

PROA

DIÁLOGO Paulo Herkenhoff y Frederico Morais

En ocasión del coloquio **Arte de contradicciones. 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 y argentino de la década de 1960. La conversación entre estos dos pensadores marca un importante aporte al estudio de la producción artística de ese período.

El siguiente texto es una desgrabación y traducción del diálogo, que fue registrado por ProaTV, el canal de videos de Fundación Proa (www.youtube.com/proawebtv).

Su división en tres partes corresponde a la división del registro en video.

PARTE 1

www.youtube.com/proawebtv/xxxx

PAULO HERKENHOFF (PH)

Estamos aquí con Federico Morais, crítico brasileño nacido en Minas Gerais, que vive en Río desde 1966. La venida de Federico 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 Federico crea un horizonte a partir de donde concluye la Nueva Objetividad, porque allí surge una generación extremadamente importante, y Federico 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. Federico 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

PROA

PROA

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”.

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

PROA

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 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

PROA

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

FM

Exactamente.

PROA

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 Mina Gerais. Y los

PROA

PROA

mineiros son vistos como tímidos. Pero la timidez de los mineiros en el fondo es algo 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

PROA

PROA

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 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...

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 fui 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

PROA

PROA

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. 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.

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 mías. Hice ése, el de las bobinas y otros más. Entonces, ese fue mi proceso hasta donde tú dijiste. Ahora te lo dejo a ti.

PROA

PARTE 2

www.youtube.com/proawebtv/xxxx

PH

...el privilegio de convivir con varias generaciones de grandes artistas brasileños. Si pensamos en el modernismo, en Guignard por ejemplo. En lo años '60, hacer entrevistas, asistir a conferencias y dejar a Clark aún en los años '50, en el período de gestación del neoconcretismo. También su temprano interés en la fotografía experimental de São Paulo...

FM

Sí, escribió un texto acerca de ello.

PH

Por lo tanto tú estás muy próximo a esa generación que emerge en el comienzo de los años '60. La exposición Opinião, digamos, sería un marco donde la fuerza de ese grupo se manifestaría y tú estabas muy cercano a ese grupo por varios motivos, desde la cuestión política, la cuestión de la cotidianidad, la vida urbana, etc. Por lo tanto, tú también eres, para muchos artistas, ese “propulsor del imaginario” que mencioné, que surge al final de los años '70. Y hay algo interesante que es el hecho de que también fuiste historiador. Hacer una exposición histórica sobre los años '60 en la galería del antiguo banco del Estado de Río de Janeiro, en la que evalúas lo que se hizo en ese período en el país, de tal manera que revelaste allí un testimonio muy importante de los artistas de Río de Janeiro de los años '60, que habían visto dos exposiciones del grupo Nueva Figuración formado por Noé, Deira, Macció y De la Vega.

Una en el '63 en la galería Bonino y la otra un poco después en el Museu de Arte Moderna. ¿Cómo evalúas ese diálogo entre brasileños y argentinos -que creo que fue más que a la inversa- y cómo evalúas ese proceso considerando lo que se expuso hasta ahora? Y esa obra de Antonio Dias que para Hélio Oiticica era una obra clave de ese período, una clave ética de ese período, “Um pouco de prata para você”.

PROA

FM

Creo que ahí la historia es un poco larga. Creo que durante mucho tiempo Argentina estuvo más avanzada que Brasil, de eso no hay dudas. Al menos durante diez años. Si nos ponemos a pensar en las fechas del grupo concreto invencionista y los madistas hay una diferencia de unos diez años. Pero en el fondo, la misma división que había entre los madistas y los concreto invencionistas es más o menos la misma que había entre concretos y neoconcretos en Río de Janeiro. Mientras los concreto invencionistas eran mucho más teóricos, sobre todo bajo el liderazgo de Maldonado, y los madistas eran de cierta forma más prácticos. Rompieron el molde, crearon problemas de espacio, etc. que es más o menos la misma cuestión que existía entre los paulistas, que de cierta forma, Pedrosa lo decía, ilustraban algunas ideas teóricas, y los cariocas, que en realidad querían inventar un espacio completamente nuevo. Entonces creo que hay una sucesión de cosas que ocurren. Por ejemplo, en la contribución argentina en Brasil, inicialmente.

