

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios: arte moderno brasileño en la Argentina.

García, María Amalia.

Cita:

García, María Amalia (2005). *Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios: arte moderno brasileño en la Argentina*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/258>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Mesa Temática: número 25, “Consumos literarios y artísticos en la Argentina. Propuestas críticas para una historia cultural”

Título: Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios: arte moderno brasileño en la Argentina.

Pertenencia institucional: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL- UBA

Autor: García, María Amalia, becaria doctoral interna, CONICET
Paraná 894 9º B (1017) Ciudad de Buenos Aires. 4813-1728.
marit@arnet.com.ar

Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios: arte moderno brasileño en la Argentina.

En junio de 1957 una importante muestra de arte brasileño reinauguraba el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Este intercambio era un signo fuerte de acercamiento y servía para enmarcar la historia de las relaciones entre ambos países en un sentimiento de amistad continental. Esta exposición programada como una estrategia de política diplomática, estrechaba los vínculos argentino-brasileños que no siempre estuvieron caracterizados por la colaboración. En este sentido, estudios específicos sobre el tema inscriben las relaciones políticas entre ambos países más en la vía del desentendimiento que en las posibilidades de encuentro.¹ Sin embargo durante la historia del siglo XX, los cruces fueron una constante en los circuitos culturales argentino-brasileños; hubo de parte de los argentinos interés en el acercamiento y una afectiva voluntad por conocer y hacer conocer el Brasil en la América hispánica.²

¹ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, Buenos Aires, Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999. Parte III: Las relaciones exteriores de la Argentina subordinada, 1943-1989, Tomo XIII: Las relaciones políticas 1943-1966, pp. 57-67; Juan Archibaldo Lanús, *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina: 1945-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1984; José Paradiso, “Vicisitudes de una política exterior independiente”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp.525-572; Liborio Justo, *Argentina y Brasil en la integración continental*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

² Raúl Antelo, “Dares y tomares”, *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*, Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileiros, 1982; Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo, Edusp-FAPESP, 2004; Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil. Una atropología de la circulación de ideas*, Buenos Aires, Del Zorzal, 2003.

¿Qué representaba en la Argentina pos revolución libertadora reinaugurar las salas del museo nacional con una exposición de arte brasileño? ¿De qué modos la *brasilidade* –o más estrictamente– el modelo Brasil, se relacionaban con los horizontes del nuevo gobierno? ¿En qué lugar se ubicaba el país vecino al enviar a la Argentina del '57 la exposición más importante de arte brasileño mostrada en el exterior hasta el momento?

Este trabajo considera esta exposición particularmente sintetizadora de vínculos políticos y artístico-intelectuales entre ambos países: permite condensar un recorrido iniciado en el contexto de la segunda guerra mundial cuando sectores intelectuales argentinos opositores al régimen peronista mantenían contacto e interés efectivo con el Brasil mientras el gobierno sostenía con este país una relación de tensión y competencia. En los 50 se inscribe el cambio de sentido de la “ecuación política” luego de la autodenominada Revolución Libertadora: los que habían sido opositores al peronismo eran los vencedores del nuevo momento y por ende, sus proyectos, objetivos y también sus vinculaciones. Este trabajo sostiene que si durante el peronismo la política argentina mantuvo disputas por la hegemonía regional con el Brasil, la transformación política provocada por la Revolución Libertadora permitió que este país fuera considerado por algunos sectores artísticos locales como un modelo de modernización y desarrollo: la exposición *Arte Moderno en Brasil* representa este proceso.

El 25 de junio de 1957, con la presencia del presidente Aramburu, ministros, representantes de la iglesia y del ejército y numerosos embajadores, *Arte Moderno en Brasil* reabría (luego de varios meses de cierre por refacciones) el Museo Nacional de Bellas Artes dirigido por Jorge Romero Brest como director interventor.³ La reapertura se completaba con una exhibición de la donación de la colección Santamarina y una selección de obras del patrimonio. Organizada por el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM-RJ) con el apoyo del Itamaraty –el Ministerio de Relaciones Exteriores brasileño– esta muestra itinerante se exhibió en

³ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001 pp. 95-100. Respecto a la actividad de Romero Brest en el Museo véase además María José Herrera, “Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores”, Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*, en prensa.

