

## La imagen sitiada. Estrategias de (contra)representación en el País Ocupado.\*

Gustavo Motta\*\*

En las convulsiones de la economía de mercado empezamos a reconocer, antes mismo de su desmoronamiento, que los monumentos de la burguesía son ruinas.

(BENJAMIN, 1935: 66)

La *Nova Figuração (N.F.)* brasileña surgió después del golpe militar de 1964 como parte de la resistencia cultural al régimen. Mientras en el ámbito político el golpe militar del 1º de abril de 1964 cerraba las puertas de los dos decenios de democratización previos, en el ámbito económico el nuevo régimen dictatorial expandía, por medio de la concentración de renta, el poder de consumo de las clases medias y altas, filiándose abiertamente a los intereses del capital norteamericano. La burguesía nacional optaba entonces

“por formas de división de trabajo que preservasen la dominación social corriente, aunque eso le costara una posición internacional mediocre. [...] la burguesía había preferido la ‘condición de socio menor del capitalismo occidental’ al riesgo de ver contestada su hegemonía más adelante”.

(SCHWARZ, 2012: 153)

Por medio de los tanques, las clases dominantes enterraban las ilusiones progresistas del nacional-desarrollismo al realizar la exclusión política, social y económica de las clases más bajas – estructurando la dualidad como formación social permanente.

La discusión artística que se presentó entonces, bajo la insignia de la *N.F.* (1963-1967) e inmediatamente después de la *Nova Objetividade Brasileira* (1967), negaba críticamente el paradigma estético de la geometría adoptado por los movimientos *Concreto* (desde 1953) y *Neoconcreto* (desde 1957). A partir de la incorporación crítica de elementos de la *pop art*

---

\* Este trabajo contó con el auxilio de la Beca de la Coordinadoría de Perfeccionamiento Personal de Nivel Superior (CAPES), como parte de la investigación *En el Hilo de la Navaja – diagramas del arte brasileño: del ‘programa ambiental’ a la economía del ‘modelo’* (2009-2011), dentro de la maestría del Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (PPGAV-ECA-USP). Agradezco a Thiago Mori por la lectura y revisión del texto.

\*\* Profesor de Historia del Arte en el Centro de Artes Visuales, Universidad del Estado de Santa Catarina. Investigador del Centro de Estudios DESFORMAS (USP). Magíster en Artes Visuales (PPGAV-ECA-USP). Diseñador en el colectivo *Contradesenho*. E-mail: [gustavomotta@usp.br](mailto:gustavomotta@usp.br)

americana, las obras de la *Nova Figuração* se construían en oposición a la estructuración estético-formal de los movimientos anteriores, rompiendo con el ideario planificador, próximo del racionalismo desarrollista, aludido por la geometría. Es lo que Hélio Oiticica (1937-1980), en texto de 1967, llamó de “estructuración político-social”, como inflexión del proceso “estético-estructural” que venía del periodo neoconcreto. (OITICICA, 1967)

La modernización y la adopción, en la periferia del capitalismo, de los modelos de consumo del primer mundo habían alterado significativamente la sociabilidad en el país. Tuvo papel destacado en la nueva sociabilidad la implantación general de los medios de comunicación de masas, ligados al capital internacional y su difusión generalizada por el territorio. Cabe señalar, en este sentido, el foco (que marca las obras de la *N.F.*) dado a la importancia recién adquirida por los medios de comunicación de masas, consecuencia de la modernización conservadora, entendidos (en un diagnóstico realista) como mediadores del proceso social real – y también como sustitutos, mediante la formación de una hipotética “esfera pública” burguesa, de la acción política de las masas. Tal diagnóstico que implica la mediación de la comunicación de masa, correspondiente a la intuición del “fetichismo de la mercancía”, se objetiva en las apropiaciones – en negativo – de la publicidad y de vehículos de comunicación (y también del *pop art*) operados por obras de la *N.F.* (MARTINS, 2006: 68)



**Fig. 1** - Roy Lichtenstein, *M-Maybe (A Girl's Picture)*, 1965 (magna sobre tela), 152 x 152 cm. Col. Museum Ludwig Köln



**Fig. 2** - Antonio Dias, *Querida, você está bem?*, 1964 (acrílica sobre madeira e hardboard), 121,5 x 95 x 7,5cm

Así, por medio de la intensa fragmentación de signos del *pop art* (y, a través del montaje de elementos antagónicos – como noticias de periódicos y ambientación suburbana –, la revelación de la conformidad del mismo pop art con el mundo del consumo), la obra paradigmática de Antonio Dias (1944-), joven artista de la *N.F.*, reconocía la relación íntima y estructural entre modernización conservadora y violencia política contra las clases trabajadoras.<sup>1</sup> (MOTTA, 2010)



**Fig. 3** - Antonio Dias, *Vencedor?*, 1964 (cabide de pé com construção em madeira pintada, tecido acolchoado, e capacete militar), 181 x 70 cm, MAC-Niterói



**Fig. 4** - Antonio Dias, *Fumaça do Prisioneiro*, 1964 (alquídica e spray sobre madeira), 120,8 x 93,6 x 7,6 cm. Col. MAC-USP, São Paulo

Sin embargo, a partir de 1969, con la “contrarrevolución dentro de la contrarrevolución”, instituida por el Acto Institucional 5 (AI-5), y concomitantemente con el “milagro económico” (que garantizaba la elevación del consumo de las clases medias y altas), el régimen militar se iba endureciendo. Al masacre de sindicalistas y líderes campesinos se sumaba, a partir de entonces, la persecución, prisión y tortura de estudiantes, artistas, periodistas y miembros de los grupos de resistencia armada. (SCHWARZ, 1978)

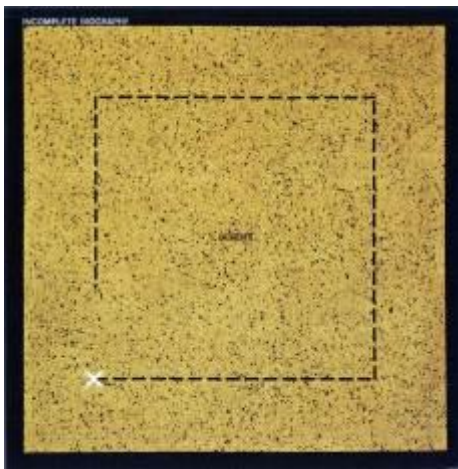
¿Sería posible figurar críticamente el horror y la violencia política que, entonces, se encontraban abiertamente normalizados en la vida social brasileña?

<sup>1</sup> Las reproducciones digitales de las obras de Dias se pueden encontrar en la sección “obras” del site oficial del artista: <http://www.antoniodias.com/>.

Si, antes de 69, las obras de la *N.F.* iban direccionadas a la formación de una masa de opositores del régimen, ¿cuál sería el público y los modos de circulación posibles para dichas piezas gráficas de reflexión política en el momento en que la dictadura emplea, en escala de masa, los más hediondos dispositivos de la violencia política moderna?

### ***Diseñando la resistencia***

Los trabajos de Antonio Dias realizados entre 1964 y 1967 estaban pautados por un procedimiento de secuestro e inversión de elementos del *pop art* americano, en el cual la relación entre imagen y palabra poseía una analogía directa (y negativa) con la estructuración de titulares y leyendas provenientes de los media. Desde 1964 – mediante la apropiación y deturpación de signos advenidos del *pop art* – las leyendas-títulos eran responsables por la apropiación irónica y ácida de formas sacadas del arte internacional. (PEDROSA, 1967: 367)



**Fig. 5** – Antonio Dias, *Incomplete Biography*, 1968  
(acrílica sobre tela), 100 x 100 cm  
Texto: INCOMPLETE BIOGRAPHY  
DESERT



**Fig. 6** – Antonio Dias, *Incomplete Biography*, 1968 (acrílica sobre cartão),  
50 x 70 cm  
Texto: Incomplete Biography  
Memory

A partir de 1968 – cuando Dias ya está en el exilio – ocurre un “giro” en su trabajo. De la violencia de los trabajos “viscerales” sobre sexo, política y violencia, el artista pasó a una postura fría y alejada, con grandes cuadros-diagramas. En estos cuadros, como señaló el crítico Mário Barata (1921-2007):

“las palabras son esenciales, pudiendo haber (habiendo casi siempre) formas referenciales de una semántica esquemática, relacionadas a las palabras de una manera o de otra. A pesar de sus pequeñas dimensiones, esas palabras se destacan en la solitud del campo plástico y la función enigmática de la

obra es mucho más mental que antes, caracterizando marcadamente las últimas investigaciones del artista. La idea, en la obra, está dada por el título. [...] Esta es la gran diferencia (hay otras) en relación a las palabras en los *comics* y en las fotonovelas o, evidentemente, en la caricatura: no estamos delante de una leyenda narrativa o de un discurso. Los elementos visuales van a explicar (o mejor y más exactamente, intentar explicar) las palabras, no son las palabras las que figuran una explicación de las imágenes.”

(BARATA, 1969)

Las palabras, aisladas en amplios campos plásticos vacíos, ganan una importancia desproporcional en relación al tamaño que ocupan en la tela. El efecto de despojamiento visual, que aproxima el cuadro de una elegancia visual casi publicitaria, se evidencia por la utilización de una fuente sin remates, próxima de la familia de fuentes Helvética, en capitales.

