

ICAA | MFA H

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston



# ICAA Documents Project Working Papers

The Publication Series for Documents of Latin American and Latino Art

Number 8 | May 2024



# ICAA Documents Project Working Papers

The Publication Series for Documents of Latin American and Latino Art

The ICAA Documents Project *Working Papers* series brings together papers stemming from the Documents of Latin American and Latino Art Project at the Museum of Fine Arts, Houston. It also serves as the official vehicle to assemble and distribute related research by the Center's team of researchers, staff, and affiliates.

**Number 8 Editor:** Liz Donato, ICAA/MFAH  
with Melina Kervandjian, MFAH

**Design:** Graciela Araujo, MFAH

© 2024 International Center for the Arts  
of the Americas, Museum of Fine Arts,  
Houston. All rights reserved.

**Front cover (see also p. 44, fig. 3):**  
Jesús Rafael Soto, *Sin título*, 1956, paint  
on Plexiglas and wood with screws,  
21 3/4 × 21 7/8 × 13 in. (55.2 × 55.6 × 33 cm).  
Museum purchase funded by the Caroline  
Wiess Law Accessions Endowment Fund  
© Artists Rights Society (ARS), New York /  
ADAGP, Paris

**Back cover (see also p. 35, fig. 4):**  
Ivens Machado, *Sem título* (Performance  
com bandagem cirúrgica) #14, 1973–2018,  
gelatin silver print, 17 3/4 × 11 3/4 in.  
(45 × 29.8 cm). Photos by David Geiger,  
courtesy of the artist and Fortes D'Aloia &  
Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro.

**For more information, please contact:**  
The International Center  
for the Arts of the Americas (ICAA)

The Museum of Fine Arts, Houston  
P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826

Telephone: 713-353-1528  
Fax: 713-639-7705

[icaa@mfa.org](mailto:icaa@mfa.org)

## ICAA Documents of Latin American and Latino Art Project

### PROJECT ADMINISTRATION AND STAFF

**Arden Decker, PhD**, Associate Director, ICAA

**Liz Donato, PhD**, Research and Publications Senior Specialist, ICAA

**Bruno Favaretto**, Database/Website Developer, Rizoma, São Paulo

**Junior Fernandez**, Digital Imaging Associate, ICAA

**Melina Kervandjian, PhD**, Publications Editor,  
Museum of Fine Arts, Houston

**Nelsi Kheder**, Documents Project Administrator, ICAA

**Mistica Maldonado**, Digital Content Specialist, ICAA

**Luz Muñoz-Rebolledo**, Chief Cataloguer, ICAA

**Héctor Olea, PhD**, Founding Translations and Publications Editor, ICAA

**Mari Carmen Ramírez, PhD**, Founding Director, ICAA,  
and Wortham Curator of Latin American Art, Museum of Fine Arts, Houston

**Gary Tinterow**, The Margaret Alkek Williams Chair and Director,  
Museum of Fine Arts, Houston

**Henk van Assen**, HvADesign, NYC (Henk van Assen and team),  
Brand and Website Design

---

## CONTENTS

### CONTENIDO

- 2** INTRODUCTION  
INTRODUCCIÓN
- 4** **David Alfaro Siqueiros and the Uruguayan Confederation of Intellectual Workers: Intellectual Networks, Militancy, and Publications, 1933–1934**  
**David Alfaro Siqueiros y la Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay. Redes intelectuales, militancia y publicaciones, 1933–1934**  
Oscar Antonio Acosta Torres, 2022 Graduate Essay Prize Winner
- 24** **The Obstructed, Measured, and Desiring Body: Ivens Machado at MAM-Rio**  
**El cuerpo anhelante, medido y bloqueado: Ivens Machado en el MAM-Rio**  
Jennifer Sales, 2020 Graduate Essay Honorable Mention
- 46** **“Les sud-américains ont pris Paris”: Jesús Rafael Soto’s Transatlantic 1950s–1960s Kinetic Works**  
**“Les sud-américains ont pris Paris”: “Obra cinética de Jesús Rafael Soto desde ultramar, décadas de cincuenta y sesenta”**  
Ana Sofía Camacho Sentmat, 2022 Undergraduate Essay Prize Winner
- 56** CONTRIBUTORS  
COLABORADORES
- 57** COPYRIGHT AND PHOTOGRAPHIC CREDITS  
DERECHOS DE AUTOR Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

## INTRODUCTION

### INTRODUCCIÓN

This robust, fully bilingual issue of *Working Papers* brings together three essays from two iterations of the Peter C. Marzio Award: the 2022 award winners Oscar A. Acosta Torres (Graduate Prize) and Ana Sofía Camacho Sentmat (Undergraduate Prize), and the 2020 Graduate Honorable Mention, Jennifer Sales. *Working Papers* has been and will remain the primary venue for the publication of the Peter C. Marzio Award-winning papers. Moving forward, it will also spotlight current and ongoing research related to the current strategic focus of the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) on Latinx art through its grant-funded *Latinx Papers Project*. Stay tuned for updates on how the ICAA's publication series will evolve with respect to this new, exciting initiative starting in 2024.

In “David Alfaro Siqueiros and the Uruguayan Confederation of Intellectual Workers: Intellectual Networks, Militancy and Publications, 1933–34,” Oscar A. Acosta Torres presents a highly detailed reconstruction of Siqueiros’s 1933 visit to Uruguay, piecing together critical moments by focusing on elements gleaned from key publications—magazines, newspaper articles, and correspondence—a methodology that the Documents Project digital archive is particularly well poised to facilitate. The author cites a wide range of primary sources, including letters between Siqueiros and Uruguayan poet Blanca Luz Brum, the artist’s then-spouse (who was linked to José Carlos Mariátegui’s avant-garde publication *Amauta* in Peru), as well as articles from the intellectual workers trade union (CTIU)’s magazine *Aportación*, co-founded by Siqueiros, Brum, and others. The latter publication, subsequently called *Movimiento*, had an enduring influence on Uruguayan left-wing politics and revolutionary aesthetics (one contributor would later clash with Joaquín Torres-García upon his return to his home country in 1934). Tracing a network of political militancy, cultural publications, and intellectual networks across national borders, Acosta argues for the importance of the small Southern Cone country—understudied in comparison to the literature on the artist’s activities in neighboring Argentina—in the development of Siqueiros’s aesthetic and revolutionary ideology.

Whereas Acosta’s essay focuses on a “minor” context in the trajectory of a major figure in Latin American art history, Jennifer Sales’s essay “The Obstructed, Measured, and Desiring Body: Ivens Machado at MAM-Rio” highlights the contributions of a lesser-known figure in Brazilian conceptual art and performance scene in 1970s Rio de Janeiro. Sales examines Machado’s multidisciplinary exhibition at MAM-Rio and early performance-based video works against the backdrop of social repression and authoritarianism as well as the artist’s own interpretation of the concept of “experimental,” a critical term in Brazil’s neo-avant-garde discourse. Sales also

Este extenso volumen de *Working Papers* reúne tres ensayos de dos galardonadas por el Peter C. Marzio Award: en 2022 el reconocimiento recayó en Oscar Antonio Acosta Torres (Premio Posgrado), Ana Sofía Camacho Sentmat (Premio Pregrado), así como la Mención Honorífica Graduada de 2020, Jennifer Sales. *Working Papers* ha sido y seguirá siendo el canal primario para la publicación de textos concernientes a galardonados por el Premio Peter C. Marzio. Yendo hacia el frente, se enfocará, también, en investigación actual y en andamiento referente al foco del ICAA cuya estrategia se dirige hacia el arte latinx, tras la obtención de las becas que sostendrán el *Latinx Papers Project*. Manténgase sintonizado para las actualizaciones en torno a la serie de publicaciones del ICAA, la cual irá evolucionando a medida que esta innovadora y excitante promoción se inicie en 2024.

En el texto “David Alfaro Siqueiros y la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay. Redes intelectuales, militancia y publicaciones, 1933–34,” Oscar A. Acosta Torres presenta una reconstrucción, pormenorizada, de la visita al Uruguay de Siqueiros en 1933, aglutinando momentos críticos al enfocarse en elementos que destacan de publicaciones clave —revistas, artículos de diarios y correspondencia—, una metodología que el Proyecto Documentos del archivo digital se halla en abierta disposición para facilitar. El autor cita una amplia gama de fuentes primarias que incluye cartas entre Siqueiros y la poeta uruguaya Blanca Luz Brum, la entonces esposa del artista (quien fue colaboradora de la revista de vanguardia *Amauta* que dirigía, en el Perú, José Carlos Mariátegui), así como artículos aparecidos en la revista *Aportación* de la CTIU, cofundada por los propios Siqueiros, Brum y otros. La última publicación, bajo el nombre de *Movimiento*, tuvo un influjo duradero sobre la política izquierdista del Uruguay, incluso sobre estética revolucionaria (uno de sus colaboradores se chocará después con Joaquín Torres-García tras su regreso al país de origen en 1934). Al trazarse una red de militancia política, las publicaciones culturales y la red intelectual más allá de fronteras nacionales, según argumenta Acosta, hubo la importancia de este pequeño país del Cono Sur —poco estudiado en relación a lo publicado sobre sus actividades en la vecina Argentina— respecto al desarrollo de Siqueiros en lo estético, revolucionario e ideológico.

Mientras el ensayo de Acosta se centra en un contexto “menor” en la trayectoria de una magna figura de la historia del arte latinoamericano, el ensayo de Jennifer Sales “El cuerpo anhelante, medido y bloqueado: Ivens Machado en el MAM-Rio” pone en destaque los aportes de una figura de escasa proyección, incluso en el arte conceptual y performático en Rio de Janeiro de la década de setenta. Sales penetra en una muestra multidisciplinaria en el MAM-Rio, así como en sus videos iniciales sobre performance colocando el

---

focuses on Machado's contribution to a co-authored text "Sala Experimental" in the short-lived journal *Malasartes*, which is represented through several articles and key texts in the digital archive. Undertaking a queer and racialized reading of Machado's works, Sales argues that the artist forwarded a specific reading of "the experimental" that not only critiqued the country's institutions, such as MAM-Rio and the art market, but also antagonized the "broader social field" by exposing the myth of racial democracy in Brazil.

Ana Sofía Camacho Sentmat's "'Les sud-américains ont pris Paris': Jesús Rafael Soto's Transatlantic 1950s–1960s Kinetic Works," an excerpt from her senior honors thesis, examines the Venezuelan artist Jesús Rafael Soto's work in Paris in the context of broader regional debates in the artist's home country. Camacho undertakes a close formal reading of a key work by Soto, *Sin título* (1956) in the collection of the Museum of Fine Arts, Houston, alongside primary source documents in the Documents Project digital archive: two newspaper articles published in the Caraqueño press that documented an exchange between Argentine, Colombian-based critic Marta Traba and Venezuelan artist Alejandro Otero regarding the appropriateness of foreign, European styles, such as Kinetic and Op art, to address contemporary sociopolitical realities in Latin American societies. Camacho argues that Soto, along with his other Venezuelan peers, developed a visual language that appealed to a "universal" viewership in Paris as well as in his native Venezuela, where Kinetic art became linked to a visuality expressive of the contradictions of the rapidly modernizing oil-rich nation.

Congratulations to Oscar, Jennifer, and Ana. *Working Papers* no. 9 with the 2023 award-winning Marzio essays will appear later in 2024.

Liz Donato

trasfondo de la represión sociopolítica de un gobierno militar autoritario, así como la propia interpretación que hace el artista de "lo experimental". Término que fue algo vertebral en el discurso de neovanguardia brasileña durante esa década. Sales focalice, inclusive, el aporte de Machado a un texto en coautoría, "Sala Experimental", que publicó en la revista de un solo número, *Malasartes*. Ejemplar al alcance en el Archivo Digital con varios artículos y textos clave. Con el subtexto tanto racializado como "queer" de las obras de Machado, el argumento de Sales recae en que la lectura específica y promotora de "lo experimental" no solo es una crítica contra las instituciones culturales en el Brasil — ya sea MAM-Rio o el mercado de arte— sino que también se antagoniza contra "un campo social más amplio" donde queda el mito de la democracia brasileña.

A su vez, "'Les sud-américains ont pris Paris': Obra cinética de Jesús Rafael Soto desde ultramar, décadas de cincuenta y sesenta", de Ana Sofía Camacho Sentmat, es un fragmento de su tesis, la cual examina la obra realizada en París por el artista venezolano, en el contexto de los debates surgidos extrafronterados en el país de origen de Soto. Camacho se empeña en una lectura formal y cerrada de una obra clave de Soto, *Sin título* (1956) en la colección de the Museum of Fine Arts, Houston, aunada a fuentes primarias en el Proyecto Documentos del Archivo Digital ICAA. Un par de artículos de periódico, publicados en la prensa caraqueña, los cuales documentan un intercambio entre la crítica argentina basada en Colombia, Marta Traba y el artista venezolano Alejandro Otero respecto a la apropiación de lo extranjero, los estilos europeos (cinetismo y Op Art) para así manipular las realidades sociopolíticas de las sociedades latinoamericanas. Según argumenta Camacho, Soto, junto a otros colegas venezolanos, desarrolló un lenguaje visual que apela a "lo universal", visión que comparten desde París hasta su país nativo. En Venezuela, el arte cinético fue vinculado a una visualidad que pone al desnudo las contradicciones de un país rico en petróleo y en crecimiento acelerado.

Nuestras felicitaciones a Oscar, Jennifer y Ana. *Working Papers* no. 9, con los ensayos premiados en 2023 reunidos, aparecerá próximamente en 2024.

Liz Donato

Translated by Héctor Olea

## David Alfaro Siqueiros and the Uruguayan Confederation of Intellectual Workers: Intellectual Networks, Militancy, and Publications, 1933–1934

Oscar Antonio Acosta Torres

### I. Introduction

During the period between the World Wars, the painter David Alfaro Siqueiros emerged and established himself as a creator, theorist, and promoter of public art. He was also an active militant in the Mexican Communist Party (PCM by its Spanish acronym) and a prominent trade union leader. From 1928 to 1943, sometimes for political reasons and sometimes as an exile, he visited the Soviet Union, the United States, Uruguay, Argentina, Spain, Chile, Peru, and Cuba, where he met with artists, intellectuals, members of trade unions, politicians, diplomats, sponsors, and communist militants. After going into exile in Los Angeles in 1932, Siqueiros began to lobby the cultural milieus in the countries he visited, seeking to foster and develop a monumental and revolutionary form of public art which, at times and depending on the circumstances, was expressed as antifascist art. His manifesto—“In Time of War, Wartime Art!”—published in 1943, synthesized that idea. The Mexican muralist’s public art project was subsequently promoted in a number of different cities, prompting intellectual debates, aesthetic reappropriations, and art exercises imbued with potent political content.

From 1929 to 1933, Uruguay played a key role in the Latin American communist movement: it hosted the Conferencia Sindical Latinoamericana (Latin American Trade Union Conference) in 1929 and, following Félix Uriburu’s coup d’état in Argentina, the Secretariado Sudamericano de la Internacional Comunista (IC) (South American Secretariat of the Communist International)—the Comintern—established its headquarters in Montevideo. The Congreso Antiguerrero Latinoamericano (Latin American Antiwar Conference) took place in Montevideo as well, in 1933. It should also be noted that the concept of “class against class” was proclaimed at the Sixth Conference of the IC in the summer of 1928; this was a feature of the so-called Third Period, which Uruguayan communist leaders echoed in their rhetoric.<sup>3</sup> It was under these circumstances that, for political and personal reasons, Siqueiros visited Montevideo, first as a union leader (1929) and then as an exile (1933).

The goal of this essay is to discuss Siqueiros’s stay in Uruguay in 1933, based on the premise that his visit was a crucial and very particular item on his aesthetic and political agenda within the context of the interwar period in Latin America. This study focuses on identifying the artistic and militant networks that supported the muralist’s visit and facilitated the founding of the Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay (CTIU, or the Uruguayan Confederation of Intellectual Workers) and its magazine, *Aportación*. It also explores the Uruguayan publications that echoed Siqueiros’s ideas and promoted his political and artistic practices, examining his involvement in this Southern Cone country’s publishing field and the texts that refer directly to his revolutionary rhetoric and his painting.



Fig. 1. Photograph of David Alfaro Siqueiros, Blanca Luz Brum and their son Eduardo Parra, undated. Archivo José Carlos Mariátegui, Lima, Peru.

Ilus. 1. Fotografía de David Alfaro Siqueiros, Blanca Luz Brum y su hijo Eduardo Parra, sin fecha. Archivo José Carlos Mariátegui, Lima, Peru.

## David Alfaro Siqueiros y la Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay. Redes intelectuales, militancia y publicaciones, 1933–1934

Oscar Antonio Acosta Torres

### I. Introducción

Durante el periodo de entreguerras David Alfaro Siqueiros surgió y se consolidó como un creador, teórico y promotor del arte público. Paralelamente, el pintor fue un activo militante del Partido Comunista Mexicano (PCM) e importante dirigente sindicalista. Así, en ocasiones por voluntad política y en otras en calidad de exiliado, Siqueiros transitó entre 1928 y 1943 por la Unión Soviética, Estados Unidos, Uruguay, Argentina, España, Chile, Perú y Cuba, en donde se reunió con artistas, intelectuales, sindicalistas, políticos, diplomáticos, mecenas y militantes comunistas. A partir de su exilio en Los Angeles en 1932, Siqueiros intentó incidir en los respectivos campos culturales de los países a los que viajaba para la gestación y desarrollo de un arte público monumental y revolucionario, que en ocasiones y según el contexto, se presentó como arte antifascista. Su manifiesto “¡En la guerra, arte de guerra!”, publicado en 1943, es una síntesis de ello. De

Compared to the historiography that documented Siqueiros's presence in Argentina,<sup>2</sup> studies of his time in Uruguay and his influence in cultural circles there have been less complete. One of the pioneering works in this regard is by Gabriel Peluffo Linari, which relies on original sources to provide an account of Siqueiros's visit and legacy in Montevideo.<sup>3</sup> Alicia Azuela, who concentrated on Siqueiros's political and artistic activities from 1932 to 1934, devoted a few pages to this matter.<sup>4</sup> More recently, Laura Prado Acosta has explored the intellectual discussions that took place in the 1930s in Uruguay and Argentina, focusing on the tensions surrounding the idea of the "intellectual worker" and the limits of both the bourgeoisie and the proletariat.<sup>5</sup> This essay sets out, first of all, to create a historical reconstruction of Siqueiros's second visit to Uruguay, highlighting his connections to local artists, writers, and militants and the founding of the CTIU. It also seeks to identify and discuss the processes involved in the circulation and reappropriation of the political and aesthetic ideas that Siqueiros promoted in Uruguay during the interwar period.

This essay draws on the relevant testimonies, correspondence, and publications that have addressed the matter in question. Letters written by Blanca Luz Brum, Luis Eduardo Pombo, and Juvenal Ortiz provide insight into the planning that led to the opening of cultural spaces in Montevideo, while newspaper articles and commentary published in cultural magazines express the range of opinions on the subjects of public art and revolutionary art. We should keep in mind that magazines were among the most effective platforms for the avant-garde during the period between the wars, which explains why Siqueiros was so keen to create his own in Uruguay. In addition to *Aportación*, *Movimiento* and *Estudio 1037* were two other magazines that reported on the debate over the ideas proposed by Siqueiros.

## II. Siqueiros: Between the Art World and Trade Union Leadership

Siqueiros's trip to the Southern Cone of Latin America in 1933 was prompted by, among other things, certain political and personal events that had affected his life at least five years earlier. He spent the latter half of the 1920s deeply involved in trade union and political activities, which in fact seem to have overshadowed his art practice. At the invitation of José Guadalupe Zuno, the governor of the Mexican state of Jalisco, Siqueiros went to Guadalajara to decorate the wall of the Universidad de Guadalajara.<sup>6</sup> When Zuno resigned, however, Siqueiros devoted himself entirely to union work. During the period from 1926 to 1929, he directed the Liga de Comunidades Agrarias de Jalisco (Jalisco's League of Agrarian Communities), founded the workers' newspapers *El Martillo* and *El 130*, and presided over the Congreso de Unificación Obrero y Campesino (Congress for the Unification of Workers and Peasants) in Hostotipaquillo, Jalisco. He also organized and directed the Federación Minera de Jalisco (Jalisco Miners' Federation), headed the executive committee of the Confederación Obrera de Jalisco (Jalisco Workers' Confederation), took part in the Convención Obrero-Patronal Worker-Employer Convention) that was convened to discuss the labor code, and was appointed secretary general of the Confederación Sindical Unitaria de México (Mexican Unitarian Trade Union Confederation) and the committee for Defensa Proletaria (Proletarian Defense). As a result of his work, Siqueiros became a delegate and attended the IV Congreso

esta manera, el proyecto de arte público promovido por el muralista mexicano logró circular por distintas ciudades, lo cual fue motivo de debates intelectuales, reappropriaciones estéticas y ejercicios artísticos con un fuerte contenido político.

Entre 1929 y 1933, Uruguay jugó un papel relevante en el movimiento comunista latinoamericano, pues ahí se llevó a cabo la Conferencia Sindical Latinoamericana en 1929 y, después de que en Argentina ocurriera el golpe de Estado de Félix Uriburu, Montevideo fungió como sede del Secretariado Sudamericano de la Internacional Comunista (IC). Además, en 1933 se realizó en Montevideo el Congreso Antiguerrero Latinoamericano. Cabe añadir que en el VI Congreso de la IC, celebrado en el verano 1928, se proclamó la premisa de "clase contra clase", característica del llamado "Tercer periodo", la cual resonó en la retórica de los dirigentes comunistas uruguayos.<sup>7</sup> Fue en este contexto en el que, por razones políticas y personales, Siqueiros viajó a Montevideo, primero como líder sindical (1929) y luego como exiliado (1933).

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la estadía de Siqueiros en Uruguay en 1933, partiendo de la consideración de que aquel viaje fue central y distintivo en su itinerario estético-político, dentro de un contexto latinoamericano de entreguerras. El estudio se enfoca en identificar las redes artísticas y militantes que apoyaron la estancia del muralista y que permitieron la fundación de la Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay (CTIU) y su respectiva revista *Aportación*; además, se rastrean otras publicaciones que hicieron eco a las ideas y praxis política y artística de Siqueiros en el país conosureño. En este sentido, se revisa tanto la participación del propio Siqueiros en el campo editorial de Uruguay, así como los textos que hacen referencia puntual a su retórica revolucionaria y a su obra pictórica.

En comparación con la historiografía que ha abordado la presencia de Siqueiros en Argentina<sup>2</sup>, los estudios sobre el muralista mexicano en Uruguay y su impacto en el campo cultural ha sido menos consistente. Uno de los trabajos pioneros es el de Gabriel Peluffo Linari, el cual ofrece un relato con fuentes originales sobre el paso y el legado de Siqueiros por Montevideo;<sup>3</sup> Alicia Azuela, quien se enfocó en el itinerario político y artístico de Siqueiros entre 1932 y 1934, dedicó algunas páginas al respecto en un artículo posterior.<sup>4</sup> Laura Prado Acosta ha formulado en trabajos muy recientes algunos acercamientos a los debates intelectuales que se generaron en la década de 1930 en Uruguay y Argentina, centrando su análisis a las tensiones generadas en torno a la concepción del "trabajador intelectual" y los límites de la respectiva condición burguesa y proletaria.<sup>5</sup> El presente trabajo busca, en primer lugar, profundizar en la reconstrucción histórica del segundo viaje de Siqueiros a Uruguay, destacando la conformación de redes con artistas, escritores y militantes y la fundación de la CTIU; a la vez que identificar y analizar los procesos de circulación y reappropriación de las ideas político-estéticas que promovió Siqueiros en Uruguay dentro del contexto de entreguerras.

El ensayo se construye a partir de testimonios, correspondencia y publicaciones periódicas que se produjeron al respecto. Las cartas de Blanca Luz Brum, Luis Eduardo Pombo y Juvenal Ortiz permiten un acercamiento a la confabulación para la apertura de espacios culturales en Montevideo,

Internacional de la Sindical Roja (4th International Red Trade Union Congress) in Moscow, the Congreso Sindical Latinoamericano (Latin American Trade Union Congress) in Montevideo,<sup>7</sup> and the Primera Conferencia Comunista Latinoamericana (First Latin American Communist Conference) in Argentina in June 1929. His first visit to the southern region of the continent was thus essentially a political trip, unlike what would happen four years later.

On that visit to Montevideo, Siqueiros—who went by “Suárez,” his nom de guerre—attended a party at the home of the journalist Giselda Zani, where he met Blanca Luz Brum,<sup>8</sup> the noted Uruguayan poet, who would become his second wife (fig. 1). Brum had been married to the Peruvian poet Juan Parra del Riego, who died just a few days after the birth of their child. They were both closely connected to the avant-garde that surrounded José Carlos Mariátegui and the *Amauta* journal. After Parra del Riego died, Brum spent some time in Valparaíso, Chile, and Buenos Aires, Argentina, from where she corresponded regularly with Mariátegui. She was in touch with exiles from Peru’s American Popular Revolutionary Party (APRA) in Argentina, such as Manuel Seoane, and wrote poems and articles for Natalio Botana’s *Crítica* newspaper and for the magazine *Claridad*.<sup>9</sup> After a brief relationship with Quesada-Miró, Brum settled in Montevideo in October 1928, where she became a regular contributor to *Justicia*, the newspaper of the Uruguayan Communist Party (PCU); she also edited the cultural page in the Saturday edition, which she titled “El arte por la revolución” (Art for the Revolution), whose slogan was “Down with art for art’s sake! We must serve the Revolution.”<sup>10</sup> It is interesting to note that, as Gabriel Peluffo has mentioned, Siqueiros published caricatures of some of the delegates to the Trade Union Congress in *Justicia*, one of the few newspapers that reported on the Mexican painter’s presence in Uruguay.<sup>11</sup>

After traveling together to attend the 1<sup>a</sup> Conferencia Comunista Latinoamericana (1st Latin American Communist Conference) in Buenos Aires, Brum and Siqueiros went to Mexico. When they arrived there, the political mood in Mexico was hostile toward them. After diplomatic relations between the Soviet Union and Mexico were broken off, the Mexican government’s antagonism toward communists increased. Following the failed attempt to assassinate the new president, Pascual Ortiz Rubio, in February 1930, the Mexican Communist Party (PCM) went underground as their members were subjected to widespread persecution. Tina Modotti, for example, was arrested and deported after the government decided that she was a dangerous foreigner.<sup>12</sup> Brum was also arrested but was released in March 1930 thanks to the intervention of the Uruguayan consul Ángel Falco.<sup>13</sup> Siqueiros was expelled from the PCM because party leaders distrusted Brum, claiming that she was a spy, and because they were uncomfortable with his friendship with and close ties to Augusto César Sandino after the Nicaraguan leader severed relations with the PCM that same year.<sup>14</sup>

mientras que las notas periodísticas y artículos de opinión en las revistas culturales expresan las posturas tomadas frente a las nociones de arte público o arte revolucionario. Es importante considerar que las revistas funcionaron como una de las plataformas más importantes para las vanguardias de entreguerras, lo que permite explicar la preocupación de Siqueiros por crear una en Uruguay. Además de *Aportación*, las revistas *Movimiento* y *Estudio 1037* permiten seguir el debate delineado por las premisas siqueirianas.

## II. Siqueiros, entre el Campo Artístico y la Dirigencia Sindical

El viaje de David Alfaro Siqueiros al Cono Sur en 1933 se explica, entre otras cosas, por una serie de eventos políticos y personales que atravesaron la vida del pintor al menos cinco años atrás. La segunda mitad de la década de 1920 fue un periodo de intensa labor sindicalista y militante para Siqueiros, la cual incluso parece sobreponerse a su oficio artístico. Invitado por el gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, Siqueiros viajó a Guadalajara con el fin de decorar la Universidad.<sup>5</sup> No obstante, ante la renuncia de Zuno, el pintor se vierte por completo al trabajo sindical. Tan solo entre 1926 y 1929 dirige la Liga de Comunidades Agrarias de Jalisco, funda los periódicos obreros *El Martillo* y *El 130*, preside el Congreso de Unificación Obrero y Campesino en Hostotipaquillo, Jalisco; organiza y dirige la Federación Minera de Jalisco; encabeza el comité ejecutivo de la Confederación Obrera de Jalisco, participa en la Convención Obrero-Patronal que discute el Código de Trabajo, es nombrado secretario general de la Confederación Sindical Unitaria de México y del comité de Defensa Proletaria. Resultado de esa labor, Siqueiros asiste como delegado político al IV Congreso Internacional de la Sindical Roja en Moscú, al Congreso Sindical Latinoamericano en Montevideo<sup>7</sup> y a la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana, llevada a cabo en Argentina en junio de 1929. Este primer viaje al sur del continente tuvo un carácter esencialmente político, diferente a lo que sucedería cuatro años más tarde.

En ese viaje a Montevideo, el pintor –que se hizo llamar “Suárez”, su nombre de batalla–, asistió a una fiesta en la casa de la periodista Giselda Zani, en donde conoció a quien sería su segunda esposa, Blanca Luz Brum,<sup>8</sup> la ya destacada poeta uruguaya (ilus. 1). Brum había estado casada con el también poeta peruano Juan Parra del Riego, quien falleció tan solo unos días después del nacimiento de su hijo con Blanca. Ambos fueron muy cercanos a la vanguardia del círculo de José Carlos Mariátegui y *Amauta*. Tras la muerte de Parra del Riego, Brum estuvo temporalmente en las ciudades de Valparaíso y Buenos Aires, desde donde mantuvo un contacto epistolar constante con Mariátegui; se vinculó con los exiliados apristas en Argentina como Manuel Seoane; además de que escribió poemas y artículos para el diario *Crítica* de Natalio Botana y para la revista *Claridad*.<sup>9</sup> Después de una efímera relación con Quesada-Miró, Brum se estableció en Montevideo en octubre de 1928. Ahí participó activamente en el diario *Justicia*, órgano del Partido Comunista de Uruguay (PCU), dirigiendo la página cultural de los sábados, a la que tituló *El arte por la revolución*, con la consigna “¡Abajo el arte por el arte! ¡Hay que servir a la Revolución!”.<sup>10</sup> Resulta interesante que, como lo ha indicado Gabriel Peluffo, Siqueiros publicó ahí caricaturas de algunos delegados del Congreso sindical, siendo *Justicia* uno de los pocos periódicos que revelaron la presencia del pintor mexicano en Uruguay.<sup>11</sup>



All these events put Siqueiros in a difficult position and, after having joined the march on May 1, 1930, he was imprisoned at the Palacio de Lecumberri on charges of sedition and for supposedly having had something to do with the attempted assassination of Ortiz Rubio.<sup>35</sup> In a letter penned in July, Brum, who wrote constantly to her husband while he was in prison,<sup>36</sup> described the precarious nature of the situation in which she and her son found themselves at that time: “You must paint something to sell as soon as possible, or this will be a tragic fortnight. I am sending you some new brushes and colors today. Write to me often.”<sup>37</sup>

Siqueiros was released on bail but had to remain in Taxco under house arrest from November 1931 to April 1932. During that brief period, he painted some important works; according to Irene Herner, it was in Taxco that his particular “monumental painting style” blossomed.<sup>38</sup> That was where he met the Soviet filmmaker Sergei Eisenstein and the silversmith William Spratling. He also spent time with his cousin, the filmmaker “Chano” Ureta, who would later help him when he was in Los Angeles.<sup>39</sup>

After violating the terms of his house arrest, Siqueiros went into exile for the first time and arrived in Los Angeles in April 1932. Why Los Angeles? Olivier Debroise states that the city had not yet become a “focus of cultural attraction,” although the movie industry was helping to make it famous.<sup>40</sup> However, more recent works indicate that the city was becoming an important cultural space where artists and intellectuals congregated and, in later years, developed their gifts and talents under the auspices of New Deal cultural and art programs such as the Federal Art Project. In 1927, for example, the County of Los Angeles Music and Art Department announced: “It is clear that Los Angeles is the center of a vibrant art culture that is expanding and enriching the lives of its citizens and is destined to contribute a great deal to the history of the spirit of mankind.”<sup>41</sup>

From a practical standpoint, Los Angeles appeared to be an ideal place to live and work, based on the conversations that Siqueiros had had with Chano Ureta and Eisenstein, who introduced him to the movie director Joseph von Sternberg and the writer Theodore Dreiser, who were members of the John Reed Club, home of the United States Communist Party.

Once settled there, Siqueiros became friends with the watercolorist Millard Sheets, who was at that time a professor at the Chouinard School of Arts. Siqueiros also got to know the founder of the school, Nelbert Chouinard, who asked him to teach a class on fresco mural painting. He later formed the Mural Painters’ Bloc and, when faced with technical obstacles, began experimenting with materials such as concrete and industrial paint applied with spray guns, with which the group produced the mural *Mitin obrero* (Workers’ Rally). While he was in Los Angeles, Siqueiros explored filmmaking, animation, and photography, using a projector to create an outline of the mural on the wall.<sup>42</sup>

Luego de viajar juntos a la 1ª Conferencia Comunista Latinoamericana en Buenos Aires, Brum y Siqueiros se embarcaron camino a México. Cuando Brum y David A. Siqueiros llegaron, el ambiente político mexicano se les mostró hostil. Poco después del rompimiento de las relaciones diplomáticas entre la Unión Soviética y México, la hostilidad del gobierno mexicano hacia los comunistas se intensificó. Tras el atentado fallido al nuevo presidente Pascual Ortiz Rubio en febrero de 1930, el Partido Comunista Mexicano (PCM) entró en la clandestinidad y se desató una amplia persecución a sus militantes. Como resultado se arrestó, por ejemplo, a Tina Modotti, quien luego fue deportada al ser considerada por el gobierno como extranjera perniciosa.<sup>32</sup> Brum también fue arrestada, pero liberada en marzo de 1930 gracias al apoyo del cónsul uruguayo, Ángel Falco.<sup>33</sup> Paralelamente, Siqueiros fue expulsado del PCM. Esto se debió a que los dirigentes desconfiaban de Brum, afirmando que era una espía, además de que les era incómodo su simpatía y cercanía con Augusto César Sandino, pues el líder nicaragüense rompió vínculos con el PCM en ese mismo año.<sup>34</sup>

Todo ello colocó a Siqueiros en una situación complicada y, tras haber participado en la marcha del 1º de mayo de 1930, fue encarcelado en el Palacio de Lecumberri, acusado de sedición y de supuestamente haber participado en el atentado contra Ortiz Rubio.<sup>35</sup> Brum, quien escribía cartas constantemente a su esposo encarcelado<sup>36</sup>, expresa en julio la situación de precariedad a la que ella y su hijo se enfrentaron en aquellos meses: “Urge que pintes algo para vender, si no esta quinceña será trágica. Hoy te mando nuevos pinceles y colores. Escríbeme intensamente”.<sup>37</sup>

Siqueiros fue puesto en libertad bajo fianza, pero tenía que mantener un arraigo judicial en Taxco, por lo que estuvo en aquella ciudad desde noviembre de 1931 hasta abril de 1932. Durante ese breve periodo, Siqueiros pintó algunas obras significativas e incluso, a decir de Irene Herner, Taxco fue un espacio en el que su particular estilo “pictórico monumental” floreció.<sup>38</sup> Allí conoció al cineasta soviético Sergei Eisenstein y al platero William Spratling, además de que convivió con su primo, el cineasta “Chano” Ureta, quien lo apoyó más tarde durante su estancia en Los Ángeles.<sup>39</sup>

Debido al incumplimiento de su arraigo judicial, Siqueiros inició su primera experiencia como exiliado, llegando en abril de 1932 a Los Ángeles, California. ¿Por qué Los Ángeles? Debroise afirma que esta ciudad no era todavía un “centro de atracción cultural”, aunque por la industria cinematográfica ya se estaba volviendo famosa.<sup>40</sup> No obstante, trabajos más recientes muestran que la ciudad californiana se estaba constituyendo como un espacio cultural importante, que albergó a artistas e intelectuales que años después lograron desarrollarse considerablemente dentro de los programas culturales y artísticos del New Deal, como el Federal Art Project. En 1927, por ejemplo, se expresó desde la Oficina Civil de Música y Arte del Condado de Los Ángeles que: “hay que estar convencidos de que Los Ángeles es el centro de una vigorosa cultura artística, que está ampliando y enriqueciendo las vidas de sus ciudadanos y está destinada a agregar muchos registros a la historia del espíritu del hombre”.<sup>41</sup>

Beyond his artistic experimentation, Siqueiros gave one of his most representative lectures on the subject of his theoretical-aesthetic ideas at the John Reed Club: “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” (Vehicles for Dialectical-Subversive Painting). He explained the nature of the technical innovations that had been developed in Los Angeles and noted that “a painter with proletarian revolutionary sympathies” must possess a solid Marxist-Leninist theoretical base, a profound documentary understanding of capitalist society, and scientific knowledge of technique, and must also be generously endowed with a collective spirit. Promoting turmoil, producing propaganda, and embracing political militancy are considered essential parts of a revolutionary painter’s activities.<sup>23</sup> These premises, as I will show, fueled part of the debate between intellectuals and artists in Uruguay.

As Shifra M. Goldman has noted, the political situation in Los Angeles was volatile. Whereas Upton Sinclair, members of the communist and socialist parties, and the movie industry community supported the leftist cause, the city itself was anti-union, and there was also an anti-communist command center there. Moreover, the difficult economic situation caused by the Great Depression and the wretched living and working conditions for Mexican workers in California created an ambivalent reaction to Siqueiros’s ideas and murals.<sup>24</sup> His lectures and murals were the subject of much discussion and were seen in a negative light. A case in point was the controversial reaction to *Tropical America* (1932), a mural depicting the Americas being oppressed by North American imperialism. As a result, the United States began to view Siqueiros as a subversive agent and refused to renew his visa, which forced him to leave the country through the port of San Pedro. Since he could not return to Mexico, he went to Montevideo, Brum’s hometown.

Although the political situation in Uruguay seemed to favor the couple more than conditions in Mexico, Gabriel Terra’s government was showing signs of instability. Mexico’s plenipotentiary minister in Uruguay, Basilio Vadillo—who had previously been the Mexican government’s representative in the USSR, where he once welcomed Siqueiros, Diego Rivera, Adolfo Best Mauguard, and Carlos Torre<sup>25</sup>—wrote a brief report on the “public unrest” in this nation on the banks of the Río de la Plata, stating that “the government is facing a crisis that appears more critical every day.” He also remarked that “the intellectual class in Uruguay is large and highly cultured,” the socialists are moderate, and the “small groups of communists, who are very passionate, are foreigners who are not taken seriously except in terms of a classification of movements.”<sup>26</sup> This general observation reveals some of the conditions that Siqueiros would have experienced in Uruguay, and hinted at the authoritarian approach adopted by the Terra administration following the coup d’état on March 31, 1933.

En su sentido práctico, Los Ángeles se mostró como un destino oportuno debido a las charlas que había tenido con Chano Ureta y Eisenstein, quien permitió que Siqueiros se vinculara con el director de cine Joseph von Sternberg y el escritor Theodore Dreiser, miembros del John Reed Club, sede del Partido Comunista de Estados Unidos.

Una vez instalado, Siqueiros entabló amistad con el acuarelista Millard Sheets, entonces profesor en la Chouinard School of Arts; eso le permitió tener acercamientos con la fundadora de la escuela, Nelbert Chouinard, quien lo invitó a impartir un curso de mural al fresco. Luego formó el Bloque de Pintores y, ante los obstáculos técnicos, experimentó por primera vez con materiales como el concreto y la pintura industrial, aplicados a través de pistolas de aire, con las que realizaron el mural *Mitin obrero*. Cabe señalar que en su estadía en Los Ángeles, Siqueiros se acercó a la cinematografía, animación y fotografía. Hizo uso del proyector, por ejemplo, para delinear el boceto en el muro.<sup>22</sup>

Además de la experimentación artística, Siqueiros dictó en el John Reed Club una de las conferencias más representativas de sus propuestas teórico-estéticas: “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”. Ahí, el muralista explica las características de las transformaciones técnicas desarrolladas en Los Ángeles, señalando además que “un pintor de simpatía revolucionaria proletaria” debe de tener una sólida teoría marxista-leninista, un profundo conocimiento documental sobre la sociedad capitalista, conocimiento científico de la técnica y un amplio espíritu colectivo. La agitación, la propaganda y la militancia activa son considerados esenciales en el quehacer del pintor revolucionario.<sup>23</sup> Estas premisas, como se verá adelante, delinear parte del debate entre intelectuales y artistas que se generará en Uruguay.

Como Shifra M. Goldman ha señalado, la situación política en Los Ángeles era volátil. Mientras Upton Sinclair, los miembros de los partidos comunista y socialista y la comunidad de cine ofrecían un apoyo a la militancia de izquierda, la ciudad tenía a la vez un carácter antisindicalista y existía, además, un comando anticomunista. Aunado a ello, la complicada situación económica devenida por la Gran Depresión y las condiciones de miseria en la que se encontraban los trabajadores mexicanos en el estado de California, generaron un contexto en el que las ideas y la obra mural de Siqueiros fueron recibidas de manera ambivalente.<sup>24</sup> Tanto sus conferencias como su obra mural fueron motivo de discusión e incluso de disgusto. Basta mencionar la controversia que desató el mural *América Tropical* (1932), que representa a una América oprimida por el imperialismo norteamericano. Así, Siqueiros empezó a ser considerado como un agente subversivo y se le negó la renovación de su visa, por lo que se vio en la necesidad de salir de Estados Unidos por el puerto de San Pedro. Y ante la imposibilidad de regresar a México, emprendió el viaje a Montevideo, tierra de Brum.

