se establece con materiales del día a día establece una ética que es tan importante en la obra como en sus aspectos estéticos. Mucho más que un arte activista, lo que se ve de más interesante en los años de la opresión impuesta por la dictadura es el arte que transforma comportamientos. Vehículos de circulación intensa como billetes, cartas y periódicos pasan a ser un importante aliado de artistas que hacían en ellos innovaciones pese a la represión política. Es

5> Oiticica, Hélio. Audio de entrevista a Ivan Cardoso. La transcripción de este fragmento de la entrevista fue publicada en *Ivampirismo : o cinema em pânico*, op.

cit. Posee algunas lagunas, omitiendo la referencia a Sartre, y dice “una cosa que yo siempre siento” cuando en el audio se escucha “una cosa que siempre cito”.

6> Brett, Guy (ed.), *Cildo Meireles*, Londres, Tate Publishing, 2008, p. 90.



así que la obra de Paulo Bruscky se inserta en esa estrategia de creación de nuevos espacios para el arte, accionando tanto circuitos como el de los periódicos de gran circulación y del correo, y en esto se aproxima tanto a los trabajos que discutimos de Cildo Meireles como al almacenamiento y el archivo, como lo hizo Hélio Oiticica.

Una de las obras más sorprendentes de la XXVI Bial de San Pablo, realizada en el 2004, fue el archivo de Paulo Bruscky. Sus cajas, papeles, objetos, libros, utensilios, pinceles, cintas de cassette, y una infinidad de otros objetos marcados por el tiempo fueron transportados de Recife, en el nordeste del país, para la Bial en San Pablo: transferencia de archivo. Pionero del *mail art* en Brasil, a quien se atribuye también la primera exposición de arte en *outdoors (billboards)* en el país, Bruscky tiene en su archivo cerca de quince mil obras de *mail art* producidas por artistas de todo el mundo, más allá de grabaciones de entrevistas (una de ellas, una conversación con Hélio Oiticica).<sup>7</sup> Dislocando lo habitual, y en colaboración con Daniel Santiago, Paulo Bruscky utilizó la sesión de clasificados de periódicos para buscar patrocinadores o coautores para proyectos como teñir las nubes (1974 en el *Diário de Pernambuco* y 1982 en el *Village Voice* de Nueva York) o crear una "aurora tropical" (1976) –como la aurora boreal– o mismo anunciar que estaba vendiendo una máquina de filmar sueños (1977) proponiendo que el comprador asistiese a una *reprise* de sus sueños durante el desayuno. Es el "arte clasificado" (como los clasificados de los periódicos), que "crea un ruido en los mecanismos de control de la información".<sup>8</sup> Hay en el arte clasificado, así como sucedía con el *bloco* carnavalesco salpicado con

personas de afuera, una voluntad de instaurar un colectivo; aun en el "participador" – término acuñado por Hélio Oiticica– no llega a tener un involucramiento corpóreo con la obra y ni siquiera llega a suponer que las tres líneas que leyó mientras tomaba el café del desayuno sean una obra de arte.

Ricardo Basbaum, un investigador que se internó en la producción teórica de Hélio Oiticica, actualmente desenvuelve un proyecto artístico que usa la red Internet como vehículo de registro, almacenamiento de informaciones y reclutamiento de participantes. El NBP (Nuevas Bases para la Personalidad, comentado también en el artículo de Thais Rivitti en esta revista) define un colectivo organizado en torno a la tarea de convivir con un objeto creado por el artista. Los voluntarios reciben en casa por un mes una pieza de metal que no se asemeja a nada: es demasiado rasa para ser un plato; demasiado grande para ser una olla; demasiado resistente para ser destruido; es feo y no cabe en un armario. Inútil e incómodo, este objeto y la red de personas que se inscriben por internet para enfrentarlo insisten en hacer circular por el mundo el mensaje de que el arte contemporáneo brasileño insiste en la red y en el proceso.

El arte realizado en circuitos no convencionales como el circuito de distribución de periódicos, coca-colas, cartas o Internet no sólo desafía un sistema político opresivo, como sucedió con esas manifestaciones en los años de la dictadura, sino que elimina distancias de espacio y tiempo. Oiticica agrega frases de Friedrich Nietzsche a sus bloques de *Newyorkaises*, al lado de frases que había escuchado en sus conversaciones con Haroldo de Campos. Bruscky mantuvo una correspondencia activa con artistas del grupo Gutai, de Japón. Suele decirse también que

7> Simone Osthoff, "Elsewhere in contemporary art: topologies of artists' works, writings and archives", en *Art*

*Journal*, vol. 65, N° 4, invierno, 2006, p. 6-17.

8> Cristina Freire, *Paulo Bruscky: Arte*,

*Arquivo e Utopia*, San Pablo, 2006.

las redes desafían el circuito de las artes, ya que distribuyen el arte ignorado por las instituciones de arte. Pero hay que tener cuidado con el riesgo de propagar otro lugar común más en la historiografía del arte brasileño. Hasta donde yo sé, el reconocimiento del sistema del arte es siempre bien recibido por los artistas. Todos los artistas aquí citados (Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Paulo Bruscky y Ricardo Basbaum) son hoy representados por grandes galerías de arte y poseen obras en importantes colecciones públicas y particulares. El *mail art* en Brasil tuvo el esencial apoyo de Walter Zanini, el director del Museu de Arte Contemporânea de San Pablo de 1963 a 1978. Antes de transferir su archivo para la XXVI Bienal de San Pablo, Bruscky ya había participado de otras ediciones de esa bienal como la XVI (1981), la XX (1989) y de la Bienal Brasil Século XX (1994). Hélio Oiticica y Cildo Meireles participaron de importantes exposiciones como *Information*, en 1970, en el MOMA de Nueva York. Ricardo Basbaum presentó el NBP en la última *Dokumenta* de Kassel, con diagramas y monitores que exhibían las diferentes soluciones de convivencia con su módulo creador de nuevas bases para la personalidad –modelo, además, que debe repetirse en la VII Bienal del Mercosur que se realizará en octubre de 2009 y que tendrá

una muestra de trabajos que utilicen la internet y que sean “proyectables”, o sea, materializables en imágenes de monitores o de otro soporte: “Deben ser proyectos que puedan andar por el mundo sin equipaje, para en seguida adquirir su forma local definitiva, para ser instalados dentro o en el entorno” del edificio de la exposición. El desafío para estos artistas –y una posible forma de integración entre la obra *in progress* y la legitimización que la institución de arte le confiere– es no dejar que la obra se detenga, aun si registros de sus paseos sean alguna que otra vez presentados en grandes muestras o adquiridos por colecciones particulares. La obra circula, el sobre como recuerdo de esa circulación es lo que entra para la colección.

Una de las soluciones más polémicas dadas al extraño objeto de NBP fue la donación del objeto a un museo, acortando el camino del proyecto hasta su destino final. Basbaum lo rescató y lo colocó nuevamente en circulación. Un *bloco* carnavalesco nunca queda parado. Perdido en un laberinto de neuronas, el pensamiento danza, se conecta a otros pensamientos, engorda un poco, aprovecha una sinapsis para ir hasta el otro lado. Y allí sólo hay más del gran laberinto.

*Traducción de Gonzalo Aguilar*

# Mira Schendel: el reverso del reverso

**Cauê Alves'**

*Voy a contar la historia de cómo surgieron los objetos que hice. Surgieron, de cierto modo, de la casualidad y la curiosidad. Obtuve de casualidad, cierta vez, un montón de papel japonés finísimo. Lo dejé guardado sin saber qué podría hacer con aquello. No tenía ningún propósito. [...] Un tiempo después –más o menos un año– empecé a probar con aquel papel, pero no daba porque se rasgaba, no aguantaba el agua, no aguantaba esto, no aguantaba lo otro. Finísimo. Ahí conocí una chica que hacía monotipia e imagine que, usando la técnica de la monotipia –no por hacer monotipia misma, simplemente por la razón práctica de no rasgar el papel cada vez que lo manipulase–, podría dibujar sobre él. Hice varias experiencias y lo conseguí.<sup>2</sup>*

Aunque Mira Schendel no tiene una producción restringida y especializada en alguna técnica o soporte sino que, por el contrario, mantuvo una actividad experimental durante la mayor parte de su trayectoria e investigó una gran variedad de materiales, en el presente trabajo pretendemos abordar una parte restringida, pero fundamental, de su trabajo: los papeles. Más allá del juicio según el cual los papeles constituyen la mejor parte de su obra, nos interesa reflexionar sobre cómo ese material fue usado por ella; los caminos que la llevaron a determinados objetos; y los aspectos implicados en la opción por el tipo de papel, tales como la transparencia, las relacio-

nes entre líneas y vacíos, frente y reverso, interior y exterior.

Las líneas trazadas por Mira Schendel –especialmente en el papel-arroz de sus *Monotipias*, conjunto de aproximadamente dos mil dibujos hechos entre 1964 y 1966 y retomados en los años setenta–, más que instaurar el espacio, lo absorben en su formación, como si fuese posible agarrarlo con un gesto. Y aun cuando el espacio predominantemente vacío de sus papeles pareciera esquivo, no puede ser separado por completo de la duración; los trazos de la artista tienden a sorprender el campo en el que surgen. Las líneas de Mira dan origen al espacio y al mismo tiempo lo captan en su devenir, en aquello que tiene de temporal y pasajero. Sus líneas dividen el papel, definen las relaciones espaciales y nos hacen vislumbrar letras, figuras abiertas, cerradas o en proceso de formarse, siempre indagando en sí mismas y en su entorno.

Según la crítica e historiadora del arte Sônia Salzstein: “La noción de temporalidad [...] está presente en todo el trabajo de Mira Schendel. En las experiencias con materiales efímeros es más evidente, en la medida en que la dimensión temporal aparece de manera inmediata, como acción. Pero en todos los otros objetos creados por la artista –aparentemente estáticos– hay el rumor de una temporalidad interna. Que no habla sólo de la naturaleza procesual y fenomenológica del trabajo, sino también de una especie de desarrollo transitorio y sin reposo que protagoniza”.<sup>3</sup>

Ya en *Bordados* (1962-1964), una serie de dibujos en papel arroz con motivos geomé-

1> **Cauê Alves** realiza actualmente el doctorado en Filosofía en la Universidad de São Paulo. Es profesor del curso de arquitectura y urbanismo de la Escola da Cidade y de la Facultad de Comunicación de la Fundación Armando Álvares Penteado. Asimismo es miembro del grupo editor de la revista *Número* y

curador del *Clube de Gravura* del Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fue uno de los curadores de *MAM[na]OCA: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2006-2007) y curador de la muestra *Quase líquido*, en el Itaú Cultural (2008).

2> Fragmento de declaraciones hechas

para el *Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira* de la Fundación Armando Álvares Penteado, San Pablo, 19 de agosto de 1977.

3> Salzstein, Sônia, *No vazio do mundo*, San Pablo, Marca d'Água, 1996, p. 21.

tricos, o incluso en la serie *Bombas*, que presenta composiciones geométricas llenas de borrones y sin ninguna rigidez, las formas insinúan movimientos que irán a realizarse plenamente con posterioridad. Los contornos borrados, un tanto líquidos y esfumados en la tinta, son rastros de un espacio que se desplaza. En el papel húmedo que todo lo absorbe, los límites son indefinidos, con varios grados de negro que varían de acuerdo con la densidad de la tinta. Las diferencias de concentración del negro entre el centro y el borde revelan el poco control que posee sobre la tinta china que se desparrama.

Rodrigo Naves, crítico e historiador del arte, llama la atención sobre esta falta de control que la técnica de la monotipia, una mediación entre el dibujo y el papel, generaba: "A mi modo de ver era justamente esta disminución del control sobre el dibujo lo que le interesaba a Mira Schendel. De ahí su trabajo extraía una intensidad completamente particular, proveniente no tanto de una marcada presencia de la línea, sino de su extrañamiento con el papel".<sup>4</sup> Por eso, la técnica que usa Mira es casi una no-técnica, ya que se aleja de un conjunto de procedimientos con el propósito de producir algo ya determinado con anterioridad. La técnica no se confunde, para ella, con el virtuosismo, con la habilidad o el control de los instrumentos y materiales; al contrario: es vivencia, es gesto inmediato –incluso si requiere la mediación de la monotipia para no rasgar el papel– que va más allá de lo premeditado. Es como si cada gesto suyo fuese el primero, siempre descubriéndose, reinventándose. Esta sabiduría presente en su trabajo fue conquistada después de mucho ejercicio y no sin una buena dosis de disciplina. La pintura de Mira Schendel, como ya se dijo, está marcadamente volcada sobre los

materiales, más aun cuando se constata la presencia de polvo de ladrillo, cemento, yeso o arena, permitiendo una gran variedad de texturas. Por otro lado, aun cuando la levedad del papel arroz, su transparencia y fragilidad pudiesen indicar una investigación no material, espiritual o puramente visual, en oposición a los materiales más densos y opacos de sus pinturas, esto no es así. Ella siempre supo explorar la materialidad del papel y jamás encubrió o intentó disimular su presencia. Además, supo establecer una rica relación entre el aire, la atmósfera circundante, y la materia de sus obras, como en los *Trenzinhos*, donde una brisa cualquiera provoca movimientos sutiles de las hojas sueltas que cuelgan del hilo de nylon. En sus trabajos sobre papel, la materia posee algo esencial, mínimo. Hay en ellos un pensamiento que surge de dentro de la materia, que no sólo la habita, sino que la sustenta por dentro. No hay relación de exterioridad entre su acción y el trabajo, entre su mundo interior y el exterior, entre gesto y símbolo, o entre frente y reverso en sus papeles.

Poco a poco, el trabajo de Schendel –principalmente en las *Droguinhas* (hojas de papel arroz retorcidas, con trazos), pero también en la serie *Toquinhos* (papel artesanal teñido y pegado sobre otras hojas)– va ganando mayor consistencia física, adquiere cuerpo y pasa a ocupar lugar. Incluso cuando las *Droguinhas* estén próximas a ser residuos de papel arroz y por eso tengan algo de efímero y provisorio.