Rosario, Santiago de Chile y Lima. La exposición –una estrategia del Itamaraty volcada al posicionamiento continental del Brasil–, incluía 35 años de arte brasileño desde los protagonistas de la semana del '22 hasta las tendencias más contemporáneas. La prensa argentina y brasileña resaltó que era la exposición itinerante más importante de arte brasileño y fue considerada un éxito de público: diez mil personas en los seis primeros días de exhibición. Contó con la presencia del crítico Jayme Mauricio como enviado especial del diario carioca *Correio da manhã*.⁴

Si los museos públicos pueden ser vistos como evidencias de la mentalidad de su clase dirigente, en el contexto argentino era por demás elocuente la trascendencia que tenía la reapertura del Museo Nacional con una exposición de arte brasileño.⁵ En el plano político internacional el gobierno provisional pasó a tener buenas relaciones con los países que se habían opuesto al peronismo: si durante gobierno de Perón se habían tensionado los vínculos con el Brasil, posteriormente la posición de este país apoyó la “intervención libertadora”. La nueva política del gobierno interventor apuntó a profundizar el cambio de rumbo iniciado ya por el peronismo en su última etapa: se daría una posición de apertura y de colaboración internacional, implementando una participación más activa en organismos internacionales y un alineamiento con Occidente en la Guerra Fría.⁶ Desde una perspectiva continental, esta política alineaba a la Argentina al eje Brasil-Estados Unidos ya conformado durante los años 40.

Precisamente, el posicionamiento pro aliado del Brasil durante la guerra había asumido un significado especial en la mentalidad de los intelectuales implicando una voluntad de acercamiento al país vecino. Por ejemplo, justo antes que Brasil declarara la guerra al eje, la revista *Sur* preparaba un número homenaje dedicado a la literatura brasileña.⁷

⁴ Véase Exposición 1957. Carpeta de Prensa n.2, Centro de documentação e pesquisa, MAM-RJ.

⁵ Carol Duncan, “Art Museums and the Ritual of Citizenship”, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London, Smithsonian Institution, 1991.

⁶ Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002)*, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 331. Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, cit, p. 200.

⁷ Véase “Homenaje al Brasil”, *Sur*, Buenos Aires, n. 96, septiembre de 1942. Es interesante que allí se publica un discurso del “Mitin en homenaje al Brasil” realizado en el Luna Park en septiembre de 1942: “En esta hora en que, frente a la artera agresión nazi, el Brasil ha debido erguirse en defensa de su honor y su derecho, el pueblo argentino ha sentido la necesidad de expresar al pueblo brasileño su inequívoca solidaridad”.

Efectivamente, argentinos y brasileños venían encontrándose desde comienzos de los 40 en publicaciones progresistas y antitotalitarias editadas en Buenos Aires; una gran vitalidad de estos contactos se dio a partir del exilio de Newton Freitas y su esposa Lidia Bessouchet por causa del Estado Novo en 1937. Patricia Artundo ha señalado que la presencia de este escritor funciona como puente entre los intelectuales brasileños como Mário de Andrade y María Rosa Oliver, Norberto Frontini, Jorge Romero Brest, entre otros. Precisamente, además de *Sur*, el semanario *Argentina Libre* (1940-1948), *Correo Literario* (1943-1945) –editado por los españoles exiliados– y, desde otra perspectiva, la elegante revista *Saber Vivir* fueron espacios de articulación de estas relaciones intelectuales.⁸ Por otra parte, el Colegio Libre de Estudios Superiores (espacio que integraba a los profesores que dejaron su cátedra en la universidad estatal a causa del peronismo) inauguraba en octubre de 1943 la cátedra de Estudios Brasileiros con la presencia de José Lins do Rego, Walter Osvaldo Cruz y Nelson Romero.⁹