Por ejemplo, si retrocedemos bastante en el tiempo e imaginamos a Maldonado, que fue siempre considerado una máquina de pensar, una persona extraordinariamente inteligente y un conferencista brillante, cuando se creó el Museu de Arte Moderna él hizo el proyecto de una escuela técnica de creación que no dio resultado. Pero en el '61 se creó la Escuela Superior de Diseño Industrial en Río de Janeiro, donde fui profesor, y que realmente tenía como modelo la Escuela de Ulm, porque allí estaban Bergmiller, etc. pero que de cierta manera partía del proyecto de Maldonado, que después, además, fue rector. Derribó a Max Bill, en una acción realmente osada, y después fue a Italia y realmente asumió todo eso del diseño, abandonando un poco el arte. Por otra parte, en el '54 se creó el Grupo Frente en Río de Janeiro, '54 o '55, que apareció justo después del Grupo Ruptura de São Paulo. El Grupo Ruptura es el origen del concretismo, así como el Grupo Frente es el origen del neoconcretismo. Justamente sucede que el Grupo Ruptura nació en el '54, pero en el '53 se realizó una

PROA

PROA

exposición en Río de Janeiro, que se dirigía a Holanda, que era una exposición de los artistas llamados modernos, aunque en realidad la mayoría de los artistas de esa exposición eran artistas concretos, como Lito y demás. Esa exposición estuvo en Río de Janeiro en el '53, y entonces vino Romero Brest con un texto de presentación que hablaba justamente del concepto de precisión. Él desarrolla mucho eso y dice que la precisión en el color, en la forma y en el espacio, no excluye la poesía ni el sentimiento. Dice que no toda obra sensible tiene que ser informal o desorganizada, ya que es posible que exista poesía en la precisión. Pero junto con Brest vino Maldonado, que hizo una conferencia que fue fundamental para el desarrollo del Grupo Frente. Décio Vieira le escribió una carta a Mário Pedrosa, que estaba en Europa, donde habla de cómo el Grupo Frente, los personajes de Ivan Serpa... estaba Palatnik... un poco antes estaba..., cómo ellos estuvieron allí sosteniendo la presencia de Maldonado, encantados con su conferencia. Luego Maldonado, en el '55, fue justamente a acompañar a una de las últimas exposiciones del Grupo Frente que se realizó en la Compañía Siderúrgica Nacional, en Volta Redonda. Allí estaba Maldonado. Hay una foto bellísima de Maldonado con Pedrosa, Palatnik, Ivan Sepa y Décio Vieira, etc. que se encuentra en el catálogo de aquella exposición que yo hice. Y si seguimos podemos encontrar... en el '63, diez años después, se hizo una exposición de la Otra Figuración que no es exactamente la Nueva.

PH

Es que en Río fue “Otra Figuración” y aquí se llama “Nueva Figuración”.

FM

Así es. Entonces esa otra Figuración hizo una exposición en la galería Bonino. No olvidemos que la Bonino fue la primera galería comercial realmente fundada con un espacio construido específicamente por un arquitecto para ser una galería de arte.

PH

¿Sérgio Bernardes, cierto?

FM

Exactamente. Y quien presentó la exposición fue Mário Pedrosa, que era un gran crítico y no tuvo ningún pudor en presentar una nueva galería de arte, y que incluso defiende el mercado de arte, etc. Entonces en el '63 se realizó esa exposición, que según declaraciones tanto de Dias como de Gerchman fue deslumbrante para esos artistas.

