

LA NUEVA FIGURACIÓN COMO NEGACIÓN*

Luiz Renato Martins**

RESUMEN:

La poética neoconcreta y su apología de la *participación* denotaba optimismo y revelaba el sentimiento de la posesión cognitiva de un todo vivo e íntegro; reverberaba una totalidad que la trascendía, al modo del paradigma de la idea de Nación como un proceso propio y mayor. Así se asociaba al ambiente optimista que caracterizó los años del nacional-desarrollismo, antes del golpe militar de 1964.

¿Sin embargo, como hablar de tal trauma? ¿Como hacer el trabajo de la memoria, combinando el sufrimiento ante el presente con la representación efectiva de nuevas contradicciones, cuyo reconocimiento efectivo exigía la crítica del optimismo anterior?

La comprensión de la nueva situación pedía la superación de la “estrechez de la problemática nacional”. De ahí, que los trabajos plásticos de Antonio Dias (1944), en el ámbito de la Nueva Figuración (1965) secuestraran al arte pop como emblema de la perspectiva céntrica y la combinaran a discursos heterogéneos: matrices del constructivismo revolucionario y la *Neue Sachlichkeit*.

Se realizó así el descubrimiento crítico y expresivo de una problemática hasta entonces no identificada en el cielo de las ideas nacionales: la de las fantasías correlatas al “fetichismo de la mercancía”, descuidadas por la generación intelectual anterior.***

PONENCIA:

La tendencia estructural a la volubilidad y al eclecticismo de la cultura brasileña – y de las culturas periféricas, en general – se traduce en la ausencia de una trama intensa o de una “causalidad interna”, para usar el término de Antonio Candido (1918),¹ ausencia, cuya contrapartida demanda el largo, difícil, tardío y aún hoy incompleto proceso que Paulo Emílio Sales Gomes (1916-77) acuñó como la “penosa construcción de nosotros mismos” (Gomes, 2001: 90).²

Dicho esto, podemos preguntar: en que medida la negación del orden precedente, puesta por la Nueva Figuración (NF), *corresponde a una causalidad interna* y, de este modo, consiste

* Versión original: Martins, 2007:62-71; versión en español: Martins, 2012.

** *Luiz Renato Martins* es docente del área de Historia, Crítica y Teoría del Arte del Departamento de Artes Plásticas de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, y coordinador científico del Centro de Estudios DESFORMAS (USP, <http://desformas.wordpress.com/>). Publicaciones en Argentina: Martins, 2011: 419-29 y Martins, 2009: 39-52.

*** Revisión de la traducción David Bonet (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona). Agradezco también al investigador-becario *Guilherme Leite Cunha* (PIBIC/CNPq), estudiante del curso de Artes Plásticas de la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo, la colaboración decisiva para el desarrollo de las notas y referencias bibliográficas de este trabajo.

¹ “Un momento fundamental en la superación de la dependencia es la capacidad de producir obras de primera orden, influenciadas, no por modelos extranjeros inmediatos, sino por ejemplos nacionales anteriores. Ésto significa el establecimiento de lo que se podría llamar un poco mecánicamente de causalidad interna, que hace inclusive más fecundos los préstamos tomados a las otras culturas” (Candido, 1989:153).

² Ver también Arantes, 1992: 9 y Schwarz, 1999: 9-58.

en continuidad con el sistema visual brasileño moderno, originado en el decenio anterior y aglutinado en torno a las vertientes geométricas; o, al contrario, meramente señala un lapso en la causalidad interna, una recaída en la volubilidad y en el eclecticismo, o sea, en la serie de sucesiones disparatadas, características de la tradición visual brasileña?

¿Qué nos revela la confrontación de los trabajos de las tendencias geométricas, que se desarrollan a lo largo del decenio de 1950 y en el inicio del decenio de 1960 (principalmente, del arte concreto y del arte neoconcreto), de un lado, y de la NF (1965), de otro, acerca del tenor de la *negación del paradigma geométrico* por la NF?

Se encuentra una diferencia de sustrato entre los trabajos de Antonio Dias (1944) y los de la generación precedente. Por ejemplo, la interacción que las esculturas neoconcretas de Amilcar de Castro (1920-2002) establecen con la dimensión horizontal del entorno, para el cual se abren y que incorporan, es altamente significativa y constituye uno de sus ejes generadores de sentido. Análogamente, ellas también dialogan con el suelo y, en la condición de estructuras construidas, distribuyen las fuerzas que ganan del entrechocamiento del peso marcado del hierro y de la respuesta propia de la base. De este modo, parte fundamental de su sentido *proviene del suelo*, lo que es significativo, como ya veremos.

