



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

POSGRADO DE HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*MORRO DE CÁNDIDO PORTINARI: PANAMERICANISMO Y CIUDAD  
MODERNA (1933-1940)*

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
MANUEL RODRIGO RUIZ DIAZ

TUTORA PRINCIPAL:  
RITA EDER ROZENCWAIG  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
TUTORES:  
ALICIA AZUELA DE LA CUEVA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO DICIEMBRE DE 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**AGRADECIMIENTOS:**

**A la paciencia y el enorme trabajo dedicado a guiar esta inmadura investigación, de la Dra. Rita Eder Rozencwaig.**

**A mi comité examinador, la Dra. Alicia Azuela de la Cueva y la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, por sus gentiles recomendaciones y atenciones.**

**Al personal del Posgrado de Historia del Arte, por ayudarme a resolver los laberintos burocráticos con la mejor disposición.**

**Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Conacyt, por el apoyo económico recibido para la realización de esta tesis.**

**A mi familia y amigos.**

## **-ÍNDICE-**

**-INTRODUCCIÓN- 5**

**-MORRO, PORTINARI Y EL PANAMERICANISMO- 9**

**-MODERNISMO BRASILEÑO E INTERNACIONAL – 27**

**-L'ESPRIT NOUVEAU - 42**

**-CONCLUSIONES- 65**

**-FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA- 67**

1. *MORRO*, 1933, fotografía en las bodegas del MoMA, abril 2015.



## -INTRODUCCIÓN-

*Morro* es un lienzo al óleo de 1933 que muestra la peculiar orografía de Río de Janeiro, cuya ondulación puede provocar una sensación de vértigo en el espectador. Además, la atmósfera curvilínea del cuadro contrasta con la pureza de la línea recta de su fondo arquitectónico moderno.

Cândido Portinari (1903-1962) orienta estos elementos formales hacia una temática social reflexiva y así, yuxtapone referencias a dos modernidades: una de tintes internacionalistas y otra de carácter popular.

La obra posee colores sólidos con cierto tratamiento post-impresionista. En primer plano, del lado derecho, un *Malandro*<sup>1</sup> contempla a las mujeres en su faena sobre la loma. Otras figuras afrobrasileñas, en su mayoría mujeres, habitan un caserío y caminan cuesta arriba y cuesta abajo, algunas con recipientes geométricos sobre sus cabezas. Destacan en la parte central una madre y su hijo.

En derredor, coexisten arquitectura tradicional y moderna, mar y cerros tropicales, un aeroplano en el aire y una embarcación en el agua.

Todas estas características formales establecen, entre otras cuestiones, un nexo a ponderar entre *Morro* y *Cálculo Mental* (1931), obra casi contemporánea de René Magritte (1898-1967). Ambas poseen rasgos geométricos y compositivos comunes, además de presentar escenas de tintes metafísico-puristas y aparecer en el catálogo de la exhibición *Art in Our Time* del MoMA durante los años treinta<sup>2</sup>.

*Morro*, por su parte, fue adquirido por el MoMA en 1939 en medio de las políticas panamericanistas promovidas por Nelson Rockefeller (1908-1979) – patrono principal de la institución– y del periodo conocido como *New Deal*. La

---

<sup>1</sup> El “malandraje”, lo que constituye al “malandro”, es el ser un habitante propio de la calle. En las favelas cariocas, la calle y la casa conforman dos espacios hasta cierto punto delimitados entre sí. Si el espacio de la casa es íntimo, y corresponde a cada quien su utilización, el de la calle detona una serie de fenómenos sociales sumamente interesantes. Ambos espacios mantienen jerarquías, y en la calle, en particular, “hay que estar atentos para no violar jerarquías no conocidas o no percibidas. Y también para escapar del asedio de aquellos que nos quieren embaucar y someter, ya que la regla básica del universo de la calle es el engaño, la decepción y el malandraje, ese arte brasileño de usar lo ambiguo como instrumento de vida (...)” Roberto da Matta, *Carnavales, Malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño* (México: FCE, 1977) 100.

<sup>2</sup> Ver más información y detalles sobre el proyecto purista en Elia Espinoza, *L'Esprit Nouveau, Una estética moral purista y un materialismo romántico* (México: UNAM-IIE, 1986) 15.

adquisición se efectuó en vísperas de la realización de la Feria Internacional de Nueva York de aquel año, cuyo propósito de ser un incentivo para la recuperación de la economía norteamericana, hacía énfasis en “el mundo del mañana”, y se posicionaba también en contra de la amenaza fascista en Europa y el Pacífico.

El Pabellón brasileño –en el cual Portinari participó exhibiendo obra– iba a tono con el *futuro constructivo*<sup>3</sup> promovido por el evento. Tanto la construcción de una ciudad moderna, influida por la arquitectura internacionalista, como la vida diaria de sectores tradicionales resistentes a la modernización, se ven expresados en *Morro*.<sup>4</sup>

Así, en este ensayo sostengo que una convergencia de imaginarios<sup>5</sup> sobre la ciudad moderna subyace en la obra, cualidad fundamental para abrirle las puertas del MoMA y la Feria Mundial de Nueva York, y tomar parte así en el estrechamiento de relaciones diplomáticas entre Brasil y los Estados Unidos de América.

Para explorar el fenómeno, primero abordaré la negociación panamericanista como parte del *boom* del arte con tendencia social desarrollado tanto en Brasil como en Norteamérica. *Morro*, más allá de su inclinación por cierto tipo de “realismo”, hace patente la implementación de un eclecticismo reflexivo sobre las consecuencias sociales y estéticas de la modernización.

Tras su adquisición en 1939 por el MoMA, dirigido desde su fundación por Alfred H. Barr (1902-1981), *Morro* fue reproducido en varias revistas y fue presentado en numerosas exhibiciones como una de las obras emblemáticas del arte brasileño alrededor de la Feria Mundial de Nueva York y los eventos

---

<sup>3</sup> Es de notar que el lema de la gran exposición sería: “*Building the world of tomorrow*”.

<sup>4</sup> En el segundo capítulo, exploraré la contradicción en términos de lo que Néstor García Canclini denomina “la puesta en escena de lo popular”, y su auge dentro del marco de los gobiernos populistas. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990) 246.

<sup>5</sup> En el sentido de Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1991) 24. Baczko propone la noción de “imaginario” e “imaginario social” para apelar a los sistemas complejos de “representaciones”, “símbolos”, “emblemas” y “ritos” presentes en una sociedad. Baczko problematiza críticamente las teorías, principalmente, de Marx, Durkheim y Weber al respecto. Además, esta noción, la de “imaginario”, contrasta con la de “ideología” aplicada al arte por autores como Nicos Hadjinicolaou, pues prescinde de un aparato teórico de origen marxista. Cfr. Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases* (Madrid: S.XXI, 1998).

coaligados. *Morro* sería una de las piezas nodales que el artista brasileño exhibiría desde 1939 hasta por lo menos 1942.

Finalmente, abordaré el cruce de elementos de un cierto realismo social y del purismo estético lecorbuseriano recién adoptado por una generación de arquitectos activos en Brasil, como Gregori I. Warchavchik (1896-1972), Flavio de Carvalho (1899-1973), Lucio Costa (1902-1998) y Oscar Niemeyer (1907-2012). Esto dará pie para observar la modernización a partir de *Morro* como un proceso abierto e internacional en confrontación con realidades locales.<sup>6</sup>

La convivencia de dos mundos en Brasil, uno nuevo, cosmopolita y en construcción, choca con otro “popular” y “tradicional”. A lo largo del texto exploraré, en la medida de lo posible, una de las dicotomías implícitas de la modernidad: las nociones de *centro* y *periferia*.<sup>7</sup>

En ese sentido, Nueva York parecía perfilarse, ya para la época, como un centro económico poderoso, y por supuesto artístico, a nivel mundial. Por su parte, Brasil, nación periférica, pretendía ser una nueva potencia global gracias a su enorme riqueza en materias primas.

La modernización como fenómeno implícito en *Morro*, sirve como eslabón para entrever la construcción de un futuro común, racional y urbano, en ambos lados del ecuador, proceso con problemáticas comunes.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Las disputas de las nuevas tendencias traídas por los adeptos de la arquitectura funcionalista y los sectores reacios al cambio, resulta evidente en las polémicas surgidas ante las obras de Warchavchik y De Carvalho en los años 20 en São Paulo (cuna del movimiento arquitectónico moderno en Brasil durante aquellos años). Ver Aracy Amaral, *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)* (Caracas: Editorial Ayacucho, 1978) XXIII-XXV.

<sup>7</sup> La obra, en ese sentido, podría leerse como la representación plástica de un “hecho cultural folk o tradicional” en términos de García Canclini: “Los hechos culturales folk o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales. Por extensión, es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos de diversas clases y naciones.” Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, 205.

<sup>8</sup> Por ejemplo, resulta sumamente interesante el hecho de que el MOMA estuviera en los años inmediatos a la exposición de Portinari, de 1941 a 1944, promoviendo el trabajo de artistas afroamericanos provenientes sobre todo del barrio de Harlem. *Morro*, con su evidente alusión a la vida de los habitantes afrobrasileños, dialoga de alguna manera, por ejemplo, con Jacob Lawrence, cuyas obras fueron reproducidas en la misma revista que *Morro*, *Fortune*, y quien tuvo la oportunidad de exhibir *The Migration Series* en 1944 en el MoMA, después de que Alfred H. Barr viera las reproducciones en dicha publicación. Ambos artistas expresan afinidades temáticas producto de una preocupación social compartida y encaminada a una reflexión crítica de las condiciones de vida de las comunidades afro en sus respectivos países. Sobre *The Migration Series*, ver Leah Dickerman, “Fighting Blues” en Leah Dickerman y Elsa Smithgall, *The Migration Series* (MoMA, The Phillips Collection, Washington, New York, 2015) 12-13.



En los siguientes apartados, el lector podrá observar con mayor profundidad los rasgos específicos de este complejo proceso de imbricación entre arte y política internacional sugeridos explícita e implícitamente por *Morro*.

# !

## MORRO, PORTINARI Y EL PANAMERICANISMO

### A) ARTE MODERNO LATINOAMERICANO Y PANAMERICANISMO

Expondré brevemente algunos eventos centrales, relativos a la actuación de Portinari y a la exhibición de arte brasileño en la magna Feria Mundial de Nueva York de 1939. La nueva política frente a Latinoamérica, perfilada en el gobierno de Herbert Hoover (1874-1964) y continuada en el *New Deal* rooseveltiano<sup>9</sup>, será abordada a través de una breve revisión de las circunstancias en las que se vieron inmersos el Pabellón brasileño, la exposición individual del artista de 1940 en el MoMA –titulada *Portinari of Brazil y Brazil Builds*– y la exhibición de arquitectura de 1942, donde se consolidaron las tendencias modernas de la arquitectura brasileña como bandera hacia el exterior.

La observación de estos y otros eventos -como el *Brazilian Festival of Music*- servirá para incursionar en el terreno y profundizar en uno de los enclaves de esta intrincada red de acontecimientos culturales y políticos entre Brasil y EEUU, durante aquellas dos décadas marcadas por las tensiones y las alianzas estratégicas. El estudio de esta época compleja de emergencia continental ante la inminencia de la Segunda Guerra mundial, resalta el papel del arte y la cultura como acicates de primer orden en los reacomodos políticos y diplomáticos.

---

<sup>9</sup> Latinoamérica surgía como un nuevo bloque importante, alguna vez periférico, ahora cada vez más central en la política internacional, como afirma Eric Rauchway: “However various the explanations for the Great Depression have grown, they share an understanding that the world wracked by the crisis of the late 1920s differed significantly from the world in which most people had grown up. Inasmuch as the world had a single, integrated economy, it had recently undergone profound changes as a result of World War I. The war made it harder for people, goods, and money to move around the globe, and it shifted the direction in which they flowed, too. Putting the United States at the center of this new system, the war also changed America, rendering the once-peripheral New World nation’s peculiarities central to the planet’s concerns. Nor do these events and their potential for disaster appear only in retrospective clarity, some observers saw them coming.” Eric Rauchway, *The great depression and the New Deal. A very short introduction* (Oxford: Oxford University press, 2008) 8.

Esto es evidente en el caso de algunos países latinoamericanos como México, Argentina y Brasil, entre otros, actores nodales dentro de la agenda política y económica del *New Deal*. La presencia de artistas latinoamericanos en el MoMA y otros museos fue parte de una política promovida a partir de 1930 con la creación del *Public Works of Art Project (PWAP)*, uno de los instrumentos fundamentales en la creciente atención prestada al arte social en Latinoamérica.

No solo los mexicanos fueron los beneficiados, también artistas como Héctor Poleo, Mario Carreño, Antonio Berni y, más tarde, el mismo Cándido Portinari, tuvieron una progresiva importancia estratégica. Este último, con la atención alrededor de su exhibición en el MoMA, fungiría, al mismo tiempo, como una suerte de “embajador cultural” de Brasil en los Estados Unidos.<sup>10</sup>

Así, dentro de este auge de arte latinoamericano, el muralismo mexicano fue uno de los movimientos pioneros desde los años veinte y hasta, por lo menos, el inicio de los cuarenta.<sup>11</sup> Sin embargo, este estudio enfoca la mirada al otro lado del ecuador con el fin de analizar otra cara de los distintos fenómenos culturales de contacto entre Latinoamérica y EEUU.

La datación del inicio del periodo es problemática, pero podríamos tomar como punto de partida operativo la creación del MoMA, en 1929. Más tarde, las décadas de los años treinta y cuarenta conforman un periodo de contradicciones y consistencias, polémicas y maridajes entre los artistas latinoamericanos y el público anglosajón.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Eva Cockcroft, “The United States and Socially Concerned Latin American Art”, en el Catálogo de la Exposición, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (New York: Bronx Museum of Arts, 1988) 190-192.

<sup>11</sup> Sobre la importancia que México y los artistas mexicanos tuvieron durante los años 20, y que serviría como modelo para el resto de las relaciones de EEUU con Latinoamérica, ver Alicia Azuela, particularmente el apartado sobre diplomacia cultura norteamericana, Alicia Azuela, *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, 1910-1945* (México: FCE, Colegio de Michoacán, 2005) 278-279.

<sup>12</sup> El caso extremo de esto fue el del Rockefeller Center, con Diego Rivera a la cabeza: el nivel de tolerancia de “la buena vecindad” vio fracturado su límite al final de una larga y penosa negociación que acabaría por desembocar en la destrucción del fresco. Ver el reciente estudio de Susana Pliego, *El hombre en la encrucijada: el mural de Diego Rivera en el centro Rockefeller* (México: Trilce, 2012). Con estos antecedentes todavía muy al rojo vivo, los murales de Portinari en territorio americano se encuentran exentos de críticas o tonos polémicos, lo que sería una de las razones por las cuales, por ejemplo, Fabris habla de un dogmatismo revolucionario del muralismo mexicano, y de un arte con mayor libertad artística: el de Portinari. Ver Annateresa Fabris, *Portinari, pintor social* (São Paulo: Perspectiva, 1990) 88-94.

Cándido Portinari y el conjunto de su obra figuran como ejemplos paradigmáticos en términos de un fenómeno más amplio: la lógica de exportación e importación cultural, algo que George Yúdice aplica para la producción literaria y juzgo puede hacerse extensivo a *Morro* dentro de una.<sup>13</sup>

El pintor ofrece una serie de problemas artísticos condensados con un carácter popular y moderno a la vez, además de periférico y exótico, lo que resultó atractivo para el público norteamericano. Así, la capacidad de atraer la atención de piezas clave como *Café (1934)*, *Jangadas (1939)* o *Morro (1933)*, fue moneda de cambio en asuntos diplomáticos.

Mucho se ha argüido acerca de la efectiva vocación social de las obras de Portinari, desde las tempranas etapas del periodo marrón, hasta las desgastadas y repetidas fórmulas de periodos posteriores.<sup>14</sup> Si bien este factor es innegable, no basta para completar la explicación del éxito del artista oriundo de Brodowski.