Según los propios escritos de la artista, sus trabajos se aproximan al cuerpo de la fenomenología. Alrededor de 1963, residiendo en Milán, frecuentó la escuela de arte y, durante dos años, cursó filosofía en la Universidad Católica. En los años setenta, después de haberse trasladado a San Pablo,

4> Naves, Rodrigo, "Pelás Costas", en Salzstein, Sônia, *op. cit.*, p. 63.

sostuvo correspondencia con el filósofo alemán Hermann Schmitz. En un debate realizado en 1975, en ocasión del X Salón de Arte Contemporáneo de Campinas, San Pablo, Mira lo cita: “Según mis conocimientos, le tocó a Hermann Schmitz, de la Universidad de Kiel, la inmensa tarea de sistematizar datos ofrecidos por varias disciplinas y elaborar una fenomenología que, diferente de la del viejo estilo (Husserl, Scheler, Heidegger, Sartre), no sea víctima de la exigencia de complementación metafísica. Una nueva fenomenología cuya pieza central esta dada por la corporeidad”. No obstante esto, jamás podría decirse que el trabajo de Mira Schendel es la ilustración de una filosofía o la traducción visual de su pensamiento. Como escribió Sônia Salzstein: “... no hay nada semejante a un discurso filosófico en la obra de Mira. Las preocupaciones ‘filosóficas’ que le interesan parecen provenir de una rebeldía ante la vida, de modo que el problema sujeto/objeto se presenta antes que nada como la consulta que el individuo hace al ‘vacío del mundo’ sobre el lugar que le cabe ocupar”.<sup>5</sup> La noción de corporeidad, de un cuerpo reflexivo, que disuelve la separación entre actividad y pasividad, es fundamental en su trabajo. El cuerpo que adquieren sus trabajos no ocupa sólo el espacio, lo activa; y se vale para eso de vacíos e intervalos. La relación que su obra establece con el sujeto que la contempla, invitándolo a circular alrededor de ella, permite incluso que el público respire el mismo aire que componen las piezas. El filósofo Merleau-Ponty, en “El ojo y el espíritu”, había escrito ya en 1960: “Eso a lo que se llama inspiración debería ser tomado al pie de la letra: de veras hay inspiración y

expiración del Ser, respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles, que no se sabe quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado”.<sup>6</sup> Esta reversibilidad entre sujeto y objeto –entre dentro y fuera, entre interioridad y exterioridad–, que de modo alguno implica un discurso filosófico de Mira Schendel, es relevante, no obstante, para la comprensión de su trabajo. Como lo evidencia su correspondencia, Mira se interesó bastante en sus conversaciones con filósofos como Hermann Schmitz<sup>7</sup> sobre la superación del dualismo clásico entre cuerpo y alma o entre objetivo y subjetivo. Su trabajo, inseparable del mundo sensible, aprensible por los sentidos –lo cual no implica en absoluto un rechazo del campo del pensamiento– también es un objeto sensible en sí mismo, es un cuerpo sensible y sentido, o sea, que opera como activo o pasivo. Quién lo percibe no es sólo un receptor, sino alguien que simultáneamente puede operar sobre el trabajo a partir de una percepción creadora. Del mismo modo, la obra no es inerte en el sentido de ser sólo un objeto que recibe sentidos exteriores de un sujeto; al contrario, también actúa sobre el cuerpo de quién lo percibe. Actividad y pasividad son indiscernibles y simultáneas, y el trabajo de Mira –así como nosotros mismos– también es un cuerpo reflexivo, lo cual lo aleja completamente del cuerpo tal como la ciencia lo entiende. Los dibujos de Mira nos permiten acceder a lo que Merleau-Ponty llama “ser de indivisión”, que puede ser comprendido como la indivisión entre significativo y significado. Si hay algún sentido metafísico en los papeles de Mira, evidentemente no es el de la antigua metafísica de origen platónico, que

5> Salzstein, Sônia. “No vazio do mundo”, op. cit., p.16.

6> Merleau-Ponty, M., *Textos Escolhidos*, San Pablo, Abril Cultural, 1975 (Coleção

Os Pensadores), p. 282.

7> Ver entrevista con Hermann Schmitz realizada por Geraldo Souza Dias y publicada en la revista *Novos Estudos*, N°

74, San Pablo, CEBRAP, marzo de 2006, p. 141-153.

oponía la esencia a la apariencia, y sí la metafísica silenciosa e invisiblemente presupuesta en la percepción y en el lenguaje, y que así entendida fundamenta la tentativa de superación de las alternativas clásicas entre lo subjetivo y lo objetivo.

El gesto de Schendel de trazar líneas sobre un plano translúcido deshace la oposición entre un espacio opaco, interior al papel, y la superficie, que sería una pura exterioridad. Sus líneas, además de poseer duración en el tiempo, parecen tener conciencia de su duración y establecen por eso una relación tan franca con la materia y el espacio *bi* o *tri* dimensional.

Del mismo modo, la escritura que surge en los papeles de Mira Schendel, una escritura pre-discursiva donde el dibujo y la letra se integran, no podría de ningún modo ser sólo la traducción de sentidos anteriores a ella misma. Su escritura jamás podría ser concebida como pura e ideal, como si pudiese traducir sin equívocos pensamientos y sentimientos. Pero el lenguaje, en especial el de un poeta o el de un artista, no traduce significaciones, pero es habitado por ellas. El sentido no está fuera del mundo, en tanto no puede ser anterior ni exterior a la palabra. Por eso el lenguaje presente en gran parte de los papeles es alusivo e indirecto. La artista no copia ni traduce pensamiento, se deja hacer y rehacer por ellos. Es como si en sus dibujos hubiese la búsqueda de una escritura originaria, anterior a los sentidos ya establecidos, a lo ya dicho, al discurso ya proferido. Los gestos fijados en los papeles, así como sus letras y palabras manuscritas, son instituyentes. Al tiempo que instituyen nuevos sentidos, evocan el origen del propio gesto, a lo que posee de primordial e inaugural. Motivo por el cual podemos decir que

el silencio y el vacío –en Mira Schendel– son significantes, porque es como si reinventasen la caligrafía y el lenguaje mismo. En su escritura, no siempre hay coherencia dentro de un sistema semántico dado. Y más allá de eso, sus escritos no parecen surgir de la unidad de reglas gramaticales de una lengua, sino de la mixtura de diversos idiomas con los que tenía familiaridad, como el portugués, el alemán o el italiano.

No obstante, su investigación con la escritura y la caligrafía no se agota en el gesto. Algunos trabajos posteriores, como los *Dati-loscritos*, pero también algunos de los *To-quinhos*, ambos de los años setenta, traen pegadas sobre el papel letras adhesivas prefabricadas, que terminan teniendo un tratamiento gráfico. Indirectamente, podríamos establecer una relación entre estos trabajos y algunos de los poemas concretos a partir del modo en que las letras son dispuestas en el espacio, el “espacio gráfico como agente estructural”,<sup>8</sup> el aspecto serial de las letras, en particular en lo referente al diseño. Tanto la poesía concreta como los trabajos de Mira Schendel son sumamente experimentales. Sin embargo, hay diferencias consistentes en relación a la concepción del tiempo de los poetas concretos y Mira, sobre todo en lo concerniente a su objetivación y al énfasis que los poetas concretos dieron a una “poesía de creación objetiva, concreta, substantiva”, “contra la poesía de expresión subjetiva”.<sup>9</sup> Lo que los distancia, es que parecería estar ya presupuesto en el trabajo de la artista plástica una disolución de las propias categorías de “cosa como conciencia” contra “cosa como existencia”, lo que indirectamente deriva en una postura metafísica. Haroldo de Campos, en un texto sobre Schendel, la llama “calígrafa metafísi-

8> Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, “plano piloto para a poesia concreta”, en *Teoria da poesia*

*concreta*, Cotia, San Pablo, Ateliê Editorial, 2006. p. 215.

9> Pignatari, D., “nova poesia: concreta

(manifesto)”, en *Teoria da poesia concreta*, Op. cit., p. 68.

ca". Según el poeta, su escritura "no siempre está hecha de letras, a veces no son letras ni palabras, y el cuadro ya es un poema, un poema-cuadro, un cuadro-poema. Ciertas escrituras son trazos, son residuos, son resquicios, son restos que ella deja en el papel, que deja aflorar en el papel, recorrer por el papel, como si fuesen rastros existenciales, ontológicos".<sup>10</sup>

La llegada de Mira Schendel al objeto, como en *Droguinhas*, pero también en sus *Objetos gráficos* —papeles prensados entre placas de acrílico y colgados de hilos de nylon transparente—, representa una conquista en que

definitivamente el problema entre el adentro y el afuera, lo cóncavo y lo convexo, están resueltos por la transparencia del material.<sup>11</sup> Todo surge de una acción dirigida a trabajar por el reverso, de tejer por atrás, "como el tejedor, el escritor trabaja por el reverso: tan sólo va lidiado con el lenguaje, y así, de repente, se encuentra rodeado de sentido".<sup>12</sup> Pero en el caso de Mira Schendel se trata de un reverso que no se opone al derecho, un atrás que es simultáneamente frente, es el reverso del reverso.

*Traducción de Andrés Bracony*

10> Campos, Haroldo de, "Entrevista con Haroldo de Campos" en Salzstein, Sônia, op. cit., p. 234.

11> En entrevista con Jorge Guinle Filho la artista nos cuenta: "Aquí [...] está el problema de la transparencia, del adentro

y del afuera, el adentro y el afuera al mismo tiempo, como objeto y sujeto son los mismos, lo cóncavo y lo convexo están juntos, se siente así la temática de la transparencia". En "Mira Schendel, pintura", en *Interview*, San Pablo, julio

1981, p. 54.

12> Merleau-Ponty, M., *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, San Pablo, Cosac Naify, 2004, p. 73-74.

# Groovy Promotion

Sobre el productivo y no tan conocido diálogo entre el artista plástico Hélio Oiticica y al poeta Waly Salomão

**Frederico Coelho<sup>1</sup>**

Son bastante conocidas las evidencias de la gran amistad que unía al artista plástico Hélio Oiticica y al poeta Waly Salomão. Una amistad basada no sólo en el compañerismo, sino principalmente en la productividad. Reunidos por primera vez en los encuentros tropicalistas de 1968 y amigos inseparable desde entonces, la relación entre los dos era tanto orgánica como teórica. Su interlocución era fluida y cómplice en los principales temas y acontecimientos de sus trayectorias personales y profesionales. Hélio siempre dejó claro, en sus escritos y declaraciones, que Waly era uno de sus compañeros fundamentales. Por su lado, el poeta *baiano* siempre sostuvo en diferentes entrevistas y declaraciones que fue Hélio, ya en 1970, el responsable de su “profesionalización”, al leer sus primeros escritos e incentivarlo a volcarse de lleno a la poesía. Hélio incluso propuso la publicación de uno de sus libros (que saldría en 1972 como *Me segura que eu vou dar um troço* por José Álvaro Editores). La planificación del libro de Waly, además, fue un momento clave para ambos. Waly vivió durante ese período con Hélio y su familia, estableciendo una conexión afectiva y creativa que perduraría hasta la muerte prematura del artista plástico. Es a partir de esta colaboración en torno de un libro que Oiticica y Waly construyen su amistad. Dos lectores-escritores que estudia-

ban con ahínco sus autores y temas predilectos, y tenían en la literatura un espacio en común de ideas y proyectos. Cuando leemos los textos de Oiticica o algunos trabajos de Waly de los años setenta, esta relación literaria entre los dos se nos aclara. Y no es con la idea jerárquica de *influencia* que hay que considerar estas obras (¿quién influyó la lectura de quién?), y sí con la de *organicidad*, es decir, de convivencias y confluencias estéticas entre sus autores. Una confluencia que los llevaba a una superposición de temas, ideas, y, principalmente, estilos.

Durante diferentes períodos Oiticica y Waly vivieron juntos, tanto en Río de Janeiro, como en Manhattan (Waly Salomão permanece en esa ciudad entre 1973 y 1975). Cuando no estaban conviviendo, intercambiaban cartas, y estaban siempre en comunicación. En el período neoyorquino de Oiticica, más precisamente entre 1971 y 1973, Waly alimentaba periódicamente el “repertorio” del artista plástico con la creación de su *Groovy Promotion*. La *Groovy* (o *Groovie*, como la llamaba Oiticica) *Promotion* consistía en una operación poética de corte y recorte de diarios. Waly seleccionaba y recortaba escenas de la vida brasilera de aquel período, especialmente las que estuviesen impresas en las tapas sensacionalistas de los diarios cariocas. La “promoción” era hecha a través del envío de paquetes/sobres que el mismo Waly remitía a Oiticica por correo. Los sobres contenían noticias de esa prensa popu-

1> **Frederico Coelho** es magister en Historia por la Universidad Federal de Río de Janeiro e investigador del Núcleo de Estudios Musicales de la Universidad

Candido Mendes. Concluyó recientemente su tesis de doctorado sobre Hélio Oiticica en la PUC de Río de Janeiro. Colaboró con artículos para

varias revistas brasileras, y fue uno de los investigadores de la exposición *Tropicália: a revolution in brazilian culture*, realizada en varias ciudades del mundo en el 2006.



lar carioca, con titulares trágicos y fotos que, generalmente, abordaban temas de violencia urbana. Las acciones del Escuadrón de la Muerte, en plena actividad en aquel período, era uno de los platos principales de la *Groovy Promotion*.

Hélio, que escribió una serie de fragmentos y apuntes sobre la iniciativa de Waly, le dio a ésta el estatus de *producción textual*. Llamó a este procedimiento *Prosa-paquete* o *Prosa-recorte*. Conceptos precisos para una especie de escritura de corte-recorte que, en su visualidad, constituye narrativas abiertas hechas por el que revela y maneja los contenidos de los paquetes. La sustracción de la foto o del titular del contexto original del diario y su re inserción en otro contexto autónomo, no dado por la información de la prensa, era lo que le daba su potencia a la *Groovy Promotion*. Según Hélio, en manuscritos apuntados sobre Waly en su cuaderno el día 16 de junio de 1971:

“GROOVIE es como la prolongación poética en el tiempo, de esto: la necesidad de hacer de EL DIA-diario-héroe, iconos: la conciencia simultánea de capas de front Page miserables: trópico-trágico: el grotesco de MATA AL PERRO Y BEBE SU SANGRE aparece en GROOVIE bajo otro punto de vista: los fragmentos cortados y reunidos, y después enviados, son como un tipo de prosa recortada montaje de fragmentos que se extienden en un tiempo determinado: WALY no selecciona iconificando sino temporalizando los asuntos desastrosos foto titular de modo discontinuo como si construyese *prosa-paquetes* o *prosa-recortes* de lo banal melancólico al alegre show absurdo de los eventuales asuntos brasil-surrealistas – Si en los textos que publicó en ME SEGURA QUE VOU DAR UM TROÇO monta la prosa con la palabra escrita, en la GROOVIE monta con

la tijera y la reunión en el sobre que manda a NYC o a donde sea”<sup>2</sup>

Esta escritura de corte-recorte o prosa-paquete montada con tijera y sobre por Waly, se transformó en una referencia para los futuros procedimientos de escritura y montaje de textos adoptados por Oiticica. En ese período Hélio planeaba sus *Newyorkaises*, proyecto de libro que se volvió un *programa in progress*, abierto y permanente, trabajo sin fin. La *Groovy Promotion* inauguró una serie de ideas (y de preguntas) para las *Newyorkaises* y para otros de sus trabajos. Los recortes de Waly también fueron inspiradores para los proyectos de cine en súper-8 que tenía Oiticica en aquella época. Incluso, en un principio, Oiticica pensó en utilizar las fotos seleccionadas por Waly para la realización de una película, y no de un libro. Era el carácter imagético el que dominaba su atención hasta entonces. Pero por las dificultades y complicaciones técnicas para realizar sus proyectos cinematográficos, el material pasa a ser parte de otro tipo de repertorio, ya no imagético-visual, sino imagético-textual. La iniciativa de Waly contribuye a que durante 1971 Oiticica se sumerja en la preparación y divulgación de un libro de fotos en formato acordeón, de 54 páginas, pocos textos y muchas imágenes enviadas por los amigos residentes en Brasil. En este primer proyecto de libro (llamado finalmente *Subterranean Tropicalia Project*, el mismo título que un laberinto planeado por Hélio en esa época) los contenidos de los paquetes del poeta eran las estrellas principales. La *Groovy Promotion* mostró a Oiticica una especie de *procedimiento* en relación con la lectura y la escritura, una posibilidad de cortar y recortar la hoja en blanco, de sintetizar ideas, de desplazar imágenes y textos de sus contextos originales.