Se encuentran, así, dos modalidades de relaciones espaciales propuestas por las esculturas de Amilcar de Castro: una, de la orden de la ventana, pregnante y llena de potencialidades, que media nuestra relación visual con el horizonte y es indisoluble de un componente imaginario; otra, más severa y resistente, limitada y objetiva, que mide y define nuestra posición, a partir de la implantación del pie en el suelo. Se traban estos diálogos en dos registros que se entrelazan para configurar nuestra situación actual, como el futuro y el pasado que permean el presente del sujeto.³

Importa notar que, en vista del carácter franco y explícito en que escultura y elementos del entorno conversan, tales diálogos comprenden la presuposición y la referencia a un tejido de relaciones; en suma, conciben con una formación cultural continua y cohesa como un sistema autónomo, uno y consistente. En síntesis, estos nexos, que las esculturas de Amilcar de Castro implican y potencian simbólicamente, resuenan la afirmación soberana de un sistema de valores culturales. Así, la idea de una totalidad, tal una nación una y soberana, permea e ilumina tales esculturas, que se ponen como estudios o variantes, boceto de un proyecto de Nación, en discusión.

La poética neoconcreta, con su formulación de base geométrica, corresponde a la manifestación de una inteligencia penetrante y asertiva, que parece divisar efectivamente la estructura constitutiva del mundo y el nexo propio de sus situaciones. En este sentido, el arte neoconcreto denota optimismo y revela el sentimiento de la posesión cognitiva de un todo vivo e íntegro; reverbera una totalidad que la trascende. En otro plano, tal es el paradigma de la idea de Nación como un proceso propio y mayor. Es posible, pues, concluir que la poética neoconcreta y su apología de la *participación*⁴ se asocian intrínsecamente al ambiente progresista y patriótico, de promesas y expectativas optimistas en faz del devenir, esperanzas, finalmente, que caracterizaron los años del nacional-desarrollismo, antes del golpe militar de 1964.

En contrapartida, los trabajos de la NF no se hospedan directamente en lo real, pero se distinguen, desde luego, por el recurso a la imagen. Esta, como signo y efecto, al contrario del carácter cristalino y distinguido de la geometría, detiene una hiper-realidad propia, de tenor ambiguo, así como el don, la mayoría de las veces, de desplazar la realidad del foco de las

³ Ver ilustración de la obra de Castro, Amilcar de, *Sin Título (Sem Título)*, ca. 1980, hierro, 220 x 200 x 70 x 5 cm, col. H. V. Pidner (Naves, 1997: 127)

⁴ Para una primera elaboración de la noción de “participación” en el cuaderno de notas de Lygia Clark (1920-88), cuando esta escribe: “la obra de arte debe exigir una participación inmediata del espectador y él, espectador, debe ser lanzado dentro de ella”, (Pedrosa, 1998: 350) y (Pedrosa, 1981: 197) La “participación” se pone “como relación activa del observador con el objeto estético”, (Oiticica, 1967). Ver también Martins, 2003: 151-162.

cogitaciones. En verdad, la imagen, en su condición de ente imaginario – más real que la realidad –, surge como un obstáculo o desvío, actúa como un impedimento entre el sujeto y lo real– ¿y como no acordarse, aquí, de la patología del narcisismo, del obstáculo primero de cada uno en la relación con el mundo?

En faz del carácter ambiguo de la imagen, se pierde la presunción de acceso directo del sujeto al objeto o a lo real. O – para recolocar la cuestión de modo a ultrapasarse la perspectiva racionalista en la cual razón y voluntad coinciden –, *frente a la imagen, es decir, del sortilégio del llamamiento imagético, el sujeto es arrastrado por el mirar, cautivo de la imagen*. De este modo, desviado, arrastrado, atropellado por algo que no controla, de hecho, el punto de vista aludido en las obras de Antonio Días no es más aquel del mirar asertivo y optimista, bien plantado en el suelo nacional, capaz de asestar el horizonte, abrir el paso y sorber el espacio con confianza.