En realidad, el regionalismo y la pintura social norteamericanas fueron mucho más incisivas en ese aspecto, y habían creado ya las condiciones para jugar uno de los papeles centrales dentro de la agenda de las instituciones culturales como el MoMA o el Detroit Arts Institute: artistas como Thomas H. Benton (1889-1975) y John Steuart Curry (1897-1946) habían iniciado para entonces un movimiento de vanguardia eminentemente determinado por su carácter social.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> George Yúdice realiza un balance de las propuestas estéticas modernistas de autores como Carlos Drummond de Andrade y Mario de Andrade; en ellas, la gama de tendencias modernistas brasileñas se distingue por una propensión nacionalista. El fenómeno de la llamada “poesía de exportación” se inserta en un afán de “construcción” nacional como acento común para Latinoamérica. En efecto, frente a una supuesta “importación” cultural, como se acusaba llevarla a cabo a los parnasianos y otros autores modernistas en la coyuntura de la Semana del 22, pienso, por ejemplo, en Graça Arahna, uno de los objetivos de algunos artistas y autores brasileños fue la de crear un arte propio. El fenómeno, en el ámbito plástico, puede verse reflejado en obras como *Morro*, pues ésta se convirtió en una pintura de exportación inmersa en los debates nacionalistas y en los juegos diplomáticos propios de la época. Sobre la “cultura de exportación”, ver George Yúdice, *Rethinking Theory of the Avant-Garde from the Periphery*, en Anthony L. Geist y José Monleón, *Reinscribing cultural modernity from Spain and Latin America*, eds., (New York, London, Garland Publishing Inc., 1999) 67-70.

<sup>14</sup> Sobre el arte de Portinari durante los años 30, ver en esta mismo ensayo, capítulo II inciso B, “Antecedentes formativos”.

<sup>15</sup> Sobre Benton y la importancia del arte regionalista norteamericano durante los años veinte y treinta, consultar Erika Doss, *Benton, Pollock and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism*, (Chicago: University of Chicago Press, 1991) Por otro lado, es interesante observar el progresivo rechazo de Alfred H. Barr al regionalismo americano en favor del arte francés. Irving Sandler, Introducción, a Alfred h. Barr, *La Definición del Arte moderno* (Madrid: Alianza editorial, 1989) 17.

El acento decisivo en las obras de exportación de Portinari lo dan sus temáticas sociales, sí, pero acentuadas por referencias brasileñas expresadas mediante la apropiación de soluciones formales cercanas al Retorno al Orden en la época de su mayor auge global.<sup>16</sup>

*Morro*, en particular, destaca por señalar el choque de dos realidades. En primer plano, una escena popular; al fondo, atisbos de una ciudad moderna. El montaje como recurso plástico opera como expresión de una contradicción palpable: la del centro y la periferia, la modernización y sus resistencias.

También se trata de una sutil enunciación de otra dicotomía: la de la abstracción y la figuración. Para entonces, el surrealismo, y en particular Magritte, habían logrado una síntesis en la que precisamente la noción de montaje posibilitaba la convivencia de ambas. De la misma manera, *Morro* logra una tensa amalgama de alto valor artístico, pues enuncia la vecindad entre las formas puras, los ideales modernos –en términos de racionalismo y abstracción geométrico-metafísica–, y la figuración humana.<sup>17</sup>

Las viviendas se sitúan en el punto medio, a dos aguas entre la función y la práctica<sup>18</sup>, son la síntesis de la experimentación con límite y extensión en las necesidades humanas. La contraposición de las casas tradicionales y los edificios modernos hace eco de una preocupación por el impacto de las nuevas urbes y su nueva escala (supra) humana. La sensación romántica de desbordamiento de lo humano frente a la naturaleza se transformó en el siglo XX en una nueva gama de

---

<sup>16</sup> El *Retour a l'ordre* fue ecléctico en Francia y Bélgica. Henri Barbusse fue una de sus grandes figuras y recuperaba un humanismo de origen renacentista encaminado a la búsqueda de un arte “normal”, ordenado e incluso higienizado. Así, el arte se revestía de nuevas funciones moralizantes y civilizatorias, que desde un cierto naturalismo narrativo y alegórico, pretendían resistir a la experimentación radical de los años precedentes. Ver Annick Lantenois, “Retour a l'ordre, en Vingtieme Siecle, Revue d'histoire. No, 45 (Jan-Mar 1995), 40-53, Consultado el 26 de mayo de 2015 URL: <http://www.jstor.org/stable/3771015> .

La vertiente que me interesa más en relación con *Morro* es el purismo estético. Ver más adelante Capítulo 3, “*Morro* y el *esprit nouveau*”, incisos A, B y C, en él exploro el asunto.

<sup>17</sup> Ver capítulo III.

<sup>18</sup> La importancia de la casa dentro de los proyectos lecorbuserianos como uno de los focos de la gran batalla modernizadora es desarrollada en la introducción de Xavier Monteys a *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier* (Barcelona: El serbal, 1996), también es pertinente revisar la concepción de las casas habitacionales como “máquinas habitacionales”. Ver Gregori I. Warchavchik, “Acerca de la arquitectura moderna”, en Amaral, *Arte y Arquitectura*, 71-72. René Magritte igualmente se encontraba muy activo frente a los debates centrados en la unidad mínima de la arquitectura, la casa: revisar capítulo III del presente ensayo.

posturas atónitas frente a la nueva dimensión y monumentalidad de las ciudades.<sup>19</sup>

En *Morro* el gran volumen de los prismas arquitectónicos se confronta con la medida humana de las pequeñas figuras sobre la loma: el paisaje arquitectónico se separa y al mismo tiempo se integra con el natural, y los habitantes del *Morro* son constreñidos en la operación. Se trata de un apuntalamiento visual de un conflicto territorial.<sup>20</sup>

Portinari compele así a la reflexión sobre el acercamiento, yuxtaposición y acaso vecindad de los polos de contraste de un proceso violento de modernización.

Estas observaciones nos preparan el terreno para revisar algunos datos históricos relativos al interés panamericanista por la obra de Portinari, promovido desde las oficinas del MoMA y del Departamento de Asuntos Interamericanos.

## B) FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK

La celebración de la Feria Mundial de Nueva York de 1939 se convirtió para EEUU en un evento central de estímulo económico interno y de proyección de fortaleza y unidad hacia el exterior.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> En el caso de Brasil, el debate álgido ante las nuevas tendencias arquitectónicas tuvo lugar en el IV Congreso Panamericano de Arquitectos, organizado por la Unión Panamericana a través de la figura de Albert Kelsey. En dicho congreso, había un antagonismo entre las posturas “maquinistas”, de las cuales Loos y Le Corbusier resultaban las principales figuras, y otras tendencias, como las formalistas de Olbrich y Hoffmann, además de las organicistas, como la de un joven Frank Lloyd Wright. El congreso fue un foro para los debates entre viejos y nuevos arquitectos, siendo un tema fundamental el de la aceptación o el rechazo de los rascacielos como “una realidad evidente que anunciaba la alborada de un nuevo mundo sobre el que se acumulaban confianzas.” Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina Moderna* (México: FCE, 2012) 199-207.

<sup>20</sup> La tensión entre la conformación de nuevos centros hegemónicos –como Nueva York–, y la emergencia estratégica de la periferia como terreno de experimentación y renovación en términos arquitectónicos, es problematizada a partir del pensamiento de Le Corbusier y su estancia en Sudamérica a principios de los años treinta, ver nuevamente Capítulo III, inciso B, “Renovación purista.”

<sup>21</sup> El factor económico fue primordial para la proyección de la Feria, pero ya en 1940, cuando la guerra había sido desatada, el interés más visible era la promoción del pacifismo y la unidad internacional frente al fascismo. Ver Stanley Appelbaum, *The New York World's Fair 1939-1940 in 155 photographs by Richard Wurts and others*, New York, Dover Publications, 1977) introducción, xvii.

El certamen, generado y apoyado hasta su consecución por un cúmulo de empresarios y hombres de negocios –como Aloysius Whalen, Mortimer Buckner y Percy Strauss, entre otros– resulta igualmente incomprensible sin el beneplácito y la actuación de Franklin D. Roosevelt (1882-1945) y Nelson Rockefeller, dos de las figuras clave de la época.

El lugar prominente que el *Pabellón Brasileño* alcanzaría da cuenta de un interés y un trabajo conjuntos,<sup>22</sup> fruto de un acercamiento diplomático iniciado años atrás, por lo menos desde 1936. En aquel año, el presidente Roosevelt visitó por primera vez Brasil y en su discurso de recepción pronunció una serie de alabanzas y reconocimientos a la grandeza brasileña, heredada del imperio de Pedro II (1825-1891).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Resultó uno de los Pabellones más innovador, frente a la tónica prudente y conciliadora del resto de los pabellones. Ver Appelbaum, *New York World's Fair*, XII

<sup>23</sup> Antonio Pedro Tota, *O imperialismo sedutor, A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000) 180-182.

2. *Pabellón Brasileño* en la Feria Mundial de Nueva York, Lucio Costa y Oscar Niemeyer, 1939



Roosevelt hacía énfasis en la homologación entre las políticas sociales del “*Estado Forte*” instaurado por Getulio Vargas (1882-1954), y la nueva postura económica y política del *New Deal*, iniciada en la administración Hoover, pero llevada a su máximo esplendor en la víspera de la Segunda Gran Guerra.<sup>24</sup> Tras bambalinas, la visita se debió, tanto a la persuasión económica en aras de arrebatarse grandes y jugosos negocios de las manos inglesas,<sup>25</sup> como al miedo norteamericano de una alianza del varguismo con el fascismo: Brasil mantenía ya

---

<sup>24</sup> Tota, *O imperialismo sedutor*, 177-194.

<sup>25</sup> Ya en 1941, Samuel Putnam hacía énfasis en el carácter rapaz de los intereses económicos norteamericanos en Brasil al intentar arrancar de las manos alemanas e inglesas, principalmente, las exportaciones del gigante sudamericano. Samuel Putnam, “Vargas Dictatorship in Brazil”, *Science & Society*, Vol. 5, No. 2 (Spring, 1941) 98, Consultado el 30 de agosto de 2015, URL: <http://www.jstor.org/stable/40399384>



una serie de negocios con las potencias del eje y un gran porcentaje de la población brasileña era de origen alemán e italiano.<sup>26</sup>

El advenimiento de Plínio Salgado (1895-1975) como líder de los Camisas Negras, organización de espíritu y prácticas fascistas, apoyada por el gobierno de Vargas,<sup>27</sup> y la publicación de escritos como *La ilusión brasileira*, de João Dunshee de Abranches (1868-1941), encendían las luces de alerta norteamericanas. Por ejemplo, Dunshee de Abranches veía a Alemania como una especie de opción política alternativa a la anglosajona:

Lección de Alemania, de tornarse en 25 años de sabia y feliz reconstrucción interna, de una potencia de tercer orden, en un PUEBLO LIDER de los progresos contemporáneos, pudiendo victoriosamente resistir al universo casi por completo contra ella en coalición, era digna de ser imitada por nosotros que poseemos el más vasto y el más fructífero de los territorios del Nuevo Mundo.<sup>28</sup>

Una de las primeras voces de alarma ante este tipo de manifestaciones fue la de Nelson Rockefeller. Promotor cultural por herencia de su padre John D. Rockefeller (1839-1937), Nelson Rockefeller fue uno de los artífices de la creación de la Fundación Rockefeller, el MoMA, la *Mexican Arts Foundation* y más tarde, la OCIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs). Este tipo de medidas pretendían una nueva actitud “no intervencionista”, dejando de lado a los militares y a la “arrogancia” política en relación con Latinoamérica.<sup>29</sup>

Dwight Morrow (1873-1931) y la agente cultural, Francis Flynn Paine, habían sido desde finales de los años veinte personajes fundamentales que ensayaron esta nueva política de “buena vecindad” a través del intercambio cultural. El laboratorio fue puesto a prueba en el arte mexicano.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Ver Tota, *O imperialismo sedutor*, 23 y Cockcroft, *United States*, 192.

<sup>27</sup> Incluso el mismo Portinari tuvo contacto con Plínio Salgado durante su estancia en Europa. Milton Brown, el crítico norteamericano de la revista *Parnassus*, ya alertaba sobre el carácter fascista del gobierno que promovía el arte de Portinari. Aracy Amaral, *¿Arte para que?* (São Paulo: Perspectiva, 1984) 64-65.

<sup>28</sup> Tota, *O imperialismo sedutor*, 22.

<sup>29</sup> *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, creada el 16 de agosto de 1940 a petición del mismo Rockefeller, quien sería el coordinador. Tota, *O imperialismo sedutor*, 50.

<sup>30</sup> Dwight Morrow era un abogado íntimamente ligado con el presidente Calvin Coolidge y elegido para fungir como embajador en México de 1927 a 1930. Los intereses norteamericanos se encontraban bastante temerosos de que fuesen

Posteriormente, durante los años treinta, y a petición de su propia madre, Nelson Rockefeller se convirtió en el presidente, tanto del Metropolitan Museum, como del MoMA: este nombramiento seguiría los preceptos mencionados y tendría gran relevancia para la política norteamericana frente al continente latinoamericano.<sup>31</sup>

Por su parte, Alfred H. Barr, el longevo director fundador del MoMA, fue el operador del museo bajo las directrices de más alto nivel, encarnado por el mismo Rockefeller y los numerosos *trustees* que conformaban el comité máximo de la institución.

En los primeros años, la misión del museo fue la de actualizar y posicionar a EEUU, y particularmente a Nueva York, como centros globales del arte moderno, ya por sus adquisiciones y por ser receptáculos de las tendencias, sobre todo europeas, ya por su propósito de generar un gran relato y un gran canon del arte moderno del otro lado del Atlántico.

Este proceso tuvo uno de sus puntos más significativos en la exposición *Art in Our Time*, de 1939. En ella no existía todavía una sección de arte latinoamericano como tal, pero figuraban incipientemente no solo los mexicanos, que ya habían gozado de especial atención desde los primeros años del museo, sino también Cândido Portinari, con *Morro*.

Alfred H. Barr evidenciaba la apertura de las exposiciones a partir de *Art in Our Time* hacia otros medios plásticos y regiones geográficas:

---

afectados aún más por las acciones del gobierno revolucionario. El petróleo, el alto riesgo representado por la Cristiada, el problema agrario y las medidas para resolverlo, eran los principales temas en los que Morrow centraría su atención en aras de un gran objetivo: mantener la estabilidad sin el uso de la fuerza, brindando así seguridad a los intereses norteamericanos en México. El cómo, no obstante, difirió de la tónica adoptada por otros embajadores y cuerpos diplomáticos anteriores, que intervenían directa e incluso violentamente en el acontecer nacional. La política de Morrow tuvo otro método en mente: “*We can best defend the rights of our own country when we understand the rights of other countries*”. Stanley Robert Ross, “Dwight Morrow and the Mexican Revolution”, *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 38, No. 4, (November 1958): 509.

<sup>31</sup> Respecto a la política cultural frente a Latinoamérica, lo que Ricardo Salvatore ha llamado “la era del Panamericanismo” (1890-1940), además de las obras mencionadas, es importante señalar el estudio de Claire Fox, *Making Art Panamerican*, pues en él se da seguimiento del fenómeno, desde sus orígenes en los debates políticos de las altas esferas norteamericanas a finales del siglo XIX, hasta la actuación de personajes como José Gómez Sicre, quien a partir de la década de los 40 sería un enlace fundamental entre los artistas latinoamericanos y las instituciones y patronazgos americanos. Ver Claire Fox, *Making Art Panamerican. Cultural policy and the Cold War* (Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2013) 6.