Porque a Gerchman, a propósito de esa oposición que mencioné antes sobre Gerchman ser el rey del mal gusto y Vergara el rey del buen gusto, el grupo le decía "sujão" (muy sucio), porque hacía todo rápidamente, y en esa rapidez tenía una fuerza y una energía muy grandes. Era el gran momento de Gerchman, en los '60. Después tuvo una recaída. Entonces, justamente lo que Gerchman elogia en Noé y De la Vega es ese carácter sucio, de mucha energía y medio brutalista. A su vez, Dias decía "mira, nosotros no teníamos ninguna información en aquel tiempo. Teníamos que ir al Consulado de los Estados Unidos para leer las revistas de arte que tenían allí".

PH

Era lo mismo que le sucedía a Cildo en Brasilia, en ese período.

FM

Exactamente. Pero con Cildo la diferencia era que la Universidad de Brasilia permitía que estudiantes secundarios la frecuntaran, y recibía revistas con dos semanas de atraso, muy diferente de aquí. Río era paupérrimo en cuanto a la información. Entonces esa exposición fue considerada por Dias y Gerchman como fundamental. Dias elogia a Noé y De la Vega. Deira ya no tanto. Macció menos todavía. Pero lo cierto es que esa exposición tuvo un rol fundamental para el surgimiento de esa generación, ahora en contra del neoconcretismo, que ya había concluido su fase. Entonces ahí ya tenemos una Nueva Figuración en Río de Janeiro, que emerge, que es política,

PROA

porque es una generación que empieza con el golpe militar. Sin embargo, la generación que realmente va a sufrir el golpe militar no es la generación de Dias y Gerchman -uno se fue a Europa, el otro a Estados Unidos- sino la generación que quedó aquí, que es la de Cildo, de...

PH

De Barrio.

FM

Porque lo duro es quedarse aquí. Entonces creo que, de esa generación que tiene varios otros nombres, Dias talvez sea la figura realmente... al menos en aquel momento, sigo creyendo que la fase visceral de Dias, para mi, es la que más me conmueve, la que más me emociona. Pero de cualquier manera Dias es otro ejemplo de artista, que tiene un control absoluto de su obra -al igual que Cildo-, que tiene un control intelectual, que tiene una interpretación bien fundamentada, etc. Es curioso, Dias tiene una frase que yo siempre utilizo, porque a pesar de toda su racionalidad, Dias siempre dice lo siguiente: "hay una parte de mi trabajo que nunca pude explicar", "hay una parte de mi trabajo donde la racionalidad no entra". Él transformó esa "parte" en una especie de *stander* de su obra. Todas sus obras, si lo analizas, tienen una partecita... incluso en sus trabajos más recientes, cuando hizo aquellas casitas del Nordeste, siempre tienen una parte cerrada, que es el espacio que él dice que no explica. Yo uso mucho eso, justamente para confrontarlo con Bispo do Rosário. O sea, es imposible hacer una obra 100% racional. Así como es imposible hacer una obra 100% irracional. Entonces confronto un artista, que es considerado un loco, con el propio Dias, que reconoce que hay una parte de su trabajo que... Pero creo que el trabajo de Dias fue fundamental porque promovió una ruptura con el espacio tradicional, es decir que su espacio baja por el piso, excede los límites del cuadro y entra por una visceralidad, una agresividad, con sangre y formas... Creo que es un momento ejemplar de la historia del arte brasileño. Después va a Europa, entra más en

PROA

Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

—
[+ 54-11] 4104 1000
www.proa.org

Coloquio: Arte de contradicciones. Pop, realismos y política
Argentina - Brasil 1960

Diálogo entre Paulo Herkenhoff y Federico Morais

—

contacto con artistas conceptuales y pasa a hacer un trabajo mucho más mental que sigue siendo un trabajo de calidad. Pero creo que en ese momento su trabajo fue fundamental. Y Gerchman, por esa cosa suya de abordar el espacio urbano, la multitud, el grosor, lo kitsch, etc. creo que también fue muy importante en ese momento. Al menos creo que ése es el rol que tuvo esa generación.

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

PROA

PROA

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 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

PROA

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 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. 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

PROA

—

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.

PROA