En síntesis, en esta situación se esboza una nueva correlación de fuerzas y correlativamente una problemática en la cual la imagen adquiere un papel crucial. Es este el suelo propio de la NF. Se desvanecieron la tónica optimista y el sentimiento de posesión del devenir. Y en lugar de un entorno continuo e irradiador, que duplica el vínculo de cada uno con el total de la Nación, se instalan relaciones espaciales discontinuas, derivadas de modelos de lenguaje generados en otros lugares, y en los cuales el punto de vista implicado se encuentra sometido a un poder, representado por el efecto de la imagen.

Así, el recurso a la imagen, parte céntrica del dispositivo sincrético de la NF, enuncia *una nueva verdad*, basada en la reunión tripartita de elementos díspares – expresionismo, geometría y arte pop... En suma, las perspectivas ofrecidas por las vertientes artísticas de corte transcendental geométrico (concreta y neoconcreta) no tenían cómo hacer fluir al complejo de fuerzas implantado después de abril del 64. Esta es la cuestión a ser aquí enfrentada.

La hipótesis y los hechos: el trauma de 1964 como umbral

Para verificarse el valor de la hipótesis arriba, además de precisar mejor que ritmo nuevo es este, cumple determinar la calidad de la relación que los hallazgos lingüísticos de la NF entretienen efectivamente con la nueva situación. Estos, en el caso de que se muestren indispensables, habrán demostrado su actualidad y el valor propio, a despecho del valor inédito del paradigma geométrico anterior (concreto o neoconcreto) en la tradición visual brasileña.

Vale insistir: el desafío propuesto es fundamentalmente el de probar que esta unión de heterogéneos, lejos de ser ecléctica y fortuita, es en primer lugar necesaria y, así, corresponde a las verdades de una nueva situación, o sea, resulta de una “fricción con la realidad”. Paralelamente, cabe verificar si la verdad que emerge revela, en medio a los cambios que llevan del paradigma abstracto geométrico al de la NF, una cierta continuidad con lo que vino antes. Habría, en este caso, un diálogo entre los dos ciclos de experiencias históricas. Si así verificado, la sustitución del paradigma geométrico por lo del movimiento en cuestión comprendería una síntesis entre un nivel y otro, atestaría el desarrollo crítico-reflexivo del recién-constituido sistema visual brasileño, articulado en torno a las corrientes geométricas (Arantes, 1992: 13-4).

Yendo a los hechos, es cierto que la obra de Antonio Días se estructura o alcanza la mayoría después del golpe militar del 1964.⁵ El despertar de su trabajo se radica, pues, no en una escena optimista y fecunda de esperanzas, sino en un cuadro histórico y psicosocial de trauma.

⁵ A pesar de una individual, realizada en 1962, en la Galería Sobradinho, de Río de Janeiro, quando Antonio Días tenía aún dieciocho años – y su trabajo comprendía formas abstractas de inspiración indígena –, y de un primer premio de dibujo, obtenido en el XX Salón Paranaense de Artes Plásticas, su estructuración efectiva, en los términos aquí en discusión, fecha de los años 1964/5. En diciembre de 1964, Dias expone en la Galería Relieve, en Río de Janeiro, y el año siguiente participa en la muestra colectiva “Opinião 65”.

Desde tal umbral, el pasaje entre el sujeto y lo real, lejos de comprender el presupuesto optimista de un contacto pleno y directo, se complica ineluctablemente, se colorea de dolor, incluye la sensación de impotencia y aplastamiento como un dato interno – vide, a propósito, el trabajo cuyo título es un augurio de los tiempos que vendrían: *El Hombre que Fue Atropellado* (1963). En la hipótesis en examen, los elementos genéticos para los préstamos expresionistas, o sea, la experiencia del padecimiento, de la pasividad forzada y de la inconformidad, provienen de ahí. En suma, se trata del dolor de una nación bajo las divisiones blindadas, que ya anuncian el nefasto cortejo de otras similares en diferentes partes de las Américas, en los siguientes años.

Montada por hipótesis esta correlación entre un nuevo ciclo histórico, desencadenado por el golpe militar del 64 – que sepultó el ciclo de tónica optimista del decenio de 1950 –, es preciso buscar correlacionar los hallazgos sincréticos del lenguaje de Antonio Días y los ritmos nuevos, propios al ciclo histórico puesto por el golpe militar de 1964.

La investigación desde luego reúne algunas cuestiones inter-relacionadas: 1. ¿por qué los paradigmas concreto y neoconcreto no eran condecientes con la nueva situación? 2. ¿cuál es la lógica del nuevo partido plástico, concebido por Dias para dar cuenta de la hora? 3. ¿si tal lógica tiene razón de ser, en qué corresponde plásticamente a la nueva verdad del momento?