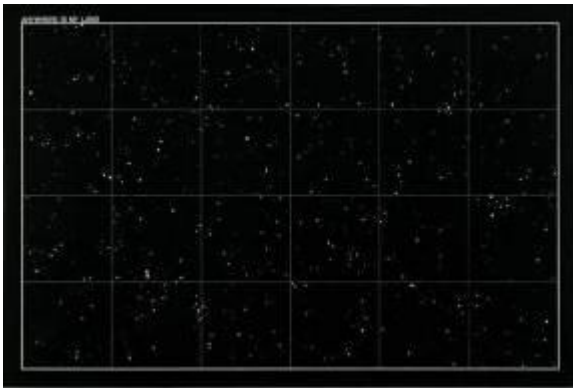


Fig. 7 – Antonio Dias, *Anywhere is my land*, 1968 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm  
Texto: ANYWHERE IS MY LAND

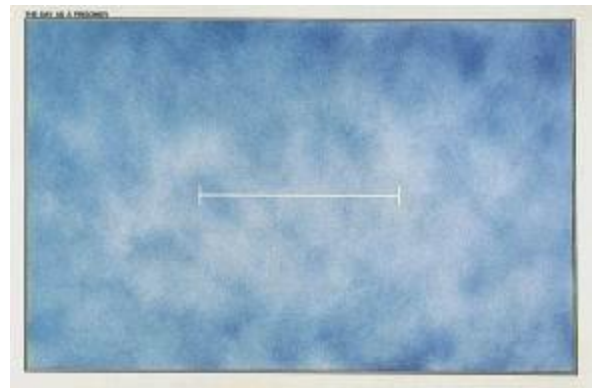


Fig. 8 – Antonio Dias, *The Day as a Prisoner*, 1971 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm  
Texto: THE DAY AS A PRISONER

Evidentemente, la posición de inversión y secuestro no cambió, ya que, más allá de la visualidad publicitaria, también el arte de los países centrales siguió siendo un arma constantemente apropiada por el artista. Lo que cambió fue el modelo que se criticaba. Si hasta 1967 el objeto de la crítica había sido el *pop art*, ahora Dias parodiaba el *minimal art* y el conceptualismo, que tomaban el circuito internacional. Las obras se apropian irónicamente de la urbanidad y racionalidad visual abstracta del *minimal art* americano, tal como de los modelos analíticos y juegos intelectuales del arte conceptual, para explicitar, en un juego distinto, de oposiciones y conflictos, su conexión con la experiencia industrial

(en el uso de los materiales y de los procedimientos modulares en la constitución de las obras) y de consumo, como señaló el crítico Paulo Sérgio Duarte:

“Sin duda, ‘bien paginados’, estos cuadros son bellos y están destinados a ser consumidos, también, de ese modo; pero conviene resaltar que, del punto de vista de la belleza, ellos no van más allá de la imagen publicitaria, de la estética del diseño. Seguramente no son solamente eso. [...] Más que agotarse en el aspecto atractivo, en el paladar de la retina, satisfecha en el lado decorativo o en los jueguitos para la mirada, ellos suscitan problemas. La idea es desplazar lo anecdótico de la figuración [como podría ser el caso en las obras hasta 1968] para la construcción ideográfica, donde se evidencia la crítica de la crítica de la representación. [...] Pero todo quedaría en eso, en una práctica más de abstracción. Ese cuadro, sin embargo, forma parte de otro cuadro más grande cuyo título-texto está delante del observador tal como la superficie pintada, inseparable del trabajo pictórico. Y se trata de un título cualquier: ‘La Biografía de Lin Piao’ [por ejemplo]. Esos títulos de Antonio Dias tienen un valor narrativo, aunque condensados, que la mayoría de las figuraciones contemporáneas buscan sin lograr.”

(DUARTE, 1979)



Fig. 9 – Antonio DIAS, *The Lin Piao's Biography*, 1968 (litografía sobre papel BFK Rives - Edição Michel Cassé, París)  
Texto: THE LIN PIAO'S BIOGRAPHY

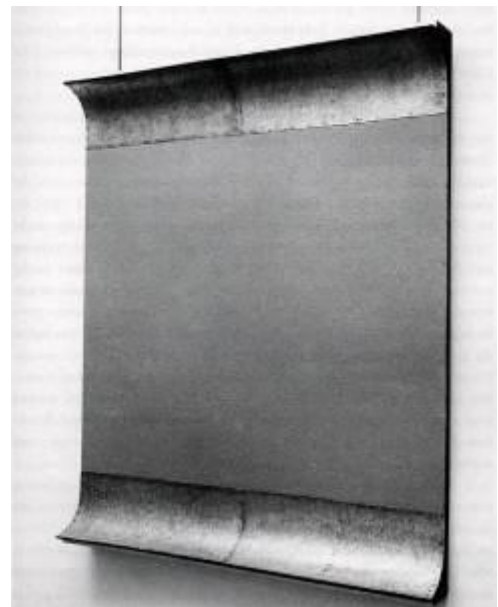


Fig. 10 – Donald Judd, *Untitled*, 1962

El desplazamiento hacia la narración demuestra la relación productiva de las pinturas – que aparentan ser enormes grades de maquetación – y desplaza la frialdad abstracta del *minimal*, insertando un contenido semántico “caliente” o explosivo (políticamente). En obras anteriores, como *O Homem que Foi Atropelado* (1963), *Vencedor?* (1964), *Nota*

sobre *a Morte Imprevista* (1965) o *The American Death* (1967), los títulos parecen retirados de titulares de diario. Al contrario, en las obras producidas a partir de 1968, los títulos sólo aluden al contenido de hechos que podrían ser, hipotéticamente, noticiados.

Tal sustitución de elementos, en la cual el título de la obra (como elemento semántico directo) pasa a hacer referencia de una manera más vaga a las noticias y titulares, interfiere también en la dimensión visual de la obra, que pasa entonces a referirse de manera todavía más directa a la visualidad de la producción de masa.

“La gran prensa retrocedía, después del golpe de 1964, a funciones mercantiles estrictas. Diarios que, en la lucha contra el Estado populista [y desarrollista] de los años 1950, llegaron a edificar con los militares un poder paralelo [...] y que ayudaron a articular el golpe militar, sufren una gran inflexión en su papel social, delegando al Estado autoritario la tarea de defender sus intereses de propietarios. La simetría es simbólica: bajo el autoritarismo es el alternativo *Movimento* que se vuelve un casi-partido, generando su propia ideología y haciendo política, mientras que el antiguo casi-partido *O Estado de S. Paulo* retrocede a la función de mero vendedor de noticias (envejecidas por el telenoticias nocturno) y propagandas impresas.”

(KUCINSKI, 2003: 22)<sup>2</sup>

Sin recurrir necesariamente a los titulares como enunciado verbal, dichas obras se apropiaban de la trama visual de revistas ilustradas o de la publicidad. Si embargo, la pretensa lógica geométrica – trayendo, por medio de la seriación de procedimientos y temas, *gaps* lógicos y falsas promesas de continuidad – hace invertir o reflexionar sobre el capítulo racionalizante de las experiencias geométricas brasileñas del período 1950-64. Si la apropiación de los elementos se hace directamente desde el campo del consumo (mediante la reproducción de la visualidad de marcas multinacionales y de informaciones tomadas de los grandes media), la rearticulación propuesta por la obra (las “formas referenciales de una semántica esquemática”, como señaló Mário Barata) expone el propio *diseño*, o sea, el proceso ideativo que rige la cadena de producción (los modelos de diagramación incompletos).

---

<sup>2</sup> La profesionalización y el asalariamiento en los grandes media alteran progresivamente, entre 1964 y el milagro económico, el carácter de la prensa en Brasil – incluyendo la elevación de los salarios de los periodistas y su comprometimiento, que era ahora profesional y ya no político-ideológico. El lenguaje popular en el periodismo fue apropiado por el discurso reaccionario, al mismo tiempo en que otros medios del periodismo impreso, adecuados para la difusión de anuncios publicitarios, ganaban las clases medias y altas. (KUCINSKI, 2003: 42)



Fig. 11 – Exemplo de *layout* de página de diagramação (<http://www.alistapart.com/>)



Fig. 12 – Antonio Dias, *Environments for the Prisoner*, c 1969 (papel metalizado e acrílica sobre cartão), 70 x 50 cm  
 Texto: WATER WATER WATER  
 WATER AHH WATER  
 WATER WATER WATER  
 ENVIRONMENT FOR THE PRISONER  
 ANTONIO DIAS

Realizado con el cuchillo en la mano, por medio de cortes violentos en el material visual apropiado, el procedimiento desnaturaliza la relación producción/consumo o planeamiento/recepción, exponiendo la unidad dialéctica de dichos pares antitéticos como el fundamento del proceso contradictorio de la economía capitalista (la abstracción de los contenidos concretos en la relación de cambio): historicización del proceso de producción de las obras e de la visualidad contemporánea, que realiza una intervención en el proceso productivo de la cultura.



Fig. 13 – Antonio Dias, *The Prisoner*, 1969 (acrílico sobre tela), 50 x 50 cm  
 Texto: The Prisoner



Fig. 14 – Publicidade da poltrona Giroflex, página interna da revista *Visão*, 28.04.1967

cement  
 lawn



Por medio de actos de una guerrilla simbólica, que implica en el montaje de un aparato visual de contrainformación, estos cuadros procuran invertir el carácter de reificación del sistema dominante de la información de masa, abastecido por los medios de comunicación y controlado por grandes grupos de poder.

### *El vacío lleno*

Se encuentran dos patrones de color en esas pinturas: 1) cuadros negros, con escritos, demarcaciones, líneas y trazados o respingos blancos; y 2) cuadros blancos, con escritos y trazados negros, rellenos por un color puro (amarillo o rojo) o bien por patrones visuales y texturas. Las pinturas también se alternan en dos formatos mayoritarios: 1) telas cuadradas de cerca de 1 x 1 metro; y 2) telas rectangulares (horizontalmente) más grandes que las primeras, con proporción 1 x 1,5.

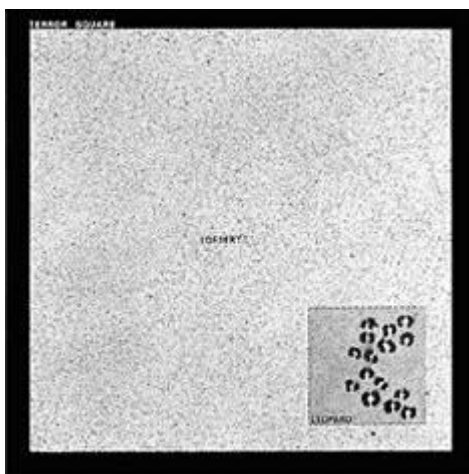


Fig. 15 – Antonio Dias, *Terror Square*, 1968  
(acrílica sobre tela), 100 x 100 cm  
Texto: TERROR SQUARE  
DESERT  
LEOPARD



Fig. 16 – Antonio Dias, *The Occupied Country* (acrílica sobre tela), 1970, 130 x 162 cm  
Texto: THE OCCUPIED COUNTRY  
ARMY

En cualquiera de las articulaciones posibles entre esos esquemas de color y formato, la pintura registra una línea interna que acompaña el borde exterior de la tela, dibujando una "caja" interna en el cuadro, haciendo referencia a las páginas de muestra o *layouts* de diagramación y edición de materiales gráficos (como periódicos, revistas). Son grandes 'cajas' que "preparan" la imagen, de acuerdo con modelos de diseño gráfico, para recibir imágenes. Sin embargo, esas cajas permanecen vacías – o simplemente rellenas por

colores puros o patrones de textura – un "relleno con vacío" que frustra la expectativa lanzada de la imagen.