“Art in our time”, presents achievements of living artists together with the work of certain important masters of yesterday. It differs from the special exhibitions of modern art in other New York museums at the time of the Fair by its inclusion of foreign work as well as American, and by its concern not only with painting, sculpture and the graphic art but also with architecture, furniture, photography and moving pictures. (...) Art in Our Time is planned along the general lines of the museums organization and is in fact intended to give some idea of the different kinds of art with which the Museum is concerned (...).<sup>32</sup>

*Cálculo Mental* de René Magritte (1898-1967), obra que analizaré más adelante por sus cercanías formales con *Morro*, figuraba también en el catálogo de dicha exposición: una en el apartado surrealista y la otra puesta inmediatamente al lado de la pintura mexicana.<sup>33</sup> Pocos meses después, *Morro* fue adquirida por el museo, siendo la primera obra de Portinari, y una de las primeras sudamericanas, en formar parte de la colección de la institución. El catálogo también incluía una amplia selección sobre diseño y construcción de casas modernas, en la que sobresalían los nombres y obras de Walter Gropius (1883-1969), Mies Van Der Rohe (1886-1969), Richard Neutra (1892-1970), Le Corbusier (1887-1965) y Frank Lloyd Wright (1867-1959), entre otros.<sup>34</sup>

En particular, sobre Portinari, parece ser que el contacto entre el artista y el MoMA se dio a través de Florence Horn, una agente de la Fundación Rockefeller que había viajado a Brasil en busca de obras y artistas dignos de importar. Portinari, para 1935, había participado ya en el Concurso de Arte Social llevado a cabo por el Carnegie Institute, en donde había ganado el segundo lugar, incluso por encima de Covarrubias y Orozco (los mexicanos).<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Revisar el Catálogo *Art in Our Time*, 1939, MoMA, 13. “‘Arte en nuestro tiempo’, presenta obras de artistas vivos junto con el trabajo de ciertos maestros importantes del ayer. Se diferencia de las exposiciones especiales de arte moderno en otros museos de Nueva York en el momento de la Feria por su inclusión de obra del extranjero, así como de América, y por su interés no sólo por la pintura, la escultura y el arte gráfico, sino también por la arquitectura, el mobiliario, la fotografía y la imagen en movimiento. (...) ‘Arte en nuestro tiempo’ está prevista a lo largo de las líneas generales de organización museística y es, de hecho, su intención el brindar una idea de los diferentes tipos de arte sobre los cuales el Museo está interesado (...).”

<sup>33</sup> La importancia de *Cálculo mental* frente a *Morro* es desarrollada en Capítulo III, inciso A, “Magritte y *Cálculo Mental*”.

<sup>34</sup> Para tener a la mano los nombres y obras de estos arquitectos, ver el Catálogo de *Art In our time*, 1939, MoMA, el apartado “Houses and Housing”.

<sup>35</sup> João C. Portinari, *Catálogo raissoné*, Tomo V (Río de Janeiro: Projeto Portinari, 2004) 221-222, y Fabris, *Portinari*, 10-11.

Sin embargo, el arte de Portinari parece haber obtenido mayor atención a través de la intervención de Horn y las fotografías que presentó en las oficinas de la revista *Vogue* y *Fortune*, publicaciones donde fueron reproducidas en ese año. A partir de entonces *Morro* y *Café* se convirtieron en especial foco de interés. En ese momento Portinari se encontraba trabajando en el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro y había tenido varias exposiciones individuales, destacando la del *Museu de Belas Artes*, en 1936.

Más tarde, la Feria Mundial de Nueva York, el MoMA, la mencionada OCIAA de Rockefeller y el gobierno brasileño, establecieron una red desde 1939 y hasta 1945. Así, Brasil sobresalía como uno de los principales países a descubrir y con el cual fortalecer lazos económicos y culturales. Esto sería facilitado a partir del “folclor”, categoría que Néstor García Canclini propone como uno de los elementos que el populismo utilizó como medio de consolidar el poder a ambos lados del ecuador.<sup>36</sup>

La obra de Portinari participó en ese proceso al tener cabida, primero en el Pabellón brasileño, donde 25 obras relucirían al lado de murales realizados por el mismo pintor; y más tarde, en la exposición itinerante *Portinari of Brazil*, primero exhibida en el Detroit Arts Institute y después, en noviembre de 1940, en la galería principal del MoMA. Dicha exposición se llevaría a varias ciudades de Estados Unidos, sobre todo del medio oeste y la costa este.

Armando Vidal y Carlos Martins, comisionado general de Brasil en la feria y embajador de Brasil en Estados Unidos respectivamente, parecen haber sido dos de los principales gestores logísticos de dichas exhibiciones. A su vez, Florence Horn y Robert C. Smith, fueron los intelectuales más próximos a la familia Portinari, indispensables a la hora de la publicación de los catálogos y de dar a conocer las obras al público norteamericano.

---

<sup>36</sup> Las observaciones de Néstor García Canclini resultan muy pertinentes frente a ambos populismos, el brasileño y el norteamericano: “Sobre esta tendencia han proliferado estudios sociológicos y políticos, pero rara vez tratan esa cuestión central para el populismo que es su modo de usar la cultura para edificar el poder. Dos rasgos centrales de su práctica simbólica interesan aquí: su proyecto de modernizar el folclor convirtiéndolo en fundamento del orden y del consenso, y, a la vez, revertir la tendencia a hacer del pueblo un mero espectador.” García Canclini, *Culturas híbridas*, 245.

Finalmente, Marie Harriman, dueña de la Harriman Gallery, y Arthur Rubinstein, principal amigo de la familia, completan la lista de nombres envueltos en el viaje de Portinari a Estados Unidos, la compra y venta de obras, el traslado de piezas y la realización de los eventos mencionados.<sup>37</sup>

### C) *BRAZILIAN MOMENT*: RADIO, ARTE Y FUTURO

El Pabellón brasileño de Nueva York estuvo a cargo de Lucio Costa (1902-1998) y Oscar Niemeyer (1907-2012). Fue el debut internacional de ambos como abanderados de la revolución social y arquitectónica promovida por el varguismo, cuyo clímax años más tarde sería la construcción de Brasilia. El *Pabellón* hacía gala de líneas y preceptos funcionalistas y había sido pagado por la comisión brasileña del evento.

Tras las obras de Costa de Minas Gerais en 1934, de Pampulha en 1936 y del proyecto del *Edificio del Ministerio de Educación y Salud* de 1937, el Pabellón de Nueva York mostraba hacia el exterior lo ensayado a pequeña y mediana escala en el interior. Desde la pureza de la primera obra del nuevo corte internacionalista, construida por Gregori I. Warchavchik en 1924, el Pabellón de Nueva York se valió de un espíritu mixto, en el que Costa y Niemeyer combinaron líneas puras con interiores decorados por murales, en algunas ocasiones abstractos, y en otras, figurativos.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> El material utilizado en este caso y en entradas posteriores de los MoMA Archives no se encuentra foliado, por eso lo citaré a partir de su clasificación primaria, MoMA ARCHIVES, 108.1, *Portinari of Brazil*. Más adelante, me limitaré a citar el número de dossier con las siglas MAPB. En los archivos aparecen una serie de cartas y documentos que ligan al pianista Arthur Rubinstein, Robert C. Smith, Florence Horn y otros personajes con la estancia de Portinari en las diferentes ciudades mencionadas dentro de Estados Unidos. Ver MAPB, 108.1

<sup>38</sup> La erudición y el auto-ocultamiento conforman elementos centrales de buena parte de la pintura en occidente a partir del renacimiento. Finalmente, algunas tendencias modernistas como, por ejemplo, el abstraccionismo, combatieron violentamente esta centralidad y revolucionaron el paradigma artístico hasta casi exterminarlo. Desde el impresionismo hasta las últimas vanguardias, el arte cambió su relación con el mundo de la tradición y de las alegorías. La posibilidad de enfatizar el significado erudito de las obras fue dejado paulatinamente de lado y los artistas comenzaron a experimentar en sí, y no para remitir a elementos externos al arte. Esto entrañó una negación de los símbolos y por lo tanto de gran parte de la cultura occidental; en particular, se desconfió radicalmente de las imágenes. Norman Bryson, *La lógica de la mirada*, (Madrid: Alianza Editorial, 1991) 15.

El *Pabellón Brasileño*, módulo de carcasa moderna geométrica con obras figurativas exhibidas en su interior, da cuenta de un fenómeno más amplio: la convivencia de elementos racionalistas y figurativos, una de esas contradicciones complementarias en las que el proyecto de la “modernidad”, de “modernización” – valga la redundancia–, establecía una yuxtaposición de elementos hasta cierto punto incompatibles.<sup>39</sup>

Por otro lado, el *Pabellón* serviría para ensayar transmisiones radiofónicas simultáneas en las que el Departamento de Prensa y Propaganda brasileño, en conjunción con las radiodifusoras norteamericanas, realizaría una emisión relativa al *Pabellón Brasileño* en abril de 1939.

Waldemar Falcão, Ministro de Industria, Comercio y Trabajo, mandaría un mensaje acerca de la participación brasileña como recurso para fortalecer la buena relación entre las “dos pujantes democracias de América.”<sup>40</sup> Es de notar que el mismo ministro sería quien cubriría los gastos del traslado de obra de la exhibición de Portinari en el MoMA un año después.<sup>41</sup>

Tras el éxito del *Pabellón Brasileño* y de las obras de Portinari, el año de 1940 daría paso a una serie de acontecimientos constitutivos del llamado *Brazilian moment*, como la llegada de Carmen Miranda y su lema “*Bananas is my*

---

<sup>39</sup> David Harvey resume el proyecto de la modernidad, desde mi punto de vista implícito en la renovación arquitectónica visible tanto en *Morro* como en el Pabellón brasileño, de la siguiente manera: “Ese proyecto [el de la modernidad] supuso un extraordinario esfuerzo intelectual por parte de los pensadores de la Ilustración (...). La idea era utilizar la acumulación de conocimiento generada por muchos individuos que trabajan libre y creativamente, en función de la emancipación humana y el enriquecimiento de la vida cotidiana. El dominio científico de la naturaleza auguraba la liberación de la escasez, de la necesidad y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales. El desarrollo de formas de organización social y de formas de pensamiento racionales prometía la liberación respecto de las irracionalidades del mito, la religión, la superstición, el fin del uso arbitrario del poder, así como de lado oscuro de nuestra propia naturaleza humana. Solo a través de un proyecto semejante podían revelarse las cualidades universales, eternas e inmutables de toda la humanidad.” David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1990) 27.

<sup>40</sup> Tota, *O imperialismo sedutor*, 96.

<sup>41</sup> Ver la carta a Alfred Barr de Armando Vidal para asegurar que el Ministerio do Trabalho cubriría algunos costos de traslado de obra. Noviembre 20, 1940, MAPB, 108.2

*business*”, la realización del *Brazilian Festival* y de *Portinari of Brazil*, en el ya para entonces museo más importante del mundo.<sup>42</sup>

Una característica común a dichos eventos, reside en el hecho de que tanto el gobierno brasileño, como las radiodifusoras norteamericanas, habían llegado a un acuerdo para transmitir en vivo a ambos lados del Ecuador. El imaginario inalámbrico había sido ya uno de los puntos fuertes de Rockefeller y su RCA Rockefeller Center, centro de un cúmulo de frecuencias radiofónicas pioneras de amplia difusión. La OCIAA, también creación del magnate, participaba de ese imaginario y tenía como objetivo principal el “difundir entre los americanos una imagen positiva de los países latinoamericanos, en especial de Brasil, y convencer a los brasileños de que EEUU siempre sería amigo de Brasil.”<sup>43</sup>

En ese sentido, las actividades durante aquellos años incumbían a los medios de comunicación masivos en proceso de consolidación como vehículo innovador de la política de la “buena vecindad”. La OCIAA se encargaba, entonces, de validar, restringir y modelar los contenidos para propiciar una imagen positiva de ambas partes. El contenido, cuando se trataba de transmisiones enviadas a otros países latinoamericanos, pasaba por el siguiente proceso:

En ese caso, los programas eran elaborados directamente por el personal de la fábrica Rockefeller. De cualquier forma, el laboratorio experimental de ese proyecto radiofónico fue la Feria Internacional de Nueva York. Puede decirse que la Feria contribuyó, en parte, a la americanización de la sociedad brasileira. (...) En esa tierra del futuro –el slogan de la Feria era *The World of Tomorrow*–, el visitante paseaba por grandes autopistas con puentes suspendidos controlados por Radio. Al final de la jornada, el visitante recibía un botón: *I have seen the future*.<sup>44</sup>

De la misma manera que la Feria de Nueva York inauguraría una nueva era radiofónica a escala global, el *Brazilian Festival of Music* y *Portinari of Brazil* se verían inmersas en ese nuevo contexto: ambas serían transmitidas en Estados

---

<sup>42</sup> Para más información sobre la visita de Carmen Miranda, consultar a Jacobo Sefamí, “Un continente metonimizado en la cabeza de Carmen Miranda, de Lucia Guerra”, *Revista Chilena de Literatura*, No. 64 (Apr., 2004), pp. 125-129 URL: <http://www.jstor.org/stable/40357095> Consultado el 17 de abril de 2016

<sup>43</sup> Tota, *O imperialismo sedutor*, 93.

<sup>44</sup> Tota, *O imperialismo sedutor*, 94-95.

Unidos y Brasil simultáneamente. Tanto el festival musical<sup>45</sup> realizado entre el 16 y el 20 de octubre de 1940, como la estancia de Portinari en Nueva York, fueron transmitidas por radio.<sup>46</sup>

Las críticas de algunos sectores disidentes no se hicieron esperar: Rockefeller, el *New Deal* y las políticas de “buena vecindad” no alcanzaban a crear consenso dentro de la opinión pública estadounidense. Tanto Willingston Munger como Paul Rosenfeld enviaron críticas abiertas a Barr, acusándolo a él y a la institución de seguir al pie de la letra las políticas de Rockefeller y la OCIAA. En réplica a ambas, Barr se deslindó de las acusaciones. En una respuesta fechada en diciembre de 1940, justo en las fechas de la exposición, Barr respondió lo siguiente:

In the spring of 1939 I saw a painting by Portinari in the Offices of Fortune which had been brought up to illustrate an article, by MacLeish I believe, on Brazil. I was so struck by it that I recommended its purchase by the Museum. In June, at the annual meeting of the Museum Directors Association, Dr. Valentiner of Detroit showed a number of photographs of Portinari's work which he proposed to bring to the United States for exhibition. At that time we had no space for such a show (...). After the Exhibitions Committee decided to have the Portinari's show Mr. Rockefeller was appointed to a position in the State Department having to do with cultural relations with South America. This appointment may explain why you assumed that there was a connection between the Portinari show and Mr. Rockefeller.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> El *Brazilian Festival* tendría lugar prácticamente al mismo tiempo que la exposición de Portinari. En él participarían músicos de la talla de Walter Burle Marx, Heitor Villa-Lobos y Arthur Rubinstein. Una de las tarjetas de invitación al festival puede hallarse en los archivos de *Portinari of Brazil*, en el MoMA, MAPB, 108.1. También se hallan los siguientes documentos: Invitación al *Festival of Brazilian Music*, en el Auditorio del Museo de Arte Moderno, del 16 de Octubre hasta el 20 de octubre. *Arreglos de Burle Marx y Hugh Ross*. Música popular: “*The choros*”, ritmos populares y piezas de Villalobos. Arthur Rubinstein, pianista, Burle Marx, Hugh Ross, Romeo Silva, Candido Botelho, etc. Existe más material relativo al evento: Noviembre 18, 1940, carta del San Francisco Chronicle, de Alfred Frankenstein a Sarah Newmeyer, agradeciendo la información con miras al Festival Brasileño. Noviembre 14, 1940: carta de Newmeyer a Frankenstein explicando los detalles del Festival y las grabaciones desprendidas. Octubre 31, 1940: Carta de Alfred Frankenstein a Newmeyer agradeciendo envíe material de música brasileño, aduciendo que había encontrado “extraordinarily illuminating” el panfleto mexicano de Chávez bajo sus auspicios.

<sup>46</sup> Existe una copia de la entrevista en MAPB, 108.1, sobre la entrevista en el Luncheon at the Waldorf, programa de Radio (OTV) con Ilka Chase y Bert Parks. Octubre 5, 1940.

<sup>47</sup> Alfred Barr, carta a Paul Rosenfeld. Diciembre 23 1940. MAPB, 108.1 “En la primavera de 1939 vi una pintura de Portinari en las Oficinas de Fortune que habían sido encargadas para ilustrar un artículo, por MacLeish creo, de Brasil. Fui tan sorprendido por ella que recomendé su compra por el Museo. En junio, en la reunión anual de la Asociación de directores de museos, el Dr. Valentiner de Detroit mostró una serie de fotografías de la obra de Portinari que se



En otra misiva, en este caso dirigida a Willingston Munger, Barr asegura igualmente que el artífice de la exhibición es William Valentiner, y que a pesar de que “the Museum is very much interested in supporting the government’s good neighbor policy, we should like to make clear that the Portinari exhibition was entirely unofficial and had no government support in any way”.<sup>48</sup>

Ambas cartas hacen patente el interés de la institución por Portinari y su promoción en la Feria, por lo menos desde los albores de 1939.<sup>49</sup> Más aún, como primer eslabón de este interés se estipula el encuentro inesperado entre Barr y la reproducción de *Morro* en las oficinas de *Fortune*: motivo por el cual esta fue adquirida meses después tras haber sido exhibida en el *Pabellón Brasileño*.