La perspectiva y los puntos ciegos del Seminario Marx

La reflexión viva y clara de un texto de Hélio Oiticica (1937-80), escrito en el calor de la hora para presentar la muestra de la Nueva Objetividad (Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, 6 -30/4/67) explicita la falta de actualidad del neoconcretismo ante la nueva coyuntura brasileña y avanza también varios elementos que responden a la segunda cuestión arriba, a los cuales volveremos más adelante.

Comencemos, entonces, por enfrentar la tercera cuestión y, a partir de los resultados obtenidos, tendremos nuevos elementos, para sumarse o contraponerse a aquellos que el texto de Oiticica atribuye a la poética de Dias, como “*turning-point*”, según apuntara (Oiticica, 1967: 4-18) y (Oiticica, 1996: 110-120).

Un balance reciente, hecho por Roberto Schwarz (1938), acerca del Seminario Marx, realizado por miembros de la Facultad de Filosofía de la Universidad de São Paulo a partir de 1958,⁶ levanta aspectos decisivos para el análisis de los impases y límites de la reflexión producida por sectores progresistas de la intelectualidad brasileña entre el final de la década de 1950 y los años siguientes. Aunque generados en el contexto de los debates universitarios de las ciencias humanas, varios de estos aspectos pueden ser comprendidos como elementos de la experiencia general de las ideas a la época, o sea, como posiciones compartidas también por la vanguardia artística brasileña, bastando sólo que sean introducidos mediaciones y ajustes debidos a las diferencias específicas entre el campo de las artes y el de las ciencias humanas.

De este modo, a partir de la senda abierta por el economista Celso Furtado (1920-2004), al postular la investigación teórica acerca de las especificidades del subdesarrollo, los miembros del grupo consiguieron realizar un conjunto de conquistas teóricas importantes. Estas consistieron, básicamente, en la formulación de problemáticas propias a la condición periférica brasileña, en términos nuevos y originales delante de las categorías existentes en las ciencias sociales europeas y norteamericanas.

⁶ El Seminario de Marx fue constituido por un grupo de jóvenes profesores y estudiantes de la USP que se reunían semanalmente, fuera de la universidad, para estudiar y discutir *El Capital*. Del grupo interdisciplinar, compuesto por miembros de los cursos de Historia, Letras, Ciencias Sociales y Políticas y Filosofía, formaban parte varios intelectuales cuyas obras vinieron a cambiar la interpretación del país, entre los cuales Fernando Novais (1933), Fernando Henrique Cardoso (1931), José Arthur Giannotti (1930), Bento Prado (1937-2007), Francisco Weffort (1937), Michael Löwy (1938), Octávio Ianni (1926-2004), Paul Singer (1932), Roberto Schwarz y otros. Ver Schwarz, 1999: 86-105.

A partir de tales análisis, que combinaban el examen de la modernización industrial en curso al de la reproducción actualizada de secuelas sociales de las relaciones coloniales, surgieron muchas cuestiones nuevas. De las proposiciones críticas inéditas constaron, entre otras: la conexión entre el capitalismo y la esclavitud moderna; la relación entre la larga duración del esclavismo en Brasil y las ganancias del tráfico negrero; la disposición de la burguesía industrial brasileña en no alinearse con un pacto reformista por la independencia nacional – como defendía el Partido Comunista Brasileño (PCB) – pero, sí, en aceptar una integración subordinada, un tipo de capitalismo asociado y dependiente, concentrado en el suministro de bienes y servicios complementarios a aquellos producidos por los productores de los países centrales, etc. En este sentido, el Seminario originó tesis universitarias célebres en las ciencias sociales de Brasil.

Pero, en contrapartida, Schwarz destaca también, en su revisión crítica, los puntos ciegos que obliteraron las discusiones de la época, las insuficiencias que el curso histórico reveló posteriormente. De entre estos puntos ciegos, sobresalen: 1. la desconsideración “de la crítica de Marx al fetichismo de la mercancía”; 2. la incompreensión, por los intelectuales brasileños, en aquella situación, del marxismo pesimista, de los pensadores dichos de la Escuela de Frankfurt; 3. el descuido frente al arte moderno.

