

**Neus
Moyano**

Investigadora
independiente
Barcelona, España

EL INTERCAMBIO ARTÍSTICO ENTRE BRASIL Y EUROPA A TRAVÉS DE MAX BILL Y LA HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG ULM

Introducción

Podríamos hablar de una historia de la historia del arte, en la medida en que la crítica y la curaduría intervienen en la formación de un discurso que determina la realidad que describe bajo diferentes ópticas. Como ha dicho Gabriel Pérez-Barreiro, como historiadores “tenemos la obligación de analizar los supuestos y mecanismos mediante los cuales las imágenes generan interpretaciones.”¹

¹ Pérez-Barreiro, Gabriel (2011). Invención y reinención: el diálogo transatlántico en la abstracción geométrica. In: *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Juan March, 68.



[Fig. 1] Max Bense, *Brasilianische Intelligenz*, 1965

Centro y periferia

Cuando leemos los comentarios de los críticos Michel Ragon y Michel Seuphor en su libro *Art Abstrait*, de 1972, sobre la pintura y la escultura concretas en Brasil², sorprende la determinación con la que utilizan argumentos neocolonialistas para explicar el nacimiento de ese

² Ragon, Michel y Seuphor, Michel (1974). *L'art abstrait, 1945/1970* (Vol. 4). París: Maeght éditeur, 85-89.

movimiento en Sudamérica. Así, el origen de la tendencia concreta en Brasil se debe, según Seuphor y Ragon, a la presencia del primer director del MAM de São Paulo, el historiador y crítico belga Léon Degand, que programa para la inauguración del museo la exposición “Do figurativismo ao abstracionismo” en 1949, con gran número de representantes de la tendencia abstracta y concreta europea.

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta Brasil abraza con entusiasmo la tendencia concreta constructivista y abandona los iconos figurativos como ajenos. No obstante, se ha negado sistemáticamente a los artistas latinoamericanos la capacidad de decidir sobre la adhesión a esta u otra tendencia, haciéndola derivar directamente de la presencia de europeos en Brasil.

Por la misma razón se entiende que la tendencia neoconcreta que surge entre los jóvenes artistas cariocas en Río de Janeiro se origina en la oposición a la tendencia concreta de los artistas de São Paulo, y por tanto se opone de esta forma al colonialismo europeo representado por la influencia de Max Bill.

De este modo se hace derivar una y otra tendencia de una lucha por la identidad nacional que tiene lugar en el terreno de las formas artísticas, se hace ver que el interés por el arte concreto viene de cierto racionalismo inculcado y artificial, que se opone al carácter brasileño. Esta afirmación supone también, desde un punto de vista colonialista, que el arte figurativo o actitudes más emotivas se ajusten más a la tradición local, apartada de las tendencias artísticas internacionales.

Por el contrario, artistas autóctonos como el poeta Haroldo de Campos han explicado, desde su propio protagonismo en la creación del discurso concreto, el derecho al apropiacionismo de determinadas

ideas estéticas a través del concepto de antropofagia de Oswald de Andrade.³

Mundo industrializado *versus* mundo subdesarrollado

Si, en cambio, se incorporan factores sociales y económicos a la elaboración del discurso, la aparición del concretismo se relaciona con el acceso al mundo industrializado de manera masiva en la segunda mitad del siglo veinte. Nuevas tendencias, como la cibernética, la teoría de sistemas y la teoría de la información, surgen por primera vez en ambos continentes después de la segunda guerra y en parte como su consecuencia. Este hecho es común a Europa y América, al menos en las grandes ciudades, aunque difiera la intensidad con la que se lleva a cabo esta modernización. Es cierto, en cambio, que se dio un impulso oficial a la industrialización del país, uno de cuyos efectos fue la creación de museos y bienales. La relación con la Escuela de Ulm y la creación de la ESDI fueron impulsadas sin duda por estos mismos agentes.

Modernidad *versus* postmodernidad

Tomás Maldonado, representante argentino del concretismo, sitúa la polémica sobre la matriz constructiva de los movimientos artísticos del siglo veinte y su posterior evolución, más allá del rechazo al racionalismo constructivo y la vuelta al subjetivismo que impulsó el movimiento neoconcreto. Para Maldonado, como declaraba en una entrevista realizada a principios de los años 80, se trata de preguntarse por la validez o no del “proyecto moderno”, entendiendo por tal la

³ Campos, Haroldo de (2000). De la razón antropofágica. In Campos, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Madrid y México DF: Siglo XXI, 1-47.

posibilidad de una transformación radical de la vida cotidiana, de la manera de vivir y de las relaciones entre los hombres a través de las contribuciones artísticas, literarias, filosóficas, científicas y técnicas.

El verdadero enfrentamiento no tiene lugar entre una tendencia artística y otra, sino entre el proyecto moderno y el proyecto postmoderno, entre la utopía social y la vuelta al orden.⁴

Una explicación de la evolución de los artistas brasileños bajo la dualidad modernismo-postmodernismo requeriría en primer lugar una definición clara del significado de estos conceptos aplicados a la historia del arte. Definición que no vamos a emprender en el presente trabajo.⁵

El análisis histórico de la evolución de los artistas y la fortuna crítica de sus exposiciones en Europa tiene que ayudarnos a comprender mejor, y sobre todo sin prejuicios neocoloniales, la aportación del arte brasileño a la historia del arte global.

El presente trabajo intenta centrarse en los procesos de creación del discurso de los propios artistas, más allá de estas dualidades moderno-postmoderno, industrialización-subdesarrollo, centro-periferia,

⁴ “[...]lo que es puesto en discusión, de manera más sutil, es aquella parte del proyecto moderno que cree en la posibilidad de transformar la morada del hombre a través de la búsqueda de una identidad propia de nuestro tiempo, como derecho de la vida actual a tener sus formas correspondientes a los contenidos en la manera de vivir después la revolución técnica y científica” [“[...] o que é posto em discussão, de maneira mais sutil, é aquela parte do projeto moderno que acredita na possibilidade de transformar a morada do homem a través da procura de uma identidade propia de nosso tempo, no direito da vida atual ter suas formas correspondentes aos conteúdos de maneira da viver depois a revolução técnica e científica.”] [la traducción es mía: Autora]. Rosso del Brenna, Giovanna (1982). Tomás Maldonado: o futuro do ‘projeto moderno’. *Módulo*, 72, 78-79.

⁵ En concreto Rosalind Krauss analiza el arte moderno y contemporáneo a la luz de la oposición de estos dos conceptos en sus escritos teóricos. Ver Krauss, Rosalind (1985), *The Originality of the Avantgarde and Oder Modernists Myths*. Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 129-150.

analizando el intercambio artístico y cultural entre Europa (Alemania) y Brasil, entre los primeros años cincuenta y los años setenta.