### III. Siqueiros, Brum, and the Uruguayan Intellectual Networks

On November 5, 1930, the day before Siqueiros was released from Lecumberri, Brum wrote to him:

I am your wife and your comrade. I have stood beside you constantly, with all my strength. As your comrade I was obliged to do so . . . . You are under no obligation to me regarding any bourgeois sentimentality. You are endowed with the strictest revolutionary ideology, which you must serve unconditionally, despite all our weaknesses, because the Revolution demands total commitment and a painful detachment from the most wrenching desires of the flesh and the spirit. I DO NOT BELIEVE I AM A TRUE COMMUNIST . . . . I know I am incapable of giving my all at a time when I am still searching for a single truth and pure beauty, a time when, still in my twenties, I am consumed with an intense, almost anguished longing to create.<sup>27</sup>

Brum expressed a common dilemma that communist militants faced in those days. The revolutionary political commitment called for a detachment from “bourgeois sentimentality.” As his comrade, therefore, she “was obliged” to support the militant Siqueiros. As a wife and a writer, however, she kept those ideas at arm’s length, although she did say that perhaps, in the not-too-distant future, she might be ready to “take my place at your side. Don’t you think I could one day be a little Rosa Luxemburgo [sic]?”<sup>28</sup> Brum and Siqueiros faced this dilemma on several occasions—as when, for example, the leadership of the PCM demanded that he break with her, and he refused. That refusal, as mentioned above, led to his expulsion from the party. It is clear that his love for Brum did not make Siqueiros abandon his militancy, much less his communist convictions; it was more a matter of reacting to an unyielding PCM leadership that was guided by the “class against class” strategy, during a “period when the PCM was behaving in a decidedly childish way,” in his own words.<sup>29</sup> What the incident reveals is a militant who was critical of his own party. Therefore, despite being accused of harboring “right-wing views” and abandoning his work at the Confederación Sindical Unitaria de México (Mexican Unitarian Trade Union Confederation), he was reinstated in the party after his release from prison.<sup>30</sup>

The information presented above seeks to highlight two factors that influenced the couple’s move to Uruguay: Brum’s reaffirmation of her political-ideological commitment, and Siqueiros’s status vis-à-vis international and Latin American communism. The Uruguayan poet played a leading role in the Río de la Plata region’s art world and, even before she arrived, had written letters to artists she might work with. As Prado Acosta has noted, Brum acted as an agent and orchestrated the local reception for Siqueiros, whose political standing had not recovered since the Trade Union Congress of 1929.<sup>31</sup> Brum was able to open certain spaces in which they would both operate. It was no accident, therefore, that the couple would later contribute to *Contra* magazine and to *Revista Multicolor de los Sábados*, a supplement of the Argentinean newspaper *Crítica*, for which Brum had previously written.<sup>32</sup> Blanca Luz Brum thus transcended the role of Siqueiros’s companion or identity as a wife, becoming actively involved in the region’s cultural field and opening spaces in which her exiled husband could flourish at both a political and an artistic level, as well as helping to found the CTIU and *Aportación*.

Si bien, en comparación con México, Uruguay aparecía como un país con mejores condiciones políticas para la pareja, el mandato constitucional de Gabriel Terra ya mostraba signos de inestabilidad. El ministro plenipotenciario de México en Uruguay, Basilio Vadillo – quien anteriormente fue representante del gobierno mexicano en la URSS, en donde recibió en su momento a Siqueiros, Rivera, Adolfo Best Mauguard y Carlos Torre–,<sup>25</sup> escribió un breve informe sobre la “intranquilidad pública” del país rioplatense, en donde afirmó que “este país ha entrado en un período de crisis del régimen que cada día aparece más aguda”. Además, percibe que “la clase intelectual en el Uruguay es muy numerosa y de gran cultura”, los socialistas son moderados y los “pequeños grupos de comunistas, muy exaltados, son de origen extranjero y no se les toma en cuenta sino como punto de referencia para clasificaciones de tendencias”.<sup>26</sup> Esta observación general expone algunos de los elementos que estarán presentes en la experiencia de Siqueiros en Uruguay, además de que en cierto modo anuncia el giro autoritario que dará el gobierno de Terra a partir del golpe de Estado del 31 de marzo de 1933.

### III. Siqueiros, Brum y las Redes Intelectuales Uruguayas

El 5 de noviembre de 1930, un día antes de que Siqueiros saliera de Lecumberri, Brum le escribió:

Soy tu esposa y tu camarada. Estuve en todo momento junto a ti con todas mis fuerzas. Como camarada estaba obligada a hacerlo (...) Tú no estás obligado conmigo a ningún sentimentalismo de calidad burguesa. Posees la más severa ideología revolucionaria, a la que debes servir incondicionalmente, pese a todas nuestras debilidades, porque la Revolución exige la entrega total en un desprendimiento doloroso de los más terribles anhelos de la carne y del espíritu. YO NO ME CREO UNA VERDADERA COMUNISTA (...) Me sé incapaz de entregarlo todo en un momento en que todavía busco la verdad solitaria y la belleza pura, en un momento en que todavía perduran mis 20 años y un afán intenso, casi angustioso de crear.<sup>27</sup>

Brum plantea un dilema propio de la militancia comunista de aquellos años. El compromiso político revolucionario implicaba un desprendimiento de “sentimentalismos de calidad burguesa”. Entonces, como camarada, la poeta “estaba obligada” a apoyar al militante Siqueiros; no obstante, como esposa y escritora toma distancia de estas premisas, aunque expresa que quizá en algún tiempo no muy lejano esté en condiciones de “tomar un puesto al lado tuyo. ¿No crees que podría llegar a ser una pequeña Rosa Luxemburgo?”<sup>28</sup> Esta disyuntiva atravesó en diferentes ocasiones la relación de Brum y Siqueiros; un ejemplo es cuando el muralista se negó a separarse de la poeta, ante la exigencia de los dirigentes del PCM. Eso, como se mencionó, le costó la expulsión del partido. Es claro que Siqueiros no abandonó por un amor su militancia y mucho menos su convicción comunista, sino que reaccionó frente a una dirigencia intransigente del PCM guiada por la estrategia de “clase contra clase”, una “época de agudo infantilismo táctico del PCM”, según las palabras del propio Siqueiros.<sup>29</sup> Muestra, en todo caso, a un militante crítico de su propio partido. Así, pese a las acusaciones de “derechismo” y abandono de sus labores en la Confederación Sindical Unitaria de México, Siqueiros fue restablecido en las filas del partido después de su reclusión.<sup>30</sup>

Luis Eduardo Pombo, the writer, art critic, and close friend of Brum, was among the first to receive the couple. After Brum left Uruguay to travel with Siqueiros, she kept in touch with Pombo. In February 1930, just weeks before the start of her husband's turbulent period of prison and exile, Brum wrote to Pombo to explain that she was on her way to New York to present "my great David's magnificent exhibition." In her letter, she says that she hopes Uruguay will be the first Southern Cone country to "receive the honor of his marvelous visit" and urges Pombo to be the organizer of this "first Mexican exhibition in the South." She asks him to talk to Guillermo Laborde and to approach the Círculo de Bellas Artes (Fine Arts Circle) and whoever can help to provide the necessary spaces. She also mentions the need to find an enormous venue because there are many paintings and some are very large, measuring four square meters—"they are, after all, murals."<sup>33</sup> Though this event never took place, Brum's letter demonstrates her interest and active involvement in seeking out an exhibition space for Siqueiros in Montevideo.

Brum also wrote to her friend, the journalist Juvenal Ortiz, sharing with him her wish that Montevideo should be the first city in South America to host an exhibition of "Siqueiros's brilliant work." She suggested creating a commission charged with organizing conferences on painting, its aesthetic importance in the Americas, and other relevant topics.<sup>34</sup>

The painter Guillermo Laborde, mentioned above, and Siqueiros became friends and shared an artistic relationship that encouraged the Mexican to continue experimenting with industrial materials, especially in his easel paintings. The two stayed in touch and, when Siqueiros was in Argentina, he asked Laborde to ask the director of the Círculo de Bellas Artes in Uruguay to confirm that seven of his paintings were in Montevideo. He also asked Laborde to let him know the specific name of the automobile colors that "you so kindly arranged for me and also, if possible, to make inquiries on my behalf about the address of the agency that supplies those colors here, if there is one."<sup>35</sup> Laborde was undoubtedly Siqueiros's most important connection in Montevideo's art world; not only did he act as his host, he also helped him learn to use new industrial materials and take his experimentation with them to new heights. According to Guillermina Guadarrama, Siqueiros considered including Laborde in the Equipo Poligráfico, the team that painted *Ejercicio Plástico* (Visual Art Exercise) at the mansion of Argentinean newspaper owner Natalio Botana; Laborde, however, was unable to join the team.<sup>36</sup>

Pombo, Ortiz, and Laborde were the main hosts for the newly arrived couple. This trio helped to open cultural spaces during the short time that Brum and Siqueiros were in Montevideo. Working together, they were also able to create organizations such as the Unión de Plásticos (Visual Arts Union) and the Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU, or Uruguayan Confederation of Intellectual Workers), which was active from 1933 to 1936, and they also founded the magazine *Aportación*.

Con lo anterior se intenta mostrar dos aspectos que influyeron en la llegada de la pareja a Uruguay: la reafirmación del compromiso político-ideológico de Brum y el estatus de Siqueiros frente al comunismo internacional y latinoamericano. La poeta jugó un papel protagónico en el campo artístico del Río de la Plata, pues incluso antes de su llegada, Brum había enviado cartas a artistas con los que podría colaborar. Como Prado Acosta ha resaltado, Brum fungió como gestora y facilitó la recepción de un Siqueiros cuya centralidad política no había recuperado desde el Congreso Sindical de 1929.<sup>33</sup> Brum permitió abrir ciertos espacios en los que luego ambos participarían. No es casual, entonces, que la pareja colaborara posteriormente tanto en la revista *Contra* como en la *Revista Multicolor de los Sábados*, del diario *Crítica*, en Argentina, en donde Brum colaboró previamente.<sup>32</sup> En este sentido, Blanca Luz Brum trascendió el papel de acompañante o "mujer de" Siqueiros, posicionándose activamente en el campo cultural rioplatense y facilitando la apertura de espacios para el desenvolvimiento político y artístico de su esposo exiliado, además de participar directamente en la fundación de la CTIU y de *Aportación*.

Luis Eduardo Pombo, escritor, crítico de arte y amigo cercano de Brum, fue uno de los primeros en recibir a la pareja. Desde que Brum salió de su país para viajar con Siqueiros, la autora mantuvo contacto con Pombo. En febrero de 1930, semanas antes de que iniciara el tormentoso periodo de cárcel y exilio de su esposo, Blanca le envió una carta a Pombo en la que explica que se encuentra de viaje a Nueva York para realizar "la exposición grandiosa de mi gran David". Expresa su deseo de que sea Uruguay el primer país del sur que "reciba el homenaje de su maravillosa visita" e insta a Pombo a que sea el organizador de esta "primer exposición de México en el Sur"; le pide que hable con Guillermo Laborde y se acerque al Círculo de Bellas Artes y a quienes sea necesario para obtener los espacios; además de que indica la necesidad de obtener un local enorme, porque los cuadros son muchos y algunos muy grandes, de cuatro metros cuadrados, "es decir, son murales".<sup>33</sup> Pese a que este evento quedó frustrado, la carta deja ver el interés de Brum por generar en Montevideo un espacio de exposición para Siqueiros.

Brum también escribió a su amigo periodista Juvenal Ortiz, a quien compartió el mismo deseo que Montevideo fuera la primera ciudad del sur que albergara una exposición de "la obra genial de Siqueiros". Le sugiere la creación de una comisión encargada de realizar conferencias sobre pintura, su importancia estética en América y otros temas relativos.<sup>34</sup>

Entre el mencionado pintor G. Laborde y Siqueiros floreció una amistad y complicidad artística, que animó al mexicano a seguir experimentando con materiales industriales, sobre todo en sus pinturas de caballete. La comunicación entre ambos pintores se mantuvo y, una vez que Siqueiros se encontraba en Argentina, este le pidió a Laborde que el director del Círculo de Bellas Artes de Uruguay certificara que siete cuadros suyos se encontraban en Montevideo, además de que pide que le diga el nombre exacto de los colores para auto que

Though Brum's friends were supportive of the public and revolutionary art project that the Mexican muralist had promoted since his arrival in the country, the Uruguayan communist leadership paid little attention to his proposal. Consequently, after his expulsion from the PCM, Siqueiros was obliged to write a "Report to Uruguayan Communists," seeking to validate his communist militancy. In his report he mentioned the international recognition that his proletarian and subversive work had received, his involvement in the founding of organizations such as the Lucha Intelectual Proletaria (LIP, Proletarian Intellectual Struggle) organized by the PCM, and the reconstruction of the Liga Antiimperialista (Anti-Imperialist League). He also drew attention to his membership in the John Reed Club, which allowed him to keep in touch with communists in the United States. In the report's overview of the period 1930–32, Siqueiros portrayed himself as a militant driven by clear communist convictions, whose personal actions were all guided by his ideological stance which remained true to the guidelines laid down by the Communist International.

It should be noted that this report was preceded by a letter to Eugenio Gómez, the director of the Central Committee of the PCU, who had surely already met Siqueiros, since they were both at the 4th Profintern Congress in Moscow, the Congreso Sindical Latinoamericano (Latin American Trade Union Congress) in Montevideo, and the Primera Conferencia Comunista Latinoamericana (First Latin American Communist Conference) in Argentina. But that letter went unanswered, which prompted Siqueiros to explain his intentions in Uruguay:

I do not expect the doors of the party to be open to me yet. I do not expect to be part of the mass organizations that the party leads. I am here to start the Painters' Bloc, Montevideo Section, under the direction of the party, mediated by the party's faction, for the use of the party. I am here to give lectures on painting to promote unrest and to produce propaganda driven one hundred percent by communist ideology. I accept that the most prominent intellectuals here should work with me, regardless of their current ideology, so that my voice, when I speak, should have greater impact and be more effective.<sup>37</sup>

Siqueiros restated his subordination to the Uruguayan communist leadership, offering his services as a painter, promoter of unrest, and provider of propaganda. He also indicated his willingness to work with intellectuals and artists who would increase his impact and effectiveness. That acceptance may have been inspired by his experience in Los Angeles, where he collaborated with painters, architects, and filmmakers who were not necessarily members of the Communist Party. "It would be absurd," Siqueiros said, "to close the doors in Uruguay to a movement equipped with such significant revolutionary intellectual credentials as the one that I represent, solely on the narrow basis of my expulsion from the party on disciplinary grounds."<sup>38</sup>

"usted tan amablemente arregló para mí y también, de ser posible, que pida para mí la dirección de la agencia de esos colores aquí, en caso de que exista".<sup>35</sup> Sin duda, Laborde fue la figura artística acaso más importante para Siqueiros en Montevideo, pues no solamente fungió como anfitrión, sino que con él aprendió y desarrolló significativamente su proceso de experimentación con nuevos materiales industriales. De acuerdo con Guadarrama, Laborde fue contemplado por Siqueiros para conformar el Equipo Poligráfico que pintó *Ejercicio Plástico* en la mansión del magnate Natalio Botana; sin embargo, no pudo acudir al llamado.<sup>36</sup>

Pombo, Ortiz y Laborde fueron los principales anfitriones de la pareja recién llegada. Esta triada facilitó la apertura de espacios culturales en el breve tiempo que estuvieron Brum y Siqueiros en Montevideo, pero también se abrió la posibilidad de que en conjunto formaran organizaciones como la Unión de Plásticos y la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU), que funcionó de 1933 a 1936, además de la fundación de la revista *Aportación*.

No obstante, mientras que los amigos de Brum impulsaron el proyecto por un arte público y revolucionario desde su arribo promovido por el muralista mexicano, los dirigentes comunistas uruguayos hicieron poco caso al llamado de Siqueiros. Y es que tras su expulsión del PCM, Siqueiros se vio en la necesidad de escribir un "Informe a los comunistas uruguayos", buscando reivindicar su militancia comunista. En este sentido, el pintor alude al reconocimiento internacional que han hecho de su obra con carácter proletario y subversivo; a su participación en la formación de organizaciones como la Lucha Intelectual Proletaria (LIP) convocada por el PCM o la reconstrucción de la Liga Antiimperialista; además, enfatiza su inscripción al John Reed Club, que le permitió mantener contacto con los comunistas de Estados Unidos. Esta breve reconstrucción histórica hecha por Siqueiros de los años 1930-1932 pretendía mostrar a un militante con una clara convicción comunista, por lo que toda acción personal estaba guiada por su postura ideológica, fiel a las líneas de la Internacional comunista.

Cabe señalar que a este informe le precede una carta a Eugenio Gómez, dirigente del Comité Central del PCU, quien seguramente ya había tenido contacto con Siqueiros, pues ambos participaron en el IV Congreso de la Profintern en Moscú, en el Congreso Sindical Latinoamericano en Montevideo y en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana en Argentina. Sin embargo, esta carta no encontró respuesta y eso fue lo que motivó al pintor a exponer sus intenciones en Uruguay:

No pretendo que se me abran por ahora las puertas del partido. No pretendo penetrar a las organizaciones de masas dirigidas por el mismo. Vengo a formar el Bloque de Pintores, sección de Montevideo, bajo la dirección del partido, por intermediación de su fracción y para utilidad del partido. Vengo a dar conferencias sobre la pintura de agitación y propaganda con ideología comunista en un ciento por ciento. He aceptado que los intelectuales más importantes de aquí se agrupen en torno mío, independientemente de su ideología actual, para que mi voz tenga mayor repercusión y eficacia en el momento que ésta suene.<sup>37</sup>

In fact, before he published his report to Uruguayan communists, Siqueiros had already started promoting his monumental public art project to various art and cultural institutions. In February, he gave two lectures at the *Círculo de Bellas Artes*: “Las experiencias técnicas del Renacimiento mexicano” (The Technical Experiences of the Mexican Renaissance) and “La Obra del Bloque de Pintores de Los Ángeles, California” (The Work of the Painters’ Bloc in Los Angeles, California). In March he presented an exhibition of paintings, lithographs, and photographs of his murals at the visual arts studio managed by the painters Gilberto Bellini and Ricardo Aguerre and the sculptor Antonio Pena and delivered the lecture “La experiencia educacional de la pintura y la escultura en México” (The Educational Experience of Painting and Sculpture in Mexico). He also gave a talk to students at the Architecture Department at the Universidad Mayor in Montevideo: “Arquitectura, escultura y pintura: un solo problema” (Architecture, Sculpture, and Painting: One Single Problem). Students, artists, and intellectuals found these four lectures stimulating because Siqueiros shared his experiences regarding the cultural genesis of Mexican muralism during the revolution and discussed the technical and methodological challenges he had faced when painting on exterior concrete walls in Los Angeles. He also highlighted the importance of creating art for the masses, arguing art degenerates when it is overseen by the aristocracy. “Individualistic art,” he said, “becomes insubstantial.”<sup>39</sup> Alongside notions of collaborative work, the idea of an integrated form of visual art—that includes both a fusion and an understanding of architecture, painting, and sculpture as a unified whole—emerged and was promoted as a central theme in his version of public art.

Until then, the tone of his lectures had been relatively restrained. Though his aesthetic premises were certainly laced with political references, his talks were essentially focused on his visual art experiments and the need to create a form of monumental public art. Despite having stated in his report to the Uruguayan communists, that he would give “lectures on painting to promote unrest and to produce propaganda driven one hundred percent by communist ideology,” Siqueiros appeared to respect the political restrictions he was under as a guest in Uruguay. But after Terra’s coup d’état and the ex-president Baltasar Brum’s suicide, the Mexican communist attended a protest event at which he proclaimed that “The Soviet Union is our guiding light!”, thus encouraging resistance against the new regime. According to Debroise, Siqueiros felt obliged to hide and did not join the May 1 demonstration.<sup>40</sup> Philip Stein, for his part, claims that the Mexican muralist energetically addressed members of the CTIU that day, enjoining them as follows:

We want to collaborate responsibly with the proletariat. We have disseminated the culture of the bourgeois class, the culture that oppresses the working class . . . . Now we are going to position ourselves, physically and morally, to act in a way that strikes at the power of dictatorships . . . . The work that we will place at the service of the proletarian cause will not be exclusively the fruit of our emotions; it will be a revolutionary, cultural, and aesthetic product, crafted dialectically and built on materialist foundations . . . . In this way, our works will embody the vital essence of the ideology and the goals of the proletariat.<sup>41</sup>

Siqueiros reafirma su subordinación a la dirigencia comunista uruguaya, ofreciendo sus servicios como pintor y promotor de la agitación y propaganda; a su vez, señala que aceptará a intelectuales o artistas con lo que buscará ampliar su repercusión y eficacia. Es posible que lo anterior se base en su experiencia en Los Ángeles, en donde colaboró con pintores, arquitectos y cineastas que no necesariamente eran miembros del PC. “Sería absurdo –continúa Siqueiros– cerrar las puertas en el Uruguay a un movimiento de la trascendencia revolucionaria intelectual como el que yo represento, basándose solamente en el hecho escueto de mi expulsión del partido por cuestiones disciplinarias”.<sup>38</sup>

En realidad, antes de publicar ese informe a los comunistas uruguayos, Siqueiros ya había empezado a difundir su proyecto de arte público monumental en distintas instituciones artísticas y culturales. En febrero impartió dos conferencias en el *Círculo de Bellas Artes*: “Las experiencias técnicas del Renacimiento mexicano” y “La Obra del Bloque de Pintores de Los Ángeles, California”. En marzo presentó una exposición de pinturas, litografías y fotografías de sus murales, y en el estudio de artes plásticas dirigido por los pintores Gilberto Bellini, Ricardo Aguerre y el escultor Antonio Pena dictó la conferencia “La experiencia educacional de la pintura y la escultura en México”. En la Universidad Mayor de Montevideo pronunció a los alumnos del Centro de Arquitectura la charla “Arquitectura, escultura y pintura: un solo problema”. Estas cuatro conferencias resultaron estimulantes para estudiantes, artistas e intelectuales, pues el muralista compartió sus experiencias relacionadas con la génesis cultural del muralismo mexicano en el marco de la revolución, así como los retos técnicos y metodológicos que se presentaron en su estancia en Los Ángeles para pintar en muros externos de concreto. A la par, Siqueiros enfatizó en la importancia de crear un arte de masas, pues cuando el arte es dirigido por la aristocracia este se degenera: el arte individualista –dice el pintor–, se vuelve inconsistente.<sup>39</sup> Además, junto con el trabajo colaborativo, la noción de integración plástica –que involucra la fusión y entendimiento de la arquitectura, pintura y escultura como un cuerpo unificado–, emergió y se difundió como un concepto central en su concepción de arte público.

El tono de sus conferencias fue, hasta ese momento, relativamente mesurado. Aunque sus premisas estéticas guardan sin duda elementos políticos, las temáticas de sus charlas aludieron esencialmente a su experimentación plástica y a la necesidad de generar un arte público monumental. Pese a que en su informe a los comunistas uruguayos señaló que daría “conferencias sobre la pintura de agitación y propaganda con ideología comunista en un ciento por ciento”, Siqueiros parecía respetar las restricciones políticas que tenía como invitado en Uruguay. Sin embargo, tras el golpe de Terra y el suicidio del expresidente Baltasar Brum, el comunista mexicano acudió a un acto de protesta en el que exclamó que “¡La Unión Soviética es la luz que nos guía!”, lo cual incentivaba la resistencia en contra del nuevo régimen. De acuerdo con Debroise, Siqueiros se vio obligado a ocultarse y no asistió a la manifestación del primero de mayo.<sup>40</sup> Por su parte, Stein sostiene que ese día el muralista mexicano se dirigió enérgicamente a los miembros del CTIU, expresando a manera de consigna que:



Fig. 2. David Alfaro Siqueiros, *Allegory with María Ibarra Miranda de Terra*, 1933, oil on burlap, 25 1/8 x 17 1/2 in. (63.8 x 44.5 cm). Private collection. © Artists Rights Society (ARS), New York/SOMAAP, Mexico City, Mexico.

Ilus. 2. David Alfaro Siqueiros, *Allegoría de María Ibarra Miranda de Terra*, 1933, óleo sobre arpillera, 25 1/8 x 17 1/2 in. (63.8 x 44.5 cm.). Colección privada. © Artists Rights Society (ARS), New York/SOMAAP, Mexico City, Mexico.

Siqueiros's message addressed to Uruguayan intellectuals outlined the communist style of revolutionary commitment they should embrace. This blatantly challenged the idea of intellectuals who remained passive in response to social problems and suggested that they should instead focus on communicating the goals of the proletariat. There can be no doubt that Siqueiros's revolutionary rhetoric was not well received in the authoritarian political environment that gripped the country in April 1933. On top of everything else, about that same time Siqueiros produced *Allegoría de María Ibarra Miranda de Terra* (*Allegory of María Ibarra Miranda de Terra*) (fig. 2), a portrait of the new Uruguayan dictator's wife wearing a Nazi swastika necklace and surrounded by symbols of fascism, racism, and repression.<sup>42</sup> Given the political climate in the country, it was definitely not an ideal time to continue his campaign for a revolutionary form of monumental public art.

Queremos ser colaboradores conscientes del proletariado. Hemos sido los divulgadores de la cultura de clase burguesa, la cultura de la opresión de las masas trabajadoras (...) Hoy vamos a posicionarnos, física y moralmente, en una acción que golpea el poder de las dictaduras (...) El trabajo que pondremos al servicio de la causa proletaria no será fruto exclusivamente de las emociones; será un producto revolucionario, cultural y estético, elaborado dialécticamente y apoyado en fundamentos materialistas (...) De esa manera nuestras obras serán la esencia vida de la ideología y de los propósitos del proletariado.<sup>41</sup>

El mensaje dirigido a los intelectuales uruguayos alude al compromiso revolucionario, de corte comunista, que deberían ejercer. Esta concepción se oponía drásticamente al intelectual pasivo ante las problemáticas sociales. Su trabajo, entonces, debería de volcarse a la divulgación de los propósitos del proletariado. Sin duda, la retórica revolucionaria de Siqueiros no sentó bien ante el clima de autoritarismo político que se desprendió desde abril de 1933. Por si fuera poco, por aquellos meses Siqueiros pintó *Allegoría de María Ibarra Miranda de Terra* (ilus. 2), en donde retrata a la esposa del nuevo dictador uruguayo portando una suástica nazi como collar, rodeada además de elementos que simbolizan el fascismo, el racismo, la represión.<sup>42</sup> El horizonte político uruguayo no era, en definitiva, óptimo para continuar una campaña por un arte público, monumental y revolucionario.

#### IV. Arte y política en el campo editorial uruguayo

A pocos días de su llegada, Siqueiros ofreció una entrevista para el periódico *El Ideal*, en la que habló del "movimiento de renovación pictórica" que estaba impulsando. La nota anuncia que la "recia personalidad" de Siqueiros "simboliza y encarna la revolución internacional de la pintura. Proclama la superioridad de la pintura monumental al aire libre sobre la del caballete". Al hablar del movimiento muralista de México, el pintor resaltó su relevante aportación técnica inicial, pero la consideró ya "arcaica", refiriéndose a esta como una "pintura mística". El movimiento que surge en California descubrió las cualidades del concreto y del uso de la brocha eléctrica para generar un arte monumental con mayor resistencia a la libre exposición: "si se acepta que el arte de lo futuro será un arte de las masas, para las grandes multitudes, y que significará la antítesis del arte privado, aristocrático, se comprenderá la enorme trascendencia del esfuerzo iniciado." Para diferenciarse del misticismo, arcaísmo y populismo del muralismo en México, David Alfaro explica que su movimiento es internacional y universal, además de que da prioridad a la expresión plástica proletaria, urbana e industrial, y no al campo "con sus sectores feudales". La nota finaliza anunciando la creación de un comité de artistas, pintores, escultores y escritores, los cuales realizarán "una propaganda activa del nuevo movimiento pictórico y tratarán de que Siqueiros pueda dejar, de su paso por Uruguay, un recuerdo de gran significación artística: un fresco al aire libre, como los que ha dejado en California".<sup>43</sup>

#### IV. Art and Politics in the Publishing Field in Uruguay

A few days after he arrived, Siqueiros sat for an interview with the newspaper *El Ideal*, in which he spoke of the “pictorial renewal movement” he was promoting. The resulting article stated that Siqueiros’s “vigorous personality symbolizes and embodies the international revolution taking place in the field of painting, claiming that monumental fresco painting is superior to easel painting.” Speaking of the Mexican muralist movement, he acknowledged the importance of its initial technical contribution, but considered it to have become “archaic,” referring to it as a “mystical form of painting.” The movement that emerged in California discovered the qualities of concrete and pioneered the use of an electric brush to create monumental art that was better equipped to withstand being exhibited outdoors: “If we accept that the art of the future will be an art for the masses, for the multitude, which will be the antithesis of private, aristocratic art, we can understand the enormous importance of the work that has begun.” To set himself apart from Mexican muralism’s mysticism, archaism, and populism, Siqueiros explained that his movement was international and universal, and that its priority was to express a proletarian, urban, industrial visual perspective rather than to represent a rural reality “with its feudal sectors.” In conclusion, the article announced the formation of a committee of artists, painters, sculptors, and writers who would “actively promote the new pictorial movement and endeavor to ensure that Siqueiros, during his time in Uruguay, is able to create a souvenir of great artistic significance—an outdoor fresco like the ones he created in California.”<sup>43</sup>

This was the first of a number of articles about Siqueiros’s work and his visit to the Southern Cone. As can be seen, those responsible for this one expected the “exceptional” Mexican artist to create a mural painting during his time in Uruguay. In fact, Siqueiros explored the possibility of painting a mural at the Estadio Centenario, the stadium built in Montevideo in 1930.<sup>44</sup> This plan never came to fruition thanks to the authoritarian nature of the Terra administration, but we have seen that, in a short period of time and with the help of Brum, Laborde, Pombo, and Ortiz, Siqueiros was able to form a group of politically committed intellectuals and artists. His magazine functioned as the official journal of the CTIU, whose Central Executive Committee consisted of Blanca Luz Brum, Guillermo Laborde, the poet Vicente Basso Maglio, the painter José Pedro Costigliolo, and the sculptor Bernabé Michelena (the president of the PCU’s Comité Nacional Antiguerrero [National Antiwar Committee]).

The first issue of *Aportación* was perhaps the one in which Siqueiros left his greatest and clearest mark. That issue included the CTIU’s “Declaration of Principles,” which stated that its primary specific objective was:

To encourage its members to produce (aesthetic, technical, or scientific) works that would be useful to the proletarian revolution. That is, works that were revolutionary in content and consistent in form, in keeping with the resolutions of the representative organisms and according to the suggestions of the confederation’s executive bodies. Works produced in accordance with dialectical materialism. Scientifically revolutionary works. Art and culture for the masses. Dialectical-Subversive works.<sup>45</sup>

Con este artículo arrancó la serie de publicaciones que se harían en torno a la estancia de Siqueiros en el Cono sur y su propuesta estética. Como se observa, los encargados de la nota tenían la expectativa de que el artista “excepcional” mexicano dejara en su paso por Uruguay una obra mural. En efecto, Siqueiros buscó la posibilidad de realizar un mural en el Estadio Centenario, el cual había sido construido en Montevideo en 1930.<sup>44</sup> Si bien este deseo no pudo llevarse a cabo por el perfil autoritario del gobierno de Terra, hemos visto que en poco tiempo Siqueiros, con apoyo de Brum, Laborde, Pombo y Ortiz, lograron conformar un grupo de intelectuales y artistas políticamente comprometidos. Su revista funcionó como órgano de difusión de la CTIU, cuyo Comité Ejecutivo Central estuvo conformado por Blanca Luz Brum, Guillermo Laborde, el poeta Vicente Basso Maglio, el pintor José Pedro Costigliolo y el escultor Bernabé Michelena (presidente del Comité Nacional Antiguerrero del PCU).

El número 1 de *Aportación* es acaso la publicación con una mayor y más clara impronta siqueiriana. Ahí se publica la Declaración de principios de la CTIU, en donde se señala que su primer objetivo concreto es:

Hacer que sus afiliados produzcan obra (estética, técnica o científica) útil para la revolución proletaria. Esto es: revolucionaria en su contenido y consecuente en su forma, de acuerdo con las resoluciones de los organismos representativos y bajo las sugerencias de los cuerpos ejecutivos de la propia confederación. Obra elaborada de acuerdo con la dialéctica materialista. Obra científicamente revolucionaria. Arte y cultura para las grandes masas. Obra dialéctica-subversiva.<sup>45</sup>

Resulta complicado disociar estas premisas de las evocadas en el discurso que dio el pintor mexicano a la CTIU el 1º de mayo, devenidas a la vez de la conferencia “Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva”. Luego de explicar en qué consiste la “revolución técnica” del Block of Mural Painters en Los Ángeles, Siqueiros señaló en ese texto que “solo la técnica mecánica moderna puede expresar integralmente en la plástica la convicción proletaria revolucionaria y llenar por completo su objetivo, y sólo la existencia y profunda coordinación de ambos valores esenciales pueden producir efectos estéticos trascendentales”. El pintor de simpatía revolucionaria proletaria, indica Siqueiros, está imposibilitado de hacer una obra importante si no cuenta con una sólida teoría revolucionaria marxista-leninista.<sup>46</sup> Es decir, el carácter revolucionario del arte implica tanto una profunda transformación técnica, como una proyección ideológica con convicción proletaria.

Esto último parece compaginar muy bien con la declaración de principios de la CTIU, en la cual se apunta que “solamente la acción revolucionaria es capaz de crear las premisas materiales y morales que el arte, la técnica y la ciencia necesitan para desarrollarse en integral esplendor”. Ejemplo de ello, de acuerdo con los firmantes, es el cine, teatro, arquitectura y literatura soviética, pues parten de un objetivo revolucionario y de una convicción revolucionaria: “una metodología dialéctica materialista le ha servido de base”.<sup>47</sup>



It is difficult to dissociate these premises from those that Siqueiros expressed in the speech he gave at the CTIU on May 1, which were in turn derived from his lecture “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” (Vehicles of Dialectical-Subversive Painting). After explaining what the Los Angeles Bloc of Mural Painters’ “technical revolution” consisted of, Siqueiros indicated in this text that “the modern mechanical technique is the only one that can fully express revolutionary proletarian convictions in visual art and completely achieve their objectives, and only the existence and total coordination of both essential values can produce transcendental aesthetic effects.” According to Siqueiros, a painter with proletarian revolutionary sympathies cannot produce important work without a solid Marxist-Leninist revolutionary theory.<sup>46</sup> That is, the revolutionary nature of art requires both a profound technical transformation and an ideological approach infused with proletarian convictions.

This latter idea seems to fit in very well with the CTIU’s declaration of principles, which states that “only revolutionary action is able to create the material and moral premises that art, technique, and science need to develop in their full glory.” An example of this, according to the signatories, can be found in Soviet film, theater, architecture, and literature since they are inspired by revolutionary objectives and convictions: “a dialectical materialist methodology provided them with a foundation.”<sup>47</sup>

Siqueiros’s close involvement in the writing of the first issue of the magazine is more apparent in the “Declaración de la Unión de Plásticos” (Statement of the Visual Artists’ Union). Many of the proclamations listed in “Los vehículos...” are repeated here—against academism, easel art, and art for art’s sake, and in favor of monumental mural painting, teaching through collective work, and the creation of a subversive form of painting that collaborates with the revolutionary proletariat.<sup>48</sup>

This issue also includes reproductions of two prints that Siqueiros had produced earlier, in Taxco, which were published in a book in 1931 with a preface by William Spratling.<sup>49</sup> One of them is *La comida del preso* (The Prisoner’s Food) (fig. 3), which depicts a woman and a boy visiting an inmate, bringing him his meals. Siqueiros probably sought to portray the occasions when Brum visited him in Lecumberri with her son, Eduardo, alluding to the repression, especially anti-communist repression, which was common in Latin American countries in those days.



Fig. 3. David Alfaro Siqueiros, *La comida del preso* (The Prisoner’s Food), 1930, woodcut print. Courtesy of the Museo Colección Blaisten, Mexico City © Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico City. Ilus. 3. David Alfaro Siqueiros, *La comida del preso*, 1930, grabado, madera de hilo. Cortesía del Museo Colección Blaisten, Ciudad de México © Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico City.

La participación directa de Siqueiros en la redacción del primer número es más notoria en la “Declaración de la Unión de Plásticos”. En esta se repiten muchas de las proclamas enlistadas en “Los vehículos...” en contra del academicismo, del arte de caballete y del arte-purismo; y a favor de la pintura mural monumental, la enseñanza por medio del trabajo colaborativo y la elaboración de una pintura subversiva que colabore con el proletariado revolucionario.<sup>48</sup>

Además de ello, ese número incluye reproducciones de dos grabados que Siqueiros había realizado previamente en Taxco y difundidos en un libro de 1931 con prefacio de William Spratling.<sup>49</sup> Uno es *La comida del preso* (ilus. 3), en el que se escenifica la visita de una mujer y un niño a un preso, al cual le llevan sus respectivos alimentos. Es probable, en todo caso, que Siqueiros intentara representar aquellos momentos en los que Brum lo visitaba a Lecumberri con su hijo Eduardo, aludiendo a la represión, particularmente anticomunista, que caracterizaba a los países latinoamericanos en aquellos años.



Fig. 4. David Alfaro Siqueiros, *Las esposas de los deportados* (The Wives of the Deportees), 1928, woodcut print. Courtesy of the Museo Colección Blaisten, Mexico City © Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico City.

Ilus. 4. David Alfaro Siqueiros, *Las esposas de los deportados*, 1928, grabado, madera de hilo. Cortesía del Museo Colección Blaisten, Ciudad de México © Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico City.

The subject of repression is carried over to another print, *Las mujeres de los deportados* (The Wives of the Deportees) (fig. 4). Depicted with the same lifeless face and the same clothing as the woman in the “prison” print, the deportees’ wives are shown beside a railway track, evoking the uncertainty caused by their separation. It should be noted that Siqueiros considered prints to be of great importance due to their ability to generate multiple copies, which made them a “formidable instrument for promoting unrest and for educating the masses thanks to their potential for unlimited dissemination”:

When the police confiscate single-copy paintings, they render those works useless for the purposes of propaganda. On the other hand, the police gain nothing by confiscating multi-copy prints because the original, carefully hidden, can continue to produce an unlimited number of copies.<sup>50</sup>

Siqueiros saw printmaking as a form of art that could be used to promote revolutionary unrest, drawing technically simple shapes that were compatible with the particular format in each case. As he had said earlier in “Los vehículos,” he recommended using “an objective, precise, exact style” for those multi-copy works “a style we might call pictorial-photographic or visual art-true.”<sup>51</sup> The fact that he was unable to paint a mural in Montevideo motivated him to publish some of his prints in *Aportación*; though small, their ability to generate multiple copies was consistent with what he considered revolutionary, subversive art.

La represión como temática se mantiene en el otro grabado, *Las mujeres de los deportados* (ilus. 4). Trazadas con el mismo rostro inanimado y el mismo ropaje que la mujer en la cárcel, las mujeres de los deportados son representadas junto a una vía de ferrocarril, revelando la incertidumbre provocada por la separación. Un elemento a resaltar es la importancia que Siqueiros había otorgado al grabado, considerando el carácter “multiejemplar” de éste, lo que lo convertía en un “instrumento formidable de agitación y educación de las masas por su infinita posibilidad de divulgación”:

La confiscación de la pintura uniejemplar por parte de la policía le da muerte total para los fines de la propaganda. En cambio, nada conseguiría la policía confiscando ejemplares de naturaleza multiejemplar, pues la correspondiente matriz, convenientemente asegurada, puede seguir produciendo hasta el infinito.<sup>50</sup>

En ese sentido, Siqueiros hizo uso del grabado en tanto expresión de un arte de agitación revolucionaria, dibujando formas técnicamente simples acordes al formato a utilizar. Como ya había señalado en “Los vehículos,” Siqueiros proponía para las obras multiejemplares “un estilo objetivo, preciso, realista, exacto [...] Un estilo que pudiéramos llamar pictórico-fotográfico o plástico-verídico.”<sup>51</sup> La imposibilidad de pintar un mural en Montevideo incentivó a que Siqueiros plasmara en las páginas de *Aportación* algunos de sus grabados que, pese a ser de pequeño formato, su esencia de multi-reproductibilidad actuaba en concordancia con lo que el pintor entendía como arte revolucionario y subversivo.