Otra carta de Sarah Newmeyer al mismo Barr a finales de los años cuarenta, habla sobre cierto margen de independencia y maniobra de Barr respecto al comité del MoMA, encabezado por Rockefeller. En dicha carta, Mrs. Newmeyer alerta a Barr sobre el peligro de dar a conocer adquisiciones que el comité aun no aprueba (probablemente se trata de *Scarecrow*). En ella se observa la relativa libertad de Barr para seleccionar obras de interés e impacto, como *Morro*, pero que estaba sujeta al último veredicto del comité.<sup>50</sup>

En suma, a pesar de que Barr tenía razón al deslindarse a sí mismo y a las “fábricas” Rockefeller de la manufactura de la exposición, la promoción de Portinari dentro del MoMA iba totalmente de la mano con las políticas diseñadas desde la OCIAA.

Asimismo, la participación directa de la diplomacia brasileña, encarnada por Josías Leão, Armando Vidal, Carlos Martins y Waldemar Falcão, nombres de alto

---

proponía llevar a los Estados Unidos para su exposición. En ese momento no teníamos espacio para una exhibición como aquella (...). Después de que el Comité de Exposiciones decidió albergar la presentación de Portinari el Sr. Rockefeller fue nombrado para un puesto en el Departamento de Estado relativo a las relaciones culturales con América del Sur. Este nombramiento puede explicar por qué tu supusiste que existía una conexión entre la exhibición de Portinari y el Sr. Rockefeller.” La traducción es mía.

<sup>48</sup> Carta a Willingston Munger, 1940, s/f, MAPB, 108.1 “El museo está muy interesado en apoyar la política gubernamental del buen vecino, nos gustaría dejar claro que la exhibición de Portinari fue completamente extra oficial y que no ha tenido apoyo alguno del gobierno.”

<sup>49</sup> MAPB, 108.2 Existe una Carta a Miss Newmeyer, con tema: Arreglos de fotografías y cuadros para publicidad. Escrita por Lawrence Stessin, *Publicity Department of New World’s Fair Pavilion*. S/f

<sup>50</sup> MAPB, 108.1, Noviembre 28, 1940.

nivel en la política exterior brasileña, sirve para entender el triángulo entre Nelson Rockefeller, máxima instancia del MoMA, los intereses del gobierno brasileño y el conjunto de eventos a los que *Portinari of Brazil* pertenecía.<sup>51</sup> Tanto como coleccionistas, intermediarios, gestores o patrocinadores, el cuerpo diplomático brasileño sería fundamental en la historia de la exhibición.

Así, Barr trataba de mantener en el plano estético lo que tenía sin duda algunos alcances de política internacional.<sup>52</sup>

Tampoco es casualidad el lugar en la agenda expositiva del MoMA, ni de su colección de arte latinoamericano, ni de la arquitectura brasileña moderna, con la exhibición titulada *Brazil Builds*. En la primera, *Morro* estaría presente en el catálogo; en la segunda se vería ausente: la pintura moderna daría entonces paso a la estelaridad de la arquitectura.

A la cabeza, la arquitectura brasileña, innovadora incluso a ojos norteamericanos, sería vista como una apuesta hacia la renovación mundial desde el continente americano: una periferia con tendencia a constituirse como el centro del “hemisferio occidental”. En el catálogo de *Brazil Builds*, Philip R. Goodwin (1881-1935), el organizador, proponía lo siguiente:

While Federal classic in Washington, Royal Academy Archeology in London and Nazi Classic in Munich are still triumphant, Brazil has had the courage to break away from the safe and easy path with the result that Rio can boast of the most beautiful government building in the Western hemisphere.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> En la misma carta a Munger, Barr habla de la importancia de la gestión de Armando Vidal para el traslado y reunión de obra. Al mismo tiempo, existe una serie de cartas entre Josías Leao y el personal del MoMA para la logística, tanto de información sobre *Portinari*, como de la difusión de su obra. Ver las cartas de Leao de octubre 3 de 1940 y agosto 21 de 1940. La lista de personajes involucrados de una u otra forma en la promoción y realización *Portinari of Brazil* es la siguiente: “Lista oficial de Invitados a la inauguración en el MoMA: embajador, Carlos Martins. Oscar Correira, Cónsul general de Brasil, Dr. Armando Vidal, Comisionado general del *Pabellon Brasileño* en la World’s Fair, Milton Trinidad, Pavilion, Josías Leão, Consulado, Martins Pereira, Embajada en Washington, Victor de Carvalho, consulado en Nueva York.” Lista extraída de los MAPB, 108.1

<sup>52</sup> Si bien Barr se había consagrado por las monumentales exposiciones *Cubismo y Arte Abstracto*, y *Arte Fantástico, dadá y surrealismo*, voces como la de Meyer Schapiro habían ya señalado el carácter formalista de los análisis de Barr, omitiendo el aspecto social y las condiciones históricas de las obras, enfatizando a su vez el arte “como una expresión del orden subyacente de la naturaleza (...) basado en la forma pura sin contenido.” Sandler, Introducción, 25-26

<sup>53</sup> Philip Goodwin, *Brazil Builds* (New York: MoMA, 1943) 92.

Goodwin se refería, en particular, al Edificio del Ministerio de Educación, obra posterior a *Morro*. Por ello, dicha pintura da cuenta de manera casi simultánea de varios procesos de modernización entre 1930 y al menos 1943, año de *Brazil Builds*. Este periodo situaba al gigante tropical como punta de lanza en términos artísticos y arquitectónicos, panorama propicio para el acercamiento cultural con perspectivas a futuro entre Brasil y EEUU.

Finalmente, *Morro* refiere la innovación arquitectónica brasileña sin dejar de atender la todavía presente demanda de figuración por parte de algunos críticos de arte. De esto es ejemplo claro la oposición entre arte abstracto y figurativo en una carta de Bernard Geis, editor de la *Coronet Magazine* de Chicago, dirigida a Monroe Wheeler, director de exhibiciones y publicaciones del MoMA.

En ella, podemos apreciar una de las más nítidas demandas de un arte amable y “súper colosal” –como el de Portinari– capaz de enfrentar la aridez del arte abstracto:

Abstract art unfortunately leaves us cold as a gatefold suggestion. We have done things by Juan Gris, Abraham Rattner and others, not exactly in the field you suggest but close enough to it to enable us to judge the reaction of our audience to this type of work. The reaction is practically nil. (...) Aside from Portinari, perhaps you can still suggest something else that would be sufficiently super-colossal and evocative of public comment to make a good art gatefold for us (...).<sup>54</sup>

*Morro*, de esa manera, satisfacía los gustos “figurativos” y “evocativos”. Las preferencias de dos personajes como Goodwin y Geis, sirven como ejemplo para observar el amplio rango de éxito en el que las características formales y el “folclor” regional, actualizados ante el fenómeno de las vanguardias arquitectónicas, posibilitaban su selección como una de las piezas centrales de Portinari y del arte brasileño en su conjunto.

---

<sup>54</sup> Bernard Geis de la *Coronet Magazine* de Chicago, 21 de octubre de 1940, MAPB, 108.1 . “El arte abstracto por desgracia nos deja fríos como sugerencia de muestra. Hemos exhibido obras de Juan Gris, Abraham Rattner y otros, no exactamente en el campo que usted sugiere, pero lo suficientemente cerca para que nos permitan juzgar la reacción de nuestra audiencia a este tipo de trabajo. La reacción es prácticamente nula. ( ... ) Aparte de Portinari, tal vez todavía puedes recomendar algo más que pueda ser lo suficientemente super-colosal y evocador de comentario público para hacer un buena muestra de arte para nosotros (...).” La traducción es mía.

## II

### MODERNISMO BRASILEÑO E INTERNACIONAL

*Si se contempla desde el aire la tierra tumultuosa y fragosa, se ve que el esfuerzo humano es idéntico a través de todos los siglos y en todos los aspectos. Los templos, las ciudades, las casas, son células de aspecto idéntico y de dimensiones en escala humana. Puede decirse que el animal humano es como la abeja, un constructor de células geométricas.*

Le Corbusier, La ciudad del futuro, 1929

#### A) LA IMAGEN

En *Morro* (1933), obra perteneciente al llamado periodo marrón<sup>55</sup>, Portinari construye una escena de la vida de Río de Janeiro donde numerosos pobladores habitan una gran loma. Del lado derecho, más allá del barrio, e incluso sobre las cabezas de algunas figuras humanas, se observan cuerpos geométricos, propios de la arquitectura moderna y el purismo internacional. Estos volúmenes recuerdan obras de Amédée Ozenfant (1886-1966), Le Corbusier y René Magritte.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Mario Pedrosa, *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília* (São Paulo: Editorial Perspectiva, 1981) 10.

<sup>56</sup> Ver más información y detalles sobre el proyecto purista en Elia Espinoza, *L'Esprit Nouveau, Una estética moral purista y un materialismo romántico* (México: UNAM-IIE, 1986) 15.



3. Cândido Portinari, *Morro*, 1933, o/t, MOMA

El mar y los prominentes picos tropicales cercan estos prototipos arquitectónicos, enmarcados en lo alto por un aeroplano y a nivel de las aguas por un barco de vapor: la nueva ciudad se caracteriza por su movimiento moderno. La matrona, en un primer plano del cuadro, observa incisivamente al espectador y recuerda la experimentación formal de *A negra* (1923), obra temprana de Tarsila Do Amaral (1886-1973), estableciendo así una especie de referencialidad a la modernidad artística brasileña de inclinaciones primitivistas.<sup>57</sup>

Asimismo, la composición semi-geométrica recuerda a *Morro da Favela* (1924), otra obra de Tarsila Do Amaral, y logra un efecto especial al trastocar

---

<sup>57</sup> Esto puede observarse a través del movimiento antropofágico en obras, sobre todo, de Tarsila. Aracy Amaral, *Tarsila do Amaral, Proyecto artistas del Mercosur* (Buenos Aires: Banco Velox, 1997) 43-50. Al mismo tiempo, *Morro* de Portinari dialoga con *Morro da Favela*, de 1924, pintura propia del periodo de transición del Pau-Brasil hacia un Pau-constructivo de Do Amaral.

sutilmente la perspectiva rectilínea:<sup>58</sup> la mirada del espectador se retuerce a medida que el eje de profundidad espacial trepa por la loma y se pierde en la distancia saturada de viviendas.

En ese sentido, tanto el *Morro* –pequeña montaña o cerro– como las viviendas, hacen un homenaje nítido a Paul Cézanne (1839-1906) y a su larga serie de paisajes de Aix en Provence, exploradas a su vez en la pintura de Do Amaral durante los años veinte.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> La utilización mixta de reglas académicas y de “tortura” de las formas, imprime un sello particular a los murales que, años más tarde, decorarían el Ministerio de Educación. Sobre la perspectiva y los diseños de Portinari en ese sentido, ver Taís Goncalvez Avancini, “*Ciclos Economicos de Portinari e a imagen dos trabalhadores: a construção de uma visualidade*” (Tesis de Maestría del Programa de Pos-Grado de Artes Visuales de la Universidad Federal de Río de Janeiro, 2011) 87-88.

<sup>59</sup> Como la pintura *Pau-Brasil*, *Pau-constructiva* y *antropofágica*. Ver los apartados respectivos en Amaral, *Proyecto Artistas*, 1997. En mi opinión, su paleta estridente, con colores sólidos y un tratamiento naif de las figuras, antecede el tránsito hacia un estilo más de corte surrealista que se daría a partir de la segunda década de los veinte y principios de los años treinta. En realidad, Tarsila estaría más cerca del purismo, además de manifestar cierta deferencia por lo maquínico, influencia de su maestro europeo Léger, incorporado, paradójicamente, al surrealismo internacional.

4. Paul Cézanne, *La montagne Saint Victoire*, 1891



Destaca un punto de quiebre en este sentido: la casa blanca a medio camino sobre la loma. En ella, se puede notar un estiramiento geométrico y experimental alterando la equidistancia de la figura. A partir de que el ojo se topa con aquella arista, la experiencia al observar el cuadro en su conjunto cambia. La figuración y el orden de los planos imprimen un efecto poscubista a partir de Cézanne.

A continuación, haré una breve semblanza de la formación y trayectoria de Portinari para situar a *Morro* dentro de un momento y clima artísticos más amplios.

## B) ANTECEDENTES FORMATIVOS

Cândido Portinari es uno de los artistas más emblemáticos del arte brasileño y latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. El pintor nacido en Brodowski, municipalidad del Estado de São Paulo (1902-1962) en el seno de una familia de campesinos cafetaleros inmigrados de Italia, logró gracias a su talento y empeño, conseguir una beca y estudiar en Europa de 1928 a 1931. En este viaje destacan sus estancias en París e Italia, donde se abocó al estudio del arte moderno y renacentista.

A principios de los años treinta, Portinari regresó y experimentó un proceso de redescubrimiento de su tierra natal.<sup>60</sup> Durante su vuelta devino fundamental la invitación a formar parte del Salón de 1931, organizado por el recién nombrado director de Bellas Artes, Lucio Costa. En este Salón Portinari presentó algunos retratos académicos y conoció a Mario de Andrade (1893-1945), personaje clave en la formación de una cultura brasileña moderna.

Poco a poco, sus obras cobraron visibilidad e ingresaron en la primera esfera de los debates, menciones y acontecimientos artísticos durante el varguismo.

Ahora bien, si Portinari se convirtió o no en el pintor oficial de Brasil, es algo que ha sido sujeto de debate.<sup>61</sup> Lo que sí resulta evidente es su nueva posición como figura de alcance nacional e internacional ya desde finales de los años veinte.

Por otro lado, su participación en la Exposición de Arte Social organizada por Aníbal Machado prefiguraba la serie de reconocimientos posteriores, como la mención del Carnegie Institute de Pittsburgh.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Ver, João C. Portinari, *Catálogo raisonné, Tomo V*, 217-18. En realidad, Portinari se encuentra con un nuevo ambiente cultural y la reciente instauración del régimen varguista.

<sup>61</sup> Si para Aracy Amaral y otros autores es claro que Portinari se convirtió en artista de exportación ligado al régimen, Annateresa Fabris apunta: "Si Aracy Amaral tiene razón en criticar la posición estelar de Portinari en el panorama artístico brasileño, no son, sin embargo, verdaderos los argumentos que ella utiliza para desmitificar esa visión (...) La liga gobierno fuerte/pintura histórica merece ser profundizada, nos aproxima nuevamente a la figura del "pintor oficial" (...) la interpretación de la historia hecha por Portinari nunca es oficial." Fabris, *Portinari*, 33-34.



Mario de Andrade, uno de los principales intelectuales y autor de la obra cumbre *Macunaíma*, dirigió igualmente su atención a la obra del pintor, dedicándole al menos un par de ensayos. En estos, Mario de Andrade hacía destacar a Portinari como ejemplo de arte viril y moral gracias a su sentido social.

Para entonces, durante la segunda mitad de los años treinta, a Portinari se le había encomendado decorar los muros del Edificio Capanema, construido por Lucio Costa y con colaboración directa de Le Corbusier. La posibilidad de pintar los “Ciclos del trabajo” en dicha sede fue posible gracias a la intervención de Gustavo Capanema (1900-1985), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) y Rodrigo de Mello Franco (1898-1969), esto después del cierre de la Universidad del Distrito Federal.<sup>63</sup>

Ellos fueron los responsables de encontrar acomodo dentro del proyecto modernizador de Vargas para figuras como Lucio Costa, Heitor Villa-Lobos, Mario de Andrade y el mismo Portinari: un común denominador para estos

---

<sup>62</sup> El *boom* del arte social en Rio de Janeiro se da por la llegada del caballero de la esperanza, Luiz Carlos Prestes, en 1935, ocasión aprovechada por Aníbal Machado para llamar a los artistas a cerrar filas en torno a las clases trabajadoras: “Porque nuestros artistas (...) no tienen que estar al servicio apenas de una clase, y contribuyendo para organizar los deleites egoístas de la parte muerta de la colectividad, justamente aquella incapaz de crear alguna cosa que no sea morbidez, convulsión histórico-sexual o exhibicionismo ridículo.” Machado, entonces, hace una llamada al realismo en el tenor de la denuncia de la Nueva Objetividad alemana. Amaral, *Arte para qué?*, 46-52. El movimiento realista coincide con esta época de transición entre los años revolucionarios y la estabilización decimonónica. El realismo, en tanto movimiento histórico en las artes figurativas y la literatura, alcanzó su formulación más coherente y sólida en Francia, con ecos, paralelismos y variantes en otros lugares de Latinoamérica, en Inglaterra y en los Estados Unidos. Precedido por el romanticismo y seguido por lo que es hoy habitual denominar simbolismo, constituyó el movimiento dominante desde aproximadamente 1840 a 1870-80. Su propósito consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento. Ver Nochlin, Linda Nochlin, *El realismo* (Madrid: Alianza Forma, 2004) 11.

