



DIÁLOGO

Paulo Herkenhoff y Frederico Morais

En ocasión del coloquio **Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960**, realizado en Fundación Proa el 10 y 11 de agosto de 2012, el curador Paulo Herkenhoff y el crítico Frederico Morais mantuvieron un extenso diálogo sobre el arte brasilero de la década de 1960. El mismo se llevo a cabo en las salas de la exhibición **Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960**.

El siguiente texto en español, traducido por Thiago Machado Ferreira, corresponde al audio del video registrado por ProaTV (www.youtube.com/proawebtv).

Dada la longitud de la grabación y la decisión de Proa de no intervenir en el diálogo, el video y el texto se presentan en tres partes.

PROA

PARTE 1

www.youtube.com/proawebtv/xxxx

PAULO HERKENHOFF (PH) Estamos aquí con Frederico Morais, crítico brasileño nacido en Minas Gerais, que vive en Río desde 1966. La venida de Frederico a Río, a mi modo de ver, junto con el trabajo de Hélio Oiticica, con la Nueva Objetividad, es de lo más radical que sucedió en el país en la segunda mitad de los años '60. Diría yo que el conjunto del trabajo de Frederico crea un horizonte a partir de donde concluye la Nueva Objetividad, porque allí surge una generación extremadamente importante, y Frederico es mucho más que aquel que propicia un espacio físico para esa generación. Diría que es un impulsor de lo sensible, un movilizador del imaginario de los artistas. Constituía posibilidades, abría campos de riesgo, en fin, era un hombre extremadamente audaz en ese momento en el que el país vivía la etapa más peligrosa y cruel de la dictadura militar, el terrorismo de Estado creciente, en fin. Frederico creó una serie de proyectos y textos, mientras se desempeñaba como crítico de arte. También era un teórico de la cultura... “¿qué es un museo en aquella sociedad y contexto?”, “¿qué eran los espacios públicos?”. La manera de ejercer la crítica de arte, según su parecer, era algo de la misma naturaleza que hacer arte, de tal forma que a cierta altura ya no existían fronteras. Todo eso, diría yo, es contemporáneo a Roland Barthes, que habla de una

solución de la autoría, de una visión colectiva de la vida.

Por lo tanto, estamos aquí frente a una intervención en circuito ideológico de Cildo Meireles, en la que él propone una intervención en el circuito productivo de Coca-Cola. O sea, sugiere al público beber una botella de Coca-Cola y escribir la frase “yankees go home” y ponerla nuevamente en circulación. Es decir, en vez de hacer como Duchamps, que retira un objeto del circuito mercantil industrial y lo transfiere al circuito artístico, convirtiendo así el objeto en arte; en el caso de Cildo, que se asume “duchampiano”, él va más allá. Se adueña del propio sistema de circulación de mercancías, en este caso el capitalismo, agregando el hecho de que, en Latinoamérica, Coca-Cola se vuelve un ícono negativo, un ícono de negación de las diferencias culturales, con relación a las bebidas gaseosas, un índice importante de lo que era en aquel momento la crítica hacia el capitalismo multinacional, como se decía. Frederico tiene una experiencia muy cercana a Cildo Meireles. Sin dudas es el crítico más importante en la historia de Cildo Meireles. Cildo lo reconoce, en términos biográficos. Le pediré a Frederico que nos hable un poco sobre Cildo, sobre el auge del joven Cildo, y mencione también su exposición Agnus Dei, ya que le da una continuidad al proyecto como siendo ya una obra tuya.

FREDERICO MORAIS (FM) Bueno, de hecho yo considero a Cildo mi mejor amigo, hasta hoy. Ya hace tres o cuatro décadas. Es una persona extremadamente agradable, muy educada y sobre todo es una máquina de pensar. Es una persona que tiene una capacidad muy grande para pensar y teorizar. De hecho, Cildo reconoce que yo escribí el primer texto sobre él en Río de Janeiro, tan pronto llegué a Río, que era sobre los “cantos virtuais”.

PROA

PH Exposición Salão da Bússola, a la cual también estabas vinculado.

