



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 3 – www.youtube.com/proawebtv/xxxx

PH Frederico, tú estabas en Río de Janeiro en el '68, participaste activamente de los movimientos de resistencia a la dictadura, estimulaste un tipo de producción que es un proceso también de resistencia, de reflexión crítica. Te pediría ahora hablar específicamente sobre los acontecimientos de abril del '68. La muerte de Edson Luís, el estudiante muerto por la policía, por lo que hubo una misa en la Iglesia Candelária y después la marcha de los cien mil, que fue un gran movimiento de la sociedad civil, rechazando el régimen militar. Además, en el conjunto de eventos tenemos la representación brasileña en la Bienal de Venecia, que es censurada...

FM París.

PH París, perdón. Repito. Tenemos, además, la representación del Brasil en la Bienal de París, que es censurada. Tú mencionaste una foto de Evandro Teixeira que fue lo que desencadenó ese acto del Gobierno Federal, de modo que creo que sería muy interesante escuchar tus reflexiones siendo que tú también organizaste una exposición acerca de esa generación que surge en el final de los años '60 y también abordó directamente esos eventos vinculados al Acto Institucional N° 5, que fue un acto de la junta militar que amplió los poderes del Estado, cerrando el Congreso, suspendiendo derechos y garantías individuales, de

manera que fue un gran retroceso en la vida democrática del Brasil, y abriendo camino al período de terror... el terrorismo de Estado. Entonces, si pudieras ofrecernos tus memorias de ese momento, sería muy interesante para nuestro público.

FM Mira, yo creo lo siguiente, hablando específicamente sobre esa generación que yo apoyé políticamente tan pronto llegué a Río de Janeiro. Fue una generación que sufrió las dificultades de ese tiempo, realmente. Porque la generación anterior -Dias, Gerchman- sufrió el impacto, pero de alguna forma ya tenían una obra encaminada, ya habían realizado algo, ya habían hecho sus exposiciones, etc. La generación de Cildo, Barrio, Antonio Manuel, Cláudio Paiva, Humberto Costa Barros, y luego otros... Colares, Wanda, más constructivos, etc. era una generación que prácticamente estaba naciendo en ese momento. Y ocurría que con la dictadura militar el clima era extremadamente pesado, nadie confiaba en nadie, todos desconfiaban de que alguien sería un espía, que alguien sería esto o aquello. Entonces era un clima en el que las personas no tenían, digamos, tranquilidad para realizar sus trabajos. Siempre creí lo siguiente, que no importa... a pesar del régimen dictatorial, del régimen que domina un país, los artistas seguirán creando sus obras. Creo que en lo que más influye el régimen no en impedir que los artistas creen, a pesar de todas las dificultades, sino en impedir que las obras circulen y que promuevan o resulten en un debate de la situación. Ese es el mayor impedimento, lo más grave que sucedió. Entonces lo que sucedía con esos artistas era que ya ningún museo quería, digamos, apoyarlos en ciertas obras, porque, aunque no recibieran dinero del gobierno, eran parte del sistema. Mucho menos las galerías, que tampoco querían asumir el riesgo de exponer obras como las de Barrio y otros artistas.

Entonces fue una generación que tuvo que reinventar no solo la manera de producir sus trabajos e inventar