Otro aspecto abierto por la *Groovy Promo-*

2> Projeto HO # 0189.71, p. 19.

tion fue la percepción de Oiticica de lo que llamó un “relato del vacío”, presente en las composiciones de Waly. La cuestión del vacío en el arte era la cuestión para alguien que, como Oiticica, buscaba siempre ocupar el espacio y sus grietas, y demandaba a quienes participaran de sus obras completar estos vacíos creativos. En sus palabras:

“GROOVIE son momentos de lectura recordada que no tienen intención de contar el día-a-día del diario sino que, si va contando y juntando coincidiendo con coincidencias de orden poética de un asunto-titular, confronta con el tópico-párrafo de columna obsoleta: no hay preconcepción de “efectos-creados” sino una especie de *drift* temporal que comanda las elecciones del autor: como si cansado de montar textos WALY se renueva-refresca en lo obsoleto del diario-texto del periódico que al contrario de las connotaciones autobiográficas poetizadas del diario-texto personal es la objetivación de actividades que se anulan en la misma actividad de relatar los acontecimientos en el diario, actividad que se consume en la forma del montaje-diario: ella es lo que fue montado en la escritura aun cuando relate hechos: es no-narrativa porque es consumida y no absorbida: es por lo tanto no-poética no-prosa: contarlas y juntarlas y empaquetarlas en un grupo es como juntar lo que ya es residuo desde el origen: es juntar la objetivación gráfica escritura vaciada de todo y cualquier contenido representacional: no-representación: negación absoluta de la crónica de la subjetividad humana: más negativa que la superficial negatividad de los hechos que relata: *relato del vacío: el no del no.*” (*ibidem*)

Apropiándose creativamente de los diarios de la época –y acá vale la pena comentar que Oiticica proponía un puente entre la *Groovy Promotion* y los *Flans* de Antonio Manuel, obra hecha también en los años se-

tenta a partir del diario como espacio de creación y subversión– Waly trabajaba con los “hechos de lo real” como materia prima. Pero entonces, si las noticias desplazadas de su contexto original no “significan nada”, si no representan ni informan, son la “objetivación de actividades que se anulan en la misma actividad de relatar los acontecimientos en el diario”. Es así que, por tomar de este espacio de no-narración su matriz, la “prosa-paquete” de Waly trabaja con elementos textuales que ya son “residuo desde el origen”. De este modo, la *Groovy Promotion* se transforma en un objeto concebido (y consumido) más allá de la no-representación. Su “residuo desde el origen” hace que este proceso de vaciamiento de la representación sea radicalizado. Los recortes, puestos en un sobre, vacían y confunden las referencias de las noticias del diario, transformándose en lo que Oiticica llama “el no del no”. Cuando Hélio recibía en Manhattan los paquetes de Waly, cuando los abría y veía los recortes y titulares, lo que estaba “leyendo” era el *relato del vacío*. Treinta años después, quizá sin tener en cuenta este fragmento manuscrito de los cuadernos de Oiticica sobre la *Groovy*, Waly nos muestra que ese “relato” permaneció resonando por muchos años en su obra, como así lo sugiere en su “Contradiscursio: do cultivo de uma Dicção da Diferenta” (2001):

“En mis intensos diálogos con Hélio Oiticica, aprendí que el vacío es una de las cualidades más deseables de un artista. Los artistas se repiten, justamente, porque no pasan por un período de abandono del *déjà-vu*, de lo que ya hicieron, del lenguaje que ya alcanzaron, y no soportan ese embate, esa agonía interior que sobreviene (hasta que atraveses y salgas del otro lado a producir cosas), y llegar hasta el punto de abandonar provisoriamente o suspender la categoría de artista como una tarjeta perpe-

tua, como una línea de montaje de un producto fordista.”<sup>3</sup>

Este fragmento muestra que no había fronteras entre quien enseñaba y quien aprendía: si Oiticica enseña a Waly a *desejar el vacío* como condición primordial del artista, fue en el trabajo de Waly que Oiticica ratificó su percepción de lo que Waly aquí llama “abandonar provisoriamente o suspender la categoría de *artista*”. Cuando Oiticica sitúa la *Groovy Promotion* en relación al trabajo literario de Waly, se refiere a una estrategia positiva del autor en desplazar su foco de acción, suspender la categoría de “escritor” y dar a los recortes de diario carácter de producción artística (bautizar con un nombre, dar un “estatuto de objeto estático”, etc.). Volviendo sobre el fragmento arriba citado, era como si Waly, “cansado de montar textos”, consiguiese un nuevo espacio de acción, pues “se renueva-refresca en lo obsoleto del texto diario del periódico”. Era el espacio vacío, árido y sin representación del diario, el que permitía al poeta refrescar-renovar su repertorio, y el repertorio del propio Hélio.

En el poema-diálogo “Me segura que eu vou dar um troço” que da nombre al libro

que publica Waly en 1972, el personaje *Guerreiro* anuncia la fundación de la GROOVY PROMOTION: una empresa que “ofrezca servicio de traducción a las editoriales, series de reportajes a los grandes diarios, trazos frases slogans para las remeras, glosarios para los investigadores, reseñas, correcciones, etc.”<sup>4</sup>. En el transcurso de otros poemas del libro la “empresa” pasa a ser responsable de altisonantes lanzamientos de productos y patrocinios inventados por el poeta. Bautizando sus paquetes de recortes enviados a Oiticica como el nombre de su empresa-poema, Waly proporciona a su amigo-compañero una base firme para vuelos estéticos más altos. Para Hélio la *Groovy Promotion*, con sus recortes, era más que un tema poético. Funcionaba como los ladrillos de una obra enraizada en su propia producción y reflexión crítica en permanente expansión. Un diálogo prácticamente desconocido entre dos artistas cuyos resultados, a pensar de no ser palpables en obras o imágenes, resuenan permanentemente en sus obras. Atención: *Groovy Promotion* próximamente en el negocio de su barrio.

*Traducción de Andrés Bracony*

3> Salomão, W. “Contradiscursos: do cultivo de uma Dicção da Diferença”, en *Anos 70 – Trajetórias*, San Pablo,

Iluminuras, Itaú Cultural, 2001, p. 78.

4> Salomão, Waly, *Me segura que eu vou dar um troço*, Rio de Janeiro, Aeroplano,

2002, p. 160.

# Las memorias sentimentales de Leonilson

Mario Cámara<sup>1</sup>

En el Brasil de los años ochenta, luego de la desaparición temprana de Hélio Oiticica y el “retiro” a la labor terapéutica de Lygia Clark, se afirmó un grupo de artistas plásticos cuyo denominador común fue la apropiación de una lógica de producción preindustrial, sobreviviente de una tradición artesanal no erudita.<sup>2</sup> Un gesto que, sin dudas, revelaba un diagnóstico sombrío sobre las promesas de felicidad incumplidas de la modernización autoritaria brasileña. Leda Catunda, Jac Leirner, Paes Leme o Leonilson son algunos de los nombres que se pueden mencionar como integrantes de ese grupo. Sin embargo, la breve e intensa trayectoria de Leonilson merece ser destacada. Su trabajo con el bordado en telas y ropas no sólo nos habla de una tradición artesanal, de un trabajo con las texturas, sino de un nuevo modo poner en escena el cuerpo y la intimidad, que comprometió la afectividad y reveló, en su última etapa, los estigmas del SIDA. Su carrera fulgurante ha sido dividida en tres etapas por la crítica Lisette Lagnado. Una primera que iría desde 1983 y continuaría hasta 1988, denominada “El placer de la pintura”, en la que Leonilson se integraría a la explosión de las galerías de arte y la internacionalización del arte. De hecho, a excepción de dos muestras colectivas, sus primeras muestras relevantes no son en Brasil, sino en España e Italia. Una segunda etapa, a

la que la crítica llama “El abandono”, que fue de 1989 a 1991, en la que Leonilson muestra “su inclinación hacia valores románticos” y finalmente la última, dominada por el SIDA que Leonilson padece y por el cual muere, que va de 1991 y culmina en 1993.<sup>3</sup> Esa periodización no impide, sin embargo, que podamos acercarnos a su producción como una totalidad, como un conjunto de anotaciones compuestas bajo la luz de lo público. En dicha totalidad se perciben no sólo las marcas de esa lógica artesanal a la que aludíamos en el primer párrafo –el bordado, por ejemplo–, sino de dos nombres centrales para Leonilson: Hélio Oiticica y Arthur Bispo de Rosario. El primero produjo un arte cuyo objetivo era promover una experiencia sensorial y corporal en el espectador. Los *parangolés*, telas coloridas que el espectador calzaba sobre cuerpo y con las cuales danzaba, fueron uno de los primeros proyectos en los que Oiticica propiciaba una experiencia y un acontecimiento con los cuales deconstruir el papel pasivo del espectador. El segundo, un “paciente” de la ya mítica Colonia Juliano Moreira, que se dedicó también a bordar series infinitas y heterogéneas intentando agotar todos los objetos del mundo y de su imaginación. Oiticica y Bispo, es decir cuerpo, tela y bordado, funcionan como puntos de partida para un arte que Leonilson transformará en indicio de lo íntimo y lo afectivo. Por ello, como bien afirma Ivo Mesquita:

<sup>1</sup> Mario Cámara es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctorando en Literatura en esa misma Universidad. Actualmente es profesor de Literatura Brasileña y Portuguesa y de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires, coordinador del Programa en

Cultura Brasileña en la Universidad de San Andrés y editor de la Revista *Grumo*.

<sup>2</sup> Lo que podríamos denominar “generación del 80” adquirió peso específico a partir de la muestra *Como Vai Voce, Geração 80?*, realizada en la Escuela de Artes Visuales (EAV), Río de Janeiro en

1984. El evento contó con la participación de 123 artistas, entre los cuales se puede mencionar a Leda Catunda, Mônica Nador, Alex Vallauri y Ana Horta.

<sup>3</sup> En Lisette Lagnado, *São tantas as verdades*, San Pablo, SESI, 1986, p. 194. (La traducción es mía).

“Esas producciones emprenden una cartografía de la memoria sentimental, solapando el ideal modernista, neurótico y obsesivo, que perseguía apartar cualquier psicología para crear un arte nuevo, transformado en puro lenguaje.”<sup>4</sup>

Un modo productivo de ingresar a la obra de Leonilson consiste en referirnos a sus archivos –11 diarios, 6 agendas y 26 cuadernos–, que deben ser leídos como formando parte de su producción plástica, o al menos como elementos que ayudan a comprenderla más cabalmente. Allí podemos observar esa voluntad indicial que procura no sólo atrapar lo real, sino cartografiar los desplazamientos de una vida elusiva. Junto a anotaciones diversas y listados de teléfonos, se suceden tickets de museo, entradas de cine y pasajes de avión, entre otros elementos. Su presencia no permite ninguna reconstrucción, son el testimonio de una serie de movimientos nómades, restos de escenarios transitados. Dichos vestigios no se articulan a partir de una lógica informativa, sino de la proximidad y del contacto. Aquí estuve, parecen decirnos, sin más sentido que el de una presencia y su inmediata retirada. Del conjunto de su producción plástica, compuesta principalmente por pinturas, diseños y bordados, estos últimos, junto con sus archivos, permiten iluminar retrospectivamente el resto de su producción a la luz de dos ejes: el contacto y una intimidad evanescente. En efecto, si bien es verdad que Leonilson descansa en una tradición estética y artesanal, la manufactura deliberadamente defectuosa, el

uso de telas que alguna vez fueron prendas propias o toallas de su casa nos revela la misma lógica que sus cuadernos. Con un bordado frágil e inconcluso, alejado del acabado perfecto de la costura, construyó imágenes y palabras con las cuales narrar su biografía. Las frases o palabras sueltas que estampó en sus bordados constituyen fragmentos de un discurso amoroso, que da cuenta de su condición sexual, especialmente durante sus últimos años, y del progresivo avance del SIDA sobre su cuerpo. Sin embargo, tanto la imperfección del bordado como la fragmentación y ambigüedad de los enunciados no constituyen una verdad del sujeto, sino más bien, como apunta Ivo Mesquita, “maquetas de los espacios emocionales”, siempre cambiantes e inapresables. Si definimos lo íntimo como un cuchicheo que busca prescindir de la gramática, Leonilson nos abre su intimidad. La condición del SIDA, con su letal horizonte en aquellos años, imprime a esa intimidad una brutal contingencia y transforma al bordado, como apunta Lissete Lagnado, en un procedimiento que procura exorcizar la muerte. Es Penélope quien borda para negar la posible muerte de Ulises y uno de los bordados de Leonilson se llama, precisamente, “O Penélope” (1993, bordado sobre *voile*). Sin embargo, en los bordados de la última fase, el cuerpo comienza a transformarse en un índice de su futura desaparición. El bordado se convierte entonces en un gesto de retardamiento y anticipación. Habiendo señalado que el nombre era lo más íntimo que tenía para revelar, en “El puerto” (1992, bordado sobre tejido sobre espejo) y

4> “Para o meu vizinho de sonhos”, en Lisette Lagnado, Op. Cit., p. 194.

(La traducción es mía).

en pleno padecimiento del SIDA, Leonilson graba no sólo su nombre "Leo", sino su edad "35", su altura "1.77" y su peso "60". Sin embargo, cuando el espectador corre la tela el espejo le devuelve su rostro, nada hay allí salvo esas pocas marcas materiales y referencias y nuestra propia mirada. Pero probablemente sea en su última instalación en la Capilla de Morumbi (1993) donde ese borramiento se manifiesta en toda su magnitud. En aquella instalación, las camisas y las telas cuelgan, flotantes, de perchas y de sillas, y el bordado se ha restringido al mínimo. Todo allí, colores claros, texturas transparentes y

bordado, tiende no tanto a una concepción minimalista del arte, sino a una desmaterializadora y espiritualizante, constituyendo la presencia de una ausencia.

La obra de Leonilson, la puesta en escena de su intimidad, permite reflexionar acerca de las transformaciones de esa materialidad enigmática llamada cuerpo. Sede utópica de una liberación posible en la obra de Oiticica; en los bordados de Leonilson en cambio, y también en sus archivos, en sus diseños y en sus pinturas, las marcas del cuerpo (y su intimidad) van convirtiéndose en una delicada huella que anuncia su pronta extinción.

