



Flávio de Carvalho
Projeto veste tropical, 1956
Performance en las calles del centro de São Paulo

Seducción y crítica. Arte y arquitectura en Brasil.

Martin Grossmann

Al igual que ocurrió con las artes colonizadoras de los siglos XVIII y XIX, el Modernismo en Brasil, como "estilo internacional", acabó seducido por la exuberancia de nuestro mestizaje, por nuestra ambigüedad existencial y por nuestros múltiples y cambiantes contextos. Influidos por los encantos y contingencias locales, el modernismo en Brasil se transforma en pluralidad y, de este modo, en manifestación con fuerte tendencia de autor. Las tentativas de entender esa situación "periférica" incurrir en complejidad, que a su vez genera fascinación, como lo demuestra actualmente el gran interés internacional por nuestro arte moderno y contemporáneo. Los escasos intentos de ordenar históricamente las manifestaciones artísticas que surgieron aquí durante el siglo XX son, realmente, esfuerzos heroicos, por tratarse de una operación condenada a ser incompleta, a ser inconclusa. Debido a esa condición, nos encontramos con dificultad para establecer discursos analíticos coherentes. El entendimiento de nuestra capacidad creadora tal vez se exprese mejor por medio del propio arte brasileño y, complementariamente, por ensayos críticos, por comprensiones relativizadas, como lo demuestran, por ejemplo, los textos de Mario Pedrosa(1). Una vez expuesto lo anterior, la intención central de este ensayo es contraponer las estrategias utilizadas por artistas y arquitectos en Brasil en la relación entre arte y arquitectura con tácticas de acción cultural promovidas, principalmente, por medio de intervenciones en espacios arquitectónicos diferenciales. Se trata de una análisis sincrónico, que aproxima hechos históricos con los más actuales.

Le Corbusier y Niemeyer: distintos modernismos Niemeyer y Burle Marx: síntesis de las artes

Traigo a un plano referencial la relación entre dos figuras cruciales de la arquitectura moderna mundial, Le Corbusier y Oscar Niemeyer, basada en la colaboración de estos dos arquitectos en el proyecto del Palacio del Ministerio de Educación y Salud Pública en Rio de Janeiro (1936-43). Una vez, el primero le comento al segundo: "Oscar, tú siempre tienes en los ojos las montañas de Rio". La fascinación por esa naturaleza también contagió a Le Corbusier. Buena prueba de ello son sus dibujos de 1929 y 1936 que retratan una planta urbanística futurista para la que era entonces capital de Brasil, la ciudad de Rio de Janeiro(2). En

estos dibujos se entrelazan dos diferentes topografías sensuales: el majestuoso paisaje formado por cerros, bosques, playas, islas, laguna, ocupaciones urbanas "orgánicas" (villas miseria) así como también "artificiales" (red urbana colonial y reciente reurbanización) y la sinuosa interferencia de una construcción arquitectónica grandiosa y progresista: un viaducto-edificio de aproximadamente 11 kilómetros de extensión que abrigaría a más de 90.000 habitantes. Según palabras del mismo Le Corbusier: "La carretera no es una entidad kilométrica, sino un acontecimiento plástico en el seno de la naturaleza". Esa permeabilidad atenta y consciente de la arquitectura en la naturaleza, además de particularizar este proyecto de Le Corbusier, también lo conduce a otra etapa de su fructuosa producción, que dará como resultado obras memorables como la capilla de Notre-Dame-du-Haut, en Rochamp (1950), y el convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette, en Eveux-sur-Arbresle (1957), Francia.

Por otro lado, en Niemeyer percibimos una intención semejante pero más moderada, que se materializa en otro paraje, la primera ciudad planificada de Brasil, Belo Horizonte. Se trata del conjunto paisajístico arquitectónico de Pampulha (1940-1943), compuesto por una laguna y las obras arquitectónicas constituyentes: el Casino, la Iglesia, el Club Náutico y la Casa de Baile. Lo interesante en este caso es que la arquitectura de Niemeyer, caracterizada por seductoras ondulaciones espaciales, se insiere en una "naturaleza artificial": el paisajismo de Burle Marx de inclinaciones pictóricas. El paisajismo de Burle Marx trasciende la dificultad de la relación entre la pintura y la escultura con la arquitectura moderna. Mientras los artistas oficiales como Portinari, Bruno Giorgi o Ceschiatti se agregaban a la arquitectura encabezada por Niemeyer, los jardines de Burle Marx ampliaban y reforzaban sus sinuosos volúmenes y su planta abierta. Aquí se produce una síntesis de las artes, con la singular integración entre ambientes interiores y exteriores. Si comparamos los caminos de Le Corbusier e Niemeyer, y más específicamente los dos momentos de sus carreras anteriormente comentados, podríamos estar de acuerdo con Frédéric Arnoult cuando menciona que el trazado de Rio de Janeiro que Le Corbusier realizó es el de un "conquistador"(3). Aparentemente, la cruzada modernista de Niemeyer también se podría ver bajo el mismo prisma, no