Fig. 17 – Exemplo de *layout* de página de diagramação  
(<http://www.tpub.com/journalist/>)



Fig. 18 – Antonio Dias, *Absent Monument*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm  
Texto: ABSENT MONUMENT  
pyramid  
DESERT

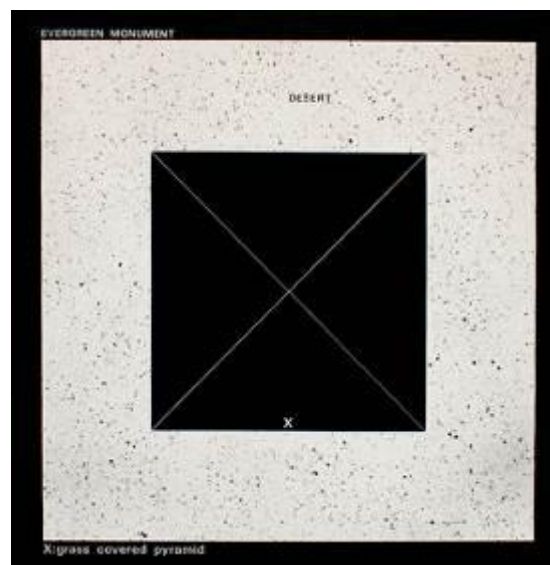


Fig. 19 – Antonio Dias, *Evergreen Monument*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm  
Texto: EVERGREEN MONUMENT  
DESERT  
X  
X: grass covered pyramid

Si por parte de Antonio Dias la retirada de las imágenes de los cuadros (y las sucesivas y frustradas promesas de mantenimiento de esas imágenes) en 1968 ya intuye la censura generalizada que vendría después del AI-5, el mismo nexo sería confirmado y agravado cuando, a partir de 1969-70, también los colores se ven abolidos de estos cuadros-diagramas.

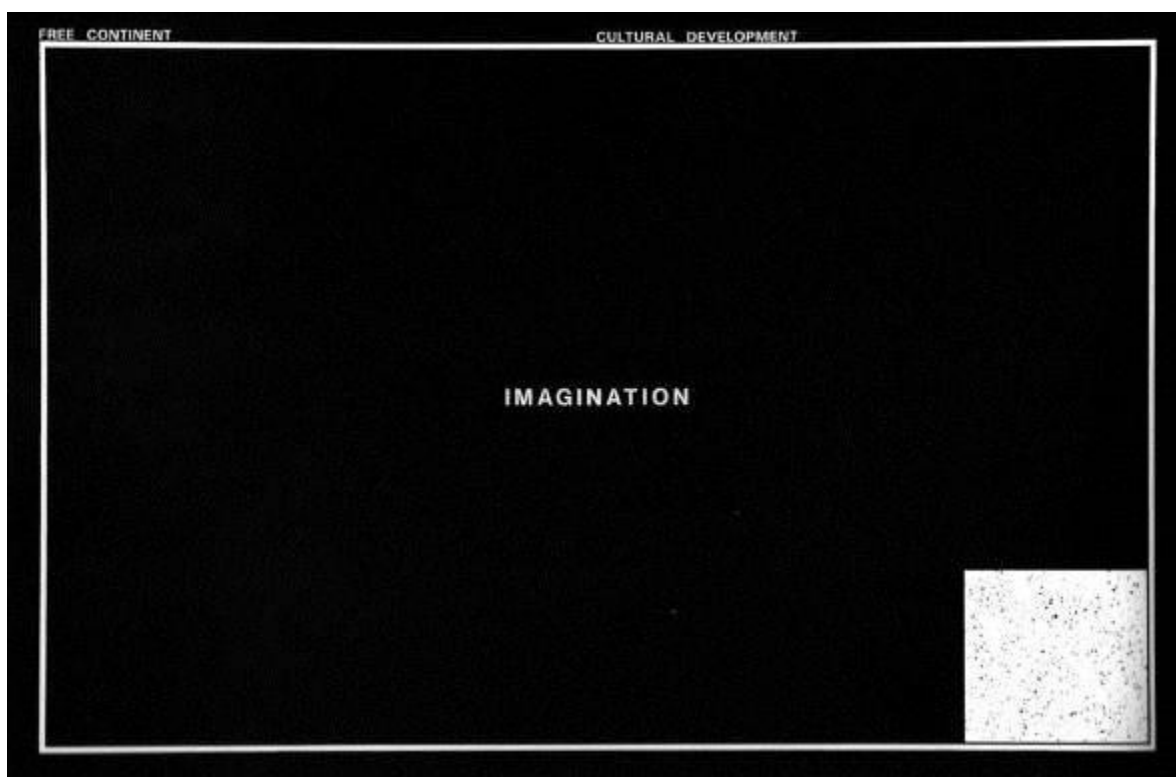


Fig. 20 – Antonio Dias, *Free Continent - Cultural Development*, 1968-9 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm

La utilización insistente del color negro renueva el carácter funéreo que ya se intuía anteriormente en los títulos de muchas de sus obras del período de la *Nova Figuração* (como *O Homem que Foi Atropelado*, 1963; *Programação para um Assassinato*, 1964; *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965; *A Morte Americana*, 1965; *Os Restos do Herói*, 1966) y de obras como *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966) de Hélio Oiticica y *Repressão Outra Vez – Eis o Saldo* (1968) de Antonio Manuel (1948). Directamente ligada a la sobria reducción cromática está el abultamiento de las dimensiones físicas del cuadro, cuyo espacio representacional negativo, en negro, pasa (después del AI-5) a tomar lacónicamente el ambiente.

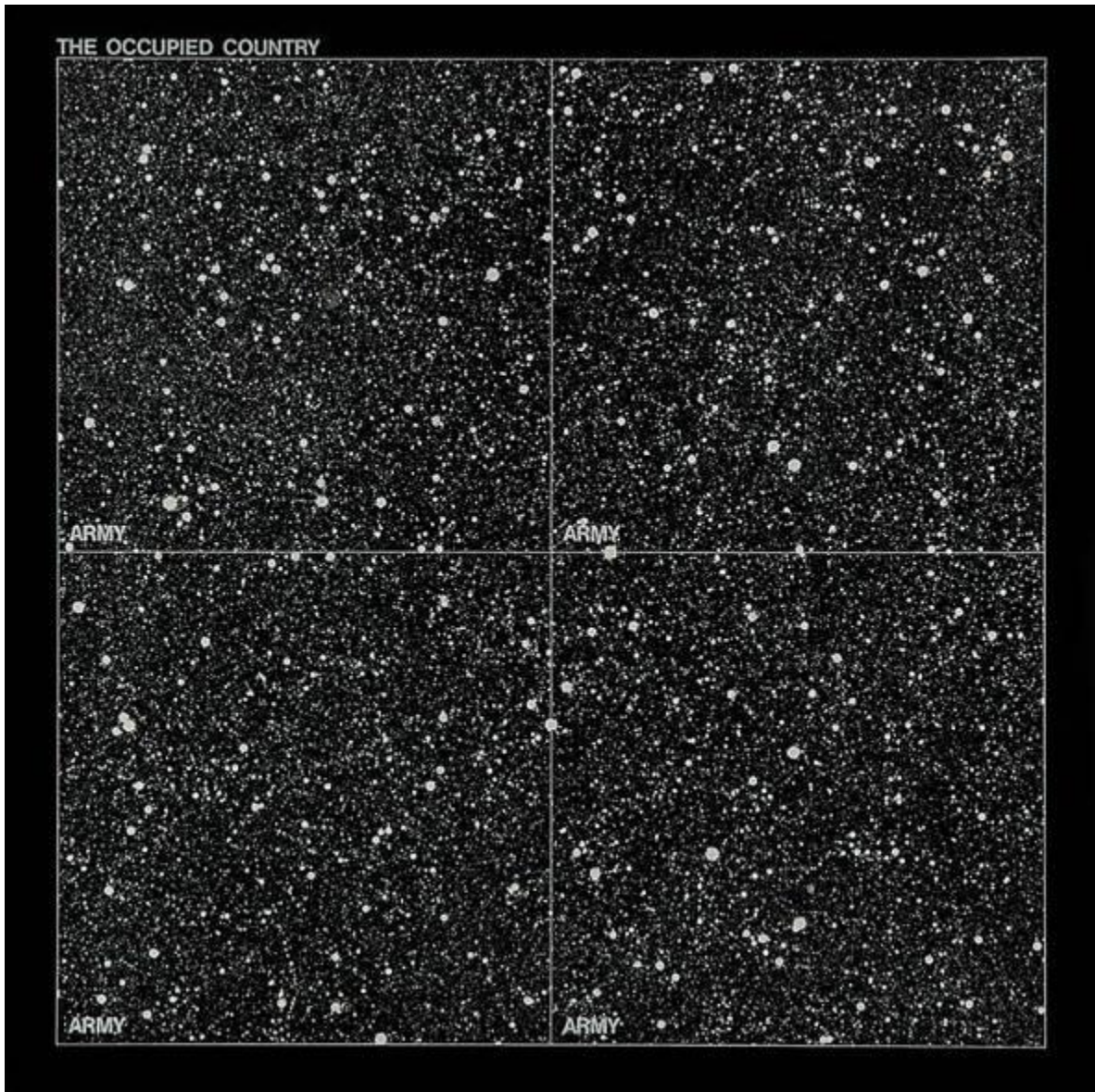


Fig. 21 – Antonio Dias, *The Occupied Country*, 1970 (acrílico sobre tela), 100 x 100 cm

En ese sentido, sería posible encadenar históricamente, en los marcos de la historia del arte brasileño, el despojamiento progresivo de la dimensión física sensible del objeto y la atención demostrada por la mediación de la imagen de la iconografía de masa en obras como *Nota sobre a Morte Imprevista* (Antonio Dias, 1965); *Homenagem a Cara de Cavalo* (Hélio Oiticica, 1966) y *Repressão Outra Vez – Eis o Saldo* (Antonio Manuel, 1968). Las “pinturas negras” producidas por Dias en el principio de los años 1970 marcarían una inflexión importante al imbricar negativamente ambos procedimientos: la dimensión

sensible de la obra se realiza en la demostración del movimiento de supresión de la imagen (que está insinuada en el campo de diagramación), substituida por un campo negro.