# En torno a la abstracción en la escena contemporánea

## Revisiones del concretismo en Argentina y Brasil

**María Amalia García<sup>1</sup>**

En los últimos años las producciones de arte constructivo han recibido una notable atención por parte de las instituciones culturales latinoamericanas y de los Estados Unidos. Importantes revisiones sobre arte abstracto latinoamericano se han realizado desde el año 2000: entre las más recientes en el circuito argentino es preciso nombrar la exposición retrospectiva dedicada a la producción de Tomás Maldonado y la exhibición *Modelos de Ulm*, ambas realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes a fin de 2007. Actualmente Malba prepara una exposición sobre la actuación de las mujeres en el devenir del arte abstracto argentino resaltando como exponentes a Yente y Lidy Prati. En 2006 en el Museu de Arte Moderna de São Paulo se realizó *Concreta '56. A raiz da forma*, reconstrucción de la antológica muestra de 1956: *I Exposição Nacional de Arte Concreta*. A estas exposiciones hay que agregarles muchas otras como *The Geometry of Hope* (Blanton Museum of Art, Austin, 2007); *Geo-metrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros* (Malba, Buenos Aires, 2003); *Arte Abstracto Argentino* (Proa, Buenos Aires, 2003); *Abstracción geométrica.*

*Arte Latinoamericano en la Colección de Patricia Phelps de Cisneros* (Fogg Art Museum, Harvard, 2001) y *Abstract Art from the Río de la Plata 1933-1953* (American Society, Nueva York, 2001). En esta misma línea es importante resaltar la compra de la colección de arte concreto y neoconcreto de Adolpho Leirner efectuada en 2007 por el *Museum of Fine Arts* de Houston en 2007. Es interesante pensar de qué manera estas configuraciones readquieren actualidad en esta primera década del siglo XXI. Entiendo que el auge alcanzado por la abstracción latinoamericana en el sistema artístico desde los años noventa a nivel regional e internacional ha impactado tanto en la atención otorgada por las instituciones a estas obras de los años cuarenta y cincuenta como en las caracterizaciones y denominaciones empleadas para referirse a la escena del arte contemporáneo. Mientras los principios utilizados para la valoración del arte moderno parecen no resultar apropiados para las producciones contemporáneas, paradójicamente, existe en la actualidad una tendencia del circuito artístico local a leer "arte abstracto" en una extensa variedad de obras y artistas. ¿Los conceptos de la historia del arte y las nociones modernistas resultan de utilidad para la

<sup>1</sup> María Amalia García nació en Buenos Aires en 1975. Es licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y graduada de la Escuela Nacional de Bellas Artes

"Prilidiano Pueyrredón", además de becaria doctoral por el CONICET. Su investigación sobre arte concreto en Argentina y Brasil está radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio

E. Payró" (FFyL, UBA). Se desempeña como docente en la cátedra "Introducción al lenguaje de las artes plásticas" de la carrera de Artes (FFyL, UBA).

comprensión de las producciones de la plástica actual? Operativos o no, los imaginarios visuales del pasado se establecen como modos accesibles para el abordaje de los nuevos objetos de arte. Es por esta razón que se han aplicado determinadas denominaciones artísticas, como por ejemplo "arte abstracto", a producciones contemporáneas que no mantienen relación conceptual ni procesual con los modelos del pasado. Más allá de la necesidad de formulación de otras nociones para pensar las acciones de nuestra escena actual, algunos elementos caros a la tradición artística pueden resultar de utilidad para la comprensión del presente. Para que las interrelaciones entre las escenas artísticas del pasado y del presente sean fructíferas, resulta clave volver a mirar e intentar desviar los modos primeros de abordar las producciones. Pensar algunos episodios del arte contemporáneo a la luz de la tradición del arte moderno puede aportar sugerentes perspectivas, pero resulta necesario poder ampliar la selección operada por la tradición para reconectar otros puntos en su desarrollo. En este sentido, sólo señalo la necesidad de volver a pensar las afinidades y las filiaciones artísticas con el objetivo de ampliar las fronteras relacionales.

En cuanto a la promoción institucional, las producciones de arte constructivo han recibido una notable atención. Además de la realización de exhibiciones, museos y fundaciones han adquirido estas producciones para sus colecciones. También en las ferias de galerías el arte geométrico latinoamericano es uno de los puntos de mayor promoción y ventas. Estos recortes genealógicos de la abstracción geométrica se basan en selecciones que incluyen, en líneas generales, tanto la producción uruguaya de Joaquín Torres-García y su taller, como las producciones concretas argentinas y brasileñas y el cinetismo venezolano. En este sentido, el auge que la abstracción latinoamericana ha alcanzado

desde los años noventa en el sistema artístico regional e internacional da una clave para pensar que la identificación del continente con una imagen organizada y predecible tiene significaciones importantes para nuestra contemporaneidad. Es posible especular que en el interés por coleccionar y montar conjuntos sobre la abstracción geométrica en Latinoamérica reposa sobre la idea de que la radicalidad y modernidad alcanzadas por el arte de nuestro continente en aquel momento no tenía precedentes. Aunque desde el ámbito académico se han realizado lecturas densas y complejizadoras sobre modernismo y vanguardias, la valoración de la sincronía del arte latinoamericano con las corrientes internacionales es todavía un eje valorativo.

Estas selecciones abstractas proponen una representación del arte latinoamericano que se ubica en las antípodas de los estereotipos marcados por un arte político, primitivista o fantástico, tópicos entonces clave para la caracterización artística del continente. Ambas identificaciones, antitéticas en sus elecciones, resultan de lecturas simplificadoras y tergiversadas sobre la compleja producción cultural de la región. En el caso del arte constructivo, la mirada que, en líneas generales, se realiza desde el circuito, se repliega en una lectura formalista que olvida el carácter revolucionario y utópico montado en dichos proyectos.

Al igual que a mediados del siglo pasado, ya no es la imagen de una América pobre y dolorida ni exóticamente colorida la que parece imperar en este nuevo momento de replanteos políticos y económicos internacionales. Distintas visiones sobre una Latinoamérica precisa, racional y moderna buscan nuevamente en el poder de esas obras las certezas de progreso; sin embargo, estas imágenes hoy flotan en un panorama menos hegemónico, más difuso e inasible del que gozaron otrora

Hacia mediados de la década del cincuenta,



el panorama artístico latinoamericano devino abstracto. Fundamentalmente en la Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela, la abstracción se había convertido en un universo en expansión. Numerosos artistas encontraban en este riguroso vocabulario elementos de expresión; además, se realizaban exposiciones, se constituían asociaciones abocadas a promover esta tendencia, se editaban libros y catálogos, a la par que muchos de sus promotores vinculaban estas producciones con emprendimientos de publicidad, arquitectura y diseño. El arte abstracto se había inscripto como una tendencia hegemónica en este escenario cultural.

Este desarrollo implicaba un proceso de relectura del debate artístico que intelectuales y artistas europeos habían sostenido desde las primeras décadas del siglo en torno de la autonomía de la creación plástica. Sin embargo, mientras que en el contexto europeo de los cuarenta se desvanecía el auge de la abstracción geométrico-constructiva, en Latinoamérica se retomaban estas teorías y procedimientos vanguardistas.

¿Qué intereses y objetivos vincularon a intelectuales, artistas y gestores en torno a las propuestas de la abstracción? ¿Qué condiciones permitieron a los promotores del arte concreto pensar esta poética como un agente transformador de la coyuntura regional de posguerra? ¿Cómo se instalaron las producciones de la arquitectura, la poesía y las imágenes del arte concreto en representaciones modernistas de las metrópolis sudamericanas?

Estudiar las trayectorias del arte concreto desde una perspectiva regional ayuda a comprender estas inscripciones en un mapa artístico articulado. La consideración conjunta del panorama argentino-brasileño permite reescribir la historia del período comprendiendo de un modo más amplio los sentidos que el arte concreto tuvo durante la segunda posguerra. Los abordajes –tanto académi-

cos como museográficos– anteriormente realizados en torno al arte concreto en ambos países adoptaron básicamente dos líneas de análisis: por un lado, una perspectiva nacional que no excedió las fronteras geopolíticas en la formulación de reflexiones y por otro lado, una perspectiva continental que tomó a los desarrollos concretistas en América Latina como una sucesión de fenómenos alternados de país en país.

Una perspectiva regional, en cambio, posibilita la redefinición de los desarrollos de las comunidades concretistas en ambos países considerando sus filiaciones, contactos e interacciones a través del estudio de revistas, exposiciones y archivos epistolares. El viaje de Edgar Bayley y posteriormente de Tomás Maldonado a Brasil, la colaboración del poeta brasileño Murilo Mendes con las revistas argentinas de arte constructiva, los intercambios con el artista Max Bill como referentes de los artistas argentinos y brasileños permanecerían difusos desde una óptica nacional. Esta visión en conjunto de lo que sucedió en la Argentina y en Brasil lleva a indagar las genealogías de los imaginarios de lo moderno para marcar cómo giros y redefiniciones en torno a este concepto a principios de los cincuenta, ubicaron al arte abstracto casi invariablemente como sinónimo de arte moderno. Sin duda, las acciones institucionales jugaron un rol clave en la inscripción de esta tendencia. La creación de los museos de arte moderno paulistas y cariocas y la instalación de la Bienal de São Paulo marcaron una política cultural volcada a la promoción de la abstracción. En el caso argentino, si bien dichas acciones no fueron tan avasalladoras como las brasileñas, el Instituto de Arte Moderno, dirigido por Marcelo De Ridder y la formación de la colección de Ignacio Pirovano, dedicada al arte abstracto, fueron los referentes locales de esta modulación estética que se operó en la década del cincuenta. Por otro lado, el recorte que efectúa esta investigación otorga

mayor énfasis al rol del artista suizo Max Bill en la definición de un área regional en torno al arte concreto. Si bien existían referencias sobre las acciones y contactos de Bill con artistas, críticos y gestores argentinos y brasileños como Tomás Maldonado, Geraldo de Barros, Jorge Romero Brest y Mário Pedrosa, entre otros, aún no se habían abordado en profundidad sus intervenciones. Este artista suizo -cuya producción carecía de repercusión en el ambiente europeo- jugó un papel articulador de los desarrollos concretistas en la Argentina y Brasil. En esta línea, es viable sostener que si durante los años cuarenta el panorama del arte abstracto se estructuró en función de genealogías heterogéneas del arte moderno, durante los cincuenta se delineó en los circuitos artísticos argentinos y brasileños una área de desarrollo y promoción específicamente vinculado al arte concreto.

A su vez, el estudio de la abstracción abre nuevos visos sobre las relaciones político-culturales entre Argentina y Brasil. Considerando la extensión de la abstracción durante la década del cincuenta, es posible pensar que la opción por el arte abstracto funcionó de catalizador en la disputa por la supremacía cultural en el marco de las relaciones diplomáticas entre la Argentina y Brasil. El riesgo asumido por el Estado y la burguesía paulista y carioca en materia artística repercutía en la escena platina: el despliegue internacionalista del Brasil de posguerra amenazaba la hegemonía cultural que la Argentina había disfrutado otrora. Si el gobierno peronista en un primer momento había sostenido una relación compleja con las tendencias modernas y un desinterés en la representación artística nacional en el exterior, en los primeros años de la década del 50 y a partir de las interconexiones con la escena brasile-

ña, el panorama institucional argentino se redefinió enmarcándose en la abstracción y en la búsqueda de proyección internacional. Estas imágenes abstractas configuraron el escenario artístico de la década del cincuenta en países que experimentaron transformaciones tanto en el ámbito económico como en el panorama cultural. La instalación del arte concreto como eje central del debate regional sobre el progreso y la industrialización implicó tanto a la vanguardia como a las instituciones artísticas y a las políticas de los Estados nacionales. En este sentido, resultó fundamental indagar en las relaciones efectuadas entre arte moderno, desarrollo económico y poder político en el orden internacional de posguerra. Por lo tanto, la instalación de esta tendencia como referente visual del mapa sudamericano y los horizontes contextuales que propuso la abstracción durante estas décadas son un punto clave de análisis.

En la investigación que llevé a cabo ("Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)") y que presenté como tesis de doctorado, me propuse narrar una historia sobre los proyectos constructivos de transformación vital, de internacionalismo, de diáfana vida colectiva; comprender de qué modos la abstracción se involucró con el imaginario de una concepción integral del entorno imbricado en otros marcos político-sociales para las relaciones humanas. Desde la aparición de la revista porteña *Arturo* en 1944 (y sus anclajes abstracto y marxista) a las reformulaciones de la ortodoxia concreta ejecutadas por el informalismo en Buenos Aires y el neoconcretismo en Río de Janeiro, mi objetivo fue desplegar un relato novedoso en torno a las formas de intercambio entre Argentina y Brasil.

# Contra la clausura del deseo

Para incitar una propuesta pulsante de acción y resistencia de la poesía concreta brasileña

**Fernanda Nogueira<sup>1</sup>**

**E**n mis visitas frecuentes al Centro de Estudios y Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) he podido confrontarme más de una vez con la exposición *Espacio de lectura 1: Brasil*, cuyo eje central es la poesía concreta. Pensada como complemento a la exposición *Cildo Meireles*, se ofrece allí una visión panorámica del contexto artístico brasileño a través de algunas publicaciones: monografías de poetas y artistas visuales, libros de teoría de arte, catálogos de bienales y ferias, carpetas de artículos divididos temáticamente ("Arte Contemporáneo", "Poesía Concreta" y "Cildo Meireles"), disponibles en catalán, castellano e inglés. Algunas computadoras portátiles ofrecen adicionalmente archivos visuales de programas televisivos, videos, discos de poetas y artistas, reproducidos de forma intermitente. En una de las paredes se han impreso copias ampliadas de afiches, portadas de libros, fotografías de obras, etc., y en otra de ellas se han colocado algunos poemas concretos reproducidos en grandes dimensiones. Y delante de aquellos poemas, las viejas conocidas vitrinas con

revistas históricas, libros de artista, ejemplares raros, y un libro inaugural para la poesía concreta brasileña: *poetamenos*.

Sin necesariamente proponérselo, la muestra me conduce imaginariamente a tres escenarios distintos. El primero es una exposición en el Provinzialmuseum de Hannover en 1928/1930, donde el *Gabinete de arte abstracto* proyectado por El Lissitzky evidencia una de las preocupaciones principales de los productivistas rusos: el espacio expositivo está pensado no sólo para contener las pinturas abstractas, sino que funciona como un dispositivo que permite *percibir* y *experimentar* las obras de distintas maneras en el propio tránsito del cuerpo. Con sus paneles deslizantes, paredes de diferentes colores, estructuras de madera con texturas y superficies metalizadas, proponía la creación de un espacio dinámico para exponer el arte constructivo. "Ese espacio confrontaba al espectador con los objetos de una forma completamente nueva, siendo el contexto arquitectónico mismo una parte de la experiencia visual, exactamente como los objetos expuestos."<sup>3</sup> El segundo es una noticia del periódico brasileño *A Hora* que al comentar una exposición antológica en el Museo de

**1>** Fernanda Nogueira es Licenciada en Letras y traductora. Realiza una maestría en Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de San Pablo. Es becaria del Programa de Estudios Independientes (2008-2009) del MACBA e integrante de la Red Conceptualismos del Sur.