(1) Véase, entre otros: ARANTES, Otília Beatriz Fiori, Mário Pedrosa. Itinerário Crítico. São Paulo: Editorial Página Aberta, 1991 / PEDROSA, M. Política das artes (textos escolhidos); [Org] Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 1990 / PEDROSA, M. Acadêmicos e modernos (textos escolhidos) [Org.] Otília Arantes. São Paulo, EDUSP, 1998.

(2) Ilustraciones extraídas del catálogo de la exposición realizada en el Centro de Arquitectura y Urbanismo de Rio de Janeiro (de diciembre de

1998 a febrero de 1999), titulada Le Corbusier, Rio de Janeiro 1929 1936.

(3) ARNOULT, Frédéric Na verdade, a cidade do Rio não existe ainda!" Le Corbusier anota, IN TSIOMIS, Yannis (org.) "Le Corbusier; Rio de Janeiro 1929 1936; Rio de Janeiro, Centro de Arquitectura y Urbanismo de Rio de Janeiro, pág. 116-18.

obstante, si analizamos cuidadosamente sus proyectos urbanísticos, de Pampulha a Brasilia, vemos que su estrategia tiene por objeto una ocupación integradora, como lo indica la colaboración entre Burle Marx y él. En parte, esto se explica por el hecho de Niemeyer ser brasileño y vivir en Rio de Janeiro. Su arquitectura mantiene una relación con el paisaje que la rodea, no se impone a él. Evidentemente, existe una seducción impositiva (¿masculina?) que marca el territorio ocupado, pero sin la pretensión de extrapolarlo. En este sentido, además del conjunto de Pampulha, tenemos un claro ejemplo en su casa (1953), ubicada en la calle Canoas, en el barrio de São Conrado, incrustada en un cerro en pleno bosque de vegetación atlántica. En esta construcción, el arquitecto revela su ecuación preferente que abarca no solamente sus premisas arquitectónicas y tecnológicas, sino también su concepto de naturaleza: una ley armónica y en cierta medida orgánica. Incluso Brasilia, con sus características monumentales, denota esta estrategia. Prueba de ello es la presencia constante de la línea del horizonte para quienes allí viven. El horizonte aparece, por ejemplo, en los intersticios que delimitan los edificios cívicos y entre los pilares que sujetan los edificios residenciales. Se trata de una arquitectura dialogística.

Flávio de Carvalho: un incomodado modernista

Otro arquitecto que merece especial atención es Flávio de Carvalho, no necesariamente por el legado arquitectónico que dejó en São Paulo (actualmente transfigurado y en pésimas condiciones...), sino por su posición de, por decirlo de algún modo, "arquitecto de situaciones culturales", como lo describe Walter Zanini(4).

Incomodado con lo ya establecido, con lo ya estipulado, Flávio de Carvalho instrumenta interferencias en la institucionalidad del Modernismo. Su incomodidad se refiere al contexto social que rodea al arte, con la hipocresía burguesa y religiosa. Protagonizó varios hechos que ponen de manifiesto esta molestia, los más conocidas son también las primeras "performances" brasileñas. En 1931, lleva a cabo el "Experimento nº 2", registrado en un libro por el mismo arquitecto, en el que enfrenta una procesión del Corpus Christi con sombrero y andando en dirección contraria a la del cortejo. Hay que decir que, si no llega a ser ayudado por policías, lo hubieran linchado. Otro experimento lo realizó en 1956, en pleno centro de la ciudad. Adelantándose a Hélio Oiticica y sus Parangolés, Flávio de Carvalho desfila con un atuendo tropical, de su creación, por las calles de São Paulo. Este modelo pretendía subvertir los hábitos europeos que los brasileños abrazaron, así proponía sustituir zapatos,

trajes y corbatas por sandalias, faldones y blusas. Para Flávio, el arte era una experiencia crítica y actuante en el medio sociocultural.

Lina Bo Bardi: el arte de museo en situación crítica

Antes de llegar a la época contemporánea, es necesario dedicar algunas palabras a otra intervención singular que establece una relación entre arte y arquitectura en Brasil: Lina Bo Bardi y el proyecto del MASP - Museo de Arte de São Paulo (1957-68).