Querida Blanca Luz:

Recibi tus dos ultimas cartas, con retardo la primera pues el domingo amigos del Arte esta cerrado. Hoy te mande un telegrama felicitandote por tu cumple años y mañana el señor Palomar, canciller del consulado argentino, te entregara un regalito o sea tu "cuelga" como decimos en el pais del maiss. Tambien le llevara algo a Bebito.-----

Es necesario que comprendas lo ocupado que estoy pues esta es una enorme ciudad y cualquier cosa requiere un trabajo y tiempo terribles.- Yo estoy trabajando con gran actividad y con mucha prudencia para obtener un exito -- positivo moral y material. El articulo de Guido me hizo gran bien pero a la vez puso en guardia a los reaccionarios de aqui los cuales me tienen mas clasificado de lo que yo creia.- Por otra parte el propio embajador mexicano se ha encargado de estorbarme: hoy en la mañana le dije- me llamo la señora de Elizalde para decirme que no conbenia poner en mis catalogos la foto del peon cricificado pues la sociedad tenia muchos catolicos, por ultimo me pregunto a quemarropa si mis conferencias serian politicas y termino aclarandome que el señor representante de mexico le habia dicho "cuidese de los bolcheviques"-- De todas maneras las cosas siguen adelante y yo soy el eje de la cuestio intelectual del momento en buenos aires Se me invita a todas partes y se me llena de atenciones.- Todos los pintores mas interesantes estan en torno mio-- Me falta tiempo para atenderlos y concurrir a sus invitaciones.. Ayer fue la inauguracion del museo de pintura y es cultura oficial y se me invito a recorrer sus enormes salas. Todos los pintores formaron con migo y la marcha fue triunfal (?) em medio de una enorme

*Si te cobraste*

lizados aqui--- Desde luego puedes decirles que ya se constituyo en asamblea que yo precidi el Sindicato de pintores de aqui el cual servira de base para la formacion de toda la confederacion de trabajadores pues Falcini ya habia iniciado el trabajo parcialmente.. Concurrieron treinta y la sesión fue muy animada yo tengo gran confianza en su consolidacion y desarrollo posterior-- ---- Gracias por los Frentes Unicos que me mandas,,. Sigue mandando todo lo que me conecte con el Uruguay.-----

*Abra* Pintos: Que nadie del P.C me busca en Amigos del Arte. Que que pasa pues. Que trabajo sin contacto oficial pues tengo relaciones extra oficiales con buenos camaradas pero nada mas. Que el pte de union permanente y autorizado es indispensable pues los facistas de aqui pueden intervenir en mis conferencias y yo estafe entonces desamparado de toda ayuda organica. Que mueba ese asunto inmediatamente. Que señale para entrevistarme mi departamento o sea RIVADAVIA 2530 De departamento 2 telefono 47 - 0368. Que toda correspondencia ilegal me la mande a nombre de Dr. J. Gringauz Beccar 136.-----

La situacion economica muy mala-- Nadie ha vendido en los ultimos tiempos-- Tendre mucha suerte si vendo-- Debo dar 10% por los cuadros que se vendan-- De todas maneras sera mejor que el 30% de los Estados Unidos.- Los precios seran fijados racionalmente en cada caso segun convinimos con la señora de Elizalde.----- El cambio terrible. 1.54 por cada peso uruguayo---- Yo no gasto casi nada pues se me invitaba comer-- Dale grande besos a Bebe

*Se sigue esperando a la llegada del arte*

Fig. 5. David Alfaro Siqueiros, Letter to Blanca Luz Brum, c. June 1933, ICAA DA 1238660.

©Artists Rights Society (ARS), New York/SOMAAP, Mexico City, Mexico

Ilus. 3. David Alfaro Siqueiros, Carta dirigida a Blanca Luz Brum, c. junio 1933, ICAA DA 1238660.

©Artists Rights Society (ARS), New York/SOMAAP, Mexico City, Mexico

Siqueiros was already in Buenos Aires when the first issue of *Aportación* was published. He wrote to Brum from there to say that he was pleased to receive "your news about *Aportación* and the Confederation as a whole. I hope you will send copies of the first issue soon. Please give my regards to all our comrades and tell them that I will soon send a detailed official report of the work being done here."<sup>52</sup> (fig. 5)

Siqueiros arrived in Buenos Aires on May 25, where he soon became involved with the Asociación Amigos del Arte (Friends of Art Association) and other painters and intellectuals in the city. In those circles, the debate between the "art purists" and those who sympathized with "social art" became more heated. Meanwhile, though Siqueiros was no longer in Uruguay, people in the art and publishing world there continued discussing the same subject. In his article "La presencia de Siqueiros en la estética contemporánea" (Siqueiros's

El primer número de *Aportación* se publicó una vez que Siqueiros se encontraba ya en Buenos Aires. Desde la ciudad porteña, Siqueiros le escribió a Brum compartiéndole su satisfacción por "las noticias que me das de *Aportación* y de la Confederación en general. Espero que pronto me mandaras ejemplares de la primera. Quiero que saludes a todos los camaradas de mi parte y díles que pronto mandaré un buen informe oficial de trabajos realizados aquí"<sup>52</sup> (ilus. 5)

El pintor mexicano llegó el 25 de mayo a Buenos Aires, en donde se vincularía con la Asociación Amigos del Arte y otros pintores e intelectuales. Ahí se intensificaría el debate entre los "arte-puristas" y los simpatizantes del "arte social". No obstante, pese a que Siqueiros había salido del país, en Uruguay se mantuvo la misma discusión en el campo artístico y editorial. En su artículo "La presencia de Siqueiros en la estética contemporánea", por ejemplo, Luis Eduardo Pombo

Presence in our Contemporary Aesthetic), for example, Luis Eduardo Pombo draws attention to and underscores Siqueiros's role as both a painter and a theorist, "that perfect combination that had been missing from art for centuries." In a scathing attack on the new aesthetic theories that "do a poor job of nourishing a paltry production," the Uruguayan critic praises Siqueiros's work, reaffirms the importance of ideological content in works of art, and describes collective art and art of the masses as "the art of history's greatest periods."

We should also note, however, that despite repeatedly condemning art for art's sake, Pombo says that Siqueiros "leads us toward an utterly human visual art, which must now free itself completely from the oppression of the dominant classes and all political disruption to become, eventually, a genuinely pure form of art, for the first time in the history of the world."<sup>53</sup> This interpretation inserts art history into the teleological course of modes of production, suggesting that in the longed-for classless society a "pure" form of aesthetic production would indeed be possible. Pure art, then, is the final stage of aesthetic evolution, in which a classless society would admit the neutrality of visual discourse. While that might be a vision of the future, in the present there was a need to create subversive art with revolutionary convictions to help achieve the victory of the proletariat.<sup>54</sup> The concept of pure art as the final stage in the history of art—which was not entirely endorsed by Siqueiros—was an unusual interpretation that had a significant impact in Uruguayan art circles.

Norberto Berdía and Joaquín Torres-García discussed this and other matters over the course of 1934. Torres-García was born in Uruguay but left when he was very young and moved to Europe, where he was mainly involved with Catalanian avant-garde movements. After living in various cities in France, the United States, and Spain, Torres-García returned to Montevideo in May 1934, seeking to continue his pursuit of Universal Constructivism. His arrival prompted an outburst of conflicting opinions, mainly among those who, inspired by Siqueiros's recent visit, were calling for the production of revolutionary art. At that time the official journal of the CTIU was *Movimiento*, in which the artist Norberto Berdía fired off his first criticisms of Torres-García.

The first text on this subject was published in May. In his brief article "En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas" (In a Bourgeois Society Bankers Win and Artists Lose), Berdía portrays Torres-García as being naive and unaware of the dynamics at play in capitalism and the art market: "He doesn't understand that the art he produces for the benefit of the dominant class cannot be paid for as it was in prosperous times." Berdía suggests that Torres-García, as an artist in service to the bourgeoisie, is unable to realize that the decadence of the capitalist system has a direct impact on the sale and consumption of his work.

identifica y realza el carácter de Siqueiros en tanto pintor y teórico, "esa conjunción perfecta que estaba desplazada del arte desde hace siglos". Lanzando diatribas a las nuevas teorías estéticas que "mal nutren una producción mezquina", el crítico uruguayo ensalza la obra de Siqueiros, reafirma la importancia del contenido ideológico de la obra de arte y coloca al arte colectivo y arte de masas como "el arte de las grandes épocas de la historia".

No obstante, resulta relevante que pese a la reiterada denuncia del arte por el arte, Pombo expresa que la figura de Siqueiros "nos lleva al camino de la plástica íntegramente humana, la que ahora tiene que libertarse por completo de la opresión de las clases dominantes y de toda perturbación política, para llegar a ser más tarde, plástica realmente pura, por primera vez en la historia del mundo".<sup>53</sup> Esta interpretación inserta a la historia del arte en el curso teleológico de los modos de producción, sugiriendo que en la anhelada sociedad sin clases sí será posible una producción estética "pura". El arte puro es, entonces, el último estadio del devenir estético, en donde una sociedad sin clases permitiría la neutralidad del discurso visual. Mientras el futuro se presenta así, en el "hoy" se considera necesaria la creación de un arte subversivo, con convicción revolucionaria, que ayude precisamente a la victoria del proletariado.<sup>54</sup> La concepción del arte puro como momento último de la historia del arte —la cual no fue del todo promovida por Siqueiros—, resulta una interpretación peculiar y que tuvo una resonancia importante en el campo artístico uruguayo.

Este y otros asuntos se discutieron en la polémica entre Norberto Berdía y Joaquín Torres-García a lo largo de 1934. Torres-García nació en Uruguay, pero desde temprana edad se trasladó a Europa en donde se vinculó principalmente con los movimientos vanguardistas catalanes. Luego de radicar en distintas ciudades de Francia, Estados Unidos y España, Torres-García regresó a Montevideo en mayo de 1934, buscando darle continuidad a su propuesta estética del constructivismo universal. Su arribo motivó opiniones contrapuestas, principalmente entre aquellos que, inspirados en la reciente estadía de Siqueiros, proclamaban la producción de un arte revolucionario. Para ese momento la revista oficial de la CTIU era *Movimiento*, a través de la cual el artista Norberto Berdía lanzó las primeras críticas contra Torres-García.

El primer texto al respecto fue publicado en mayo. "En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas" es un breve artículo en donde Berdía presenta a Torres-García como un inocente desconocedor de las dinámicas del capitalismo y del mercado del arte: "no alcanza a comprender que sus producciones de artista al servicio de la clase dominante no pueden ser pagas, como lo fueron en la época de la prosperidad".<sup>55</sup> El autor sugiere que Torres-García, como artista al servicio de la burguesía, no es capaz de darse cuenta que la decadencia del capitalismo impacta directamente en la venta y consumo de su obra.

Berdía published another article—also in *Movimiento*—in June, in which he reviewed the exhibition that Torres-García organized shortly after his arrival. Berdía specifically compares Siqueiros to Torres-García, whom he describes as an “art purist,” arguing that the latter’s work had its genesis in the major centers of financial capitalism, where the bourgeoisie “creates painting, discusses it, and buys and sells it in search of speculative advantages for its capital in the stock market.” The reviewer criticizes the tilt toward abstraction in Torres-García’s work based on his aesthetic interpretation of historical materialism, suggesting that, while the Romantics appeared in the waning days of the decadence of feudalism, the “art purists” emerged from the decadence of capitalism. Berdía claims that his fellow-Uruguayan’s work urges viewers to scorn the reality that surrounds them and states that: “Though you may not intend to, as other “art purists” do, you engage in politics. The politics of indifference to the crucial struggle between the proletariat and capitalism.”<sup>56</sup>

Joaquín Torres-García did not reply to these attacks until August because, as he explained, he had been unaware of Berdía’s critiques. He published his response in *Estudio 1037*, the magazine he founded as part of his attempt to create the Asociación de Arte Constructivo (Constructive Art Association). He denied what had appeared in *Movimiento* and stated that his work, beyond whatever commitment it might have, only explored his own thoughts, “But this, according to Marxism, is a crime . . . . So, if I were to embrace Marxist ideology, would that make me a good artist? . . . If my exhibition had included a portrait of Lenin, everything would have been fine.”<sup>57</sup>

As we can see, one of the recurring themes in the discussion was the issue of social, political, or ideological content as distinct from an independent form of art. Unlike what Siqueiros was advocating, however, they were not referring to form or technique as something subversive and revolutionary in and of itself. Furthermore, in his response, Berdía said that Torres-García could not paint a portrait of Lenin because, quite simply, “you had no reason to do so.” The vagueness of Berdía’s reply suggests that news and details of the Rivera-Siqueiros dispute had not yet reached Uruguay, and that perhaps Uruguayans had not heard much about the controversial nature of the portrait that Diego Rivera included in the mural paid for by Nelson Rockefeller.

In “El camino contrarrevolucionario de Rivera” (Rivera’s Counterrevolutionary Path)—which was published in May, the month when Torres-García arrived in Uruguay— Siqueiros strongly criticized the “demagogic” use of Lenin’s face as portrayed by Rivera in his Rockefeller Center mural. The terms Siqueiros used to describe Rivera ranged from “mental tourist,” “imperialism’s aesthete,” and “painter for the millionaires” to “official painter of the new bourgeoisie” and “Confucian,” a reference to Rivera’s Trotskyist leanings.<sup>58</sup> We can therefore see that, while the discussion in Uruguay focused on the bourgeois nature of Torres-García’s Universal Constructivism or the art of ideological propaganda that Berdía was calling for, Siqueiros and Rivera were arguing about the technical and ideological essence of a *truly* revolutionary art.

En junio salió otro texto de Berdía –también en *Movimiento*– en el que reseña la exposición que Torres-García organizó a poco tiempo de su llegada. De manera explícita, Berdía contrasta a Siqueiros con Torres-García, al cual evidentemente tilda de arte-purista, argumentando que su propuesta estética surgió en las grandes ciudades del capitalismo financiero, en donde la burguesía “hace la pintura, la discute, la compra y la vende, buscando una buena colocación especulativa de su capital en la Bolsa de Valores”. El acercamiento al abstraccionismo en la obra de Torres-García es criticado desde su interpretación estética del materialismo histórico, sugiriendo que mientras los románticos aparecieron al final de la decadencia del feudalismo, los “artepuristas” surgieron en la decadencia del capitalismo. Según Berdía, la obra de su compatriota incitaba a desdeñar la realidad que los rodea y declara que: “Aunque vd. no se proponga, como otros “artepuristas”, vd. hace política. La del indiferentismo ante la lucha decisiva entre el proletariado y el capitalismo”.<sup>56</sup>

La respuesta a todos estos ataques llegó hasta agosto, pues, según el propio Joaquín Torres-García lo expresa, no estaba informado de las diatribas lanzadas por Berdía. Cabe señalar que la réplica se publicó en *Estudio 1037*, revista que fundó Torres-García y que fue parte de su proyecto por conformar la Asociación de Arte Constructivo. Además de desmentir información dada por el escritor de *Movimiento*, Torres-García dice de su obra que, más allá del compromiso que pueda tener, él sigue solo su pensamiento, “pero esto, según quiere el marxismo, es un crimen (...) ¿por entrar en la ideología marxista, ya seré buen artista? (...) Si en mi exposición hubiese habido un retrato de Lenin ya todo se arreglaba”.<sup>57</sup>

Como se ve, uno de los temas recurrentes en la discusión era el contenido social, político o ideológico frente a proposición de un arte independiente. No obstante, a diferencia de lo que propugnaba Siqueiros, no se refirieron a la forma o a la técnica como algo en sí mismo subversivo y revolucionario. Además, en su respuesta Berdía expresa que Torres-García no podría retratar a Lenin, simplemente porque “usted no tenía por qué pintarlo”. La vaguedad en la réplica de Berdía muestra que las noticias y argumentos de la polémica Rivera-Siqueiros no estaban todavía presentes en Uruguay, o inclusive quizá circuló poca información respecto a lo controversial del retrato que pintó Diego Rivera en el mural financiado por Nelson Rockefeller.

En “El camino contrarrevolucionario de Rivera” –publicado precisamente en el mes que Torres-García llegó a Uruguay–, Siqueiros criticó enérgicamente el uso “demagógico” de la imagen de Lenin, retratado por Rivera en su mural del Rockefeller Center. Los calificativos con los que Siqueiros se refirió a Rivera van desde “turista mental”, “esteta del imperialismo”, “pintor de los millonarios” hasta “pintor oficial de la nueva burguesía” y “confucionista”, refiriéndose a la inclinación trotskista de Rivera.<sup>58</sup> En este sentido, mientras en Uruguay se discutía sobre el carácter burgués del universalismo constructivo de Torres-García o el arte de propaganda ideológica reclamado por Berdía, Siqueiros y Rivera debatían en torno a la esencia técnica e ideológica de un *verdadero* arte revolucionario.

The debate between these Uruguayan artists raged on throughout the 1930s, though in other media. As Laura Prado has noted, in addition to referring to the advance of Stalinist Socialist Realism at the expense of Russian Constructivism, the discussion was a prelude to the local struggle to create a Uruguayan modern art movement and the argument about public spaces in Montevideo.<sup>59</sup>

It is striking that, in his reply, Torres-García barely mentioned Siqueiros, and only did so to point out that he (Torres-García) had been painting murals before the Mexicans, back when Siqueiros was producing metaphysical art and Rivera was exploring Cubism and Cezanne's work, "when they were making something much better than what they are making now."<sup>60</sup> Torres-García would acknowledge Siqueiros's work six years later, when he published "El arte de David Alfaro Siqueiros" (The Art of David Alfaro Siqueiros), which was, in a way, an epilogue for this polemic. In this article, the Uruguayan artist and theorist recalls that he met the Mexican muralist in Barcelona, among other Catalan poets and artists who were close to Joan Salvat-Papasseit, with whom Siqueiros started the magazine *Vida americana*. In addition to Siqueiros's "Tres llamamientos" (Three Appeals), the magazine included "an important article by Torres-García about modern art in our nascent America," according to Siqueiros's own memoirs.<sup>61</sup>

Torres-García acknowledged the Mexican artist's revolutionary focus but said that Siqueiros "is engaged in creation, not imitation. Therefore, his image is no longer an aspect of reality, but is rather the expression of an idea." The Uruguayan painter thus portrayed Siqueiros as not necessarily being in step with the concept of social realism, as Berdía's group demanded. And, although Torres-García questioned how effectively Siqueiros had explained the production of collective art, he valued the strength, faith, and vitality of the work created by the "Three Great" Mexican muralists.<sup>62</sup> It is not clear why Torres-García decided to write an article about Siqueiros in 1940; perhaps the Mexican muralist's name was once again on people's lips in communist and art circles after his involvement in the first attempt to assassinate Leon Trotsky in May of that year. It should also be noted that this article was published in *AIAPE*, the journal of the Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (Association of Intellectuals, Artists, Journalists, and Writers), which was the most prominent aesthetic-intellectual group in Uruguay after the demise of the CTIU in 1936. Berdía, Laborde, Enrique Lázaro, Juvenal Ortiz, and other artists who had initially sympathized with Siqueiros were part of this new association.

La discusión entre estos artistas uruguayos se mantuvo a lo largo de la década de 1930, aunque por otros medios. Como ha apuntado Laura Prado, además de referirse al avance del realismo figurativo estaliniano en detrimento del constructivismo ruso, la discusión fue un preámbulo de la pugna local por conformar un movimiento de arte moderno uruguayo, acompañada de una disputa por los espacios públicos en Montevideo.<sup>59</sup>

Resulta llamativo que en su réplica Torres-García mencionó poco a Siqueiros, y solamente se refirió a él para señalar que había hecho obra mural incluso antes que los mexicanos, cuando Siqueiros hacía arte metafísico y Rivera cubismo y cezannismo, "cuando hacían algo mucho mejor de lo que hacen ahora".<sup>60</sup> El reconocimiento por parte de Torres-García a la obra de Siqueiros se daría seis años más tarde, cuando publicó "El arte de David Alfaro Siqueiros", el cual representa en cierto modo el epílogo de esta polémica. Ahí, el artista y teórico uruguayo narra que al muralista mexicano lo conoció en Barcelona, entre los poetas y artistas catalanes cercanos a Joan Salvat-Papasseit, con quien Siqueiros fundó la revista *Vida americana*. Además de aparecer los "Tres llamamientos" de David Alfaro, se incluyó en esta publicación "un importante artículo de Torres García sobre el arte moderno en nuestra América niña", según las propias memorias de Siqueiros.<sup>61</sup>

Torres-García reconoce el carácter revolucionario del artista mexicano; no obstante, expresa que Siqueiros "no está en un plano de imitación, sino de creación. Por cuya razón, su imagen ya no es un aspecto de la realidad, sino más bien de una realización de la idea". De esta manera, el pintor uruguayo presenta a un Siqueiros que no necesariamente estaría adscrito en la línea del realismo social, como se reclamaba desde el grupo de Berdía. Y si bien en el texto el autor cuestiona la efectividad con la que Siqueiros ha planteado la producción de un arte colectivo, Torres-García valora la fuerza, la fe y la vitalidad de la obra de los "Tres grandes" muralistas mexicanos.<sup>62</sup> No es claro por qué Torres-García decide escribir un artículo en específico sobre Siqueiros en 1940; podría inferirse, quizá, que el apellido del muralista mexicano volvió a resonar en el campo comunista y artístico de América Latina luego de su participación en el primer atentado contra León Trotsky en mayo de aquel año. Por otra parte, cabe señalar que este artículo fue publicado en la revista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, *AIAPE*, la cual funcionó como el grupo estético-intellectual más importante en Uruguay, luego de la extinción de la CTIU en 1936. Berdía, Laborde, Enrique Lázaro, Juvenal Ortiz y otros artistas que en principio simpatizaron con Siqueiros fueron parte este nuevo proyecto.

## V. Conclusions

The historical reconstruction of David Alfaro Siqueiros's visit to Uruguay in 1933 contributes to a deeper understanding of the operations of the networks of artists, intellectuals, and communist militants who were active in Latin America from 1920 to 1940. This essay documents the important roles played by others who helped to circulate Siqueiros's political and aesthetic ideas in the Río de la Plata region and funnel them into projects such as the Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay and the magazine *Aportación*. In those circles, Blanca Luz Brum was a crucial player, not just because of how she represented and promoted her partner's painting and ideas, but also because of her notable poetic and publishing efforts that put her in touch with other avant-garde networks, such as *Amauta*, APRA, and the Círculo de Bellas Artes in Uruguay. Her relationships with Pombo, Laborde, and Ortiz led to the founding of the CTIU, one of the most important political and intellectual organizations in Uruguay, which in turn laid the groundwork for the subsequent creation of the AIAPE.

It is also important to underscore how *Aportación*, *Movimiento*, and *Estudio 1037* functioned as platforms for the dissemination and discussion of controversial aesthetic ideas, as seen in the debate between Berdía and Torres-García. The concept of “dialectical-subversive art” became one of the main standards embraced by the CTIU's visual artists. But the *technical revolution*, an essential component of Siqueiros's vision, was notably absent from both their rhetoric and their visual art. This shows that CTIU members did not create a simple replica of Siqueiros's ideas; instead, inspired by the local context and their aesthetic interests, they developed their own particular version of them. In short, the specter of David Alfaro Siqueiros became a fixture in avant-garde publications during and after his visit, thus confirming his considerable impact in the Uruguayan art and intellectual world.

Translated by Tony Beckwith

## V. Conclusiones

La reconstrucción histórica del viaje de David Alfaro Siqueiros a Uruguay en el año de 1933 permite una mejor comprensión del funcionamiento de las redes entre artistas, intelectuales y militantes comunistas que operaron activamente en América Latina entre 1920 y 1940. Este caso en específico ilustra la relevancia que jugaron otros personajes para que los planteamientos político-estéticos de Siqueiros pudieran circular en la región del Río de la Plata y materializarse, además, en proyectos como la Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay y la revista *Aportación*. En este sentido, la figura de Blanca Luz Brum resulta esencial no solo por la activa gestión y promoción que hizo del trabajo pictórico e ideas de su compañero, sino también por su relevante labor poética y editorial previa que la vinculó con otras redes de vanguardia, como la de *Amauta*, del APRA y del propio Círculo de Bellas Artes de Uruguay. Su acercamiento con Pombo, Laborde y Ortiz fueron centrales para la conformación de la CTIU, uno de los proyectos político-intelectual más importantes de Uruguay, y que desembocaría en la posterior fundación de la AIAPE.

Igualmente, resulta importante enfatizar la manera en la que *Aportación*, *Movimiento* y *Estudio 1037* funcionaron como plataforma para la difusión y discusión de las propuestas estéticas en disputa, tal como se vio en la polémica entre Berdía y Torres-García. La noción de “arte dialéctico-subversivo” funcionó como una de las principales banderas de los plásticos uruguayos de la CTIU; no obstante, la *revolución técnica*, esencial en los planteamientos siqueirianos, se muestra un tanto ausente tanto en la retórica como en la ejecución plástica de los artistas de Uruguay. Esto indica que no se desarrolló una mera réplica de las propuestas de Siqueiros entre los miembros de la CTIU, sino que, por el propio contexto local y los intereses estéticos, surgió una reinterpretación y adopción particular de estas. En definitiva, el espectro de David Alfaro Siqueiros deambuló en las publicaciones de vanguardia durante y después de su estancia, lo que da cuenta de la importante repercusión del muralista mexicano en el campo artístico e intelectual uruguayo.

## NOTES

- 1 Mariana Massó, "El Secretariado Sudamericano de la Internacional Comunista: organización y directivas para los Partidos Comunistas de Sudamérica, 1926-1932," in Gaido, Daniel, et al., *Historia del socialismo internacional. Ensayos marxistas* (Santiago, Chile: Ariadna ediciones, 2020), 713-14.
- 2 Guillermina Guadarrama, "El autoexilio argentino de Siqueiros," in *Discurso visual* 17 (2011): n.p.; Andrea Devés, "¿Qué hacer cuando no hay muros? Guillermo Facio Hebequer, la visita de Siqueiros y el debate estético-político en la Buenos Aires de entreguerras," *Anuario de Estudios Histórico-Sociales* 35, no. 1 (2020): 51-73; Silvia Dolinko, "Contra, las artes plásticas y el caso Siqueiros como frente de conflicto," in Patricia Artundo, et al., *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002), 103-21. Néstor Barrio and Diana Weschler, eds., *Ejercicio plástico. La invención del muralismo* (San Martín: UNSAM EDITA, 2014).
- 3 Gabriel Peluffo Linari, "Siqueiros en el Río de la Plata: confrontación y legado," in Olivier Debroise, ed., *Otras rutas hacia Siqueiros* (México: CURARE, INBA, 1996).
- 4 Alicia Azuela, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata," *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 35 (2008): 109-144. In her work *La ruta de Siqueiros*, Guillermina Guadarrama also devotes a couple of pages to Siqueiros's second visit to Uruguay. *La ruta de Siqueiros. Etapas de su obra mural* (México: CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2010), 59-60.
- 5 Laura Prado Acosta, "Oberismo y antiguerrillerismo, otros nexos entre intelectuales, artistas y partidos comunistas en el cono sur en la década de 1930," *Revista De Historia Social Y De Las Mentalidades* 23, no. 1 (2019): 105-136; Prado, "Artistas plásticos y partidos comunistas: el viaje de David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires en 1933 y su impacto en los debates estético-políticos," *Historia Crítica* 79 (2021): 25-47.
- 6 Olivier Debroise, "Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta," in Olivier Debroise et al., *Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros, 1930-1940* (México: MUNAL/INBA, 1997), 29.
- 7 Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (México: CONACULTA, 2004), 436-39. Siqueiros's trade union work in Jalisco is partially described in the text by his wife Graciela Amador, "Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor en forma apasionante (Tercera parte)," *Hoy*, no. 577 (March 1948): 48-50 (ICAA DA 760372).
- 8 Blanca Luz Brum, *Amor, me hiciste amarga*, prologue, selection, and notes by Olivier Debroise (México: Breve Fondo Editorial, CONACULTA, 2002), 191.
- 9 Alberto Piñeyro, *Blanca Luz Brum, una vida sin fronteras* (Maldonado: Botella de Mar, 2011), 20-57.
- 10 Piñeyro, *Blanca Luz Brum*, 69.
- 11 Peluffo, "Siqueiros en el Río de la Plata."
- 12 Ver Cristiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti* (México: Diana, 1992), 179-84.
- 13 Piñeyro, *Blanca Luz Brum*, 80-81.
- 14 Lazar Jeifets and Víctor Jeifets, *América Latina en la Internacional Comunista, 1919-1943. Diccionario biográfico* (Buenos Aires: CLACSO, 2017), 650.
- 15 Guadarrama, *La ruta*, 40.
- 16 These letters were published in a book originally titled *Penitenciaria-niño perdido* (Penitentiary-Lost Child); the title was then changed to *Un documento humano* (A Human Document). This book was dedicated to José Carlos Mariátegui, "for having been the first Peruvian communist, and for being the most complete proletarian intellectual in Latin America."
- 17 Brum, *Un documento humano* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1933), 31.
- 18 Herner, *Siqueiros*, 137.
- 19 Herner, *Siqueiros*, 360.
- 20 Debroise, "Arte acción," 45.
- 21 Schrank, "Public Art at the Global Crossroads: The Politics of Place in 1930s Los Angeles," *Journal of Social History* 44, no. 2 (2010): 436.
- 22 Guadarrama, *La ruta*, 45.
- 23 Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva. Experiencias técnicas del Bloque de Pintores (Sección Los Ángeles)" (ICAA DA 1238676).
- 24 Shifra Goldman, "Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles," *Art Journal* 33, no. 4 (Summer, 1974): 322-23.
- 25 Pablo Serrano, *Basilio Vadillo Ortega. Itinerarios y desencuentro con la Revolución mexicana, 1885-1935* (México: INEHRM, 2000), 305.
- 26 Basilio Vadillo, "Causas de la actual intranquilidad pública en el país," sent to Mexico's Secretary of Foreign Affairs, February 12, 1933. Quoted in Jaime Olveda, José María Muriá, and Agustín Vaca, *Aporte diplomático de Jalisco: Cañedo, Coronado y Vadillo* (México: SRE, Gobierno del Estado de Jalisco, 1988), 234-40.
- 27 Brum, *Un documento*, 48-49.
- 28 Brum, *Un documento*, 50.
- 29 David A. Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo (memorias)* (México: Biografías Ganesa, México, 1977), 280.
- 30 Jeifets and Jeifets, *América Latina*, 650-51. Raquel Tibol mentions that Siqueiros was not readmitted to the PCM until 1946. Tibol, ed., *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica 1996), 508.

## NOTAS

- 1 Mariana Massó, "El Secretariado Sudamericano de la Internacional Comunista: organización y directivas para los Partidos Comunistas de Sudamérica, 1926-1932," in Gaido, Daniel, et al., *Historia del socialismo internacional. Ensayos marxistas* (Santiago de Chile: Ariadna ediciones, 2020), 713-714.
- 2 Guillermina Guadarrama, "El autoexilio argentino de Siqueiros," in *Discurso visual* 17 (2011): s.p.; Andrea Devés, "¿Qué hacer cuando no hay muros? Guillermo Facio Hebequer, la visita de Siqueiros y el debate estético-político en la Buenos Aires de entreguerras." *Anuario de Estudios Histórico-Sociales* 35, Núm. 1 (2020): 51-73; Silvia Dolinko, "Contra, las artes plásticas y el caso Siqueiros como frente de conflicto," in Patricia Artundo, et al., *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002), 103-121. Néstor Barrio y Diana Weschler (eds.), *Ejercicio plástico. La invención del muralismo* (San Martín: UNSAM EDITA, 2014).
- 3 Gabriel Peluffo Linari, "Siqueiros en el Río de la Plata: confrontación y legado," in Olivier Debroise (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros* (México: CURARE, INBA, 1996).
- 4 Alicia Azuela, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata," *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 35 (2008): 109-144. En su obra *La ruta de Siqueiros*, Guillermina Guadarrama también dedica apenas un par de páginas a la segunda estancia de Siqueiros en Uruguay. *La ruta de Siqueiros. Etapas de su obra mural*. (México: CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2010), 59-60.
- 5 Laura Prado Acosta, "Oberismo y antiguerrillerismo, otros nexos entre intelectuales, artistas y partidos comunistas en el cono sur en la década de 1930." *Revista De Historia Social Y De Las Mentalidades* 23, no. 1 (2019): 105-136; Prado, "Artistas plásticos y partidos comunistas: el viaje de David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires en 1933 y su impacto en los debates estético-políticos." *Historia Crítica*, 79 (2021): 25-47.
- 6 Olivier Debroise, "Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta," in Olivier Debroise et al., *Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros, 1930-1940*. (México: MUNAL/INBA, 1997), 29.
- 7 Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (México: CONACULTA, 2004), 436-439. La labor sindical de Siqueiros en Jalisco es parcialmente descrita en el texto de su esposa Graciela Amador, "Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor en forma apasionante (Tercera parte)", *Hoy*, no. 577 (Marzo, 1948): 48-50. Registro ICAA: 760372)
- 8 Blanca Luz Brum, *Amor, me hiciste amarga*. Prólogo, selección y notas de Olivier Debroise (México: Breve Fondo Editorial, CONACULTA, 2002), 191.
- 9 Alberto Piñeyro, *Blanca Luz Brum, una vida sin fronteras* (Maldonado: Botella de Mar, 2011), 20-57.
- 10 Piñeyro, *Blanca Luz Brum*, 69.
- 11 Peluffo, "Siqueiros en el Río de la Plata."
- 12 Ver Cristiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti* (México: Diana, 1992), 179-84.
- 13 Piñeyro, *Blanca Luz Brum*, 80-81.
- 14 Lazar Jeifets and Víctor Jeifets, *América Latina en la Internacional Comunista, 1919-1943. Diccionario biográfico* (Buenos Aires: CLACSO, 2017), 650.
- 15 Guadarrama, *La ruta*, 40.
- 16 Estas cartas fueron publicadas en formato de libro con titulado en primer momento *Penitenciaria-niño perdido*, para luego cambiar a *Un documento humano*. Esta obra fue dedicada a José Carlos Mariátegui, "por haber sido el primer comunista peruano, y por ser el más completo intelectual proletario de América Latina".
- 17 Brum, *Un documento humano* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1933), 31.
- 18 Herner, *Siqueiros*, 137.
- 19 Herner, *Siqueiros*, 360.
- 20 Debroise, "Arte acción," 45.
- 21 Schrank, "Public Art at the Global Crossroads: The Politics of Place in 1930s Los Angeles," *Journal of Social History* 44, no. 2 (2010): 436.
- 22 Guadarrama, *La ruta*, 45.
- 23 Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva. Experiencias técnicas del Bloque de Pintores (Sección Los Ángeles)" (Registro ICAA: 1238676)
- 24 Shifra Goldman, "Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles," *Art Journal* 33, no. 4 (Summer, 1974): 322-23.
- 25 Pablo Serrano, *Basilio Vadillo Ortega. Itinerarios y desencuentro con la Revolución mexicana, 1885-1935* (México: INEHRM, 2000), 305.
- 26 Basilio Vadillo, "Causas de la actual intranquilidad pública en el país," enviado al secretario de Relaciones Exteriores de México, 12 de febrero de 1933. Citado en Jaime Olveda, José María Muriá y Agustín Vaca, *Aporte diplomático de Jalisco: Cañedo, Coronado y Vadillo* (México: SRE, Gobierno del Estado de Jalisco, 1988), 234-240.
- 27 Brum, *Un documento*, 48-49.
- 28 Brum, *Un documento*, 50.
- 29 David A. Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo (memorias)* (México: Biografías Ganesa, México, 1977), 280.
- 30 Jeifets y Jeifets, *América Latina*, 650-651. Raquel Tibol menciona que Siqueiros fue readmitido en el PCM hasta 1946. Tibol (ed.), *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica 1996), 508.



- 31 Prado, "Artistas plásticos," 29.
- 32 Cecilia Belej, "Revolución y escritura: Blanca Luz Brum en las dos orillas del Plata en 1933," in *Mora (B. Aires)* 20, no. 2 (2014): 40–44.
- 33 Brum's letter to Pombo, February 15, 1930, Literary Research Archive, autores-deluruguay.uy/biblioteca/Blanca\_Luz\_Brum.
- 34 Brum's letter to Ortiz, February 1932. Quoted in Belej, "Revolución y escritura," 38.
- 35 Siqueiros's letter to Laborde, November 20, 1933, in Tibol, *Palabras*, 101–102.
- 36 Guadarrama, "El autoexilio," n.p.
- 37 Siqueiros, "Al Comité Central del Partido Comunista del Uruguay. Texto mecanografiado," (March 1933) (ICAA DA 1238917).
- 38 Siqueiros, "Al Comité Central..." n.p.
- 39 Philip Stein, *Siqueiros: His Life and Works*. (New York: International Publisher, 1994), 84–86.
- 40 Debroise, "Blanca Luz Brum: los años en México," 48–49.
- 41 Siqueiros, quoted in Stein, *Siqueiros*, 86–87.
- 42 See in Guadarrama, "El autoexilio..." n.p.
- 43 Anonymous. "Se encuentra en Montevideo un artista excepcional: David Alfaro Siqueiros." *El Ideal*, Montevideo, February 16, 1933, n/p (ICAA DA 1258182).
- 44 Debroise, "Blanca Luz Brum," 48.
- 45 Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay, "Declaración de principios de la CTIU," in *Aportación* 1, year 1, (June 1933) (ICAA DA 1216968).
- 46 Siqueiros, "Los vehículos de la pintura."
- 47 CTIU, "Declaración de principios de la CTIU" (ICAA DA 1216968).
- 48 Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay, "Declaración de principios de la Unión de Plásticos de la C.T.I.U.," *Aportación*, no. 1 (June 1933): 7 (ICAA DA 1216999).
- 49 The prints can be seen of the website of the Museum of Modern Art, [moma.org/collection/works/88112](https://www.moma.org/collection/works/88112).
- 50 Siqueiros, "Los vehículos de la pintura."
- 51 Siqueiros, "Los vehículos de la pintura."
- 52 Siqueiros's letter to Brum, June 1930, (ICAA DA 1238660).
- 53 Luis Eduardo Pombo, "La presencia de Siqueiros en la estética contemporánea," *Aportación* 1, 12 (ICAA DA 1217038).
- 54 In Argentina around the same time, Raúl González Tuñón suggests something similar in his article, "D. Alfaro Siqueiros y los 'próximos-pasados,'" *Contra* 3 (July 1933): 9. (ICAA DA 733230).
- 55 Norberto Berdía, "En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas," *Movimiento* 6 (May 1934): 5 (ICAA DA 1208127).
- 56 Norberto Berdía, "El arte de Torres García," *Movimiento* 7 (June 1934): 2 (ICAA DA 1208154).
- 57 Joaquín Torres-García, "Manifiesto 1. Contestando a N.B.," *Estudio* 1037 (August 1934): 1–2 (ICAA DA 1228450).
- 58 Siqueiros, "El camino contrarrevolucionario de Rivera," *El Universal Ilustrado*, September 13, 1934. Originally published in *The New Masses* 38 (May 29, 1934): 16–17.
- 59 Prado, "Artistas plásticos," 32.
- 60 Torres-García, "Manifiesto 1," 2.
- 61 Siqueiros, *Coronelazo*, 142. Regarding the magazine *Vida americana*, see Natalia de la Rosa, "Vida Americana, 1919–1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia," in *Artl@s Bulletin* 3, no. 2 (2014): 22–35.
- 62 Joaquín Torres-García, "El arte de David Alfaro Siqueiros," *AIAPÉ* V, no. 34 (December 1940): 11 (ICAA DA 1238628).
- 31 Prado, "Artistas plásticos," 29.
- 32 Cecilia Belej, "Revolución y escritura: Blanca Luz Brum en las dos orillas del Plata en 1933", en *Mora* (B. Aires) 20, no. 2 (2014): 40-44.
- 33 Carta de Brum a Pombo, 15 de febrero de 1930. Archivo de Investigaciones Literarias. Disponible en: [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Blanca\\_Luz\\_Brum](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Blanca_Luz_Brum)
- 34 Carta de Brum a Ortiz, febrero de 1932. Citado en Belej, "Revolución y escritura", 38.
- 35 Carta de Siqueiros a Laborde, 20 de noviembre de 1933, en Tibol (ed.), *Palabras*, 101-102.
- 36 Guadarrama, "El autoexilio," n.p.
- 37 Siqueiros, "Al Comité Central del Partido Comunista del Uruguay. Texto mecanografiado", (Marzo de 1933) Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1238917>
- 38 Siqueiros, "Al Comité Central...", s.p.
- 39 Philip Stein, *Siqueiros: His Life and Works*. (New York: International Publisher Co., Inc., 1994), 84-86.
- 40 Debroise, "Blanca Luz Brum: los años en México", 48-49.
- 41 Siqueiros, citado en Stein, *Siqueiros*, 86-87.
- 42 Ver en Guadarrama, "El autoexilio...", s.p.
- 43 Anónimo. "Se encuentra en Montevideo un artista excepcional: David Alfaro Siqueiros". *El Ideal*, Montevideo, 16 de febrero de 1933, s/p. (Registro ICAA: 1258182)
- 44 Debroise, "Blanca Luz Brum", 48.
- 45 Confederación de Trabajadores Intelectuales de Uruguay, "Declaración de principios de la CTIU", en *Aportación*, 1, año 1, (junio de 1933). (Registro ICAA: 1216968).
- 46 Siqueiros, "Los vehículos de la pintura".
- 47 CTIU, "Declaración de principios de la CTIU" (Registro ICAA: 1216968).
- 48 Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay. "Declaración de principios de la Unión de Plásticos de la C.T.I.U." *Aportación* (Montevideo, Uruguay), no. 1 (June 1933): 7. (Registro ICAA: 1216999).
- 49 Los grabados pueden visualizarse en el sitio del Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/collection/works/88112>
- 50 Siqueiros, "Los vehículos de la pintura."
- 51 Siqueiros, "Los vehículos de la pintura."
- 52 Carta de Siqueiros a Brum, junio de 1930. (Registro ICAA: 1238660)
- 53 Luis Eduardo Pombo, "La presencia de Siqueiros en la estética contemporánea", *Aportación* 1, 12. (Registro ICAA: 1217038).
- 54 De manera paralela, pero desde Argentina, Raúl González Tuñón sugiere algo similar en su artículo "D. Alfaro Siqueiros y los «próximos-pasados»", *Contra* 3 (julio, 1933): 9. (Registro ICAA: 733230).
- 55 Norberto Berdía, "En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas", *Movimiento* 6 (mayo 1934): 5. (Registro ICAA: 1208127)
- 56 Norberto Berdía, "El arte de Torres García". *Movimiento* 7 (junio, 1934): 2. (Registro ICAA: 1208154)
- 57 Joaquín Torres-García, "Manifiesto 1. Contestando a N.B.", *Estudio* 1037 (agosto, 1934): 1-2. (Registro ICAA: 1228450).
- 58 Siqueiros, "El camino contrarrevolucionario de Rivera", *El Universal Ilustrado*, 13 de septiembre 1934. Publicado originalmente en *The New Masses* 38, (29 mayo 1934): 16 17.
- 59 Prado, "Artistas plásticos," 32.
- 60 Torres-García, "Manifiesto 1," 2.
- 61 Siqueiros, *Coronelazo*, 142. Sobre la revista *Vida americana*, ver Natalia de la Rosa, "Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia," en *Artl@s Bulletin* 3, no. 2 (2014): 22-35.
- 62 Joaquín Torres García, "El arte de David Alfaro Siqueiros". *AIAPÉ* Año V, N°34 (diciembre 1940): 11. (Registro ICAA: 1238628)

## The Obstructed, Measured, and Desiring Body: Ivens Machado at MAM-Rio

Jennifer Leite Sales

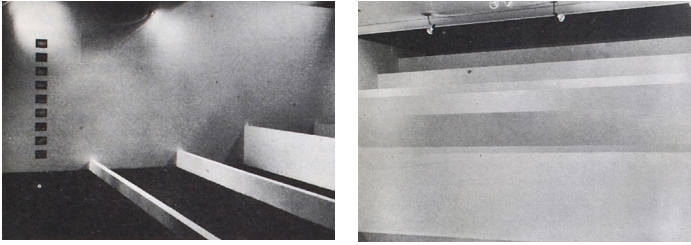


Fig. 1. Ivens Machado, *Obstáculos e Medidas*, 1975, nine wooden walls with photographs, images printed in "Sala Experimental," *Malasartes 3* (April–June 1976): 26. ICAA DA 1110602. Courtesy of Paulo Herkenhoff, Rio de Janeiro.