<sup>63</sup> Lelia Coelho Frota, “La cuestión de lo popular en la obra de Cândido Portinari”, en ed. Andrea Giunta, *Portinari y el sentido social del arte* (Buenos Aires: S.XXI, 2005) 54-55.



5. Edifício Capanema o Ministerio de Educación, arquitecto Lucio Costa en colaboración con Le Corbusier, Río de Janeiro, 1937.

personajes fue su nacionalismo y la vocación social que delinea sus diferentes proyectos de construcción y modernización.

En particular, Mario de Andrade sintetizó la importancia de Portinari para el surgimiento de un arte social en aquella época en las siguientes líneas:

Debe observarse que a cada nueva experiencia técnica y a cada nueva fase que surge de los nuevos problemas estéticos que debe resolver, le adiciona de inmediato un sentido vigoroso, una lógica viril de la creación, un significado poético muy intenso, que derivan de su vibrante y humana comprensión de la vida. Principalmente de su nacionalismo (...). En este sentido, la obra temática de Cândido Portinari es una lección genial del destino "poético" del arte para todos los brasileños. Quiero decir: por ser toda ella una indagación primordial de forma plástica y belleza no relacionada, por la íntima adecuación entre forma y fondo, (...), antes que un elemento de carácter descriptivo y analítico, la obra de Cândido Portinari ejerce una especie de función profética.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Cita en Eduardo Jardim, "Portinari visto por Mario de Andrade", en ed. Giunta, *Portinari*, 170.

Portinari se convertiría, a ojos de De Andrade, en una suerte de profeta artístico: *Morro*, en ese sentido, más que una profecía pictórica de un proceso constructivo nacional, da cuenta casi simultáneamente de una década definitoria para la modernidad arquitectónica brasileña.

Los acontecimientos llevarían a Portinari de aquellos modestos óleos (modestos por su formato pequeño), a grandes murales ejecutados por encargo gubernamental. Con sus frescos en el Ministerio de Educación, edificio que materializaría incipiente y monumentalmente el proyecto de la modernidad arquitectónica, el arte de Portinari tendría como eje una representación heroica del proceso productivo del café, producto eminentemente de la zona paulista.

Antes que el *Pabellón* brasileño en la Feria de Nueva York, la arquitectura purista y la figuración plástica se hermanaban, paradójicamente, dentro de la renovación cultural con sede en Río de Janeiro.

Es importante traer a colación el debate historiográfico sobre el carácter oficial y propagandístico de Portinari durante dicho periodo. Para Aracy Amaral, es claro que el artista sacó provecho de la integración entre arte con sentido social y política de masas. En realidad, el momento histórico era, como bien apunta Anna Teresa Fabris, uno de emergencia y de intensa polémica en torno al deber artístico frente al surgimiento del fascismo y la inminencia de la Segunda Gran Guerra.<sup>65</sup>

Después de la Exposición de Arte Social de 1935, organizada por Aníbal Machado (1884-1964), quedaba claro que la figuración y el compromiso social conformarían una línea central dentro de las corrientes y géneros artísticos en Brasil. Portinari, llegado este momento, había sido uno de los precursores del arte social con sus obras de caballete de años precedentes, cuya temática había perfilado un interés cada vez más acendrado en la faena laboral.

---

<sup>65</sup> Aracy Amaral habla de la consagración de Portinari, tanto en voz de De Andrade, como en su carácter de artista de exportación. La autora rescata, sin embargo, la crítica de Parnassus, publicación Neoyorkina, de Milton Brown, quien expresa la distancia entre Portinari y el muralismo mexicano. Para él, los muralistas “estaban expresando las aspiraciones revolucionarias de un pueblo y un periodo. Portinari, por otro lado, está produciendo decoraciones murales para un gobierno semifascista, cuyos ideales ciertamente no son ni los de Portinari ni los del pueblo brasileño.” Amaral, *¿Arte para qué?*, 62-65.

Aunado a esto, a su regreso pos-europeo y su incorporación al grupo Bernardelli de Río de Janeiro, Portinari propiciaba cierta integración pictórica entre la urbe carioca y la “*terra roxa*” paulistana. Las obras del llamado periodo marrón, en general, y en particular, *Morro*, constituyen una especie de primera “fase”:

Esa primera fase de su pintura moderna, intensamente dominada por tonos marrones, y guiada, sobretodo, por preocupaciones de carácter constructivo: la composición de la tela, el agenciamiento de las figuras, la dinámica espacial. Consciente de las lecciones aprendidas en Europa, Portinari sabe que pintar el Brasil no significa transpolar temas brasileños a la tela: por eso, busca activamente formas, colores que permitan expresar una visión que tiene de la propia tierra y de la propia gente.<sup>66</sup>

Dentro de este periodo sobresale *Morro*, tanto por sus características formales, pero, sobre todo, por sus implicaciones en la negociación geoestratégica y cultural de los años treinta. En un proceso casi paralelo, el arte de Portinari iba cobrando relevancia y centralidad en Brasil y el exterior casi inmediatamente después de su estancia en Europa.

La estancia de formación en aquel continente remite, en su serie de propensiones posteriores, a un diálogo con obras de Paul Cézanne, Jean Claude Jeanneret “Le Corbusier”, y René Magritte, por citar solo algunas. Más allá de la evidente composición “naive” señalada por Fabris, y el despunte de sus primeras preocupaciones sociales, otras problemáticas se encuentran planteadas en la pintura y modelan el carácter social específico del arte de Portinari.

*Morro* se encuentra en diálogo cercano a los paisajes “*caipirinhos*” y a la retratística de personajes afrobrasileños de Emiliano di Cavalcanti (1897-1976) y Tarsila Do Amaral durante los años veinte.<sup>67</sup> Más a fondo, puede verse como cierto eco de la pintura Pau-Brasil y el movimiento antropofágico, tanto por su tratamiento formal, como por su temática. Finalmente, difiere en tono y características formales de obras de protesta y denuncia política de Lasar Segall

---

<sup>66</sup> Fabris, *Portinari*, 44.

<sup>67</sup> Ver los orígenes “realistas” de estas obras en antecedentes como las distintas gamas y estereotipos del *caipira* en Durce Gonçalves Sanchez, *O modo de vida do caipira em obras de Almeida Junior*, (Universidade de Sorocaba, Programa de Pos-Graduação en Comunicación y Cultura, 2010).

(1891-1957) y Lívio Abramo (1903-1993), cuyo acento crítico resulta mucho más agudo e incisivo -cercano a la Nueva Objetividad- que el de *Morro*.<sup>68</sup>

6. Emiliano Di Cavalcanti, *Mulata*, 1927



---

<sup>68</sup> Ver, por ejemplo, obras de Segall como *Navío de Inmigrantes* y grabados de Lívio Abramo como *Meninas da Fábrica*, *Itapacerica* y *Operário*.

7. *Morro*, detalle



8. Tarsila Do Amaral, *A negra*, 1923

9. Tarsila Do Amaral, *Morro da Favela*, 1924



En realidad, el conjunto de obras de Portinari en la década de los treinta oscila entre la retratística de las clases altas brasileñas y europeas, y el interés en el paisaje y la vida de las clases trabajadoras y campesinas. Dentro del primer rubro, destacan retratos de personajes como Olegario Mariano (1889-1958), Manuel Bandeira (1886-1968) y posteriormente Mario de Andrade. Dentro del segundo, obras como *Praia de Ipanema*, *Paisagem e Casas* y *Ronda Infantil* preludian el *boom* posterior de pinturas con acento regional y popular.

*Morro* se encuentra en el medio de estas tendencias, entre obras inocuas políticamente e intentos más críticos, como *Os despejados* y *Operario* (ambas de 1934). A partir de entonces, Portinari mutaría hacia una recurrente temática relativa al trabajo y a la producción de café. *O Lavrador de Café* (1934), *Café* (1935) y *Mestizo* (1934), son obras que dan cuenta de este tránsito, sin que Portinari dejara por completo las tipologías populares y la retratística.

10. Cândido Portinari, *O Lavrador de Café*, 1934





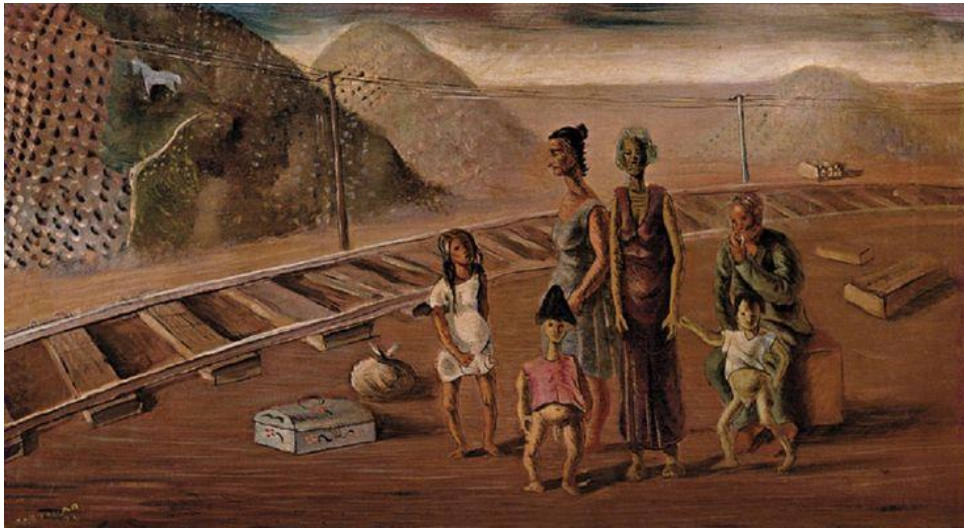
La experimentación con una gama muy amplia de estilos y soluciones formales vuelve consistente una producción heterogénea en búsqueda de una personalidad propia. No obstante, 1937 marca el momento en el que enfocaría sus energías en la monumentalidad pictórica característica de los “Ciclos Económicos” del Ministerio de Educación y Salud.

De todo el conjunto de obras de estos años, quisiera indicar la peculiaridad de *Morro*. En ella, su autor formula la expresión artística consciente del proyecto modernizador a gran escala, en sus distintas facetas y visto desde cierta ambigüedad crítica. Pues si bien en obras como *Operário* (1934) y *Os despejados* (1934) existe una cierta preocupación social, *Morro* se mantiene dentro de márgenes menos audaces.

11. Cândido Portinari, *Operário*, 1934



12. Cândido Portinari, *Os despejados*, 1934



Más tarde, las obras relativas al café y a los ciclos económicos, mostrarían una inclinación temática hacia la faena productiva. *Morro*, por su parte, abarca un rango amplio de observación y reflexión social que incluye la innovación arquitectónica radical en ciernes.

En el siguiente y último apartado, revisaré las implicaciones del encuentro plástico de Portinari con la arquitectura moderna implícito en *Morro*, cuya triangulación puede rastrearse a partir del diálogo con Magritte, Le Corbusier y la *Nova Arquitetura* brasileña.

### III

## **L'ESPRIT NOUVEAU**

*Entonces, ante las obras de cálculo, enfrentamos un fenómeno de gran poesía (...). El hombre crea grandeza. Llegan los individuos geniales que sobre esta plataforma elevada erigirán las obras imperecederas de imágenes de Dioses o Partenones. La ciudad está hondamente arraigada en las regiones del cálculo. Los ingenieros, casi sin excepción, trabajan para ella. (...). Y a la ciudad le corresponderá hacerse permanente, lo que resultará de otras cosas que del cálculo. Se tratará de la arquitectura, que es todo lo que está más allá del cálculo.”*

Le Corbusier, *la Ciudad del futuro*.<sup>69</sup>

#### A) MAGRITTE: CÁLCULO MENTAL

En este último apartado quisiera observar las ligas de *Morro* y *Portinari* con *L'Esprit Nouveau* y la arquitectura internacionalista, pues juzgo conforman un rasgo aun no suficientemente explorado por la historiografía: relaciones que no pueden ser simplificadas esquemáticamente en este breve estudio.

Durante su estancia en Europa *Portinari* estableció nexos con *Kees Van Dongen* (1877-1968), *Othon Friesz* (1879-1949) y otros artistas, pero son escasas las alusiones a su pertenencia, sistemática o no, a movimientos pictóricos o arquitectónicos de vanguardia; ello, en cierta forma, impide establecer una genealogía clara de confluencias consistentes con el poscubismo o con el purismo

---

<sup>69</sup> Le Corbusier, *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Infinito, 1971) 37.

estético.<sup>70</sup> No obstante, para este estudio es pertinente relacionar a *Morro* con el tono geométrico y metafísico de obras como *La Cheminée* (1918) de Le Corbusier, *Bordeaux II* (1918) de Ozenfant, y, sobre todo, *Cálculo Mental* (1931) de René Magritte.

13. Amédée Ozenfant, *Bordeaux II*, 1918



---

<sup>70</sup> João C. Portinari, *Catálogo raisonné, Tomo V*, 215-219.

14. Le Corbusier, *La cheminée rouge*, 1918

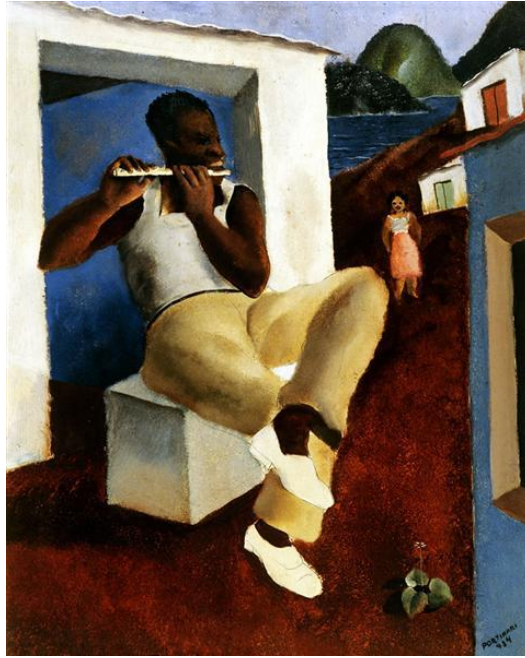


En ese sentido, *Morro* tiene cabida dentro de una serie de pinturas como *Estivador*, *Flautista* y el *Retrato de Maria Portinari* (todas de 1934). En este conjunto de obras la utilización de cuerpos geométricos puros, colores sólidos y un tratamiento clasicista de la figuración humana, dotan al arte de Portinari de una raigambre metafísica.<sup>71</sup> Una impronta “metafísica” derivada de De Chirico puede intuirse en *Morro* y otras obras del periodo.

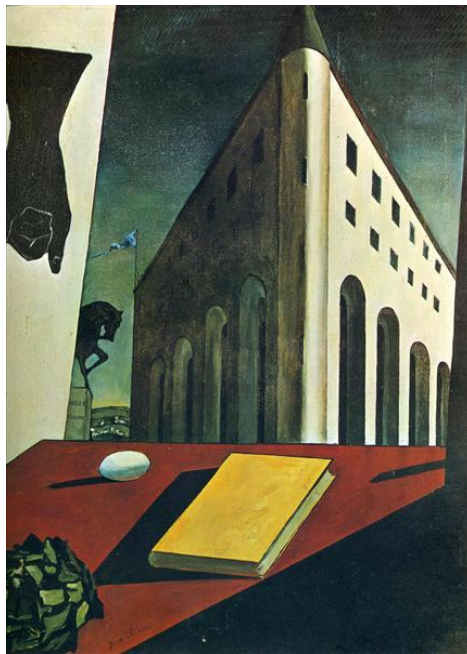
---

<sup>71</sup> En cuanto a la “estética metafísica” y la “metafísica geométrica”, revisar Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, Roma, abril-mayo, 1918, en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica* (México: UNAM, 1990) 67-69.