Este era el núcleo que articulaba al crítico Jorge Romero Brest al mundo brasileño durante los 40 y que lo había vinculado al primer acercamiento importante que hace el crítico a la producción plástica vecina: *La pintura brasileña contemporánea* editada en 1945 por Poseidón. En este libro era producto de la exposición la exposición *Veinte artistas brasileños* organizada por Marques Rebêlo y traída a la Argentina en colaboración con Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.¹⁰ A partir de este momento, la relación de Romero Brest con el Brasil sería cada vez más fluida dado que allí encontraría un espacio de acción claro y específico que se articulaba con su propio programa moderno de cultura. Espacio que le era negado, al igual que a otras tendencias progresistas del ámbito de la cultura argentina, en el medio

⁸ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina...*, *cit.*, véase capítulo 6; véase María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los ‘40”, inédito.

⁹ Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1988.

¹⁰ Véase Raúl Antelo, “Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d’art”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 125-140.

local.¹¹ Invitado en varias oportunidades a dar cursos y conferencias, fue jurado de la I y II bienal (1951-1953) y, a su vez, la visibilidad que adquirió a partir del espacio paulista le sirvió como un canal de acceso al circuito artístico internacional.¹²

Más de diez años después de este primer tributo a la plástica brasileña, presentar en el Museo Nacional *Arte moderno en Brasil* tenía para Romero Brest una relevancia personal y afectiva que expresaba así en una nota para *Correio da manhã*:

Quiero manifestar la gran alegría que tuve, y por qué no decir gran orgullo, con el hecho de haber sido yo quien organizó la primera exposición de arte brasileño de verdadera importancia en Buenos Aires y realizada en un museo cuyos destinos dirijo. Y eso precisamente porque soy un viejo amigo del Brasil.¹³

Evidentemente, se refería a esa vieja amistad que se retrotraía a esos primeros años 40 en circuitos de tendencia progresista. Sin embargo, en esta coyuntura eran otros los posicionamientos y los amigos. El proyecto de la exposición surgió con la visita de Niomar Moniz Sodré, directora del MAM-RJ en diciembre de 1956. Es importante resaltar que Romero Brest ya estaba en contacto con este museo desde 1953 cuando se realizó la exposición del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina en el museo carioca.¹⁴ En 1956 Moniz Sodré regresaba a Buenos Aires después de una larga ausencia; sus declaraciones a la prensa porteña son descriptivas de las nuevas alianzas políticas que en este momento estaban en juego:

¹¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, cap. 1.

¹² María Amalia García, "Entre Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, en prensa.

¹³ Jayme Maurício, "Romero Brest, a arte brasileira e Argentina", *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 16/7/1957. En este caso y para mantener la diferenciación idiomática entre argentinos y brasileños se introdujo en el texto la cita en versión ya traducida.

¹⁴ Véase María Amalia García, "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953", en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*, Buenos Aires, Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004, pp. 17-54.

No hubiera podido hacerlo [venir a Buenos Aires] ni tampoco lo deseaba, durante los años oscuros en que la Argentina sufrió una tiranía dolorosa. La posición de mi marido al frente del *Correio da manhã*, enemigo tenaz del dictador, me impidió volver entonces a esta ciudad que tanto quiero. Lo hago ahora entusiasmada, y confieso mi maravilla ante lo mucho que se ha cumplido aquí en breve término para que la Argentina recupere su posición extraordinaria en América.¹⁵