Ilus. 1. Ivens Machado, *Obstáculos e Medidas (Obstáculos y medidas)*, 1975, nueve paredes de madera con fotografías. Imágenes reproducidas en "Sala Experimental," *Malasartes 3* (April–June 1976): 26. ICAA DA 1110602. Cortesía de Paulo Herkenhoff, Río de Janeiro.

On September 4, 1975, Brazilian artist Ivens Machado (1942–2015) opened *Obstáculos/Medidas (Obstacles/Measurements)* in the Área Experimental, a newly inaugurated space designated for contemporary art exhibitions, located on the third floor of the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro (MAM-Rio).<sup>1</sup> Machado presented two galleries with a series of meditations on both physical and metaphorical obstacles expressed through photography, installation, performance, and video art. In the first gallery, well-lit and public-facing, a sequence of nine imposing wooden partitions confronted the viewer (fig. 1). Adjacent to the installation, nine cascading photographs hung on the wall portraying an array of urban barricades in Rio de Janeiro.<sup>2</sup> The height of each partition inside the gallery corresponded with its real-life model or a source photograph. In the second gallery, shrouded in darkness, two performances by Machado carried out on opening night played on television sets. In the first, the artist tested his agility by climbing over a painter's ladder in the middle of the gallery.<sup>3</sup> In the second, Machado slowly walked along the wall while carefully marking a progression of heights from one corner to the other end of the gallery. In the video footage, the artist eventually begins to jump in the attempt to achieve a new height and exceed his own physical limitations (fig. 2). In the exhibition brochure, Machado explains:

Increasingly, I want to mark the boundaries of my body and transmit its oscillations and difficulties. I am interested in probing the processes of impediment and relationships between different approaches that compose the work. Obstacles appear to me to be the relationship between a dimension of hindrance and the desire to overcome it.<sup>4</sup>

Through various media, the exhibition physically manifested the relationship between hindrance and desire, with Machado putting his body to the test against real, material obstructions. Yet, his statement implies this relationship is not absolute. It is, in fact, susceptible to examination, manipulation, or even violation. It is important to note that on the opening night of *Obstáculos/Medidas*, behind the wooden installation, Machado covertly staged scatological acts (i.e., urinating onto the structure, writing pornographic expressions, etc.).<sup>5</sup> In reference to the documentary photographs printed in the 1976 *Malasartes*

## El cuerpo anhelante, medido y bloqueado: Ivens Machado en el MAM-Rio

Jennifer Leite Sales

El artista brasileño Ivens Machado (1942–2015) inauguró la muestra *Obstáculos/Medidas* el 4 de septiembre de 1975 en la llamada Área Experimental —ámbito que acababa de abrir para exhibiciones de arte contemporáneo— en el tercer piso del MAM-Rio (Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro).<sup>1</sup> Se presentó en un par de galerías con una serie de meditaciones sobre los bloqueos tanto físicos como metafóricos a ilustrarse con fotografías, instalación, performance y video-arte. En la primera galería, bien iluminada y de frente al público, una secuencia imponente de nueve mamparas de madera se chocaban con el espectador (ilus. 1). Al lado de la instalación, nueve fotografías en retahíla caían de la pared representando una formación de barricadas en Rio de Janeiro.<sup>2</sup> La altura de cada mampara dentro de la galería corresponde a un modelo en la vida real o a una fuente fotográfica. En la segunda galería, a su vez oculta por la oscuridad, Machado hacía un par de performances la noche de la apertura vía aparatos de TV. En la primera, el artista puso a prueba su habilidad para subirse a una escalera de pintor en el centro del área.<sup>3</sup> En la segunda, Machado caminaba lentamente a lo largo de la pared al mismo tiempo que hacía cuidadas marcaciones progresivas de alturas de un extremo a otro de la sala expositiva. De acuerdo al metraje del video, el artista llega a saltar a veces tratando de alcanzar una nueva altura procurando superar así sus propias limitaciones (ilus. 2). En el folleto de la muestra el artista explica:

Cada vez más, quiero marcar las limitaciones de mi cuerpo transmitiendo, así, oscilaciones y dificultades. Me interesa poner a prueba los procesos de impedimento y nexos entre enfoques diferentes que componen la obra. Me parece a mí que los obstáculos se localizan entre el tamaño del estorbo y las ganas de sobrepasarlo.<sup>4</sup>



Fig. 2. Ivens Machado, *Obstáculos e Medidas (Obstacles and Measurements)*, 1975, image stills from live performance on opening night. Courtesy of the artist and Projeto Ivens Machado, Rio de Janeiro.

Ilus. 2. Ivens Machado, *Obstáculos e Medidas (Obstáculos y medidas)*, 1975, fotogramas basada del performance en vivo en la noche de la inauguración. Cortesía del artista y el Projeto Ivens Machado, Río de Janeiro.

article, “Sala Experimental,” Machado confirms, “We have exceeded, and as we do it, the artist is aware of the importance of this violation of established rules, be it in the space of his personal work or in the museum area or within the broader social field.”<sup>6</sup> To better understand the significance of this statement, this paper outlines how Machado’s unique position as a queer artist enabled him to probe inequalities between MAM-Rio’s Área Experimental, the art market, and the larger sociopolitical field in Brazil in the 1970s.

After arriving to Rio de Janeiro from Florianópolis, Santa Catarina, in 1964, Machado quickly inserted himself into the Carioca avant-garde circles, eventually becoming part of the Rio-based group of pioneer video artists.<sup>7</sup> One year prior to his Área Experimental exhibition, Machado completed two provocative video performances, *Versus* and *Escravidor-Escravo (Slavemaker-Slave)* (1974), which challenged the parameters of racial and sexual representation in Brazil. Performed alongside fellow artist, assistant, and partner César, the sensual performances of the artist and a Black man defied the definitions of “morality” or “good taste” under President Médici’s administration, which largely restricted political subject matter, sexual imagery, or violence from public view.<sup>8</sup> In the early 1970s, Machado would have been a prime example of what right-wing conservative parties feared as a moral, sexual, and gender crisis taking place in Brazil. Benjamin Cowan has elucidated the regime’s link between moral deviance and political subversion with “communists and queers,” who were subject to military surveillance.<sup>9</sup> Young people, homosexuals, hippies, or countercultural figures were viewed as a source for moral disorder, challenging traditional social and sexual mores. Consequently, Machado’s open expression of his excesses and desires, as manifested in *Versus* and *Escravidor-Escravo*, corroborated the dictatorship’s anxieties about what it deemed libidinous behavior and further clarified the military’s adherence to “tradition and the past.”<sup>10</sup>

By the 1970s, contemporary art in Brazil had moved away from the constructive impulse of the early 1950s and 1960s, or object-based “fine art” easily absorbed by the market. Instead, young artists like Machado migrated into a new realm of experimentation oriented toward art’s social and cultural impact, emphasizing process and new media. MAM-Rio’s vision for Área Experimental aimed to differentiate itself from the museum’s own past and the broader traditions of modern art institutions that catered only to sanctified elite tastes. Área Experimental was dedicated to the exploration of new visual languages by young Brazilian artists. The program launched in August 1975 and was spearheaded by MAM-Rio’s Comissão de Planejamento Cultural (Cultural Planning Commission), a group of specialists in the field of art that included the critic-turned-exhibitions director, Roberto Pontual.<sup>11</sup> The addition of Área Experimental was celebrated by the press for advancing the museum’s stagnant and outdated programming and for broadening and rethinking its approach to its main purview, modern art.<sup>12</sup>

It was not long before participating artists levied their discontent against the Commission, represented by Pontual, and called into question the ideological, programmatic, and administrative parameters of MAM-Rio’s “experimental” space. These debates were publicized in both mainstream and alternative publications, such as the important

A través de varios medios, la exhibición físicamente puso de manifiesto el nexo entre estorbo y deseo, poniendo al cuerpo de Machado ante obstáculos materiales que son reales. No obstante, decirlo no implica que la relación sea un absoluto. De hecho, se torna susceptible a examen, manipulación e, inclusive, infracciones. Interesa destacar que la noche de la apertura de *Obstáculos/Medidas*, por tras de la instalación de madera, a hurtadillas Machado escenificó actos escatológicos tales como orinar en la estructura o escribir palabras obscenas.<sup>6</sup> Respecto a las fotos documentales que aparecen en un artículo de 1976 en la revista *Malasartes*, “Sala Experimental,” Machado confirma, “Nos hemos excedido, según lo hacemos, el artista está consciente de la importancia de esta violación a las reglas estipuladas, ya sea en el espacio personal o bien en área museológica o en un ámbito social mayor”.<sup>6</sup> Para entenderse mejor el alcance de esta declaración, en esta ponencia se delinea cómo la postura singular de Machado (en cuanto artista homosexual) le permitió hurgar en las desigualdades entre el Área Experimental del MAM-Rio, el mercado del arte y el amplísimo campo sociopolítico del Brasil en la década de setenta.

Tras su arribo a Rio de Janeiro de Florianópolis (Estado de Santa Catarina), en 1964, Machado penetró rápidamente en los círculos vanguardistas “cariocas” [de esa ciudad] hasta llegar a ser partícipe del grupo precursor del video-arte ahí localizado.<sup>7</sup> El año anterior a esta muestra en el Área Experimental, Machado realizó dos provocativas video-performances, *Versus* [Contrario] y *Escravidor-Escravo* [Esclavista-esclavo] (1974), las cuales desafiaban parámetros brasileños de representación sexual y racial. El performance ocurre ante artistas, un asistente y su compañero (César); la sensualidad performática del artista y un individuo de raza negra desafiaban definiciones de “moralidad” y “mal gusto” bajo el Gobierno del General Emilio Garrastazú Médici, cuya dureza restringió, de la vista del público, los temas de contenido político, imágenes sexuales o violencia.<sup>8</sup> A inicios de los setenta, Machado sería el primer ejemplo de lo que los partidos conservadores de extrema derecha temían como crisis de género, de moral y de sexualidad sucediendo en Brasil. Benjamin Cowan vino a aclarar el vínculo establecido por el régimen entre desvío moral y subversión de “maricones comunistas” sujetos a estricta vigilancia militar.<sup>9</sup> Los jóvenes, homosexuales, hippies o bien figuras de la contracultura eran vistos como fuente del desorden moral que desafiaba costumbres tradicionales tanto sociales como sexuales. Por lo tanto, la expresión abierta por Machado con estos excesos y deseos —según lo planteado tanto en *Versus* como en *Escravidor-Escravo*—, corroboraba el recelo dictatorial ante aquello que condenaba como comportamiento libidinoso, justificando así la complacencia de los militares ante “la tradición y el pasado”.<sup>10</sup>

En los setenta, el arte contemporáneo en Brasil se había alejado del impulso constructivo de las décadas de cincuenta y sesenta, así como también del “arte refinado” basado en el objeto que el mercado absorbía con facilidad. En vez de eso, jóvenes como Machado partieron al nuevo reino de la experimentación orientada hacia el impacto sociocultural, siendo enfáticos en los procesos y los nuevos medios. La perspectiva del MAM-Rio respecto al Área Experimental tuvo en mira diferenciarse de su propio pasado, así como de las más amplias tradiciones del arte moderno institucional que servía albricias para ser santificadas por el gusto elitista. El Área Experimental se dedicó a la indagación de nuevos lenguajes visuales con artistas brasileños

yet short-lived journal *Malasartes* (1975–77). The article “Sala Experimental,” coauthored by Ivens, Machado, and fellow artists Anna Bella Geiger and Paulo Herkenhoff directly addressed MAM-Rio and called for a deeper, more concrete commitment to the “experimental.”<sup>33</sup> The artists probed the museum to “verify whether the opening of the ‘Área Experimental’ represents an attitude toward supporting ‘experimentation’ or an attempt to neutralize contemporary activity.”<sup>34</sup> Close attention to these disputes reveals the museum’s failure to recognize the changing contemporary cultural moment, instead holding on to conservative ideological positions.

As I will show, *Obstáculos/Medidas* is a conjunction of Machado’s early experiments with drawing, video, and performance in search of methods to explore not only his own subjective experience but also to expose Brazil’s wider oppressive cultural, social, and political reality. By examining the battle for experimental art within MAM-Rio’s Área Experimental and the critical text “Sala Experimental,” I will call attention to Machado’s understudied participation in the artistic debates and protests against the administrators of MAM-Rio and their perceived association with art market standards. In addition, I will analyze Machado’s early video performances *Versus* and *Escravidador-Escravo*, where he utilized the body to display overt homoeroticism, sadomasochism, and racial conflict, infringing upon prohibited subject matter prone to government censorship. Ultimately, Machado’s early experimental trajectory reveals tensions within society, making sociopolitical measures, obstacles, and hierarchies visible in order to challenge white, heteronormativity.<sup>35</sup> I argue that Machado’s aforementioned “desire to overcome” refers not only to his desiring body but also to the clash between various desiring bodies within the museum space and the larger sociopolitical arena. From this perspective, Machado emerges as a sociopolitical agitator whose work lays bare scales of institutionalism spanning the museum, the art market, the state, and society at large. His work extends experimental critique by directly confronting the myth of racial democracy in Brazil.<sup>36</sup>

### The Museum and Experimental Practice

In her book dedicated to the Área Experimental, Fernanda Lopes points out that MAM-Rio designated the project space specifically for the presentation of young Brazilian artists engaging in radical and exploratory practices of contemporary art.<sup>37</sup> Machado was the fifth artist in the exhibition program’s pilot year. Later artists included Emil Forman, Sérgio Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Wouk, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Paulo Herkenhoff, Tunga, and Umberto Costa Barros, among others.<sup>38</sup> Lopes notes that the accepted exhibitions provided a diverse range of answers to the question “What is experimental?” As indicated in MAM-Rio’s promotional report, the *Boletim*, the goal was to focus on “Brazilian artists dedicated to research and new creative forms.”<sup>39</sup> Just as in scientific fields, Área Experimental was fashioned to be a laboratory for different processes of artistic innovation inside the museum, supporting MAM-Rio’s initial vision as an institution of the future. Experimental artists were the vehicles driving the museum’s art historical trajectory from the modern to the contemporary, complicating MAM-Rio’s conception of a modern museum, where modern art remained at the apex.

jóvenes. Lanzó su programa en agosto de 1975 teniendo a la cabeza la Comissão de Planejamento Cultural de la institución, grupo de especialistas en el campo artístico que incluía a un crítico convertido en director de exposiciones: Roberto Pontual.<sup>31</sup> La prensa celebró el anexo (Área Experimental) por dar un paso al frente en una programación museológica caduca y estancada, ampliando y ponderando así su enfoque hacia su prioridad: el arte moderno.<sup>32</sup>

No tardó mucho en que los artistas participantes levantaran sus quejas contra la Comisión Planificadora, encabezada por Pontual, y cuestionaran parámetros ideológicos, administrativos y de programación en el espacio “experimental” del MAM-Rio. Tales debates se publicaron en medios alternativos o de gran circulación, entre ellos la importante revista (aunque de breve duración) *Malasartes* (1975–77). El artículo “Sala Experimental,” —que Ivens Machado escribe al alimón con camaradas suyos, Anna Bella Geiger y Paulo Herkenhoff— era dirigido de modo frontal al MAM-Rio exigiendo concretizar un compromiso hacia “lo experimental.”<sup>33</sup> Dichos artistas investigaron al Museo “para verificar si la apertura del ‘Área Experimental’ representa una actitud de apoyo hacia la “experimentación” o, más bien, una tentativa neutralizadora de actividades contemporáneas.”<sup>34</sup> Fijándose la atención en esas disputas se revela la falla del Museo, siendo incapaz de reconocer cambios en el momento cultural de entonces, en vez de aferrarse a actitudes ideológicas conservadoras.

Según mostraré, *Obstáculos/Medidas* reúne las experiencias iniciales de Machado con dibujo, video y performance yendo a procura de métodos que indagaran no solo su propia experiencia subjetiva, sino también cómo traen a la luz una realidad opresiva (sociopolítica y cultural) sucediendo en Brasil. Al penetrar tanto en la lucha del arte experimental en el Área Experimental del MAM-Rio como en el texto crítico “Sala Experimental”, debe considerarse la tan poco estudiada participación de Machado en debates artísticos y protestas contra quienes administran el MAM-Rio y su innegable vínculo con los standards del mercado del arte. Es más, analizaré los video-performances iniciales de Machado (*Versus* y *Escravidador-Escravo*), donde se vale del cuerpo para desencadenar el conflicto homoerótico, sadomasoquista y racial con lo cual infringe temas vedados que motivan la censura gubernamental. En resumidas cuentas, la trayectoria experimental del principio de Machado muestra tensiones con la sociedad tornando visibles medidas sociopolíticas, con obstáculos y jerarquías desafiando la heteronormatividad”. Argumento que el antes mencionado “ganas de superarlo” se refiere no solo a un cuerpo deseante sino también al choque entre varios cuerpos deseantes dentro del espacio museológico y ámbito sociopolítico mucho mayor. Desde esta perspectiva, la figura de Machado se convierte en la del agitador cuya obra pone al desnudo estratos institucionales que revolotean por el Museo, el Estado y la sociedad como un todo. Su producción artística sobrepasa la crítica experimental al desenmascarar el mito de la democracia racial en Brasil.<sup>36</sup>

### El Museo y la práctica experimental

En su libro enfocado en el Área Experimental, Fernanda Lopes señala que el MAM-Rio designó que el espacio fuera proyectado para presentar aquellos aristas brasileños involucrados en prácticas radicales e in-

As the first modern art institution in Rio de Janeiro, the nation's capital until 1960, MAM-Rio was a locus for artistic innovation in Brazil. Even before Machado's generation, MAM-Rio was well-regarded for its active engagement with and support of local contemporary artists.<sup>20</sup> Since its founding, the museum fostered initiatives to cultivate artistic training, offering events, art courses, and exhibition spaces for vanguard artists. For instance, the museum's eclectic educational program, which opened in 1952, included Concrete artist Ivan Serpa's free art courses for both children and adults, exploring modern art history and aesthetic expressions.<sup>21</sup> In doing so, directors Niomar Sodré and Carmen Portinho intended to create a progressive cultural center to serve Rio's population, securing both private and public funds to offer theater, design, cinema, architecture, music, in addition to visual art.<sup>22</sup> Yet after 1968, MAM-Rio's financial entanglement with both the local and the federal government complicated its support of politically inclined vanguard artists.<sup>23</sup>

This chapter of Brazil's history transpired as citizens reeled from the *os anos de chumbo* (the leaden years), the most repressive years of the Brazilian military dictatorship (1968–75).<sup>24</sup> After the military coup d'état in 1964, the regime, then led by authoritarian president Emílio Garrastazu Médici (1969–74) passed the infamous Ato Institucional no. 5 (Institutional Act no. 5, or AI-5) on December 13, 1968, which ushered in an era of legalized censorship, suspension of habeas corpus, and the torture and murder of political dissidents. In addition, the military never cemented protocols for censorship in the literary and cultural sphere. At times, they appeared unconcerned with happenings in the artistic realm, while at others, they closed exhibitions and confiscated artworks.<sup>25</sup> The arbitrary nature of what was deemed politically subversive left artists, musicians, and journalists in a state of constant fear of disciplinary action. Many turned toward self-imposed exile or censorship, while others, such as the *tranca ruas* (barricade) generation of artists, crafted alternative methods to voice their non-conformist and anti-authoritarian ethos.<sup>26</sup> Despite limits on artistic freedom, artists continued to innovate and push boundaries between art and life, thus interrogating artistic canons and institutions in the late 1960s and early 1970s.

MAM-Rio's establishment of an exhibition program dedicated to experimental practice marked a unique occasion in Brazilian contemporary art under the authoritarian regime.<sup>27</sup> Área Experimental enabled the museum to uphold its aspirational and relational status to engage local Brazilian artists, offering a spectrum of aesthetic tastes for museum visitors, providing "more radical as well as more conventional experiences."<sup>28</sup> Internally, conservative members of the Commission disagreed on the validity of many accepted artistic proposals submitted for the Área Experimental, articulated in private correspondence and/or meetings.<sup>29</sup> Artist Carlos Vergara described the disagreement between the two major factions within the museum as "reductive vs. cumulative."<sup>30</sup> The reductionists took the position that MAM-Rio should be a vehicle for and proponent of new artistic production marginalized by the market, encouraging further discussion about the "experimental" in relation to these displays by young artists.<sup>31</sup> Meanwhile, the cumulative camp fought to maintain the museum's neutral position as a cultural institution, insisting that MAM-Rio's advocacy for contemporary art should be minimal. Without discouraging the production

dagatorias del arte contemporáneo.<sup>17</sup> Machado fue el quinto artista en el programa expositivo de ese año-piloto. Posteriormente, se incluyó a Emil Forman, Sérgio Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Wouk, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Paulo Herkenhoff, Tunga y Umberto Costa Barros, entre otros.<sup>18</sup> Según Lopes, las muestras seleccionadas suministraron un panorama de respuestas diverso a la pregunta: "¿Qué es lo experimental?" Como indica el reporte promocional del MAM-Rio, el *Boletim*, la meta era centrarse en aquellos "artistas brasileños dedicados a la investigación y las nuevas formas creativas".<sup>18</sup> Igual al campo científico, el Área Experimental fue confeccionada para servir de laboratorio para procesos diferentes de innovación artística dentro del Museo, apoyando así la iniciativa MAM-Rio en cuanto vislumbre de una institución que ve hacia el futuro. Los artistas experimentales serían vehículos idóneos para llevar la trayectoria histórica del Museo de lo moderno hacia lo contemporáneo; lo cual complicaba la propia concepción del MAM-Rio como museo moderno y donde el arte moderno permanecería en la cúspide.

Siendo la primera institución de arte moderno en Rio de Janeiro, capital del país hasta 1960, el MAM-Rio era el meollo de la innovación artística en Brasil. Mucho antes de la generación de Machado, el MAM-Rio fue bien visto por su compromiso real y apoyo de los artistas locales de entonces.<sup>20</sup> Desde su fundación, el Museo alentó iniciativas que fomentaran entrenamiento artístico al ofrecer eventos, cursos de arte y espacios expositivos para los vanguardistas. Como ejemplo queda el programa educativo ecléctico del Museo, abierto en 1952; en él se implementaron los cursos libres de arte bajo la tutela de Ivan Serpa, el artista concreto, y eran tanto para niños como para adultos. Se exploraba ahí tanto la historia del arte moderno como expresiones estéticas.<sup>21</sup> Al hacerlo ofreciendo teatro, diseño, cine, arquitectura, música y, como añadidura, artes visuales, las directoras Niomar Sodré y Carmen Portinho procuraron incentivar un centro cultural progresista que sirviera a la población de Rio y con ello afianzaran fondos tanto públicos como privados.<sup>22</sup> Mucho después de 1968, el embrollo financiero del MAM-Rio ante los gobiernos federal y local menguó su apoyo hacia los vanguardistas con inclinaciones políticas.<sup>23</sup>

Transpira este capítulo de la historia brasileña mientras la ciudadanía trata de desvincularse de *os anos de chumbo* [los años de plomo], período de mayor represión (1968–75) dentro de los veintinueve años de dictadura.<sup>24</sup> Tras el Golpe de 1964, el régimen, encabezado entonces por el autoritarismo presidencial-castrense de Médici (1969–74), implementó oficialmente el Acto Institucional no. 5 (AI-5) el 13 de diciembre de 1968; lo cual condujo al país a una era de censura legalizada, anulación al derecho de *habeas corpus*, amén de tortura y asesinato de disidentes políticos. Más aún, los militares jamás sentaron bases de censura en los campos literario y de la cultura. Por momentos, parecían no preocuparse de los sucesos en el reino del arte; en otros, clausuraban exhibiciones y confiscaban obras.<sup>25</sup> Bajo la índole arbitraria de lo que se tildaba como "subversión de izquierda", los artistas, músicos y periodistas vivían en perpetuo estado de terror ante la acción disciplinaria. Muchos se volcaron hacia el exilio voluntario o la autocensura, mientras que otros, como la generación de artistas *tranca ruas* [barricadas callejeras] concibieron métodos alternativos para expresar su *ethos* anticonformista y antiautoritario.<sup>26</sup> A pesar de los límites sobre libertad artística, algunos de ellos siguieron innovando para desplazar

of experimental art, the cumulative contingent believed the museum should not claim a definitive stance in artistic debates.<sup>32</sup>

From the perspective of exhibiting artists, the cumulative camp held sway. The optimism for a new experimental space grew into hostility from exhibiting artists, who felt their projects received weak, inconsistent material support from the administration. For example, in keeping with the spirit of risk-taking and the freedom of experimental art, there was an agreement that artists would be allowed to conceive their exhibitions beyond the spatial confines of the third floor of the museum. Cildo Meireles, in his October 1975 exhibition *Eureka/Blindhotland*, which proposed a sound intervention beyond the parameters of the third floor, struggled with its sound component when it came into conflict with the MAM Cinematheque (movie theater).<sup>33</sup> Not honoring the original agreement, the cinema coordinators refused to allow Meireles's exhibitions near the screening room. Clashes such as this accumulated and prompted critical examinations by both artists and critics of the operational and curatorial decisions under MAM-Rio's administration.

These logistical discrepancies may have been due to financial constraints in the early 1970s, which resulted in provoking anxieties among administrators about continued financial support for museum programs. In 1976 and 1977, many exhibitions inside the museum were sponsored by consulates, trade fairs, and technical congresses.<sup>34</sup> For instance, the 1977 *Arte contemporânea Portuguesa* (Contemporary Portuguese Art) exhibition, set up for the visit of the prime minister of Portugal, featured the first generation of Portuguese modernists and contemporary painters and was sponsored by the governments of Portugal and Brazil and organized by the Ministry of Foreign Affairs and the State Secretariat of Culture.<sup>35</sup> In March, the *bloco de exposições* (exhibition bloc) was occupied by a promotional fair for advertising companies.<sup>36</sup> This was followed by an exhibition showcasing contemporary Italian architecture, surveying the contributions of contemporary Italian architecture to international design.<sup>37</sup> These exhibitions satisfied both a diplomatic and economic purpose but also reiterated the museum's ambivalent, neutral position.

It is perhaps not surprising, then, that it was only a few months after the opening of Área Experimental that protests erupted between exhibiting artists and Pontual. After several letters from exhibiting artists to the director, Heloisa Lustosa, and the Commission, Pontual claimed the artists' uneasiness was heightened when they realized that "my column in the *Jornal do Brasil* was not going to become an automatic vehicle to promote the exhibitions they were holding at the museum. They thought that my presence at MAM obliged me to treat them with special deference in the newspaper. . . . Let my critical activity not [be] the self-interested mirror of my administrative activity."<sup>38</sup> Later that year, Machado signed his name to a letter alongside seventeen other artists withdrawing their participation days before the opening of Pontual's 1976 *Salão de Arte Agora I* (Art Now Salon) at MAM-Rio.<sup>39</sup> In the letter, the artists lay out their disagreements with the selection criteria for the salon. The artistic boycott operated as a method to combat the obstacles within the museum and develop what they envisioned as a more open, democratic art system.

los lindes entre arte y vida, con ello impugnando tanto cánones como instituciones de finales de los sesenta e inicio de la otra década.

La implantación de un programa de muestras dedicadas a las prácticas experimentales en el MAM-Rio marca un momento único en el arte contemporáneo brasileño bajo el autoritarismo del régimen.<sup>27</sup> El Área Experimental le permitió al Museo mantener su postura respecto a relaciones y aspiraciones enfocadas en artistas locales, ofreciendo un amplio abanico de gustos estéticos a sus visitantes y, simultáneamente, brindando "experiencias más radicales y más convencionales".<sup>28</sup> En lo interno, los miembros conservadores de la Comissão no estuvieron de acuerdo en validar muchas propuestas artísticas aceptadas para el Área Experimental, lo cual se articulaba en correspondencia privada y/o reuniones.<sup>29</sup> El artista Carlos Vergara describió el desajuste entre dos de las facciones mayoritarias dentro del Museo llamándolas "la reductora contra la acaparadora".<sup>30</sup> Los reduccionistas asumieron la posición de que el MAM-Rio debía transmitir propuestas y ser vehículo de innovadora producción artística marginalizada por el mercado, incentivando así una discusión más a fondo sobre "lo experimental" respecto a lo desplegado por jóvenes. Por otra parte, el campo acaparador luchó por mantener la posición neutral del Museo siendo una institución cultural, insistiendo en que el apoyo del MAM-Rio al arte contemporáneo debía ser mínimo. Sin desanimar la producción de arte experimental, el contingente acaparador creyó que el Museo no debía mostrar ninguna postura definitiva respecto a los debates artísticos.<sup>32</sup>

Desde la perspectiva de artistas expuestos, el bando acaparador dominó. El optimismo por un nuevo espacio experimental provocó la hostilidad de artistas ya expuestos quienes sentían que sus proyectos eran recibidos con frialdad debido a un débil apoyo material de parte de una administración inconsistente. Por ejemplo, al mantenerse el espíritu de correr riesgos bajo las libertades del arte experimental hubo el consenso de que a los artistas se les debía permitir la concepción de sus muestras más allá de los confines del tercer piso del Museo. Durante ese octubre de 1975, la muestra de Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland* [instalación para conferir la relatividad visual de volúmenes iguales que pesan diferente], la cual propugnaba por el uso de sonido más allá del tercer piso se topó con que el componente sonoro entraba en conflicto con la Cinemateca MAM.<sup>33</sup> Sin cumplir el acuerdo original, los coordinadores del cine se negaron a aceptar muestras de Cildo cercanas a la sala de proyección. Reyertas como esa se fueron acumulando llevando al examen crítico, tanto de creadores como de críticos, respecto a las decisiones curatoriales tomadas por la Administración del MAM-Rio.

Tales discrepancias logísticas pudieron deberse a aprietos financieros de inicios de los setenta, los cuales provocaron inseguridades entre los administradores sobre la continuidad de fondos de apoyo a la programación museológica. Entre 1976 y 1977, muchas de las muestras en el interior del Museo recibieron patrocinio de consulados, ferias comerciales y congresos técnicos.<sup>34</sup> Por ejemplo la muestra de 1977, *Arte contemporânea portuguesa*, montada en ocasión de la visita del Primer Ministro de Portugal, Mário Soares, expuso la primera generación de modernistas y pintores contemporáneos, obteniendo auspicios del ambos gobiernos, Brasil y Portugal, bajo la organización del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Secretaría Estatal de

Machado and his colleagues imagined an interactive circuit or system between the museum, artists, and the public with a broader social impact. Given the perception that institutions operated as closed circuits, maintaining conservative, consumerist standards, artists searched for alternative opportunities to extend their theoretical and artistic influence outside regulating forces. For instance, Ronaldo Brito, artist, critic, Commission member, and a proponent for experimental art, described in the *Boletim* his view of the function of experimental art practice: “Experimental work is necessarily committed to the criticism of the entire art system . . . [and its] position and function within society . . . brings implicitly or explicitly a proposal to reformulate that system.”<sup>40</sup> Brito’s comments relay an understanding of artists’ experimental role and fundamental obligation to reform the contemporary art system. Accordingly, Machado, Geiger, and Herkenhoff pursued an alternative avenue to “open” or expand the network of communication within the field of art in their aforementioned article. Aligning with Brito, the “experimental” in their view inherently problematized the entire art system, describing how it supported non-traditional media, alternative pedagogical methods, and interdisciplinary artistic practice.

### Artists and Critics Rethink the Art Circuit

Machado’s contribution as an active participant working against oppressive measures within the art system extends the inherent objectives of the experimental from the institution to the wider art market. The article “Sala Experimental” serves as a key entry point into the pertinent debates within MAM-Rio and the larger artistic field in Brazil. It is not a coincidence that this discussion appeared in *Malasartes*. Launched October 15, 1975, the journal was a platform that aimed to develop accessible, interdisciplinary discussions of the social, political, and cultural landscape in Brazil.<sup>41</sup> The name *Malasartes*, meaning bad art or trickery, activated an ironic, negational impulse to the debates of the avant-garde. The journal integrated discussions about art, architecture, cinema, and literature in relation to their potential impact on the cultural sphere. The nine co-founders included individuals from various disciplines, primarily based in Rio de Janeiro and São Paulo. Artists such as Cildo Meireles, Carlos Vergara, and Rubens Gerchman gained visibility as members of the Pop Art-adjacent stylistic movement Nova Figuração (New Figuration) in the 1960s.<sup>42</sup> The group also included Rio-based lyricist and poet Bernardo Vilhena, critic Ronaldo Brito, and other artists such as Carlos Zilio, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, and Waltércio Caldas.

The group set out to encourage discussion regarding the real and ideological structures that influence, shape, and position art in the Brazilian cultural field.<sup>43</sup> With an urgency for critical debate, they engaged international scholars and critics while remaining attentive to their local context. *Malasartes* published English-language writings by U.S. artists Allan Kaprow and Joseph Kosuth and Australian art historian Terry Smith, as well as articles by Brazilian scholars such as Indigenist activist Apoena Meirelles’s “Com a palavra o sertanista” (With a Word, the Sertanista) dedicated to the contentious relationship between the Indigenous populations and the Brazilian government.<sup>44</sup> Overall, the politically inclined journal sought to be an alternative to state-sponsored media, which the co-founders believed kept the public ignorant and weakened art’s social and cultural potency. Ultimately, *Malasartes* verified how the gatekeepers of the official

Cultura.<sup>35</sup> Hacia marzo, el llamado *bloco de exposições* lo apuntala una feria comercial para firmas de publicidad.<sup>36</sup> A seguir hubo una muestra ilustrando arquitectura contemporánea italiana sondeando aportes al diseño internacional.<sup>37</sup> Lo expuesto satisfacía objetivos tanto diplomáticos como económicos; no obstante, el Museo reiteraba con esa postura ambivalente su neutralidad.

Tal vez no sorprenda que solo pocos meses después de inaugurar el Área Experimental las protestas se levantan entre los exhibidos y Pontual. Tras misivas de los artistas involucrados al Director, Heloísa Lustosa y A Comissão, Pontual se quejó del malestar in *crescendo* al darse cuenta de que “mi columna en *Jornal do Brasil* no se convertiría en vehículo inmediato para la promoción de las muestras que estaban ocurriendo en el Museo. Pensaron que mi presencia en el MAM me forzaba a tratarlos de modo preferencial en el diario. (...) Permitamos que mi actividad crítica no sea el espejo de intereses personales en mi vida administrativa.”<sup>38</sup> Ese mismo año, Machado firmó una carta —junto con otros 17 artistas— donde se retiraba su participación días antes de la apertura de *Salão de Arte Agora* [Salón de Arte Ahora] muestra de Pontual en el MAM-Rio (1976).<sup>39</sup> Expresaban los artistas su descontento con los criterios selectivos para dicho Salón. Boycotaron, como método para confrontar los obstáculos museológicos, desarrollando, así, lo que columbraban como un sistema más democrático y abierto.

Machado y sus colegas imaginaron un atractivo circuito sistemático entre Museo, artistas y público para generar un impacto social más amplio. Percibiendo que las instituciones operaban como circuitos cerrados, manteniendo parámetros conservadores y de consumo, los artistas procuraron salidas alternativas ajenas a fuerzas reguladoras y aplicables a su influencia teórico-artística. Por ejemplo, el artista-crítico Ronaldo Brito —miembro de la Comisión e impulsor del arte experimental— describió en el *Boletim* su vislumbre sobre esas prácticas artísticas: “La obra experimental debe comprometerse, obligatoriamente, con la crítica del sistema de arte entero (...) su posición y función dentro de la sociedad (...) lo cual trae, de manera explícita o implícita, una propuesta reformuladora del sistema.”<sup>40</sup> El comentario de Brito entiende ese papel fundamental y obligatorio para reformular el arte contemporáneo en cuanto sistema. Del mismo modo, Machado, Geiger y Herkenhoff persiguieron un camino alternativo para “abrir” expansivamente la red comunicativa entre el arte y el artículo antes mencionado. En sintonía con Brito, “lo experimental” a su juicio problematizaba, de manera inherente, el sistema artístico como un todo al describirse cómo apoyaba los medios no convencionales, la metodología pedagógica alternativa, así como las prácticas artísticas interdisciplinarias.

### Artistas y críticos se plantean el circuito artístico

El aporte de Machado como activo participante en la tarea contraria a medidas opresivas dentro del sistema del arte amplía así los objetivos intrínsecos de “lo experimental” a nivel institucional llevándolos al vasto mercado del arte. El artículo “Sala Experimental” es clave para entrar en los debates pertinentes tanto en el MAM-Rio como en el campo artístico extendido en Brasil. No es casual que la discusión haya sido publicada en *Malasartes*. Lanzada el 15 de octubre de 1975, la revista sirvió de plataforma con miras a un desarrollo accesible de debates interdisciplinarios en torno al panorama sociopolítico y cultural

artistic system stifled development and diversification; the contributors aimed to affect change within the homogenic system.<sup>45</sup>

The incisive article “Sala Experimental,” spearheaded by Geiger, appeared in the third and final issue of *Malasartes* in 1976. The artists, who all had exhibited during the pilot year of the MAM-Rio program, disparagingly refer to the space using the word “sala” or “room,” rather than “área,” which evokes a freer, uninhibited space.<sup>46</sup> Separated into four sections, the article points to their main concerns with MAM-Rio’s management of Área Experimental, followed by each individual’s personal testimony accompanied by photographs. Each of Machado’s coauthors provided an overview of MAM-Rio’s history as an alternative in the artistic field and the contradictions that resulted when the museum showed signs of regression in recent years rather than making progress in its cultural relevance and connection to other artistic spaces for contemporary art in Brazil. They pointed out the ways the museum failed to uphold its “[o]riginal objective to act as an alternative.”<sup>47</sup> Machado, however, took a different approach. He focused his analysis on the internal hierarchies and ideologies of the museum, namely its predispositions to art market.<sup>48</sup>

Machado analyzed the “mechanisms” within the museum that delayed the Área Experimental, an immobilization that maintained established authorities.<sup>49</sup> In the article, he addresses Pontual as he explains how the museum and its curator fell prey to market interests to control artistic production, writing “the specialized criticism inside or outside the museum tries to assert its point of view almost always identifying with the market to acquire greater power and influence.” In addition, the museum “reflects the taste (valued by the market) of the economic elite,” whose agenda searches for “new objects for consumption, aiming for high profit. Overall, the art market and the museum mutually influence one another, and in tandem, manipulate the public.”<sup>51</sup>

Machado’s comments align with the market critique within Brito’s 1975 article, “Análise do Circuito” (Analysis of the Circuit), published in the first issue of *Malasartes*.<sup>52</sup> Brito examines the particular economic and political issues plaguing the art market at the time, and suggests tactics for working within and against its restrictions.<sup>53</sup> Economically, the early 1970s saw a consumerist euphoria resulting from the “economic miracle” that drove an increase in upper-middle class consumption of art.<sup>54</sup> Specifically, the period between 1968 and 1973 saw exponential growth rates and unusual surges in the industrial, financial, and commercial sectors in Brazil.<sup>55</sup> However, unmanageable foreign debt led to gross inflation rates and distorted monetary evaluations (particularly art market prices).<sup>56</sup> This “crisis” prompted the consideration of modern art as an advantageous financial investment, seen in oil painting fetching high prices in galleries and at auction.<sup>57</sup> Within this consumer euphoria, Brito defines “the circuit,” or *o circuito*, as the network between “artists, critics, collectors, dealers, and the public” who are in service to the traditional, redundant market tastes.<sup>58</sup> Art historian Irene Small explains in her article “Insertions into Historiographic Circuits,” how in this system the artwork was transformed into a symbol or myth of “truth” and “civilization,” easily consumed and digestible to convey class and distinction.<sup>59</sup> However, as Geiger, Herkenhoff, and Machado argue in “Sala Experimental,” the

en Brasil.<sup>41</sup> Lo significativo que entraña *Malasartes* atizó el impulso mordaz y en negatividad contra lo que debatía la vanguardia. La publicación aglutinaba polémicas sobre arte, arquitectura, cine y literatura en relación a su potencial impacto en la esfera cultural. Entre los nueve cofundadores había gente de varias disciplinas basadas tanto en Rio de Janeiro como en São Paulo. Artistas como Cildo Meireles, Carlos Vergara y Rubens Gerchman quienes habían ganado visibilidad en los sesenta via Nova Figuração, movimiento estilístico cercano al Pop Art.<sup>42</sup> La agrupación incluyó artistas basados no solo en Rio: el poeta y compositor Bernardo Vilhena, el mencionado Brito y otros como Carlos Zílio, Waltércio Caldas, además de José Resende y Luiz Paulo Baravelli (ambos de São Paulo).