En ese cuadro mental de época, la preocupación que ofuscaba e impedía la atención para las cuestiones arriba era el imperativo de “quitar la diferencia y superar el retraso” de Brasil frente a los “países adelantados” – estos, por señal, no obstante todo, puestos como buenos parámetros para la Nación. Resumidamente, en tal residía el equívoco del provincianismo mental de la época, a pesar de la vivacidad crítica que también comportaba. Él consistía en la “estrechez de la problemática nacional”, que pautava las discusiones y eclipsava la comprensión de la actualidad general o del sistema mundial de producción de mercancías (Schwarz, 1999: 93-103, 103-5).⁷

Estos comentarios de Schwarz son muy sugestivos. En el fin de las cuentas, hechos los cambios necesarios para hacer la analogía fecunda, es posible encontrarse en esbozo, en la revisión crítica que apuntó las conquistas y los límites de los debates del llamado “desarrollismo”, un esbozo de mapa o las notas de un guión que vale la pena recorrer, porque ilumina, pienso, el rumbo histórico del camino del neoconcretismo a la NF.

Se encuentran ahí los elementos de continuidad del momento artístico precedente; de reafirmación de los objetivos histórico-culturales constituidos en el interior de un sistema en progreso a pesar de las circunstancias: lo de la visualidad artística brasileña, aglutinada en el decenio anterior a partir de las tendencias geométricas.

A la vez, se encuentran también la urgencia y los elementos de una nueva síntesis que superaba, al mismo tiempo que consolidaba el sistema de ideas y valores del cual había nacido, los impasses y los límites de las experiencias del ciclo artístico precedente.

De este modo, la condición crítica del partido plástico de la NF, o de los trabajos de Antonio Dias, demanda la radicalización política del programa reformista y racional del nacional-desarrollismo – cuya expresión visual correlata más avanzada habían sido las extraordinarias realizaciones de 1959 a 1964 del movimiento neoconcreto, subrayadas a la época por el crítico Mário Pedrosa (1900-1981). Estas, por su parte, ya comprendían la crítica y la reflexión superadoras frente a la primera fase del desarrollismo, en correspondencia con el arte concreto.

La demanda, en vista de una nueva síntesis avanzada o de la superación del neoconcretismo, propone una subida de tono. Se explica el rescate de las raíces combativas del abstraccionismo geométrico. En otras palabras, la profundización de la negación del racionalismo abstracto, transcendental y supuestamente universalista, difundido por la escuela de Ulm siguiendo los pasos del arte concreto parisiense de 1930, que creara una versión mansa y domesticada (capaz de convivir con el capitalismo) del constructivismo revolucionario original, éste, indisociable del ímpetu soviético inicial; versión mansa que fuera adoptada por la vanguardia-clase-media

⁷ Para constatar los “pasos al frente”, ver Schwarz, 1999: 93-103; para los “puntos ciegos”, ver Schwarz, 1999: 103-5.

de São Paulo, aglutinada en torno al programa del arte concreto.

De ahí entonces la reanudación con el constructivismo revolucionario de la vanguardia soviética, que se hace explícitamente presente en la obra de Dias – mediante la agresividad característica de la *agit-prop*, la correlata reducción cromática, siguiendo la línea utilitarista de los carteles constructivistas soviéticos, la discontinuidad ostensiva, abiertamente en la línea del *anti-arte* etc.⁸

En esta llave también se hallan los subsidios para la maniobra de rescate del expresionismo alemán, engendrado originalmente en paralelo con el movimiento *fauve* francés, pero que fuera depurado y revitalizado por la tónica crítica y combativa de la *Neue Sachlichkeit*, en la década de 1920, ya fuertemente impregnada de las influencias de la Revolución de Octubre y del ascenso del movimiento obrero alemán.

El trazo de lectura rápida, simple y combativo, y el aspecto caricaturista de los trabajos de Dias se nutren de tal memoria y responden, mediante la actualización de elementos del expresionismo crítico y combativo que antecede al nazismo, a la conciencia frustrada, post-golpe – que sucede a aquella optimista, característica del nacional-desarrollismo. Esta es una arista de la hipótesis en examen.

De este modo, son elaborados los elementos de pesimismo y combatividad social, de conciencia aguda y actualizada de la historia del arte moderno, cuya falta fuera destacada por Schwarz, ante la perspectiva optimista de los participantes del Seminario Marx.