PROA

PROA

sus propios temas, sino también una forma de cómo mostrar esos trabajos. Creo entonces que es una generación que de alguna manera fue la primera que fue directamente a la calle. Barrio realizaba sus trabajos prácticamente en la calle. Los hacía y distribuía. Eran envoltorios de pan viejo, después paños que sugerían sangre, que en realidad era tinta, pero perforadas, que hacían acordar (evocaban) jamones, que es el término que se usaba para hablar de las víctimas de los paramilitares y parapoliciales. Entonces casi todo se hacía en la calle, o entonces, Antonio Manuel por ejemplo, cierta vez se presenta en un salón como obra de arte, o sea, él como escultura, y ese trabajo terminó siendo rechazado. Yo incluso era parte del jurado. Traté de convencer a Antonio Manuel, decirle “todo bien, aceptamos tus trabajos desde que te quedes en el salón, aunque sea por un tiempo, mostrando que realmente eres la obra”, porque el museo quedaba en frente a la Embajada de los Estados Unidos. O sea, Antonio Manuel, artista, aceptado como obra, podría tirarle una piedra a los vidrios de la Embajada de los Estados Unidos. Entonces, protestando contra eso, Antonio Manuel se desnudó en el *vernissage* de la exposición.

Fue quizás el primer *streaking*, del desnudo que aparece rápidamente. Incluso llevó a otra auxiliar. Y se quedó desnudo enfrente a esa platea que parloteaba. Después cuando fue impedido de hacer una exposición en el Museo de Arte Moderno, llevó esa exposición a un periódico de Río de Janeiro, por lo que un suplemento entero de aquel periódico fue en realidad el “museo” que Antonio Manuel utilizó para hacer la exposición. Un periódico que era leído en los trenes de la Estación Central do Brasil. Tuvieron que estar todo el tiempo reinventando maneras de presentar sus trabajos para burlar la censura, la mala voluntad de las instituciones, las galerías, etc. Por eso digo que fue realmente una generación que sufrió las dificultades de ese momento. En el caso de esa exposición del museo pasa que las representaciones de Brasil en

PROA

las Bienales internacionales eran siempre hechas por la División de Difusión Cultural del Itamaraty (Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil) que indicaba un crítico de arte -yo mismo fui indicado tan pronto llegué- de Brasil para ser la persona que escogía los trabajos de los artistas de la Bienal de Tokio, cuando Nelson Leirner ganó un premio por el trabajo de Fontana. Pero en ese año, el Itamaraty indicó un museo para que fuera el curador de esa representación, y Maurício Roberto que era el Presidente, indicó...

PH ¿Él mismo lo eligió?

FM No, fue la elección de algunos críticos que él escogió. Yo estaba entre esos críticos. Creo que estaba Pontual también. Entonces fueron escogidos tres trabajos de cada artista, se montó una exposición donde sería...

PH ¿Quiénes eran los artistas?

FM Estaban Cildo, Antonio Manuel...

PH Ascânio.

FM Ascânio. Creo que Wanda también, y Gastão... Y aquel fotógrafo

PH Evandro Teixeira.

FM Evandro. Porque había tres artistas para cada sector. Y en esa exposición se escogería un trabajo de cada artista. El día de la exposición, a la mañana, fueron los policías a ver la exposición, probablemente por alguna denuncia anónima diciendo "mira, hay un trabajo allí que no va...". El trabajo de Antonio Manuel molestó mucho. Y a la tarde un General, Montanha era su nombre, impidió que la exposición... No es que fue cerrada sino que ni siquiera fue abierta.

PROA

Aquella área del museo, que queda en la extremidad del terraplén, era parte del área de seguridad, que era el área de seguridad del aeropuerto y demás. Entonces allí mandaba el General. Y fue por eso que impidió que se abriera la exposición. Entonces esa exposición tuvo una repercusión enorme porque se comenzó un boicot contra la Bienal de São Paulo como respuesta. Y ese boicot ganó realmente una dimensión internacional. Algunos artistas de Brasil no participaron. La mayoría de los extranjeros no participó. Suecia por ejemplo se mantuvo diez años fuera de la Bienal esperando que terminara el régimen militar. No vino la gran exposición de arte y tecnología, que era con aquél otro quienes la estaban organizando. O sea, por una parte perjudicó al arte brasileño porque durante diez años dejamos de ver algunos artistas importantes. Pero por otra parte fue una respuesta a la altura del gesto de la dictadura militar. Ese era el clima en el que vivíamos en aquél momento.