FM Exactamente. Entonces, cuando vine a Río de Janeiro, había terminado de realizar una exposición en Belo Horizonte, que fue mi despedida de Belo Horizonte. Una exposición que yo llamé “Vanguardia Brasileña”. En realidad era una vanguardia carioca. Esa exposición reunió a los artistas de la generación inmediatamente anterior a la de Cildo, que eran Antonio Dias, Rubens Gerchman... estaban Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Ângelo Aquino... y esa exposición se realizó en Belo Horizonte, en la rectoría de la Universidad de Minas Gerais, que era un edificio inconcluso. Esa exposición fue fundamental para mí, quizás más que para los demás, porque en esa exposición estaba también Hélio Oiticica. Y Hélio, por alguna razón que hoy es un blanco en mi cabeza que no puedo explicar, no podía estar presente. No sé si él ya estaba en Nueva York, pero lo cierto es que aceptó participar de la exposición y ya tenía su texto listo. Entonces sucedió algo muy curioso. Como él no fue, yo, Dias y Gerchman decidimos tomar aquel concepto de apropiación de Hélio, que en el fondo es un poco una variante del concepto “ready made”, de Marcel Duchamp, y decidimos recrear los trabajos de Hélio Oiticica. Entonces fuimos a un mercado público, compramos huevos y una de esas cestitas de alambre y pusimos los huevos allí. Era una apropiación de Hélio. Después tomamos una carretilla, ya que el edificio estaba en construcción, pusimos piedra molida y arena y lo llevamos al salón. Entonces, en aquel momento yo empecé justamente a pensar sobre la cuestión del crítico de arte como creador. Ya me sentía muy cerca, muy partícipe, digamos, de la aventura creativa del artista. Pero en aquel momento, yo, Gerchman y Dias fuimos más allá. Recreamos el trabajo. Eso cambió de alguna manera mi concepto de crítico de arte, de la crítica no solo como creación, sino del crítico que no actúa como juez, que da la

PROA

PROA

palabra final, que de cierta manera cierra la obra de arte, en vez de abrirla. Tú citaste a Roland Barthes, y lo que el crítico hace en el fondo es prorrogar las metáforas del artista. Entonces cuando vine a Río ya vine con ese estado de espíritu. Aquello fue lo último que hice en Belo Horizonte y fue una introducción a Río de Janeiro. Yo llegué y en mi primer día en Río fue publicado mi artículo en el periódico *Diário de Notícias* que fue un periódico importante en esa época, sobre todo porque tenía una sección estudiantil que era fundamental y tenía...

PH ¿Hasta cuándo escribiste en el periódico?

FM Hasta el '73. Y era un periódico que estaba comenzando su decadencia. Justamente por ser medio decadente, yo tenía la libertad de escribir lo que quisiera. Y de alguna forma mi columna pautó algunas columnas... Aquella muchacha de Río Grande do Sul... ella decía... Moraes, Angélica de Moraes... porque mi columna era crítica y noticia al mismo tiempo.

PH Por ejemplo, cuando publicaste la noticia de “apocalipopótamo”, también convocabas a las personas a que fueran.

FM Exactamente.

PH Algo que no se ve en los periódicos habitualmente.

FM Tenía mucha libertad. Lo que sufría era que la dueña del periódico, Ondina no sé cuanto, escribía sobre música, y el día que su columna era muy grande, cortaba la mía por la mitad. Pero de cualquier forma fue una experiencia fundamental. Después estuve un tiempo en *O Globo*. Pero ahí, cuando vine a Río de Janeiro, enseguida me junté a ese grupo. O sea, no es que me despedí definitivamente de Dias, Gerchman y demás, incluso porque yo tenía una amistad con

Gerchman. Mi mujer Wilma, que es artista, trabajó con Gerchman, entiendes. Pero encontré una nueva generación que decidí apoyar.

PH ¿Y Dias viajó, verdad?

FM Exactamente. Y Gerchman fue a Nueva York. Con Vergara tenía menos contacto. El otro día estuve con Gerchman y almorcé con Vergara. Yo tenía cierta aversión a la elegancia de Vergara. Él era un virtuoso, sabía dibujar muy bien. Entonces, Gerchman tenía una obra llamada *O Rei do Mau Gosto*, y decía que Vergara era el “rey del buen gusto”. Pero el otro día revisamos, conversamos, etc. y encontramos... aun hoy creo que el trabajo de Vergara lo necesito rever, en fin. Ahí vine a Río de Janeiro, donde tenía esa columna en la que podía escribir lo que quisiera, y empecé a aproximarme a Dias, a Barrio, a Antonio Manuel...