La función del último elemento de la tríada de matrices estilísticas articuladas por Dias queda aún por ser determinada: ¿cuál es el papel preciso de la imagética pop, en el complejo de artificios figurativos movilizados por el artista? ¿de qué modo ella si articula, en tal contexto, a las matrices del constructivismo revolucionario y de la *Neue Sachlichkeit*, ambas, al contrario del arte pop, directamente conectadas a las luchas sociales y políticas en sus ambientes de origen?

Una razón es que la apropiación del arte pop condice con la directriz originaria del arte moderno, esbozada por Diderot (1713-1784) y desarrollada por Baudelaire (1821-1867): priorizar la investigación de la actualidad y forjar los recursos para tanto. Ahora, el arte pop se presenta, en el año de 1964, como el paradigma artístico dominante en el nuevo centro mundial de las artes visuales: los EUA. La apropiación y la parodia del arte pop consistirían, entonces, en actos planeados: praxis artísticas implicadas en las disputas de poder; acciones estratégicas; ocupaciones de objetivos concretos en poder del enemigo.

Sin embargo, más allá de estos motivos coyunturales, es posible determinar, otra vez a la luz de las insuficiencias en las discusiones mapeadas por Schwarz, nuevos e importantes factores que llevan a la elección del arte pop como uno de los materiales de la NF. La comprensión aguda de la nueva situación decurrente del golpe militar pedía la superación de la “estrechez de la problemática nacional”.

De ahí, entonces que la NF ve al arte pop como emblema de la perspectiva céntrica, una vez que, sin la escala del sistema mundial y de la reflexión sistematizada o “desprovincianizada”, no había como comprender la correlación y el juego de las fuerzas que promovieron el golpe militar y pusieron fin a la primavera desarrollista-emancipatoria.

Tal ampliación no negaba, sino reafirmaba los objetivos éticopolíticos del movimiento neoconcreto, condecientes con el programa descolonizador que alimentara la vanguardia intelectual del nacional-desarrollismo. De ahí que los trabajos de Días, en relación al arte pop, no procedan a una asimilación, a un préstamo o alianza – lo que ciertamente ocurre en algunas obras ambíguas y hesitantes de otros autores del periodo –, sino a una apropiación agresiva, o secuestro. De esta perspectiva, se trata de llevar la lucha para un terreno otro y de superar la estrategia combativa nacionalista por la internacionalista.

La fecundidad de la postura crítica frente a los puntos ciegos del nacional-desarrollismo no se limita, sin embargo, a la urgencia de una reflexión internacionalizada. Así, un otro aspecto de la crítica de Schwarz, en lo que respecta a la desconsideración, dentro del Seminario Marx, de la crítica marxista al fetichismo de la mercancía, lleva a la otra razón de la operación

⁸ Véanse las consideraciones que Hélio Oiticica vendría a hacer, dos años más tarde, acerca del nuevo papel del anti-arte, Oiticica, 1967: 4-18.

estratégica de secuestro del arte pop. Para comprender el papel crucial de esta cuestión en el contexto brasileño, y la dimensión ilusoria de los análisis promovidos por la generación intelectual y artística precedente, es necesario volver a algunas de las creencias del nacional-desarrollismo y también a algunas de las innovaciones que el golpe trajo, en contra de las expectativas.

Recordemos las líneas generales de este cuadro, delineado en torno a la idea del desarrollo de un mercado interno y de la modernización de los bienes y servicios producidos por el parque industrial y comercial instalado en Brasil. De entre las ilusiones generales apreciadas en el periodo del desarrollismo, constaba la de una interdependencia necesaria entre industrialización, independencia nacional y la profundización gradual de la democracia social y política⁹.

Sin embargo, en contra de esa expectativa, la dictadura consiguió – en el “vale-todo” de la alianza con grandes grupos económicos internacionales, más los nacionales, y mediante la asociación entre los militares y los grupos de planeadores y economistas que se pusieron a su servicio (Roberto Campos [1917-2001], Otávio Gouveia de Bulhões [1906-90], etc.) – lo que a muchos les parecía imposible: una burocracia relativamente eficiente, simultáneamente modernizadora y cómplice del autoritarismo, artífice de una *modernización conservadora*.