Aparentemente, esta obra aparece como un museo modernista pero, en realidad, se presenta como un museo antítesis a los principios establecidos por el paradigma del "cubo blanco"(5). El segundo piso del edificio, la pinacoteca, originariamente se concibió como un gran "Museo Imaginario"(6). Además de la referencia a las ideas de André Malraux, que anhela entender las transformaciones perceptivas en curso debido al advenimiento de una nueva tecnología - la fotografía -, Lina busca apoyo para su proyecto de museo de arte en el programa de un gran arquitecto del siglo XX, Mies van der Rohe. De él, Lina se adueña principalmente de la idea de un espacio cristalino y homogéneo en contigüidad con el exterior. Para ello, delimita el espacio de exposición con dos grandes "paredes" de vidrio y elimina la necesidad de usar paredes opacas con la confección de soportes individuales transparentes para los cuadros. Las obras "flotan" en el espacio y dialogan con el visitante como entidades. La disposición de las obras en el espacio y en el tiempo le corresponde al "flaneur del arte". La forma de ver las obras se puede realizar por capas, por superposición u obra por obra. Esta situación espacial exige una participación crítica del visitante con el espacio artístico. Se trata de una propuesta audaz, tanto en términos de praxis como de concepto de museo. Al pensar en la osadía poética espacial de artistas como Lúcio Fontana y su concepto espacial o Marcel Duchamp y su Gran Vidrio, nos damos cuenta de la importancia y el papel de la arquitectura de Lina Bo Bardi en la ampliación del contexto del arte. Para la arquitecta:

La finalidad del Museo es la de crear una atmósfera, una conducta apropiada para producir en el visitante la forma mental adaptada a la comprensión de la obra de arte, y en este sentido no hay distinción entre una obra de arte antigua y una obra de arte moderna. De acuerdo con este objetivo, la obra de arte no se localiza según un criterio cronológico sino que se presenta casi de propósito en el sentido de ocasionar un choque que despierte reacciones de curiosidad e investigación(7).

(4) ZANINI, Walter (ed.) *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983, pág. 615-16.

(5) Véase: O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube; The Ideology of the Gallery Space* San Francisco, Lapis Press, 1986.

(6) MALRAUX, A. *Museu Imaginário* in "As Vozes do Silêncio", Lisboa, Livros do Brasil, vol 1, s/d.

(7) BARDI, Lina Bo; *Museu de Arte de São Paulo* IN "Museu de Arte de São

Paulo; São Paulo, Brasil, 1957-1968", São Paulo, Instituto Lina Bo y P.M. Bardi, 1997.

(8) ANDRADE, Oswald, *Manifesto Antropófago* originalmente publicado en *Revista de Antropofagia*, n. 1, mayo de 1928, São Paulo.

(9) BELLUZZO, Ana Maria de Moraes O Claro e o Obscuro IN TOLEDO, Amélia, catálogo de la exposición "Entre, a obra está aberta", Galería de Arte del SESI, de septiembre a diciembre de 1999.



Amelia Toledo
Parque das Cores do Escuro, 1999-2002
Ibirapuera, São Paulo



Lina Bo Bardi
Pinacoteca del Museo de Arte de São Paulo, 1968

Una estrategia, inspirada en esa concepción espacio temporal de exposición de arte, fue utilizada por Paulo Herkenhoff en el comisariado de la XXIV Bial Internacional de São Paulo en 1998. Herkenhoff proponía revelar una visión excéntrica al Eurocentrismo en las Artes Plásticas por medio de una selección de lo que era más representativo en el arte de Brasil y del mundo en determinados momentos históricos, entre ellos, el Barroco, el Modernismo, el Neoconcretismo y los movimientos de vanguardia de los años 60 y 70. Herkenhoff reunió en un mismo nivel y en el 3er piso del Pabellón de la Bial artistas del siglo XVII, tales como Albert Eckhout, artistas del siglo XIX como Vincent Van Gogh, grandes figuras del Modernismo europeo y brasileño, entre ellos Giacometti, Magritte y Tarsila do Amaral, así como otros artistas consagrados como Bacon, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Robert Smithson, Lygia Clark y Hélio Oiticica. Esa combinación, orientada por el manifiesto antropófago del poeta y crítico Oswald de Andrade(8), aunque original y audaz, pecó por el vasto panorama de correlaciones y propuestas y por el modo convencional como se trataron espacialmente las obras en los generosos espacios del 3er piso de la Bial.