En Rio de Janeiro como en São Paulo los nuevos museos y emprendimientos culturales creados en la posguerra (me refiero al Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo y al MAM-RJ) estaban estrechamente vinculados al crecimiento de las burguesías industriales.¹⁶ El crecimiento industrial y urbano, la expansión de las clases medias y obreras mostraba una sociedad brasileña modernizada en distintos sectores a causa del proceso desarrollista. Renato Ortiz ha señalado que los mismos empresarios patrocinadores de las actividades culturales estaban vinculados a la renovación de los medios de comunicación de masa; éste es tanto el caso de los empresarios paulistas como Assis Chateaubriand y Ciccillo Matarazzo como el de Niomar Muniz Sodré y su esposo Paulo Bittencourt, dueños del *Correio da Manhã*.¹⁷ Respecto a la Argentina, este diario de centroderecha “atacó fuertemente el régimen peronista y, por consiguiente, elogió y apoyó la revolución de septiembre [...] publicano repetidas veces comentarios muy elogiosos sobre el gobierno provisional.”¹⁸ Es precisamente a partir de esta intersección entre los proyectos del MAM-RJ, el posicionamiento de este diario carioca, la política del Itamaraty y la gestión de Romero Brest en el Museo de Bellas Artes que exposición *Arte Moderno en Brasil* se carga de sentido.

Septiembre de 1955 implicó una transformación profunda en la sociedad argentina. A la par que los sectores obreros perdían los beneficios conseguidos y se proscribía a la actividad sindical, otros

¹⁵ “Cumple loable obra americana el Museo de Rio” *La Nación*, Buenos Aires, 30/11/1956, Archivo Ignacio Pirovano, MAMba, Buenos Aires.

¹⁶ Véase Maria Cecilia França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, São Paulo, Edusp, 1999; Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 38-76; Rita Alves Oliveira, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *São Paulo Perspec.*, São Paulo, 3 (julio-septiembre, 2001), p.18-28.

¹⁷ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira...*, cit., p. 69.

¹⁸ Nota confidencial al Ministerio de Relaciones Exteriores n. 376 del 10-7-1959. Embajada argentina en Rio de Janeiro. Caja Política Brasil, 1956(?). Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

sectores de la sociedad experimentaban la vuelta a la democracia: se constituía un espacio social en el cual habían triunfado los sectores liberales.¹⁹ Un rápido proceso de reorganización ubicaba en puestos claves a figuras desplazadas durante el peronismo. En la universidad se producía un recambio total de los profesores y una renovación de los planes de estudio.²⁰ Pensados en paralelo universidad/museo, como espacios de legitimación científico/cultural, ingresaban a la conducción personajes involucrados en la misma trama político-cultural en este momento aliados al nuevo estado: José Luis Romero en la Universidad de Buenos Aires y Romero Brest al Museo Nacional de Bellas Artes.

Una nueva escena artística surgía poslibertadora. Andrea Giunta ha señalado que el Salón Nacional de 1956 funcionó como una celebración del renacimiento de la democracia: era hora de mostrar lo auténticamente significativo luego de años de ausencia.²¹ Esta investigadora ha planteado que respecto a las artes visuales existió poslibertadora un acuerdo acerca de qué agenda seguir: libertad absoluta para los creadores, apertura al mundo internacional, modernización de los lenguajes. Existía el imperativo de convertir a Buenos Aires en un centro artístico internacional y en esta exigencia el programa que venía desarrollando Brasil desde la década anterior se transformaba un modelo insoslayable. Si Romero Brest a través de su actividad durante el peronismo había marcado los criterios de valoración estética los “espacios amigos” en los que había tenido posibilidad de difundirlos eran, en este momento, un parámetro atendible para la promoción cultural. Es por demás elocuente el rol que Romero Brest le adjudicaba al Brasil con motivo de esta exposición. En su discurso inaugural agradecía el envío a las autoridades brasileñas y agregaba:

yo quiero aprovechar [...] la ocasión para destacar –porque creo que este es un señaladísimo servicio que el Brasil nos hace– la importancia de un museo de artes plásticas en un país. En la Argentina, desgraciadamente, durante los diez años nefastos que pasamos las bellas artes no existieron como manifestación de cultura, y aunque en este instante convengo en que el país tiene otros problemas que pueden, inclusive, parecer más graves para resolver, creo que éste, como otros que se refieren simplemente a la

¹⁹ Daniel James, *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990, véase capítulo 2.