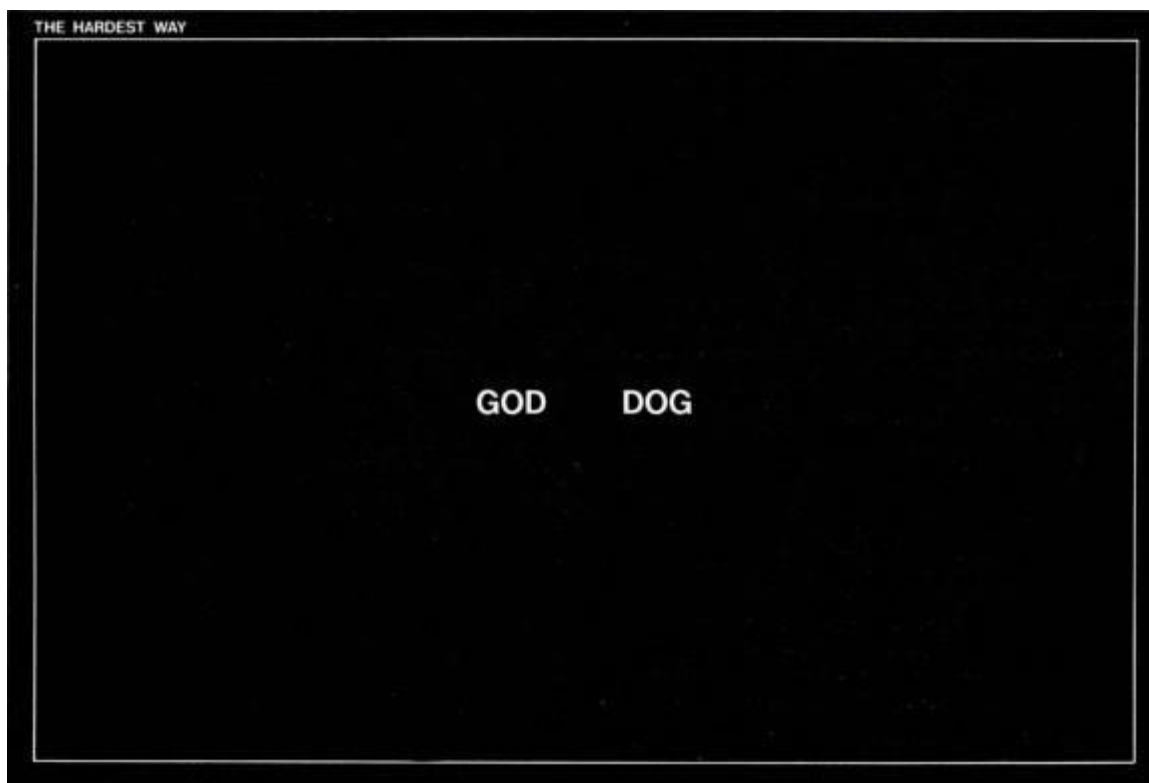


Fig. 22 – Antonio Dias, *The Hardest Way*, 1970 (acrílica sobre tela), 200 x 300 cm

Sin contar la tela, el chasis y la pintura (aplicada de forma algo mecánica en pocas camadas finas), la pintura se encuentra despida de materia física palpable (no hay aquí almohadas, velos o mantos cubriendo la imagen). Se ofrece, así, una hipertrofia del campo visual... que se encuentra vacío. Al mismo tiempo en que el agigantamiento físico enfatiza la impresión de falta visual, la dimensión funérea del campo negro ofrece (sensiblemente) una opacidad repulsiva al observador, que se siente espoliado del gozo de la imagen o de la información que se presuponía.

## *Teoría de la pintura*



Fig. 23 – Antonio Dias, *The Theory of Painting*, 1971 (acrílico sobre tela), 120 x 120 cm.

No se puede perder de vista, a pesar de la notable abertura dialógica al diseño industrial e al modo productivo del periodismo o de la publicidad impresos, que esas obras no escapan a la discusión con los medios propios de la pintura, inscribiéndose también, o principalmente, en el ámbito de la historia del arte. Del punto de vista productivo, el procedimiento, también satírico, aproxima a ambos (material periodístico o publicitario impreso y medios de la pintura) justamente al realizar una fragmentación entre ideación y producción material. En esos cuadros, los dos campos que envuelven la producción del objeto están hiperdimensionados: de un lado, inversión masiva en la producción manual virtuosística de la pintura (que aparece como una especie de enigma práctico, donde el observador intenta

descifrar el método productivo del pintor); y de otro, hiperracionalidad de la economía formal ideativa, simplificada al extremo.

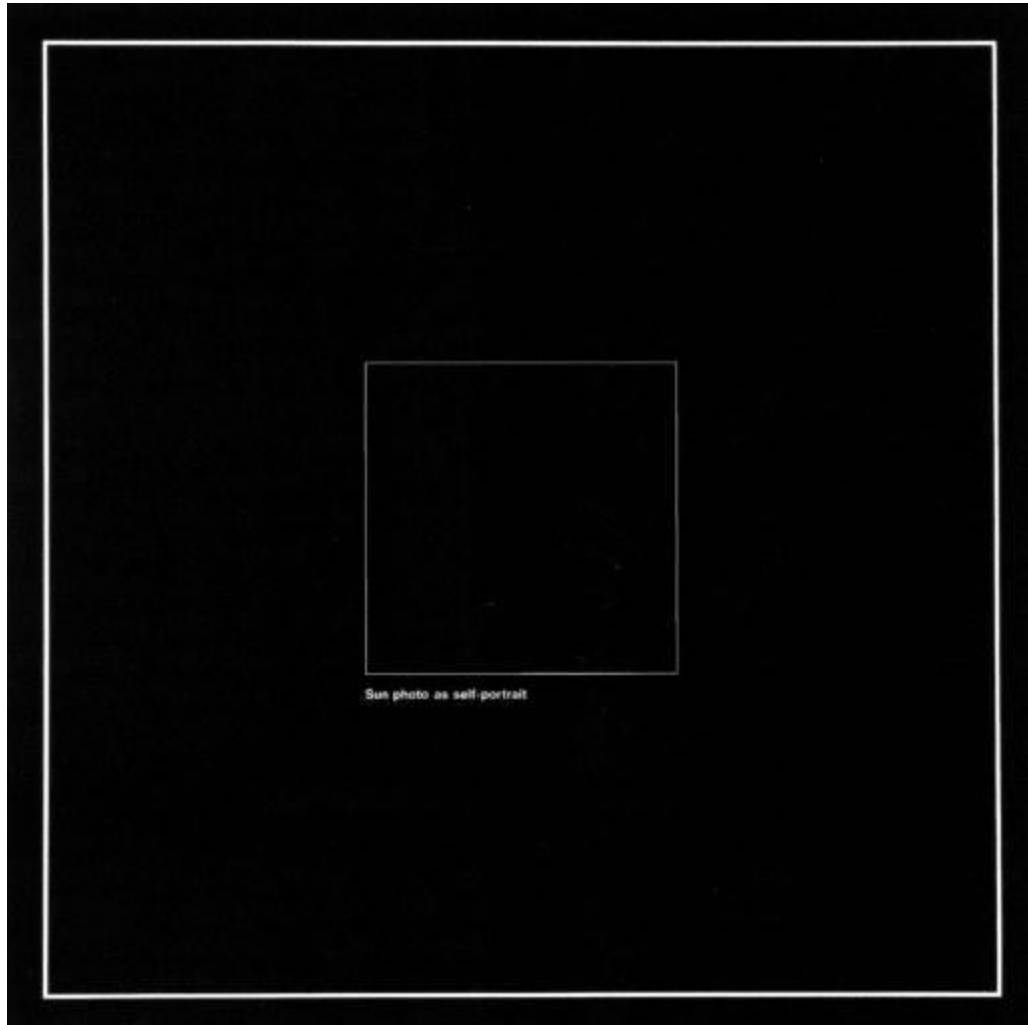


Fig. 24 – Antonio Dias, *Sun photo as self-portrait*, 1968, (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm

Del punto de vista de la fruición o del consumo, aún otro efecto disruptivo se crea. *The Theory of Painting* (1971), por ejemplo, exhibe una pedagogía irónica y reversa de la representación pictórica, en la cual la supuesta teoría de la pintura se explicita: solo “LA IMAGEN” se inscribe dentro del amplio campo negro de la tela. Solo eso, nada más, sin mayores concesiones a lo sensible (sino la remisión virtual a la historia de la pintura y, al mismo tiempo, a la frustración resultante de la brutal inmanencia empírica proporcionada por el objeto).

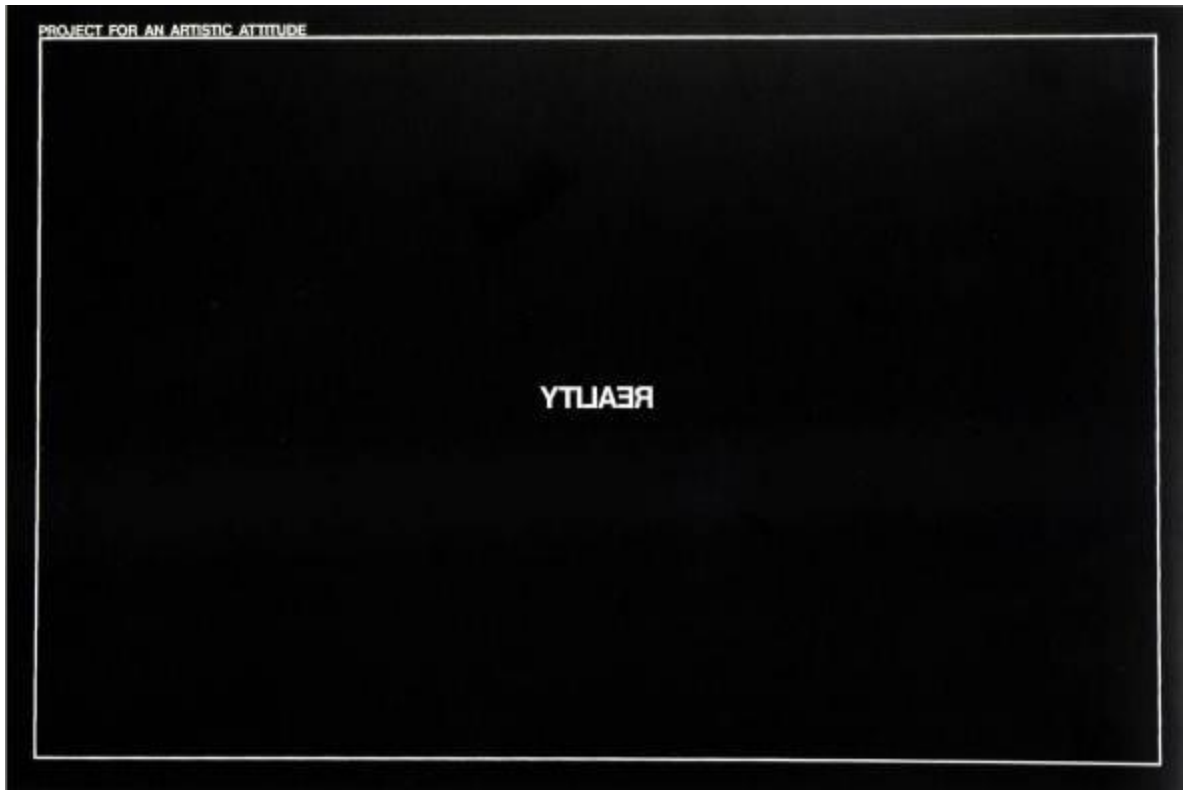


Fig. 25 – Antonio Dias, *Project for an Artistic Attitude*, 1970 (acrílica sobre tela), 200x300 cm

Se presenta un problema para el espectador, confrontado con la opacidad de la información explícita, que lo obliga a rever toda la historia de la pintura, aludiendo burlescamente a la discusión del fin de la pintura y al “último cuadro” de caballete, el *Cuadrado Negro sobre fondo Blanco*, 1915, de Malevich (1878-1935), y al mismo tiempo lleva el observador a asociar esas reflexiones “altas” de la cultura erudita a un modelo de diagramación de página (una caja gráfica preparada para recibir una fotografía o ilustración)...