PH Cildo, Ascânio, Umberto...

FM Exactamente. Entonces hoy tengo una opinión, de la que tal vez hable el próximo martes en el lanzamiento del libro de Cailima, que es que creo que los dos momentos fundamentales del arte brasileño fueron el neoconcretismo y la generación de Cildo. Más que la generación de Gerchman y Antonio Dias. Me encanta el trabajo de Dias, de su período más intenso. Me gusta Gerchman. No el Gerchman final sino el inicial. Hoy estoy revisando lo de Vergara. Magalhães escribió un libro sobre él y demás...

PH Al respecto me gustaría decir, antes de que tú lo digas, que creo que tu rol en esa generación solo se compara, en el arte brasileño, al rol de Pedrosa y Gullar con relación al Neoconcretismo. Y no es de extrañar que dos movimientos con esa potencia y ese grado de participación de la vida, de invención, de discreción y sentido social, en fin, tuvieran

PROA

críticos muy especiales acompañándolos, que no eran críticos normativos sino, como tú dices, que querían estar cercanos a esa aventura del artista.

FM Exactamente.

PH Entonces creo que no es de extrañar que esos dos movimientos...

FM Es que Gullar era un artista también.

PH Exactamente. Entonces creo que no es de extrañar que esas dos generaciones con esa potencia extrema tuvieran al lado críticos muy sensibles con un gran conocimiento... o sea, tu conocimiento del arte contemporáneo era también fundamental. El conocimiento de la historia, el haber vivido en Minas, etc. Entonces eso para una generación muy joven... creo que les ofrecías una especie de relación pendular que era el estímulo al riesgo, adentrarse a lo incierto, y al mismo tiempo les exigías cierta postura en el ambiente. Creo que de las cosas más radicales que sucedieron en ese momento, invariablemente, o casi siempre, tú estabas próximo.

FM Sí, creo que fue un bello período. Lo extraño mucho, incluso porque yo estaba en el museo, pasé también un tiempo dictando clases en la Escuela de Diseño Industrial. Realmente hoy pienso que hice demasiadas cosas. Es impresionante. Y hoy lo extraño.

PH Yo diría lo siguiente. Creo que hay un flujo de donación que me emociona. A pesar de conocernos no éramos tan próximos, pero hay un flujo de donación y estímulo que me emociona porque entrar en la Petit Galerie y encontrar Agnus Dei, no hay historia de...

FM Lo que pasa es que ahí hay algo, que es esa cosa de ser provinciano. Yo era de una provincia de Minas Gerais. Y los mineiros son vistos como tímidos. Pero la timidez de los mineiros en el fondo es algo

PROA

engañoso. El mineiro es tímido porque necesita tiempo para responder la cuestión que le es presentada. Entonces cuenta un chiste, usa el humor, etc. hasta que vuelve a la cuestión con la respuesta que lo intimidó en cierto momento. Yo salí de Belo Horizonte y vine a Río de Janeiro, y realmente era algo que tenía que pasar. Yo no me gradué en nada, no soy profesor. Soy autodidacta. No tengo títulos universitarios, aunque dicté clases en varias universidades. Entonces llegué con mucho coraje y lo enfrenté... y tuve un poco de suerte.

PH Pero pongámonos de acuerdo, en Minas fuiste vinculado nada menos que a Guignard.

FM Sí, está bien, pero eso es diferente.

PH Sí, pero quiero decir que Guignard, en cuanto al arte brasileño, no era parte del grupo.

FM No.

PH Y al mismo tiempo hacía trabajos extremadamente sólidos, densos, en términos de expresividad. Entonces creo que esa experiencia con el humanismo, si es que podemos llamar a Guignard tanto un artista del modernismo como del humanismo, con su serenidad y al mismo tiempo con el volcán que tenía adentro. Creo que eso también es un proceso de vivencia.