Los inicios del concretismo en Latinoamérica⁶

El proyecto concreto se inicia en 1945 en Buenos Aires de la mano de un grupo de jóvenes artistas, entre los que se encuentra Tomás Maldonado, que impulsan una renovación artística que, con el nombre de arte concreto, lleva al contexto latinoamericano una práctica iniciada en Europa por Georges Vantongerloo, Max Bill, Theo van Doesburg y Walter Peterhans, entre otros. En 1944 logran mostrarse a la sociedad a través de revistas como *Arturo*. En noviembre de 1945 Maldonado crea la Asociación Arte Concreto Invención, junto a Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Lidy Prati, Caraduje, Ennio Iommi, Claudio Girola, Alberto Mohlenbert, los hermanos Lozza, Nuez, Mónico y Souza, y en agosto de 1946 se publica el primer número de la revista *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*. En el año 1946 se funda también el grupo Madí. En 1948 Maldonado conoce al arquitecto italiano Ernesto Nathan Rogers (1909- 1969), que había pronunciado una conferencia en la escuela de Arquitectura de Tucumán titulada “Ubicación del arte concreto.”⁷ Nathan Rogers conecta a Maldonado con Max Bill, y en 1948 se produce un viaje decisivo de Maldonado a Europa, donde conoce a los artistas concretos.

En 1951 aparece la revista *nueva visión*, fundada por Hlito, Méndez Mosquera y Maldonado. La revista lleva por subtítulo “cultura visual,

⁶ Moyano, Neus (2016). *Industria y Diseño. Ideología de la Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968*. Tarragona: Tesis Doctoral Universitat Rovira i Virgili.

⁷ Publicada en 1948 en el primer número de la revista *Ciclo: arte, literatura y pensamiento modernos*.

artes, arquitectura, diseño industrial, fotografía.” La relación con el diseño industrial, que llevará a Maldonado a la Escuela de Ulm, estaba ya en el programa de los artistas concretos. Así, en 1954 Maldonado deja definitivamente la Argentina, llamado por Max Bill para participar en la Escuela de Ulm y desarrollar estas ideas.⁸

El nuevo objetivo de “arte concreto-invencción” ha de consistir “sobre todo en inventar formas que puedan ser disfrutadas intensamente por todos los hombres.”⁹ En esta frase de la revista *CEA*, de 1949, se resumen las pretensiones del movimiento: en primer lugar, la invención de la forma a partir de las relaciones entre las formas mismas y no de la representación de la realidad; en segundo lugar, la democratización de las formas, que estas sean accesibles a toda la sociedad y contribuyan a su emancipación.

La voluntad de democratización de las formas denota la tendencia a liberarse de uno de los aspectos del arte representativo-figurativo: su relación con la narrativa del poder y con la narrativa colonial. En la concepción de los artistas concretos argentinos el arte concreto es popular, es decir, su capacidad de influencia, más allá de los límites del marco, se extiende a la vida. El arte del objeto supera la idea de arte crónica o arte narrativo. Esta disyuntiva enfrenta a Maldonado a otra de las tendencias del arte figurativo durante la Guerra Fría, en concreto al realismo socialista, y eso explica las consecuencias políticas que Maldonado sufre en 1948, con su expulsión del Partido Comunista. En

⁸ Perazzo, Nelly (1997). Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina. In Maldonado, Tomás. *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Maldonado, Tomás (1977), *Vanguardia y Racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 41-48.

⁹ Maldonado, *Escritos Preulmianos*. [op. cit.], 65.

1945 el arte concreto argentino está ligado al marxismo y encuentra su modelo en el constructivismo ruso.¹⁰

La vocación de transformación social de Maldonado se traduce en su adhesión al Partido Comunista en 1945 junto a Alfredo Hlito y otros artistas concretos. Los artistas del grupo hacen público este hecho en la revista *Orientación. Órgano del Partido Comunista argentino*, de Buenos Aires.¹¹ Maldonado, que había sido un defensor activo de las tesis comunistas con su actividad como artista y diseñador en la revista *Orientación*, en la que publica algunos fotomontajes en la línea de El Lissitzky y Rodchenko, no tarda mucho en enfrentarse a las críticas del partido al supuesto elitismo del arte abstracto y en 1947, en esta misma revista, hace una defensa de la libertad de expresión.¹² Como consecuencia, a su vuelta a Buenos Aires, en 1948, se produce la expulsión de Maldonado del Partido Comunista argentino.

¹⁰ En la misma línea se manifiesta el 20 de febrero de 1946 el poeta Edgar M. Bailey (Buenos Aires 1916-1990), hermano de Tomás Maldonado, en la revista *Orientación*: “Los artistas y escritores enrolados en el movimiento de arte concreto parten, para la formulación de su estética, de una consciencia del mundo y de los medios para su transformación.” Bayley, Edgar M. (2011). Sobre arte concreto (1946). In: *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1933-1973)*. Catálogo de exposición. [op. cit.], 422.

¹¹ “Artistas adhieren al comunismo.” *Orientación. Órgano del Partido Comunista argentino*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1945. Citado por Giunta, Andrea (2007). *Tomás Madonado. Un itinerario*. Turín: Skira, 30.

¹² “La falange contra Picasso” y “Picasso, Matisse y la libertad de expresión”. En 1932 Stalin promulga el decreto de fundación de las organizaciones literarias y artísticas soviéticas y en 1934 se consolida el rechazo de los estilos artísticos burgueses anteriores a la revolución. La prohibición de cualquier tipo de arte no realista se mantuvo hasta la muerte de Stalin en 1953. El representante soviético para los asuntos culturales Andrei Zhdanov fue el que condujo las purgas del arte y los artistas, que comenzaron en 1947 como respuesta al plan Marshall, y que derivaron en el rechazo de la abstracción, como estética burguesa, y de la filosofía existencialista, y en la imposición del realismo socialista. Las purgas se extendieron a las delegaciones de Europa y América. Véase Egbert, Donald Drew (1981). *El arte y la izquierda en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.

En el número uno de la revista *nueva visión* (1951), con el artículo “Actualidad y porvenir del arte concreto”, se produce el giro definitivo de los intereses de Maldonado hacia la aproximación del arte a la ciencia y hacia el diseño industrial y el alejamiento de la política marxista activa cuando declara: “En general, los que acusan a nuestro arte de ser minoritario son los mismos que proponen para sustituirlo un arte crónica, un arte alegato, que consideran que es el único arte que está en condiciones de alcanzar una escala mayoritaria, por cuanto—según ellos—es el único que es capaz de ayudar a movilizar a los hombres en el sentido de la justicia. Pero ¿el arte alegato cumple realmente esta misión? Es decir, ¿moviliza realmente a los hombres? La eficacia del arte alegato es dudosa y opinable.”¹³

La ruptura estética del arte concreto con la propia historia del arte se produce al adscribir al mismo tiempo lo artístico a otra línea de progreso, el progreso social, imitando las tesis marxistas. El arte concreto tenía que contribuir a derrotar definitivamente a la sociedad capitalista. Podríamos decir que esta creencia de ruptura es común a los artistas concretos latinoamericanos.

Una vez rota la ilusión de progreso social a través del arte, como proponía el socialismo, en 1949 Maldonado escribe: “El diseño industrial aparece hoy como la única posibilidad de resolver, en terreno efectivo, uno de los problemas más dramáticos y agudos de nuestro tiempo y que es el divorcio que existe entre el arte y la vida.”¹⁴

¹³ Maldonado, Tomás (1977). Diseño industrial y sociedad. In: Maldonado, *Vanguardia y racionalidad*. [op. cit.], 37-39.