En las pinturas de Antonio Dias ocurre una inversión de señal en la comunicación, que pierde su positividad (comunicativa, didáctica o estética). Al mismo tiempo, no se pierde de vista la materialidad de lo que se presenta. De esta manera, sea por medio de un desplazamiento en el modo de exposición, sea por la dilatación de las dimensiones físicas del cuadro, se realiza una intervención en el ambiente, dentro del cual, como decía el “Programa Ambiental” (1966) de Oiticica, la pintura actúa más como “señal” para una



acción del espectador que como una obra de arte, dotada de valor. Al contrario del usual, no cede al aparato expositivo, sino que trata de desarmarlo.



Fig. 26 – Antonio Dias, *The Representation* (políptico), c. 1970 (óleo sobre tela), 95 x 95 cm (cada)  
Texto: THE REPRESENTATION



Fig. 27 – Donald Judd, *Untitled*, 1974



Fig. 28 – Robert Morris, *Untitled*, 1962

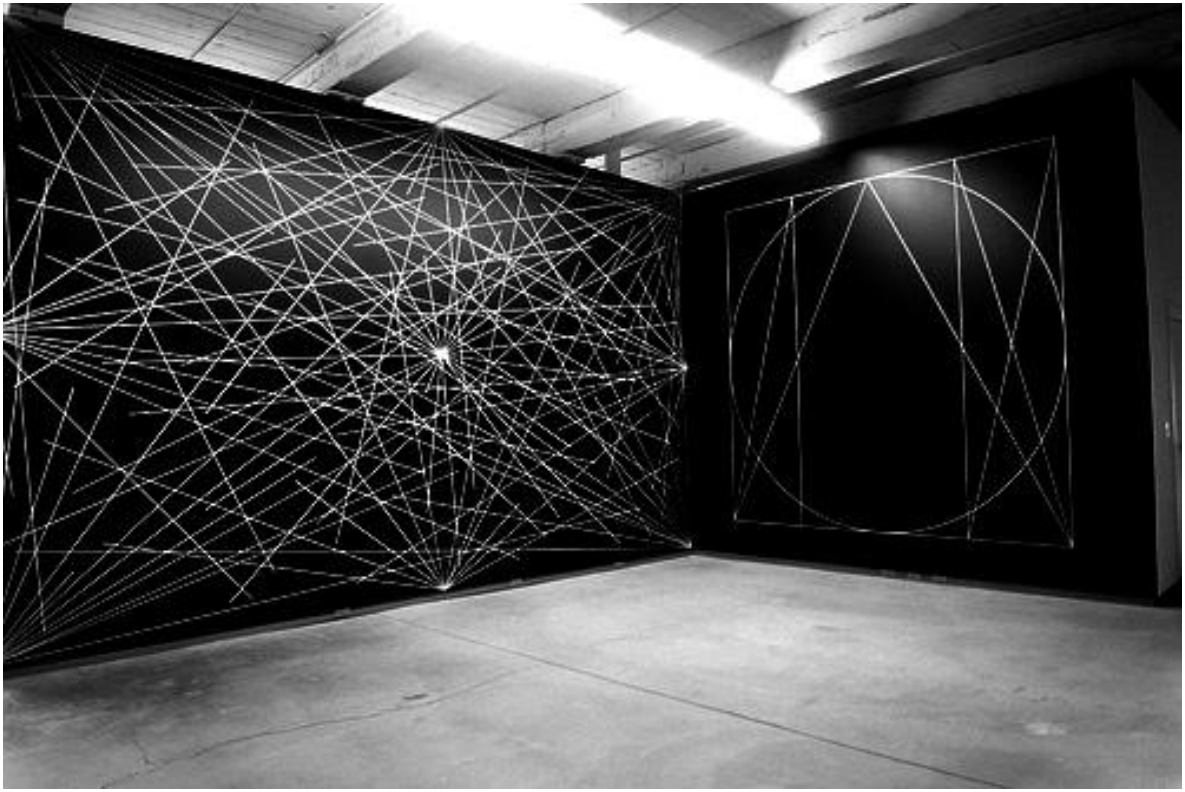


Fig. 29 – Sol LeWitt, *Wall Drawing # 289*, 1976 (giz sobre parede)

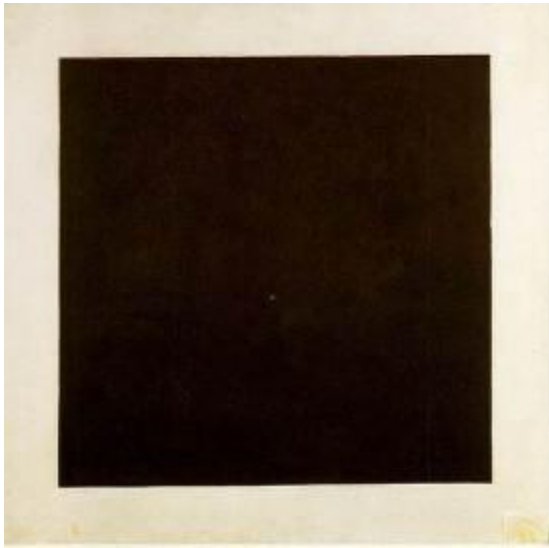


Fig. 30 – Kasemir Malevich, *Quadrado preto sobre fundo branco*, 1915 (óleo sobre madeira), 80 x 80 cm



Fig. 31 – Antonio Dias, *Realta*, 1969

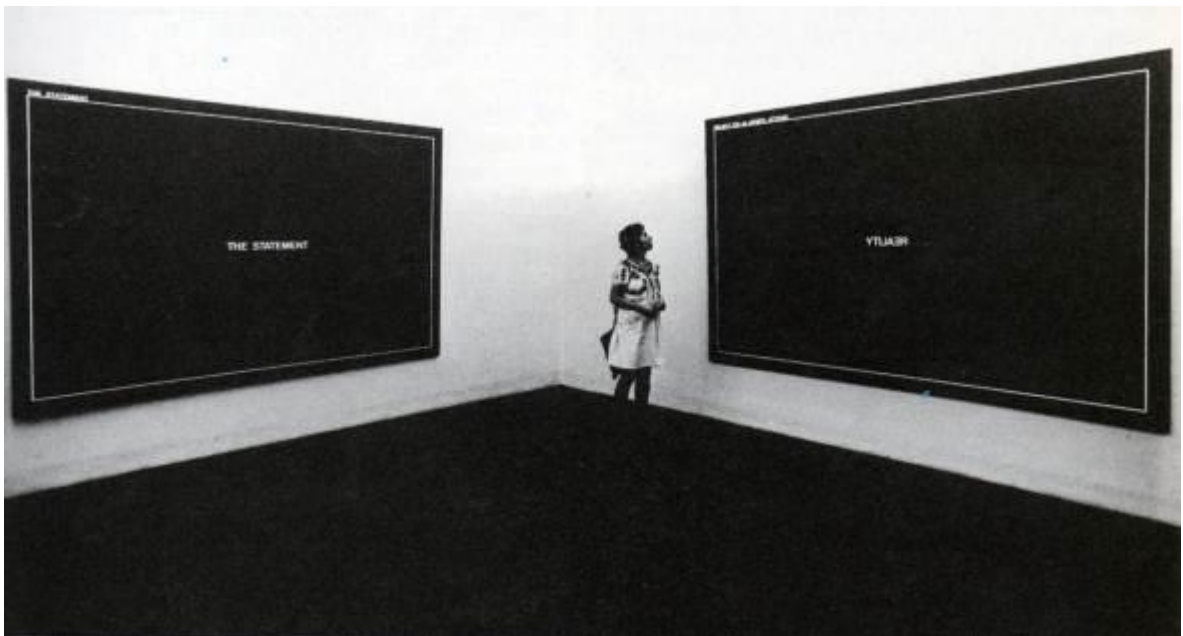


Fig. 32 – Antonio Dias, *The Statement* (1971) e *Project for an Artistic Attitude* (1971)

Por medio de la “presencia” del cuadro delante del observador, queda evidente otra capa de ironía, duplicando, en la fruición, el choque de estos dos elementos aparentemente inconexos: la historia del arte y la visualidad publicitaria. Si, de un lado, el volumen físico del cuadro hace mención a la experiencia objetual-fenomenica del minimalismo, su carácter proto o pseudo imagético asocia la experiencia física a la experiencia de la vitrina o del panel publicitario (hecho que queda explicitado por su estructuración modular, idéntica a las hojas que componen la imagen de un panel publicitario; y por el énfasis en el borde blanco, que delinea un cuadro dentro del cuadro).