FM Bueno, ya que recordaste a Guignard, el otro día Vilma me dijo “Sí que eras atrevido Frederico” y realmente es así. Antes, en Belo Horizonte, yo hice una serie de reportajes sobre lo que yo llamaba los “protectores de Guignard”. Y en ese reportaje recibí una mención de honor del premio Esso, y era la primera vez que un artículo cultural recibía un premio Esso.

PH Que era un premio de periodismo.

FM Exactamente. Todavía existe. Después tuve una segunda referencia cuando hice una serie sobre el barroco en Minas Gerais, por el cual también fui premiado. Pero en aquel momento estaba recién empezando, era 1958 o 57. Es extraño, el otro día descubrí la entrevista que le hice a Lygia Clark en 1958. Fue la primera entrevista que hice con un artista. Es que yo había ido a una de sus conferencias.

PH ¿Aquella en la Facultad de Arquitectura?

FM Precisamente. Ella dictó una conferencia sobre aquellas cajas que ella hacía, combinando arquitectura y pintura. Y yo tuve el atrevimiento – tenía 20 años– de cuestionar a Lygia. Yo le decía “Lygia, integras tan perfectamente las ventanas, las puertas, los pisos, los techos y demás, que ya no percibes la existencia de esos elementos dentro de la casa. Imagínate, si uno despierta allí de noche, no sabría ni dónde está. Has creado una camisa de fuerza”. Podrías volverte loco allí porque no encontrarías la salida, tal fue la integración que ella obtuvo. O sea, yo hacía cosas así. En el caso de Guignard, denuncié a una de las familias más importantes de Minas, que se apropiaban de Guignard. Lo hospedaban, porque él estaba solo, y entonces aprovechaban para ir coleccionando obras de Guignard. Incluso fui amenazado de muerte. Se apropiaban del legado de Guignard. Entonces vine a Río de Janeiro y pasé un semestre yendo y viniendo de Minas, dando clases en un taller de danza. Di clases a aquella actriz que fue mujer de Vergara. Había gente conocida. Entonces vine con muchas ganas de hacer cosas. Creo que eso me ayudó. Vencí mi timidez con una especie de agresividad. Bueno, y en el caso de ese grupo, solo para ejemplificar y no perder la línea de raciocino... En esa experiencia de Minas nosotros rehicimos los trabajos de Hélio Oiticica, que después en el texto de la Nueva Objetividad él

PROA

PROA

reconoce como una de las perspectivas de su trabajo: que las personas recrearan su trabajo. Entonces empecé a pensar en la idea de la crítica como una forma de arte, del texto crítico casi como un texto literario. No en el sentido en que Mário Pedrosa condenaba a los críticos que vinieron de la literatura, que solo describían los temas. Porque Mário Pedrosa dijo que fue por medio de la Bienal que creó un vocabulario específico de la crítica de arte. Más bien el texto literario en el sentido de que la crítica de arte debe tener una especificidad. Creo que el crítico empieza apropiándose de la obra del artista como una materia de reflexión y ese texto gana una autonomía. Frecuentemente empiezo a escribir un texto y nunca sé como terminará, porque el texto tiene una dinámica. En cierto momento, eres tú el que sigue al texto. Y no es el texto el que me impone una forma de escribir. Entonces sucede eso, yo empecé a pensar en la crítica como una creación y en ese sentido eliminé un poco ese carácter judicativo de la crítica de arte, del crítico que tiene la palabra final. Entonces el texto de Argan, donde hace una síntesis de uno de los congresos, dice que en la historia del mundo toda la creación es condenada en el final, o sea el juicio final. El crítico no puede actuar de esa manera. En ese momento empecé a hacer los audiovisuales.

PH Sí, me acuerdo.

FM Lo verán en la película.

PH Me acuerdo claramente del lanzamiento.

FM El comentario de los artistas paulistas sobre la exposición...

PH Aquel personaje que no sé si era hipotético pero que aparecía...