¹⁴ *Ibid.*, 38.

Con esta creencia llega Maldonado a Ulm en 1954 para hacerse cargo del curso preliminar de la Escuela y de la metodología visual junto a Max Bill.¹⁵

La llegada de Max Bill a Brasil y sus consecuencias

La presencia de Max Bill en Brasil es el inicio del intercambio que se produjo entre los artistas y diseñadores brasileños y la Escuela de Ulm. Pero no es una relación monolítica. La llegada del artista suizo se produce primero con una exposición en el MAM de São Paulo en 1950, seguidamente con su premio de escultura en la primera bienal de São Paulo, en 1951, y finalmente, en 1953, con su presencia como miembro del jurado de la Bienal, a partir de la cual fue invitado a dar varias conferencias tanto en São Paulo como en Río. Bill fue extremadamente duro con la arquitectura brasileña de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, en un momento en el que Brasil estaba especialmente orgulloso de sus resultados en este terreno, con lo que el artista fue duramente criticado y no volvió a Brasil. Es en ese momento cuando Bill propone que jóvenes artistas visiten la Escuela de Ulm. Como consecuencia, Almir Mavignier se desplaza para seguir los primeros cursos en Ulm, que se inician en 1953. Igualmente, la escultora Mary Vieira es invitada a la última exposición del grupo Allianz en la Helmhaus de Zúrich. Vieira seguirá también el primer curso de la Escuela. En concreto, ambos

¹⁵ La coexistencia de arte y diseño industrial en la producción de los artistas concretos es una constante a lo largo de sus carreras y no es un caso aislado en el artista y teórico argentino. En Brasil, artistas como Alexandre Wollner, Mary Vieira y Almir Mavignier ejercen también de diseñadores. El fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1992) funda dos cooperativas de diseño y producción de mueble moderno: UNILABOR (1954-1961) y HObjeto (1964-1989). Lygia Pape (1927-2004), firmante del Manifiesto Neoconcreto del grupo Frente, junto a Helio Oiticica, asiste a los cursos de Otl Aicher y Tomás Maldonado en el MAM de Río de Janeiro y desarrolla parte de su carrera como grafista y cineasta. Véase Crockett, Vivian A. (2017). *Lygia Pape: A Multitude of Forms*. New Haven y Londres: Yale University Press, 169.

asisten al curso preliminar de Josef Albers que tuvo lugar entre 1953 y 1955 en la Escuela de Ulm. Mary Vieira no continuará en una escuela que rechaza expresamente a los artistas. Sí lo hace en cambio Almir Mavignier, que seguirá especialmente los cursos de Max Bense, en aquel momento profesor de teoría de la información en la Escuela de Ulm.

Finalmente el joven artista y diseñador Alexandre Wollner completa la formación de diseñador en la Escuela y tendrá la misión de fundar la ESDI, Escuela Superior de Diseño Industrial en Río, junto a otros dos compañeros de la Escuela de Ulm.¹⁶

Max Bill, fundador de la Escuela, no impartía en cambio una enseñanza reglada. Almir Mavignier no recuerda haber asistido a clases formales suyas.¹⁷ Su presencia en la escuela empieza a ser criticada muy pronto; antes de la inauguración oficial ya se habían presentado los primeros problemas con los jóvenes profesores. Tomás Maldonado, que llega a Ulm en 1954, forma parte del grupo de críticos, junto con el diseñador

Otl Aicher, que pone en cuestión la relación del arte con el diseño. Como consecuencia Max Bill deja la dirección y la docencia en la Escuela de Ulm, y es Tomás Maldonado, junto con Otl Aicher y el diseñador Hans Gugelot, quien asumirá la dirección de la escuela y la orientación hacia el método científico del diseño y la introducción de la semiótica.

¹⁶ Alexandre Wollner (São Paulo, 1928), vinculado al grupo Ruptura, recibe una beca del Museo de Arte de São Paulo para estudiar en la Escuela de Ulm entre 1954 y 1958, donde se vincula especialmente a Otl Aicher y su Grupo de Desarrollo 5. Al parecer el beneficiario de la beca tenía que ser Geraldo de Barros, que renunció por motivos personales. Wollner es el artista que hace el giro definitivo al diseño y desarrolla toda su carrera en este ámbito. Véase Stolarski, Andre (dir.) (2005). *Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil* [Película]. São Paulo : <<https://www.youtube.com/watch?v=s7LOZLMRRO0>> [Consultado el 28 de diciembre de 2017].

¹⁷ Comentario del artista a la autora por mail el 19 de noviembre de 2014: “era como el Espíritu Santo, en el sentido de que estaba en todas partes y en ninguna.”

A pesar de esta tendencia tecnicista, el curso preliminar que instituyó Max Bill a imitación de la antigua Bauhaus no desaparece del currículo, sino que es asumido por Tomás Maldonado, junto a la asignatura de semiótica. Maldonado compuso su curso preliminar basándose fundamentalmente en la teoría de la Gestalt, en la que se introducen ejercicios de simetría sacados del libro de K. L. Wolf y D. Kuhn, *Gestalt und Symmetrie*, al que probablemente Maldonado había tenido acceso en castellano en una edición de Buenos Aires de 1959, y fuertemente influenciado por la docencia de Josef Albers, el único artista que Maldonado reivindicará como maestro de la Bauhaus junto con Hannes Meyer. Posteriormente se interesa por temas de matemática aplicada como la topología y la gramática generativa. Poco a poco la escuela se va decantando por la teoría de la información a través de la influencia de Max Bense y con la llegada posterior de Abraham Moles para impartir la asignatura de semiótica. Metodología visual y semiótica fueron las dos constantes impartidas por Maldonado hasta su marcha de la Escuela poco antes de su cierre en 1968, y son representativas de su primera idea de disolución del arte en el diseño, que definió ya en sus primeros escritos.¹⁸

Por tanto, en el momento en que se producen los primeros intercambios de la Escuela con Brasil a través de los cursos de Tomás Maldonado en el MAM de Río de Janeiro en 1956—que continuarán con un curso de Otl Aicher en 1958, la visita de Maldonado y Otl Aicher en 1959 y finalmente la fundación de la ESDI de Río de Janeiro en 1962—se había producido ya la escisión de la Escuela respecto a su vinculación al arte concreto que lideraba Max Bill.

¹⁸ Moyano, *Industria y diseño*. [op. cit.], 227 y ss.

Max Bense, uno de los fundadores y profesor de la Escuela de Ulm, mantendrá a partir de entonces una estrecha relación con Brasil. El primer contacto se produce en 1959, cuando poetas del grupo de poesía concreta Noigandres (Haroldo y Augusto de Campos, Decio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, João Cabral de Melo Neto) presentan a Max Bense las actividades del grupo, a través del asimismo poeta concreto Eugen Gomringer. El filósofo desarrollará en ese momento una gran curiosidad por los artistas brasileños y no solamente por los poetas, de manera que dedica el número 7 de su revista *Rot*, en 1962, al grupo Noigandres y, posteriormente, numerosas exposiciones en la Studiengalerie de la Universidad de Stuttgart a los artistas brasileños,¹⁹ siendo uno de los pioneros en la presentación de Lygia Clark en Europa con una exposición de sus “Bichos” en 1964.