²⁰ Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

²¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...cit.*, capítulo 2.

vida del espíritu, pueden ser problemas tan importantes como los que se plantean en otros medios. [...] Los brasileños vienen, pues, señor embajador, [...] a ayudarnos en esa cruzada de rehabilitación del Museo, y más que para la rehabilitación del arte yo diría para la rehabilitación de la actividad creadora, que es la única que cuenta.²²

A partir de la posguerra sectores de la diplomacia argentina y de la cúpula gubernamental veían que la supuesta supremacía cultural argentina se diluía mientras que el Brasil a través de un poderoso programa de gestión cultural (constitución de los nuevos museos y una Bienal de artes plásticas) se perfilaba como el detentor de la hegemonía regional. Considerando esta perspectiva, parecía preciso articular un proyecto modernizador que reubicara a Buenos Aires en el nuevo panorama artístico. Efectivamente, exposiciones de arte argentino y envíos internacionales comenzaron a ser cada vez más frecuentes en los últimos años de la gestión peronista.²³ La comparación con la escena brasileña fue una constante a mediados de los 50: Ignacio Pirovano, esta vez como delegado del MAM-RJ en Buenos Aires, le escribía al nuevo embajador argentino en Rio de Janeiro, Felipe Espil, resaltando la importante labor del Brasil en el campo de la cultura y marcaba su “preocupación para que no se pierda el liderazgo que naturalmente ejerce la Argentina”.²⁴

Además, con la visita de Moniz Sodré en 1956 la prensa resaltaba: “No falta quien dice, y con sobrada razón que si aquí se hicieran algunos donativos como los que la institución brasileña recibí de sus compatriotas, podría Buenos Aires estar al lado de las dos grandes ciudades de habla portuguesa en la noble batalla de la cultura americana”.²⁵ La operación entre elites culturales, instituciones y sectores de la burguesía industrial que se llevaba a cabo en el Brasil desde los 40 lo ubicaba en un espacio central del panorama artístico regional. Es preciso pensar dentro de este juego de comparaciones el decreto de fundación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1956 (sin tener sede asignada) como un intento por modernizar con urgencia la estructura de promoción artística.

²² “Reabri se el Museo con la Exposición de Brasil”, *La Nación*, Buenos Aires, 26/6/1957, p. 6.

²³ Véase María Amalia García, “La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953”, *cit.*

²⁴ Ignacio Pirovano, Carta a Felipe Espil, Buenos Aires, 1/8/1956. Archivo Pirovano, Sobre 719 folio 10, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

²⁵ Medio gráfico sin identificar, s/d, 1956. Archivo Pirovano, Sobre 719 folio 40, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Una sensación similar de necesitar salir a competir por un espacio en la hegemonía regional pareció respirarse también en el plano político. El diferente posicionamiento internacional de la Argentina y de Brasil durante la segunda guerra mundial sería por mucho tiempo recordado por las elites argentinas como un grave error, que colaboró en debilitar la posición argentina en relación con Brasil, que había ganado ventaja en la consolidación de la alianza con los Estados Unidos.²⁶

Sin embargo, es interesante observar cuán importante resulta para la diplomacia brasileña festejar e iniciar a la Argentina (como señalaba Romero Brest) en un nuevo modelo de país. Ya iniciadas las negociaciones para la realización de la exposición, problemas en la organización (sumados probablemente a dificultades personales) llevaron a Moniz Sodré a plantear la suspensión de la muestra. Luego de comunicada esta decisión a Itamaraty y propuesta una exposición de grabados como una posible alternativa, éste fue el telegrama que obtuvo de João Carlos Muniz, embajador de Brasil en Buenos Aires:

PROFUNDAMENTE DECEPCIONADO EM VISTA PREPARATIVOS INTENSOS JÁ FEITOS EMBAIXADA SENTIDO CRIAÇÃO AMBIENTE FAVORÁVEL EXITO EXPOSIÇÃO ROGO ESTUDAR POSSIBILIDADE RECONSIDERAR DESISTÊNCIA MOSTRA QUE VIRÁ REINAUGURAR MUSEU BELAS ARTES MARCANDO PONTO ALTO NOSSA DIFUSÃO ARTISTICO CULTURAL AQUÍ.²⁷

La exposición fue reorganizada rápidamente bajo la dirección de profesor Carlos Flexa Ribeiro, sin embargo, este percance deja en evidencia el peso que tenía el arte en esta alianza política y diplomática. Queda por estudiar aún más en detalle esta estrategia de la política de Itamaraty respecto a la Argentina, pero resulta evidente la importancia adjudicada a la apertura del Museo con una muestra de arte brasileño. Este mismo año –1957– se inició la construcción de Brasilia emblema que sintetizaba el nuevo horizonte imaginario para la sociedad brasileña al que

²⁶ Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada*, cit., p. 273.

²⁷ João Carlos Muniz, Telegrama a Niomar Moniz Sodré, Buenos Aires, 25/3/57. Archivo Centro de documentação e pesquisa, MAM-RJ.

apostó Juscelino Kubitschek. En 1955 Kubitschek ganó la presidencia con un proyecto de desarrollo económico a través de un acelerado proceso de industrialización cuyos éxitos económicos fueron notables en los primeros años. Este programa político de desarrollo se basó en el proyecto de metas cuyo slogan oficial se sintetizaba en los “cinquenta anos em cinco”.²⁸

El proyecto NOVACAP estuvo a cargo de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, ambos arquitectos que participaron en el diseño del emblemático Ministerio de Educación con la colaboración de Le Corbusier. Precisamente, desde la década del 30 la arquitectura moderna brasileña estuvo enmarcada por las necesidades de representación simbólica del Estado; la construcción de una nueva capital daba cuenta de la envergadura que adquiriría el modelo de promoción cultural brasileño.²⁹ Así, esta coyuntura hace comprensible la importancia dada a la reinauguración del museo argentino con el arte brasileño.

Titulares aludiendo a los preparativos de la exposición, a la importancia del evento para la capital platina, así como subrayando la centralidad de la plástica brasileña dentro de las nuevas tendencias fueron una constante, fundamentalmente en la prensa carioca, desde marzo de 1957 incrementándose cuando se acercaba la fecha inaugural.³⁰ *Correio da manhã* tuvo la cobertura más completa a cargo del crítico Jayme Mauricio como enviado especial. En la nota sobre el *vernissage* este crítico resaltaba la presencia del presidente Aramburu, el gran interés que suscitaba una exposición de arte en el medio cultural porteño y agregaba sus impresiones sobre: “um Buenos Aires terrivelmente elegante, cosmopolita, cheio de cavalheiros de luvas, chapéu e sobretudo, senhoras lindas, elegantíssimas, com peles fabulosas e esse jeito algo *snob*, porém distinto dos portenhos.”³¹

Es preciso considerar esta operación de prensa como parte de una estrategia para dar mayor visibilidad la exposición: la cobertura que realizó Mauricio de la muestra y del medio artístico porteño es particularmente

²⁸ Boris Fausto, *História concisa do Brasil*, São Paulo, Edusp, 2001, pp.233-243.

²⁹ Adrián Gorelik, “Tentativas de comprender una ciudad moderna” *Block*, n.4, Buenos Aires, diciembre de 1999, pp.62-76.

³⁰ Véase Exposición 1957. Carpeta de Prensa n.2, Centro de documentação e pesquisa, MAM-RJ.