15. Cândido Portinari, *Flautista*, 1934



16. Giorgio De Chirico, *Primavera en Turín*, 1914



Por su parte, René Magritte devino un caso paralelo al de Portinari, pues si bien perteneció al movimiento purista y más tarde al surrealista, corrientes influidas de alguna u otra manera por la pintura metafísica, mantuvo en solitario una experimentación geométrica *sui generis* desde su trinchera en Bélgica.



17. René Magritte, *Cálculo Mental (Calcule amental)*, 1931, obra desaparecida.

Dos años antes de la obra de Portinari, en 1931, *Cálculo mental* prefiguraba problemas y soluciones similares a las realizadas en *Morro*, en suma: la combinación de elementos figurativos con tendencia hacia la abstracción geométrico-metafísica, aplicada a un paisaje semi-urbano.

En este óleo observamos una serie de casas con techo de teja en medio de una llanura. Las construcciones a dos aguas se ven alternadas con cubos y esferas desprovistas de ornamentación: se trata de cuerpos geométricos puros abstraídos de cualquier contingencia.

De la docena de volúmenes, destacan al menos cuatro por sus dimensiones, el de la extrema izquierda sobresale por su anchura y recuerda en buena medida la forma del Edificio Capanema. Las esferas, al menos cuatro visibles, también

hacen referencia a estas tendencias y recuerdan la edificación ocho años después del *Tryleno* y el *Perisferio* de la Feria Internacional de Nueva York.

Establecer un mapa de estos cruces formales entre distintos proyectos y obras no es uno de mis objetivos. Sí lo es, por su parte, el hacer notar que en *Cálculo Mental* se pueden encontrar cifrados indicios del choque entre la arquitectura moderna y la tradicional.





*Morro* opera de manera análoga. En ambas obras, una aglomeración de construcciones tradicionales contrasta con cuerpos geométricos puros: las casas se encuentran a la derecha del espectador y en primer plano, los otros, los cuerpos puros, yacen cargados hacia un fondo izquierdo con cierto énfasis en cuanto a profundidad.

¿Las diferencias? Las referencias regionales: si en *Morro* encontramos un relieve característico del paisaje carioca, en *Cálculo Mental* se expresa una atmósfera de los Países Bajos. Un factor más las distingue: mientras en *Morro* existe un papel protagónico de los habitantes de la ciudad tradicional, en *Cálculo Mental* el paisaje se ve desprovisto de la presencia humana.

*Cálculo Mental* fue producto de la efervescencia artística acelerada a partir del purismo estético y el surgimiento del surrealismo. René Magritte se formó en la Academia Nacional de Bellas Artes de Bruselas y participó activamente en el desarrollo de la vanguardia belga.<sup>72</sup>

En los años veinte, sin embargo, preludio inmediato, de *Cálculo Mental*, Magritte tuvo un acercamiento con los preceptos arquitectónicos del purismo francés. Es importante, en ese sentido, el revisar brevemente los crípticos escritos de Magritte en torno al arte, a la arquitectura y a las nuevas corrientes estéticas como el purismo, el surrealismo y el “amentalismo”, desprendimiento personal del surrealismo bretoniano.

En el “Arte puro. Defensa de la estética”, de 1922,<sup>73</sup> Magritte se suma a los debates sobre la función estética de la arquitectura y la autonomía del campo artístico. En la cita siguiente, extraída de dicho artículo, vemos cómo Magritte reflexiona sobre las diferencias entre lo funcional y lo estético a partir de la casa, tema nodal en *Cálculo mental* y en *Morro*:

---

<sup>72</sup> Durante aquellos años ayudó a conformar el grupo surrealista belga junto con Servranckx, Nougé, Mesens y otros, el cual se mantuvo con distancia errática frente la égida de la estética bretoniana. Para más información sobre el surrealismo belga y sus posturas frente a París, revisar el apartado dedicado al tema, Miguel Pérez Corrales, *Caleidoscopio surrealista. Una visión del surrealismo internacional (1919-2011)* (Tenerife: La Página-Miradas, 2011) 269-274.

<sup>73</sup> Originalmente pensado para ser publicado por *Ça ira*, en 1922. René Magritte, *Escritos*, traducción Mercedes Barroso, (Madrid: Síntesis, 2010).

La razón de ser esencial de una casa es ser una vivienda más confortable que los refugios naturales. La casa es necesaria; pero lo que es indispensable es la solución perfecta a un problema bien planteado, pretexto para una actividad. La casa debe cumplir su misión esencial, la única que puede cumplir íntegramente. Solo así será perfecta y satisfará constantemente al espíritu. Todos los objetos pueden alcanzar esta perfección relativa. Sólo las obras de arte la alcanzan en la estética, que es la naturaleza de lo que expresan. (...) Es urgente dictar el divorcio para ese viejo y equivocado matrimonio de la ciencia de construir y de la ciencia del arte, que es la arquitectura (...).<sup>74</sup>

Al parecer, la idea de la casa detona en Magritte una distinción entre la arquitectura y el arte, en la que ésta sobresale como el único ámbito humano en donde el hombre puede alcanzar los ideales de perfección –más allá del ingenio y la ingeniería, “artes aplicadas”-. En este espacio de libertad, la decoración es abrogada y la belleza graduada en niveles.

En el mismo artículo, Magritte regresa al asunto y propone un distanciamiento en el plano estético entre la arquitectura y la ingeniería, o entre las disciplinas tendientes a lo “bello” y las destinadas al “orden”, “la higiene” y “la comodidad”:

Hasta el presente, la arquitectura ha unido la naturaleza de la estética con la naturaleza de la casa; que esta indecisión desaparezca, que deje lugar al ingeniero en construcciones y el problema estético se habrá librado de una cuestión que le es ajena. (...) Como en el estudio de la construcción de una máquina, es necesario que el estudio de la construcción de una casa no sea más que la elaboración ingeniosa de los planos dictados por el orden, la higiene, la comodidad (...).<sup>75</sup>

De aquella ambigua diferenciación entre la necesidad funcional de la arquitectura y la brecha entre el arte y las ciencias aplicadas, escritos posteriores, madurados después de aquel primer fervor purista, re-localizarían el debate en torno a la creación artística a partir, no de lo funcional, sino de lo poético.

---

<sup>74</sup> *El arte puro*, en Magritte, *Escritos*, 14-16.

<sup>75</sup> *El arte puro*, en Magritte, *Escritos*, 14-16.

En el “Hilo de Ariadna”,<sup>77</sup> artículo de 1934, después de más de una década de distancia, Magritte teorizaría acerca del hermetismo artístico cimentado en la ilusión y las puestas en escena.<sup>79</sup> En dicho artículo, Magritte aseveraría:

(...) *tomando por real* el hecho poético, si tratamos de descubrir el *sentido*, he aquí una orientación nueva que nos aleja de pronto de esta región estéril que el espíritu se agota en fecundar. El objeto de la poesía se convertiría en un conocimiento de los secretos del universo que nos permitiría actuar sobre los elementos. Las operaciones mágicas se volverían posibles.<sup>80</sup>

A partir de esta “nueva” postura estética, Magritte, después de haber militado en el ala surrealista belga -y encontrarse decepcionado-, intentaría fundar un nuevo ismo, el “amentalismo” -en francés, *Cálculo mental* se titula “*Calculus Amental*”-. Esta nueva fundación recaería en la máxima: “todo ocurre en nuestro universo mental”: por lo tanto, resulta imposible hallar otro ámbito de certidumbre.<sup>81</sup>

En el “Manifiesto del Amentalismo”, Magritte trata de dar cuenta del nuevo sentimiento en búsqueda de una violenta iluminación:

Los objetos serán los más capaces de provocar el placer en razón de la violencia de la iluminación que reciben. La violencia de esta iluminación los hará ser los más visibles y los más percibidos. Esta iluminación es la del aislamiento de nuestro universo mental. Es decir, que un objeto cualquiera integrado en un conjunto no pierde su calidad de aislamiento, ya que ese conjunto está en nuestro universo mental aislado (...). Creemos por lo tanto que es útil, como medio para evitar el equívoco filosófico y distinguarnos de los surrealistas y otras escuelas de vanguardia, llamarnos *Amentalistas*.<sup>82</sup>

En el fondo, Magritte lo notara o no, las nociones de “*aislamiento*” y de “conjunto” remiten al método surrealista en términos de montaje.

Como Ralf Konnersman ha señalado en su estudio sobre Magritte, este “abismo” entre las palabras y las cosas -lo material y lo espiritual, el objeto y su

---

<sup>77</sup> Encontrado en Documents 34, Bruselas, n. 1, junio de 1934. (Intervention surrealiste, 15, 8W78), en Magritte, *Escritos*, 48.

<sup>79</sup> Magritte, *Escritos*, 47.

<sup>80</sup> Magritte, *Escritos*, 47.

<sup>81</sup> Magritte, *Escritos*, 195.

<sup>82</sup> En F.A., n.51-53, junio-agosto 1972, Magritte, *Escritos*, 194-201

reflejo (espejo)-, es aquel que hace necesario el montaje como recurso estético en el *corpus* de obra y pensamiento de Magritte.

Konnersman propone al respecto:

¿Cómo procede Magritte en particular? Ya el primer Manifiesto del Surrealismo de André Bretón, en 1924, había señalado la característica especial de la subversión surrealista de producir cuadros que surjan de la unión de dos realidades o de fragmentos distintos de la realidad. <<Mientras más lejanas y más claras sean las realidades reunidas, más fuerte será la imagen y tendrá más fuerza emocional y más realidad poética>>. (...) Breton mismo se refiere, para explicar este proceso, al ejemplo del poeta francés Lautreamont (...).<sup>83</sup>

Las observaciones precedentes hablan sobre la tensión biográfica de Magritte entre la fascinación por la nueva arquitectura funcionalista y la necesidad de autoafirmación artística, y pueden hacerse extensivas, tanto a *Cálculo mental*, como a *Morro*. En ambas obras es notoria una tensa vecindad entre elementos no totalmente distintos entre sí, las casas y los cuerpos geométricos, la funcionalidad pura y el arte.

Así, la superposición entre la arquitectura tradicional y la geometría purista produce una fórmula de choque en el espectador, confrontando el campo de lo "(a) mental", con el de lo real: "Magritte [y yo diría también Portinari] no se impone a lo que está más distante, sino que permanece cerca de la experiencia cotidiana."<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Ralf Konnersman, Magritte: *La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*, (México: Siglo XXI, 1996) 32-33 La mención de Lautreamont recae en la yuxtaposición en *Chants de Maldoror* de un paraguas y una máquina de coser. La intensidad del contraste de Lautreamont difiere, según Konnersman, de la sutileza de los montajes de Magritte: "(...) en la obra de Magritte las cosas ocurren de otra manera. La audacia de sus cuadros no se basa justamente en el montaje de elementos muy diferentes entre sí. Se debe mucho más a una transgresión a menudo insignificante, a una simple inversión (...), a una omisión, a un cambio de materiales (...), o simplemente al hecho de cubrir un objeto al que normalmente observamos mucho, como una cara." Konnersman, *Reproducción prohibida*, 33-34.

<sup>84</sup> Konnersman, *Reproducción prohibida*, 34.

## B) RENOVACIÓN PURISTA

Como complemento, si ya revisamos en el apartado anterior la manera en la que opera cierto tipo de “montaje”, ahora será importante profundizar en el vínculo, mencionado en el primer capítulo, que une a Portinari con Le Corbusier.

Diferentes categorías, posturas y soluciones plásticas de éste último confluyen en *Morro*. En las siguientes páginas, daré paso a analizar brevemente el último integrante de la triada artística con la cual articulo este ensayo.

Por ende, toca repasar algunos presupuestos del purismo estético, pues en dicha corriente juzgo oportuno localizar uno de los nudos a desenredar en el análisis del Río de Janeiro en vías de modernización mostrado por los ecos formales de *Cálculo mental* en *Morro*.

El purismo, como movimiento estético, se manifestó en varias disciplinas y soportes, desde la arquitectura hasta el diseño de interiores y la planeación urbana: “(...) realized particularly in painting and architecture, Purism championed a traditional classicism with a formal focus on clean geometries yet simultaneously embraced new technologies, new materials, and the machine aesthetics.”<sup>85</sup>

Las temáticas de la Revista *Elan* y posteriormente de *L'Esprit Nouveau*, (1920), hacen patente el amplio rango de los intereses puristas. A su vez, el franco-nacionalismo sería una más de las características más arraigadas de la primera etapa del purismo.<sup>86</sup> Dicha corriente puede verse como parte de una reacción en contra de las vanguardias más radicales de las primeras dos décadas del siglo XX, como Dadá y el Surrealismo.

En el invierno de 1921, la exhibición en la Galería Druet de París marcaría el debut público de Ozenfant y Le Corbusier:<sup>87</sup> La exposición atraería - a un Fernand

---

<sup>85</sup> Carol Eliel, *L'Esprit Nouveau, Purism in Paris, 1918-1925* (Los Angeles, New York: Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams Inc., 2002) 12: “realizado particularmente en la pintura y la arquitectura, el Purismo defendió un clasicismo tradicional con un enfoque formal basado en geometrías limpias y al mismo tiempo adherido a las nuevas tecnologías, nuevos materiales y a la estética de la máquina.”

<sup>86</sup> Eliel, *L'Esprit nouveau*, 12.

<sup>87</sup> Eliel, 30-31.

Léger, que había abdicado de su filiación cubista poco antes- y generaría una multitud más de nuevos adeptos.

Le Corbusier poco a poco se convirtió en el líder del purismo. Su formación había incluido la pertenencia al despacho de August Perret, uno de los primeros arquitectos en Francia en utilizar concreto armado. Asimismo, Le Corbusier hizo viajes a Grecia y Turquía, donde quedaría maravillado por la perfección geométrica, la rectitud moral y la precisión de las construcciones antiguas.<sup>88</sup>

En Paris, Ozenfant y Le Corbusier trabaron relación a partir de 1918 a través de Perret y el grupo *Art et Liberté*, de orientación nacionalista. Las ideas y proyectos de Le Corbusier se encaminaron, más tarde, hacia una revolución arquitectónica de corte internacionalista y libertario: los focos del nuevo paradigma resultaban los grandes centros cosmopolitas, deficitarios en primera instancia de planificación y previsión social, es decir, de un urbanismo y una arquitectura maduros.

En "*Après le cubisme*", Paul Dermée, Amadeé Ozenfant y Jean Claude Jeanneret "Le Corbusier" delinearon una fórmula estética muy propia que sería determinante arquitectónicamente en años posteriores: eliminación de lo superfluo y ornamental, búsqueda de lo invariable, postulación de la naturaleza y sus principios como fundamento de las máquinas, importancia de la proporción en aras de expresión de lo invariable, etc.<sup>89</sup>

Luego, una edición posterior contendría el artículo "*El Purismo*". En él, el grupo manifestaría aun con mayor claridad los márgenes de su nueva propuesta:

The goal of art is to put the spectator in a state of a mathematical quality, that is, a state of an elevated order ... The highest delectation of the human mind is the perception of order, and the greatest human satisfaction is the feeling of collaboration or participation in this order; the work of art is an artificial object which lets the espectador be placed in the state desired by the creator ... Purism strives for an art free of conventions which will

---

<sup>88</sup> Eliel, 13-14.