Sin duda el interés que había despertado el arte brasileño en Europa no distinguía entre los artistas de São Paulo y los de Río de Janeiro, el grupo Ruptura y el grupo Frente, como contrapuestos entre ellos. Así, en la última exposición de Max Bill sobre arte concreto, “Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung”²⁰, el grupo nacional más representado después de los suizos será Brasil, y en ella se presentan artistas concretos y neoconcretos sin distinción.

Analizaremos la personalidad de algunos de los personajes que intervendrán en este intercambio entre Alemania y Brasil.

¹⁹ Los artistas representados en las exposiciones de la Studiengalerie son: Bruno Giorgi (1962 y 1966), Alfredo Volpi (1963), Lygia Clark (1964), Aloisio Magalhães (1965), Mira Schendel (1967 y 1975), José Paulo Moreira da Fonseca, Gilda Azevedo, Marília Gianetti Torres, Thomaz Ianelli (1968), Solange Magalhães (1980). Con anterioridad Bense había comisariado una exposición de Almir Mavignier.

²⁰ La exposición tuvo lugar en la Helmhaus Zürich del 8 de junio al 14 de agosto de 1960. Bill, Max y Staber, Margit (eds.). Zürich: Helmhaus Zürich, 1960.

La llegada de los primeros brasileños a la Escuela de Ulm

Almir Mavignier

El artista conoce a Tomás Maldonado en Río de Janeiro en 1949 y descubre a Max Bill en la retrospectiva de 1950 en el Museo de Arte de São Paulo. En la primera bienal de São Paulo también descubre a los artistas concretos Willi Baumeister, Richard Paul Lohse, Camille Graeser y Verena Loewensberg. Mavignier emprende entonces un viaje a Europa, visita al crítico Mario Pedrosa, amigo suyo, en Roma y en 1952 se dispone a visitar en Zúrich a Max Bill, al que solicita su ingreso en la Escuela de Ulm. Max Bill le advierte que en Ulm no se forman artistas, en el sentido romántico del término, pero que puede visitar, a prueba, el curso preliminar (*Grundlehre*) que se crea en Ulm a imitación de la Bauhaus, con el que se pretendía sentar las bases de la formación de los futuros diseñadores. A su llegada a Ulm ya ha participado en exposiciones en São Paulo y en París.²¹ Almir realiza estudios en Ulm de 1953 a 1958. En la actualidad vive en Hamburgo, donde ha llevado a cabo una carrera como profesor de la escuela de arte (Hochschule für bildende Künste). Como otros artistas concretos, Almir Mavignier es artista y diseñador.

En su bagaje Almir Mavignier contaba con su experiencia como cofundador de un taller de terapia ocupacional que dirigió entre 1946 y 1951. En Europa, y con motivo de un congreso de psiquiatría en Zúrich en 1957, Mavignier, que en esos momentos estaba matriculado en Ulm, organiza una exposición con obras de esta experiencia con los internos

²¹ Museo de Arte Moderno de São Paulo (individual) y colectivas en la bienal de São Paulo, en el Salon de Mai de París (1952) y en el Salon des Realités Nouvelles de París (1953). Véase Hoffmann, Tobias y Schmidt, Frank (2003). *Mavignier hfg/ulm 1953-1958*. Ingolstadt: Museum für konkrete Kunst.

del Centro Psiquiátrico Nacional de Río. La exposición fue inaugurada personalmente por Carl Jung.²² Con esta exposición Mavignier intentaba demostrar la permanencia del tema del mandala como imagen arquetípica en la obra de los pacientes del centro psiquiátrico. Nise da Silveira, pionera y activista de la psiquiatría en Brasil, asiste a la inauguración como directora del recién fundado Museu de Imagens do Inconsciente de Río de Janeiro.²³ El concepto del primitivismo de las propuestas geométricas, la relación primigenia con la geometría es uno de los temas que interesan al joven artista de Río, pero también es uno de los temas recurrentes en el contexto artístico brasileño.

El interés por esta forma de *art brut* lo comparte Mavignier con el crítico Mário Pedrosa, que no sólo dedica varios escritos seminales al tema de la relación del arte con las formas primitivas del inconsciente,²⁴ sino que participa activamente en la creación del museo de imágenes del inconsciente que dirigió la doctora Silveira.

Asimismo, el interés de artistas concretos e intelectuales por esta forma de *art brut* tiene que ser entendido como una señal de la “desintelectualización” a la que se somete la opinión artística en Brasil, pero también como un signo del profundo interés del arte brasileño por

²² Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra, ensayista y psicólogo suizo que trabajó entre otros temas el del arquetipo y el inconsciente colectivo.

²³ Nise da Silveira (1905-1999) es médico y psiquiatra brasileña. Militante del Partido Comunista, estuvo en prisión en 1936, acusada por sus libros supuestamente marxistas. En 1944 inicia su trabajo en el Centro Psiquiátrico del barrio Engenho de Dentro de Río de Janeiro, donde funda un taller de terapia ocupacional en pintura y modelado, revolucionando la psiquiatría en su país. Almir Mavignier trabaja con la Dra. Silveira en el taller entre 1946 y 1951. Los trabajos de los pacientes se conservan en el Museu de Imagens do Inconsciente. Véase Cabañas, Kaira M. (2017). Una voluntad de configuración: el arte virgen. Mário Pedrosa. *De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: MNCARS, 64-79.

²⁴ Pedrosa, Mário (1950). Pintores de arte virgen. *Correio da Manhã*, 19 de marzo, 10-11; Pedrosa, Mário (1949 y 1951). Da natureza afectiva da forma na obra de arte, y Forma e personalidade. In: Pedrosa, Mário (1979). *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairos.

la repercusión social del arte. El diálogo de los artistas brasileños no se produce con la propia historia del arte y menos aún con la historia del arte occidental establecida, sino que en el concepto de *Gestalt* busca sus raíces más profundas, psicológicas y antropológicas, desprendiéndose de la historiografía artística en una dirección diferente a la de los concretos argentinos que quisieron desprenderse de la tradición artística y entroncarse con el problema social. En el fondo las raíces marxistas de este problema tal como se había planteado en Argentina se enriquecen en Brasil, con artistas e intelectuales como Mário Pedrosa, Almir Mavignier y Lygia Pape, con su relación con la antropología. Esta relación no es extraña al arte concreto, sino que, precisamente, tiene su origen en la ruptura que plantearon algunos de estos artistas.²⁵

Mary Vieira, pionera del arte cinético

La escultora de la provincia de Minas Gerais llega a Europa después de un intercambio de correspondencia con Max Bill, se inscribe en la Escuela de Ulm en 1953 y participa en el primer curso o *Grundlehre* que imparte Josef Albers. Pronto deja la Escuela y participa en la última exposición de artistas concretos del grupo Allianz, que tuvo lugar en Zúrich en 1954.