³¹ Jayme Mauricio, “Vernissage em Buenos Aires. O Presidente Aramburu inaugurou a mostra dos brasileiros”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27/6/1957. Exposición 1957. Carpeta de Prensa n.2, Centro de documentação e pesquisa, MAM-RJ.

interesante para comprender qué elementos resultaban atractivos en la visión del brasileño. En la veintena de notas que publicó sobre la muestra Mauricio repitió algunas estrategias referidas por ejemplo a medir en distintos circuitos el aprecio que se tenía por el arte brasileño y a evaluar positivamente la opinión de los porteños. También se refirió al papel modernizador y vanguardista de propuestas argentinas; en general su visión resaltó alto nivel del ámbito cultural argentino.³² Un detalle elocuente en varias de estas reseñas es que Mauricio contrastaba la dificultad que ofrecía el portugués entre los argentinos y la apertura que, sin embargo, tenía el brasileño con el español.

Informar sobre la situación de las artes plásticas porteñas parece haber sido el objetivo de su proyecto periodístico cuando visitó a Alfredo Hlito en su taller de la calle Posadas; mantuvo algunas reuniones con Romero Brest y se encontró con los editores de la revista *nueva visión* (1951-1957). Dedicó dos notas a cada uno de estos encuentros: en todas estas notas volvió a subrayar la óptima impresión que había causado la exposición brasileña pero además recuperó algunas percepciones de estos actores sobre el propio circuito artístico.

El encuentro con Hlito estaba vinculado a reestablecer contacto con el grupo de artistas que participaron en la exposición de artistas argentinos en el MAM-RJ en 1953. Efectivamente, el núcleo de artistas agrupados en torno a Tomás Maldonado, director de la revista *nueva visión*, habían estado vinculados a los emprendimientos paulistas y cariocas desde comienzos de los 50: en este sentido, puede leerse el primer número de esta revista casi como un tributo a la apuesta modernista brasileña.³³ En las notas a Hlito lo presentaba como “un artista serio, de fina sensibilidad y excepcional cultura” y rescataba su apreciación melancólica sobre las transformaciones producidas en el ambiente artístico local: “La situación del artista en relación a los poderes públicos no se modificó fundamentalmente. Se modificó apenas la situación de algunos artistas: los

³² Jayme Mauricio, “A exposição de artistas brasileiros em Buenos Aires”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 28/6/1957; Jayme Mauricio, “A exposição brasileira em Buenos Aires. O Homem e a arte de hoje. Conferência de Flexa Ribeiro”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5/7/1957; Jayme Mauricio, “Romero Brest, a arte brasileira e argentina”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 16/7/1956. Exposición 1957. Carpeta de Prensa n.2, Centro de documentação e pesquisa, MAM-RJ.

³³ Véase María Amalia García, “La construcción del arte abstracto...”, *cit.*

mal vistos de antes son los bien vistos de ahora y viceversa”.³⁴ El informe incluía entrevistas a Romero Brest que versaban sobre el envío argentino a la IV Bienal de São Paulo y los proyectos para el museo.³⁵ Romero Brest aprovechaba la oportunidad y hacía un aviso público a través de este diario carioca:

Diga a sus lectores que acaricio la idea de formar un gran consorcio de museos sudamericanos para la organización de exposiciones europeas de gran valor, que contribuirán a elevar el nivel artístico de todos, de creadores y contempladores. [...] Ya hablé con un directivo uruguayo y muy pronto hablaré con los brasileños. Ayúdeme usted haciendo conocida la idea.³⁶

De hecho la exposición de Victor Vasarely en 1958 fue una coproducción entre Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo de Arte Moderno de Montevideo y el Museu de Arte Moderna de São Paulo.

El tercer pivote –Hlito desde el arte concreto, Romero Brest desde la institución renovadora– en esta interrelación entre argentinos y brasileños que diseñaba Mauricio fue grupo nueva visión –encargado de la revista y la editorial– para esa fecha constituido principalmente por los arquitectos del grupo OAM.³⁷ En las dos notas que publica sobre este grupo elogió las ediciones y a sus integrantes entre los cuales resaltaba a Carmen Córdova y Horacio Baliero; además agregaba que conociendo a estos muchachos “se compreende melhor porque a Argentina se tornou desde 1946 o segundo centro mundial das pesquisas da arte concreta, e continua sendo, no plano cultural, e apesar da sua limitada experiênciã arquiteônica e artística, uma autentica vanguarda do pensamento estético contemporâneo

³⁴ Jayme Mauricio, “Hlito fala da arte argentina e a arte concreta”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14/7/1957. Véase también Jayme Mauricio, “Alfredo Hlito e a arte moderna no Brasil”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 13/7/1957.