El grupo se propuso incentivar el debate referente a las estructuras de lo real y lo ideológico que operan sobre formas y posturas del arte en el ámbito cultural brasileño.<sup>43</sup> Urgidos de debate crítico, reunieron especialistas internacionales y críticos al mismo tiempo que se mantenían atentos al contexto local. *Malasartes* publicó escritos de artistas e historiadores en lengua inglesa, Allan Kaprow y Joseph Kosuth, o Terry Smith (Australia), así como especialistas nativos como el activista-indigenista Apoena Meirelles en su texto “Com a palavra o sertanista” dedicado al nexo confrontante entre los grupos indígenas y el gobierno.<sup>44</sup> Por encima de todo, las inclinaciones políticas de la revista procuraron ser una alternativa contra los medios de comunicación financiados por el gobierno que, a su juicio, mantenían la ignorancia general sobre el tema debilitando, así, el potencial sociocultural del arte. En última instancia, *Malasartes* puso de manifiesto cómo los guardianes del sistema artístico oficial maniataron la diversificación y el desarrollo. Quienes contribuyeron a ella apuntaron hacia un cambio que afectara por dentro el sistema homogénico.<sup>45</sup>

La mordacidad del artículo “Sala Experimental,” alimentada por Geiger, aparece en 1976 en el tercero y último número de *Malasartes* in 1976. De un modo u otro, los artistas —todos los cuales expusieron en la programación del MAM-Rio ese año-piloto— se refieren al espacio usando “sala” o “cuarto” en vez de “Área” que evoca un espacio más libre y sin nada.<sup>46</sup> Separado en cuatro incisos, el artículo señala las preocupaciones principales respecto a la administración del MAM-Rio seguidas de un testimonio personal de cada uno acompañado de fotos. Cada individuo, así como Machado, suministra una perspectiva de la historia del MAM-Rio como alternativa en el medio artístico, así como las contradicciones que se suscitaron; el Museo dando señales regresivas en años recientes en vez de mostrar progreso en su envergadura cultural y nexos con los demás espacios artísticos para el arte contemporáneo en Brasil. Se subrayaron los modos en que el Museo falló para mantener su “objetivo original de operar como alternativa”.<sup>47</sup> No obstante, Machado, optó por un enfoque diferente centrando su análisis en las jerarquías internas e ideológicas del Museo, siendo la principal su inclinación hacia el mercado artístico.<sup>48</sup>

Machado analizó tales “mecanismos” internos que postergaban el Área Experimental, una inmovilización que mantenía en sus puestos a las autoridades.<sup>49</sup> En el artículo, se dirige a Pontual explicando cómo el Museo y su curador cayeron presas de intereses de mercado para controlar la producción artística; escribe que “la crítica especializada dentro y fuera del Museo trata de imponer su punto de vista casi



“recuperation” of art that otherwise might challenge dominant ideologies, was actively “blocked” by the market (and by extension the museum), thus neutralizing its social-political symbolic value.<sup>60</sup>

Machado’s early video *Dissolution* (1974) illustrates this obstruction or neutralization of the socioeconomic value of the artist and the work of art within the market. Reminiscent of grade-school handwriting exercises, the video features the artist’s hand obsessively signing his autograph on each page of a blank notebook. At first Machado signs his name legibly and then turns the page to repeat the act. As he writes faster, the signature becomes increasingly illegible until his name becomes no more than a simple mark. *Dissolution* represents a sharp critique of seriality, mass production, and capitalistic consumption of art that degrades the symbolic value of the work. Akin to his analysis in “Sala Experimental,” the video questions the value of the artist and the artwork within the art circuit under market pressures, making them visible in order to re-position himself within it.

Alongside his peers, Machado’s rhetorical voice in “Sala Experimental” brings attention to the institutionalization and commodification of experimental art, expounding on their established practice of shifting the sociopolitical character of artists within the art circuit. He also asserts that “some kind of collective and individual action must be carried out so that this achievement (Área Experimental) does not become diluted . . . . It is customary that artists speak for their work, but certain fields of action require other responses.”<sup>61</sup> The early 1970s saw Machado and his colleagues explore new strategies and technologies—use of the body and alternative media—to expand viewership beyond the rarefied elite and to respond directly to the sociopolitical reality under the military dictatorship.

### New Technologies in Contemporary Brazilian Art

The 1960s and 1970s witnessed Brazilian artists placing their bodies in direct confrontation with authority and institutionalization as a way to broaden or transgress its parameters. One of the most provocative examples of body art in Brazil is Antonio Manuel’s *O corpo é a obra* (*The Body Is the Work*) (1970) at the federally sponsored XIX National Salon held at MAM-Rio. Manuel submitted a proposal for his own nude body to be considered for the salon but was subsequently rejected by the jury on the basis of morality. In response, Manuel stripped in front of the attendees on opening night, climbing the stairs to the third floor of the museum. His institutional act of defiance garnered a notorious reputation among art critics and generated a political debate about artistic freedom, censorship, aesthetic value, and institutional policy.<sup>62</sup>

In the aftermath of AI-5, Manuel’s rebellious use of his body functioned as a way of liberating art from outdated definitions, exploring it as a device for overcoming repressive measures. Art critic and curator Frederico Morais’s 1970 article “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’” (Against Affluent Art: The Body Is the Engine of the “Work”) argues for artists to use the body or their lived experience as the driving force in the “opening” of the work of art.<sup>63</sup> In this way, Manuel’s body and act becomes the medium and vehicle by which the viewer is able to viscerally read and understand the message. In other words, the body is the key in forming a partnership between the artist and the viewer, thus propagating the potential for collective consciousness and social transformation.

siempre identificándolo con el mercado adquiriendo, así, mayor poder e influencia”.<sup>50</sup> Más aún, “el Museo refleja el gusto (evaluado por el mercado) de la élite económica” cuya agenda está en busca de “nuevos objetos de consumo que apuntan hacia mayores ganancias. Por encima de todo, el mercado artístico y el Museo se influyen uno a otro y, al alimón, manipulan al público”.<sup>51</sup>

Los comentarios de Machado entran en sintonía con la crítica del mercado en el artículo de 1975 de Brito, “Análise do Circuito”, publicado en el primer número de *Malasartes*.<sup>52</sup> Éste examina en particular los asuntos económicos y políticos que entonces inundaban el mercado del arte, sugiriendo tácticas para operar dentro y fuera de tales restricciones.<sup>53</sup> Económicamente, al iniciarse la década de setenta se dio una euforia consumista a resultas del llamado “Milagre Econômico” que condujo a un aumento en la clase alta del consumo artístico de obras.<sup>54</sup> En lo específico, el período entre 1968 y 1973 vio tasas de crecimiento exponencial, así como oleadas en los sectores financiero, industrial y comercial de Brasil.<sup>55</sup> Sin embargo, la incontrolable deuda externa provocó índices de inflación galopante así como distorsiones en el valor monetario (en particular precios en el mercado artístico).<sup>56</sup> Dicha “crisis” agilizó la consideración del arte moderno como ventajosa inversión financiera, visible en precios de la pintura al óleo tanto en galerías como en subastas.<sup>57</sup> Dentro de tal euforia consumista, Brito define *el circuito* como aquella red entre “artistas, críticos, coleccionistas, marchands y público” al servicio de gustos del mercado que son tradicionalmente redundantes.<sup>58</sup> La historiadora del arte Irene Small explica en su artículo “Insertions into Historiographic Circuits” cómo en este sistema la obra de arte se ha venido transformando en símbolo (mito incluso) de “verdad” y “civilización”, digeribles y fácilmente consumibles para transmitir clase y distinción.<sup>59</sup> Sin embargo, según argumentan Geiger, Herkenhoff y Machado en “Sala Experimental”, la llamada “recuperación” del arte, la cual debía haber desafiado ideologías dominantes, se vio “bloqueada” por el mercado (y por extensión por el Museo), neutralizando, así, su capital simbólico sociopolítico.<sup>60</sup>

El video temprano de Machado *Dissolution* (1974) ilustra esa neutralizadora obstrucción del valor socioeconómico del artista y su trabajo artístico dentro del mercado. El video, al recordarnos la escritura escolar con ejercicios a mano, proyecta la mano del artista que firma su autógrafo de manera obsesiva en cada página de un cuaderno en blanco. Al inicio hace la firma legible volteando la página para reiterar el proceso. A medida que escribe más rápido, la firma se hace ilegible hasta que su nombre se convierte en simple huella. *Dissolution* representa una crítica aguda a la serialidad, a la producción masiva, al consumo capitalista de arte que degrada el valor simbólico de la obra. Muy semejante a su análisis en “Sala Experimental”, el video impugna el valor del artista y de su obra dentro del circuito del arte bajo presiones de mercado, tornándolas visibles para que pueda recomponerse a sí mismo.

Junto a sus pares, la voz retórica de Machado en “Sala Experimental” llama la atención hacia la institucionalización y mercantilismo del arte experimental, comentando sobre su práctica establecida de cambio y el cuño sociopolítico de artistas dentro del circuito del arte. Afirma incluso que “algún tipo de acción individual o colectiva debe llevarse a cabo de tal modo que este logro (Área Experimental) no se diluya (...).

The diversity of proposals for the Área Experimental reflected the growing shift toward the “dematerialization of art,” pushing the boundaries between art and life as evidenced throughout Brazil, the United States, and Europe.<sup>64</sup> Lopes loosely divides the proposals into three characterizations (with variations within them): Neoconcrete traditions, internationalist, and formalist.<sup>65</sup> Machado’s *Obstáculos/Medidas* fell into the category of internationalist trends of conceptual art or idea-based work, exploring new languages such as installation, video art, and performance to engage the viewer. Influenced by the rupture of the modern constructivist project in Brazil and the regime’s false promises of national progress and industrialization, these artists explored new aesthetic dimensions and practices, moving beyond geometric abstraction and constructivism. While artists witnessed and experienced increased governmental tactics of coercion and control under the dictatorship, Brazilian society continued to diversify and grow. Consequently, young artists advocated for the use of alternative media to collapse the distance between the artist and the viewer and to diversify the unidirectional, mediated exchange.

*Obstáculos/Medidas* combined Machado’s early media explorations with his critique of institutionalization, standardization, and order. Machado’s experimental practice began with studying drawing and printmaking at the Escolhinha de Arte do Brasil in 1964–65. He later studied with Anna Bella Geiger at her atelier in 1972, with classmates Fernando Cocchiarale and Paulo Herkenhoff, which materialized in his first solo show at the Central de Arte Contemporânea, a short-lived gallery in Ipanema.<sup>66</sup> For the first time, he exhibited his hand-drawn, ruled paper, reminiscent of scholastic notebooks, whose lines break and deviate in the course of their fabrication (fig. 3). In a 1974 interview with Roberto Pontual, Machado stated: “When I reproduce ruled notebook pages and act over their strict pattern, I have been attempting to destroy an entire order . . . as in a seismograph, where I try to detect yet imperceptible tremors.”<sup>67</sup> The impulse to drift or break midway across the page releases an underlying yet palpable kinetic energy. The spatial rationale of the notebook is a reflection of the ordered world and a pedagogical tool which maintains the status quo. Machado’s notebooks are a formal critique of the academy, of traditional pedagogical lessons, and organs of standardization. Straight lines represent a masculine standard; Machado queers those lines or standards, bending them until they break to reveal the underlying tensions.

Later, the visualization of tension and/or affliction manifests in Machado’s burgeoning interest in using his own body in performance, grappling with sexuality and social-political constrictions. This exploration radically shapes Machado’s work from the early 1970s and throughout his later oeuvre.<sup>68</sup> For instance, the 1973 photographs of the performance *Untitled (Performance with Surgical Bandages)* documents the artist’s body completely wrapped with white bandages. The bandages cover and progressively segment the artist into parts: arms, legs, and head appear to be detached from the body (fig. 4).<sup>69</sup> Developed after a period of poor health, the performance points to an inclination in Machado’s work toward rendering the body under constraint, referencing perhaps civil or sexual repression.<sup>70</sup>

Se acostumbra que el artista hable de su obra, pero ciertos campos de acción requieren otras respuestas”.<sup>61</sup> A inicios de los setenta, Machado y sus colegas hurgaron nuevas estrategias y tecnologías —uso del cuerpo y medios alternativos— ampliando el panorama más allá de la élite rarefacta, respondiendo así de manera inmediata a la realidad sociopolítica bajo dictadura castrense.

### Nuevas tecnologías en el arte contemporáneo brasileño

Las décadas de sesenta y setenta presenciaron en Brasil al artista colocando su cuerpo en directa confrontación con la autoridad y las instituciones como modo de transgredir parámetros, ampliándolos.

Uno de los más provocativos ejemplos de arte somático en Brasil es el de Antonio Manuel con su propuesta *O corpo é a obra* (1970) en el XIX Salão Nacional en el MAM-Rio bajo auspicio federal. El artista encaminó su propuesta para que la desnudez de su cuerpo se considerara en el Salão; fue rechazada por el Jurado por razones de moralidad. En respuesta, la noche de la inauguración hizo su *strip* ante los asistentes, subiendo las escaleras hacia el tercer piso del Museo. Ese acto “institucional” de desafío le valió una notoria reputación entre los críticos, generando debate político sobre la libertad artística, la censura, la axiología estética y las políticas institucionales.<sup>62</sup>

Tras las secuelas del AI-5, la rebeldía de Antonio Manuel valiéndose del cuerpo funcionó como artificio liberador del arte de sus definiciones caducas, explorándolo como dispositivo para superar medidas represivas. El artículo de 1970 de Frederico Moraes, crítico de arte y curador, “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’” ahonda sobre el uso que hacen los artistas del cuerpo, incluso de su experiencia de vida, como dinámica hacia “la apertura” de la obra de arte.<sup>63</sup> De ese modo, tanto el acto como el cuerpo de Antonio Manuel se convierten en medio y vehículo por medio del cual el observador es capaz (visceralmente) de leer el mensaje y entenderlo. Esto es, el cuerpo es clave para que el artista y el espectador se aconchaban, propagando, así, el potencial de una conciencia colectiva y una transformación social.

La diversidad de propuestas para el Área Experimental reflejaba el cambio creciente hacia la “desmaterialización del arte” empujando los lindes entre arte y vida como pudo evidenciarse en Brasil, Estados Unidos y Europa.<sup>64</sup> El mencionado texto de Lopes divide de manera suelta las propuestas haciendo tres caracterizaciones (con variaciones entre ellas): tradiciones neoconcretas, internacionalistas y formalistas.<sup>65</sup> *Obstáculos/Medidas* de Machado cae en la categoría internacionalista de tendencias en el arte conceptual u obras basadas en ideas que exploran nuevos lenguajes como la instalación, el video-arte, y el performance para incorporar al observador. Bajo influjo de la ruptura del proyecto constructivista moderno en Brasil, así como por las falsas promesas del régimen de *facto* en torno a un progreso nacional materializable, estos artistas indagaron innovadoras dimensiones y prácticas estéticas, más allá de la abstracción-geométrica y el constructivismo. Mientras los artistas eran testigos presenciales del aumento de tácticas gubernamentales de coacción y control dictatoriales, la sociedad se diversificaba y seguía creciendo. Consecuentemente, los jóvenes artistas brasileños alimentaron el uso de medios alternativos tratando de cortar la distancia entre el artista y el observador con objeto de diversificar el intercambio mediado y unidireccional.

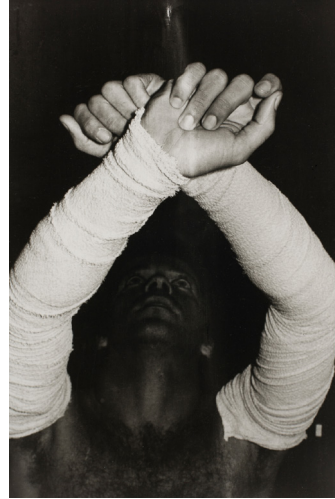
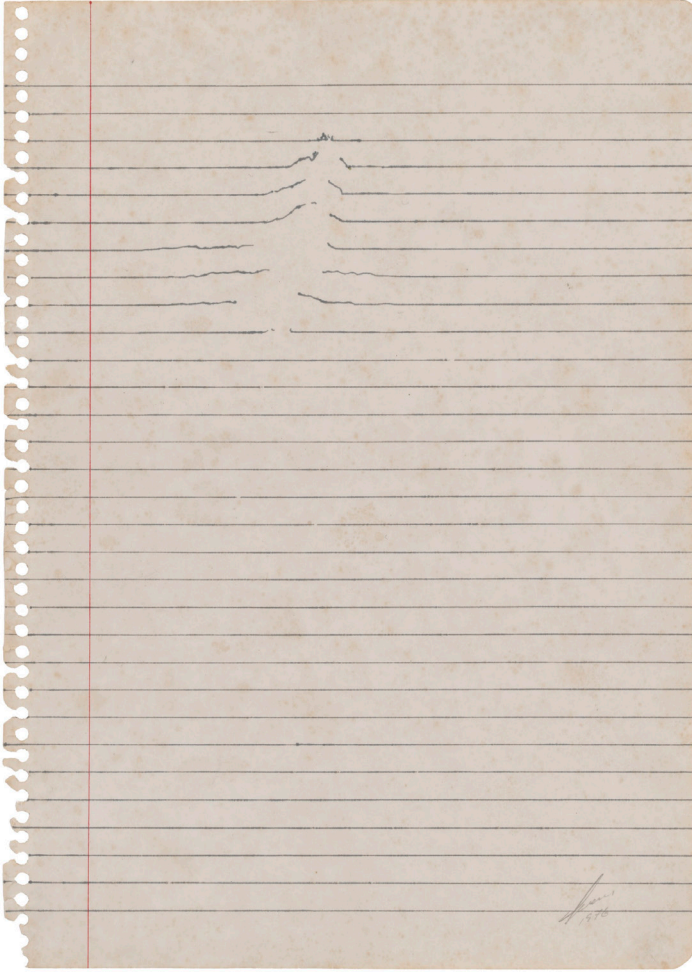


Fig. 3. Left: Ivens Machado, *Desenho* (Drawing), 1976, notebook page and India ink, 11 x 8 in. (27.9 x 20.3 cm). Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro. Ilus. 3. Izquierda: Ivens Machado, *Desenho* (Dibujo), 1976, página de cuaderno y tinta de India, 11 x 8 in. (27.9 x 20.3 cm). Cortesía del artista y Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro.

Fig. 4. Above: Ivens Machado, *Sem título* (Performance com bandagem cirúrgica) #26, #62 [Untitled (Performance with Surgical Bandages) #26, #62], 1973–2018, gelatin silver prints, 17 3/4 x 11 3/4 in. (45 x 29.8 cm). Photos by David Geiger, courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro.

Ilus. 4. Arriba: Ivens Machado, *Sem título* (Performance com bandagem cirúrgica) #26, #62 [Sin título (Performance con vendajes quirúrgicos) #26, #62], Fotografías en emulsión de plata, 17 3/4 x 11 3/4 in. (45 x 29.8 cm). Fotos por David Geiger, cortesía del artista y Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro.

The body, as discussed by art critic Nelly Richard, can be used as “a site for exposing tension,” and a means for cathartic release and rebellion under an authoritarian regime.<sup>71</sup> Richard discusses the tension in the performative work of Chilean artist Carlos Leppe under the Chilean military dictatorship in the 1970s.<sup>72</sup> Leppe’s work demonstrates how issues of gender, sexuality, and national identity play out on his body, revealing social violence and pain. In *El perchero* (*The Clothes Rack*) (1975), Leppe fractures the body in three life-size photographs, dividing the upper and lower halves to hang upside down on a clothing rack, conjuring associations of common torture techniques implemented by Pinochet regime.<sup>73</sup> The central photo, showing the artist nude, is flanked by Leppe wearing a satin dress. In these two photographs, Leppe cuts out openings in the fabric to reveal his nipples, which create the appearance of breasts; or he hikes up his skirt to reveal his legs wrapped in bandages. In the nude portraits, gauze covers his nipples, and in the other, he covers his genitals with medical tape. Areas of the body coded with signifiers of gender and sexuality are concealed, restricted, or contorted, not only exemplifying the socially punished body, but further complicating an easy reading based on heteronormative conceptions of the body.

En *Obstáculos/Medidas* se combinan las indagaciones tempranas de Machado con su crítica institucional y contra seguir patrones u orden. Su práctica experimental da inicio con su estudio del dibujo y del grabado en la Escolhinha de Arte do Brasil en 1964–65. Prosigue bajo enseñanzas de Anna Bella Geiger en su taller al lado de Fernando Cocchiarale y Paulo Herkenhoff, resultando en su primera muestra individual en la Central de Arte Contemporânea, galería de corta existencia en el barrio de Ipanema.<sup>66</sup> Por vez primera expone sus cuadernos de papel rayado hecho a mano (que recuerdan los escolares) y cuyas líneas se quiebran o desvían en el proceso de trazarse. (ilus. 3) En entrevista con Roberto Pontual en 1974, Machado declara: “Al reproducir páginas de cuadernos rayados operando sobre un patrón fijo, el intento es destruir un orden entero (...) como un sismógrafo tratando de detectar temblores imperceptibles”.<sup>67</sup> El impulso de ruptura, o a la deriva, a lo largo de la página desencadena energía cinética subyacente, aunque palpable. La razón fundamental en el espacio de un cuaderno es ser reflejo de un mundo en orden, además de herramienta pedagógica para mantener el statu quo. Los cuadernos de Machado montan una crítica formal a lo académico, a la lección instructiva de la tradición, así como a los órganos generadores de patrones. La línea recta representa un trazo masculino; Machado estropea tales estándares lineales, los doblega hasta romperlos revelando, así, tensiones subyacentes.

This argument for the body as a site for sociopolitical disruption allows for a closer interpretation of Machado's physical and metaphorical act of wrapping, segmenting, and progressively restricting his agile body. The medical wraps elicit the image of the disabled, ailing body, or, according to archaic medical texts, the queer body, in need of curative and corrective action. According to Michel Foucault's discussion of biopolitics in *History of Sexuality*, with the rise of nation-states at the end of the eighteenth century in Europe, medicine assumed a normative posture authorized to dictate standards for the physical and moral relations of citizens and the broader social world. Foucault theorizes that corporeal and sexual norms became linked not only with moral, physical, and psychological health of the individual but also with the state, conflating good health and social conformity.<sup>74</sup> Homosexuality, seen as abnormal, pathological, or under the Brazilian military intelligence, degenerative, was subsequently subject to policing, surveillance, and control.<sup>75</sup> To the conservative state that worked to implement heteronormative standards for a unified Brazilian national identity, the fragmented queer body depicted in Machado's photographs complicates the unity of a heteronormative system, simultaneously exposing the pain of sexual oppression and exploring its transgressive capacities. It is the queer body in performance exhibited in Machado's early video performances that highlights the potential for sociopolitical transformation.

In 1974, Machado began to experiment with recording live performances with the Sony Portapak.<sup>76</sup> The rise of video art in the early 1970s offered a new conceptual apparatus to intervene in the monotony of the art market in Brazil. The prolific critic Francisco Bittencourt asks in his investigation "Espressão, Arte, e Tecnologia" in the *Tribuna de Imprensa*: "What is the new media for avant-garde artists?"<sup>77</sup> He surveys the debate within the artistic community surrounding the advantages and dissatisfactions of audiovisual media, namely video art and Super-8. These artists were practicing in a medium that had not yet been commercially available to the majority of the population at an affordable price. Compared to their contemporaries in the United States, Brazilian artists did not have regular access to television stations or institutions with technical training or editing equipment. Thus, video art began to be seen by some critics as an elitist and unconventional medium. Yet, for those who did obtain access, video fulfilled the needs of those who were looking to innovate modes of representation and communication. In the article, both of Machado's 1974 video performances, *Versus* and *Escravidador-Escravo*, are mentioned in conjunction with Geiger's positive review of the medium: "It presents a unique rhythm of possibility, to arrive deeper into the image, to advance all its tensions and poetry."<sup>78</sup> Video artists saw novel opportunities to record and distribute their own perspectives, exploring the potential of bringing into relief the contradictions of life under the military regime.

Machado, like his colleagues, used video as an alternative method of mass communication, counteracting TV Globo's centralized system.<sup>79</sup> Seen as "counter-television," they ironically combated the regime's perfected image on television.<sup>80</sup> Video art also offered the possibility of a direct exchange between the artist and the viewer, countering static and passive consumption. Unlike the superficial staging in television broadcasting, in video art "the camera becomes a character, open to reality, to chance, and to the world."<sup>81</sup> In Machado's videos,

Posteriormente, el visualizar tensión y/o aflicción se manifiesta en el interés de Machado en hacer derroche de su propio cuerpo en performances, agarrándose de la sexualidad contra restricciones sociopolíticas. Tales exploraciones configuran de modo radical la obra de Machado desde inicios de los setenta y a lo largo de su obra posterior.<sup>88</sup> Tal es el caso de las fotos del performance de 1973 *Sem Título (Performance com bandagem cirurgica)* [Sin título — Performance con vendas cirúrgicas], las cuales documentan al artista cubierto de vendajes el cuerpo entero. Los trapos cubren y segmentan progresivamente al artista por miembros: brazos, piernas y la cabeza surgen como si estuvieran separadas del cuerpo. (ilus. 4).<sup>69</sup> Escenificado después de un período débil de salud, el performance revela una tendencia en la obra de Machado hacia forzar el cuerpo a la turbación como posible referencia a la represión sexual o civil.<sup>70</sup>

Según el planteo de la crítica de arte Nelly Richard, el cuerpo puede ser empleado como "sitio para exponer tensión", un medio para desahogo catártico y rebelión ante regímenes autoritarios.<sup>71</sup> Richard discute tensiones en la obra performática de Carlos Leppe bajo la dictadura militar chilena en la década de setenta.<sup>72</sup> La propuesta de Leppe pone en evidencia cómo asuntos de género, sexualidad e identidad nacional operaron somáticamente en él desenmascarando violencia social y dolor. En *El perchero* (1975), Leppe fractura el cuerpo de tres fotografías de tamaño natural, dividiendo las mitades superior e inferior para colgarlas de cabeza en el perchero, un nexo a modo de conjuro contra las técnicas de tortura implementadas por el régimen pinochetista.<sup>73</sup> La foto central, que muestra desnudo al artista, tiene al lado a Leppe vestido de satin. En ambas hace cortes en la tela para revelar sus pezones haciendo que parezcan senos; en la otra, se levanta la falda para mostrar las piernas vendadas. En los retratos desnudos, una gaza cubre los pezones y, en el otro, tapa sus genitales con cinta médica. Las áreas del cuerpo codificadas con significantes de género y sexualidad, quedan ocultas, restringidas o contorsionadas; lo cual no solo ejemplifica el cuerpo castigado socialmente sino complicaciones posteriores para una lectura fácil que se basara en conceptos somáticos heteronormativos.

Tal argumento corporal como sitio disruptor sociopolítico nos permite un acercamiento interpretativo al acto físico y metafórico de Machado al encubrir, segmentar y restringir progresivamente su agilidad corporal. La cinta médica suscita la imagen del cuerpo incapacitado, enfermo o —según los vetustos textos médicos indican— el "cuerpo extraño" en necesidad de curativo o de acción correctiva.

Michel Foucault discute sobre biopolítica en *Historia de la sexualidad* a partir del surgimiento del estado-nación a finales del siglo XVIII en Europa; época en que la medicina asume una postura normativa y autorizada para dictar normas respecto a las relaciones físicas y morales tanto de ciudadanos como del ámbito social más amplio. Foucault teoriza que las normas somático-sexuales se vieron vinculadas no solo a la salud física, moral y psicológica del individuo sino al Estado, combinando así buena salud y conformismo social.<sup>74</sup> Vista como anormal o patológica, la homosexualidad para la dictadura militar brasileña tenía que estar sujeta a control policial y vigilancia.<sup>75</sup> Para un régimen conservador que opera implementando patrones heteronormativos hacia una identidad nacional brasileña (unificada), la fragmentación del

much like those of his colleagues, the camera-in-hand meets the artist in a live performance, which is later encountered by the viewer watching the television screen. Yet, video was not only a documentary tool, but was used as a critical format to investigate broader sociopolitical realities. Machado sought alternative, creative means to provoke his political, social, and cultural environment to highlight broader conditions and subjectivities.

### “We’ve Exceeded”: Broadening the Social Field

It is worth spending time with Machado’s video performances as they give insight into his history working with video, the body, and scatological matters to challenge Brazilian repressive norms. *Escravidador-Escravo* presents a power struggle between the white, partially clothed artist and a naked, anonymous Black man (his partner César) (fig. 5). Throughout the performance, César is beaten, tied up, and left to struggle on the floor with his bonds. After a few minutes, the aggressor (Machado) suddenly returns and subdues his hostage by holding him down to bite the flesh of his back. At this moment, both actors close their eyes and let out soft moans in satisfaction. The sadomasochistic performance seems to affirm sexual gratification from both parties, deriving from not only power and control, but desire, risk, and pain.<sup>82</sup>

The performance uses codified signs pertaining to the tension or opposition that erupts from “masters” and “slaves.” Machado and César generate a duality and an opposition using a wider economic repository ascribed to these historic roles. For instance, nakedness or degree of clothing brings to mind characteristics attributed to enslaved peoples, particularly bare feet. César is completely naked and barefoot, whereas Machado is partially clothed, wearing pants and sandals. In addition, the degree of agency or mobility each actor possesses further implies their sociopolitical status. One is restrained on the floor, while the other moves freely in and out of the frame. Machado primarily moves above César to orchestrate his abuse: slapping, hitting, biting, and tying his limbs. Elsewhere I have analyzed this positionality in comparison to historic visual representations of

cuerpo “marica” que ilustran las fotos de Machado dificulta la unidad de un sistema heteronormativo. Se expone, al mismo tiempo, el dolor de la opresión sexual indagando, así, potencial transgresor. Es el cuerpo fastidiado que proyecta en sus videos iniciales de escenificaciones el que pone en destaque el potencial de transformación sociopolítica.

En 1974, Machado empieza a experimentar con performances-en-vivo captados con el Sony Portapak.<sup>76</sup> El auge del video a principios de los setenta brindaba un innovador aparato conceptual para intervenir en la monotonía del mercado artístico en Brasil. El crítico Francisco Bittencourt pregunta en su investigación “Espressão, Arte, e Tecnologia” publicada en *Tribuna de Imprensa*: “¿Cuál es el nuevo medio para los vanguardistas?” Inspecciona el debate en la comunidad artística sobre pros y contras del medio audiovisual, a saber: video-arte y Super 8. Dichos artistas practicaban en un medio que todavía no estaba disponible comercialmente para la gran mayoría y a precio módico. Comparados con sus pares americanos, los artistas brasileños no contaban con un acceso fácil a las estaciones televisoras o a instituciones con entrenamiento técnico ni equipo de edición. Por ello, el video-arte empezó a ser visto por ciertos críticos como medio poco convencional y elitista. Sin embargo, para aquellos que les era accesible, el video llenaba de posibilidades a quienes procuraban innovar modos de representación y comunicación. En el artículo, los video-performances de Machado en 1974 (*Versus* y *Escravidador-Escravo*) son mencionados junto con la reseña positiva del medio hecha por Geiger: “Presenta un ritmo sin igual de posibilidades para alcanzar en profundidad la imagen, para poner al frente sus tensiones y poesía”.<sup>78</sup> Los video-artistas vieron oportunidades de innovación para grabar y distribuir sus propias perspectivas al explorar el potencial de poner en verdadera forma y magnitud las paradojas de la vida bajo regímenes dictatoriales.

Machado, igual a sus colegas, se valió del video como método alternativo de comunicación de masas, contraponiéndose al sistema centralizado por la TV Globo.<sup>79</sup> Al verlo como “contratelevisión”, mordazmente combatían el perfeccionismo de la imagen televisiva que operaba el



Fig. 5. Image stills from Ivens Machado, *Escravidador-escravo* (Slavemaker-Slave), 1974, video, Sony Portapak. Courtesy of the artist and Projeto Ivens Machado, Rio de Janeiro.

Ilus. 5. Fotograma (detalle) de Ivens Machado, *Escravidador-escravo*, 1974, video, Sony Portapak. Cortesía del artista y el Projeto Ivens Machado, Rio de Janeiro.



Fig. 6. Image stills from Ivens Machado, *Escravidor-escravo (Slavemaker-Slave)*, 1974, video, Sony Portapak. Courtesy of the artist and Projeto Ivens Machado, Rio de Janeiro.  
 Ilus. 6. Fotograma (detalle) de Ivens Machado, *Escravidor-escravo*, 1974, video, Sony Portapak. Cortesía del artista y el Projeto Ivens Machado, Rio de Janeiro.

slavery in Brazil, particularly that of the eighteenth-century French painter Jean Baptiste Debret and his observations of punitive actions of Portuguese overseers against the enslaved.<sup>83</sup> Machado's replication of this framing supports the pervasiveness of this visual lexicon and the inequalities that continue in the present day.

The actors perform this sadomasochistic fantasy between master and enslaved featured in Brazilian sociologist Gilberto Freyre's 1933 book *Casa-Grande e Senzala (The Masters and the Slaves)*. Famously, Freyre argues for Brazil as a country uniquely free from racism by romantically chronicling a history of benevolent race relations, literally between the "Big House" and the "Slave Quarters," that resulted in racial mixing or *mestiçagem* (miscegenation), therefore positioning Brazil as a racial paradise. This myth of racial democracy, later propagated by the military dictatorship, formed the basis for a popular image of national identity alongside conservative values of family, religion, gender, and sexuality. Machado queers this historic relationship, thus complicating the narrative of *mestiçagem* and national identity.

régimen.<sup>80</sup> El video-arte ofrecía incluso la posibilidad de intercambio directo entre artista y observador, contraponiéndose al consumo pasivo, estático. A diferencia de la transmisión de escenificaciones superficiales, en el video-arte "la cámara se convierte en personaje, abierta a la realidad, al acaso, al mundo".<sup>81</sup> En los videos de Machado, como en los de sus colegas, la cámara-en-mano halla al artista para performance en vivo, la cual, posteriormente, es encontrada por el observador que mira la pantalla televisiva. No obstante, el video no solo fungió de instrumental documental; fue usado además como formato crítico para investigar realidades sociopolíticas inabarcables. Machado procuró medios alternativos creativos como provocación en su medio cultural y sociopolítico, enfatizando codiciones más amplias y sus subjetividades.

### "Nos excedimos": ampliando el ámbito social

Vale la pena dedicarle tiempo a los video-performances de Machado para un vistazo en la historia de su trabajo con ese medio, el cuerpo y asuntos escatológicos. Sirvieron para desafiar trazos represivos el Brasil dictatorial. *Escravidor-Escravo* presenta la lucha por el poder; el parcialmente vestido hombre blanco y un negro anónimo (su compañero César). (ilus. 5) A lo largo de la escenificación, César es golpeado, amarrado y dejado a debatirse en el suelo con su cautiverio. De repente, cinco minutos después, el agresor (Machado) regresa a someter a su rehén, sujetándolo para morderle la espalda. Momento en el cual ambos actores cierran los ojos y exhalan quejidos de satisfacción. El cuño sadomasoquista del performance parece afirmar goce sexual de ambas partes, resultado no solo de control/poder sino de deseo, riesgo y sufrimiento.<sup>82</sup>

El performance emplea signos codificados que pertenecen a la tensa oposición surgida entre "amos" y "esclavos". Machado y César montan la dualidad y una oposición que se vale del bagaje económico adscrito a dichos roles históricos. Véase la desnudez o el grado de vestimenta que trae a la mente trazos característicos atribuidos a gente durante la esclavitud, en particular los pies descalzos. César se halla completamente desnudo y descalzo, mientras que Machado está parcialmente vestido, usando pantalones y sandalias. Es más, el grado de agenciamiento móvil que cada protagonista posee implicará su posterior rango sociopolítico. Uno queda restringido al piso, mientras el otro se mueve en libertad dentro y fuera del enfoque. En principio, Machado se desplaza sobre César para desencadenar su abuso: bofetadas, golpes, mordidas y atadura de miembros. En otro lugar he analizado esta postura y cómo se coloca en la representación visual histórica de la esclavitud en Brasil, en particular la del siglo XVIII hecha por el pintor francés Jean Baptiste Debret al observar actos punitivos de supervisores portugueses contra el cautivo.<sup>83</sup> La réplica que hace Machado de ese enmarcamiento viene en apoyo del léxico visual que impregna las desigualdades eternas que continúan hasta hoy.

Where *Escravidador-Escravo* deliberately constructs a hierarchical relationship, *Versus* positions the actors within a horizontal orientation. As the title suggests, *Versus* shows the same shirtless figures on opposite ends of the frame. Looking closely at the wall behind the two actors, a vertical line has been drawn to intersect with the horizontal wall trim. This may help the cameraman, Job Azulay, know where to position the camera throughout the performance (fig. 6). Breath guides the action of the camera, panning right to hear a breath inhaled, and then turning left for its exhale. The camera's movements begin to accelerate, and as a result, we are unable to differentiate between the two men. The camera stops, the two men turn, grab one another by the elbows, and meet in the center of the frame. Just as the viewer begins to expect that the two actors will share a kiss, the video ends. The effort to integrate, driven by the action of the camera, and the synchronized breath is never fulfilled.

*Versus* organizes opposition and tension in a formal way. We observe racial and spatial differences merging as the camera moves. The video may suggest an attempt at communion or, in sexual terms, miscegenation. As Daniel Albuquerque argues in his discussion of the blurring or synthesis between the two actors, rather than contrasting white with black, the camera melds them into shades of brown.<sup>84</sup> Brownness or *morenidade*, a product of racial miscegenation, recalls Brazil's idealized national image of a racial democracy, masking socioeconomic discrepancies between white and Black populations as well as the slipperiness of race in Brazil. Machado plays with visual schematics of how to portray seemingly opposed positions to generate a reconciliation or transgression. In a carnivalesque inversion, he showcases the body's capacity to communicate and explores queer codified entrenched meanings in society under an authoritarian regime.

In both video performances, Machado uses both the racialized and queer body to excavate the fallacies of Brazilian national identity, in turn critiquing white, heteronormative patriarchy in Brazil. The artist thus constructs and deconstructs essentialist notions of selfhood, making space for meaningful resistance. Machado and César act out racial democracy as the still-existing sociopolitical inequalities in Brazil.<sup>85</sup> The assertion of violence, pain, and coercion stimulates pleasure, as well as a scathing critique of the military regime and its patriarchal relationship with Brazilian citizens. This interracial same-sex desire queers the patriarchal system and tyrannical violence, emasculating the apparatus of political control.

Los actores escenifican una fantasía sadomasoquista entre amos y esclavos, ilustrada por Gilberto Freyre en su libro de 1933 *Casa-Grande e Senzala* [La casa de los amos y la de los siervos]. El argumento de Freyre corre fama. Pinta al Brasil como país ajeno al racismo al hacer la crónica románticoide de una historia benevolente en relaciones raciales, literalmente entre "La Casa Grande" y "el patio de la servidumbre"; un mestizaje que colocaría al Brasil como paraíso racial. Ese mito de democracia racial, luego propagado durante la prolongada dictadura militar (1964-85), sentó base a la imagen populista de identidad nacional desplegada en valores conservadores de la familia, religión, sexualidad y género. Machado fastidia ese nexo histórico dejando que la narrativa de mestizaje e identidad nacional se complique.

Aquí donde *Escravidador-Escravo* construye deliberadamente una relación jerárquica, *Versus* coloca a sus actores dentro de una guía horizontal. Sugerido en el título, *Versus* muestra las mismas figuras descamisadas en los bordes contrapuestos del encuadre. Al verse de cerca la pared tras los actores, una línea vertical ha sido dibujada hasta hacer una intersección con el recorte horizontal de la pared. Esto le sirve al camarógrafo, Job Azulay, para saber dónde colocar la cámara durante la escenificación. [ilus. 6] La respiración conduce la acción de la cámara, jadeando hacia la derecha para oírse el aliento inhalado y, luego, hacia la izquierda para la exhalación. Los movimientos de la cámara se aceleran de tal modo que nos vemos incapacitados para diferenciar ambos hombres. La cámara para. Ambos se voltean, se agarran de los codos y encuentran en el centro de la toma. Recién el observador imagina que se besan, el video termina. El esfuerzo de integración, llevado por el movimiento de la cámara, así como el huelgo que comparten de modo sincrónico, jamás se realiza.