La personalidad de Mary Vieira, igual que la de Mavignier, no se circunscribe a las posibilidades formales del arte concreto y desde el primer momento sus esculturas, que ella denomina “multivolúmenes” y después “polivolúmenes”, se caracterizan por llamar a la participación

²⁵ Véase Cabañas, Una voluntad de configuración: el arte virgen. [*op. cit.*], y Pedrosa, Mario (1947), Arte, necesidad vital. In: *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. Catálogo de exposición. [*op. cit.*], 223-237. Pedrosa destaca la importancia del proceso en la obra de arte y de la actividad lúdica, el juego, como expresión artística.

del público, a la cocreación. Lo que se entiende como escultura cinética en realidad requiere la presencia del público para ser desarrollada o para encontrar todos los aspectos de su creación. La diferencia entre la obra de Mary Vieira y la de Max Bill, que fue un importante referente para ella, no sólo en la concepción concreta de la escultura sino también en las artes gráficas o diseño de exposiciones, es la participación activa del espectador, y en concreto una participación táctil en la transformación de la obra de arte, al menos diez años antes de que esta tendencia se impusiera en los artistas neoconcretos.

Su primera obra, antes de viajar a Europa e incluso antes de la primera presentación de Max Bill en São Paulo, es una pieza encargada para la entrada en la exposición de las clases productivas de Minas Gerais: *Formas eletrorotatórias, espirálicas, a perforação virtual*, de 1948, una escultura animada por un motor eléctrico que desarrollaba un movimiento espiral. En el mismo año produce el *Polyvolume: introversão-extroversão angular* y otros multivolúmenes en madera. Desarrolla la idea de los polivolúmenes transformables con la participación táctil del público a partir de entonces, durante su estancia en Basilea.²⁶

Lo explica con sus propias palabras en 1976:

²⁶ Destacamos: *Polyvolume: disco plástico negro* (1960), *Polyvolume: surface multidévelopable* (1966), *Polyvolume: momento elipsoidal* (1967-70) y sus obras monumentales, de interacción en el espacio, como *Polyvolume: ponto de encontro*, para el palacio de Itamaraty de Brasilia (1970), *Polyvolume: itinéraire hexagonal métatriangulaire, à communication tactile*, para la biblioteca universitaria de Basilea (1968), *Polyvolume: fonction de forces opposées* (1975), del Instituto de Anatomía Patológica de Basilea, que desembocan en el diseño de espacios públicos que incluyen obras monumentales: *Polyvolume: conexão libre, homenaje a Pedro de Toledo*, en el parque Ibirapuera de São Paulo (1953-1966), *Intervolume: flexibéton*, para el departamento de medicina social del Bürgerspital de Basilea, incluido en el diseño del jardín del Bürgerspital (1970), y el *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, en Belo Horizonte (Brasil, 1982). Véase Mattar, Denise (2005). *Mary Vieira. O tempo do movimento*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

A través de mis obras, que como material emplean casi siempre el metal, apelo a que los participantes saquen lo mejor de sí mismos, incentivándolos a desarrollar sus cualidades y neutralizar sus defectos [...]. Como posibilidad de continua renovación formal y espacial que la obra ofrece, el espectador se vuelve protagonista activo del espectáculo plástico y la propia escultura se transforma en espectáculo de 'sociedad lingüística.'²⁷

El interés de Vieira se centra en las obras transformables que intervienen en el paisaje y en el diseño del espacio público, y es además una de las primeras artistas en desarrollar "múltiples" para la producción masiva en serie de sus propias obras mediante acuerdos con empresas.²⁸

Mary Vieira, como vemos en otros artistas concretos, despliega sus intereses en varios campos, como el diseño gráfico y el diseño de exposiciones y la enseñanza en la Kunstgewerbeschule (Escuela de artes decorativas) de Basilea.

²⁷ Vieira, Mary (1976). Polivolumenes Brinquedos plásticos do Homen-Criança. In *Jornal do Brasil*, 17 de agosto, 8. "A través das minhas obras, cujo material empregado é quase sempre o metal, apelo para que o homem tem de melhor em si mesmo, in activando-o a desenvolver as suas qualidades e neutralizar os seus defeitos [...] Com a possibilidade de continua renovação formal e espacial que a obra de arte oferece, o espectador torna-se protagonista ativo do espetáculo plástico e a propria escultura transformase em un espetáculo de sociedade lingüística" [el entrecomillado y la traducción son mías: Autora].

²⁸ En 1955 realiza *Luz-espacio: tiempo de un movimiento*, que la casa A. Früst de Berlín produce en una serie experimental de doscientos ejemplares. En 1965 llega a un acuerdo con los grandes almacenes Globus s.p.a. de Zúrich para la realización de una serie de cinco mil ejemplares del *Polivolume: disque plastique*. Este objeto plástico, ideado desde el punto de vista formal-constructivo en previsión de una gran producción en serie que habría permitido reducir el coste de construcción, basada en elementos modulares constantes, prefabricados, que permiten una venta accesible a una mayor cantidad de público, fuera del tradicional mercado del arte. Véase Ministerio de Relações Exteriores (1970). *Mary Vieira / Burle Marx*. Brasilia: Departamento Cultural do Ministerio, s.p.

Las características del arte de Mary Vieira en relación a la interacción del público despertaron la atención en Europa del filósofo Max Bense. En 1969 Bense, por aquel entonces profesor de filosofía y teoría de la ciencia en la Universidad de Stuttgart, organiza el primer *referéndum* sobre la participación directa del público en la composición plástica. Bense escoge, como arquetipo de este nuevo aspecto de la relación entre artes plásticas y consumidores culturales hoy, el polivolumen de Mary Vieira en correlación con la arquitectura de la nueva sede de la biblioteca de la Universidad de Basilea *Itinerário hexagonal metatriangular à comunicação tátil*. Se trata de una encuesta que realiza a través de un formulario con preguntas programadas y sistemáticas que se pone a disposición del público que frecuenta la biblioteca e interacciona con el polivolumen. Los resultados de la estadística, elaborados por el Instituto Internacional de Estética Experimental y de Tecnología Audiovisual de Berlín, tenían que ser publicados por el Seminario de Teoría de la Información de la Escuela Superior Politécnica de Stuttgart.²⁹

La poesía concreta y Eugen Gomringer

En 1956 Decio Pignatari, uno de los poetas del grupo Noigandres, conoce a Eugen Gomringer en la Escuela de Ulm. Gomringer era un poeta suizo-boliviano que ejercía en aquel momento de secretario de Max Bill en la Escuela. El encuentro con Decio Pignatari dio lugar al nacimiento del grupo de poesía concreta brasileño, que adquirió inmediatamente carácter internacional. La manera de hacer de Gomringer, evidentemente influenciado por el concretismo de Max Bill, difería de la de los brasileños, pero se acordó en conjunto que se

²⁹ *Ibid.*

formaría un grupo que se denominaría Poesía Concreta. Las conexiones “intersemióticas” de los participantes en el grupo lleva a que se realicen contactos con la música culta contemporánea (Anton Webern, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen), pero también con la música popular, siendo Augusto de Campos el principal crítico e impulsor de la *Bossa Nova* de Caetano Veloso y Gilberto Gil.