<sup>89</sup> Eliel, *L'Esprit nouveau*, 21-23.

utilize plastic constraints and address itself above all to the univesal properties of the senses and the mind.<sup>90</sup>

Le Corbusier proponía como eje de la renovación mundial la búsqueda libre de *orden* -retorno posvanguardístico que sería patente en los tiempos de *L'Esprit nouveau*:- "The need for order is the most elevated of human needs, it is the cause of art itself". "(...) the most basic and beautiful forms are cubes, cones, spheres, cylinders, and pyramids, as seen in Egyptian, Greek, and Roman architecture (...)."91

Con el paso del tiempo, Le Corbusier iría más lejos en cuanto al ideal general regulado por la "belleza" y el "orden" estéticos:

Libre, el hombre tiende a la pura geometría. Hace entonces lo que se denomina orden. El orden le es indispensable, sino sus actos serían sin cohesión, sin consecuencia posible. Esto les añade, les confiere la idea de excelencia. Más perfecto es el orden, más a sus anchas se siente, más seguro. Dispone en su espíritu construcciones basadas sobre este orden que le es impuesto por su cuerpo; y crea. La obra humana es un ordenamiento. Vista desde el cielo, aparece sobre la tierra en figuras geométricas. Y si construimos, sobre los montes más abruptos, un camino que asciende a un collado, también esta es una cara función geométrica y su trocha una exactitud en el tumulto circundante."<sup>92</sup>

Para Le Corbusier, el centro del orden, de ese *espíritu nuevo* que pretendía iluminar al mundo, era indudablemente París.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Eliel, *L'Esprit Nouveau*, 24-25: "El objetivo del arte es poner al espectador en un estado de calidad matemática, es decir, un estado de un orden elevado ... El mayor deleite de la mente humana es la percepción de orden, y la mayor satisfacción humana es el sentimiento de colaboración o participación en este orden; la obra de arte es un objeto artificial que permite al espectador ser colocado en el estado deseado por el creador ... . El purismo lucha por un arte libre de aquellos convenios que se valgan de restricciones plásticas y se encamina a sí mismo hacia las propiedades universales de los sentidos y la mente."

<sup>91</sup> Eliel, *L'Esprit Nouveau*, 24: "La necesidad de orden es la más elevada de las necesidades humanas, es la causa de arte en sí mismo ", " [ ... ] Las formas más básicas y bellas son cubos, conos, esferas, cilindros y pirámides, como se ve en la arquitectura egipcia, griega y romana".

<sup>92</sup> Le Corbusier, *Ciudad del futuro*, 22.

<sup>93</sup> Le Corbusier, *Ciudad del futuro* 23.



### C) LE CORBUSIER Y LA PERIFERIA

A través de un lenguaje médico, Le Corbusier propondría métodos curativos para las ciudades en decadencia, lo que suponía una equiparación entre las aglomeraciones humanas y los organismos vivos: “La ciudad es un torbellino, pero no obstante es un cuerpo que posee órganos clasificados y un contorno.”<sup>94</sup>

El desarrollo de las ciudades debía, entonces, estar centralizado en aras de dar una sensación de unidad, coherencia y tranquilidad a sus habitantes. Así, el surgimiento de “células individuales” (las casas), necesariamente debía tender hacia esta coherencia. Solo de esta forma, la “uniformidad en el detalle podría ser alcanzada, y estaría a la altura de la ciudades artísticas a lo largo de la historia: Brujas, Venecia, Pompeya, Roma, el antiguo París, Siena.”<sup>95</sup>

Sin embargo, muy a pesar de Le Corbusier, Nueva York sobresalía ya como una de las urbes más importantes y en mayor crecimiento del mundo. Es debatible si ya en aquel momento el deslumbrante despunte económico de dicha ciudad era una amenaza visible para las metrópolis europeas.

Lo que sí resulta evidente es la alerta de Le Corbusier frente al crecimiento caótico y desordenado que animaba a Nueva York y que atentaba contra su utopía artística basada en el orden y las formas primarias, “pirámides, esferas, cilindros”:

El cataclismo: Nueva York; los paraísos terrestres: Estambul. Nueva York es emocionante, conmovedora. Los Alpes también, la tempestad también, una batalla también. Nueva York no es hermosa, y si estimula nuestras actividades prácticas, hierve nuestra sensación de felicidad. (...) Cada vez que la línea esté rota, herida, entrecortada, sin ritmo regular, cuando la forma sea aguda, erizada, nuestros sentidos serán afectados penosamente, dolorosamente. Nuestro espíritu se atribulará ante este desorden, esta dureza, esta falta de cortesía; pensará en “bárbaro”. (...) En las ciudades artísticas vamos a donde las formas están concertadas, ordenadas alrededor de un centro, a lo largo de un eje. Horizontales, prismas magníficos, pirámides, esferas, cilindros. Nuestro ojo los ve

---

<sup>94</sup> “La gran ciudad, fenómeno de fuerza en movimiento, es hoy una catástrofe amenazadora, por haber dejado de estar animada por un espíritu geométrico.” Le Corbusier, *Ciudad del futuro*, 23.

<sup>95</sup> Le Corbusier, *Ciudad del futuro*, 45-47.

puros y nuestro espíritu embelesado calcula la precisión de su trazado. Serenidad y alegría.<sup>96</sup>

No obstante, si bien Le Corbusier realizaba una crítica al desarrollo de una gran urbe en suelo americano como Nueva York, su postura cambiaba frente a *nuevos centros* como Río de Janeiro y Buenos Aires. De esto dan cuenta sus viajes a la periferia sudamericana en 1929 y 1934.

Extraigo un párrafo de *Precisiones* –texto surgido del primer viaje–, el cual propongo como clave en la lectura misma de *Morro*:

Estas pudieran ser las impresiones de un viajero. Si tenéis la suerte de atravesar un océano en un gran buque, de sobrevolar, en avión, unos estuarios gigantescos, llanuras sin límites, ver apretujarse en los puertos los barcos mercantes, leer en un mapa mural la inmensidad no colonizada de un país grandioso, cuando se siente bajo la presión del progreso, tambalear la noción de las fronteras, de los países; cuando se considera que las costumbres tienden a ser todas las mismas, pero que solo una refundición de la moral romperá las vueltas incoherentes del meandro de una civilización caducada; (...) y que bastaría que una autoridad –un hombre– lo suficientemente lírica, disparase la máquina, dictase una ley, un reglamento, una doctrina y entonces el mundo moderno empezaría a salir del ennegrecimiento de sus manos y de su rostro de trabajo, y sonreiría (...). La onda arquitectural, lo mismo que la onda eléctrica envuelve la tierra y en todos lados hay antenas.<sup>97</sup>

Los efectos de la retórica lecorbuseriana son visibles de alguna u otra manera en *Morro*: una virtud del óleo es dar imagen al discurso lecorbuseriano, asimilado a su vez por la serie de arquitectos brasileños mencionados con anterioridad, y en el acto situarlo en una nueva referencialidad carioca.

Finalmente, Portinari, entonces, parecía estar al tanto de los riesgos que implicaba para la época el crecimiento urbano desmedido que, más tarde, generaría las actuales favelas (hasta la fecha emblemas de negligencia y falta de regulación), y la obra ofrece la posibilidad de reflexionar sobre las problemáticas

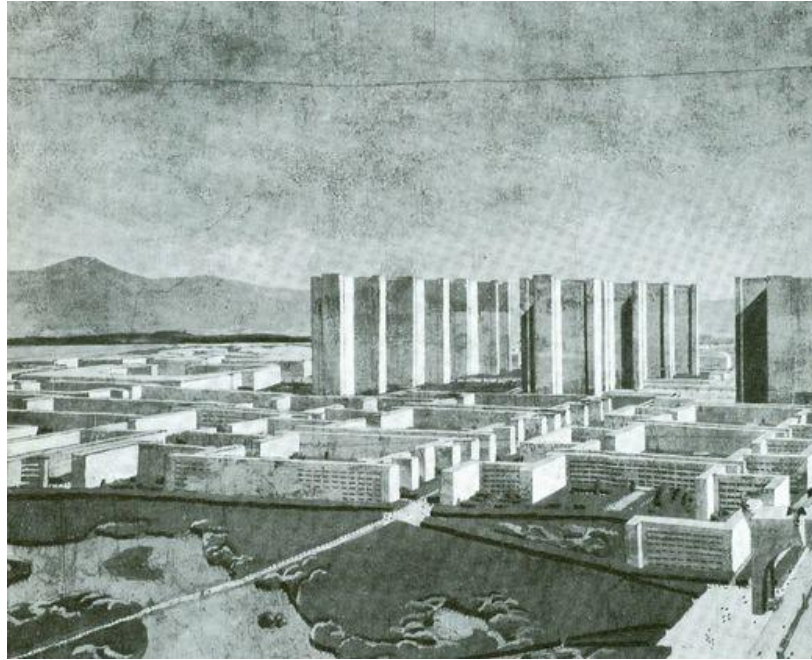
---

<sup>96</sup> Le Corbusier, *Ciudad del futuro*, 40.

<sup>97</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, (Madrid: Poseidón, Apóstrofe, 1979) 33.

surgidas del fenómeno: *Morro* contiene, así, implícito en su superficie, el contraste prefigurado por el purismo entre caos y orden.

18. Le Corbusier, *Vue générale de la Ville Contemporaine de trois millions d'habitants, La Ville radieuse*, 1922



19. *Morro*, detalle, 1933



La incontingencia de los volúmenes puros se encuentra a espaldas del reino de la improvisación, la espontaneidad y la vida mundana.<sup>98</sup> De forma indudable, los volúmenes geométricos recuerdan a Le Corbusier y a sus preceptos estéticos, mientras la escena de la vida cotidiana, con su tratamiento naif y post-impresionista, asume un papel contrario, propio de una periferia fuera del *nuevo espíritu*.

La dicotomía encuentra representación, propia de un periodo de “transición”, como llamaría Lucio Costa a la primera etapa del movimiento,<sup>99</sup> en el formato tradicional de la pintura de Portinari.

Los prismas cosmopolitas portinarianos frente a una periferia retardataria local quizás persuadieron a Barr y el MoMA para adquirir la obra: Nueva York, tanto en su arquitectura, como en su población afroamericana, encuentra en ellos un cierto reflejo. Portinari, de tal suerte, ofrece un bosquejo pictórico de una realidad compartida: el “mundo del mañana”, esto es, de la modernización.<sup>100</sup>

Una de las características principales de la modernidad ha sido la de fomentar la centralización económica, política y social a diferentes escalas. A escala

---

<sup>98</sup> A diferencia de *Cálculo Mental*, Morro da cuenta de un paisaje urbano cercado por una escena popular que recuerda las palabras de Alejo Carpentier en torno al realismo mágico a partir de su experiencia en Haití, y que decía podía extenderse para todo el continente: “(...) todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso”, Alejo Carpentier, Prólogo, *El Reino de Este mundo*. Consultado el 9 de octubre de 2015 en [http://lahaine.org/amauta/bimg/Carpentier%20\(El%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](http://lahaine.org/amauta/bimg/Carpentier%20(El%20reino%20de%20este%20mundo).pdf)

<sup>99</sup> En 1930 Lucio Costa escribiría una especie de manifiesto titulado “Razones de la nueva arquitectura”, en el que entendería aquellos primeros años como un periodo de transición hacia una revolución sin precedentes: “Estamos viviendo precisamente uno de esos periodos de transición, cuya importancia no obstante, sobrepasa, por las posibilidades de orden social que encierra, todos aquellos que lo precedieron. El proceso de transformaciones se insinúa tan profundo y radical, que la propia aventura humanista del Renacimiento, a pesar de su extraordinario alcance, quizás resulte para la posteridad, ante esto, un simple juego pueril de intelectuales exquisitos.” “Razones de la Nueva Arquitectura”, *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, (número I, Volumen III, São Paulo, enero, 1936) en Aracy Amaral, *Arte y Arquitectura*, 115.

<sup>100</sup> En América Latina, y en particular en Brasil, los años treinta y cuarenta fueron una época en la que los gobiernos asumieron un compromiso social a partir de lo que se ha denominado “populismo”. Como bien apunta Arango Cardinal, llamando “panamericana” a la generación de arquitectos activos en este periodo, el arquitecto tomó una importancia como servidor social; en Brasil la profesión fue reglamentada en 1933, centralizada y encaminada a depender del estado. Arango Cardinal, *Ciudad y Arquitectura*, 212.

nacional o global, esta lógica fue una de las razones de los grandes conflictos y fenómenos geopolíticos desde el periodo “entresiglos” hasta, al menos, la posguerra.<sup>101</sup> A pequeña escala, regional, suscitó una serie de fenómenos que todavía necesitan estudiarse para sacar a luz sus verdaderos alcances.

Resulta de interés pensar el escenario mundial en aquellos años en términos de disputas por la hegemonía. Si la disputa entre París y Nueva York se dio en años posteriores, el caso análogo de São Paulo y Río de Janeiro, a escala brasileña, parece haberse comenzado a dar desde antes. Si Nueva York se robó y re-centralizó la noción de arte moderno a escala global en los años 50,<sup>102</sup> Río de Janeiro hizo lo propio con el arte moderno brasileño años atrás.<sup>103</sup>

De la misma manera en que Nueva York sería “el nuevo” centro hegemónico mundial años después, Río de Janeiro sería la “nueva” capital cultural del varguismo y la modernización, enclave de proyectos ambiciosos a futuro, siempre a futuro, que se consolidarían, décadas más tarde, en la tierra virgen del interior: Brasilia.<sup>104</sup>

Finalmente, es posible decir que un gran conflicto reside en el meollo de *Morro*, congelado pero latente. La gente del pueblo ve asediado su cerro por la gran ciudad cosmopolita, que parece cercar y copar el horizonte. La modernidad y la modernización, como fenómenos de asedio y estabilización, se ven condensados en el binarismo de “lo nuevo”, moderno, en su batalla frente a “lo viejo”, tradicional.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Para explorar la geopolítica de la modernidad con una perspectiva de periferia, ver Fernando Rosenberg, *The avant-garde and geopolitics in Latin America*, Pittsburg, University of Pittsburgh Press, 2006) 12-49.

<sup>102</sup> Ver la introducción de Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York se robó la idea del arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990).

<sup>103</sup> Amaral, *¿Arte para qué?*, 46-50. Eso es evidente desde el momento en que la Academia de Bellas Artes se encontraba en Río Do Janeiro y no en la contigua São Paulo.

<sup>104</sup> La disputa entre Río de Janeiro y São Paulo sería uno de los motores culturales que aceleraría los procesos de modernización en ambas ciudades; en palabras de Aracy Amaral: “Como se ve, en los años 20 [y más adelante por supuesto] todo era válido para los sueños arquitectónicos, tanto en São Paulo como en Río.” Aracy Amaral, *Arte y Arquitectura*, XXIV.

<sup>105</sup> Sobre esta característica de la Modernidad a manera de contraposición entre los “modernos” y los “antiguos” con origen en el Renacimiento y en la *Querelle des Anciens et des Modernes*, ver, Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad* (Madrid: Ténos, 1991) 36-44.

Como colofón, ahondaremos brevemente en la significación de dicho binarismo dentro de los márgenes de una revolución moderna implícita en *Morro*: la de la *Nova Arquitetura* brasileña.

#### D) LA NOVA CONSTRUÇÃO

A partir del Salón del 1931, Portinari se mantuvo cercano a la figura de Lucio Costa y al grupo de arquitectos e ingenieros que realizarían una renovación constructiva de Brasil durante la primera mitad del siglo XX. La “*Nova Construção*”, fórmula sintética para apelar a este movimiento, iniciado por Gregori I. Warchavchik en São Paulo con su “*Arquitetura Nova*”, y continuado en Río de Janeiro por Lucio Costa y Oscar Niemeyer, se ve reflejada en el cuadro.

Como vimos en la descripción analítica, los cuerpos y volúmenes geométricos hacen referencia a un proyecto a futuro, el de la “*boa causa*” de la arquitectura nacional:

Vista de um lado, cabeçadas e trancos do destino, inocentes na sua inconsciencia, por outro, pertinacia, confiança obstinada na sobrevida do Movimento Moderno, a pesar de todos os pesares. Voto piedoso ou não, uma imagem de reconciliação entre caráter e destino, encaixe harmonioso entre vida nacional e escolhas pessoais.<sup>106</sup>

Bajo esos derroteros, la “*Nova Arquitetura*” llevaría, primero, a Minas Gerais, luego al conjunto de Pampulha y más tarde al *Pabellón* brasileño de la Feria Internacional de Nueva York, los primeros ensayos de lo que más tarde sería el grandilocuente proyecto de Brasilia y la renovación arquitectónica de São Paulo, Río de Janeiro y Recife, por mencionar solo algunas ciudades.