Formalmente, *Versus* organiza oposición y tensión. Se observan diferencias raciales y espaciales a medida que la cámara se desplaza. El video puede sugerir una tentativa de comunión o de mezcla en términos sexuales. De acuerdo a lo que plantea Daniel Albuquerque al discutir el borrón que sintetiza ambos actores, más que ir al contraste blanco-y-negro los funde en sombras color marrón.<sup>84</sup> La *morenidad*, producto del mestizaje, hace pensar en la imagen nacional brasileña de democracia racial, enmascarando así discrepancias socioeconómicas entre las poblaciones negra y blanca, inclusive lo resbaladizo que es lo racial en Brasil. Machado juega con esquemas visuales de cómo retratar, aparentemente, posturas opuestas para generar ya sea reconciliación o bien transgresión. En una inversión carnavalesca, pone en vitrina la capacidad del cuerpo para comunicar e indagar significados enmarañados por códigos fastidiosos en una sociedad que sufre el autoritarismo.

En ambos video-performances, Machado se vale tanto del cuerpo racializado como del estropeado hurgando en falacias sobre identidad nacional brasileña, a la vez que critica el patriarcado heteronormativo blanco en el país. Por lo tanto, el artista construye y deconstruye nociones esencialistas de individualidad dando espacio para una resistencia significativa. Tanto Machado como César desempeñan una democracia racial donde las desigualdades sociopolíticas todavía existen.<sup>85</sup> La afirmación de violencia, dolor y coacción estimula el placer, así como la crítica hiriente del régimen militar y sus nexos patriarcales

Yet, one may also argue that Machado perpetuates racial hierarchy and the oppressive power dynamics between master and enslaved in *Escravidor-Escravo*. Machado appropriates, fetishizes, and abuses the Black body, recalling the accusation levied against, for example, the American photographer Robert Mapplethorpe.<sup>86</sup> Machado sets up the Black body as an object of beauty and pleasure. The unilateral camera gaze, replicating the white voyeur, insinuates the power and privilege of being able to look. Also, in accordance with the *bicha-bofe* model—where *bicha* has been historically used to describe a passive, effeminate homosexual male, and *bofe* is used to describe the active, masculine homosexual male—César thus is subject to “double discrimination,” both Black and queer in the eyes of heteronormative society and the conservative authoritarian state.<sup>87</sup> I would support this interpretation if not for the existence of Machado’s second video, *Versus*. Filmed roughly at the same time, Machado seems to have intended for the videos to be viewed together, creating a dialectic relationship. Machado’s exercise reads as a constant search for equilibrium within a quest to define self and nation. Machado connects the eroticized Black body with the larger reality of violence, pain, and discrimination in Brazil.

With respect to viewership, it is difficult to say with how much frequency these videos were shown in a public context. In 1975, Machado and the Carioca video group were invited by curator Suzanne Delahanty to exhibit their videos in the exhibition *Video Art* at the Institute of Contemporary Art at the University of Philadelphia, an exhibition which later traveled to the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut.<sup>88</sup> Machado sent in both videos for the exhibition, seeking an international audience rather than only a domestic one. In Brazil, *Versus* was censored temporarily in the 1970s due to its homoerotic content, so it is unlikely that *Escravidor-Escravo* was exhibited.<sup>89</sup> Still, up until recently, *Versus* has been shown with more frequency within museum and gallery presentations, leading it to be acquired by a number of museums, including Centre Museum Pompidou (2013) and Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía (2021). However, in the 1970s, these videos would have been seen by a relatively small audience, shared among friends and colleagues, and perhaps shown at a few venues that allowed for such content to be publicly presented. Like the rest of his colleagues who were also producing violent critiques of the oppressive social, political, and cultural environment, Machado exhibited privately, offering his works as small interventions, symbolically transgressing not only the art circuit, but also the wider sociopolitical landscape.

Machado’s homoerotic videos disobeyed prohibitions of controversial content and emblematically disrupted the state-sanctioned monopoly on television. The videos seek to viscerally connect and provoke the viewer, not allowing for easy or passive consumption. Bodies are centers and sites of pain and desire. They may incite curiosity, revulsion, or even arousal. Machado uses queer desire to both disrupt and expand our normative understanding of interracial, homosexual relations between men and explore how they can be sensual and intimate. He renders queer bodies visible, viable, and productive. Thus, the artist presents his own queer subjectivity in front of the camera as a method for questioning and presenting

con la ciudadanía brasileña. Este deseo interracial con el mismo sexo fastidia al sistema patriarcal y a la tiranía violenta, castrando así el aparato de control político.

Aunque uno puede argumentar, también, que Machado perpetúa la jerarquía racial y la dinámica del poder opresivo entre amo y siervo en *Escravidor-Escravo*. Machado la apropia, la convierte en fetiche y abusa del cuerpo negro recordándonos acusaciones levantadas contra el fotógrafo norteamericano Robert Mapplethorpe.<sup>86</sup> Machado coloca el cuerpo negro como objeto de belleza y placer. La mirada unilateral de la cámara (replicando un mirón blanco) insinúa el privilegio de ser capaz de mirar. Además, de acuerdo al modelo *bicha-bofe*—donde *bicha* describe históricamente al homosexual hombre afeminado y pasivo mientras *bofe* es la versión activa—César estaría sujeto a una “doble discriminación” como negro y como maricón a los ojos de la sociedad heteronormativa y/o Estado conservador autoritario.<sup>87</sup> Yo apoyaría tal hipótesis, no fuera por la existencia de *Versus*, su segundo video. Filmado casi al mismo tiempo, tal parece que Machado procuró proyectarlos juntos generando nexos dialécticos. El ejercicio de Machado puede leerse como constante búsqueda de equilibrio dentro de un rastreo para definir individuo y nación. Conecta el cuerpo negro erotizado con una realidad más amplia de violencia, dolor y discriminación en Brasil.

Respecto al observador, es difícil decir qué tan frecuentemente fueron proyectados tales videos en contexto público. En 1975, Machado y el mencionado grupo de video carioca fueron invitados por la curadora Suzanne Delahanty para exhibirlos en *Video Art* en el Institute of Contemporary Art de la University of Philadelphia, muestra que itineró en el Wadsworth Atheneum en Hartford, Connecticut.<sup>88</sup> Machado envió ambos videos a procura de público internacional y no solo el doméstico. En Brasil, *Versus* fue temporalmente censurada en los setenta debido a su contenido homoerótico, siendo poco probable que *Escravidor-Escravo* se exhibiera.<sup>89</sup> Hasta muy recientemente, *Versus* ha sido mostrado a menudo en presentaciones en galerías y museos, llegando a ser adquirida por museos tales como el Centre Museum Pompidou (2013) y el Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía (2021), entre ellos. No obstante, en la década de setenta, los videos tuvieron mínimas audiencias; fueron compartidos entre amigos y colegas, siendo tal vez mostrados en lugares permitiendo ese contenido a presentarse en público. Como los demás colegas que estaban haciendo crítica violenta al medio cultural y sociopolítico opresivos, Machado expuso en privado sus piezas brindándolas como pequeñas intervenciones que simbólicamente transgredían no solo el circuito del arte sino también un panorama más amplio en la sociedad y en la política.

Los videos homoeróticos de Machado desacataban prohibiciones de contenido controvertido creando trastornos emblemáticos al monopolio televisivo sancionado por el gobierno. Visceralmente, los videos procuran conectar al observador provocándolo, alejándolo de un consumo fácil o pasivo. Los cuerpos son centros de dolor o sitios de deseo. Deben incitar la curiosidad, la repulsión, incluso la excitación. Machado se vale del deseo “queer” como algo trastornador que expande nuestro entendimiento normativo de las relaciones homosexuales e interraciales entre los hombres hurgando en cómo pueden



alternatives to hegemonic systems. Machado's work also replicates the anxiety of the moment, never fully allowing for comfort—tension always remains. Machado presents a symbolic confrontation with himself, with César, society, the market, and the state. In doing so, his work connects to a larger consciousness of growing identitarian movements fighting for civil rights in the mid to late 1970s.

Previous scholarship on Brazilian art during the dictatorship has centered on avant-garde opposition against censorship, repression, and violence. Increasingly, intersectional studies and exhibitions are examining how contexts of race, gender, and sexuality inform artistic practice during the authoritarian regime. Although there was no evidence that Machado was politically active, I see Machado's videos as a historical document and indication of the struggle for the recognition of distinct social movements as Brazil approached the *abertura*, or re-democratization period in the late 1970s and early 1980s. If considered through the lens of Benjamin Cowan's discussion of the difficulty for different social movements, particularly among gay men and women, feminist groups, and Black activists, to strike a balance between their missions and their distinct subjectivities,<sup>90</sup> it becomes clear that Machado's video performances mimic this ambivalence, incompatibilities, and divergent positionalities. An exploration of how artistic circuits may or may not have coincided with emergent movements requires further research to expand and complicate how we view, discuss, and write about artistic practices during the 1970s and 1980s in Brazil.

In the end, we see Machado's experimental work as a material interrogation of oppressive systems or structures—extending those debates from the self into the physical as well as virtual space. If we return to *Obstáculos/Medidas*, the exhibition conceptually and visually manifests implications of power inside the museum space, which has been built on rules, discourse, and authority. Throughout his work, we see this idea being repeatedly reworked in different forms and visual languages until the point of exhaustion. Lines, bodies, walls, and hurdles—all serve as materials for the investigation of relations and measures. When entering the gallery, the viewer encounters multiple obstructions, both two and three dimensional: the documentary photos of urban walls, the wooden installation, and the video performances playing on the television screens. Light and shadow further impede the viewer's vision, fluctuating between visibility and opacity. Yet within these physical constrictions, Machado co-opts the rules of the institution to subvert its logic. The subversive act behind the installation generates an alternative, symbolic space within systems of control. Machado's experimental exercises attempt to reach the full capacity of his body, as a human being, an artist, but also as a queer man. This was apparent to Francisco Bittencourt when he reviewed the show in 1975: "From whom does this creator demand the transposition of so many obstacles if not himself? . . . Is it an exploration of obstacles from the inside or the outside? Is it a criticism of obstacles or self-flagellation?"<sup>91</sup> Observing an excess of the heteronormative structure under the military regime, Machado exacerbates the system, mobilizing his own subjective body. His experimental exhibition becomes a message of resistance, extending and maintaining the cultural impact of the artist and the artwork within the 1970s art circuit.

ser sensuales e íntimas. Torna visibles los cuerpos fastidiados como algo viable y provechoso. Presenta, así, su propia subjetividad "queer" frente a la cámara como método de cuestionamiento y presentación de alternativas a los sistemas hegemónicos. La obra de Machado desdobra ansiedades de entonces, no permitiéndose nada cómodo: las tensiones persisten. Se confronta simbólicamente consigo mismo, con César, la sociedad, el mercado y el Estado. Al hacerlo, se liga a una conciencia mayor de crecimiento identitario cuyos movimientos luchaban por los derechos civiles a mediados de los setenta.

Anteriormente, los especialistas en arte brasileño durante la dictadura se han centrado en la oposición de la vanguardia contra la censura, la represión y la violencia. Cada vez más hay estudios y exhibiciones que se intersectan para examinar cómo los contextos de raza, género y sexualidad nos informan en torno a las prácticas artísticas durante el régimen autoritario. Aunque no haya evidencia de que estuvo políticamente activo, observo los videos de Machado como documento histórico y señal de lucha por el reconocimiento de diversos movimientos sociales a medida que Brasil se acercaba al período de la *apertura* [redemocratización] a finales de los setenta e inicio de los ochenta. Visto desde el lente mencionado de Cowan, al discutir la dificultad de operar entre diferentes movimientos sociales —homosexuales y mujeres, grupos feministas y activistas negros en especial— procurando obtener equilibrio entre sus objetivos y las más diversas subjetividades,<sup>90</sup> se aclara cómo los video-performances de Machado imitan esa ambivalencia e incompatibilidad entre posturas diversas. Cualquier indagación sobre cómo los circuitos artísticos pudieron, o no, coincidir con los movimientos que surgían requiere una más profunda investigación. Es complicado expandirla, según vemos, para ponderar y escribir sobre las prácticas artísticas de las décadas brasileñas de setenta y ochenta.

En fin de cuentas, vemos la obra experimental de Machado como signo de interrogación material ante estructuras o sistemas opresivos, debates que se explayan sobre el individuo yendo del espacio físico al virtual. Volviendo a *Obstáculos/Medidas*, visual y conceptualmente, la muestra pone de manifiesto las implicaciones del poder dentro del espacio museológico, constituido éste por reglas de una autoridad y su discurso. A lo largo de su obra, se observa que esta idea se repite reelaborada en diferentes formas y lenguajes visuales hasta el hartazgo. Líneas, cuerpos, paredes y obstáculos son todos ellos material para investigar nexos y medidas. Entrando al área expositiva, el observador encuentra trabas, bi y tridimensionales: las fotos documentales de muros en la ciudad, la instalación en madera, así como los video-performances pasando en la pantalla televisiva. A seguir, luz y sombra obstaculizan la vista del observador dejándolo como flotando entre lo visible y lo opaco. No obstante, dentro de esos aprietos físicos, Machado coopta las reglas de la institución para subvertir su lógica. El acto subversivo por tras de la instalación genera una alternativa: espacio simbólico dentro de un sistema de control. El ejercicio experimental de Machado pretende alcanzar la plena capacidad de su cuerpo, como ser humano, artista, además de homosexual. Lo cual se torna evidente para el referido Bittencourt al reseñar la muestra de 1975: "¿Para quién pide el autor la transposición de tantos obstáculos si no es para sí mismo? (...) ¿Trátase de una exploración de estorbos, desde

## Conclusion

On July 8, 1978, a fire consumed 90 percent of MAM-Rio's permanent collection and two stories of the museum.<sup>92</sup> As museum administrators searched for a culprit, public criticism engulfed the institution, further exacerbating its unstable management and leading to Área Experimental's closure.<sup>93</sup> Nevertheless, the historic episode of Área Experimental highlights Machado's active role within critical debates of experimental art practice during the mid-1970s in Brazil. Machado's writing in "Sala Experimental" highlights his reassessment of art's socioeconomic position in combating institutional forces that nullify the sociopolitical potential of the artist and the work of art. His conceptual experiments lay bare the oppressive frameworks within the art circuit, but expanded to insert an intersectional analysis of queer and racial perspectives during this period. Machado's video performances place queerness on display within the experimental art movement, placing pressure on the normative concept of experimental art and process.

The lack of in-depth scholarship underscoring Machado's involvement shows the need for further research into his position within the avant-garde of the early 1970s. Beyond acknowledging the correlation of Machado's early experimental practice with the emergence of the civil rights movements in Brazil, there is an imperative for nuanced studies of the *os anos de chumbo*, particularly with respect to the specific mechanisms which proliferated the absence of Black and queer artists in the artistic arena. All things considered, Machado's early artistic experiments sought to agitate the established order, moving beyond dictatorship and death to find the capacity for alterity and life.

Art critic Paulo Sergio Duarte described the overt sexual dimension of Machado's work, stating that it "manipulates prejudices, handles taboos, as it breaks up with hypocrisy and exposes the failure of the full accomplishment of desire," pinpointing a core tenet in Machado's manner of tampering with falsehoods in Brazilian society.<sup>94</sup> Queer desire is mobilized as a method of inquiry, possibility, yet always revealing its incompatibilities or contentions. With a contempt for "morality" or "good taste," Machado exceeds and broadens the sociopolitical field in Brazil, advocating for experimentation, and most of all, freedom.

dentro o desde fuera? (...) ¿Es una crítica al obstáculo o hacia la auto-flagelación?" Percibiendo los excesos de la trama heteronormativa en la estructura castrense en el poder, Machado exagera el sistema al movilizar su propio somatismo subjetivo; su muestra experimental se convierte en mensaje de resistencia extendiendo y/o manteniendo su impacto cultural como creador y obra en el meollo del circuito del arte de los años setenta.

## Conclusión

El 8 de julio de 1978, un incendio consumió el 90% de la Colección Permanente del MAM-Rio y dos pisos del Museo.<sup>92</sup> Mientras los administradores de la institución buscaban a quién inculpar, la opinión pública se hizo sentir atizando más el fuego sobre la inestabilidad de su manejo, lo cual llevó al cierre del Área Experimental.<sup>93</sup> No obstante, el episodio histórico generado por ese espacio museológico enfatiza el papel activo de Machado en los debates sobre las prácticas experimentales de arte a mediados de los setenta en Brasil. Lo escrito por él en "Sala Experimental" reafirma destacar una postura socioeconómica del arte en su combate contra fuerzas institucionales que anulan el potencial sociopolítico del artista y su obra. Experimentos conceptuales dejan expuestos aquellos marcos opresivos dentro del medio artístico, aunque se expanden en el circuito para encajar su examen que entrecruza perspectivas racial y homosexual en esa época. Los video-performances de Machado exponen "lo queer" dentro del movimiento de arte experimental, presionando el concepto normativo de las artes y procesos experimentales.

La falta de profundidad de aquellos especialistas que subrayan el involucramiento de Machado torna evidente la necesidad de una mayor y más honda investigación respecto a su postura vanguardista en aquel inicio de los años setenta. Más allá de reconocer el nexo de las prácticas tempranas de Machado en lo experimental al surgir el movimiento de los derechos civiles en Brasil, existe el imperativo de estudios más matizados en torno a aquellos años de chumbo, particularmente en lo que respecta a mecanismos específicos que tapujaron la ausencia de artistas negros y gay en el ámbito artístico. Con todas esas consideraciones, los experimentos iniciales de Machado procuraron agitar el orden establecido, movilizándose allende la dictadura y el peligro de muerte procurando hallar vías vitales de alteridad.

El crítico de arte Paulo Sérgio Duarte describe la dimensión ostensivamente sexual en la obra de Machado, declarando que "manipula prejuicios, maneja tabús, y, al romper con la hipocresía, expone la falla de una plena realización del deseo", enfatizando un punto medular en la manera en que dismantela las falsedades de la sociedad brasileña. El deseo "queer" se pone en acción como método de pesquisa y/o posibilidad aunque siempre traiga a la luz tanto lo incompatible como sus controversias. El desacato a la "moralidad" y al "buen gusto" que hace Machado supera el ámbito sociopolítico brasileño, ampliándolo en busca de experimentación y, sobre todo, libertad.

Traducido por Héctor Olea

## NOTES

- 1 Based on my findings in the MAM-Rio archives, the format of the title *Obstáculos/ Medidas* may differ from previous writings of Machado's Área Experimental exhibition. Dossiê Ivens Machado, Institucional folder 1, MAM Exp 614/1975. Arquivo de Artes Visuais, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 2 Fernanda Lopes, *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do Experimental na arte brasileira dos anos 1970* (Rio de Janeiro: Prestígio Editorial, 2013), 156. *Obstáculos/Medidas* originated from photographic research of city walls in Rio de Janeiro. This collection of photographs was taken by artists David Geiger and Lúcio César Sattamini.
- 3 The video footage for this performance, recorded by videographer Job Azulay, has been lost. However, in the archives of Projeto Ivens Machado and the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, a photograph of the performance pictured on the television set corroborates the live performance. The poorly defined image depicts the artist crouched as he climbs over a large obstacle in front of the larger wooden installation. Projeto Ivens Machado, Rio de Janeiro and Dossiê Ivens Machado, Colecionável folder. MAM Exp 614/1975. Arquivo de Artes Visuais, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 4 Quoted in Lopes, 156. Unless otherwise indicated, all translations are my own.
- 5 Lopes, *Área experimental*, 153. These photographs were taken by fellow artist Ana Vitoria Mussi. These actions were part of a larger unrealized project, *O Uso do Espaço à Revelia* (*The Use of Space by Default*), which satirized institutional art spaces.
- 6 Anna Bella Geiger, Ivens Machado, and Paulo Herkenhoff, "Sala Experimental," *Malasartes* 3 (April–June 1976), 26, ICAA DA 1110602. "Exorbitamos, e ao fazê-lo o artista tem consciência da importância dessa violação de regras estabelecidas, seja no espaço do seu trabalho pessoal, na área do Museu ou num campo social mais amplo."
- 7 The term "avant-garde" is used to describe new aesthetic movements that characterized the artistic transformations occurring in Brazil during the 1960s and 1970s. See Elena Shtromberg's "Contemporary Art in Brazil, 1960s and 1970s: Forging the 'New,'" *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History* 29 (November 2021), <https://oxfordrecom.ezproxy.lib.utexas.edu/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-870>.
- 8 Elena Shtromberg, *Art Systems: Brazil and the 1970s* (Austin: University of Texas Press, 2016), 100. The military dictatorship under General Médici promoted a picture of a civilized modern nation, using Brazil's largest media conglomerate, TV Globo or Rede Globo, to broadcast political propaganda. Censorship was a vital tool in deflecting negative images or opinions of the government, while also used to dictate what qualified as "good taste" on television. In January 1970, Médici passed a decree prohibiting any materials considered "morally offensive or of bad taste."
- 9 Benjamin Cowan, *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil* (Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press, 2016), 3–4.
- 10 *Ibid.*, 12. It is important to note that the use of the term "queer" or "homosexual" during this period coincided with nascent social movements, identity politics, and the re-democratization period, or *abertura*, in Brazil. Moreover, homosexuality began to be characterized not exclusively by visible expression or sexual practices but as a concretized, mainstream identity. Furthermore, gay male representation or white homonormativity eclipsed the real and intersectional issues of liberation, gender equality, class, and racial justice.
- 11 Lopes, *Área experimental*, 36–37. The first Comissão Cultural do MAM-Rio, operated from 1971 to 1973 and consisted of artists Anna Bella Geiger and Aloísio Carvão and critics Frederico Moraes (then coordinating the art courses at MAM-Rio) and Cosme Alves Netto (who managed MAM-Rio's Cinematheca program). According to Anna Bella Geiger, they were the first to suggest a space to showcase contemporary artistic practice within the museum.
- 12 *Ibid.*, 53. Referencing journalist Francisco Bittencourt, "After spending some time in a kind of limbo, with a spasmodic and indefinite cultural movement, with only the Cinematheca maintaining a line of continuity, it seems that now the Museum of Modern Art in Rio really begins an era of intense and vigorous productivity." Francisco Bittencourt, "Artes Visuais – O movimento do MAM," *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, April 24, 1975.
- 13 Geiger, Machado, and Herkenhoff, "Sala Experimental," *Malasartes*, 25–27
- 14 *Ibid.*, 27.
- 15 I use "queer" as an identity, approach, and politic. In many cases, the recently popularized, decolonial term "cuir" is preferred to speak for Latin American and/or Latinx contexts. However, it is unknown whether Machado personally identified with these terms. Scholarship about his artistic career and work does not explicitly speak to his personal sexuality and/or experiences as a queer man, only alluding to sexual undertones in his oeuvre. Basing my own approach on interviews with Machado and his colleagues in 2013–14, I tread lightly and respectfully in my interpretations throughout this paper. Ivens Machado, interviewed by Jennifer Sales, Rio de Janeiro, July–August 2014.
- 16 Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves (Casa-Grande & Senzala) a Study in the Development of Brazilian Civilization* (New York: Knopf, 1946). The popular Brazilian ideology, propounded by Freyre, claims there is no prejudice or discrimination against non-white peoples in Brazil.

## NOTAS

- 1 Basada en mis hallazgos en los archivos del MAM-Rio, el formato del título *Obstáculos/Medidas* puede diferir de escritos anteriores de la muestra Área Experimental de Machado. Dossier Ivens Machado, folder institucional 1, MAM Exp 614/1975. Arquivo de Artes Visuais, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 2 Fernanda Lopes, *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do Experimental na arte brasileira dos anos 1970* (Rio de Janeiro: Prestígio Editorial, 2013), p. 156. *Obstáculos/Medidas* parte de investigación fotográfica en los muros de Rio de Janeiro. El conjunto de fotos fue tomado por David Geiger y Lúcio César Sattamini.
- 3 El metraje del video para este performance se perdió; había sido hecho por el videógrafo Job Azulay. No obstante, en los archivos del Projeto Ivens Machado y del MAM-Rio, una foto del performance en vivo es corroborada al haber sido sacada de un aparato de televisión. La escasa definición de la imagen muestra al artista en cuclillas subiendo un obstáculo grande frente a la enorme instalación de madera. Projeto Ivens Machado, Rio de Janeiro y Dossier Ivens Machado, Folder coleccionável. MAM Exp 614/1975. Arquivo de Artes Visuais, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 4 Lopes, *Área experimental*, (2013), p. 156.
- 5 *Ibidem*, p. 153. Tales fotos fueron tomadas por una colega del artista, Ana Vitória Mussi. Las acciones eran parte de un proyecto mayor que nunca se realizó, *O Uso do Espaço à Revelia*, el cual satirizaba los espacios del arte institucional.
- 6 Anna Bella Geiger, Ivens Machado y Paulo Herkenhoff, "Sala Experimental," *Malasartes* 3 (abril-junio de 1976), p. 26, ICAA Digital Archive no. 1110602. "Exorbitamos, e ao fazê-lo o artista tem consciência da importância dessa violação de regras estabelecidas, seja no espaço do seu trabalho pessoal, na área do Museu ou num campo social mais amplo".
- 7 El término "vanguardia" se usa para describir nuevos movimientos estéticos que caracterizan las transformaciones artísticas ocurridas en Brasil en las décadas de sesenta y setenta, Cf. de Elena Shtromberg, "Contemporary Art in Brazil, 1960s and 1970s: Forging the 'New,'" *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History* 29 (noviembre 2021), <https://oxfordrecom.ezproxy.lib.utexas.edu/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-870>.
- 8 Elena Shtromberg, *Art Systems: Brazil and the 1970s* (Austin: University of Texas Press, 2016), p. 100. La dictadura militar bajo el comando del General Emilio Garrastazú Médici promovió la imagen de una nación moderna y civilizada, valiéndose del conglomerado mediático TV Globo o Rede Globo para transmitir propaganda política. La censura fue el utensilio vital para borrar imágenes negativas u opiniones antigubernamentales. Solía dictar parámetros de "buen gusto" en la televisión. En enero de 1970, Médici pasó un decreto prohibiendo cualquier material considerado "moralmente ofensivo o de mal gusto".
- 9 Benjamin Cowan, *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil* (Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press, 2016), pp. 3–4.
- 10 *Ibid.*, p. 12. Importa destacar que el uso del término "queer" o "homosexual" en esa época coincide con la irrupción de movimientos sociales, política de identidad y periodo de redemocratización o *abertura*. Más aún, la homosexualidad empieza a ser caracterizada no solo como expresión visible o prácticas sexuales sino una identidad que se concretiza como identidad mainstream. Además, la representación masculina gay o la homonormatividad blanca vino a eclipsar los asuntos reales e interconectados de liberación, igualdad de género, clase y justicia social.
- 11 Lopes, (2013), pp. 36–37. La primera Comissão Cultural do MAM-Rio operó de 1971 a 1973 bajo los artistas Anna Bella Geiger y Aloísio Carvão y los críticos de arte Frederico Moraes (coordinador de cursos de arte en el MAM-Rio) y Cosme Alves Netto (administrador del programa de Cinematheca MAM-Rio). Según Geiger, fueron los primeros en sugerir un espacio para exponer prácticas contemporáneas de arte dentro del Museo.
- 12 *Ibid.*, p. 53. Refiere a Bittencourt: "Tras pasar un tiempo como en el limbo, debido a un movimiento espasmódico e indefinido y solo la Cinematheca manteniendo una línea de continuidad, parece que ahora el MAM-Rio empieza, en verdad, a ser intensa y vigorosa de productividad". Francisco Bittencourt, "Artes Visuais – O movimento do MAM," *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, abril 24 de 1975.
- 13 Geiger et al., "Sala Experimental," (1976), pp. 25–27
- 14 *Ibid.*, p. 27.
- 15 Uso "queer" como identidad, enfoque y política. En muchos casos, el recientemente popularizado término "cuir" ["cuero", o en caló "culero"] se prefiere al hablarse en contextos latinoamericano y "Latino" de los Estados Unidos. Difícil saber si Machado se identificaría con ambos términos. Los especialistas en su trayectoria artística nunca hablan explícitamente de su sexualidad o experiencias queer; aluden solo a los atisbos sexuales en su obra. Mi enfoque se basa en entrevistas con Machado y colegas entre 2013 y 2014, Ando con cuidado y repeto en mis interpretaciones a lo largo de esta ponencia. Ivens Machado, entrevistado por Jennifer Sales, Rio de Janeiro, julio-agosto de 2014.
- 16 Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves (Casa-Grande & Senzala) a Study in the Development of Brazilian Civilization* (New York: Knopf, 1946). La ideología brasileña populista que difunde Freyre afirma que no existe prejuicio ni discriminación contra individuos que no son de raza blanca en Brasil.
- 17 Lopes, (2013), pp. 30–40. Brinda un análisis y visión general de la historia del Área

- 17 Lopes, *Área experimental*, 30–40. Lopes provides an overview and analysis of the history of the Área Experimental grounded in her research at MAM-Rio's archives. Citing the *Boletins*, MAM-Rio's public bulletin, Lopes notes the experimental exhibitions were to last between thirty and forty-five days and were to be specifically housed on the third floor but could also occupy the foyer and beyond. These presentations were also labeled internally as *Group II* or "experimental exhibitions, which concentrated on projects by young Brazilian artists."
- 18 *Ibid.*, 48. The full roster of exhibiting artists included: Emil Forman, Sérgio Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Woupk, Ivens Machado, Cildo Meireles, Gastão Magalhães, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros, Rogério Luz, Wilson Alves, Letícia Parente, Carlos Zílio, Mauro Kleiman (two shows), Lygia Pape, Yolanda Freire (two shows), Fernando Cocchiarella, Regina Vater, Waltércio Caldas, Sonia Andrade (two shows), Amélia Toledo, João Ricardo Moderno, Ricardo de Souza, Luiz Alphonsus, Reinaldo Cotia Braga, Jayme Bastian Pinto Junior, Dinah Guimaraens, Reinaldo Leitão, Lauro Cavalcanti, Dimitri Ribeiro, Orlando Mollica and Essila Burello Paraíso, as well as Beatriz and Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes and Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt and Maurício Andrés.
- 19 *Ibid.*, 36. The MAM-Rio *Boletim* was seen as an instrument of promotion and communication with the public and international artworld for the institution's ideas, initiatives, and programming. Every month the publication announced museum programming within the sections of Exhibitions, Cinematheque (Cinema), Sala Corpo e Som (Body and Sound Room), and Art Courses.
- 20 Aleca Le Blanc, "Incendiary Objects: An Episodic History of the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro," in eds. Michele Greet and Gina McDaniel Tarver, *Art Museums of Latin America: Structuring Representation* (Milton: Routledge, 2018), 65. MAM-Rio was first conceived in the late 1940s and founded in 1951–52 without a permanent location. The museum temporarily held galleries in Rio's Ministério de Educação e Cultura. Later, MAM-Rio established its permanent residence in 1958 with financial backing from the city and private investors at the Aterro do Flamengo in Rio de Janeiro.
- 21 See Jessica Gogan and Frederico Morais, *Domingos Da Criação: Uma Coleção Poética Do Experimental Em Arte E Educação* (Rio de Janeiro: Instituto MESA: Automática, 2017), 219, 230–31. MAM-Rio's Setor de Cursos (Art Course Sector) featured eclectic art courses throughout the 1960s and 1970s in such media as painting, printmaking, and later explored conceptual and sensorial languages such as sound, word, image, and the body. Other notable artists and critics also taught courses, including Anna Bella Geiger, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Carlos Vergara, and Frederico Morais.
- 22 Their vision was a deliberate effort to contrast with the Museu Nacional de Belas Artes, an academic stronghold of Brazilian cultural patrimony.
- 23 Le Blanc, "Incendiary Objects," 69.
- 24 Thomas E. Skidmore, *The Politics of Military Rule in Brazil 1964–85* (New York: Oxford University Press, 1988), 149–53. President Emílio Garrastazu Médici's hardline military faction, known as the *duristas*, stuck to the timetable of presidential succession in 1974, thus never fully accomplishing "authoritarian institutionalization" typical of European countries in the 1930s and 1940s. The moderate faction under President Ernesto Geisel (1975–79) succeeded in March 1975; known as the *castelistas* (linked to President Castelo Branco), it delicately began the slow democratization process from within the military.
- 25 Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. (Durham: Duke University Press, 2012), 21. The IV Modern Art Salon of Brasília and II National Biennial of Bahia, 1968, are only two among the most reputable cases of exhibitions and artworks being censored by the dictatorship. One of Antonio Manuel's iconic red silkscreen panels was confiscated during the raid of the II National Biennial of Bahia.
- 26 Francisco Bittencourt, "A geração tranca-ruas," *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, May 9, 1970, Caderno B, 2.
- 27 Amanda Bandellero, "The Emergence of a Market for Art in Brazil," in *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, eds. Olav Velthuis and Stefano Baia Curioni (Oxford: Oxford University Press, 2015), 222. Generally, throughout the 1960s and 1970s, prospects for emerging contemporary artists were limited due to Brazil's financial instability. Galleries and auction houses clung to their commercial interests, which encouraged low risk-taking and conservative proclivities for oil paintings, antiques, and engravings. As a result, professionalization and development for artists working in non-traditional modes relied on a small enclave of courageous collectors, institutions, and galleries to invest in alternative methods of artistic production. exhibition spaces and allies such as Rio's Petite Galerie (1953–88), which built its reputation on championing new expressions of art such as Neo-concretism, popular art, etc.
- 28 Lopes, 55.
- 29 *Ibid.*, 41–42. Pontual's August 1975 article in *Jornal do Brasil*, "O museu em questão," includes commentary by the artist Carlos Vegara who analyzes the two oppositional positions, comprehensive and reductive, among the commission in relation to Área Experimental's and MAM-Rio's functions within the art circuit. The first advocates for MAM-Rio's identity as a keen advocate for contemporary art in spite of the market, the other, suggests that the museum should remain a "neutral character of the museum as a cultural institution." Roberto Pontual, "O museu em questão," *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, August 30, 1975, Caderno B, 10.
- Experimental basada en los archivos del MAM-Rio. Citando los *Boletines* del MAM-Rio, considera que las muestras experimentales llegaron a durar entre treinta y cuarenta y cinco días; albergadas en el tercer piso, podían abarcar más allá del Hall. Internamente, se las llamaba *Grupo II* o "exhibiciones experimentales concentradas en proyectos para jóvenes artistas brasileños".
- 18 *Ibid.*, p. 48. El elenco entero de artistas incluye a: Emil Forman, Sérgio Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Woupk, Ivens Machado, Cildo Meireles, Gastão de Magalhães, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros, Rogério Luz, Wilson Alves, Letícia Parente, Carlos Zílio, Mauro Kleiman (dos muestras), Lygia Pape, Yolanda Freire (dos muestras), Fernando Cocchiarella, Regina Vater, Waltércio Caldas, Sonia Andrade (dos muestras), Amélia Toledo, João Ricardo Moderno, Ricardo de Souza, Luiz Alphonsus, Reinaldo Cotia Braga, Jayme Bastian Pinto Junior, Dinah Guimaraens, Reinaldo Leitão, Lauro Cavalcanti, Dimitri Ribeiro, Orlando Mollica y Essila Burello Paraíso; así como Beatriz y Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes y Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt y Maurício Andrés.
- 19 *Ibid.*, p. 36. El *Boletim* del MAM-Rio fue visto como instrumento de promoción y comunicación con el público y el resto del mundo para divulgar ideas institucionales, sus iniciativas y programación. Cada mes era anunciada vía secciones: Exhibiciones, Cineteca, Sala Cuerpo y Sonido, además de Cursos de Arte.
- 20 Aleca Le Blanc, "Incendiary Objects: An Episodic History of the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro" en *Art Museums of Latin America: Structuring Representation* orgs. Michele Greet y Gina McDaniel Tarver, (Milton: Routledge, 2018), p. 65. El MAM-Rio fue concebido a finales de los cuarenta y se fundó en 1951–52 sin haber local fijo. Temporalmente tuvo galerías dentro del edificio del Ministério de Educação e Saúde en Rio. Luego, el MAM-Rio establece residencia permanente en 1958 con apoyo financiero municipal e inversionistas privados en el Aterro do Flamengo.
- 21 Véase Jessica Gogan y Frederico Morais, *Domingos Da Criação: Uma Coleção Poética Do Experimental Em Arte E Educação* (Rio de Janeiro: Instituto MESA: Automática, 2017), pp. 219, 230–31. El Sector de Cursos de Arte del MAM-Rio los impartió de modo ecléctico las décadas de sesenta y setenta: pintura, grabado y, posteriormente lenguajes conceptual y sensorial: sonido, palabra, imagen y cuerpo. Hubo notables artistas y críticos dando clases: Anna Bella Geiger, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Carlos Vergara y Frederico Morais.
- 22 Su objetivo era un esfuerzo deliberado de ser diferentes al Museu Nacional de Belas Artes, fortaleza académica del patrimonio cultural brasileño.
- 23 Le Blanc, "Incendiary Objects", (2018), p. 69.
- 24 Thomas E. Skidmore, *The Politics of Military Rule in Brazil 1964–85* (New York: Oxford University Press, 1988), pp. 149–53. La facción de línea dura del Presidente Emílio Garrastazú Médici, conocida como *duristas*, se atoró en el entretimiento de la sucesión en 1974 sin poder realizar la "institucionalización autoritaria", típica en la Europa de treinta y cuarenta. La facción moderada — conocida como *castelistas*— apoyando al Presidente General Ernesto Geisel (1975–79) lo sucedió en marzo de 1975; comenzó así un lento período de democratización dentro de las Fuerzas Armadas.
- 25 Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. (Durham: Duke University Press, 2012), p. 21. Tanto el IV Salão de Arte Moderna de Brasília como la II Bienal Nacional de Bahia (ambas en 1968) son los únicos casos respetables de muestras y obras censuradas por la dictadura. Una de ellas, los conocidos desplegados rojos, *Eis o saldo —repressão outra vez*, de Antonio Manuel, confiscada durante redada en ésta última..
- 26 Bittencourt, "A geração tranca-ruas," *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, mayo 9 de 1970, Caderno B, p. 2.
- 27 Amanda Bandellero, "The Emergence of a Market for Art in Brazil", en *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, Olav Velthuis y Stefano Baia Curioni orgs. (Oxford: Oxford University Press, 2015), p. 222. Generalmente, en las décadas de sesenta y setenta, oportunidades para artistas emergentes eran escasas debido a la inestabilidad financiera de Brasil. Galerías y casas de subastas dependían de sus intereses comerciales que alentaban tendencias conservadoras y de poco riesgo, antigüedades y grabado. Eso resultó en la profesionalización y desarrollo de artistas trabajando de modo no tradicional vinculados al pequeño enclave de coleccionistas audaces, instituciones y galerías que invirtieran en métodos alternativos para la producción de arte, espacios expositivos y aliados como la Petite Galerie (Rio, 1953–88). Esta armó su reputación en defensa de nuevas expresiones de arte como el neoconcretismo y el arte popular.
- 28 Lopes, (2013), p. 55.
- 29 *Ibid.*, pp. 41–42. El artículo de Roberto Pontual "O museu em questão" —*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, agosto 30, 1975, Caderno B, 10— incluye comentario del artista Carlos Vegara analizando dos posturas opuestas, la amplia y la reductora, entre la Comissão refiriéndose al Área Experimental del MAM-Rio y sus funciones dentro del circuito de arte. La primera apoya la identidad del MAM-Rio como impulsor sutil del arte contemporáneo a pesar del mercado; la otra, sugiere que debe permanecer como "personaje neutral del Museo siendo una institución cultural".
- 30 Vergara citado en Pontual, "O museu em questão", (1975), p. 10.
- 31 Lopes, (2013), pp. 40–43.
- 32 *Ibid.*