Nuevamente, la diferencia con otros poetas concretos europeos radica en el interés del grupo por ejercer la poesía en el marco del consumo de masas, la raíz política y satírica de sus poemas, y la conexión con la música culta y popular.³⁰

Max Bense se presentó al grupo a través de Gomringer en 1956 y conectó inmediatamente con sus miembros. En 1962 el filósofo dedica el número veinticinco de su revista *Rot* al grupo Noigandres. A través de Haroldo de Campos, se traducen y publican textos de Max Bense en Brasil, y el mismo Haroldo de Campos dedica numerosos artículos al filósofo alemán en el *Correio da Manhã*, en *Invenção do Correio Paulistano* y en *O Estado de São Paulo*,³¹ con lo que el intercambio es recíproco.

Las conexiones con el arte concreto son también prolíficas. El grupo se presenta en una exposición conjunta en 1956 con el grupo de artistas concretos en el MAM de São Paulo, y al año siguiente en Río de Janeiro.

³⁰ Mata, Rodolfo (2000). Prologo: Haroldo de Camos y la poética del ensayo. In: Campos, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, xii.

³¹ En el periódico de São Paulo: Bense, Max (1960). Fotoestetica. *Invenção do Correio Paulistano*. 28 de febrero, y Teoria do texto. *Invenção do Correio Paulistano*. 17 de marzo; Autor (1959). A Nova Estética de Max Bense. Suplemento literario de *O Estado de São Paulo*. 21 de marzo y 4 de abril; Bense, Max (1964). Poesia Natural e Poesia Artificial. Suplemento literario de *O Estado de São Paulo*. 10 de octubre. Véase Campos, Augusto de y Pignatari, Decio (2006). *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Atelie editorial.

Las primeras exposiciones de artistas brasileños en Europa

Al mismo tiempo que la Escuela de Ulm se alejaba de la práctica artística y en el mismo momento en que introduce su metodología visual y del diseño en Brasil, contribuyendo a la fundación y programa de estudios primero en el MAM de Río de Janeiro³² y posteriormente de la ESDI, los artistas concretos brasileños conquistan Europa a través de sus exposiciones. Mencionamos con anterioridad la primera presencia de artistas en la Escuela de Ulm, así como el primer contacto de los poetas concretos con Gomringer y Max Bense, que da lugar en 1962 a un número de la revista *Rot*, dirigido por Bense y dedicado a esta tendencia en Brasil.

En 1960 Max Bill organiza la exposición “Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung” (Arte concreto. 50 años de desarrollo), en la cual participan 116 artistas. El grupo más representado, con 18 artistas, después de los suizos, con 21 representantes, será el de los jóvenes pintores y escultores brasileños. La exposición de Max Bill en Zúrich supone sin duda la evidencia de la decadencia del arte concreto europeo y un intento desesperado por extender los tentáculos de su influencia.

Brasil representa el progreso, especialmente después de la presentación de Brasilia en la Interbau de Berlín en 1957, precisamente con un montaje, cartel y catálogo de Mary Vieira de la exposición “Brasilien baut Brasilia” (Brasil construye Brasilia). El progreso se

³² En los años sesenta el MAM de Río de Janeiro es un auténtico crisol en el que se imparten cursos, conferencias y exposiciones sobre arte, diseño, fotografía y cinematografía, con pases regulares de ciclos de cine contemporáneo. Se advierte en la columna de Jayme Mauricio “Itinerario das Artes Plásticas” del *Correio da Manhã*.

entiende no sólo en relación con la arquitectura y la industria, sino también en el campo del arte.

Al mismo tiempo, el penúltimo congreso del CIAM, celebrado en Dubrovnik en 1956, ponía en duda la capacidad del movimiento moderno para hacer frente al mundo actual, mientras que otros arquitectos, como Yona Friedman con su manifiesto *L'architecture mobile*, presentado en 1956, ponían sobre la mesa conceptos como el de movilidad, crecimiento y cambio como ejes del urbanismo y la arquitectura.

El concepto de lo lúdico, lo social, característico de algunos de los jóvenes artistas y críticos, es motivo de reflexión en Europa para la estética de filósofos como Max Bense. En 1964 la Studiengalerie de la Universidad de Stuttgart dedica una exposición a los “Bichos” de Lygia Clark, y en 1965 se publica el libro *Brasilianische Intelligenz* de Max Bense³³. Quisiera profundizar en ambos acontecimientos, que creo que culminan el enamoramiento de la estética de Max Bense por Brasil.

La de Lygia Clark será la segunda exposición en Europa en una muestra individual. Bense le dedica el artículo “Lygia Clark’s Variable Objects” en el catálogo de la exposición de la Studiengalerie de Stuttgart en 1964, que se publicó parcialmente en la revista *Signal* de Londres en 1965,³⁴ con motivo de la exposición de la artista en esta célebre galería el año siguiente a la exposición en Stuttgart.

Bense destaca dos ideas en la obra de Lygia Clark: la de la obra de arte como objeto transicional, semiobjetos o campos intermedios, y la idea de sorpresa, “surprising innovation”, originalidad, como parte

³³ Bense, Max (1965). *Brasilianische Intelligenz*. Wiesbaden: Limes Verlag.

³⁴ Bense, Max (1965). Lygia Clark’s Variable Objects. *Newsbulletin of Signals London*. 1 (7), 11.

definitoria de la obra de arte. Según su propia concepción del objeto estético, en cuanto a la idea de “sorpresa”, un elemento constructivamente previsible transmite escasa información; de la misma manera, un objeto no ordenado, abandonado únicamente al azar, difícilmente podrá comunicarse. Esta idea deriva de su propia concepción estética, en la que define la cantidad de información emitida por un objeto artístico o de diseño como una ecuación entre orden y complejidad.³⁵ El concepto de obra de arte como objeto transicional o semiobjeto parece en cambio recordar el expresado por Ferreira Gullar en su Manifiesto Neoconcreto de 1959, en el que se habla de obras de arte como “cuasicorpus”, que un año después se desarrolla como la teoría del “no objeto.”³⁶ Bense concluye: “Este objeto en mutación, que puede ser manipulado no sólo por el artista, sino por el espectador a través del juego táctil, lleva la percepción al corazón de la comunicación.”³⁷

³⁵ Bense, Max (1972). *Estética de la Información*. Madrid: Alberto Corazón editor, 80-96.

³⁶ “Nosotros no concebimos una obra de arte como una máquina o como un objeto, sino como un cuasicorpus, es decir, algo distinto a la sumatoria de sus elementos constituyentes; algo que bien puede ser fragmentado por el análisis, pero que sólo puede ser comprendido fenoménicamente.” Véase Gullar, Ferreira (1989). Manifiesto neoconcreto. In: Ades, Dawn. *Arte en Iberoamérica*. Madrid: MNCARS, 334-335.

³⁷ “The artificial objects created by Lygia Clark are in fact in-between. They interlock the changing stability of a material support with the changing fragility of aesthetic information. But this mutation is tied in, and through it these objects spring both from a preconceived plan as well as from a possible chance. Furthermore, this mutation, which can be manipulated not only by the artist but also by the spectator, through the tactile play, takes perception to the core of communication.” [La traducción es mía: Autora]. Bense, Lygia Clark’s Variable Objects, [*op. cit.*] 11.



[Figs. 2, 3, 4, 5.] Cat. Expo. “Lygia Clark. Variable Objekte”, Studiengalerie der Technischen Universität Stuttgart 4 a 18 de Febrero, 1964. Clark manipulando sus “bichos” © ZKM | Center for Art and Media, photo: Elisabeth Walther-Bense.