PROA

FM Ah, ese era bueno. Eso ya ni siquiera era crítica, era una poética mía. Porque lo empiezo haciendo como crítica de arte y lo termino haciendo... como nunca hice un poema en mi vida, no tengo ningún texto inédito. No ejercí el periodismo por frustración, como varios colegas. El primer texto que escribí en mi vida fue uno sobre crítica de arte. Entonces ya empecé como crítico de arte. Ando muy snob hoy, perdón, es que estoy aprovechando. Bueno, entonces ocurre lo siguiente, que esa experiencia en Belo Horizonte fue vital para mí, porque cambió mis maneras. Igual seguí escribiendo crítica de arte, no renegué la crítica textual. Pero realmente me aproximé a los artistas, y en especial a ese grupo. Entonces cuando Cildo realizó esa exposición, yo ya había hecho *Do Corpo à Terra*. Ahí Cildo quemó aquellas gallinas, y demás. Y cuando él hizo *Agnus Dei*, que en realidad fueron tres exposiciones: una de Vanda... no perdón, una de Guilherme, una de Cildo y una de Thereza, entonces se me ocurrió que yo ya podría avanzar.

PH Thereza Simões.

FM Exactamente. Lo que yo hice fue una exposición para criticar la exposición de Cildo. De los tres. Lo que Thereza presentó en la exposición fue una serie de lienzos blancos, apenas con título. Es como si le dijera al espectador "tú debes crear el cuadro, tienes esta pista, que es el título, pero la obra es tuya". A propósito, después Millôr Fernández también hizo una exposición de lienzos blancos. 2 o 3 años después. Entonces, ella tomó uno de esos lienzos y lo puso en la Estación Central do Brasil, por donde pasaban más de cien mil personas por día, en el foyer de la estación. El lienzo regresó blanco, limpio, impecable. Entonces lo que yo hice fue comprar tres lienzos y los puse en tres mingitorios de Río de Janeiro. Uno en el barrio de la Tijuca, Zona Norte de Río, que es un área de mineiros y militares y que tiene casi la mejor calidad de vida de la ciudad.

PROA

Puse otro en Glória, que no es como la Lapa de hoy, es un mundo marginal. Y puse el otro en Ipanema, que es la zona de los intelectuales. Lo que sucedió fue que en el de Tijuca, al primer insulto el dueño del bar retiró el lienzo, lo rompió, etc., pero lo guardó. El de Glória simplemente se lo robaron. Era un área marginal. Y en Ipanema no solo puse los lienzos blancos, sino también una tinta pilot. No solo llenaron el lienzo, como también todo el mingitorio. Con pintadas del tipo “Médici es puto”, no sé qué... insultos, dibujos pornográficos, etc. Entonces cuando hice la exposición comentando la exposición de Cildo, lo que hice fui ir a Coca-Cola, conseguí quince mil...

PH ¿Botellas?

FM No recuerdo la cantidad. Creo que eran quince mil botellas de Coca-Cola, transportadas por la misma Coca-Cola en dos carretas gigantescas, y las pusimos en un piso de la galería.

PH Me acuerdo.

FM En el mismo lugar donde ellos expusieron, y entonces levanté las tres botellas de Coca-Cola de Cildo en una columna casi abstracta, con su propuesta. Lo que yo quería decir era que el sistema Coca-Cola es un sistema lo suficientemente fuerte como para cooptar y soportar la crítica de Cildo. La idea era que Cildo pudiera volver con una réplica y eventualmente yo con una contrarréplica. Esa era la propuesta.

PH ¿Hubo una respuesta a Guilherme Vaz?

FM Guilherme Vaz hizo...

PH Llevaron un músico experimental muy vinculado al arte.

PROA

FM Guilherme Vaz hizo una especie de edicto expropiando a todos los que estaban adentro de la galería. Entonces hice un contraedicto, atrayendo a las personas nuevamente a la galería, de cierta forma. Con Cildo lo que hice fue eso. Ya había hecho un audiovisual, que era un comentario sobre la exposición de los paulistas: Rezende, Fajardo, Nasser y Maravelli. Confronté las imágenes del interior del museo con las de la calle, de obradores... entonces el audiovisual va y vuelve todo el tiempo, entre el museo y la calle. Siempre tuve esa cosa de mirar hacia fuera, el lado de afuera del museo. En cierto momento ya no estaba más haciendo crítica, sino mis propios “diapoemas”, porque la persona que a veces me ayudaba con la fotografía inventó ese término. Paulo Fogaça, artista de Goiás. Ahí empecé a hacer cosas más. Hice ése, el de las bobinas y otros más. Entonces, ese fue mi proceso hasta donde tú dijiste. Ahora te lo dejo a ti.