Se trataba de un afán de modernización originado en la efervescencia internacionalista lecorbuseriana y posibilitada por las políticas gubernamentales

---

<sup>106</sup> Paulo Eduardo Arantes y Otilia Fiori Arantes, *Sentido da formação: tres estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello de Souza e Lucio Costa*, (São Paulo: Paz e Terra, 1997) 118. “Vista desde un lado , bridas y saltos del destino , inocentes en su inconsciencia , por el otro, persistencia, confianza obstinada en la supervivencia del Movimiento Moderno, a pesar de todos los pesares. Voto o no, una imagen de reconciliación entre carácter y destino, articulación armoniosa entre vida nacional y elecciones personales”.

subsecuentes. En la práctica, fue el tránsito hacia una nueva etapa constructiva a través de la “cristalización” de las primeras obras y manifiestos arquitectónicos en la zona paulista (de personajes como Warchavchik y Flávio de Carvalho):

Ser moderna, pelo contrario, implicava a vontade consciente de suplantar ese momento indeciso de manifestações vanguardistas avulsas. Esa cristalização veio como a Revolução de 30. Em menos de dez anos formou-se a Arquitetura Moderna Brasileira. Ato contínuo, quer dizer, mais ou menos (...) da segunda metade dos años 40, seu principal protagonista e formulador principiou a contar, num sem-número de variantes, o que também se poderia chamar de historia dos brasileiros no seu desejo de ter uma arquitetura coerentemente moderna.<sup>107</sup>

Las nociones de “consciencia amena del atraso”, y de “mayoría de edad precoz”, en una nación donde “todo está bien decir que se hará”, sirve para entender a partir de dónde se proyectó un programa modernizador, enunciado con un optimismo de efectos propagandísticos y populistas que comenzó a llamar la atención de la opinión pública nacional e internacional.

En este sentido, la periferia “retardataria” pasó al frente de las innovaciones constructivas y no es casual que el propio Le Corbusier participara de la construcción del Edificio Capanema, proyecto que marcaría un hito en este sentido.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup>Arantes y Arantes, *Sentido da Formação*, 119. “Ser moderno, por el contrario, implicaba la voluntad consciente de superar ese momento indeciso de las manifestaciones vanguardistas indefinidas. Esa cristalización vino como la Revolución del 30. En menos de diez años se formó la arquitectura moderna brasileña. Inmediatamente después, es decir, más o menos hasta la segunda mitad de los años 40, su principal protagonista y formulador comenzó a decir, en un sin número de variantes, lo que también podría llamarse la historia de los brasileños en su deseo de tener una arquitectura coherentemente moderna.” La traducción es mía.

<sup>108</sup>“Sem dúvida, a arquitetura moderna no Brasil <<deu certo>> (como repetiu inúmeras vezes Lucio Costa, especialmente ao defender Brasília), mas o problema começa justamente aí: no retumbante (...) maioridade precoce. A final (...) ¿Como implantar uma arquitetura diretamente vinculada ao progresso técnico? (...). Só que neste caso particular, não obstante a distancia real entre centro avançado e periferia retardatária, deu-se uma notável inversão de papeis, convertendo o descompasso num grande acerto, pois foi a distorção da copia que revelou a verdade profunda do original. O viés estético enaltecido como marca nacional expunha a final a luz (tropical) do dia o formalismo integral – a abstração mesma do espaço ordenado pelo capital – contrabandeada no fundo falso do Movimento Moderno.” “Sin duda, la arquitectura moderna en Brasil <<acertó>> (como numerosas veces Lucio Costa, sobre todo cuando la defensa de Brasília, pero el problema comienza allí mismo: en su retumbante mayoría de edad precoz. Al final (...) ¿Cómo implantar una arquitectura directamente vinculada al progreso técnico? (...). Pero en este caso particular, pese a la distancia real entre el centro avanzado y la periferia retardataria, se dio una notable inversión de papeles, convirtiendo el desfase en un gran acierto, pues fue la distorsión de la copia la que reveló la verdad profunda del original. El carácter estético enaltecido como una marca nacional expone al final una luz (tropical) del día del formalismo integral – una

Así, desde un funcionalismo dislocado en su perspectiva colonial, la *Nova Construção* brasileira maniobraba en los márgenes de la colonialidad estética para no caer en la imitación. Además, promulgaba una alianza institucional con el poder para llevar a cabo en la periferia una renovación doble: la afirmación orgullosa de Brasil como nación periférica, y la de Brasilia -proyecto posterior-, periferia de Brasil, como el centro del triunfo de la *Nova Arquitetura*.<sup>109</sup>

*Morro*, en ese sentido, ejerce un “análisis plástico” de las contradicciones inmersas en ese complejo panorama constructivo. *Análisis* porque separa y exhibe, al menos, dos de los polos múltiples de la ecuación. De un lado, la futura ciudad moderna. Del otro, la periferia tradicional, popular y atrasada.

Esta contradicción se encuentra ya presente en los textos anteriores de Warchavchik, quien defendía las ideas de Le Corbusier<sup>110</sup> y asumía la renovación arquitectónica como una lucha civilizatoria:

(...) fácilmente se logrará que el lector se convenza de que la manera de construir de un pueblo debe reflejar, positivamente, su manera de sentir. (...) Asume por consiguiente, ante los hechos estéticos y los hechos económicos, una actitud que debe ser, y que realmente es, diferente de la adoptada por pueblos de otras épocas y que se nutría de otra cultura, generadora de consecuencias muy distintas a las que pueden ser subsiguientes a la actual civilización.”<sup>111</sup>

Los elementos para factorizar el problema analítico entrañado por *Morro* pueden ser, así, extraídos de dos vetas. Como ya vimos, de la tendencia social del arte a partir de los movimientos plásticos, generalmente de connotación izquierdista; y desde el germen surrealista e internacionalista, que en la rama arquitectónica empoderaría a Warchavchik, a Costa y que marcaría indeleblemente a una generación de artistas y arquitectos confiados en la irrupción de un cambio de época, del cual ellos resultaban los portavoces.

---

abstracción misma del espacio ordenado por el capital – como contrabando en el fondo falso del Movimiento moderno.” Arantes y Arantes, *Sentido da Formação*, 119. La traducción es mía

<sup>109</sup> Arantes y Arantes, *Sentido da Formação*, 129.

<sup>110</sup> Gregori I. Warchavchik, “Arquitectura del Siglo XX”, en Amaral, *Arte y Arquitectura*, 84-85.

<sup>111</sup> Gregori I. Warchavchik, “Arquitectura del siglo XX”, 83.



20. Marc Ferrez, *Vista panorámica de la Ensenada de Botafogo, desde la cima del Corcovado, 1885* (foto del archivo del Instituto Moreira Salles).



21. Carlos Vieira, *Sugar loaf from Doña Marta view site, 2013*



## -CONCLUSIONES-

El lector puede, a partir de los puntos desarrollados, reflexionar, hacer una síntesis y traer a cuenta sus propios criterios a la observación de *Morro*: uno de los objetivos finalmente de todo conocimiento es fomentar el debate.

Resulta cuestionable si Nueva York era ya para entonces una clara amenaza para la jerarquía mundial. Lo que este ensayo propuso en un principio, sin embargo, fue el explorar el imaginario de la “ciudad moderna” como pivote para la elaboración de *Morro* por Portinari y su adquisición por el MoMA.

El imaginario lecorbuseriano y la realidad neoyorkina, vimos, se enfrentaban con cierta rispidez. La abstracción geométrica de *Morro* se encuentra en un tenso punto medio, jugando un papel propagandístico y afirmativo de un futuro constructivo, muy avanzado en Nueva York y en ciernes para la periferia brasileña.

En particular, fue el imaginario sobre la ciudad moderna el punto de contacto entre *Morro*, la Feria de Nueva York y el *boom* de la arquitectura lecorbuseriana en Brasil. Este imaginario sirvió para el estrechamiento de relaciones entre Estados Unidos y el gigante tropical. Más a fondo, se inscribe dentro de la construcción de un canon sobre la modernidad artística en su vertiente brasileña, con el beneplácito institucional norteamericano.

La ciudad moderna como heredera de la segunda Revolución Industrial, en su afán de expansión y proliferación a nivel global, violentaba el tiempo y el espacio tradicionales. *Morro*, a final de cuentas, genera un cierto margen para repensar el pasado como espacio y anhelo de futuro; y para reflexionar sobre el arte como campo algunas veces coaligado a la modernización material.

El fenómeno resulta mucho más amplio, y este ensayo se limitó a sugerir líneas de investigación. Queda pendiente, para futuros trabajos más ambiciosos y

completos, un abordaje de otros ejemplos análogos en el resto de Latinoamérica. También dejó sobre el tintero las relaciones entre Portinari y el muralismo mexicano: la comparación entre los procesos de modernización de Brasil y México a través de sus productos estéticos urge, igualmente, atención futura.

La dicotomía relativa a políticas culturales entre centro y periferia fue revisada en aspectos básicos y acotada a un panorama bilateral entre Brasil y Estados Unidos de América: las políticas del *New Deal* fueron descritas en relación con *Morro*. Sin embargo, el tema compete a otras naciones latinoamericanas, artistas y obras. *Morro* me dio pie para plantear simplemente ciertos rasgos de un momento en el que el arte latinoamericano se encontraba en proceso de maduración.

El clímax mundial del arte social frente a la inminencia de la guerra expresa algunas condiciones de la modernización en su carácter multimodal: *Morro* es útil para sumergirse en este periodo y ver condensados un gran número de problemas histórico-estéticos.

Me enfoqué en Portinari, el MoMA, el purismo estético, y otros tantos posibles, pero no únicos, enclaves del fenómeno. Sin pretender resolver la ecuación, si se me permite usar la expresión, este ensayo pretende simplemente contribuir a factorizar sus elementos para ponerlos a disposición del público interesado.

---

## -FUENTES UTILIZADAS-

### Catálogos:

--*The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, 1988 (New York: Bronx Museum of Arts)

--*Art in Our Time*, MoMA, 1939

--*Brazil Builds*, MoMA, 1943

--*Portinari of Brazil*, 1940

**Archivo:** MoMA Archives, *Portinari of Brazil*, (MAPB), 108.1, 108.2, New York.

### Bibliografía:

-AMARAL, ARACY, *Tarsila Do Amaral, Proyecto artistas del Mercosur*, 1997 (Buenos Aires: Banco Velox)

----- *¿Arte para qué?*, 1984 (São Paulo: Editora Perspectiva)

----- *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, 1978 (Caracas: Editorial Ayacucho)

APPELBAUM, STANLEY, *The New York World's Fair 1939-1940 in 155 photographs by Richard Wurts and others*, 1977 (New York: Dover Publications)

-ARANGO CARDINAL, SILVIA, *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina Moderna*, 2012 (México: FCE)

-ARANTES, PAULO EDUARDO, ARANTES, OTILIA, *Sentido da formação: tres estudos sobre Antonio Cândido, Gilda de Mello de Souza e Lucio Costa*, 1997 (São Paulo: Paz e Terra)

AZUELA, ALICIA, *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, 1910-1945*, 2005 (México: FCE, Colegio de Michoacán)

BADDELEY, ORIANA, FRASER, VALERIE, *Drawing the line, Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, 1989 (London-New York: Verso)

BACZKO, BRONISLAW, *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*, 1991 (Buenos Aires: Nueva Visión)

BARR, ALFRED H., *La Definición del Arte moderno*, 1989 (Madrid: Alianza Editorial)

BRYSON, NORMAN, *La lógica de la mirada*, 1991 (Madrid: Alianza Editorial)

- DOSS, ERIKA, *Benton, Pollock and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism*, 1991 (Chicago: University of Chicago Press)
- FABRIS, ANNA TERESA, *Portinari, pintor social*, 1990 (São Paulo: Perspectiva)
- , *O momento futurista*, 1987 (São Paulo: Perspectiva)
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1990 (México: Grijalbo)
- GEIST, ANTHONY, MONLEON, JOSÉ, *Reinscribing cultural modernity from Spain and Latin America*, eds., 1999, (New York, London: Garland Publishing Inc.)
- CALINESCU, MATEI, *Las cinco caras de la modernidad*, 2016 (Madrid: Técnos)
- ELIEL, CAROL, *L'Esprit Nouveau, Purism in Paris, 1918-1925*, 2002 (Los Ángeles, New York: Los Ángeles County Museum of Art, Harry N. Abrams Inc.)
- ESPINOZA, ELIA, *L'Esprit Nouveau, Una estética moral purista y un materialismo romántico*, 1986 (México: UNAM-IIIE)
- FOX, CLAIRE, *Making Art Panamerican. Cultural policy and the Cold War*, 2013 (Minneapolis, London: University of Minnesota Press)
- GUILBAUT, SERGE, *De cómo Nueva York se robó la idea del arte moderno*, 1990 (Madrid: Mondadori)
- GIUNTA, ANDREA, *Portinari y el sentido social del arte*, 2005 (Buenos Aires: S.XXI)
- GONÇALVEZ AVANCINI, TAIS, *Ciclos Económicos de Portinari e a imagen dos trabalhadores: a construção de uma visualidade*, (Rio de Janeiro, Tesis de Maestría del Programa de Pos-Grado de Artes Visuales de la Universidad Federal de Río de Janeiro, 2011)
- GONÇALVEZ SANCHEZ, DURCE, *O modo de vida do caipira em obras de Almeida Junior*, Universidade de Sorocaba, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, 2010, Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.
- HADJINICOLAU, NICOS, *Historia del arte y lucha de clases*, 1998 (Madrid: SXXI)
- HARVEY, DAVID *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, 1990 (Buenos Aires: Amorrortu Editores)
- KONNERSMAN, RALF, *Magritte: La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*, 1996 (México: Siglo XXI)
- LE CORBUSIER, *La ciudad del futuro*, 1971 (Buenos Aires: Infinito)
- ) *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, 1979 (Madrid: Poseidón, Apóstrofe)
- NOCHLIN, LINDA, *El realismo*, 2004 (Madrid: Alianza Forma)
- MAGRITTE, RENÉ, *Escritos*, traducción Mercedes Barroso, 2010 (Madrid: Síntesis)
- MONTEYS, XAVIER, *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier*, 1996 (Barcelona, El serbal)
- PLIEGO, SUSANA, *El hombre en la encrucijada : el mural de Diego Rivera en el centro Rockefeller*, 2012 (México: Trilce)

PEDROSA MARIO, *Dos Muraís de Portinari aos espaços de Brasília*, 1981 (São Paulo: Editorial Perspectiva)

PÉREZ CORRALES, MIGUEL, *Caleidoscopio surrealista. Una visión del surrealismo internacional (1919-2011)*, 2011 (Tenerife: La Página-Miradas)

PORTINARI, JOAO CANDIDO, *Catálogo raisonné*, 2004 (Río de Janeiro: Projeto Portinari)

ROSENBERG, FERNANDO, *The avant-garde and geopolitics in Latin America*, 2006 (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press)

SÁENZ OLGA, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, 1990 (México: UNAM)

TOTA, ANTONIO PEDRO, *O imperialismo sedutor, A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, 2000 (São Paulo: Companhia das Letras)

-----

(2005) Lelia Coelho Frota, "La cuestión de lo popular en la obra de Cândido Portinari", en Andrea Giunta, *Portinari y el sentido social del arte*, (Buenos Aires: S.XXI, 2005)

(2005) Eduardo Jardim, "Portinari visto por Mario de Andrade", en (Giunta, 2005)

(2004) Jacobo Sefamí, Un continente metonimizado en la cabeza de Carmen Miranda, de Lucia Guerra, *Revista Chilena de Literatura*, (No. 64, Abril, 2004), pp. 125-129 URL: <http://www.jstor.org/stable/40357095>

(1999) George Yúdice, "Rethinking Theory of the Avant-Garde from the Periphery", en Anthony L. Geist, José Monleón, *Reinscribing cultural modernity from Spain and Latin America*, eds., (New York, London, Garland Publishing Inc.)

(1995) Samuel Putnam, "Vargas Dictatorship in Brazil", *Science & Society*, Vol. 5, No. 2 (Spring, 1941) 98, URL: <http://www.jstor.org/stable/40399384> Annick Lantenois, "Retour a l'ordre, en Vingtieme Siécle, *Revue d'histoire*. (No, 45, Jan-Mar 1995), 40-53, URL: <http://www.jstor.org/stable/3771015>

(1989) Irving Sandler, "Introducción", a Alfred H. Barr, *La Definición del Arte moderno*, (Madrid: Alianza editorial)

(1988) Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art", en el Catálogo de la Exposición, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (New York, Bronx Museum of Arts, 1988)

(1958) Stanley Robert Ross, "Dwight Morrow and the Mexican Revolution", en *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 38, (No. 4, November 1958)

Alejo Carpentier, *Prólogo al Reino de Este Mundo*, [http://lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20\(EI%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](http://lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20(EI%20reino%20de%20este%20mundo).pdf)