**2>** La muestra se extendió hasta el 10 de junio de 2009.

**3>** Matthew Drutt, "El Lissitzky na Alemanha, 1922-1925", en Margarita Tupitsyn, *El Lissitzky. Para além da*

*abstracção*, Barcelona, MACBA; Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999, p. 24.

**4>** La I Exposição Nacional de Arte Concreta, después de estar en el Museo de Arte Moderna en São Paulo (MAM-SP) en diciembre de 1956, se presenta en febrero del siguiente año en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM-RJ). La muestra articula diferentes tipos de trabajo, incluyendo poemas de Augusto de Campos, Décio Pignatari,

Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo y Wladimir Dias-Pino; esculturas de Franz Weissmann, Kazmer Féjer; y pinturas de Luiz Sacilotto, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Alfredo Volpi, Hermelindo Fiaminghi, Décio Vieira, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lothar Charoux, Rubem Ludolf, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Aluísio Galvão, entre otros.

Arte Moderno de Río de Janeiro<sup>4</sup> en 1957 enfatiza: “El cuadro comienza cuando te aproximas. Perplejos (o irritados) los cariocas asisten a la Exposición de Arte Concreto”. Agregando luego al pie de una fotografía: “Este cuadro del pintor paulista Fiaminghi va cambiando sus formas a medida que el ojo del espectador se demora en él”<sup>5</sup>. Y la tercera es un comentario en aquel mismo 1957, cuando Ferreira Gullar, Oliveira Bastos y Reynaldo Jardim afirman en el texto “Poesía Concreta: Experiencia Intuitiva” –un escrito que marca la escisión del grupo concretista brasileño–: “el poeta concreto crea “formas significativas”, objetos verbales: “concretiza” la expresión, y le da una realidad espacial: en la poesía concreta la lectura no permite la “abstractización” (“nadificación”, diría Sartre) del texto; la función de la lectura es fundar ese texto: el poema comienza cuando la lectura acaba...”<sup>6</sup> Estas tres imágenes que irrumpen corresponden a referencias evidentes para una genealogía de lo concreto, pero igualmente borrosas.

### La dimensión revolucionaria

Aunque distante geográfica y temporalmente, los impactos y transformaciones en todos los ámbitos de la sociedad rusa después de la Revolución de Octubre (1917) tienen ecos innegables en Brasil. Las reflexiones activadas dentro de lo que se denomina el “Proyecto constructivo brasileño en las artes”<sup>7</sup>, dan a ver un proceso de modificaciones sucesivas y radicales que detona en los años cincuenta,

concentradas en un período relativamente corto, como resultado de transformaciones profundas en las estructuras tanto de lo social como de lo artístico. Una *revolución* de los discursos culturales y estéticos que reactualiza una de las problemáticas primordiales de la vanguardia politizada: la preocupación por los públicos y sus modos de recepción. Resulta imprescindible recordar que el concretismo brasileño surge en un corto período democrático –entre la dictadura populista de Getúlio Vargas, que tiene fin en 1945, y el régimen militar que se inicia en 1964– en el cual se gesta una posible revolución social, influida principalmente por el triunfo de la Revolución Cubana en 1959. La década de los sesenta fue un período de inversión económico-ideológica anti-comunista por parte de EEUU en América Latina impulsado desde 1961 a través de la “Alianza para el progreso”, una política de relaciones internacionales que pone en marcha John F. Kennedy para contrarrestar la influencia de la revolución cubana y el discurso socialista. En Brasil, la popularidad de las izquierdas, la desestabilización económica y las varias huelgas estratégicamente forjadas con el apoyo de la Central Intelligence Agency (CIA), infiltrada en diversos sectores de la sociedad, sumadas a una burguesía irritada con las reformas sociales implementadas por el gobierno de João Goulart después de su visita a China Popular, acaban resultando en un ambiente hábilmente marcado por discursos y posiciones favorables a la instalación de la dictadura.<sup>8</sup> Así, la

5> En *Concreta '56. A raiz da forma*, catálogo de una reconstrucción de la I Exposição Nacional de Arte Concreta en conmemoración a su aniversario de 50 años, en el MAM-SP, en 2006, curada por Lorenzo Mammì, João Bandeira y André Stolarski.

6> Publicado en el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil*, el 17 de junio de 1957. En: Ferreira Gullar. *Experiencia Neoconcreta: momento-limite da arte*, San Pablo, Cosac Naify, 2007, pp. 76-79.

7> *Projeto construtivo brasileiro nas artes (1950-1962)* es una exposición de revisión histórica coordinada por Aracy Amaral y presentada en la Pinacoteca do Estado de São Paulo y en el MAM-RJ en 1977, de la cual se edita un catálogo antológico. Se trata de una retrospectiva del movimiento concretista y sus derivaciones, con algunas vertientes y particularidades del constructivismo en el contexto brasileño. Además de la recopilación de textos publicados por

muchos de sus participantes y/o críticos de la época, abarca también escritos históricos del constructivismo y el productivismo rusos, De Stijl, la Bauhaus, los movimientos concretos argentinos, el concretismo brasileño, el neoconcretismo, etc.

8> Ver: Júlio José Chiavenato, *O golpe de 64 e a ditadura militar*, São Paulo, Moderna, 1994.

efervescencia política y social que, en pleno contexto de la Guerra Fría, se revela como una amenaza para el discurso de derecha, es prontamente fracturada por la instalación de una dictadura militar que silencia, censura, amenaza y mata sostenidamente durante veintiún años.

Es por ello que la creación de la Bienal de São Paulo en 1951 desempeña un papel clave en la configuración del programa constructivo al presentar públicamente dos programas estéticos antagónicos. Por un lado, el abstraccionismo expresivo –“hedonista”, como constataba Waldemar Cordeiro<sup>9</sup>–, con características formales indirectamente vinculadas –o quizá complementarias– a una política estadounidense que abanderaba un arte de las “formas libres” y de una supuesta libertad, cuya dimensión antimarxista y despolitizada era sutilmente difundida en América Latina a través de incentivos como los de Nelson Rockefeller para la creación de museos de arte moderno principalmente en Brasil.<sup>10</sup> Por otro, el abstraccionismo constructivo, con sus raíces en el constructivismo ruso, que rechaza la individualidad del artista en la estructura misma de la obra y propone la búsqueda de una nueva expresión correspondiente con los sentimientos *tecnicistas* de la época, de modo que sea una “*invitación al desconocido*, al

descubrimiento de nuevos campos de visión y de percepción sensible”.<sup>11</sup>

Muchas de las reflexiones desarrolladas dentro del proyecto constructivo de ese período explicitan la capacidad que tienen las producciones artísticas de afectar radicalmente el sujeto, de perturbar sus *esquemas perceptivos*, desacomodar certezas, contaminar, incitar su participación y producción, provocar *re-acciones*, ecos de las intenciones de los trabajos. El libro *poetamenos* (1953/1973) de Augusto de Campos, presente en esta muestra, propone una disposición violentamente liberada de los versos de los poemas, descomponiendo los órdenes de lectura y haciendo estallar sus variadas articulaciones. Al desorientar la secuencia y subvertir radicalmente la forma discursiva por una estructura compleja de composición poética, fuerza al “lector” a actuar activamente para elegir y seguir el camino que desee, discontinuo y/o lineal, circular o conclusivo, al azar. El libro estimula una acción que no consiste simplemente en leer, sino en sentir su materialidad e intervenir en ella. No tiene páginas fijas. Son más bien planchas de papel cartón agrupadas que desbloquean la sucesión evolutiva del conjunto de los poemas, permitiendo un ejercicio de libertad que desnaturaliza el hábito<sup>12</sup>. Cuando determinadas lecturas educan

9> Ver: “Ruptura”, artículo publicado originalmente en el *Correio Paulistano*, 11/01/1953, en João Bandeira (ed.). *Arte concreta paulista: documentos*, San Pablo, Cosac & Naify, Centro Universitario Maria Antonia, 2002, pp. 48-49.

10> No es casual la atención dada en esta I Bienal de São Paulo al llamado arte abstracto. Sobre la influencia de Rockefeller y los museos de arte moderno en Brasil, ver: Serge Guilbaut. “Recycling or Globalizing the museum: MoMA-Guggenheim approaches”, en *Parachute*, N° 92, 1998, p. 64; Lisbeth Rebollo Gonçalves. *Sergio Milliet, crítico de arte*. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1992, p. 81; Aracy Amaral. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo,

Techint, 1986, p. 14. Y sobre las “resonancias ideológicas” del expresionismo abstracto americano y la creación de la vanguardia norteamericana en los 40 y 50, ver: Serge Guilbaut. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.

11> Max Bill. “O Pensamento Matemático na Arte do Nosso Tempo”, en Aracy Amaral (ed.). *Projeto construtivo na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; San Pablo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 50-54. Originalmente en *Ver y estimar*, N° 17, Buenos Aires, mayo de 1950.

12> Augusto de Campos, en ocasión del lanzamiento del libro-objeto *poemóviles* (1974) hecho con Julio Plaza, artista español radicado en San Pablo en la década del setenta, declara: “Desde *poetamenos*

siempre quise realizar poemas que se extrajesen de la serie exclusivamente literaria, y que involucrasen también la música y las artes visuales.” *Folha de São Paulo*, 13 de marzo 1985. Los poemas de este libro, compuestos entre enero y julio de 1953 y publicados en la revista *noigandres* 2 dos años después, ganan un diseño formal autónomo con la reedición en libro por la editorial Invenção en 1973. En las hojas sueltas figuran seis poemas – “poetamenos”, “paraíso pudiendo”, “lygia fingers”, “hossos dias com cimento”, “eis os amantes” y “dias dias dias”–, más el texto “ou aspirando a esperança de uma // KLANGFARBENMELODIE (melodiadetimbres) // em palavras (...)” –en portugués e inglés–, la portada, el índice y los créditos de la producción.

dentro de estructuras tan fijas y acostumbradas que guían y conducen los comportamientos, los hábitos y las acciones, haciendo creer peligrosamente en una estabilidad perenne, la posibilidad de producir intersecciones y fisuras en estos procesos convencionales –o en el objeto “libro” como tal– se revela profundamente subversiva.

¿Pero cómo responder en espacios expositivos a tales formas disruptivas, signos claros de un despertar contra los órdenes establecidos? ¿Cómo posibilitar aún hoy que se mantenga activa la potencialidad de las prácticas artísticas que disparan muchas más relaciones precisamente porque incitan al espectador, receptor, participante, productor o perceptor<sup>13</sup> a involucrarse directamente? Es imposible no sentir la inquietud que se desprende de aquellas obras frente al contexto en que se inscriben. E incluso resulta aquí paradójica la cancelación indirecta del principio de intervención que la exposición de los trabajos de Cildo Meireles parece establecer, en la cual el público decide sobre su límite de participación con libertad para elegir si quiere participar, interactuar, observarlos o eludirlos.

Si los espacios expositivos reflejan en su microcosmos una visión corriente del mundo, la vitrina como parte de la construcción del culto a lo intocable acaba respondiendo a la misma lógica de construcción del fetiche. Y así, el encierro de determinados trabajos, registros, documentos y huellas, aunque cuando pretendan exaltar su visibilidad, no hacen sino reprimir su deseo activo y revolucionario, sin dejar lugar a que produzcan un efecto re-activo.

### La poesía en el archivo

Es significativo pensar que el lanzamiento oficial de la poesía concreta fue precisamen-

te la I Exposição Nacional de Arte Concreta en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, en 1956. Un escenario que la ubicaba en un lugar radicalmente distinto al de su receptáculo habitual y previsto: el libro. ¿Pero acaso simplemente un desplazamiento espacial de igual orden es capaz de reavivar aquella latencia política y la memoria de una experiencia que se pretende corporal, sinuosa, variable? La exposición “Espacio de Lectura 1: Brasil” parece desplegarse como si el acopio y la presentación de poemas y materiales garantizaran su *extraterritorialidad* crítica. La muestra si bien resultada ordenadora y clasificatoria, y en ese mismo sentido útil, también pone de manifiesto cierta despolitización derivada de aquella fragmentación disciplinaria promoviendo categorías que parecen funcionar por sí mismas, eludiendo toda articulación contundente y provocadora. Una marginación de la especificidad de los contextos incapaz de identificar sus estéticas en conflicto contra un estado ameno del arte en la época, de ningún modo generalizables a partir de etiquetas descriptivas o monografías que suponen ofrecerse bajo el rótulo artístico de un país.

Si el interés era ofrecer un “espacio de lectura” se hace necesario repensar como posibilitar una confrontación capaz de rescatar el componente poético político de estas prácticas, de desatar la experiencia sensible, de despertar el deseo y sus resonancias. Sin embargo, cuando los espacios de exposición se pretenden neutrales, los efectos son contraproducentes. Si Marx apuntaba que el fetichismo de la mercancía estaba estrechamente vinculado al ocultamiento del contexto y sus modos de producción –lo que le adjudicaba un aura que la alejaba completamente de su articulación histórica y procesual–, por analogía podemos deducir igualmente que al

<sup>13</sup>> Como acertadamente propone Suely Rolnik al rescatar la sugerencia del artista paulista Rubens Mano. En: “Desvío hacia lo

innombrable”, en *Quaderns portàtils*, N° 17, Barcelona, MACBA, 2009, p. 11. Disponible en:

<[http://www.macba.es/controller.php?p\\_acion=show\\_page&pagina\\_id=68&inst\\_id=25920](http://www.macba.es/controller.php?p_acion=show_page&pagina_id=68&inst_id=25920)>

no ofrecerse una lectura de las circunstancias de aquellas producciones y las luchas inscritas en esos escenarios, se las acaba fetichizando y dando lugar equivocadamente – por lo menos en el caso de la poesía concreta – a lecturas tautológicas dentro de un discurso formalista o historicista.

¿Qué tipo de lectura de un territorio se estaría ofreciendo al público pasante que llega allí? ¿No sería impulsar nuevamente una *visión mitologizada* de prácticas artísticas “triumfantes” de Brasil a favor de una suerte de identidad artística que borra las contradicciones y exclusiones reveladoras de determinadas políticas estéticas? ¿Dónde queda el conflicto, la diferencia, la disidencia, lo pequeño, lo olvidado en este tipo de presentación? Como precisamente evidencia Cildo Meireles en gran parte de los trabajos que estuvieron en espacio expositivo del MACBA, la idea de país homogéneo y sus fronteras son ficciones excluyentes; las apariencias uniformes esconden los pesos, las limitaciones, las intersecciones posibles y otras tramas infinitas que pueden imaginariamente conectarse, como se deduce de la serie “Malhas da Liberdade” (1976/1977), entre otros trabajos suyos.