Acciones espacio temporales en al actualidad

Como podemos comprobar, la relación entre Arte y Arquitectura en Brasil, a partir del Modernismo, trasciende las comprensiones categóricas de cada una de esas áreas, propiciando una auténtica amalgama de prácticas y conocimientos. Si en momentos históricos de nuestro modernismo, y también en casos exclusivos como el de Lina Bo Bardi, existe un equilibrio de concepto y propuesta entre el Arte y la Arquitectura, en la actualidad parece que existe un dominio real del primero sobre la segunda. Recientes proyectos en Brasil que promovieron y promueven abiertamente las correlaciones entre Arte y Arquitectura ponen de manifiesto tal situación. La referencia central de este escenario es el proyecto Arte/Ciudad. Concebido y coordinado por Nelson Brissac, este proyecto está debatiendo, desde 1994, en la teoría y en la práctica, la expansión de los soportes de la producción artística a una megaescala urbana, en este caso, São Paulo. En estos eventos, la frescura y la inteligencia del Arte prevalecen sobre el resto de intervenciones de orden arquitectónico. Cabe destacar los siguientes artistas, con una producción consolidada, que han participado de éste y de otros proyectos y exposiciones: Carmela Gross, Rubens Mano, Monica Nador y Ana Maria Tavares. Su contribución a la relación entre Arte y Arquitectura en Brasil amplía significativamente la discusión y la reflexión suscitada por el cuadro histórico, cada cual a su manera, tema que merecerá nuestra atención en otro momento. Otros artistas contemporáneos con producciones en ascensión y con inquietudes espaciotemporales que trascienden el espacio protegido del arte institucional son: Daniel Acosta, Lucas Bambozzi, Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra, Rochelle Costi, Raquel Garbelotti, Lucia Koch, Artur Lescher, Jarbas Lopes, Mauro Restiffe, Maurício Dias & Walter Riedweg, Márcia Xavier, entre otros. Pero este cuadro no estaría equilibrado sin la presencia de dos grandes artistas: Regina Silveira, que aparece como figura destacada en este número de

Sublime, y Amélia Toledo. Regina Silveira arquitecta situaciones de arte con la visualidad, con el poder de las imágenes. Amélia Toledo, por su lado, conduce elementos, componentes y agentes del universo del arte en una infinita cadena de transmutaciones. Cabe resaltar que ambas representan elementos clave en el contexto del arte brasileño de los años 60 y 70 y no sólo Lygia Clark y Hélio Oiticica...

La arquitectura, para Regina Silveira, no es un mero soporte para su trabajo, sino también metáfora de un campo que se extiende, de un campo que muda en continua expansión. Su producción siempre dialogó con contextos ampliadores. En la base de su trabajo esta el cuestionamiento del soporte. Inició su carrera de manera tradicional, fue pintora y grabadora. Pero, por otro lado, la inquietud de la artista con las restricciones que imponían los soportes convencionales la llevaron a desarrollar proyectos que dialogan con las condiciones espaciales de los lugares de exposición de su trabajo (site-specific). Este constante cuestionamiento se desdobra, metafóricamente, al referirse también a las cohibiciones impuestas por los poderes extramateriales o espaciales, como fuerzas políticas, sociales, ideológicas y de género. Regina es una guerrera en constante lucha con el espíritu conformista del sistema del arte delante de las grandes cuestiones que lo rodean.

Amélia Toledo invierte y trabaja en el pie de obra de la arquitectura. Refina y eleva no sólo el sitio o local de la construcción sino también los elementos de composición y estructurales de la arquitectura. Este cometido tiene como fin, realzar la calidad de la arquitectura como continente de intervenciones experimentales. La arquitectura, en este caso, se convierte en un universo experimental, una entidad muchas veces abstracta y amorfa, orgánica y vivencial, así como un concepto filosófico, una generalidad. Se tiene que entender como un "work in progress" (un trabajo en curso), un proceso continuo, que, con un movimiento en espiral, recorre las diferentes etapas que lo forman: del pie de obra a la construcción, del acabado al uso, de la ocupación a la reformulación espacial, de la construcción a la desconstrucción, de la materia al espíritu, del espacio al tiempo, etc. De este modo, la obra de Amélia es un constante experimento, presupone siempre un agente, un sujeto predispuesto a interactuar. No obstante, son sus obras públicas las que elevan esta condición a su enésima potencia. Ejemplar es su intervención en la estación Arcoverde del metro de Rio de Janeiro de 1998. Amélia revuelve la funcionalidad y estandarización de la arquitectura revelando al usuario una multiplicidad de experiencias potenciales en sus espacios internos y externos. Las paredes de los túneles de acceso a los andenes van ganando color, el andén se transforma en un "paisaje subterráneo" y las fachadas de los elementos arquitectónicos que despuntan en la plaza, donde se localiza la estación, multiplican la luz gracias a la utilización de materiales fotosensibles. Parafraseando Ana Maria de Moraes Belluzzo, que se sirve de la imagen del calidoscopio para abordar la obra multifaceta de Amélia Toledo(9), extendiendo esa imagen a la relación entre Arte y Arquitectura en Brasil. Existe la posibilidad de múltiples combinaciones, cabe a quien las vive un imaginable orden.