Fig. 33 – Exemplo de out-door publicitário (note-se a linha branca lateral e a marca da divisão estrutural da imagem em 6 folhas)



Fig. 34 – Antonio Dias, *The Unfinished Monument*, 1969 (acrílico sobre tela), 85 x 130 cm  
 Texto sup. esq.: THE UNFINISHED MONUMENT  
 Texto interno repetido: HUNGRY

Sin embargo, en el choque, ninguna de las dos expectativas se realiza plenamente. No se trata ni de la fruición “estética” propia al *minimal*, ni del consumo vía imagen de la experiencia con la publicidad o con la información, ya que las pinturas figuran solo grandes

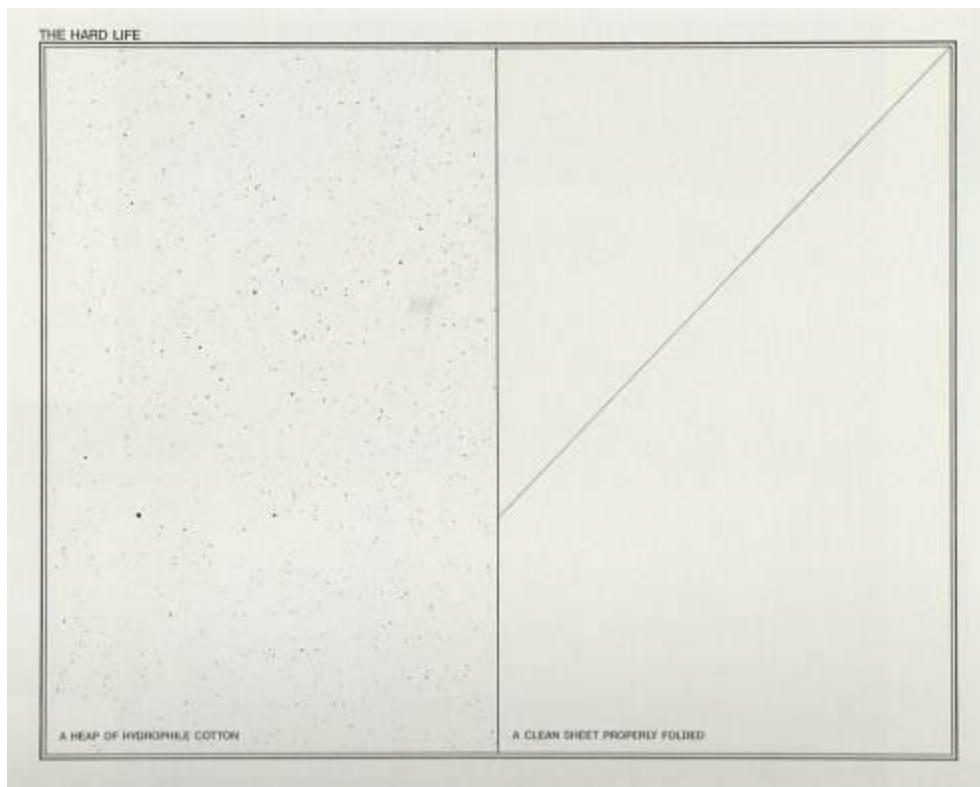
proyectos gráficos de páginas vacías. Se genera aquí un curto-circuito: el carácter objetual de la pintura es afirmado y negado al mismo tiempo justamente por la reciprocidad y complementariedad entre los dos polos (un el negativo del otro): 1) la hipertrofia de la experiencia *minimal* con las formas, 2) y la estetización de la experiencia en la publicidad. La obra opera inicialmente a partir de la seriación *minimal* de los objetos, pero su carácter estético-reflexivo se ve tensionado por la anulación que el artista realiza en la experiencia estética del observador, por medio de la fruición alienada de la visualidad publicitaria.

Así, la *producción* deja sucesivas marcas en el producto mediante la frustración de las expectativas generadas y enunciadas por la propia actividad proyectiva. La actividad individual del artista (individuación problematizada pela cisión del proceso productivo en dos momentos distintos, el de la ideación y el de la realización) concentra la crítica al régimen productivo y de circulación del arte.



Fig. 35 – Antonio Dias, FAC-SÍMILE, 1971 (acrílica sobre tela), 130,3 x 163 cm

En *The Hard Life* (1968) la caja rectangular trazada con una línea negra (sobretitulada, en la parte exterior, como *La Vida Difícil*) divide dos campos simétricos y presenta explícitamente la formulación del problema, que es el de la unidad contradictoria de los polos *producción* y *consumo*. Así lo expone: a la tela blanca salpicada con tinta negra se añade, 1) en el campo a la izquierda, la siguiente leyenda: “una pila de algodón hidrófilo” (*a heap of hydrophile cotton*); 2) Ya en el campo a la derecha, una línea negra – proveniente del canto superior derecho – traza la hipotenusa de un triángulo rectángulo. Ahí se añade otra leyenda: “una sábana limpia correctamente plegada” (*a clean sheet properly folded*).



**Fig. 36** – Antonio Dias, *The Hard Life*, 1968 (acrílica sobre tela), 130 x 162 cm  
Texto: THE HARD LIFE  
A HEAP OF HYDROPHILE COTTON | A CLEAN SHEET PROPERLY FOLDED

La dimensión del confort de la “sábana limpia, propiamente plegada” intuye una característica de la modernización conservadora propia a la periferia, ausente en las economías centrales: que la concentración interna de renta (impulsada por el “milagro económico”), rebajando los salarios, permite que el consumo por parte de las clases medias

y altas no se restrinja al consumo de bienes, sino también y principalmente intensifique el consumo de servicios – imbricando consumo y exploración:

“el padrón de vida de la nova clase media se beneficia muchísimo de los servicios baratos. En el Brasil, la empleada doméstica es barata, la parrilla de bufé libre o la pizza de segunda son baratos porque el parrillero y el pizzero ganan poco, el salón de belleza es relativamente barato porque la peluquera y la manicure ganan poco, etc. Ese tipo de exploración de los trabajadores por la nueva clase media reduce su coste de vida y torna el día a día más comfortable que el de la clase media de los países desarrollados. La subida de la renta de los sirvientes es contradictoria con el nivel de vida relativamente alto de los remediados.”

(MELLO e NOVAIS, 1998: 632)

En vista de los demás trabajos de la serie, el carácter publicitario explícito de la segunda leyenda (*a clean sheet properly folded*) puede, en otra traducción, referirse a una descripción técnica, propia del oficio del diagramador o diseñador gráfico: “una hoja en blanco correctamente plegada”. El juego reflexivo propuesto por el artista proyectaba el hacer artístico (individual) en el campo social de la circulación y del consumo (aludido en las maquetaciones y diagramaciones o en la utilización de la galería como soporte del trabajo).

### ***En el exilio: el ‘desigual y combinado’ de la pintura***

Mário Pedrosa (1900-1981) había señalado, en 1967, en el primer año de exilio del joven artista que

“[Antonio Dias] ya ocupa en el arte joven brasileño un lugar aparte y en la línea de frente internacional tiene su puesto de combate. Su dibujo narra, pero sobretodo expone. [...] La figuración ahí es al mismo tiempo ilustrativa y plástica: no es en vano que la narrativa, el discurso, el verbo es tan imprescindible para su pintura cuanto más rigurosa, frontalmente formal, ella sea.”

(PEDROSA, 1967/1998: 368)

La reducción progresiva de los elementos visuales, cromáticos y matéricos del campo interno del cuadro profundiza las características señaladas por Pedrosa, así como la dilatación de la tela trata de insertar la pintura en una dimensión ambiental, avanzando en el

proceso reconocido por Oiticica en el “Esquema General de la Nueva Objetividad”. (OITICICA, 1967)

Más allá de los desplazamientos de punto de vista exigidos por los modos de exposición, las dimensiones de algunas obras exigen desplazamientos físicos (obras como *AlphaOmega Biography*, 1968, y *Project for “The Body”*, 1970, poseen seis metros de extensión horizontal) que obligan al observador a “recorrer” la obra. También tienen lugar alteraciones disruptivas de material (como en *AlphaOmega Biography*, en la cual el término “ISOLATION” está escrito en la pared), que sugieren la insuficiencia del campo pictórico frente a los impases de la situación concreta de la sociedad.



**Fig. 37** – Antonio Dias, *AlphaOmega Biography* (políptico), 1968 (acrílica sobre tela), 190 x 380 cm  
Texto: CELL FLESH SKIN ISOLATION  
PATTERN IMAGE VISION UNIVERSE



En lo que se refiere a los títulos, el “discurso imprescindible” para la “rigorosa pintura formal” (en los términos de Pedrosa), ya en las pinturas-diagramas producidas a partir de 68, pero también en los trípticos *ambientales*, el uso de lo que había sido la estructura visual de los titulares en las obras realizadas entre 1963 y 1967 aparece depurado en un enunciado analítico. Apuntase a la estructura de la noticia, pero por medio solamente de constataciones abstractas o generales, no referidas a hechos particulares reconocibles a primera vista: *The Hardest Way* (1970), *Anywhere is my Land* (1968), *Terror Square* (1968), *The Occupied Country* (1970), *Environment for the Prisoner* (1970), *The Tripper* (1971); además de las diversas *biografías* y *proyectos* (ver adelante). El uso entre cínico y sarcástico de un inglés básico, instrumental o publicitario (ya utilizado ocasionalmente antes del exilio, en obras como *The American Death*, 1965), reitera la posición de la obra de Dias “en la línea de frente internacional” (como había señalado Pedrosa).



Fig. 37 – Antonio Dias, *The Tripper*, 1971 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm

Así, la situación del exilio, al mismo tiempo en que obliga el artista a enfrentar el circuito artístico internacional, inscribe también su acción en la discusión local, que pasa a ser

tomada en nuevos términos, sistémicos – en un movimiento que procura superar críticamente los límites (algo idealistas) de la problemática estrictamente nacional.

***Entre el espacio ambiental y la temporalidad de la “Tierra en trance”***

La recurrencia de dípticos y trípticos, dentro de los cuales se escenifica un juego de oposiciones (como “el día” y “la noche” de *Ambiente para el Prisionero*) busca profundizar el contradictorio carácter objetual de esas pinturas. Además, los títulos reponen virtualmente (para la reflexión del observador) el carácter ambiental-espacial-participativo del debate artístico brasileño de la época, insistiendo en sustantivos referentes al espacio: *Cualquier lugar* [que es mi tierra], *Plaza del terror* (o aún, irónicamente, *cuadrado del terror*), *El país ocupado* y *Ambiente para el prisionero*.