El acercamiento de Max Bense a los artistas brasileños no tiene que ver con el mercado del arte, sino con la evolución de sus propias ideas estéticas en diálogo con el arte. Los artistas por los que se interesa Bense no son considerados actores secundarios de las tendencias concretas. La obra de Clark le interesa por el mismo motivo por el que investiga la de Mary Vieira mediante la introducción de métodos estadísticos, es decir, por su capacidad lúdica de interactuar con el espectador, y por las nuevas consecuencias que se extraen de este hecho para la obra de arte. La presencia del espectador introduce un elemento nuevo en su propia estética, en la que a los elementos constructivos y variables introducidos por la improvisación del propio artista se añade un tercer elemento, no contemplado hasta entonces por Bense: la participación del público.

Brasilianische Intelligenz

El enamoramiento entre Bense y Brasil a través de la poesía concreta, que a su vez trasciende la poesía y se interesa por el arte, se pone de manifiesto en el artículo de Haroldo de Campos “Max Bense, a fantasia racional.”³⁸ Haroldo de Campos empieza comparando la figura nacional de Oswald de Andrade en São Paulo con la de Max Bense en Stuttgart. Max Bense, dice el poeta concreto, “es un Oswald de Andrade con formación matemática.” Eso hará entender al lector brasileño la identificación de Max Bense con Brasil.

En efecto, Bense realiza numerosos viajes a Brasil,³⁹ se mantiene en contacto con los poetas y los artistas concretos y, finalmente, escribe un

³⁸ Campos, Haroldo de (1964). Max Bense, a fantasia racional. *Folha da Manhã*. 9 de mayo.

³⁹ En octubre de 1961, mayo de 1962, octubre de 1963 y septiembre-octubre de 1964.

libro homenaje que se publica en alemán en 1965: *Brasilianische Intelligenz*,⁴⁰ un libro escrito en forma de diario de viaje en el que profundiza en aspectos de su visión de Brasil y en algunos artistas, intelectuales y poetas brasileños.

El libro parece ser la conclusión de la primera etapa de una intensa relación entre Brasil y Max Bense, puesto que la presentación de artistas brasileños en la galería de Stuttgart permaneció hasta los años ochenta, pero los viajes a Brasil finalizan en 1964. Un hecho será quizás decisivo en este distanciamiento: el golpe de estado del 31 de marzo de 1964 y el establecimiento de la dictadura militar en Brasil. Este podría ser quizás uno de los motivos para que ese mismo año Max Bense invitara a Haroldo de Campos a su cátedra de Stuttgart, como lector de literatura brasileña contemporánea relacionada con el Studium Generale, anexo a la cátedra de Filosofía y Teoría del Conocimiento de la Technische Hochschule de Stuttgart, desde la cual el poeta renovará las relaciones con artistas y literatos europeos.

El libro se aleja de la literatura filosófica de Bense y podría parecer la narración de los viajes turísticos del filósofo por Brasil. Sin embargo, no se trata únicamente de un libro de viaje.

En el texto se encartan pocas pero selectas fotografías.⁴¹ Gran parte del libro está dedicada a la comparación entre las ciudades de Río, improvisada y orgánica, frente a Brasilia, un sistema y una estructura cartesianas. La condición dialéctica de la inteligencia brasileña se

⁴⁰ Bense, *Brasilianische Intelligenz*. [op. cit.].

⁴¹ La portada es un logo de Aloisio Magalhães para los 400 años de la fundación de Río de Janeiro. Encartadas encontramos una capilla de Niemeyer en Brasilia (foto de Marcel Gautherot), unas casas coloniales (foto de Almir Mavignier), la escultura de Bruno Giorgi *Os Candangos*, situada en Brasilia, una escultura arquitectónica de Lygia Clark y una fotografía de la playa de Copacabana con un "cangaseiro" en contraste con las figuras de veraneantes (foto de Elisabeth Walter).

mueve entre lo orgánico y lo geométrico, lo morfológico y lo topológico, lo vegetativo y lo estructural. Bense afirma en las primeras páginas que el diseño, en cuanto deseo de futuro, sustituye aquí a la consciencia histórica dominante en Europa.⁴² Es un hecho que hemos podido observar a lo largo de este escrito, la voluntad de ruptura con la historia del arte y con la lectura narrativa del arte figurativo. Brasil, igual que Argentina, abraza la abstracción para construir algo nuevo, a través del diseño o del arte, ambos valorados por sus posibilidades instrumentales de superación de lo artístico a favor de lo social.

Por eso, al hablar del urbanismo de Brasilia no sorprende la mención al libro de Yona Friedman *Manifiesto de la arquitectura móvil*,⁴³ un texto más cercano a las preocupaciones de la sociedad cibernética en un mundo tecnificado, y por tanto a la adaptación a la sociedad actual y centrado en las necesidades de la nueva sociedad, que al movimiento moderno.⁴⁴

En una segunda parte Bense presenta sus referentes en arte y literatura brasileños: Bruno Giorgi, Alfredo Volpi, Almir Mavignier, el grupo Noigandres y Lygia Clark. Al mencionar a esta última artista repite lo

⁴² “En la medida en que diseño sugiere futuro, se despide del pasado. En Río, São Paulo o Brasilia se puede tomar parte en conversaciones en las cuales la idea de diseño se entiende como sustituto dialéctico de lo que en Europa llamamos consciencia histórica.” [“Indem Desin Zukunft suggeriert, verabschiedet es Vergangenheit. Man kann in Rio, São Paulo oder Brasilia an Gesrpächen teilnehmen, in denen die Idee des Design als dialektischer Ersatz dessen erschgeint, was wir in Europa Geschichtsbewusstsein nennen.”] [la traducción es mía: Autora] Bense, *Brasilianische Intelligenz*. [op. cit.], 122.

⁴³ Bense parece olvidar que el manifiesto de Friedman data del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) de 1956, que pone en duda la capacidad del movimiento moderno de dar respuesta a los nuevos retos urbanos, y supedita el manifiesto de Friedman al de Abraham Moles *La cité scientifique 1972*, escrito en 1962.

⁴⁴ “Lo esencial de la idea de la movilidad estriba en la hipótesis de que el arquitecto es incapaz de determinar definitivamente el uso y el carácter del edificio que va a construir y que corresponde al usuario de dicho edificio decir (y rededir) el uso que quiera darle.” Friedman, Yona (1978). *La arquitectura móvil*. Barcelona: Poseidon, 9.

expresado en el catálogo de la exposición del año anterior. Igualmente subraya el papel de los poetas agrupados bajo el nombre de Noigandres y su superación de las raíces de la tradición por el internacionalismo, la ruptura con una narración lineal a favor del análisis topológico, semiótico y estadístico de su poesía *verbivocovisual*. Todos ellos conforman para Bense la ruptura y la modernidad de la inteligencia brasileña.

Podemos achacar al filósofo alemán una visión ahistórica y apolítica del arte, la arquitectura y la poesía brasileños. En efecto, el golpe de estado y la dictadura militar que se mantendrá hasta los años ochenta son mencionados únicamente de pasada por Bense al final de su libro, y en cambio condicionarán a partir de ese momento y de manera radical la deriva de artistas, críticos y diseñadores brasileños.