No hay mejor manera de garantizar la invisibilidad que homogeneizar las prácticas y fundirlas bajo el envoltorio de la identidad nacional. Ninguna nacionalidad permite cuestiones de simple carácter ontológico, pero sólo se deja conocer en el proceso mismo de sus prácticas y relaciones. No todo se resuelve con esta manera de mostrar y celebrar el “otro”. La idea de Estado allí puede peligrosamente funcionar como realidad cerrada, en lugar de proponer un ejercicio de lectura diverso, no “exotizante”, que pueda integrar territorios alejados geográficamente por acciones radicales confluyen-

tes –sociales y artísticas– capaces de revelar las descargas disruptivas frente a determinado orden de cosas. Si pensamos en la Historia del Arte que construyen las exposiciones, los discursos que las conforman y sus formas de visibilidad, ¿cuál es el efecto que puede tener seguir reafirmando tales unidades ficticias para constituir identidades? ¿A qué cartografía responde y a qué tipo de subjetividad da lugar?

En este sentido es necesario cuestionarnos en qué medida las categorías, clasificaciones u ordenaciones sirven a nuestros propósitos, y desde allí tejer vínculos que puedan sugerir caminos más problemáticos. No se trata de presentar las memorias de las producciones artísticas, sino restituir la contradicción de sus múltiples inscripciones, sus usos y posicionamientos frente a la convencionalidad de una construcción histórica aisladora y excluyente. La poesía concreta brasileña es un ejemplo notable de ello.

Hoy interesa, sobre todo, aquello que fue capaz de provocar en un sistema cultural. Ya los textos “poesía concreta: um manifesto”<sup>14</sup> (1956) y “plano-piloto para poesia concreta”<sup>15</sup> (1958), ponen de manifiesto la voluntad de refundar el lenguaje en el poema a fin de descargarlo del peso histórico que esta estructura le confiere a través de sus usos puramente semánticos, activando en su propia forma el *lenguaje sensible*, que pasa a funcionar dentro de una *sintaxis analógica y relacional*, repensando y reubicando su sentido más allá de toda continuidad estructurada por un discurso. En una carta a Haroldo de Campos de 14 de marzo de 1968, Octavio Paz bien define cómo opera esta producción poética: “(...) la poesía concreta es por sí sola una crítica del pensamiento discursivo y, así, una crítica de nuestra civili-

14> Publicado originalmente en la revista *AD – arquitetura e decoração*, n. 20, São Paulo, noviembre/diciembre de 1956.

Disponible en: <<http://www2.uol.com.br/augustodecamp/os/poesiaconc.htm>>.

15> Ver: Ferreira Gullar, “O que é o Brasil?”, en *Indagações de hoje*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989, p. 123.



zación. Esa crítica es ejemplar. Es también un síntoma de la mutación que creo advertir en Occidente. No obstante, la relación peculiar entre poesía y crítica que define la poesía concreta no la separa de la tradición de la poesía occidental: la convierte en su contradicción complementaria. Y esto por dos razones: primero, el poema concreto se sostiene o se prolonga en un discurso (explicación del poema, traducción del ideograma); y segundo, por su carácter inmediato y total, el poema concreto es una crítica del pensamiento discursivo. Negación del curso –del transcurso y del discurso–.”<sup>16</sup>

La poesía concreta debe ser enfrentada desde otro lugar, que no sea una simple presentación o recuperación ingenua de las posiciones de los autores en la época en que se dio el movimiento, sino configurando un entramado contextual que juegue a favor de lo que nos puede provocar hoy, estimulando nuevos modos de hacer con la misma osadía con la que dispuso arriesgarse aquel grupo de poetas. El sentido no está simplemente en retomar las producciones de ese período para darles visibilidad. Ya pasamos de la época de reivindicar su lugar en la Historia. Nos toca ahora pensar cómo estas maneras de mostrar conforman subjetividades, y más aún cómo aquellos discursos históricos construyen y modelan aquello que pretenden definir: cómo intervienen y dialogan con la propia poesía.

Si el museo y el archivo parecen pautarse por la historia que cuentan los “objetos”, es necesario repensar aquello que se encuentra en los intersticios entre eso que se ve y eso que se dice. Los objetos, los materiales,

los registros, los índices, los signos no son hitos fijos, sino precisamente la huella contingente del acontecimiento que, sin esperar lo exhaustivo y totalizante, permite descubrir la potencialidad de lo menor haciendo emerger los disensos silenciados. Dentro de este horizonte ya se espera otra funcionalidad para el museo o para cualquier tipo de centro de documentación: que más allá de las manifestaciones artísticas pueda hacerse ver y sentir las intervenciones sociales y militantes, las transformaciones de la vida que desbordan estos espacios. Está ahí la potencialidad de estos lugares que pueden actuar para revocar lo esperado, para perturbar y transformar subjetividades ahora. Tal como estos artistas lograron imaginar maneras de huir al sistema convencionalizado y esperado de creación y crítica, nos toca pensar formas de proporcionar el acceso a tales prácticas permitiendo conservar y reactivar sí todo su *riesgo* en el presente sin caer, como señalaba Décio Pignatari, en la “mala voluntad imaginativa: inmovilismo”.<sup>17</sup> En 1955, en su escrito “A obra de arte aberta”, Haroldo de Campos alude ya a algunos autores –Mallarmé, Joyce, Pound y Cummings– para rescatar lo que en sus trabajos permite concebir el poema como una estructura abierta que “invita a la aventura creativa”. Al concluir, enfatiza que justamente esta característica atemoriza “a los espíritus indolentes, que aman lo fijo de las soluciones convenidas”, pero aun así contra cualquier acomodamiento, resalta que esta constatación debe ser un “estímulo en el sentido opuesto”<sup>18</sup>. Desde esta perspectiva, ¡reaccionemos!

16> Haroldo de Campos y Octavio Paz, *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*, Río de Janeiro, Guanabara, 1986, p. 98.

17> Revista *AD*, N° 22, San Pablo, marzo/abril de 1957. En: João Bandeira (ed.), *Arte concreta paulista: documentos*, San Pablo, Cosac & Naify, Centro

Universitário Maria Antonia, 2002, p. 56.  
18> *Diário de São Paulo*, 3 de julio de 1955. En: João Bandeira (ed.), op. cit., p. 70.



# Podere de la vulnerabilidad

Sobre la posibilidad de repensar la estética brasileña actual a partir de la poesía de Marcos Siscar y el arte de Ernesto Neto

Florencia Garramuño<sup>1</sup>

Telas transparentes de nylon, lycra o gasa, pero montadas en estructuras monumentales equilibradas por pesas y poleas que en delicada y exacta combinación matemática arman inmensas estructuras hospitalarias, que abrigan al mismo tiempo que exponen, que huelen con perfumes de especias y envuelven con sombras y luces que atraviesan las telas, las múltiples aberturas, los minúsculos orificios de la trama. La exhibición de una extrema sensibilidad a través de la cual el otro, el mundo y el espacio se hacen sensiblemente presentes como “*uma forma que não se basta, mas me persegue*”, como en el poema de Marcos Siscar, habita algunas estéticas brasileñas contemporáneas.<sup>2</sup> Quisiera recorrer, aunque sea muy brevemente, algunas de estas figuras en el arte brasileño y transitar los recorridos que parecen proponernos para repensar la estética actual.

Voy a concentrarme sólo en dos de los ejemplos que más me han interesado en el último tiempo: la poesía de Marcos Siscar y el arte de Ernesto Neto. En ambos casos, el imperio de una sensibilidad exacerbada muestra algo de esta vulnerabilidad tornada resistente y de la cual emanan poderes intensos.

El libro reciente de Marcos Siscar, *O roubo do silêncio*, publicado en 2006, comienza

con un “Prefácio sem fim” –éste es el título– en el que se condensa una voz subjetiva con un poder para esa voz que no emana ni de la observación ni de la identidad de un sujeto, sino del contacto de ese sujeto con otro o con el “el mundo”. Cito:

“Caminho no meio da passeata espessa, que rola ao longo do porto. Ando na contramão do coletivo sem nome, repentinamente em silêncio. Vejo um braço saindo da massa, vejo a cabeça, o tronco arrancado dificilmente do parto mudo. Eis o manifestante. Vai saindo do silêncio, ganhando traços, passos, tēmporas. Ele confirma o que eu ainda não sabia que sabia, outra face do que eu já tinha, aquela que a precedia, meu prefácio. *A poesia começa quando ele começa a sair do silêncio, do transcorrer da prosa do mundo.*” (Siscar, 2006: 13) (subrayado mío)

Desde el sujeto inicial y su caminata hasta el final del trayecto y el surgimiento de la poesía, nada del *flanêur* baudelaireano parece restar en esta poesía. En su lugar, una clara *destitución del sujeto* emerge en este primer poema en prosa-prefacio: no hay un sujeto lírico que se proponga como origen de la poesía sino que ella parece salir –irrupir–

1> Florencia Garramuño nació en Rosario en 1964. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Especializada en teoría literaria y literatura latinoamericana contemporánea, obtuvo un doctorado en Princeton University y un posdoctorado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ha dictado clases en Princeton University, en la Facultad de Filosofía y Letras de la

UBA, y ha sido profesora visitante en la Universidade Federal de Minas Gerais y en la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Actualmente, es profesora en la Universidad de San Andrés, donde además dirige el Programa en Cultura Brasileña desde 2005, y en la New York University en Buenos Aires. Ha obtenido diversos reconocimientos y becas de investigación,

entre ellos, la beca Guggenheim en 2008.

Entre sus últimos libros se cuentan: *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires, FCE, 2007) y *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (Buenos Aires, FCE, 2009).

2> Marcos Siscar, *O roubo do silêncio*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

del encuentro con una masa de objetos y sujetos que, en ese encuentro, rompe el silencio y se manifiesta o, más bien, se le impone al sujeto.

La posición subjetiva de todos los poemas de *O roubo do silêncio* comparte con este prefacio una suerte de destitución del sujeto que aparece, o bien por la figuración de una vulnerabilidad del sujeto, o bien por la afirmación de un fuerte *pathos* que lo desarma y lo trasciende, o bien por un deseo del otro, que incluye desde el deseo físico por el otro hasta el sentimiento del otro que se registra y vivencia –la muerte o el dolor– desde un sujeto ahuecado que hospitalariamente recibe la afección del otro. En todos los casos, una misma destitución del sujeto suplanta la idea del poema como registro del espectáculo del mundo o exhibición de una vida interior por una noción de poesía que se propone ella misma como una forma porosa y vulnerable ante el mundo que la circunda, y en el cual ella misma se encuentra inserta y se figura a sí misma, mediante esa misma porosidad y vulnerabilidad, como *parte* del mundo.

En *The Arcades Project*, en la sección sobre el *flanêur*, Walter Benjamin anota una cita de Victor Fournel que señala la diferencia entre el *flanêur* y el *badaud* o mirón:

“The average flâneur (...) is always in full possession of his individuality, while that of the rubberneck disappears, absorbed by the external world, (...) which moves him to the point of intoxication and ecstasy. Under the influence of the spectacle, the rubberneck becomes an impersonal being. He is no longer a man –he is the public; he is the crowd. At a distance from nature, his naive soul aglow, ever inclined to reverie, (...) the

true rubberneck deserves the admiration of all upright and sincere hearts.”<sup>3</sup>

Es del *baudad* o mirón, pues, de quien hablamos en esta poesía, en la que la individualidad del sujeto se descompone en los afectos que lo atraviesan.

Y es que este último libro de Siscar explicita un sujeto destituido que ocupa –sin estereotipos pero con una fuerza que se transmite a menudo en violencia– el lugar del yo lírico en los poemas. Se trata de una fuerte relación con el otro, el manifestante del prólogo, el mundo o el *mato*, o el otro al que el yo lírico siente, “sin humanidad”. Es una vida orgánico-animal, vegetal o humana; no parece importar la distinción, lo que en los poemas palpita y corre en energías vitales. De allí la proliferación de humores, de sangre, de deseo, de sentimientos, de germinación y de muerte, de putrefacción y vómito. “Ficção do destino” dilata todas las posibilidades que definen el contorno de esta destitución del sujeto:

“Exilado econômico, carregado pelo capital daquilo que move e transporta, amante de mulheres boas com a lua tatuada na alma e a águia na bunda. Prejuízo da beleza, como de noite uma flor atada à sua coxa, ao longe brilha um lume. Observo precavido, incapaz de ir embora. É uma questão sobretudo de indenidade. Como se meu corpo estivesse apegado ao seu fetiche, meu amor, e só o desagravo correspondido tivesse força de indenização. Observo o tempo longamente carregar o meu desejo, aquilo que me excede carregar-me, às margens da capital. Quero sempre estar nas fronteiras de onde as coisas valem. Sou

3> Cf. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, y Londres, Inglaterra, Harvard University Press, 1999, p. 429. La edición en

portugués del libro de Benjamin traduce “babaud” por “babasque”. Cf. Benjamin, *Passagens*, Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 473. Existe edición española:

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

pobre, pobre, pobre. Proprietário indeciso do valor e doador universal, sangue a dispersar-se em todas as veias. Diga-me que ainda sou eu.” (Siscar, 2006: 45)

Las obras de Ernesto Neto tienen algo de esa vulnerabilidad tornada colosal sitio hospitalario. Su arte consiste en la creación de espacios a partir de tejidos leves y transparentes. Nada de los rígidos materiales concretos que recuerdan la dureza y frialdad del mundo industrial. Los materiales de Neto, en cambio, son materiales flexibles y cotidianos que hacen pensar en medias femeninas o vestidos vaporosos y transparentes detrás de los cuales es posible adivinar una piel, un seno, un sexo, y que rápidamente, por el más mínimo gesto, pueden rasgarse o romperse. Las enormes naves épicas que Neto arma con estos tejidos, sin embargo, demuestran, junto a esa vulnerabilidad, una fiera resistencia, gracias a un sistema de poleas y de pesos distribuidos en el espacio que sostienen sus grandes tiendas a través de “patas” –así, orgánicamente, las llama– formadas con el mismo tejido relleno de materiales que al depositarse sobre el piso tensan la superficie de la tela extendiéndola sobre el espacio en carpas, toldos, pabellones y naves.

En las primeras obras de Neto, la levedad de las telas y tejidos contrastaba con los materiales duros con los cuales lograba el peso que las sostenía –bolas de plomo–, pero en los últimos años esa fuerza ha sido reemplazada por materiales orgánicos como especias, arena o arroz que hacen ahora de las “patas”, también ellas, materia y color. Y los tornasolados colores pasteles con los que suele teñir las telas apuntan también a una tenue organización que suplanta los fríos rojos, negros y blancos del minimalismo por una calidez humilde.

Tensionadas al extremo, las delicadas tramas de tejido trasmutan su fragilidad en tersa resistencia que puede ser a su vez experimentada y puesta a prueba por aquellos caminantes que se aventuren a circundar y penetrar estas naves, convirtiendo el espacio en estados “móviles y aleatorios, como cuerpos activos que distendiesen su piel”.<sup>4</sup> Construida con estos materiales y según estos principios, la obra aparece como un organismo que se alimenta de los embates producidos por el entorno interior y exterior de la obra, por el paseante o mirón –*babasque*– que desde adentro o desde afuera de la nave percibe y siente, a través de las transparencias de esas telas, las transformaciones en el espacio y en el contorno de la obra.