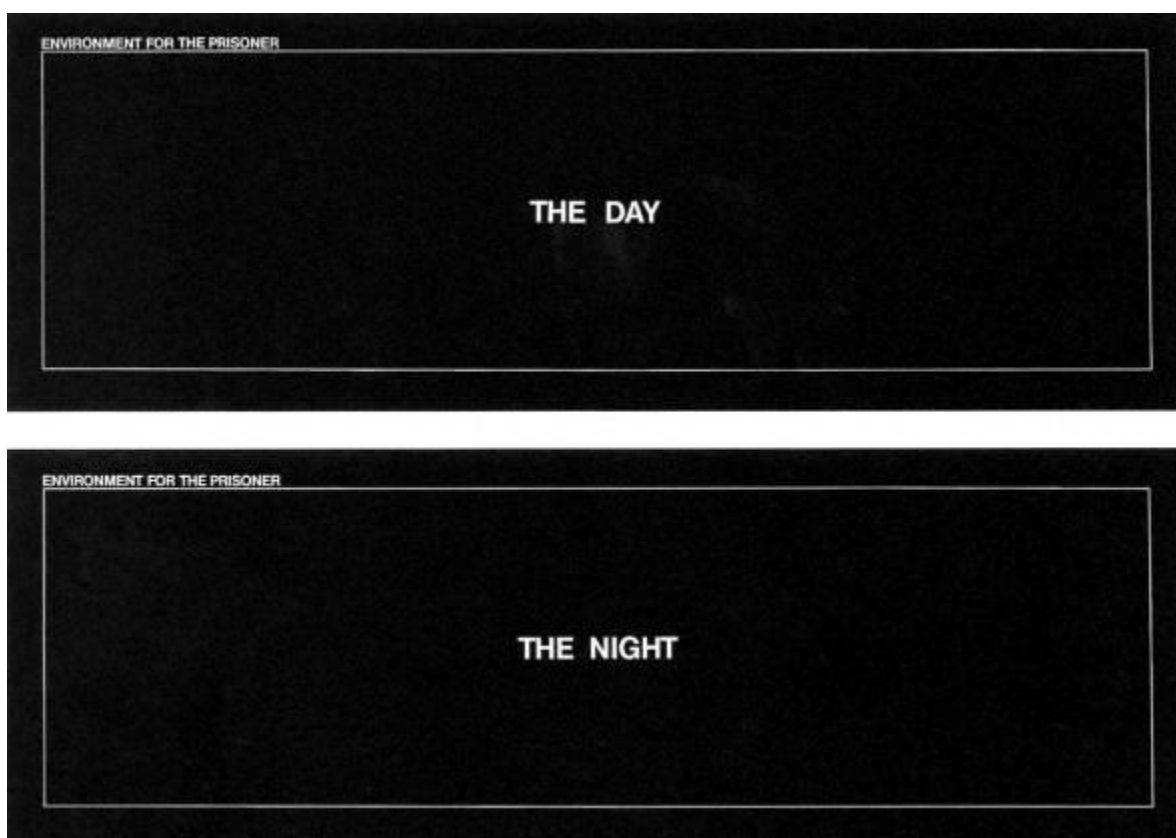


Fig. 39 – Antonio Dias, *Environment for the Prisoner / The day / The Night*, 1970 (acrílica sobre tela), 50 x 149 cm

Tan importante cuanto la semántica espacial de los sustantivos es la dimensión lúgubre de que los complementos nominales o adjetivos dotan las expresiones de los títulos: el *camino*

*más difícil*; el *lugar* que es *cualquier* (presuponiendo un desplazamiento algo aleatorio del sujeto enunciadador);<sup>3</sup> la *plaza* (o cuadrado) dentro de la cual *actúa* el *terror*; el *país* que está *ocupado* por fuerzas militares (la palabra *army*, ejército, aparece dentro del cuadro); el *ambiente* donde el *prisionero* *está preso*. Circunscribiendo una relación gramatical en la cual un sustantivo que indica lugar sufre la intervención de una acción efectuada desde fuera del enunciado (por ejemplo, por el término “ejército” de *El país ocupado*, que, inscrito en la tela, completa la información del enunciado principal) queda presupuesta una dimensión de tiempo – en la cual se da la acción. En estos cuadros, la dimensión del tiempo aparece tácitamente o, como en *Ambiente para el Prisionero*, como un elemento ajeno al enunciado principal del título, y que lo completa: *el día y la noche*.



Fig. 40 – Antonio Dias, *Project for “The Body”*, 1970 (acrílica sobre tela), 200 x 600 cm  
Texto: ENERGY MEMORY

En otros cuadros aparecen referencias explícitas a la dimensión temporal, en las cuales el procedimiento de “apropiación” o “secuestro” de la estructura de la noticia lleva a la cisión

---

<sup>3</sup> O, en una contralectura, como si la propia forma de la mercancía silbara: “estoy por todo lado”.

analítica de los enunciados escritos en dos temporalidades claramente distintas. Esas temporalidades distintas toman por formas-modelo:

- 1) la “biografía” (la descripción o narración de un suceso) referida en *The Lin Piao Biography*, *AlphaOmega Biography*, *Incomplete Biography* (1968);
- 2) y el “proyecto” (la proposición de algo a realizar) referido en obras como *Project for a Shine* (1970), *Project for an Artistic Attitude* (1970), *Project for “The Body”* (1970), *Project for a People’s Flag* (1970)

El régimen de temporalidad escindida (entre la narración del suceso y la proyección de algo todavía por suceder) que estos títulos articulan se ve tensionado por el régimen visual que continua el mismo. Visualmente, los cuadros siguen representando espacios vacíos y señales de incompletitud. Por un lado, dichos señales profundizan la inconclusión y la apertura a la intervención contenidos en el uso del término “proyecto” (que aparece entretanto positivado); por otro lado, una vez que la “biografía” supuestamente describe la narración de hechos pasados, la incompletitud visual (también referida verbalmente en el caso de *Incomplete Biography*) ironiza el carácter cerrado o realizado de la vida anterior, señalando una especie de apertura del hecho pasado (además de establecer una especie de generalización y una distancia objetiva en relación al carácter personal e individual presente en el término “biografía”).



Fig. 41 – Antonio DIAS, *The Lin Piao's Biography*, 1968 (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm  
Texto: THE LIN PIAO'S BIOGRAPHY

El carácter episódico de los “hechos” registrados en imágenes en las obras anteriores (hasta 1968, ligadas al “secuestro” de la *pop art*) cede lugar al procedimiento depurado de diagramación del cuadro, que, análogamente a la cisión de la temporalidad, también realiza una cisión irónica entre “dentro” y “fuera” del campo representacional. La comparación con el régimen visual de las obras anteriores a 1968 que el cuadro fuerza al observador a hacer, reiterando la escenificación de un interés analítico, ironiza la función de la pantalla como portador del contenido imagético. En esos cuadros, donde *falta la imagen* (anunciada o prevista por la diagramación que delimita la caja cuadrada o rectangular como en un álbum de cromos), el “fuera” del campo representacional (la tira blanca o negra, externa al “marco” pictórico demarcado por la línea de la caja, donde se inscribe el título de la obra) todavía queda “dentro” de la estructura física del cuadro (espacio pictórico sobresaliente que se encuentra virtualmente anulado).

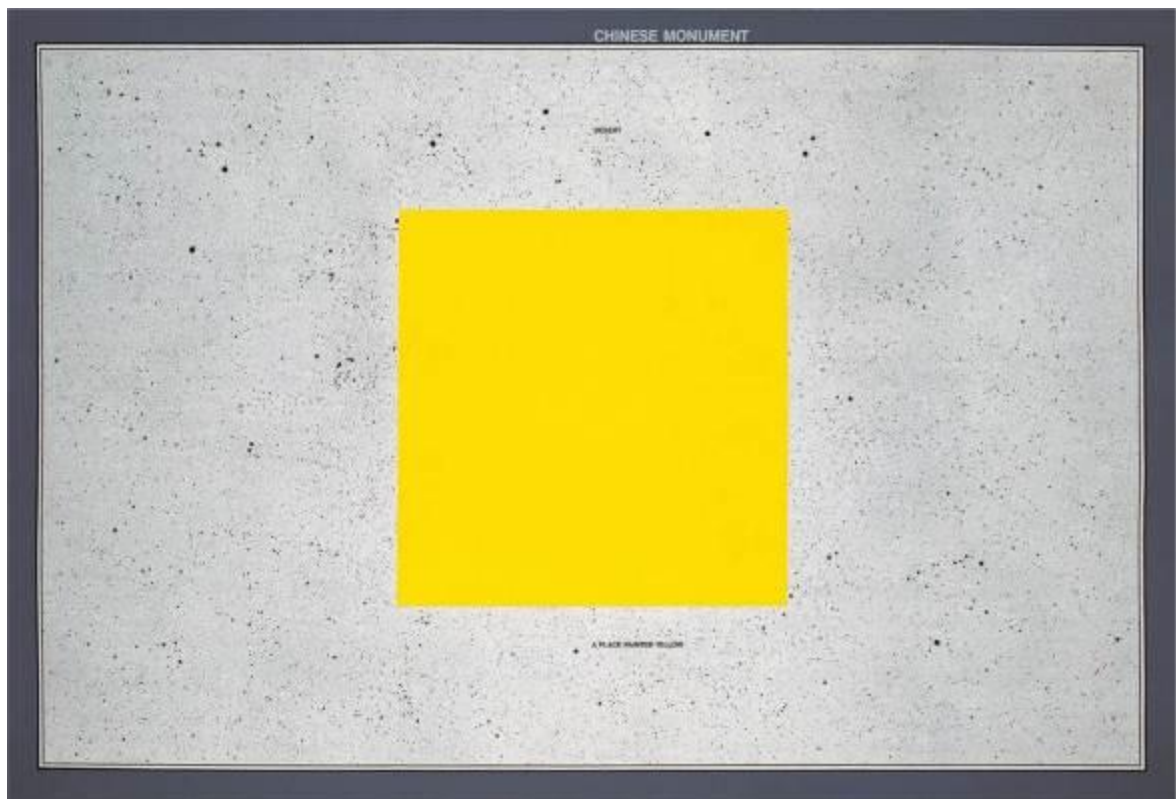


Fig. 42 – Antonio Dias, *Chinese Monument*, 1969 (acrílica sobre tela) 200 x 297,5 cm  
Texto: CHINESE MONUMENT  
DESERT  
A PLACE PAINTED YELLOW

### ***De Brasília a Maracangalha (o monumentos para El País Ocupado)***

Aunque en lo que se refiere a los títulos de los trabajos, en el mismo sentido paradójico o contradictorio, se encuentra una especie de dialéctica no apaciguada (y no explícitamente enunciada) entre las dimensiones espaciales y temporales en la utilización del término “monumento”: *The Unfinished Monument* (1969), *Chinese Monument* (1970), *Monument to the Memory* (1970) y *Monumento al Polvo* (1970). En este caso, hace alusiones a la concentración de temporalidad que el monumento histórico efectúa, como hecho artístico realizado, *por una autoridad*, en el espacio social de la ciudad. De modo a tensionar el carácter oficial y el contexto de patriotada que la idea de monumento cargaba — la idea según la cual el vacío visual presentado internamente en las pinturas pudiera representar un monumento — refuerza el carácter iconoclasta del vaciamiento del campo visual.