Conclusión

En el intercambio de artistas, pensadores y poetas entre Argentina, Brasil y Alemania, a través de la Escuela de Ulm y sus actores, tiene lugar un auténtico diálogo en el que son reconocidas las particularidades de los artistas latinoamericanos: su capacidad para situarse, a partir de los postulados concretos, en la deconstrucción y desjerarquización del arte superando los postulados de la historia del arte occidental. La diferencia entre la poesía brasileña y la tradición occidental podría considerarse ahora, en palabras de Haroldo de Campos⁴⁵, como fundadora. La evolución de los artistas brasileños en Europa da que pensar, más allá de una historia del arte basada en la dualidad centro-periferia, dominadores y dominados, tendencias

⁴⁵ Campos, *De la razón antropofágica*. [op. cit.], 15.

universalistas y tendencias regionalistas en una renovación autóctona de los postulados del arte moderno. A principios de los años setenta y hasta los años ochenta la tendencia centralizadora de curadores y museos norteamericanos quiso corregir ese rumbo, en términos de identidades nacionales y de diferencias, como demuestra Mari Carmen Ramírez,⁴⁶ de una manera muy diferente a como se entendió en Alemania. Analizar las particularidades de ese intercambio en la biografía de los artistas concretos que aterrizaron en Europa puede ayudar a comprender su dimensión internacionalista y la aportación que estos hacen a la historia del arte en Europa y en Latinoamérica.

Hoy en día quizás miramos con nostalgia una época marcada por la convicción de que el arte contribuiría a la mejora de la sociedad. Esta tendencia se truncó en un momento determinado en la historia del arte Latinoamericano, pero se hizo con independencia de la adscripción a una u otra tendencia artística concreta o neoconcreta.

⁴⁶ Ramírez, Mari Carmen (1996). Brokering Identities. Art curators and the politics of cultural representation. In: Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. and Naime, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 33.

Referencias

Autor (1959). A Nova Estética de Max Bense. Suplemento literario de *O Estado de São Paulo*. 21 de marzo y 4 de abril.

Bayley, Edgar M. (2011). Sobre arte concreto (1946). In: *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Juan March.

Bense, Max (1960). Fotoestetica. *Invenção do Correu Paulistano*. 28 de febrero.

Bense, Max (1960). Teoria do texto. *Invenção do Correu Paulistano*. 17 de marzo.

Bense, Max (1964). Poesia Natural e Poesia Artificial. Suplemento literario de *O Estado de São Paulo*. 10 de octubre.

Bense, Max (1965). *Brasilianische Intelligenz*. Wiesbaden: Limes Verlag.

Bense, Max (1972). *Estética de la información*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Bense, Max (1965). Lygia Clark's Variable Objects. Lygia Clark at Signals London 27th May to 3rd July. *Signals: Newsletter of Signals London*, 1 (7), 11.

Cabañas, Kaira M. (2017). Una voluntad de configuración: el arte virgen. In: *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS, 64-79.

Campos, Augusto de y Pignatari, Decio (2006). *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Atelie Editorial.

Campos, Haroldo de (2000). De la razón antropofágica. In: Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Madrid y México DF: Siglo XXI, 1-47.

Campos, Haroldo de (1964). Max Bense, a fantasia racional. *Folha da Manhã*, 9 de mayo.

Crockett, Vivian A. (2017). Chronology. In: Candela, Iria (ed.). *Lygia Pape: A Multitude of Forms*. Catálogo de exposición. New Haven y Londres: Yale University Press, 168-175.

Egbert, Donald Dew (1981). *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fernández López, Olga (2013). Simetrías y leves anacronismos: especular sobre el arte moderno en América Latina. In: *La invención concreta*. Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS, 139-152.

Friedman, Yona (1978). *La arquitectura móvil*. Barcelona: Poseidón.

Giunta, Andrea (2007). Una vida susceptible de adoptar todas las formas. In: *Tomás Maldonado, un itinerario*. Cat.exp. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Turín: Skira Editore S.p.A.

Gullar, Ferreira (1989). Manifiesto neoconcreto. In: Ades, Dawn. *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS, 334-335.

Hoffmann, Tobias y Schmidt, Frank (2003). *Mavignier hfg/ulm 1953-1958*. Ingolstadt: Museum für konkrete Kunst.

Krauss, Rosalind (1985). *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press.

Maldonado, Tomás (1977). Actualidad y porvenir del arte concreto. In: Maldonado, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 41-48.

Maldonado, Tomás (1977). Diseño industrial y sociedad. In: Maldonado, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maldonado, Tomás (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Infinito.

Mata, Rodolfo (2000). Prólogo: Haroldo de Campos y la poética del ensayo. In: Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Madrid y México: Siglo XXI.

Mattar, Denise (2005). *Mary Vieira. O tempo do movimento*. Catálogo de exposición. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

Ministério de Relações Exteriores (1970). *MCMLXX Bienal de Veneza XXV Brasil. Mary Vieira y Burle Marx*. (Compaginación del catálogo de Aloisio Magalhães + equipo programação visual). Brasilia: Departamento Cultural do Ministério de Relações Exteriores.

Moyano, Neus (2016). *Industria y diseño. Ideología de la Hochschule für Gestaltung Ulm, 1953-1968*. Tesis doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Nobre, Ana L. (2009). Postfacio. In: Bense, Max. *Inteligência brasileira. Uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosa Naify, 97-106.

Pedrosa, Mário (1947). Arte, necesidad vital. In: Mário Pedrosa. *De la naturaleza afectiva de la forma* (2017). Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS, 223-237.

Pedrosa, Mário (1949). Da natureza afectiva da forma na obra de arte. In: Pedrosa, Mário (1979). *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairos.

Pedrosa, Mário (1950). Pintores de arte virgen. *Correio da Manhã*, 19 de marzo, 10-11.

Pedrosa, Mário (1951). Forma e personalidade. In Pedrosa, Mário (1979). *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairos.

Perazzo, Nelly (1997). Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina. In: Maldonado, Tomás. *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Infinito, 19-30.

Pérez-Barreiro, Gabriel (2011). Invención y reinención: el diálogo transatlántico en la abstracción geométrica. In: *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Juan March, 67-75.

Pérez-Barreiro, Gabriel y Farias Sommer, Michelle (2017). *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS.

Ragon, Michel, y Seuphor, Michel (1974). *L'art abstrait, 1945/1970* (Vol. 4). París: Maeght éditeur.

Ramírez, Mari Carmen (1996). Brokering identities. Art curators and the politics of cultural representation. In: Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. and Naime, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 21-38.

Rosso del Brenna, Giovanna (1982). Tomás Maldonado: o futuro do 'projeto moderno'. *Módulo* (72), 78-79.

Stolarski, Andre (dir.) (2005). *Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil* [Película]. São Paulo : <<https://www.youtube.com/watch?v=s7LOZLMRR00>> Consultado el 28/12/2017.

Vieira, Mary (1976). Polivolumenes. Brinquedos plásticos do homem-Criança. *Jornal do Brasil*, 17 de agosto, 8.