Con tales medios la dictadura puso el país en la ruta del crecimiento industrial dependiente, combinando la exportación de bienes industriales y la reactivación del mercado interno, apoyada en la concentración de renta y en la oferta de bienes finales de consumo. Se dio, en consecuencia, la instalación en Brasil de una cultura del consumo que cambió, por lo menos en la apariencia, el estilo de vida de cuotas influyentes de las capas medias urbanas.¹⁰

Años antes, una ecuación tal sonaría inverosímil. La dictadura, al hacer el país crecer e industrializarse, sacó a la luz una verdad dura, una faceta del proceso económico y político que se escapara de los esquemas interpretativos idealizados del desarrollismo, tributarios de la idea confortadora de un ente nacional y de un pacto político generoso y superior a las contradicciones entre las clases.

Frente a la nueva situación, progresa entre intelectuales y artistas de izquierda la crítica a la idea del pacto nacionalista. Los contornos de esa nueva perspectiva crítica sólo se aclaran, para un grupo considerable, después del golpe. Pero el choque y la reorientación de esta corriente de opinión, que se desplaza para la izquierda,¹¹ ciertamente derivan de la exasperación y de la reflexión acerca del apoyo dado al golpe por sectores de las clases medias, movilizados por el catolicismo conservador, por grupos quintacolumna, pro-familia y propiedad, y por empleados de las transnacionales.

Tal movilización a la derecha en parte transcurrió, es cierto, de motivos fantasmagóricos, levantados por el anticomunismo: la inminencia de una revolución socialista, o similar a la cubana. Pero, además de los fantasmas, también había motivos más concretos y efectivos: promesas de concentración de renta y de aumento sectorial del consumo que, si no estaban inmediatamente a la mano, eran, por lo menos, precisas y definidas, y dependían de cambios importantes en la gestión del modelo económico nacional-desarrollista. Sectores de las clases medias y altas sabían bien que querían consumir más y modernizar su estilo de vida en clave “cosmopolita”, aproximando sus apariencias de aquellas de los países centrales. Así, aún si las señales de modernización, crecimiento económico y difusión del consumo sólo se hicieron evidentes al final del decenio de 1960, después de los efectos de las políticas de concentración de renta y de represión que resultaron en el llamado “milagro económico”, se puede afirmar que, en las obras de Antonio Dias y de la NF, estas señales precisas y definidas, que forman parte de las demandas de los grupos que apoyaron el golpe, ya son detectados, aún en la calidad

⁹ Véanse Schwarz en Oliveira, 2003: 19, y Oliveira, 2003.

¹⁰ Sobre la diferencia entre modernización del estilo de vida y el desarrollo productivo, y sobre la articulación en las políticas económicas de la dictadura entre progreso técnico y aumento de la productividad, crecimiento económico, concentración de la renta y no reducción de la heterogeneidad social, ver Furtado, 1992: 45-47.

¹¹ Ver Schwarz, 1978: 61-93.

de clichés virtuales o imaginarios. En suma, tales objetivos de clase se delinearán simbólicamente y, a este título, son criticados de modo causticante como emblemas de un estilo de vida deseado por la quintacolumna colonizada.

Así, la perspectiva de la NF resulta del cambio radical de horizontes y es prácticamente de la misma generación cronológica que la de la moda comportamental-cultural de la llamada Joven Guardia, de 1966, que se vuelve también para los clichés del arte pop. Pero, mientras la Joven Guardia, clonada en las pantallas de la industria cultural, adoptaba los clichés del arte pop en la llave de la euforia, en términos apologéticos e ingenuos o hasta cínicos, la NF se apropió con ironía ácida del arte pop, para hacer la crítica combativa. Fue su hallazgo lancear en público el imaginario del consumo. En suma, la NF hizo el descubrimiento crítico y expresivo de una problemática hasta a aquella hora no identificada en el cielo de las ideas nacionales: la de la parafernalia de las fantasías correlatas al “fetichismo de la mercancía”, descuidadas por la generación intelectual anterior – aunque ya se viviera hacía más de veinte años en proceso acelerado de industrialización y urbanización.

Bibliografía

Arantes, Paulo Eduardo 1992 (1992) *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira/ Dialética e Dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz* (São Paulo: Paz e Terra), p. 9 y p. 13-4.

Candido, Antonio 1989 (1970) “Literatura e Subdesenvolvimento” en *A Educação pela Noite e outros Ensaíos* (São Paulo: Ática), p. 153.

Furtado, Celso 1992 (1992) “A armadilha histórica do subdesenvolvimento” en *Brasil/ A Construção Interrompida* (São Paulo: Paz e Terra), p. 45-7.