³⁵ Jayme Mauricio, “Romero Brest, a delegação argentina e consórcio de museus”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17/7/1957. Véase también Jayme Mauricio, “Romero Brest, a arte brasileira e argentina”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 16/7/1957.

³⁶ Jayme Mauricio, “Romero Brest, a delegação argentina e consórcio de museus”, *cit.*

³⁷ Véase María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de *nueva visión*. revista de cultura visual, 1951-1957”, en Patricia M. Artundo (coord.), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica, No. 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 2002.

e, no plano teórico, muito além de experiência algo diletante do nosso Brasil vanguardeiro”.³⁸

Un complejo juego de legitimaciones se había activado con esta exposición. La intervención sobre el circuito artístico argentino operaba a partir de dos ejes: por un lado, la aprobación platina de la plástica brasileña funcionaba como un reconocimiento históricamente valorado y por otro, para Brasil implicaba confirmar sus emprendimientos como modelo para la gestión artística. A su vez, el recorte de Mauricio sobre el circuito local ratificaba las elecciones operadas en el circuito brasileño. La línea del arte concreto y de la arquitectura moderna estaba ligada a los propios programas del MAM-RJ y la Escola técnica da Criação, institución dependiente de este museo estructurada según el modelo pos-Bauhaus de la Hochschule für Gestaltung de Ulm.

Las elecciones efectuadas por este museo se reconfirmaban en las búsquedas de estos grupos argentinos que sin demasiada capacidad de acción sostenían la misma línea estética: “Uma Argentina insuportada surgirá desses moços que là estão meio abafados, sem acústica, e que anseiam uma aliança com o Brasil, país que para eles é mais que um fascínio profissional –é uma esperança.”³⁹ Esta percepción se había experimentado a comienzos de los 50 cuando la constitución de la bienal y el premio a Max Bill convertían a Brasil en un claro núcleo de legitimación para los proyectos del arte concreto.

Sin embargo, en Buenos Aires a fines de los 50 ya no era la abstracción geométrica el campo de experimentación de las nuevas generaciones de artistas. En 1957 se realizaba la exposición *Qué cosa es el coso* en la Asociación Estímulo de Bellas Artes en la cual un grupo de artistas presentaba obras realizadas a partir de materiales no tradicionales y elementos de la realidad más inmediata citando el repertorio dadaísta.⁴⁰ Además, en 1960 se instalaba una sucursal carioca de la galería porteña Bonino abriéndose otro espacio de circulación regional: es preciso marcar la exposición del grupo *Otra figuración* en 1963 en esta sede carioca como

³⁸ Jayme Mauricio, “Nueva Visión, sua luta, desenvolvimento e propósitos”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 21/7/1957. Véase también Jayme Mauricio, “Nueva Visión, autêntica vanguarda nas Américas”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 19/7/1957.

³⁹ Mauricio, “Nueva Visión, sua luta, desenvolvimento e propósitos”, *cit.*

⁴⁰ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...cit.*, pp.120-127

un nuevo momento de encuentro de la plástica argentina y brasileña.⁴¹ El operativo “Arte Moderno en Brasil” funcionó como epílogo de una relación estética efectiva desde mediados de los 40.

⁴¹ Andrea Giunta, “Hacia las `nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Rio de Janeiro y Nueva York”, en AAVV, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277-284; Paulo Herkenhoff, *Nova Figuração Rio/Buenos Aires*, Rio de Janeiro, Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1987.