El propio Neto ha reconocido su inspiración para algunas de estas obras en los *camelôs*, las estructuras nómades y portátiles con las que los vendedores ambulantes de Río de Janeiro se protegen del sol y de la lluvia y que pueden velozmente levantar y hacer desaparecer ante el ojo inquisitivo y represor de la ley que prohíbe el comercio callejero. Florencia Malbrán, muy sugestivamente, insiste en los múltiples sentidos que se derivan de esta inspiración:

“The gist of the comparison lies in realizing that though Neto’s emphasis on black markets surfaces an interest in labor structures, it is rather directed to the body and it’s partaking in everyday life.”<sup>5</sup>

Algo más que la afirmación de la cultura popular y sus estrategias de resistencia –aunque las contiene– albergan estas naves: la invención de formas sensibles que en su humildad reciben la impresión –como la cera recibe la impresión del sello– del mundo que las circunda.

4> Ligia Canongia, *Escultura Plural*, Salvador, MAM, 1996.

5> Florencia Malbrán, *Novel Readings*, Annandale-on-Hudson, Nueva York, Bard

College, 2007.

Algo semejante ocurre en la poesía de Siscar con la puesta en tensión de los límites entre prosa y verso. Una suerte de *prosificación* de la poesía emerge de esas operaciones, si entendemos este concepto simplemente como un extenderse sobre el renglón del discurso que implica sí una idea de lo prosaico en tanto oposición a un sublime poético, pero no necesariamente su falta de compromiso con la elaboración del verso, del discurso, o de la prosa. Entendido como concepto más ligado “a las flores del mal” y al rechazo a una noción convencional de belleza que a la exploración de lo banal y lo sucio, esa prosificación se explicita en diversos poemas. Un ejemplo:

“Esta nota de dissonância estirada sobre a terra vermelha que cobre a planície e traz ferrugem às goiabeiras. Esta é a última vez que me dirijo a você, literatura, à sua fala macia de puta, a seu morno ludíbrio, à sua verdade lúbrica.”  
(Siscar, 2006: 33)

Estas figuras de la vulnerabilidad complican la idea de un campo artístico autónomo y se revelan como formas de reflexión sobre los modos en que la experiencia se entromete en las obras, sobre el modo en que el arte se constituye, él mismo, en formulador y facilitador, como quería Lygia Clark, de experiencias. Para hacer espacio a esas posibilidades, la figuración de una vulnerabilidad que no se confunde con la debilidad sino que más bien hace de esa aparente fragilidad la condición misma de posibilidad de esa experiencia hospitalaria, parece fundamental. Según Judith Butler, que analizó la vulnerabilidad y la opacidad de los sujetos en *Giving an Account of Oneself*, en esas figuras también debería encontrarse una ética:

“We must recognize –dice Butler– that ethics requires us to risk ourselves precisely at moments of unknowingness, when what forms us diverges from what lies before us, when our willingness to become undone in relation to others constitutes our chance of becoming human. To be undone by another is a primary necessity, an anguish, to be sure, but also a chance –to be addressed, claimed, bound to what is not me, but also to be moved, to be prompted to act, to address myself elsewhere, and so to vacate the self sufficient ‘I’ as a kind of possession.”<sup>6</sup>

¿Cómo pensar la responsabilidad?, se pregunta Butler en ese libro, a partir de un sujeto que reconoce su opacidad y cuyas condiciones de emergencia no pueden ser nunca completamente reconocidas. La postulación de un sujeto opaco y la aceptación de los límites del autoconocimiento, ¿socavan necesariamente la posibilidad de pensar la responsabilidad, y con ella, el fundamento de toda acción? La respuesta que da Butler en ese libro es que son precisamente la opacidad y el reconocimiento de los límites del autoconocimiento los que proporcionan la posibilidad de ser responsables ante el otro, y de los otros.

Más que objetos poemas u obras, más que relevo de la experiencia singular de un sujeto, la vulnerabilidad en Neto y Siscar parece ser el punto de partida para la creación de espacios y prácticas que reemplazan la individualidad de una autoridad con formas en las que se hace sensible un pensamiento siempre fuera de sí. Lo que nos llevaría a redefinir la estética como una reflexión sobre esos modos de sentir, y ya no sobre los modos del juzgar y de otorgar valor.

6> Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005, p. 136.

# Artistas de la deriva

## Cine y cultura de la movilidad

### Paula Alzugaray<sup>1</sup>

*Heliodoro, Virgen da Lapa, Espera feliz, Jacinto Olhos d'água. Entre Folhas, Ferros, Palma, Caldas, Vazante, Passos. Pai Pedro Abre Campo, Fervedouro Descoberto, Tiros, Tombos, Planura, Águas Vermelhas, Dolores de Campos.*

Es necesario navegar por toda la película de Cao Guimarães y Pablo Lobato para llegar al poema que estructura el guión de *Acidente* (2006). Es una película de viaje, construida a partir de un juego cuya regla presupone el tránsito por veinte ciudades del estado de Minas Gerais y el registro de encuentros fortuitos y de situaciones surgidas accidentalmente frente a la cámara, en cada una de estas ciudades de nombres sonoros. Es un film estructurado como largometraje y exhibido en salas de cine, pero que perfectamente podría ser tomado como otro medio cualquiera: una instalación, un poema, un álbum de retratos, un cuaderno de notas. Tomado como guía, *Acidente* sirve para reconocer algunos de los paradigmas de la creación audiovisual brasileña: nomadismo, digresión, deriva, inestabilidad, hibridismo. En la medida en que elige el desplazamiento como objeto de investigación, anuncia y se relaciona con un cine producido desde la perspectiva del movimiento; un nuevo sistema de organización de la imagen que prevé el encuentro de la imagen en movimiento con un ob-

servador en tránsito permanente. En este cine de la movilidad se incluyen trabajos que abordan las grandes cuestiones geopolíticas de la modernidad –el exilio, la diáspora, el éxodo, la migración, las fronteras–, hasta las instalaciones interactivas –que promueven situaciones en las que el observador decide el rumbo de la imagen– y las experiencias estéticas en el ámbito de la comunicación móvil.

Frecuentemente reconocido como un *travelogue*, o una película de viaje, *Acidente* remonta este género fronterizo entre el “cine de atracción” y el cine etnográfico, extensivamente practicado en el cambio de siglo del XIX al XX. Cao Guimarães y Pablo Lobato hicieron una película de viajes, pero no continúan con esta tradición que llevó a exploradores, etnógrafos y artistas-viajeros a desplazarse por el mundo, registrando fuentes de riqueza material y cultural. Lejos de articularse como película etnográfica, no produce tesis ni narrativas analíticas de las ciudades visitadas. *Acidente* es un registro de la subjetividad involucrada en el simple gesto de ponerse en movimiento. A partir de eso, manifiesta una cualidad de percepción del mundo reconfigurada para un tiempo globalizado. Cao Guimarães no tiene una historia de inmigrante o refugiado, condición que define las poéticas de diferentes artistas en actividad hoy en Europa, como Mona Hatoum, artista libanesa de origen palestino y residente en Londres, que tiene la distancia como tema; o Zineb

<sup>1</sup> Paula Alzugaray es curadora, crítica de arte y periodista especializada en artes visuales. Magíster en Ciencias de la Comunicación por la Universidade de São Paulo y doctoranda en Comunicación y

Semiótica por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Entre sus proyectos curatoriales recientes, realizó la exposición *Situação: Vídeo de viagem* (Paço das Artes, San Pablo); la muestra

*Videometria* (Loop Festival, Barcelona), y la muestra *Observatorios* (Instituto Itaú Cultural, Belo Horizonte).

Sedira, que en *Mother tongue* (2002) explora las dificultades de comunicación entre abuela, madre y nieta, que hablan lenguas diferentes como consecuencia de los varios movimientos migratorios de los que formaron parte. A estos artistas se les atribuye una cierta “estética del exilio”<sup>2</sup>. Cao Guimarães tampoco tiene la condición del inmigrante contemporáneo como un proyecto estético o político, como hace la pareja suizo-brasilera Dias & Riedweg, en videoinstalaciones como *Innendienst* (1995), *Questions marks* (1996), *Inside & outside the tube* (1998) y *David & Gustav* (2005). Aun así, el viaje puede ser considerado un proyecto estético en la obra videográfica de este artista, fotógrafo y cineasta minero. Su trayectoria artística está hecha, desde un principio, de desplazamientos de corta y larga distancia –beneficiándose del cada vez más fuerte circuito de residencias artísticas, exposiciones y festivales internacionales– y de negociaciones con las alteridades encontradas en el camino. Un artista contemporáneo se asume como artista-viajero al elegir el proceso mismo como asunto; o incluso al migrar de un medio a otro, un campo a otro, buscando condiciones que potencien su opción por la movilidad. Estas elecciones se manifiestan tanto en los temas como en los mecanismos de captación del cine de Cao Guimarães. “Una película sobre la relación entre el caminar y el pensar”, es la definición del artista para *Andarilho* (2006) que, así como *A alma do osso* (2004), va tras el hombre solitario, que vaga al margen de la vida social. La forma de captación de estos personajes –un eremita y tres andariegos– está dado en planos secuencia que se prolongan hasta la distorsión de las imágenes y

su total evasión. En esta dirección, de progresiva reducción de información, llega a un cine en vías de desmaterialización. Cao Guimarães se afirma como artista del proceso especialmente asumiendo el trayecto –y no el destino– como objeto de interés. Esto se da tanto en *Acidente*, como en *Rua de mão dupla* (2002), donde propone a los seis participantes de la película un juego, consistente en cambiar de casa por 24 horas y en registrar los objetos domésticos ajenos, con el fin de elaborar una “imagen mental” del morador desconocido. Así, arriba a retratos fluctuantes que colocan al espectador frente a la relatividad de las representaciones del mundo. Algo no muy distante, conceptualmente, a lo que Peter Weibel llamaría “neurocinema”, refiriéndose a un cine del futuro, donde la realidad sería siempre relativa y que, en un estadio más avanzado, permitiría que una misma película asumiese visiones diferentes para cada observador. “La crisis de la representación, que duró una larga década, sólo será resuelta cuando desarrollemos una tecnología de ejecutores”<sup>3</sup>. Y las cosas observadas puedan ser modificadas por el mero acto de la observación.

La fluctuación implicada en los dispositivos del cine de Cao Guimarães responde a un estado de deriva que es central en el audiovisual experimental brasileño. La deriva es una constante desde el largometraje *Limite* (1930), de Mário Peixoto, que instauró la narrativa fragmentaria y no lineal en el cine de vanguardia, hasta *Vera Cruz* (2000), el “documental imposible” de Rosângela Rennó, que muestra la imposibilidad de revivir el momento del descubrimiento de Brasil; o *Leituras* (2006), corto de Consuelo Lins producido con cámara de teléfono ce-

<sup>2</sup> Demos, T. J., “The ends of exile: towards a coming universality?”, en *Catalogue Altermodern*, Londres,

Tate Britain, 2009.

<sup>3</sup> Weibel, Peter, “La imagen inteligente: neurocinema ou cinema quântico?”, en

<[http://www.pucsp.br/~gb/texts/La\\_imagen\\_inteligente.pdf](http://www.pucsp.br/~gb/texts/La_imagen_inteligente.pdf)>.

lular; y la videoinstalación *Ebbing.flowing* (2006), de Marcellvs L., una investigación filosófico-temporal sobre los ritmos de asenso y descenso de la marea. La deriva está expresada en desplazamientos de implicaciones tanto políticas como turísticas. Está en el discurso deconstructivista de los antidocumentales de Artur Omar, especialmente en *Congo* (1972); también está en el abordaje que Lucas Bambozzi hace de la fotografía turística en la serie *Postcards* (2003); o en la cuestión de la producción masiva e indiscriminada de imágenes turísticas, tomada por Graziela Kunsch en *mpegmovie* (2007).

Señalado por la crítica Christine Mello como “antecesor de un arte nómada, desterritorializado, del no lugar”, el proyecto *Parabolic people* (1991), de Sandra Kogut, puso en circulación videocabinas en París, Moscú, Nueva York, Tokio, Río de Janeiro y Dakar, creando una red de conexiones que confrontaba instancias locales y globales; bastante tiempo antes de que se hiciera un uso artístico de Internet y de la telefonía móvil, hoy los lugares por excelencia del estado transitorio de las cosas. *Parabolic people* nos trae de vuelta al neurocinema y, de hecho, anuncia los nuevos caminos abiertos por los múltiples formatos de expresión y de comunicación. Llegamos a un cine hecho con nuevos sistemas de locación y mapeo y en el modo como ellos están influenciando la percepción de los espacios y estimulando la visualización de nuevas geografías.

Aquello que Peter Weibel llama “las nuevas máquinas de observación” —léase televisión satelital, celulares, *palmtops*, *ipods* y computadoras portátiles— está construyendo una nueva realidad marcada por el nomadismo de la imagen. “Esta virtualidad trajo implicancias en la variabilidad del contenido de la imagen”. Contribuyen a estas expe-

riencias contemporáneas de movilidad creadores como Lucas Bambozzi, Marcus Bas-tos, Rafael Marchetti, y Giselle Beiguelman. Esta última inicia sus investigaciones sobre legibilidad en los medios de comunicación móvil con *Poétrica* (2002), proyecto de construcciones poéticas para lectura en *palmtops* y en carteles publicitarios. Al concebir una serie de poemas visuales para ser impresos en diferentes medios, a fin de observar cómo cada interfaz configura un mensaje, Giselle Beiguelman promueve una exploración de la imagen que, aunque de naturaleza diferente, remite a los “accidentes” de las filmaciones de Cao Guimarães en las veinte ciudades mineras. Los “poemas nomades” de *Poétrica* viajan por diferentes medios ganando “traducciones” y formas accidentales.

En los diversos diarios de imágenes de viajes que viene produciendo desde 2006, registrando paisajes con diferentes modelos de teléfonos celulares, desde el interior de vehículos en movimiento —autos, taxis, barcos, trenes y colectivos—, Giselle Beiguelman se vuelve sobre este nuevo sistema topográfico del mundo contemporáneo, constituido por rutas, trayectos y *networks*. La primera experiencia, *Fast/Slow\_scapes* (2006) se despliega luego en *Bluesscapes* (2008), una decodificación del paisaje carioca a partir de la pixelación de los azules del cielo y del mar; *Greenscapes* (2008), usa el mismo proceso operado esta vez sobre el paisaje verde de Belo Horizonte; y en *Whitescapes #1, #2, #3* (2008-09), radicalizan la investigación de la luz y el movimiento como elementos desagregados de la imagen. En cada uno de estos recorridos, la artista reafirma una calidad básica e inherente a toda imagen nómada: el deseo de olvido y de desaparición.