- 30 Carlos Vergara quoted in Pontual, "O museu em questão," *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, August 30, 1975, Caderno B, 10.
- 31 Lopes, *Área experimental*, 40–43.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid., 57. Cildo Miereles' *Eureka/Blindhotland* explores the deceptive limitations of vision by putting several rubber balls on the floor of the gallery. Varying in weigh and density, the balls obscured perceptions of these differences only verified by lifting them (hence Eureka!).
- 34 Ibid., 60.
- 35 Ibid.
- 36 MAM-Rio.
- 37 Ibid.
- 38 Pontual addressed and published a reply to the artists' letters of institutional and logistical complaints in his column in *Jornal do Brasil*, "We always warn outgoing artists about these shortcomings and ask for their friendly understanding. This was missing several times, replaced by a growing irritation that spread as the artists verified that the MAM-Rio, through the Department of Exhibitions, was not willing to accept any and all of their wishes and attitudes." Roberto Pontual, "O que será do MAM," *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, December, 18, 1978, Caderno B, 2.
- 39 Machado signed his name to a letter revoking his participation in the 1976 Salão de Arte Agora curated by Roberto Pontual. The artists viewed the exhibition and Pontual as being in alliance with or catering to the art market. See Paulo Herkenhoff, Mauro Kleinman, Ivens Machado, Waltércio Caldas, Antonio Manuel, Monica Barbosa, Tunga, et al., "Manifesto," *Malasartes* no. 3, (April–June, 1976): 28–29, ICAA DA 1111318.
- 40 Lopes, 46–47.
- 41 Within the newspaper interview, the nine co-founders renounce the defense or grouping around any isms or movement. Carlos Zílio, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, and Waltércio Caldas, "'Malasartes' vai nascer, debatendo a situação do artista brasileiro," *O Globo*, (October), ICAA DA 1110556.
- 42 Like the global Pop Art movement, Nova Figuração culled images from mass media and popular culture to challenge both the military dictatorship and U.S. imperialism and to connect to their social and political contexts.
- 43 Martha Telles and Fernanda Torres, "A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970," *ARS* 15, no. 29 (2017): 175, <https://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.128890>.
- 44 Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, 138–39. Various authors, both international and domestic, were featured in the magazine's three issues: The first issue presented Ferreira Gullar's 1959 influential essay "Teoria do Não-Objeto"; Ronaldo Brito's "Análise do circuito"; Joseph Kosuth's seminal "Art after Philosophy," in the context of works and essays by Waltércio Caldas or Cildo Meireles. The two remaining issues were rich with a variety of essays, among them texts by architect Lina Bo Bardi, art historian Terry Smith, art critics Suzana Geyerhahn and Mário Pedrosa; also, pages or articles dedicated to the work of artists like Allan Kaprow, Lygia Pape, and Tunga; critical reassessments of Neo-concretism or independent filmmaking in Brazil; and a visual essay by photographer Miguel Rio Branco.
- 45 *Malasartes* received criticisms from both the Left and Right and was seen as elitist by progressives and as communist by conservatives. "Malasartes," Contemporary Culture Index, <https://www.ccindex.info/iw/malasartes/>.
- 46 Lopes, *Área experimental*, 55.
- 47 Geiger, et al., "Sala Experimental," 25.
- 48 By then, the "experimental" had already become a critical term for the Brazilian avant-garde in the 1950s and 1960s, used in texts such as Mário Pedrosa's 1967 essay, "The Silkworm' in Mass Production," and later Hélio Oiticica's 1972 "Experimentar o experimental" (To Experiment the Experimental). The "experimental" is the subject of my forthcoming dissertation.
- 49 Geiger, et al., "Sala Experimental," 26.
- 50 Ibid.
- 51 Ibid.
- 52 Ronaldo Brito, "Análise do Circuito," *Malasartes* 1 (September–November 1975): 5, ICAA DA 1111095.
- 53 Irene Small, "Insertions into Historiographic Circuits." *OCTOBER* 161 (Summer 2017): 76. The magazine organizers desired to place the social, economic, and political issues plaguing the cultural field up for debate, calling into question this new turn in the art world in hopes of breaking its structure. Small proports that no artwork has neutral relationships with the market, emphasizing both its good and bad connotations. On the one hand, it is mobile and expansive, on the other, stabilizing and repetitive.
- 54 Shtromberg, *Art Systems: Brazil and the 1970s*, 15–16.
- 55 Ibid.
- 56 Manuel Miranda, "The Other Side of the Brazilian Way of Living with Inflation," *The Insurgent Sociologist* 6, no. 1 (Fall 1975): 67.
- 57 Bandellero, "The Emergence of a Market for Art in Brazil," 223. Bandellero states, "Auctions for modern art flourished at this time, as an often-ill-informed public attempted to invest in artists such as Brazilian painter Emiliano Di Cavalcanti and Italian-born painter Alfredo Volpi to secure their savings, away from the volatile stock market."
- 58 Brito, "Análise do Circuito," 5.
- 59 Small, "Insertions into Historiographic Circuits," 77.
- 33 Ibid., p. 57. Cildo Miereles, en su obra *Eureka/Blindhotland*, indaga las limitaciones engañosas de la vista al colocar varias bolas de goma en el suelo de la sala. Variando de peso y densidad, las bolas eclipsan la percepción del observador-participante al tratar de levantarlas. De ahí el ¡Eureka!
- 34 Ibid., p. 60.
- 35 Ibid.
- 36 MAM-Rio.
- 37 Ibid.
- 38 Pontual publica una respuesta a la carta de los artistas sobre quejas logísticas e institucionales: "Siempre advertimos a los artistas salientes sobre esos defectos pidiéndoles su amigable comprensión. Eso faltó muchas veces., siendo reemplazado por creciente irritación que se expande a medida que los artistas verifican que el MAM-Rio, por medio de su Departamento de Exhibiciones, no estaba aceptando voluntariamente ninguno de sus anhelos y actitudes". Pontual, "O que será do MAM," *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, diciembre 18 de 1978, Caderno B, 2.
- 39 Machado firmó carta revocando su participación en el Salão de Arte Agora (1976) con curaduría del propio Pontual. Los artistas vieron la muestra y a él como aliados o serviles al mercado del arte. Cf. Paulo Herkenhoff, Mauro Kleinman, Ivens Machado, Waltércio Caldas, Antonio Manuel, Monica Barbosa, Tunga, et al., "Manifesto," *Malasartes* no. 3, (abril-junio de 1976): 28–29, ICAA DA 1111318.
- 40 Lopes, (2013), pp. 46-47.
- 41 Dentro de su entrevista al diario, los nueve cofundadores rechazan la defensa de grupos o de -ismos, incluso de movimientos. Carlos Zílio, Carlos Vergara, Rubens Gerchman y Waltércio Caldas, "'Malasartes' vai nascer, debatendo a situação do artista brasileiro," *O Globo*, (octubre), ICAA DA 1110556.
- 42 Similar al movimiento global Pop, la Nova Figuração conjugó imágenes de los medios de masas y cultura popular para desafiar tanto a la dictadura militar como al Imperialismo norteamericano, conectándose así a contextos sociopolíticos.
- 43 Martha Telles y Fernanda Torres, "A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970," *ARS* 15, no. 29 (2017): 175, <https://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.128890>.
- 44 Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, (2012), pp. 138–39. Varios autores, internacionales y locales, se mostraron en los tres números de la revista. El primer ejemplar presenta el ensayo célebre de Ferreira Gullar "Teoria do Não-Objeto" (1959); de Ronaldo Brito, "Análise do circuito"; de Joseph Kosuth, "Art after Philosophy" en el contexto de obras y ensayos de Caldas o Meireles. El par faltante se enriquece con ensayos mixtos entre ellos uno de la arquitecto Lina Bo Bardi, del historiador del arte Terry Smith; de los críticos de arte Suzana Geyerhahn y Mário Pedrosa; se incluyen artículos sobre la obra de Allan Kaprow, Lygia Pape y Tunga; revaloraciones críticas del neocincretismo y cine independiente en Brasil; ensayo sobre el aspecto visual del fotógrafo Miguel Rio Branco.
- 45 *Malasartes* recibió críticas de la Izquierda y de la Derecha siendo vista como elitista por los progresistas y comunista por los conservadores. "Malasartes," Contemporary Culture Index, <https://www.ccindex.info/iw/malasartes/>.
- 46 Lopes, (2013), p. 55.
- 47 Geiger, et al., "Sala Experimental" (1976), p. 25.
- 48 Para entonces, "lo experimental" se había convertido ya en un término crítico para la vanguardia brasileña de los cincuenta y sesenta, siendo empleada en textos tales como el ensayo de 1967 de Mário Pedrosa, "The 'Silkworm' in Mass Production" (cf. MoMA, 2018) y, posteriormente, el texto de 1972 de Hélio Oiticica, "Experimentar o experimental".
- 49 Geiger, et al., "Sala Experimental" (1976), p. 26.
- 50 Ibid.
- 51 Ibid.
- 52 Ronaldo Brito, "Análise do Circuito," *Malasartes* 1 (septiembre-noviembre de 1975): 5, ICAA DA 1111095.
- 53 Irene Small, "Insertions into Historiographic Circuits." *OCTOBER* 161 (Verano 2017): 76. Los organizadores de la revista optaron por levantar para debatir asuntos económicos, sociales y políticos que impregnaban ya el ámbito cultural, llamando la atención para este nuevo giro en el mundo del arte esperando, así, posibles rupturas en la estructura. Dosis mínimas de que ningún arte tiene una relación neutral con el mercado, enfatizando buenas y malas connotaciones. Por un lado, es voluble y caro; por el otro, estabilizador y repetitivo.
- 54 Shtromberg, *Art Systems: Brazil and the 1970s* (2016), pp. 15–16.
- 55 Ibid.
- 56 Manuel Miranda, "The Other Side of the Brazilian Way of Living with Inflation," *The Insurgent Sociologist* 6, no. 1 (Otoño 1975): 67.
- 57 Bandellero, "The Emergence of a Market for Art in Brazil" (2015), p. 223. Según afirma ella: "las subastas para arte moderno florecieron en la época mientras un público mal informado procuraba invertir en artistas como el pintor brasileño Emiliano Di Cavalcanti o el pintor oriundo de Italia Alfredo Volpi para resguardar sus ahorros de la volatilidad del mercado de valores".
- 58 Brito, "Análise do Circuito" (1975), p. 5.
- 59 Small, "Insertions into Historiographic Circuits" (2017), p. 77.
- 60 Geiger, et al., "Sala Experimental" (1976), pp. 26–27. Para una discusión a fondo de la inflación en el arte a inicios de los setenta y sus efectos en el desarrollo del arte contemporáneo en Brasil, véase de Carlos Zílio, José Rezende, Ronaldo Brito y Waltércio Caldas, "O boom, o pós-boom e o dis-boom," *Opinião*, no. 200 (septiembre 3 de 1976): 25–28, ICAA DA 1110451.

- 60 Geiger, et al., "Sala Experimental," 26–27. For further discussion of the early 1970s inflated art market and its effects on the development of Brazilian contemporary art. See Carlos Zílio, José Rezende, Ronaldo Brito, and Waltércio Caldas, "O boom, o pós-boom e o dis-boom," *Opinião*, no. 200 (September 3, 1976): 25–28, ICAA DA 1110451.
- 61 Geiger, et al., "Sala Experimental," 26.
- 62 Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, 40–41.
- 63 Frederic Morais. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra,'" *Revista de Cultura Vozes* 1, no. 64 (January/February 1970): 45–59, ICAA DA 1110685.
- 64 For further literature on the concept of "dematerialization," see Lucy R. Lippard's and John Chandler's "Dematerialization of art" (1967–68); Lippard's *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973); Luis Camnitzer's *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (2007); and Karen Benezra's *Dematerialization: Art and Design in Latin America* (2020).
- 65 Lopes, *Área experimental*, 48–49. "One of them would bring together artists interested in possible readings and developments of an experimentalism of Neoconcrete origin/heritage (in some cases, establishing dialogues with more recent productions, such as conceptual art, arte povera and minimalism); another path was more directly internationalist, with artists linked to experiences with video and conceptual art (more focused on the aspect of language); and the third possibility was the one that resisted the other two for different reasons, remaining linked to a more formalist position."
- 66 Ivens Machado and Ligia Canongia, *Ivens Machado: O Engenheiro De Fábulas* (Rio de Janeiro: Petrobras Arte Visuais, 2001), 149, 151.
- 67 Ibid.
- 68 Before his death in 2015, he was a prolific sculptor of brutal, erotic, and anamorphic forms made of materials used in civic construction (cement, iron, glass, etc.). Machado developed his sculptural work after he traveled to Italy for an exhibition at the Galeria Milano, becoming influenced by the Arte Povera movement later in 1975. Ibid.
- 69 Andrew Kreps Gallery, "Ivens Machado" (exhibition press release), November 3–December 8, 2018, <http://www.andrewkreps.com/exhibitions/ivens-machado/press-release>.
- 70 Ibid.
- 71 Nelly Richard, "Margins and Institutions: Performances of the Chilean Avanzada," in *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, ed. Coco Fusco (London: Routledge, 2000), 214.
- 72 Ibid.
- 73 Joseph Shaikewitz, "Yo Soy Mi Padre: Carlos Leppe's Transgressive Masculinities," *Art Papers*, <https://www.artpapers.org/yo-soy-mi-padre-carlos-leppes-transgressive-masculinities/>.
- 74 Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*. Translated by Robert Hurley (New York: Vintage, 1980), 43–44.
- 75 Benjamin Cowan, "A Passive Homosexual Element: Digitized Archives and the Policing of Homosexuals in Cold War Brazil," *Radical History Review*, no. 120 (2014), 196.
- 76 The Sony Portapak arrived in Brazil in 1973. The pioneers of video art in Rio de Janeiro gained access to this new medium through a former cultural attaché, Job Azulay, a contact of Machado's former teacher and fellow artist Anna Bella Geiger. Azulay is cited as the cameraman within the credits of group's early videos.
- 77 Francisco Bittencourt, "Expressão, arte e tecnologia," *Tribuna da Imprensa*, March 24, 1975, 9, ICAA DA 1110492.
- 78 Anna Bella Geiger, quoted in Bittencourt, "Expressão, arte e tecnologia," 9. In the article, Bittencourt surveys the doubts about quality, economics, and accessibility of the medium as well.
- 79 Elena Shtromberg, *Art Systems: Brazil and the 1970s*, 102.
- 80 Elena Shtromberg, "Bodies in Peril: Enacting Censorship in Early Brazilian Video Art (1974–1978)," in *The Aesthetics of Risk: SoCCAS Symposium*, Volume 3, ed. John C. Welchman (Zurich: JRP/Ringler, 2008), 268. Videos of this group included: Letícia Parente's *Marca Registrada (Trademark)* (1974), where the artist seemingly sits down to perform a mundane sewing exercise and proceeds to sew the words "Made in Brasil" on to the sole of her foot, a poignant comment on the commodification of Brazilian citizens under the military dictatorship. Another video is Geraldo Anhaia Mello's *A Situação (The Situation)* (1978), where the artist sets up a mock TV newscast and satirically reports on the political, economic, social, and cultural situation of Brazil. He drinks large amounts of pinga, a sugar-cane liquor with high alcohol content, and progressively becomes more inebriated until he finally is completely sedated.
- 81 Ivana Bentes in Arlindo Machado, *Made in Brasil: Tres décadas do video/Three Decades of Brazilian Video* (São Paulo: Itau Cultural), 156.
- 82 Sales, "Race, Sexuality, and Power," 1–3.
- 83 Ibid., 20–21.
- 84 Daniel de Albuquerque Cavalcanti Ribeiro, "Ivens Machado: Desenhos" (master's thesis, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2021), 26–27.
- 85 See Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves (Casa-Grande & Senzala) a Study in the Development of Brazilian Civilization* (New York: Knopf, 1946).
- 86 See Kobena Mercer's "Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe," *Welcome to the Jungle: New Positions on Black Cultural Studies* (New York: Routledge, 1994), 174–219 and Coco Fusco's "The Bodies That Were Not Ours: Black Performers, Black Performance," *Nka: Journal of Contemporary African Art* 5 (1996).
- 61 Geiger, et al., "Sala Experimental" (1976), p. 26.
- 62 Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship* (2012), pp. 40–41.
- 63 Frederico Morais. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra,'" *Revista de Cultura Vozes* 1, no. 64 (enero / febrero de 1970): 45–59, ICAA DA 1110685.
- 64 Para otras publicaciones en torno a la "desmaterialización" cf. de Lucy R. Lippard y John Chandler "Dematerialization of art" (1967–68); también de Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973); de Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (2007); así como de Karen Benezra, *Dematerialization: Art and Design in Latin America* (2020).
- 65 Lopes, *Área experimental* (2013), pp. 48–49. "Uno de ellos reuniría artistas interesados en posibles lecturas y desarrollos de un experimentalismo de origen/herencia neoconcreta (en ciertos casos entablando diálogos con producción reciente: arte conceptual, arte povera y minimalismo). Otra ruta fue directamente internacionalista y enfocada en aspectos de lenguaje. La tercera posible se resiste a las anteriores por varias razones, quedando vinculada a una postura más formalista".
- 66 Ivens Machado y Ligia Canongia, *Ivens Machado: O Engenheiro De Fábulas* (Rio de Janeiro: Petrobras Arte Visuais, 2001), pp. 149, 151.
- 67 Ibid.
- 68 Antes de fallecer en 2015, se convirtió en un prolífico escultor de formas anamórficas y eróticas hecha con materiales de desecho en la construcción (cemento, fierro, vidrio, etc.) Machado se dedica a la escultura después de haber viajado a Italia para una muestra en la Galeria Milano, habiendo sido influenciado por el movimiento de Arte Povera al finalizar 1975. Ibid.
- 69 Andrew Kreps Gallery, "Ivens Machado" (comunicado de prensa de la muestra), noviembre 3 a diciembre 8 de 2018, <http://www.andrewkreps.com/exhibitions/ivens-machado/press-release>.
- 70 Ibid.
- 71 Nelly Richard, "Margins and Institutions: Performances of the Chilean Avanzada," en *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, Coco Fusco org. (Londres: Routledge, 2000), p. 214.
- 72 Ibid.
- 73 Joseph Shaikewitz, "Yo Soy Mi Padre: Carlos Leppe's Transgressive Masculinities," *Art Papers*, <https://www.artpapers.org/yo-soy-mi-padre-carlos-leppes-transgressive-masculinities/>.
- 74 Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*. Traductor, Robert Hurley (New York: Vintage, 1980), 43–44.
- 75 Cowan, "A Passive Homosexual Element: Digitized Archives and the Policing of Homosexuals in Cold War Brazil," *Radical History Review*, no. 120 (2014), p. 196.
- 76 La Sony Portapak llegó a Brasil en 1973. Los precursores del video-arte en Rio obtuvieron acceso a este nuevo medio a través de un ex-agregado cultural, Job Azulay, contacto de Geiger, la ex-profesora de Machado. Azulay es citado como camarógrafo dentro de los créditos grupales de varios videos.
- 77 Bittencourt, "Expressão, arte e tecnologia," *Tribuna da Imprensa*, Marzo 24 de 1975, 9, ICAA DA 1110492.
- 78 Geiger, citada en Bittencourt (1975), p. 9. En su artículo examina dudas sobre calidad, economía, así como accesibilidad al medio.
- 79 Shtromberg, *Art Systems: Brazil and the 1970s* (2016), p. 102.
- 80 Shtromberg, "Bodies in Peril: Enacting Censorship in Early Brazilian Video Art (1974–1978)," en *The Aesthetics of Risk: SoCCAS Symposium*, Volume 3, John C. Welchman org. (Zurich: JRP/Ringler, 2008), p. 268. Los videos de ese grupo incluyen: de Letícia Parente *Marca Registrada (Trademark)* (1974), donde la artista se sienta a escenificar un ejercicio ordinario de costura llegando a hilar las palabras "Hecho en Brasil" en la palma del pie, comentario mordaz sobre la mercantilización de la ciudadanía en bajo dictadura militar. Otro video es de Geraldo Anhaia Mello, *A Situação* (1978), donde se mofa de una noticia televisiva y, corrosivamente reporta situaciones sociopolíticas, económicas y culturales en el país. Bebe bastante aguardiente, emborrachándose progresivamente hasta desfallecer.
- 81 Ivana Bentes en Arlindo Machado, *Made in Brasil: Tres décadas do video (São Paulo: Itau Cultural, 2003)*, p. 156.
- 82 Jennifer Leite Sales, "Race, Sexuality, and Power", pp. 1–3.
- 83 Ibid., 20–21.
- 84 Daniel de Albuquerque Cavalcanti Ribeiro, "Ivens Machado: Desenhos" (tesis de maestría, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2021), pp. 26–27.
- 85 Cf. Freyre, *Casa-Grande & Senzala* (1946).
- 86 Cf. de Kobena Mercer, "Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe," *Welcome to the Jungle: New Positions on Black Cultural Studies* (New York: Routledge, 1994), pp. 174–219; así como de Coco Fusco, "The Bodies That Were Not Ours: Black Performers, Black Performance," *Nka: Journal of Contemporary African Art* 5 (1996).
- 87 Cowan, "A Passive Homosexual Element..." (2014), p. 187.
- 88 Machado y Canongia, *Ivens Machado: O Engenheiro De Fábulas*, (2001), p. 153.
- 89 Ibid., p. 151. Aún siendo poco claro con qué frecuencia *Escravidor-Escravo* se exhibió, "stills" del video se publicaron en diarios como el *Jornal do Brasil* ilustrando obras de Machado.
- 90 Cowan, "A Passive Homosexual Element..." (2014), p. 187.
- 91 Bittencourt, "Obstáculos e video tape," *Tribuna da Imprensa*, septiembre 13 de 1975, Supplemento da *Tribuna*, p. 7. Dossier Ivens Machado, Colección Folder, MAM Exp 614/1975. Arquivo de Artes Visuais, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

- 87 Cowan, "A Passive Homosexual Element: Digitized Archives and the Policing of Homosexuals in Cold War Brazil," 187.
- 88 Machado and Canongia, *Ivens Machado: O Engenheiro De Fábulas*, 153.
- 89 Ibid., 151. Although it is unclear how often *Escravidor-Escravo* has been exhibited, video stills of *Escravidor-Escravo* were printed in daily newspapers such as *Jornal do Brasil* as examples of Machado's work.
- 90 Cowan, "A Passive Homosexual Element: Digitized Archives and the Policing of Homosexuals in Cold War Brazil," 187.
- 91 Francisco Bittencourt, "Obstáculos e video tape," *Tribuna da imprensa*, September 13, 1975, Suplemento da tribuna, 7. Dossiê Ivens Machado, Colecionável Folder, MAM Exp 614/1975. Arquivo de Artes Visuais, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 92 Le Blanc, "Incendiary Objects," 68, and Lopes, *Área experimental*, 70. The fire effectively ended the Área Experimental while also consuming the library, archives, and the contemporary exhibitions *Arte Agora III* and *Latin America: Geometria sensível*, which featured geometric abstraction from the region. Of great importance were artworks by Torres-García, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Giorgio Morandi, Jackson Pollock, Lucio Fontana, and Jean Dubuffet. The value of the artwork was estimated between \$10 and \$15 million dollars.
- 93 Lopes, *Área experimental*, 77.
- 94 Paulo Sérgio Duarte, "Brutal Purity," in *Ivens Machado: O Engenheiro de Fábulas*, ed. Ligia Canongia (Rio de Janeiro: RJ, Petrobras, 2001), 178.
- 92 Le Blanc, "Incendiary Objects" (2018), p. 68; y Lopes (2013), p. 70. El incendio concluyó, de hecho, el Área Experimental al consumir biblioteca, archivos, así como las muestras *Arte Agora III* y *Latin America: Geometria sensível*, la cual mostraba abstracción-geométrica. La importancia recaía en obras de Joaquín Torres García (Uruguay), Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Giorgio Morandi, Jackson Pollock, Lucio Fontana y Jean Dubuffet. La pérdida de dichas obras se estimó, conservadoramente, entre diez y quince millones de dólares.
- 93 Lopes, *Área experimental* (2013), p. 77.
- 94 Paulo Sérgio Duarte, "Brutal Purity," en *Ivens Machado: O Engenheiro de Fábulas*, (2001), p. 178.

## “Les sud-américains ont pris Paris”: Jesús Rafael Soto’s Transatlantic 1950s–1960s Kinetic Works

Ana Sofía Camacho Sentmat



Fig. 1. Installation view, *Le Mouvement (Movement)*, Denise René Gallery, Paris, 1955. From left to right: works by Jesús Rafael Soto, *Points blancs sur points noirs* (White dots on black dots), Jean Tinguely, and Victor Vasarely. ©Artist Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris  
 Ilus. 1. *Le Mouvement (El movimiento)*, Denise René Gallery, Paris, 1955. De izquierda a la derecha: obras de Jesús Rafael Soto, *Points blancs sur points noirs* (Puntos blancos sobre puntos negros), 1954, Jean Tinguely, y Victor Vasarely. © Artist Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

In 1950, Venezuelan contemporary artist Jesús Rafael Soto (1923–2005) traveled to Paris where he would embark on a journey toward the exploration of a new optical language. Having lived, studied, and worked in Venezuela for most of his life, Soto had been exposed to multiple contemporary movements, but gravitated toward geometric abstraction and constructivism of the kind advanced by South American groups like Grupo Madí in Argentina. A mere five years after his arrival in Paris, Soto participated in the watershed exhibition *Le Mouvement* (1955) at the Galerie Denise René alongside world-renowned artists including Marcel Duchamp, Jean Tinguely, and Victor Vasarely. Soto’s *Points blancs sur points noirs* (*White Points over Black Points*) (1954), created on the occasion of this exhibition, features a series of black and white points painted on a transparent Plexiglas sheet (fig. 1). Exploring the relationship between objects in space, Soto’s superimposed design engenders the optical illusion of movement. A sensation leveraged through the divergent reflection of light across the pictorial space, the artist’s early Kinetic works speak to his desire to liberate form from space.

By the 1950s and start of the 1960s, many younger South American artists began working in abstract styles and new artistic mediums as a way to distance themselves from the narrative figurative painting that had been prevalent among older generations of artists.<sup>1</sup> Venezuelan artists such as Soto and Carlos Cruz-Diez (1923–2019) opted to work in a “universal” artistic vocabulary to break with national aesthetic traditions and explore the possibility of a modern language to articulate their sociopolitical and aesthetic concerns. Thus, they became interested in Kinetic and Op art (known as *cinetismo* in Venezuela) in part because it allowed them to investigate ideas about social dissociation and instability while also putting forth an experience for the

## “Les sud-américains ont pris Paris”: Obra cinética de Jesús Rafael Soto desde ultramar, décadas de cincuenta y sesenta

Ana Sofía Camacho Sentmat

Hacia 1950, el artista contemporáneo venezolano Jesús Rafael Soto (1923–2005) viaja a París donde se embarcaría hacia la exploración de un nuevo lenguaje óptico. Habiendo vivido, estudiado y trabajado en su país la mayor parte de su vida, se vio expuesto a una multiplicidad de movimientos de la época; aunque gravitó en la abstracción geométrica y en el constructivismo según lo propuesto por colectivos vanguardistas sudamericanos como el Grupo Madí en la Argentina. A tan solo cinco años de su estadía parisina, Soto participó de la exposición paradigmática *Le Mouvement* (1955) en Galerie Denise René al lado de reconocidos artistas, entre ellos Marcel Duchamp, Jean Tinguely y Victor Vasarely. Su obra *Points blancs sur points noirs* [Puntos blancos sobre puntos negros, 1954], hecha específicamente para la muestra, genera una serie de puntos blancos y negros pintados sobre la transparencia de la chapa de plexiglás (ilus. 1). Indagando nexos sobre objetos en el espacio, el dibujo sobrepuesto de Soto genera una ilusión óptica de movimiento. Sensación que se apalanca a través de los reflejos de luz divergentes sobre el espacio pictórico; [de hecho,] la obra cinética inicial del artista señala ya su anhelo de liberar la forma del espacio.

En la década de cincuenta e inicios de los sesenta, muchos artistas sudamericanos jóvenes empezaron a operar con estilos abstractos y nuevos medios artísticos a modo de alejarse de las narrativas de la figuración, pintura prevaleciente entre artistas de generaciones anteriores.<sup>2</sup> Artistas venezolanos tales como Soto y Carlos Cruz-Diez (1923–2019) prefirieron operar a través del vocabulario artístico “universal”, rompiendo así con tradiciones estéticas nacionales para explorar el potencial de un lenguaje moderno que articulara sus preocupaciones tanto estéticas como sociopolíticas. Por ello pasan a involucrarse con las artes Op y Cinética (identificada en Venezuela como Cinetismo); en parte porque les permitía hurgar en ideas sobre inestabilidad y desajuste social, al mismo tiempo que colocaban una experiencia ante el observador que no estaba siendo mediada por imágenes tradicionales de la vida y/o estereotipos. Más aún, tras lo vivido en París, muchos artistas de América del Sur se enteraron de condiciones urbanas y relaciones sociales solo al volver a sus países natales.

Ambos artistas venezolanos contribuyeron críticamente al desarrollo del movimiento cinético en Europa y América participando de exposiciones importantes como la itinerante *Bewogen Beweging* [Movimiento movido] en el Stedelijk Museum (Amsterdam, 1961) enfatizando el protagonismo latinoamericano esa década de sesenta. Eran artistas con formación en escuelas de arte latinoamericanas y fortalecidos por tradiciones artísticas latinoamericanas, los cuales a menudo viajaban a Europa. De hecho, Soto, Cruz-Diez, así como el argentino Julio Le Parc, se encontraban entre aquellos latinoamericanos que se vieron privilegiados por una formación extra: el lenguaje innovador (cinético y op) que ponía al frente la presencia latinoamericana en el meollo de la discusión artística transoceánica. En la actualidad, los aportes de Soto en el escenario artístico parisino en la posguerra (entre los cincuenta



viewer that was not mediated by images of traditional or stereotypical life in Latin America. Still, even in Paris, many artists from South America were informed by the urban conditions and social relations back in their home countries.

At the same time, Venezuelan artists such as Soto and Cruz-Diez contributed critically to the development of the Kinetic art movement in Europe and the United States. Both artists participated in major exhibitions such as the 1961 traveling *Bewogen Beweging (Moving Movement/Movement in Art)*, exemplifying the important role played by Latin American, and specifically Venezuelan, artists in the development of Kinetic art during the 1960s. The participants were artists from Latin America, trained in Latin American art schools and steeped in Latin American artistic traditions, who constantly traveled between their countries and Europe. Indeed, Soto, Cruz-Diez, and the Argentine Julio Le Parc were among the South America artists who occupied privileged positions in the formation of a novel aesthetic language—Kinetic and Op art—while also foregrounding Latin American presence within hegemonic transoceanic artistic conversations. Today, Soto's contributions to the postwar Parisian Kinetic art scene of the 1950s and 1960s is widely acknowledged. But how did his background as a Venezuelan artist affect his rationale and drive to join an international, primarily Eurocentric dialogue?

This essay examines Soto's contributions to the development of Kinetic and Op art in Paris in the 1950s and 1960s. It relies on two primary source documents that reflect this tension in his work between local and regional discourses and an internationalism that played out in the critical Caraqueño press: Marta Traba and Alejandro Otero's debate in the *El Nacional* literary supplement. Though Soto worked primarily in an international context, the reception of his work must consider his subject position as a Venezuelan artist working abroad. Soto's Kinetic works of the 1950s and 1960s explore notions of universality by instilling a sense of transience in the viewer, an approach rooted in his experience in a rapidly modernizing Venezuela and one that could also appeal to viewers in postwar Paris.

### **Soto's Journey Toward Optical Experimentation**

Jesús Rafael Soto is one of the best-known Venezuelan practitioners of Op-Kinetic art. Born in Ciudad Bolívar, an international rural port city, Soto showed an interest in the arts from a young age. To help support his family, he began painting signs for the local movie theater at age sixteen. In 1942, he received a scholarship to study in the Escuela de Bellas Artes in Caracas, where he would focus on creating figurative painting. Shortly after, in 1947, he became the director of the Escuela de Bellas Artes in Maracaibo until 1950, when he decided to move to Paris. His oeuvre spanning this decade is characterized by an interest in both organic and geometric forms, evident in his *Repeticiones* and *Progresiones* (1952).

Before his move, Soto spent the 1940s and 1950s in Caracas during a period when Venezuela was undergoing accelerated modernization as a result of the oil boom. In addition, the overthrow of President Medina Angarita in 1945, the reforms under leftist president Rómulo Betancourt, and the brief presidency of the first democratically elected candidate Rómulo Gallegos in 1948, before his fall to a military coup,

y los sesenta) posee un amplio reconocimiento. La pregunta es ¿Cómo su bagaje artístico venezolano alteró sus bases hasta lanzarlos a integrarse a un diálogo internacional, específicamente eurocéntrico?

Este ensayo indaga el aporte de Soto al desarrollo de las artes cinética y op en el París de las décadas de cincuenta y sesenta. Se apoya como fuente en dos documentos primarios que reflejan la tensión en su obra entre los discursos local e internacional, según fueron representados en la prensa crítica caraqueña. [Me refiero a] el debate en el suplemento literario de *El Nacional* entre Marta Traba y Alejandro Otero. Pese a que Soto haya operado en principio en un contexto internacional, la recepción de su obra lo consideraba desde una posición de sujeto artístico venezolano que trabaja en el exterior. Sus obras de las décadas de cincuenta y sesenta indagan nociones de universalidad infundiéndole un sentido de impermanencia al observador, enfoque basado en su experiencia personal sobre la acelerada modernización en Venezuela, la cual pudo ser atractiva también para el espectador del París de posguerra.

### **La trayectoria de Soto hacia la experimentación óptica**

Jesús Rafael Soto es uno de los más reconocidos practicantes venezolanos de las artes cinética y op. Nacido en Ciudad Bolívar, una ciudad portuaria en el interior del país, muestra desde temprana edad su interés artístico. Para ayudar al sustento familiar, a los dieciséis años empieza pintando letreros para el cine de esa localidad. En 1942, obtiene una beca para ir a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Caracas, donde se concentra en la pintura figurativa. Tiempo después, en 1947, lo nombran director de la Escuela de Bellas Artes en Maracaibo hasta 1950, cuando decide trasladarse a París. Lo que su obra comprende a lo largo de esa década se caracteriza tanto por un interés por lo orgánico como por formas geométricas; algo que se torna evidente con *Repeticiones* y *Progresiones* (1952).

Antes de la mudanza, Soto vivió las décadas de cuarenta y cincuenta en Caracas, período en el cual Venezuela pasaba por un proceso acelerado de modernización a resultas del impulso petrolero. Más aún, para que fuera derrocado el Presidente Medina Angarita en 1945, las reformas bajo la presidencia izquierdista de Rómulo Betancourt — así como la breve presidencia del primer candidato elegido democráticamente, Rómulo Gallegos, en 1948, y caído con un golpe militar— impulsaron un tipo de modernización transitoria la cual generó, al mismo tiempo, optimismo y ansiedad. Según explica la escritora venezolana Sandra Pinardi, respecto a este período, la modernización en la esfera sociopolítica se caracterizó por “la dificultad de consolidar y mantener la república democrática, así como por la constante desintegración de las estructuras institucionales”; simultáneamente, en las artes plásticas, “el impulso modernizador” se vio “totalmente realizado”.<sup>2</sup> Desde el punto de vista urbano, el petróleo cumplió un papel primordial, al grado de incentivar un impulso nacional modernizador infundiendo progreso en la mente caraqueña y siendo fuente para el apoyo a las artes.

Hasta los años cuarenta, la pintura en Venezuela se había enfocado en ilustrar versiones arcaicas e idealizadas del entorno regional. Los estilos figurativos tradicionales ponían en primer plano el tema del sujeto local, según lo estereotipan los murales históricos de Pedro Centeno Vallenilla,

propelled a form of transitory modernization that was simultaneously optimistic and anxiety-provoking. As Venezuelan scholar Sandra Pinardi has explained of this period, modernization in the sociopolitical sphere was characterized by “the difficulty of consolidating and maintaining a democratic republic, and with the persistent breakdown of institutional structures”; the same time, in the visual arts “the modernizing impulse” became “fully realized.” In the city, oil played a central role to the degree that it instilled a national drive to modernize and embrace progress in the minds of Caraqueños and served as a source of funding to support the arts.

Until the 1940s in Venezuela, painting had centered on depicting idealized and archaizing versions of local settings. Traditional figurative painting styles foregrounding local subject matter, such as those typified in the historical murals of Pedro Centeno Vallenilla, preceded and co-existed with other artistic trends such as Abstract Expressionism, which had been gaining momentum in North America and Europe, and geometric abstraction within the local sphere.<sup>3</sup> Already in the 1930s, Venezuelan critics like Alfredo Boulton, a proponent of a universalist approach to art, described the preference for traditional figurative and “indigenist” modes, as lacking in “international value.”<sup>4</sup> Boulton’s commentary is emblematic of a larger cultural view emerging in 1940s Venezuela that appealed to universalist trends, which would in turn place some Latin American artists at the center of a transnational dialogue.<sup>5</sup> The rhetoric of universality represented a fitting language for Venezuelan artists who wanted to create an art devoid of politically explicit or geographically defined markers while also appealing to the ideology of development.<sup>6</sup>

In 1940s Caracas, economic development brought with it a sense of optimism and what seemed like a viable opportunity to incorporate Latin American art into the transatlantic conversation. Venezuelan artists were soon traveling abroad, supported by grants from the government, and it was these artists returning from abroad who contributed to debates on national artistic character.<sup>7</sup> Locally, proponents of modern art enjoyed the first *Exposición panamericana de arte moderno*, hosted by the Museo de Bellas Artes in Caracas, and the establishment of the Taller Libre de Arte in 1948. The Taller functioned as a kind of artistic and pedagogical space where artists could meet, host conferences, and hold debates about the fate of modern art in the city.<sup>8</sup> Later in 1948, the Taller would hold an exhibition featuring the work of the modern Argentine Grupo Concreto-Invencción, whose works employed geometric abstraction. Both instances—the Museo de Bellas Artes’ pan-Latin American exhibition and the Taller’s exhibitions of international artists—located Venezuelan art within trans-Latin American aesthetic circuits that centered abstraction and experimentation.

Progress was a mentality embraced by the elites and the state, which propelled the construction of housing projects and university complexes like the Ciudad Universitaria during the 1940s and 1950s. Art historian Osbel Suárez asserts that the drive toward modernist artistic trends in Venezuela, including Kinetic and Op art, was proactively advanced by the ruling classes as an instrument for establishing the progressivist facade of the country.<sup>9</sup> Though the Kinetic art movement would gain momentum by the early to mid-1950s, the transition to democracy in Venezuela would only take place after 1958 when the

precedidos y de la misma época de otras tendencias artísticas como el expresionismo abstracto, el cual estaba en auge en los Estados Unidos y Europa, así como la abstracción geométrica en el meollo de la esfera local.<sup>3</sup> Ya en la década de treinta, críticos venezolanos como Alfredo Boulton (quien propugnaba un enfoque universalista para el arte) describía la preferencia nacional hacia lo figurativo, y modos indigenistas, como carentes de “valor internacional”.<sup>4</sup> Este comentario de Boulton es emblemático de una visión cultural más amplia que surge en el país en los años cuarenta y apela hacia tendencias internacionalistas, las cuales traerían a los artistas latinoamericanos al centro de un diálogo transnacional.<sup>5</sup> La retórica de universalismo era en sí un lenguaje propicio para aquellos artistas venezolanos deseosos de crear un arte ajeno a lo explícito políticamente con lindes definidos por la geografía, al mismo tiempo que se apelara a una ideología desarrollista.<sup>6</sup>

En la Caracas de la década de cuarenta, el desarrollo económico trajo consigo cierto optimismo y lo que parecía ser una oportunidad viable para integrar al arte latinoamericano al diálogo de ultramar. Los creadores venezolanos de inmediato viajaban al exterior bajo el sustento de becas gubernamentales; fueron estos artistas que regresaban los que contribuyen al debate sobre el carácter nacional del arte.<sup>7</sup> En lo local, los proponentes de modernidad en el arte ya disfrutaban de la primera *Exposición panamericana de arte moderno*, realizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas, así como del establecimiento del Taller Libre de Arte en 1948. El TLA funcionó como una especie de espacio pedagógico y artístico donde este medio se pudiera reunir, ofrecer conferencias y debates sobre el destino del arte moderno en la ciudad.<sup>8</sup> A seguir, en 1948, el TLA realizó una muestra que expuso la obra de la agrupación argentina Arte Concreto-Invencción, involucrada en abstracción geométrica.. En ambas instancias —la muestra panamericana en el MBA caraqueño y la exhibición de artistas internacionales en el TLA— colocaban al arte venezolano enfrascado con circuitos estéticos a lo largo de América Latina y cuyo foco era tanto la abstracción como la experimentación.

El progreso se adentra en la mentalidad de las élites y del Estado Venezolano impulsando el proyecto y construcción de viviendas, así como de complejos estudiantiles como la Ciudad Universitaria durante las décadas de cuarenta y cincuenta. El historiador del arte Osbel Suárez afirma que el impulso hacia tendencias artísticas modernistas (artes cinética y op, incluidas) obtuvo el apoyo incisivo de las clases dirigentes como instrumental para establecer una fachada progresista del país.<sup>9</sup> Pese a que el movimiento cinético ya estaba en auge a inicios y mediados de los cincuenta, la transición democrática solo tuvo lugar después de 1958 cuando la nación derroca de la presidencia al General Marcos Pérez Jiménez. Las clases altas del país, en última instancia, apoyaban corrientes de vanguardia artística, así como los experimentos científicos, como estrategia propicia para un internacionalismo capaz de salir con éxito en la integración del país tanto al discurso internacional como al mercado.<sup>10</sup>

De acuerdo a la historiadora y curadora Estrellita Brodsky, tanto las experiencias de levantamientos sociales como de desarrollo económico en Venezuela se vieron acompañadas de sentimientos de inestabilidad, cambio y desplazamiento para el individuo medio.<sup>11</sup> E indaga cómo Soto, proveniente de un trasfondo de familia rural de

national coup d'état removed General Marcos Pérez Jiménez from presidency. Venezuela's upper class ultimately supported the avant-garde artistic currents and scientific experimentation to strategically appeal to a sense of internationalism that would successfully integrate the country within international discourses and markets.<sup>10</sup>

According to curator and scholar Estrellita Brodsky, experiences of social upheaval and economic development in Venezuela were accompanied by feelings of instability, mutability, and displacement for the average individual.<sup>11</sup> Brodsky explores how Soto, coming from a regional lower-class family background in this tumultuous context, viewed technology as a tool to integrate his perspective into a predominantly European modernist discourse. Soto understood Kinetic art as a pathway toward modernization but also as a tool for the introduction of an unmediated, potentially universal experience, not necessarily

clase baja, en medio de ese contexto tan desajustado, percibe la tecnología como herramienta que integra su perspectiva en el ámbito de un discurso modernista predominantemente europeo. Soto entendió el cinetismo como derrotero hacia la modernización, aunque también como utensilio para la presentación de una experiencia carente de mediación, aunque potencialmente universal y no necesariamente arraigada a las imágenes folklóricas. Al mismo tiempo, sus obras cinéticas están impregnadas y reflejan su propia experiencia como artista venezolano radicado en el exterior.