Gomes, Paulo Emílio Sales 2001 (1973) *Cinema/ Trajetória no Subdesenvolvimento* (Río de Janeiro: Paz e Terra), p. 90.

Martins, Luiz Renato 2003 (2003) “De Tarsila a Oiticica: estratégias de ocupação do espaço no Brasil” en *Margem Esquerda/ Ensaíos Marxistas* (São Paulo) Vol. 2, p. 151-162.

Martins, Luiz Renato 2007 (2007) “A Nova Figuração como negação” en *ARS* (São Paulo: ECA-USP), N°8, p. 62-71.

Martins, Luiz Renato 2009 (2009) “Una teoría crítica de la cultura para las naciones periféricas”, en Dolinko, Silvia; Szir, Sandra; Tell, Sandra y Usubiaga, Viviana (coords.) *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del Arte*, Actas de congreso, V Congreso Internacional de teoría e historia de las artes (Buenos Aires: CAIA), p. 469-80.

Martins, Luiz Renato 2011 (2011) “¿A quién y para qué sirve la autonomía del arte hoy?” en Dolinko, Silvia; Szir, Sandra; Tell, Sandra y Usubiaga, Viviana (coords.) *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, Actas de congreso, VI Congreso Internacional de teoría e historia de las artes (Buenos Aires: CAIA), p. 419-29.

Martins, Luiz Renato 2012 (2012) “La Nueva Figuración como negación” en *Arteamérica*, La Habana) N° 27, www.arteamerica.cu.

Naves, Rodrigo, 1997 (1997) *Amilcar de Castro*, Brito, Ronaldo (texto), (São Paulo: Cosac & Naify), p. 127.

Oiticica, Hélio 1967 (1967) “Esquema geral da Nova Objetividade” en *Museu de Arte Moderna/ Nova Objetividade Brasileira*, pref. Mario Barata (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna), p. 4-18.

Oiticica, Hélio 1996 (1957-78) *Hélio Oiticica*, Catálogo de exposición (Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, febrero-abril de 1992; Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, junio-agosto de 1992; Barcelona, Fundació Antoni Tapiés, octubre-diciembre de 1992; Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, enero-marzo de 1993; Mineápolis, Walker Art Center, octubre de 1993- febrero de 1994; Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, septiembre de 1996-enero de 1997). Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro - Projeto Hélio Oiticica, p. 110-120.

Oliveira, Francisco de 2003 (1972) *Crítica à Razão Dualista/ o Ornitorrinco* (São Paulo: Boitempo Editorial).

Oliveira, Francisco de 2003 (2003) *A Navegação Venturosa: Ensaio sobre Celso Furtado* (São Paulo: Boitempo Editoria), p. 19.

Pedrosa, Mário 1981 (1960) “Significação de Lygia Clark” en *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, Org. Aracy Amaral (São Paulo: Perspectiva), p. 197.

Pedrosa, Mário 1998 (1963) “A obra de Lygia Clark” en Arantes, Otília (org y apres.) *Acadêmicos e Modernos/ Textos Escolhidos* (São Paulo: Edusp) vol. III.

Schwarz, Roberto 1999 (1989) “Saudação honoris causa” en *Seqüências Brasileiras: Ensaio* (São Paulo: Companhia das Letras), p. 9-16.

Schwarz, Roberto 1999 (1990) “Sobre a formação da literatura brasileira” en *Seqüências Brasileiras: Ensaio* (São Paulo: Companhia das Letras), p. 17-23.

Schwarz, Roberto 1999 (1992) “Adequação nacional e originalidade crítica” en *Seqüências Brasileiras: Ensaio* (São Paulo: Companhia das Letras), p. 24-45.

Schwarz, Roberto 1999 (1998) “Os sete fôlegos de um livro” en *Seqüências Brasileiras: Ensaio* (São Paulo: Companhia das Letras), p. 46-58.

Schwarz, Roberto 1999 (1995) “Um Seminário de Marx” en *Seqüências Brasileiras: Ensaio* (São Paulo: Companhia das Letras), p. 86-105.

Schwarz, Roberto 2003 (2003) “Prefácio com Perguntas” en Oliveira, Francisco de, *A Navegação Venturosa: Ensaio sobre Celso Furtado* (São Paulo: Boitempo Editorial), p. 19.

Schwarz, Roberto 1992 (1969-70) “Cultura e Política, 1964-69” en *O Pai de Família e outros Estudos* (Rio de Janeiro: Paz e Terra), p. 61-93.