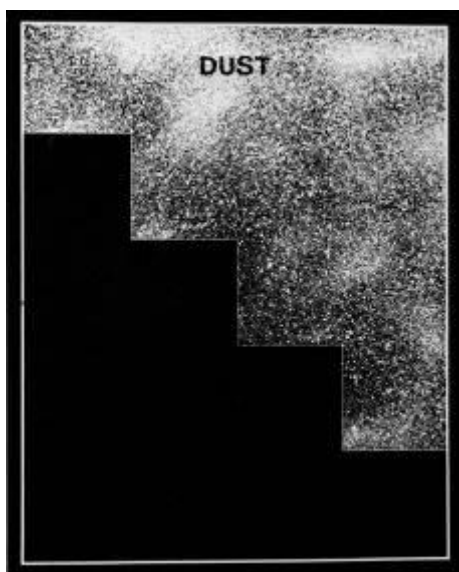


Fig. 43 – Antonio Dias, *Monumento à Poeira*, 1970  
(acrílico sobre tela) 162 x 130 cm  
Texto: DUST

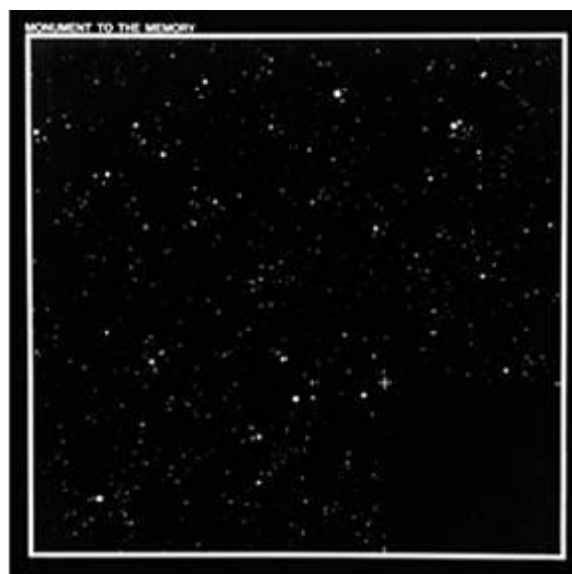


Fig. 44 – Antonio Dias, *Monument to the Memory*, 1970 (acrílico sobre tela) 100 x 100 cm  
Texto: MONUMENT TO THE MEMORY

La vía es el paradojo: en vez de mostrar una figura que represente un momento de pregnancia de la historia (tal como la cuentan oficialmente) presenta campos vacíos, que aluden (inclusive en los títulos) no a la temporalidad larga, progresiva, acumulativa y permanente de los hechos históricos monumentales (que ya sucedieron y que ya no puede ser impedidos, por ninguna fuerza), sino a la brevedad e inestabilidad de lo inacabado y de lo “por hacer” (como en *Unfinished Monument*). Dichos monumentos reproducen la

inestabilidad y precariedad de la *Sacolândia* (“favela” construida a partir de restos de material y bolsas vacías del cemento utilizado en la construcción de la nueva capital, registrada en las fotos de Marcel Gautherot), que corroía la colosal solemnidad de Brasilia, demostrando la verdad brutal por detrás de la aparente armonía de las formas monumentales.

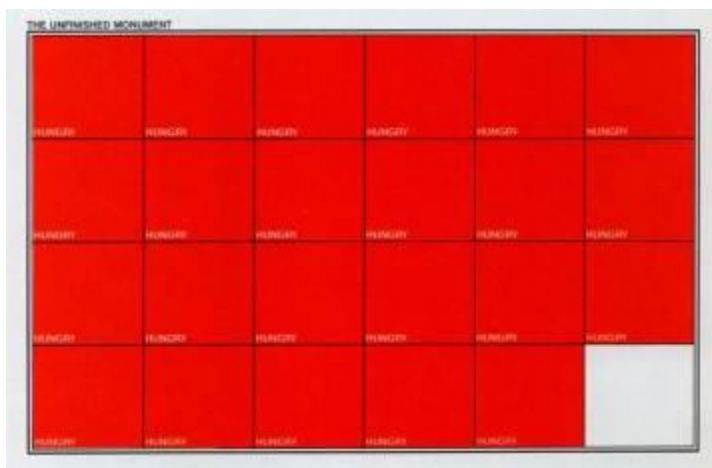


Fig. 45 – Antonio Dias, *The Unfinished Monument*, 1969 (acrilica sobre tela), 85 x 130 cm  
 Texto sup. esq.: THE UNFINISHED MONUMENT  
 Texto interno repetido: HUNGRY



Fig. 46 – Marcel Gautherot, *Moradia dos trabalhadores da construção civil na Sacolândia*, arredores de Brasília, c. 1959

La inestabilidad y la instantaneidad son las marcas comunes de los monumentos erigidos (virtualmente) por Dias. En *The Unfinished Monument* (1969), la palabra HUNGRY (HAMBRE), pintada de blanco sobre un fondo rojo, está repetida en 23 de los 24 cuadrados que componen la tela. En el último cuadrado, que completaría geoméricamente la serie, hay solo un campo blanco, vacío. El contenido enunciado y la base constructiva aquí es el hambre (*hungry*) renitente, cuyo sufrimiento solo se puede acortar por medio del inexorable vacío blanco de la fosa geométrica, “en palmos medida”.<sup>4</sup>

Es de destacar que en *Monument to the Memory*, dentro del campo interno de la caja, parcialmente rellena por gotas de tinta blanca, hay un cuadrado en el canto inferior

<sup>4</sup> Según los versos de João Cabral de Mello Neto (1920-1999) compuestos en 1955, y la música de Chico Buarque (1944-), en “Funeral de un Labrador”, para la versión teatral de *Morte e Vida Severina* (1965): “Esta fosa en que estás / Con palmos medida / Es la cosa menor que / Has logrado en la vida // Es de buen tamaño / ni ancha ni profunda / es la parte que te cabe / en este latifundio // No es una fosa grande / es fosa medida / es la tierra que querías / ver dividida // Es muy grande fosa / Para tampoco difunto / Pero estarás más amplio / Que en este mundo // Este foso no es / ni largo ni profundo / No, es muy grande fosa / Para tampoco difunto // Pero a tierra dada / No se abre la boca”.

derecho, completamente negro, sin intervención: algo parece haber sido arrancado de la constelación de memorias presentada. El relleno interno de tinta salpicada en la tela, que se puede encontrar en varios cuadros de la época, que fueron confundidos con representaciones visuales de galaxias (lo que añade aún otra camada irónica, la representación visual del vacío sideral, una especie literalmente universal de vacío), gana por primera vez, en *Chinese Monument* (1970) y *Monumento à Poeira* (“Monumento al Polvo”, 1970), valor semántico declarado: arena y polvo.



Fig. 47 – Zeni da Mangureira com *B34 Bólido Bacia 1*, 1965-66 (plástico, terra e luva de borracha), 15 x 67 x 45,8 cm (foto de Hélio Oiticica)

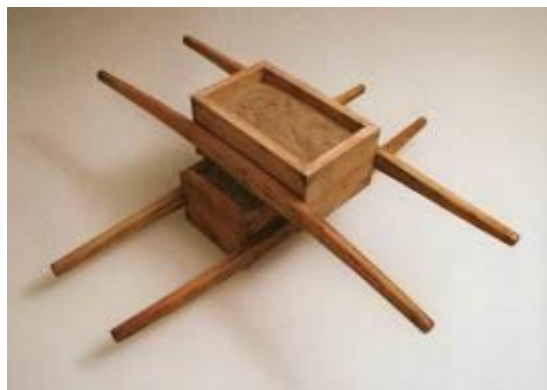


Fig. 48-49 – Hélio Oiticica, *B36 Bólido Caixa 19 “Padiola”*, 1966 (madeira e brita), 24 x 150 x 39 cm

***No reconciliados (o solo la violencia ayuda, donde la violencia reina)***

Se lo puede llamar por inúmeros nombres: País Ocupado, Cualquier Lugar, Ambiente para el Prisionero, Plaza del Terror, Tierra en Trance, Eldorado, *Sertão*, Tierra del Sol, Tropicalia, Maracangalha, Tercer Mundo, Periferia del Capitalismo, América Latina, Brasil, Argentina, Vietnam... Sin embargo, en este vasto territorio, cenizas, tierra árida, polvo y detritos constituyen (todavía) la única figuración posible de la Historia.





Fig. 50 – Antonio Dias, *History*, 1968 (PVC, terra, poeira e detritos), 6,5 x 39,7 x 38,5 cm

### **Bibliografia**

BARATA, Mário (1969) “Bilhete da Europa: Antonio Dias em Milão” en *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro), 30.12.1969.

BENJAMIN, Walter 2006 (1935) « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » en *Oeuvres II* (Paris: Folio).

DUARTE, Paulo Sérgio (1979) “A trilha da trama” en *Antonio Dias* (Rio de Janeiro: FUNARTE).

KUCINSKI, Bernardo (2003), *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (São Paulo: EDUSP).

MARTINS, Luiz Renato (2006) “A Nova Figuração como Negação” en *Revista Ars* (São Paulo), Nº 8.

MELLO, João Manuel Cardoso de, y NOVAIS, Fernando (1998) “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna” en SCHWARCZ, Lilia Moritz (comp.), *Historia da Vida Privada no Brasil* (São Paulo: Cia. das Letras).

MOTTA, Gustavo (2010) “Uma fratura na participação. Hélio Oiticica lê a 'Nota sobre a morte imprevista'” en *Prêmio Estudos e Pesquisas sobre Arte e Economia da Arte* (São Paulo: Programa Brasil Arte Contemporânea).

En línea: [http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Documents/Gustavo\\_Motta.pdf](http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Documents/Gustavo_Motta.pdf)

OITICICA, Hélio (1967) “Esquema geral da Nova Objetividade” em Nova Objetividade Brasileira (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna).

PEDROSA, Mário 1998 (1967), “Do pop americano ao Sertanejo Dias” em ARANTES, Otilia (comp.) Acadêmicos e Modernos – Textos Escolhidos III (São Paulo: EDUSP).

SCHWARZ, Roberto (1978) “Cultura e política: 1964-69 – Alguns Esquemas” em O pai de família e outros estudos (São Paulo: Paz e Terra).

SCHWARZ, Roberto (2012) *Martinha versus* Lucrecia – ensaios e entrevistas (São Paulo: Cia. das Letras).