### El debate en Venezuela sobre la producción internacional

Mientras los artistas sudamericanos operando fuera se involucraban con las artes cinética y op, el público en el continente entendía sus obras en relación a los debates surgidos en torno a la producción artística latinoamericana en las décadas de cincuenta y sesenta. Tanto artistas como críticos ponderaban el asunto de si el medio local hacía un arte culturalmente relevante integrándose al discurrir internacional. Esto es, ¿Podrían los artistas latinoamericanos adoptar estilos artísticos en principio “eurocéntricos” (tales como el cinetismo y el op) y aún así generar un arte que fuera significativo dentro del vocabulario local? A finales del siglo XX, las ideas de “modernidad” y de “hibridismo”, privilegiadas en los escritos de Néstor García Canclini, vendrían a complicar tales nociones. Fue él quien introdujo un enfoque interdisciplinario al estudio de la modernización, argumentando que elementos culturales, lo popular y la comunicación de masas interactúan afectando el modo cómo la modernidad opera dentro de Latinoamérica. La modernidad se entendió no como aquella fuerza dominante que sustituye lo tradicional, sino como un conjunto de esfuerzos llevados a cabo a través de las esferas cultural, política y económica con objeto de atender a “la heterogeneidad multitemporal” de una nación.<sup>12</sup> No obstante, a mediados de siglo, reconocidos artistas y críticos tales como Marta Traba tildaron la exploración de estilos artísticos extranjeros como siendo un emprendimiento inapropiado para el artista latinoamericano.

Fue Traba una de las más destacadas voces frente a asuntos de internacionalismo, de regionalismo, así como de estilo estético para la producción cultural latinoamericana de los cincuenta y los sesenta. Oriunda de la Argentina, Traba fue una infatigable crítica de arte, la cual pasó la mayor parte de su trayectoria operando en Colombia durante la segunda mitad del siglo. El dos de mayo de 1965, Traba atiza el debate en Venezuela con el artículo “El arte latinoamericano, un falso apocalipsis”, publicado en *El Nacional* caraqueño (ilus. 2); su ensayo monta el teatro para iniciar una controversia que llevaría tres meses en torno a la “identidad latinoamericana”, asunto que dominaba el mundillo artístico de mediados de 1965 en la capital venezolana.<sup>13</sup> En el texto, Traba hurga en una serie de razones que, a su juicio, desencadenaban el proceso de “despersonalización”<sup>14</sup> en América Latina al inicio de esa década. Tal “proceso de despersonalización” se lo adjudica a impulsos del artista urbano en Venezuela para adoptar, de manera acrítica, estilos que son moda en el exterior. Lo “no personal” lo difunde el artista urbano venezolano que adopta, de manera poco crítica, aquellos estilos que se convierten en moda en el exterior; eso incluye: “collages, relieves, pop [y] op”. Este abrazo entre formas culturales modernas y tecnológicas, según se queja, fue un proceso promovido activamente por las clases dominantes en Venezuela, las cuales procuraron integrar al país a vocabularios artísticos y culturales

# El Arte Latinoamericano: un Falso Apocalipsis

MARTA TRABA

**La Herencia Leve de Rafael Ángel Insausti**

MORITA CARRILLO

Una vez más, la gran calidad estética de Rafael Ángel Insausti, que como en su primer libro, se revela en una conversación personal y amable, se manifiesta en esta obra. El autor, que es un escritor de gran talento, nos ofrece una visión crítica y lúcida de la herencia que el artista nos dejó. Insausti, que fue un hombre de gran espíritu, nos muestra cómo se fue formando su personalidad y su obra. El libro es una lectura obligada para todos aquellos que se interesen por el arte latinoamericano y por el legado de un gran artista.

**ALIEJANDRO OREGÓN**



Aliejandro Oregón es un artista colombiano que ha desarrollado una obra muy interesante. Su trabajo se centra en la exploración de la identidad y la cultura. Oregón es un artista muy versátil, que ha trabajado en diferentes medios y técnicas. Su obra es muy crítica y reflexiva, y ha sido reconocida a nivel internacional. Este libro ofrece una visión profunda de su vida y su obra, y es una lectura muy interesante para todos aquellos que se interesen por el arte latinoamericano.

## LAS 10 P. M. MENOS NUNCA

Juan Angel Mogollón

En esta obra, el autor nos ofrece una visión crítica y lúcida de la herencia que el artista nos dejó. El libro es una lectura obligada para todos aquellos que se interesen por el arte latinoamericano y por el legado de un gran artista.

Este libro ofrece una visión profunda de su vida y su obra, y es una lectura muy interesante para todos aquellos que se interesen por el arte latinoamericano.

Fig. 2. Marta Traba, “El arte latinoamericano: un falso apocalipsis,” *El Nacional* (Caracas), May 2, 1965, ICAA D 799377. Courtesy of Fernando Zalamea Traba, Bogotá, Colombia.  
 Ilus. 2. Marta Traba, “El arte latinoamericano: un falso apocalipsis,” *El Nacional* (Caracas, Venezuela), 2 de mayo, 1965. ICAA D 799377. Cortesía de Fernando Zalamea Traba, Bogotá, Colombia.

rooted in folkloric imagery. At the same time, his Kinetic artworks appear to be informed by and reflect upon his own experiences as a Venezuelan artist living abroad.

### The Debate over International Cultural Production in Venezuela

When South American artists working abroad created Op and Kinetic art, audiences in Latin America understood their works in relation to debates about Latin American artistic production in the 1950s and 1960s. Artists and critics alike pondered the question of whether local artists made culturally relevant art by integrating themselves into the international discourse. That is, could Latin American artists adopt primarily “Eurocentric” art styles such as Op and Kinetic art and still make art that was meaningful within local discourses? By the end of the twentieth century, ideas of modernity and hybridity put forth in the writings of Néstor García Canclini would complicate these notions. García Canclini introduced a transdisciplinary approach to the study of modernization, arguing that elements of culture, the popular, and mass communication interact to affect how modernity operates within Latin America. Modernity was understood not as a dominant force that replaces the traditional, but as a set of efforts carried out across political, economic, and cultural spheres in order to address the “multi-temporal heterogeneity” of a nation.<sup>32</sup> However, earlier in the century, prominent artists and critics such as Marta Traba posited the exploration of foreign artistic styles as an inappropriate endeavor for the Latin American artist.

Traba was one of the major voices addressing issues of internationalism, regionalism, and aesthetic style for cultural production in 1950s and 1960s Latin America. The Argentine-born Traba was a prolific art critic who spent much of her career working in Colombia in the second half of the twentieth century. On May 2, 1965, Traba spurred debates in Venezuela with an article entitled “El arte latinoamericano: un falso apocalipsis” published in the country’s newspaper *El Nacional* (fig. 2). Traba’s essay sets the stage for the beginning of a three-month-long controversy regarding the “identity of Latin America” that dominated the art world in Caracas in mid-1965.<sup>33</sup> In her text, Traba investigated a series of reasons that she believed triggered a process of “depersonalization”<sup>34</sup> in Latin American art at the start of the 1960s. By a process of “depersonalization,” she referred to the urban Venezuelan artist’s drive to uncritically adopt artistic styles fashionable abroad, including “collage, relief, pop, [and] op.” This embrace of modern and technological cultural forms, she claimed, was a process actively directed by the dominant classes of Venezuela, which sought to integrate the country within predominantly Eurocentric artistic and cultural discourses. Traba condemned this approach as unoriginal, irrelevant to the country’s history and contemporary realities, and utterly false. According to the critic, the drive toward foreign styles was propelled by a “disciple” complex of contemporary artists, which was in turn driven by socioeconomic underdevelopment.<sup>35</sup> Traba did not reject “foreign” artistic modes completely, however. In the aforementioned article in *El Nacional*, she praised Colombian artist Alejandro Obregón’s work as one possible solution to the problem of Latin American art’s status for its “referencia directa, de imagen geográfica,” (direct reference to the geographic imagery) of his country. Traba elsewhere praised Beatriz González’s approach to Colombian vernacular culture as a local, critical variant of Pop Art.<sup>36</sup> According to Traba, art that merely reflects

predominantemente eurocéntricos. Traba condenaba dicho enfoque como algo carente de originalidad, irrelevante para la historia del país y las realidades contemporáneas, así como absolutamente falso. A su juicio, el impulso hacia estilos foráneos es proyectado por un cierto complejo “de discípulo” en los contemporáneos, generado, a su vez, por subdesarrollo socioeconómico.<sup>35</sup> No obstante, Traba no rechazaba del todo los modos artísticos “extranjeros” en el artículo de *El Nacional* antes mencionado. Elogiaba la obra del colombiano Alejandro Obregón como posible solución al problema del arte latinoamericano en tanto “referencia directa, de imagen geográfica” del país. En otros escritos, destacaba el enfoque hacia la cultura vernácula que hacía Beatriz González a modo de variante crítica del Pop Art.<sup>36</sup> Según Traba, aquel arte que solo refleja la situación latinoamericana debe ser visto como “arte provinciano” por las élites culturales europeas, incluso ser visto como teniendo un nexo “mimético” con la cultura y los estilos artísticos europeos.<sup>37</sup> ¿Cómo entonces podrían los artistas venezolanos, al aplicar estilos modernistas como el cinetismo y el op, evitar la trampa de la “despersonalización”?

Para ella, la adopción venezolana cinética y op por parte de sus élites como instrumental político de progreso se hizo problemático en la medida en que no reflejaba el presente ni tampoco la historia del país. Sin embargo, al condenar un estilo carente de raigambre regional, Traba dejaba pasar las motivaciones individuales del artista para integrarse a los discursos europeo y/o intencional. Su perspectiva es representativa de una tendencia más amplia, la cual, eventualmente, se convirtió en un blanco de reacción del artista contemporáneo. En 1965 y en abierta oposición a Traba estuvo el artista venezolano Alejandro Otero —uno de los que acompañaban a Soto operando con la abstracción geométrica— además del crítico y miembro del grupo *Los Disidentes* J. R. Guillent Pérez. En “Mi Respuesta a Marta Traba,” [ilus. 3], escrito por Otero poco después de que las declaraciones de ella fueran publicadas en el suplemento seminal de *El Nacional*, el artista critica la visión promotora de un “nacionalismo particular” que difunde Traba.<sup>38</sup> El principal argumento de ella giraba en torno a la idea de que la obra del artista latinoamericano solo es relevante en la medida en que transmita un sentido de identidad latinoamericano o asuntos de la contemporaneidad. Otero parece estar de acuerdo con Traba en aspectos como declarar que “nuestra autenticidad, la importancia de lo que somos, depende de si podemos ser reconocidos como venezolanos, colombianos o chilenos.”<sup>39</sup> No obstante, según argumenta Otero, hay valor tanto en la continuidad de tendencias del pasado como en poder involucrarse en el diálogo transcultural. En efecto, señala algunos movimientos artísticos y artistas dentro del canon modernista europeo vinculados al *continuum* de ideas de arte que, de manera abierta, acumularon su inspiración de otras culturas. De manera problemática cita el primitivismo tanto en Pablo Picasso como en Paul Gauguin, bajo el argumento de que “si somos verdaderamente de América, peruanos o bolivianos, si existe en uno el germen de la personalidad, seguiremos siéndolo y continuaremos expresándolo por encima de las vicisitudes que nuestra frágil, aunque fraternal humanidad expresa”<sup>40</sup> El argumento de Otero invierte ideas de mimetismo. A diferencia de los pintores europeos que se apropiaron libremente de cultura visual y artística de manera global en el sur, artistas como Otero y sus pares latinoamericanos afirmaron sus propias culturas, a menudo despreciadas, valiéndose de vocabularios artísticos predominantemente eurocéntri-



tance of what we do, depends on whether we can be recognized as Venezuelans, Colombians, or Chileans.<sup>219</sup> However, Otero argues, there is value in both the continuity of past artistic trends and in engaging in transcultural dialogue. In fact, he points out a number of art movements and artists in the European modernist canon that embraced the continuum of artistic ideas and openly gathered inspiration from other cultures: as examples, he (problematically) cites Pablo Picasso and Paul Gauguin's primitivism, arguing "If we are truly Americans, Peruvians or Bolivians, if there is in us even a germ of personality, we will continue to be so and we will continue to express it above all the vicissitudes our fragile, but very fraternal humanity experiences."<sup>220</sup> Otero's argument reverses ideas of mimeticism. Unlike the European painters that appropriated freely from artists and visual culture of the global South, artists like Otero and his Latin American peers asserted their own oft-overlooked cultures through dominant (Eurocentric) artistic vocabularies. Otero argues that by engaging in transnational artistic discourse, the Latin American artist does not stop being Latin American; neither is their ability to meaningfully contribute to their local and international context hindered. Otero's text establishes the significance of the artist's individuality, influenced by their specific milieu and intellectual formation, in the continuity and exchange of ideas through time. Moreover, an artist's individual intellectual and aesthetic formation, Otero suggests, is a condition inherent to Latin American art, regardless of whether one engages with a local/regional or European artistic movement. Otero's views represent those of a new generation of contemporary artists in mid-twentieth century Venezuela that wanted to engage in transatlantic discourses while also actively positioning their individualities at the center of Kinetic art's history. Artists like Soto would leave Venezuela in 1950 both to escape what they considered the provincial artistic scene and to explore the possibilities associated with Kinetic and Op art in France.

### Soto's Early Kinetic Works

In Soto's Kinetic works of the mid-1950s, he explores the modernist idea of universality by instilling a feeling of transience in the viewer. Arguably, this bodily impermanence of sensation created by his Kinetic works is akin to the artist's own experience as a transatlantic artist in the midst of accelerated growth and advancement in twentieth-century Latin America. Through his works, he leverages a sensation of fluidity and mutability through the use of superimposed lines to create an optical illusion. In a 1965 interview with writer and curator Guy Brett, Soto made reference to the concept of universality: "The principle which governs the picture [...] a general law of the universe that governs everything."<sup>221</sup> His exploration of the relations between compositional elements in space reveals Soto's interest in finding universal principles that apply to all things equally. It is through this quest to find a universality of experience that Soto establishes an aesthetic encounter that is both informed by the instability of Venezuela's rapid modernization and simultaneously holds meaning for international audiences. By working in Op and Kinetic modes in the 1950s and 1960s, Soto not only reflects on his experience within a lineage of Venezuelan artists seeking to mediate the local and the cosmopolitan but also simultaneously aims to become part of certain types of internationalist dialogues that he encountered in 1950s–70s Europe.

observador, así como las condiciones de luz natural en el espacio.<sup>22</sup> Pese a la aparente estabilidad del medio, la aparente materialidad de la obra es negada vía movimiento resultante del efecto óptico. Más aún, la sobreposición de colores contrastantes —como negro contra blanco, o gris contra blanco impreso tanto en el fondo como en los planos del fondo, respectivamente, acentúa el efecto óptico de disociación al crear sombras flotantes y posterior mezcla óptica apalancándose. Dibujadas en abstracto, las formas triangulares y rectangulares que flotan al centro de la mayor parte del plano no parecen cumplir ningún propósito más allá de sugerir una sensación posterior de movimiento. Soto tuvo en consideración las condiciones de luz natural sobre la obra en el espacio expositivo; tanto el plexiglás como las varillas metálicas proyectan una sombra sobre la pared, la cual, a su vez, viene a reforzar un sentido de tridimensionalidad y movimiento.

La estructuras cinéticas de Soto son testimonio del ámbito en constante evolución que impregna a la ciudad de Caracas a mediados del siglo XX. De acuerdo a lo señalado por Brett, el arte de esa época "hace eco del dualismo que aqueja Europa entre el impulso de la abstracción geométrica hacia un orden y el caos generado por la maraña mutante entre expresionismo y la figuración simbólica."<sup>23</sup> En la América Latina, sin embargo, tal yuxtaposición entre el empuje ordenador y el lenguaje visual expresivo no respondía, en principio, a una Guerra Mundial reciente sino a la acelerada modernización en las urbes latinoamericanas en los años cincuenta. Las obras de Soto procuran crear una modalidad estética internacionalista que fuera legible al propiciar una experiencia multisensorial en la cual el observador-participante está en vías de interactuar con la obra de innumerables maneras. Al participar, se involucra con todo ello, no solo por medio de la observación visual, sino por medio del su desplazamiento físico en el espacio. A diferencia de los movimientos artísticos figurativos que le anteceden, el cinetismo no requiere que el espectador posea un conocimiento cultural previo [como bagaje], ni siquiera contexto para enterarse del significado de la obra; ésta se presenta por sí misma como pura experiencia cuyo objetivo es quedar accesible a todos, *teóricamente*.

La visualización que hace Soto de lo cinético en esta obra, así como en otras tantas, compendia su esfuerzo para concebir aquello que consideraba como una experiencia universal por medio de tácticas cinéticas. Cabe añadir que responde a la propia experiencia nacional venezolana durante los años cincuenta y sesenta, caracterizadores de un ajetreo modernizador, la urbanización e involucramiento con modos/modelos de pensamiento y producción internacional.<sup>24</sup> En el caso específico venezolano, historiadores del arte como Suárez propone que el cinetismo fue inmediatamente adoptado a modo de apariencia "progresista", ante la riqueza económica en reciente auge debido a recursos naturales como el petróleo.<sup>25</sup> Soto se vale de estrategias cinéticas —las cuales reflejan significativamente aspectos de la modernización (v.g. urbanización e industrialización)— como algo que altera no solo las relaciones económicas sino también la experiencia espacial del espectador. A mediados de los sesenta, ésto se hace más evidente con la serie Penetrables que siguió desarrollando a lo largo del tiempo.

One of his Estructuras cinéticas, *Untitled* (1956) (fig. 4), in the collection of the Museum of Fine Arts, Houston, exemplifies these concepts of mutability and instability. In this work, Soto layers a set of oil-painted Plexiglas planes, each individually marked with vertical, horizontal, or diagonal lines in black, white, and gray. This superimposed design of lines virtually floating in space generates a kind of rhythm that develops in time and space depending on the participant's perspective. That is, the work quickly evolves according to the individual's positioning and the atmospheric-light conditions in space.<sup>22</sup> Although seemingly stable in medium, the apparent materiality of the work is denied through the movement that results from an optical effect. Furthermore, the superimposition of contrasting colors like black against white or gray against white imprinted on the foreground and background planes, respectively, accentuates the optical effect of dissociation by creating floating shadows and further leveraging optical mixing. Abstract in design, the rectangular and triangular forms that float in the center of the foremost plane do not seem to fulfill any purpose besides that of further advancing an illusion of movement. Soto considered the placement and light-atmospheric conditions of the work in the exhibition space: the Plexiglas and metal rods cast a shadow on the wall, which further reinforces a sense of three-dimensionality and movement.

El foco del ensayo recae en los aportes de Soto al desarrollo de un cinetismo internacional en las décadas de cincuenta y sesenta, así como sus implicaciones en el discurso local. La cuestión de si el cinetismo fue un lenguaje artístico pertinente para los jóvenes artistas en Sudamérica, con el cual reflejaran su entorno local, tuvo acaloradas discusiones en la región. Críticos como Traba lo juzgaba contrario por el vacío imitador de ese estilo. En respuesta, artistas del ramo como Otero y Soto censuraron dicha perspectiva como promotora de un cierto nacionalismo; en contraposición, adoptaron la postura de su propio individualismo en el meollo de ese diálogo ultramarino. De hecho, para algunos artistas sudamericanos, el cinetismo vino a representar una posibilidad libertadora. El hecho de que la obra cinética pudiera ser vivida por cualquiera como experiencia compartida por todos —no obstante su trasfondo social— hizo que el estilo se convirtiera en algo apremiante para los artistas de la región.

Fig. 4. Jesús Rafael Soto, *Sin título (Untitled)*, 1956, paint on Plexiglas and wood with screws, 21 3/4 × 21 7/8 × 13 in. (55.2 × 55.6 × 33 cm). Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

Ilus. 4. Jesús Rafael Soto, *Sin título*, 1956, pintura sobre plexiglás y madera con tornillos 21 3/4 × 21 7/8 × 13 in. (55.2 × 55.6 × 33 cm). Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.



Soto's Kinetic structures are a testament to the atmosphere of constant evolution that was underway in the city of Caracas during the mid-twentieth century. As Brett puts it, art during this time “echoes the dualism found in Europe between geometric abstraction's drive to order, and the chaotic, mutating tangle of expressionism and symbolist figuration.”<sup>23</sup> However, in Latin America, this juxtaposition between a drive to order and expressive visual language was not primarily responding to the recent world war, but to the rapid modernization of mid-twentieth century Latin American cities. Soto's works seek to create an internationally legible aesthetic modality by facilitating a multisensory experience in which the viewer is expected to interact with the work in a multitude of ways. The participant engages with it not only through visual observation but through physical movement in space. Unlike preceding figurative art movements, Kinetic art does not require the viewer to have any preconceived cultural knowledge or context in order to comprehend the artwork. The artwork presents itself as an experience meant to be *theoretically* accessible to anyone.

Soto's visualization of movement in this work as well as others epitomizes his efforts to create what he considered to be a universal experience via the use of Kinetic strategies. In addition, it responds to his experience in Venezuela during the 1950s and 1960s, characterized by rapid modernization, urbanization, and an embrace of international modes of production and thinking.<sup>24</sup> In the case of Venezuela, art historians such as Suárez propose that Op-Kinetic art was readily adopted as a means to appear “progressive” in the face of newfound economic wealth and natural resources such as petroleum.<sup>25</sup> Soto makes use of Op-Kinetic strategies that meaningfully reflect upon aspects of modernization (e.g., urbanization and industrialization) in his home country as something that changes not only economic relations but also viewers' experiences of space. This becomes even clearer in his mid-1960s *Penetrables*, a series he would continue to develop for decades.

This essay has focused on Soto's contributions to the development of the international Kinetic art movement during the 1950s and 1960s and its implications for local and regional discourses. The question of whether Kinetic was an appropriate artistic language for young South American artists to reflect on their local milieus was hotly debated within their region. Critics like Traba argued against the style's vacuous mimicry. In response, some artists such as Otero and Soto decried this perspective as promoting a certain nationalism, instead opting to position their own individualities at the center of the transatlantic dialogue. Indeed, for some South American artists, Kinetic art represented a liberating possibility. The fact that Kinetic works could be experienced by anyone on equal terms, regardless of social background made this style all the more compelling for contemporary South American artists.

Soto aimed to reimagine the relationship between form and space through the use of superimposed line designs to simulate optical movement. Through his works, three-dimensional space becomes active in order to facilitate a multisensory experience. His embrace of Kinetic and Op art originated from his experience in rapidly modernizing Venezuela at a specific historical moment when optimism and utopian ideals were palpable. Although the failures and disillusionment of the modernist project in Venezuela and universality's (Eurocentric) limitations would later complicate Op-Kinetic art's legacy, Soto and his peers actively sought to construct another vision of a Venezuelan—and international—modernity accessible to all.

Soto tenía en mira el reimaginar el vínculo entre forma y espacio por medio del empleo de líneas sobrepuestas dibujadas para simular un movimiento óptico. Con tales obras el espacio tridimensional se torna activo para propiciar una experiencia multisensorial. La adhesión tanto al cinetismo como al Op Art nace de su experiencia en una Venezuela de crecimiento vertiginoso durante un momento específico de su historia cuando ambos, el optimismo y los ideales utópicos eran palpables. A pesar de las fallas y de la desilusión que acarreó el proyecto modernista en Venezuela, así como las limitaciones de un universalismo (eurocéntrico) vendrían a complicar el legado tanto del cinetismo como del arte óptico. Soto y sus seguidores procuraron, activamente, erigir otra visión de modernidad accesible para todos, en Venezuela y a nivel internacional.

Traducido por Héctor Olea



## NOTES

- 1 For example, see Adele Nelson on the debates in early 1950s Brazil between a previous artistic generation's "accepted, uncontroversial depictions of national and regional distinctiveness, deemed to be created with authenticity" versus abstracted and geometricized works by younger artists. Adele Nelson, *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil* (Los Angeles: University of California Press, 2022), 127. On the political implications of younger Mexican artists' rejection of muralism in favor of more abstract modes, see Patrick Iber, *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015).
- 2 Sandra Pinardi, "The Desire for Emancipation: Origins and Destiny," in *Alfredo Boulton and His Contemporaries: A Critical Dialogue* (New York: The Museum of Modern Art, 2008), 335.
- 3 Marguerite Mayhall, "Modernist but not Exceptional: The Debate over Modern Art and National Identity in 1950s Venezuela," *Latin American Perspectives* 32, no. 2 (2005): 124–46.
- 4 Alfredo Boulton (Bruno Plá), "La pintura Venezolana como valor internacional," *El Universal* (Caracas, 1933), reprinted and translated in Jiménez, *Alfredo Boulton and His Contemporaries*, 107.
- 5 Other artists and critics including Uslar Pietri, Mariano Picón Salas, and Rómulo Gallegos, who all grew up with the Generación del 28, concurred with Boulton's view and sought to promote modernist art in Venezuela. While these critics were firm proponents of a universalist trend, others proposed landscape painting and a focus on the history of *mestizaje* (miscegenation) as a more appropriate route for Venezuela. See Roldán Esteva-Grillet, "Alfredo Boulton and the Historiography of Venezuelan Art," in *Alfredo Boulton and His Contemporaries*, 61–62.
- 6 Alexander Alberro, "Time Objects," in *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth Century Latin American Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 79–80.
- 7 See Alejandro Otero's defense of young Venezuelan artists who had spent time studying and painting in Paris. Alejandro Otero Rodríguez, "Como trabajamos los pintores venezolanos en París: por un balance más justo de la verdad," *El Nacional* (Caracas), July 17, 1949, ICAA DA 1102443.
- 8 On the Taller, see Alberro, *Abstraction in Reverse*, 71–74.
- 9 Osbel Suárez, "La lógica del éxtasis" in William Jeffett et al., *Lo[s] cinético[s]* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007).
- 10 Suárez, "La lógica del éxtasis."
- 11 Estrellita Brodsky, "Latin American Artists in Postwar Paris: Jesús Rafael Soto and Julio Le Parc, 1950–1970," *ProQuest Dissertations and Theses* (PhD diss., New York University, 2009), 18.
- 12 Néstor García Canclini, "Entrance," in *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 1–11.
- 13 Marta Traba, "El Arte Latinoamericano: Un Falso Apocalipsis," *El Nacional* (Caracas), May 2, 1965, ICAA DA 799377.
- 14 Traba, "El Arte Latinoamericano."
- 15 Traba, "El Arte Latinoamericano."
- 16 Traba, "El Arte Latinoamericano." Beatriz González, "Andy Warhol y la recepción del arte pop en Colombia," in *Andy Warhol: Mr. America* (Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República, 2009).
- 17 Traba, "El Arte Latinoamericano."
- 18 Alejandro Otero, "Mi Respuesta a Marta Traba," *El Nacional* (Caracas), August 8, 1965, ICAA DA 798967.
- 19 Otero, "Mi Respuesta a Marta." "nuestra autenticidad, la importancia de lo que hagamos, depende de que se nos pueda reconocer como venezolanos, como colombianos o chilenos..."
- 20 Otero, "Mi Respuesta a Marta."
- 21 Jesús Soto, in Guy Brett "Dialogue: Jesús-Rafael Soto & Guy Brett, Paris, rue de Turenne, April 1965," in Paulo Venancio Filho, ed., *Soto: A construção da imaterialidade* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005), 129.
- 22 On the moiré effect in particular, see Alberro, 118.
- 23 Guy Brett, "Inverted Utopias," *Artforum International* vol. 43, no. 3 (November 2004): 217.
- 24 Estrellita Brodsky, "Latin American Artists in Postwar Paris," 18.
- 25 On the other hand, philosophies of science-based art, such as Kinetic art, were dismissed by some artists in Western Europe and the United States due to a postwar phobia of technology and an understanding of the damage it could spawn. Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

## NOTAS

- 1 Véase, por ejemplo, texto de Adele Nelson sobre los debates en el Brasil de inicios de los cincuenta, entre la generación anterior y sus "ilustraciones aceptadas sin cortapisas de distinciones nacionales y regionales, juzgadas como creaciones con autenticidad" contra las obras abstracto-geométricas de los más jóvenes. Adele Nelson, *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil* (Los Angeles: University of California Press, 2022), 127. En referencia a implicaciones políticas de artistas mexicanos más jóvenes y su reacción antimuralista para favorecer modos de abstracción, consultar de Patrick Iber, *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015).
- 2 Sandra Pinardi, "The Desire for Emancipation: Origins and Destiny," en *Alfredo Boulton and His Contemporaries: A Critical Dialogue* (New York: The Museum of Modern Art, 2008), 335.
- 3 Marguerite Mayhall, "Modernist but not Exceptional: The Debate over Modern Art and National Identity in 1950s Venezuela," *Latin American Perspectives* 32, no. 2 (2005): 124–46.
- 4 Alfredo Boulton [alias Bruno Plá], "La pintura Venezolana como valor internacional," *El Universal* (Caracas, 1933), reimpresso y traducido en Ariel Jiménez, *Alfredo Boulton and His Contemporaries*, 107.
- 5 Otros artistas y críticos —Uslar Pietri, Mariano Picón Salas y Rómulo Gallegos, los cuales crecen en la Generación del 28— concuerdan con la visión de Boulton, procurando así promover el arte modernista en Venezuela. Mientras estos eran proponentes firmes de la tendencia universalista, otros seguían insistiendo en el paisajismo y en el enfoque histórico del *mestizaje* ascomo ruta propicia para Venezuela. Véase Roldán Esteva-Grillet, "Alfredo Boulton and the Historiography of Venezuelan Art," in *Alfredo Boulton and His Contemporaries*, 61–62.
- 6 Alexander Alberro, "Time Objects" en *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth Century Latin American Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 79–80.
- 7 Véase la defensa de Otero de los jóvenes venezolanos que pasaron tiempo de estudio con becas gubernamentales en París. Alejandro Otero Rodríguez, "Como trabajamos los pintores venezolanos en París: por un balance más justo de la verdad," *El Nacional* (Caracas), julio 17, 1949, Archivo Digital ICAA DA 1102443.
- 8 Respecto al TLA, consúltese de Alberro, *Abstraction in Reverse*, 71–74.
- 9 Osbel Suárez, "La lógica del éxtasis" en William Jeffett et al., *Lo[s] cinético[s]* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007).
- 10 Suárez, *ibidem*.
- 11 Estrellita Brodsky, "Latin American Artists in Postwar Paris: Jesús Rafael Soto and Julio Le Parc, 1950–1970," *ProQuest Dissertations and Theses* (Disertación de Doctorado, New York University, 2009), 18.
- 12 Néstor García Canclini, "Entrance," en *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 1–11.
- 13 Marta Traba, "El Arte Latinoamericano: Un Falso Apocalipsis," *El Nacional* (Caracas), mayo 2, 1965, Archivo Digital ICAA DA 799377.
- 14 Traba, (1965), *ibidem*.
- 15 Traba, (1965), *ibid.*
- 16 Traba, "El Arte Latinoamericano," Beatriz González, "Andy Warhol y la recepción del arte pop en Colombia," en *Andy Warhol: Mr. America* (Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República, 2009).
- 17 Traba, "El Arte Latinoamericano" (1965).
- 18 Alejandro Otero, "Mi Respuesta a Marta Traba," *El Nacional* (Caracas), agosto 8, 1965, Archivo Digital ICAA DA 798967.
- 19 Otero, "Mi Respuesta a Marta" (1965).
- 20 Otero, "Mi Respuesta a Marta."
- 21 Jesús Soto, apud Guy Brett "Dialogue: Jesús-Rafael Soto & Guy Brett, Paris, rue de Turenne, April 1965," in Paulo Venancio Filho, ed., *Soto: A construção da imaterialidade* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005), 129.
- 22 En paericular sobre el efecto moiré, véase Alberro (2017), 118.
- 23 Guy Brett, "Inverted Utopias," *Artforum International* vol. 43, no. 3 (noviembre 2004): 217.
- 24 Brodsky, "Latin American Artists in Postwar Paris" (2009), 18.
- 25 Por otra parte, las filosofías de las artes de base científica como el cinetismo fueron ignoradas por artistas de la Europa Occidental y los Esytados Unidos, debido a la fobia antitecnológica de posguerra y del entendimiento de los daños que pudiera causar. Véase, Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

## CONTRIBUTORS

**Oscar A. Acosta** holds a degree in history from the Universidad Autónoma del Estado de Morelos, a master's in international history from the Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), and a specialization in teaching history from the Universidad Nacional Abierta y a Distancia de México. He is currently enrolled in the history doctoral program at El Colegio de México, where he is writing a thesis on the intellectual and artistic networks in the Americas and Spain that were inspired by the public art project advocated by David Alfaro Siqueiros. Acosta's research interests also include aspects of the social and political history of Mexico, Chile, and Latin America more broadly. His most recent published works can be found in *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* (Colombia-Mexico), *Revista Macrohistoria* (Mexico-Chile-Colombia), *Revueltas. Revista Chilena de Historia Socio Popular* (Chile), and *Revista UNES* (Spain).

**Jennifer Sales** is a PhD candidate in art history at the University of Texas, Austin. Her research broadly examines modern and contemporary Latin American and Latinx art, but centers on video, installation, and performance art in Brazil during the early 1970s and 1980s. Her long-standing interest in conceptual practices in Brazil led her to complete an MA at the University of Utah in 2016. The paper published in ICAA *Working Papers* emerged out of her master's thesis, "Race, Sexuality, and Power in Ivens Machado's video performance *Escravidor-Escravo* (1974)," which focuses on Ivens Machado and his early videos. Her dissertation-in-progress expands the topic of the "experimental" to observe artist collectives and centers in the states of Rio de Janeiro, São Paulo, Paraíba, and Goiás in 1970s Brazil. Previously, Sales served as a curatorial assistant at the Santa Barbara Museum of Art for the Getty's 2017 *Pacific Standard Time: LA/LA* exhibition and for *Valeska Soares: Any Moment Now*, and she was the 2020 Andrew W. Mellon Fellow in Latin American Art at the Blanton Museum of Art (UT-Austin). She has also held internship positions at the Museum of Latin American Art, the San Francisco Museum of Modern Art, and the Museum of Fine Arts, Houston.

**Ana Sofía Camacho Sentmat** graduated from Tulane University (New Orleans) in Spring 2022 with a bachelor of science and honors in art history. Her essay on Jesús Rafael Soto is an excerpt from her senior honors thesis written under the supervision of Dr. Adrian Anagnost. After graduating from Tulane, she pursued a master of art in clinical psychology at Teachers College, Columbia University (New York), and is expected to graduate in spring 2024. Camacho Sentmat is a Zankel Fellow for the REACH Community School Expanded Learning Opportunity Program at Columbia University. At REACH, she works as an art educator with elementary and middle-school students, working to implement a culturally affirming art expression class. In addition to her work as a fellow, she is also heavily involved in research at Columbia University and the New York State Psychiatric Institute. In the future, she hopes to continue exploring her interest in the role of early life stress on the risk of psychopathology among youth.

## COLABORADORES

**Oscar A. Acosta** es licenciado en Historia por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, maestro en Historia Internacional por parte del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y cuenta con una Especialidad en Enseñanza de la Historia por la Universidad Nacional Abierta y a Distancia de México. Actualmente es estudiante de programa de doctorado en Historia en El Colegio de México, en donde desarrolla una tesis sobre las redes intelectuales y artísticas en América y España, tejidas en torno al proyecto de arte público promovido por David Alfaro Siqueiros. Sus intereses de investigación también abarcan temas de la historia política y social de México, Chile y América Latina. Sus últimos trabajos publicados pueden encontrarse en *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* (Colombia-México), *Revista Macrohistoria* (México-Chile-Colombia), *Revueltas. Revista Chilena de Historia Socio Popular* (Chile) y en la Revista UNES (España).

**Jennifer Sales** es candidata al doctorado en el Departamento de Arte e Historia del Arte en la Universidad de Tejas en Austin. Su investigación examina en amplitud el arte latinoamericano y latinx, moderno y contemporáneo, aunque centrado en video, instalación y performance artísticos en Brasil durante las décadas de setenta y ochenta. Ha mantenido su interés en prácticas conceptuales en ese país, lo cual le valió la maestría (University of Utah, 2016). Su texto publicado por el ICAA en *Working Papers* proviene de su tesis de maestría enfocada en Ivens Machado y sus videos iniciales bajo el título de "Raza, Sexualidad y Poder en el video performático de Ivens Machado *Escravidor-Escravo* (1974)." En proceso está su disertación que expande "lo experimental" al fijarse en colectivos de artistas y centros en los estados de Rio de Janeiro, São Paulo, Paraíba y Goiás durante la década de setenta en Brasil. Anteriormente, Sales fue curadora asistente del Santa Barbara Museum of Art para el Proyecto de la Getty *Pacific Standard Time: LA/LA* (2017); *Valeska Soares: Any Moment Now*; y la beca 2020 Andrew W. Mellon para Arte Latinoamericano en el Blanton Museum of Art (UT-Austin). Obtuvo posiciones como interna en el Museum of Latin American Art, el San Francisco Museum of Modern Art, y the Museum of Fine Arts, Houston.

**Ana Sofía Camacho Sentmat** graduada en la Tulane University (New Orleans) en la primavera de 2022 con un bachillerato en Historia del Arte, Ana Sofía Camacho Sentmat publica su ensayo sobre Soto como un resumen de su tesina escrita bajo la supervisión del Dr. Adrian Anagnost. Tras su graduación en Tulane, procuró una maestría en Psicología Clínica en el Arte en el Teachers College, vinculado a Columbia University (New York) esperando formarse en la Primavera de 2024. Camacho Sentmat obtuvo la Beca Zankel para el Programa de oportunidad de expansión del Aprendizaje en la Escuela Comunitaria REACH de Columbia University. En el REACH, trabaja como educadora de arte con alumnos de primaria y secundaria llevando a cabo la clase de expresión artística como afirmación cultural. Además de su labor como becaria, se ha involucrado intensamente en pesquisa tanto en Columbia University como en el Instituto Psiquiátrico del Estado de Nueva York. En un futuro, espera continuar indagando sobre sus intereses acerca del papel que ejerce el stress en los años iniciales de la juventud bajo riesgos psicopatológicos.

---

## COPYRIGHT AND PHOTOGRAPHIC CREDITS

### DERECHOS DE AUTOR Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

*The International Center for the Arts of the Americas (ICAA) is grateful to a number of institutions and individuals for supplying permissions and photographic materials for this publication. The ICAA has made every effort to contact all copyright holders for images reproduced in this publication. If proper acknowledgment has not been made, we ask copyright holders to contact the ICAA. We regret any omissions.*

#### Copyright Credits

##### Derechos de autor

Courtesy of Archivo José Carlos Mariátegui, Lima, Peru, fig. 1

© Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico City:  
Acosta Torres essay, figs. 2–5

Courtesy of Paulo Herkenhoff, Rio de Janeiro: Sales essay, fig. 1  
Courtesy of the artist and Projeto Ivens Machado, Rio de Janeiro:  
Sales essay, figs. 2, 5, and 6

Courtesy of the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo /  
Rio de Janeiro: Sales essay, figs. 3–4

© Artist Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.  
Camacho essay, fig. 2

Courtesy of Fernando Zalamea Traba, Bogotá, Colombia:  
Camacho essay, fig. 2

Reproduced with permission of Carolina and Mercedes Otero,  
Houston, Texas: Camacho essay, fig. 3

Museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Accessions  
Endowment Fund. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP,  
Paris: Camacho essay, fig. 4

#### Photographic Credits

##### Créditos fotográficos

Photograph © David Geiger: Sales essay, fig. 4

Photograph © The Museum of Fine Arts, Houston:  
Camacho essay, fig. 4

*El ICAA (Centro Internacional para las Artes de Las Américas) extiende su agradecimiento a innumerables instituciones e individuos por habernos otorgado tanto permisos como material fotográfico para ser publicado. El ICAA ha desplegado esfuerzos procurando establecer contacto con quienes detentan derechos autorales de las imágenes reproducidas en esta publicación. En el caso de que no se haga aún el debido reconocimiento, se les pide que entren en contacto con nosotros. Lamentamos, de hecho, cualquier omisión ocurrida.*

---

The Peter C. Marzio Award for Outstanding Research is presented with the support of  
The Transart Foundation for Art and Anthropology, Houston.

The International Center for the Arts of the Americas' digital archive  
is generously underwritten by The Diane & Bruce Halle Foundation.

The *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* series  
is generously underwritten by the National Endowment for the Humanities.

Additional generous funding for the ICAA is provided by:

The Latin American Experience Gala and Auction

Leslie and Brad Bucher

The ICAA Ideas Council

National Endowment for the Humanities

Terra Foundation for American Art

The Wortham Foundation, Inc.

Judy and Charles Tate

Past support for the ICAA provided by:

The Getty Foundation, The Ford Foundation, The Henry Luce Foundation, Inc.,

The Wallace Foundation, The Andy Warhol Foundation,

National Endowment for the Arts, The Rockefeller Foundation,

Ms. Patricia Phelps de Cisneros, Deutsche Bank Americas Foundation,

AEI Energy, and Norton Rose Fulbright.

---

El premio Peter C. Marzio para la más notable investigación se presenta bajo el apoyo financiero de The Transart Foundation for Art and Anthropology, Houston.

El Archivo Digital del ICAA, Documentos de Arte Latinoamericano y Latino fue patrocinado con el generoso apoyo de la Diane & Bruce Halle Foundation.

La serie *Documentos Críticos de Arte Latinoamericano y Latino en el Siglo XX* recibió la subvención generosa del NEH (Fideicomiso Nacional para las Humanidades)].

El ICAA, además, recibió recursos adicionales de:  
The Latin American Experience Gala and Auction  
Leslie and Brad Bucher  
The ICAA Ideas Council  
National Endowment for the Humanities  
Terra Foundation for American Art  
The Wortham Foundation, Inc.  
Judy and Charles Tate

Anteriormente, el ICAA recibió apoyo de:  
The Getty Foundation, The Ford Foundation, The Henry Luce Foundation, Inc.,  
The Wallace Foundation, The Andy Warhol Foundation, National Endowment for the Arts,  
The Rockefeller Foundation, Ms. Patricia Phelps de Cisneros,  
Deutsche Bank Americas Foundation, AEI Energy y Norton Rose Fulbright.