*Traducción de Andrés Bracony*



# ¿Será Portunhol?

## Una lengua en construcción de puntos amorosos en la división geopolítica Argentina-Brasil'

**Teresa Riccardi<sup>2</sup>**

I  
 Dos hombres se habían sentado en una *lancheonete* de la calle paulista. Parecía que la discusión versaba sobre una cuchara. Estaban animados, se conocían hacía tiempo sin duda y parecían hablar un idioma reconocible, pero algo era impreciso, tal vez oía errores. A pesar de esta cuestión o quizás debido a ello, mi atención se desviaba permanentemente hacia la mesa. Bueno, la verdad, no se trataba de una mesa. Se trataba más bien de un extraño mostrador de fórmica un poco sórdido y elegantísimo a la vez, donde materiales de plástico lustrosos, metalizados, vidrios y taburetes cromados iluminados a luz de tubo blanco se daban cita. La escena del *frame*, el marco recortado (como en los cuadros rioplatenses) mostraba a los sujetos allí expuestos luciendo unos trajecitos de los años cuarenta o cincuenta. El espacio que los detenía provenía de la historia y de un territorio fronterizo cuya política o lengua resultaba cercana, afín. Supe que tendría que descifrar toda esa rareza, tal vez activando un diálogo; no estaba muy segura, mi cobardía me lo impedía, tal vez si me inventaba una historia... podría interrumpirlos y preguntarles qué lengua hablaban y por qué vestían así.

II

Como aún no me encontraba preparada para eso, decidí observarlos medio de reojo, y seguir con la tarea que me ocupaba. Estaba escribiendo un artículo. Una amiga próxima iba a mostrar sus últimos trabajos y casualmente, yo me había ofrecido a pensarlos para hacerle una devolución. Si bien esto no era un evento extraordinario en nuestras vidas –siempre lo hacemos–, la ocasión lo volvía inédito. Nunca antes había escrito para ella. En esa extraña *lancheonete* –que me gustaba mucho– pensé en nuestros cafecitos y cómo eso se nos había convertido en una práctica, un ritual cotidiano –porteñísimo por cierto–, donde nos hacemos lugar para pensar, inventar e imaginar fronteras desiguales y semejantes; yo, respecto de mi escritura, y ella de sus objetos y sus fotos. Me distraje con un chamo, fuerte. Cada tanto y como al pasar me preguntaba nuevamente por los sujetos de la mesita de al lado. Se conocían, hablaban una lengua en común. Había en ellos un movimiento empático que me remitía a nuestras charlas. Sentía la necesidad de interrumpirlos, explicarles esto, pero me faltaba lo que ya sabemos. Supe que no diría nada, simplemente observaría y escucharía ese otro monolingüismo contigo. Sin duda necesitaba un cómplice para demostrarles que nosotros también hablamos una lengua que era siamesa.

1> Texto escrito a propósito de la exposición de la artista argentina Ivana Martínez Vollaro en *Vermeño* en 2008.  
 2> **Teresa Riccardi** es Historiadora del

Arte, crítica y curadora miembro fundador de Duplus. Licenciada en Artes (orientación plástica) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; doctoranda en Artes de la UBA

y becaria CONICET (2007/2009) para la finalización de estudios doctorales.



Volví a pensar en ella, que pronto llegaría con su sonrisa y entusiasmo inédito en un ciudad que a veces se nos cae a pedacitos, que se nos vuelve antirretiniana y amamos de manera extraña. Sabía que tendríamos que reflotar de nuestra memoria –que muchas veces nos falla– las conversaciones sobre los materiales que ya había expuesto y los que pensaba exponer, de cómo para ella es posible esa lanchonete metonímica donde las partes indican un todo, en un mundo universal y particular a la vez, difícil de explicar. Pues si se trata de una globalización asimétrica que no permite ubicar fronteras más cercanas, como “tu país y el mío”, “tu lengua y la mía”, o “tu cuerpo y el mío”, la anulación de las diferencias en una propuesta también generalizada por la economía de fronteras tenemos que discutirla un poco. Discusiones. Sí, otro ritual, el de las discrepancias, que si bien no es muy sofisticado en nuestro caso –sino más bien impertinente–, nos habilita canales de comunicación de lo más ocurrentes que permiten el ejercicio y la persistencia de comentarios de toda clase. En esos momentos muchas veces nos damos cuenta de que preferimos dudar de algunas realidades más que enamorarnos de su análisis, pero eso se descubre en el ritual. A mí me cuesta un poco darme cuenta pero a lvi, casi nada.

Entre otras cosas creo que me lo preguntaba, porque en su lanchonete o en sus objetos de diseño me parecía que sus elecciones materiales, intentaban indicar los complejos lenguajes de la industria del diseño y del trabajo seriado o manual. Hay una forma de situarlos en sus contextos de especi-

ficidad y a la vez una manera de quitarles esa propiedad, y en esa operación se deja lugar a los sujetos que hacen, que construyen, que trabajan. Algo que me sorprende es cómo sus obras indican tan claramente una relación con el trabajo en la contemporaneidad. La inmaterialidad y el trabajo abstracto, en tanto servicios, se deducen en esa instalación desencajada, pulcra y ominosa, que ella arma como un procedimiento de ensamble, como si nadie lo hubiera hecho ¿o tal vez sí? Es que nos deja ver cómo en ciertos lugares o territorios, las cosas se componen de una manera y los de otro lugar que también aglutinan –con los mismos materiales– lo hacen de otra forma. O mejor dicho, a partir de un hacer proyectual de los objetos, observamos que no son del mismo material, sino que determinados lenguajes nos han hecho creer que es así. Ella estudia sus objetos, no hay duda, casi como los viejitos que miran el diseño de la cuchara, y la vuelven rara ante nuestros ojos, pues al aislar esos materiales, los desnuda proyectando su aberración, su identidad, los minimaliza. Siempre, en su sencillo procedimiento, la eficacia es brutal. Y evidentemente su eficacia proviene de pensar una política de la lengua y los materiales que cuentan del proceso. Hace lo mismo con las letras, es importante cómo se ven, cómo suenan, cómo se trasmutan de una lengua a otra, cómo cruzan de frontera y se vuelven otras. Como un Xul Solar rizomático que imagina una villa inquieta volando hacia un cosmos desterritorializado, Ivana transforma en sus viajes, en sus ires y venires, las hartas convenciones de la lengua, los colores, y las cosas.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Por razones de extensión no se ha podido incluir el artículo completo. Los invitamos a seguir su lectura en nuestra

web, <[www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)>, donde también podrán encontrar un poema del músico y poeta Arnaldo Antunes

dedicado al artista brasileño Tunga, y maravillas varias.

## muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	Florencia Levy, Carla Graziano	11.06 al 18.07
Appetite	Patricia Martínez, Mauro Guzman	15.05 al 11.07
Arte x Arte	Oswaldo Decastelli	03.06 al 16.07
Braga Menéndez	Sobrino, Carricajo, González Moreno	07.07 al 29.08
Canasta	María Laura Guerrieri	11.06 al 11.07
Casa 13 (Córdoba)	Cruce de experiencias	12.06 al 12.07
CC Borges	¡Teléfono! (un pequeño encuentro con Lidy Prati) / Mariela Scafati	23.06 al 23.07
	Destructivo arte / D. Luna, G. Pérsico, C. del Río, A. Villar Rojas, y otros	23.06 al 26.07
	PhotoSuisse	23.07 al 23.08
CC Parque de España (Rosario)	Alina Calzadilla	13.06 al 13.07
CC Recoleta	La Deriva / Ernesto Pesce	10.06 al 12.07
	rATHIO	12.06 al 12.07
	Inánimes / Marta Ares	16.06 al 19.07
	AMC - Automatic Moving Company. Instalación Itinerante	19.06 al 10.07
CCEBA - Sede Florida	Esta noche no / Edgardo Giménez, Diego Figueroa	07.07 al 04.09
CCEC (Córdoba)	Nicolás García Urriburu	11.06 al 11.08
	Demolición - Construcción / Irene Kopelman	12.06 al 12.07
	La espiral que todo lo une / Paola Motto	16.06 al 16.07
Daniel Abate	Tributo a la Madonna de las Artes / Diana Aisenberg y 90 artistas	Julio
Del Infinito	Colectiva / L. Spotorno, A. Tavolini, M. Boneo, M. Wilson-Rae, y otros	25.06 al 25.07
Emilio Caraffa (Córdoba)	H. Sábat, M. Torretta, L. Presas, R. Russo, S. Cogorno, y otros	18.06 al 31.07
Ernesto Catena	Eleonora Margiotta, Alejandro Bursat	17.07 al 29.08
Espacio Ecléctico	Escenas de la vida cotidiana / Sebastián Freire	01.07 al 01.08
EFT / Espacio Fundación Telefónica	Extranjerías / R. Jacoby, M. Castillo Deball, P. Badani, y otros	08.07 al 27.09
Espacio Tucumán	Tucumanos de arteBA 09	16.06 al 16.07
FNA	M. Jitrik, S. Gurfein, P. Vega, L. Tschopp, C. León, H. Salamanco	19.05 al 06.07
Fundación PROA	Espacios urbanos / A. Gursky, C. Höfer, A. Hütte, T. Ruff, T. Struth	20.06 al 19.07
Galería de Arte Nómada (Comod. Rivadavia)	Cristina Morales	12.06 al 11.07
Jardín Oculto	Pablo Curutchet, Porchi, Constanza Piaggio, Pablo Calmet	25.06 al 12.07
MAC (Bahía Blanca)	Hugo Pisani	11.06 al 11.07
Malba	Equinus Equestres / Luis Fernando Benedit	15.05 al 27.07
	Escuelismo - Arte Argentino de los 90	19.06 al 03.08
Mapa Líquido	Parvas / C. Guinot, D. Grinbaum, A. Taliano, J. Miceli	10.07 al 08.08
masotta-torres	Jorge Pirozzi	05.06 al 17.07
MAT (Tigre)	Anne Marie Heinrich, Pedro Roth, Aldo Sessa	18.06 al 19.07
Meridión	Anée Constant, Biógrafo Imaginario	19.06 al 17.07
Mite	Máximo Pedraza, Anabella Papa	18.06 al 18.07
MNBA	Cayetano Arcidiacono	10.03 al 12.07
	Diversidad y memoria	05.05 al 10.07
MPBA (La Plata)	Cristina Santander	11.06 al 11.07
Oficina Proyectista	Mariana Cerviño	08.07 al 31.07
Pabellón 4	Laura Martínez, Raquel Masci, Opazo-Schliebener-Potenza-Rivero	07.07 al 27.07
Palais de Glace	Marcos Zimmerman, Alejandra Fenochio, ARGRA - XX Edición	02.07 al 26.07
Pasaje 17	Julia Cossani, Ezequiel Rodríguez, Mariela Bergato	03.06 al 16.09
Rubbers - Sede Alvear	Continuo, Contiguo / Tulio de Sagastizábal	02.07 al 31.07
Ruth Benzacar	Silencio / Mondongo	01.07 al 07.08
	Talismán / L. Estol, A. Goldenstein, A. Kuropatwa, C. Szalkowicz	01.07 al 07.08
Turbo	Este cuerpo los va a ir dejando / Gastón Caba	19.06 al 19.07
Vasari	K. Sakai, J. Garófalo, M. Causa, L. Guzmán, C. Zech, A. Prior y otros	15.05 al 07.08
VVgallery	Desiertos Antrópicos / Sofia Silva	04.06 al 01.08
Wussmann	Obra reciente / Juan Astica	10.06 al 21.08
Zavaleta Lab	El Centro del Jardín / Mónica Girón	19.06 al 01.08

Éstas y muchas más muestras y espacios en [www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)

## espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	LU-VI: 14 a 20hs
Appetite	Chacabuco 551	LU-SA: 14 a 19hs
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-SA: 13 a 19hs
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
Canasta	Delgado 1235	MA-VI: 10 a 13 y 17 a 20hs; SA: 14 a 20hs
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pje. Revol	DO: 19 a 22hs
Casa de la Cultura FNA - Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MA-DO: 15 a 20hs
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 11 a 21hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-VI: 10 a 20hs
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LU a VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-VI: 12 a 19hs
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 11 a 20hs; SA:
Emilio Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 8 a 20hs
Ernesto Catena	Honduras 4882	MA-SA: 12 a 20hs
EFT / Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MA-VI: 15 a 20 hs ; SA-DO: 17 a 20hs
Espacio Tucumán	Suipacha 140	LU-VI: 10 a 18hs
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10 a 18hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-VI: 11 a 20hs
Fundación PROA	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
Galería de Arte Nómade (Comodoro Rivadavia)	Maipú 1534	Consultar horarios: 0297 - 154 014461
Isidro Miranda - Sede San Telmo	Estados Unidos 726	MA-DO: 12 a 19hs
Jardín Oculito	Venezuela 926	MA -DO: 12 a 20hs
Jorge Mara - La Ruche	Paraná 1133	LU-VI: 11 a 13.30hs y 15 a 19.30hs; SA: 11 a 13.30hs
Laura Haber - Sede Juncal	Juncal 885	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 15hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-VI: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC (Bahía Blanca)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuviría 90	MA-VI: 9 a 13 y 17 a 20.30hs; SA-DO: 17 a 20.30hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de B.A.	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs ; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
Mapa líquido	Las Casas 4100	VI-SA: 17 a 23hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
MAT - M de Arte de Tigre (Tigre)	Paseo Victorica 972 (Tigre)	MI-VI: 10 a 19hs; SA-DO-FE: 12 a 19hs
Meridión	Florencia Cillo	MA: 16 a 20hs; SA: 16 a 20hs
Mite	Av. Santa Fe 2729 - Local 30	LU-VI: 12 a 21hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
Museo Nacional de Bellas Artes (Neuquén)	Av. Olascoaga y las vías del Ferrocarril (8300)	MA-DO: 10 a 20 hs. SA-DO-FE: 17 a 02 hs.
Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata)	51 n°525	MA- SA: 10 a 19 hs; DO: 14 a 19 hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs; MA: cerrado
Museo Sivori	Av. Infanta Isabel 555	MA-VI: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
Niundiasinunalea	Defensa 1455	MA-VI: 15.30 a 20.30hs; SA-DO: 11.30 a 20.30hs
Oficina Proyectista	Perú 84   6to piso - Oficina 82	MI-JU-VI: 18 a 20hs.
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Pasaje 17	Bmé. Mitre 1575 (timbre 17)	LU-VI: 12.30 a 19hs
Rubbers - Sede Alvear	Av. Alvear 1595	LU-VI: 11a 20hs; SA: 11a 13.30hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11.30 a 20hs ; SA: 10.30 a 13.30hs
Turbo Galería	Costa Rica 5827	MIE-VIE: 16 a 20 hs y SÁB: 16 a 21 hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-VI: 11a 20hs; SA: 11a 13hs
VVgallery	Aguirre 1153 - 2°	MI-VI: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs
Wussmann	Venezuela 570	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs