

Una década de arte brasileño en España (2005-2015): un estado de la cuestión

Paulo H. Duarte-Feitoza¹

Recibido: 15 de abril de 2018 / Aceptado: 6 de julio de 2019

Resumen. En el período 2005-2015, coincidiendo con un período económicamente rico en Brasil, diversas instituciones españolas, públicas y privadas, programaron una inaudita cantidad de exposiciones de arte brasileño. Este artículo analiza algunas cuestiones que consideramos importantes sobre el papel de las instituciones españolas en la visibilidad e internacionalización del arte brasileño. En este sentido, este artículo tiene dos objetivos principales: 1) presentar un estado de la cuestión, desplegando las muestras de arte brasileño realizadas en España, y; 2) problematizar las narrativas del arte brasileño a través del análisis de formatos, categorías, artistas y agentes presentes en estas exposiciones.

Palabras clave: Brasil; España; Arte; exposiciones; internacionalización; Glocal.

[en] A decade of brazilian art in Spain (2005-2015): state of the art

Abstract. In the period 2005-2015, coinciding with an economically rich period in Brazil, several Spanish institutions, public and private, programmed an unprecedented number of exhibitions of Brazilian art. This article aims to analyse some issues that we considers important about the role of Spanish institutions in the visibility and internationalization of Brazilian art. In this sense, this article has two major objectives: 1) to present a state of art, displaying the exhibitions of Brazilian art in Spain, and; 2) to discuss the narratives of Brazilian art through the analysis of formats, categories, artists and agents present in these exhibitions.

Keywords: Brazil; Spain; Art; exhibitions; internationalization; Glocal.

Sumario: 1. Introducción. 2. Arte “latinoamericano”. 3. Exposiciones del arte brasileño *hasta 1945*. 4. Exposiciones del arte brasileño *después de 1945*. 5. Algunas consideraciones finales. Referencias.

Cómo citar: Duarte-Feitoza, P.H. (2019) Una década de arte brasileño en España (2005-2015): un estado de la cuestión. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), 719-734.

¹ Universidad de Girona (España)
E-mail: paulo.dufe@gmail.com

1. Introducción

La irrupción del arte latinoamericano en las instituciones museísticas y artísticas internacionales durante la última década no conoce precedente histórico. Bajo este amplio paraguas, “Latinoamérica”, se incluye toda una serie de países cuya diversidad étnica, cultural y política son, a veces, monumentales. Brasil, en este entramado, ocupa un lugar extraño, cuya visibilidad se ha extendido notablemente en los últimos años.

Brasil siempre ha sido uno de los países latinoamericanos que se destacó por sus singularidades. País de belleza natural inconfundible, de vitalidad artística exuberante, se ha visto en las últimas décadas en un contexto de bonanza económica como nunca imaginó; el ascenso de un gobierno que mediante políticas redistributivas sacó a millones de personas de la pobreza extrema, el pago de su deuda externa, la firme apuesta por los BRICS y su posición entre las ocho mayores economías del mundo. En este contexto, Brasil aprovechó su potencia económica para expandir internacionalmente la vitalidad de sus artes, a partir de un nuevo mestizaje que apareció de la tensión entre lo local y lo global ⁽²⁾. Es en este sentido que las artes de Brasil alcanzaron una fuerza internacional inédita. Financieramente, los números fueron monstruosos aumentando de forma exponencial el presupuesto destinado a cultura desde la esfera municipal a la federal (Santi, 2015; IBGE, 2014). Brasil no abandonó sus tópicos, pero diversificó su imagen y su presencia internacional para impulsar y dar visibilidad a muchos aspectos de su cultura que fuesen mucho más allá de la fórmula MPB (Música Popular Brasileña), fútbol y carnaval.

La reciente proliferación de exposiciones de arte brasileño por el mundo es inaudita. Se puede observar exposiciones en toda la América del Sur, así como en la del Norte, sin contar una inmensa propagación de exposiciones realizadas en Europa que culminaron con Brasil participando, en Bélgica, como invitado del festival *Europalia* (2011-2012) ⁽³⁾. La verdad es que en esta última década Brasil apostó por una fórmula diferente para diversificar su propia imagen en un contexto distinto a aquellos de principios del siglo XX, en que la combinación de “identidad” y “brasileñidad” marcaban las producciones culturales. Esta proliferación de la cultura brasileña, en todas sus formas, literatura, cine, teatro, música, artes visuales, etc., conjugaron una nueva visión sobre Brasil. No obstante, se trata de una visión que se relaciona de formas diferentes, dependiendo del país que dispone a acoger estas muestras. Se trata, en cualquier caso, de construcciones de imaginario que, dentro del sistema cultural global, pueden verse afectadas por la cultura local que las presenta. En el presente texto, pues, desplegaremos un estado de la cuestión dibujando una cartografía de las exposiciones realizadas en España para entender qué tipo de narrativas sobre el arte brasileño se desarrolló en los últimos años. Sería una pretensión titánica, y poco realista, comentarlas todas, de manera que elegimos aquellas que consideramos más representativas bien por su ambición expositiva o bien por las instituciones que las acogieron. Todas ellas son grandes ejemplos de arte brasileño presentados en España y, en algunos casos, representaron auténticas puertas de entrada para su propagación en el continente europeo.

² Más allá del factor presupuestario es importante notar que hubo todo un plan para potenciar políticas para las artes y la cultura. *Cfr.* Rubim, A. A. C. (Org.). (2010). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA.

³ *Europalia* es un festival internacional que ocurre cada dos años en Bélgica para celebrar el patrimonio cultural de un país invitado. Inaugurado en 1969, ha sido concebido para ser un festival cultural multidisciplinar.

2. Arte “latinoamericano”

El continente latinoamericano, con sus tres subdivisiones, es el segundo mayor continente del mundo. No obstante, la historiografía tradicional lo subdivide en dos grandes polos culturales: el “norteamericano” y el “latinoamericano” (Mignolo, 2007). El debate sobre si existe realmente un arte “latinoamericano” se metamorfoseó; las (inter)conexiones múltiples del mundo global nos lleva a (re)pensar la categoría (⁴). Sin embargo, es una marca, un rótulo que continua operando. Brasil, aunque incluido en este espacio, entre estas disyuntivas, muchas veces se presenta de forma singular. Su condición lusófona, y, por veces, culturalmente autárquica, lo dota de unas características peculiares que contribuyeron, poco a poco, a (des)vincularlo aleatoriamente de la marca “América Latina” (⁵).

Hace ya más de sesenta años que la literatura hispano-americana vivió un *boom* de características inimaginables. De forma similar, es lo que asistimos durante los pasados veinte años respecto a las artes plásticas latinoamericanas. No es difícil identificar hoy algunos nombres que, como aquella generación de escritores, no sólo renovaron las artes visuales de sus países sino que, al mismo tiempo, los colocaron en el *sistema central* de la cultura global. Sin embargo, estamos ante una operación ligeramente diferente. En primer lugar porque el mundo hoy, pos-Muro de Berlín, se expande de forma mucho más veloz, y, por otro lado, porque las artes visuales, a diferencia de la literatura, no tiene que ser traducida. Desde los años sesenta opera una cierta tendencia en el territorio euroamericano sobre el *lenguaje internacional* del arte que viene siendo discutido e incluso cuestionado debido a que excluye otros lenguajes y sus discursos (Mosquera, 1996).

Para analizar y reflexionar sobre la presencia del arte brasileño en España durante los primeros años del siglo XXI es necesario entender cómo el arte latinoamericano irrumpió en España durante el siglo pasado. Una aproximación interesante a esta presencia artística y cultural latinoamericana, es la realizada por Renata Ribeiro dos Santos y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2012, p. 176). Los autores identifican tres grandes momentos de esta irrupción; el primero acontece con la celebración de los centenarios en 1910 hasta la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929; identifican un segundo momento, durante la dictadura franquista, con la creación del Museo de América en 1941 y la realización de la exposición *Arte de América y España* en 1963; y, un tercer momento, todavía abierto, que empieza con las celebraciones del Quinto Centenario en 1992, que se inicia con la gran retrospectiva de Diego Rivera en 1987, en el que vendría a ser el museo de arte moderno y contemporáneo más importante de España, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

⁴ Cfr. Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Editorial Anagrama.

⁵ La bibliografía existente sobre estas cuestiones es enorme. En todo caso, el curador Gerardo Mosquera viene trabajando extensamente una visión singular sobre el arte latinoamericano en el contexto global. Cfr. Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit. También es interesante notar algunos textos que inciden específicamente en el caso brasileño dentro del contexto de América Latina en el ámbito artístico: Cfr. Mesquita, I. (julio, 1997). Arte brasileño contemporáneo: Panorama desde ultramar. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. 14(134-135). pp. 60-64; o Ribeiro dos Santos, R. (2014). Um oceano inteiro para nadar. A (des)presença da arte do Brasil (século XX) em Portugal, 1980-2000. *Revista PÓS*, 4(7), 184-198.

Estos tres momentos responden siempre a una voluntad de los diferentes gobiernos españoles de extender e interconectar las influencias políticas y culturales a un territorio que, hasta hace poco, compartía una historia común; en el caso brasileño esta relación es singular por cuestiones históricas evidentes. Es a partir de aquí que podemos pensar el arte brasileño, inscrito en un rótulo muy amplio como el de “arte latinoamericano”, y analizar lo que se expuso en los museos españoles de gran envergadura. A partir de algunas exposiciones colectivas e individuales, queremos pensar la presentación, categorización y presencia significativa de una idea de arte brasileño en España durante esta última significativa década, 2005-2015.

El historiador Tadeu Chiarelli (1999) acuñó dos categorías sobre el arte brasileño: la del Brasil *nacional* e *internacional*. Para Chiarelli, existen dos momentos realmente importantes en el arte brasileño; el primero es el del Brasil *nacional* «preocupado en caracterizar las peculiaridades locales» (Chiarelli, 1999, p. 163), y, el segundo es el del Brasil *internacional* cuando,

(...) una parcela considerable de la nación pasa a desear que el país ingrese definitivamente en la modernidad del siglo XX, que algunos grupos de artistas irán dejando de lado aquella necesidad preconcebida de creación de un arte nacional, a favor de una producción dispuesta a constituirse a través de un diálogo directo con las cuestiones del arte contemporáneo internacional. (Chiarelli, 1999, p. 163)

Partiremos de esta premisa aunque consideramos oportuno reelaborar las categorías y hacer dos apuntes; en primer lugar, dejar claro que al plantear algunos aspectos nacionalistas e identitarios del arte de vanguardia brasileño, no queremos caer en la limitada visión derivativa del arte periférico hacia la producción central; en segundo lugar, que al hablar de ‘arte contemporáneo internacional’ cabe considerar la estética de lo *glocal* que tiene en cuenta la movilidad global de los artistas. Es por este motivo que, teniendo en cuenta la limitación de las divisiones y cortes historiográficos, proponemos una clasificación de las exposiciones de arte brasileño realizadas en España durante esta década en dos puntos: 1) *Exposiciones hasta 1945*; y, 2) *Exposiciones después de 1945*.

3. Exposiciones del arte brasileño hasta 1945

La producción artística brasileña durante la primera mitad del siglo XX, es decir, el arte moderno, es la que más se viabilizó y se internacionalizó. Probablemente, esto se debe a la respuesta positiva que la producción artística modernista⁶ encuentra en el mercado internacional gracias, en primer lugar, a su “exotismo”, y, en segundo lugar, a la fácil inclusión en las narrativas euroamericanas de las vanguardias históricas (González Alcantud, 1989). Estas narrativas también son fácilmente adaptables a la idea de arte “latinoamericano” que comentamos anteriormente. Podemos afirmar que hasta bien entrado el año 2000 es la producción del Brasil *nacional* que se viabilizó fácilmente en exposiciones colectivas e individuales.

Dentro del período de la perspectiva que proponemos analizar, siguiendo una larga tradición de exposiciones de arte moderno latinoamericano, se inauguró

⁶ El término “modernismo/modernista” es deudor de la terminología anglosajona y, en el contexto del arte, cultura y literatura brasileños, equivale al de “vanguardias”.

en 2006, con motivo del V Centenario de la muerte de Cristóbal Colón, *Vasos comunicantes. Vanguardias latinoamericanas y Europa. 1900-1950* en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia). La muestra contaba con casi un centenar de pinturas, esculturas y fotografías de cuarenta y seis artistas del continente americano de colecciones públicas y privadas. La novedad de esta muestra fue superar la historiografía dominante subrayando los puntos de contacto, diálogos y confluencias entre los artistas plásticos de América Latina con Europa durante la primera mitad del siglo pasado. El texto del curador Luiz-Martín Lozano (2006, 2), apuntaba sobre la importancia de aproximarse de forma particular a la producción del continente para evidenciar un universo estético más prolífico y heterogéneo que no estaba sólo inscrito en la búsqueda de las identidades nacionales. El autor, que intensifica su análisis en el caso mexicano, proponía una lectura con el fin de adecuar una irrupción de análisis del comportamiento particular de los creadores latinoamericanos en la experiencia de vanguardia. En este mismo sentido, además de México, había más dos visiones particulares y textos sobre Brasil (Vera d’Horta) y Argentina (Patricia M. Artundo). Brasil estuvo representado por doce artistas de su vanguardia; Tarsila do Amaral, Víctor Brecheret, Flávio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias, Antônio Gomide, Anita Malfatti, Maria Martins, Ismael Nery, Cândido Portinari, Vicente do Rego Monteiro y Lasar Segall. Con ellos, ya a partir del título de la muestra, “vasos comunicantes” -un préstamo de André Breton- se trataba de evidenciar las conversaciones y confluencias, continuas comunicaciones que hubo entre los artistas de ambos lados del Atlántico. Las ideas y valores de libertad de expresión y, como diría el crítico Mário de Andrade, el “derecho a la investigación estética” (Andrade, M., 1974), eran los ejes vertebrales del discurso expositivo. Se trataba, en cualquier caso, de mostrar la tensión entre dos continentes que todavía tienen sus historias coligadas. El texto de Vera d’Horta realiza un paseo por la “fase heroica” (1922-1930) del modernismo brasileño destacando, como no podía ser de otra manera, el “descubrimiento de Brasil” a través de la *brasilidad*, que sería la materia prima de las obras de los modernistas de la década del veinte.

Es en este mismo espacio de las exposiciones de vanguardias que se inauguró en 2009 la primera muestra individual en España y la más importante dedicada en Europa a la artista brasileña Tarsila do Amaral (1886-1973). La figura emblemática de la pintora nacida en Capivari (São Paulo) ya había sido exhibida al público español, pero era la primera vez que se mostraba en una individual (7). La exposición, realizada en la Fundación Juan March, de carácter privado, demuestra el interés particular por esta artista. Juan Manuel Bonet, antes director del Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) y del Museo Reina Sofía de Madrid, fue el comisario invitado para conceptualizar la muestra en colaboración con Aracy Amaral y Jorge Schwartz.

La exposición estuvo centrada en la producción de la década del veinte, cuando Tarsila vivía entre París y São Paulo, finalizando su etapa en Moscú. A través de más de cien obras, entre pinturas, dibujos y documentos, la intención era mostrar al público español la producción de la brasileña junto a las conexiones vanguardistas de la capital francesa y toda la red de confluencia creada entre brasileños y otros intelectuales europeos como André Lhote, Fernand Léger, Constantin Brancusi, Blaise Cendrars, Pablo Picasso, entre otros. El esfuerzo de la Fundación Juan March

⁷ En 1997 la Fundación “la Caixa” organizó la muestra *Tarsila, Frida, Amelia*, itinerante en Madrid y Barcelona en la que reunió obras de Tarsila do Amaral, Frida Kahlo y Amelia Peláez.

fue palpable al constatar una amplia cantidad de obras procedentes de museos y coleccionistas privados brasileños, contando también con obras del Museo de Grenoble, del Hermitage de San Petersburgo y del Museo Reina Sofía. Las pinturas, obras sobre papel, fotografías, libros, revistas, catálogos, carteles, documentos, etc., hacen de esta muestra mucho más que una monográfica sobre la artista. La inclusión de obras y documentos históricos de otros intelectuales de la época complementan la exposición que acaba por dar una visión amplia no sólo sobre la obra de Tarsila do Amaral, sino también sobre las intenciones del modernismo brasileño inscritas en los discursos nacionalistas de Mário de Andrade y Oswald de Andrade. Es importante dejar patente la validez de esta muestra por dar la importancia necesaria a una artista que había pasado desapercibida en terreno europeo y que es fundamental para entender las “modernidades posibles”.

Siguiendo la misma idea, junto a la exposición fueron editados tres documentos interesantes y pertinentes: 1) una reproducción facsímil en español del libro *Feuilles de route I. Le Formose* (1924) de Blaise Cendrars; 2) una reproducción facsímil en español del libro de poesías *Pau-Brasil* (1925) de Oswald de Andrade; y, 3) un catálogo de la exposición en español e inglés que, más que presentar temas referentes a la exposición en sí, trazaba una visión más amplia para poder entender la pintora y el movimiento moderno brasileño desde una óptica más contemporánea⁸). Los cuatro núcleos principales del catálogo se dedican a 1) “Manifiestos y testimonios del Brasil de vanguardia”; 2) cuatro textos que pretenden dar una visión amplia y contemporánea de la pintora escritos por Aracy Amaral, Juan Manuel Bonet y Jorge Schwartz, junto a un cuarto texto escrito en 1969 por Haroldo de Campos y que es recuperado para esta ocasión; 3) Trece textos de Tarsila escritos entre 1936 y 1939; y 4) “Tarsila vista por sus contemporáneos”, contando con textos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Emiliano Di Cavalcanti, Sergio Milliet, Carlos Drummond de Andrade, entre otros.

De esta forma, la concepción de la exposición, de un catálogo y de los dos libros facsímiles, proporcionaron una lectura amplia y desplegada de la obra de la pintora en el contexto del modernismo brasileño. Es uno de los mayores aciertos de esta exposición. Como afirmó Haroldo de Campos (1969, 35), al hacer una “historia estructural” de la pintura brasileña, en ella cabría un papel preeminente y pionero a Tarsila do Amaral. Pasado el tiempo, podemos decir que el autor no se equivocó. En nuestra opinión, tampoco lo hizo la Fundación Juan March apostando por esta exposición que, siete años después, evidencia su importancia ya que el Art Institut of Chicago (AIC) y el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York inauguraron la exposición *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* durante la temporada 2017-2018, primera monográfica de la artista en Norteamérica.

A pesar de que en el período que estamos trabajando, las exposiciones *hasta 1945*, fueron realmente pocas, marcando cierta tendencia hacia exposiciones *después de 1945*, la exposición de la Fundación Juan March destaca una institución privada española como puerta de entrada en la consolidación de una artista brasileña, en Europa y Estados Unidos, lo que para nosotros es realmente necesario e importante enfatizar.

⁸ Actualmente la Fundación Juan March publicó on-line todos los catálogos de sus exposiciones desde 1973. Al catálogo de la muestra de Tarsila se puede acceder aquí: <http://www.march.es/arte/catalogos>.

4. Exposiciones del arte brasileño *después de 1945*

El arte brasileño vivió en los años 50 un seísmo de características colosales, suponiendo, de alguna manera, una revolución copernicana en las artes visuales. Aquella necesidad de crear un arte nacional en sus más variadas formas de “modernidad posible”, que condicionaría buena parte de las producciones culturales se alteró apostando por una voluntad de dialogar directamente con las cuestiones intrínsecas del lenguaje del arte moderno y contemporáneo internacionales. Vale la pena recordar aquí el impacto que las primeras ediciones de la Bienal Internacional de São Paulo (1951) causaron en el arte local ⁽⁹⁾. De alguna manera, las Bienales colocaron a los artistas locales en contacto con varios autores de la escena internacional. Por otro lado, estas dislocaciones de artistas y obras provocaron también “encuentros” que nos llevaron a una estética de lo *glocal* ⁽¹⁰⁾. Como afirmó Ronaldo Brito (1999, 35-36), hasta los años 50 no había, hasta cierto punto, un arte moderno en Brasil. Las operaciones de los modernistas de 1922, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, entre otros, deberían ser considerados pintores pre-cubistas. Según el autor, fueron las exigencias de un carácter *nacional* las que no les permitieron radicalizar el discurso y las formas modernas. Si pensamos en arte moderno en Brasil, en los conceptos estrictamente formales según el discurso greenbergiano ⁽¹¹⁾, sólo hubo arte estrictamente moderno cuando se inauguró la “vanguardia constructiva”. Es a partir de los años 50 y de los discursos concretos y neoconcretos que el arte brasileño se vuelve radicalmente moderno y empieza a participar activamente del debate del arte contemporáneo *internacional*. Además, cabe afirmar que el lenguaje *internacional* del arte encuentra actualmente en unas características globales que unifican los discursos como *lingua franca* ⁽¹²⁾.

Durante el final de los años noventa hubo un aire renovador al respecto de las artes visuales brasileñas. Si hasta bien entrado el tercer milenio la producción del Brasil *hasta 1945* inundaba las salas, posteriormente se vive una transición hacia el Brasil *después de 1945* que inundará exposiciones colectivas e individuales. En la última década existe una proliferación gigantesca de arte brasileño *pos-año 45*. Debido a la cantidad de muestras, hicimos una selección de aquellas que, por su porte discursivo, institución acogedora o importancia historiográfica, se destacan potencialmente. En primer lugar, es importante decir que la revisión de las narrativas dominantes y heterogéneas y la inclusión de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica o Lygia Pape supusieron una reestructuración de los relatos globales del arte moderno. En segundo lugar, que artistas como Ernesto Neto, Cildo Meireles, Adriana Varejão, Rosângela Rennó, Beatriz Milhazes, entre otros, son hoy, mimados por la crítica internacional y que todos participaron, de una manera u otra, en muestras en España. Los despliegues, finalmente, son múltiples.

⁹ Cfr. Green, C.; Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials, and documenta. The exhibitions that created contemporary art*. Oxford: Wiley Blackwell.

¹⁰ Cfr. Barriendos Rodríguez, J. (2007). *El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo*. *LiminaR*, 5(1), 159-182; <http://dx.doi.org/10.29043/liminar.v5i1.241>

¹¹ Cfr. Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

¹² Cfr. Arnaldo, J.; Fernández del Campo, E. (Eds.). (2012). *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*. Madrid: Ed. Arte y Estética.

En 2005, por la primera vez en Europa, la Fundación Cartier y el Domus ARTium 2002 presentaron en la ciudad de Salamanca la mayor exposición individual de Adriana Varejão, *Cámara de Ecos*. La artista presentó obras con referencias al arte barroco, a la historia colonial de Brasil y a la música tradicional brasileña. En el mismo año, Regina Silveira inauguraba *Lumen*, invitada para intervenir en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, adscrito al Museo Reina Sofía. Sin embargo, fue en 2007 cuando se produjo el gran divisor de aguas para la eclosión del Brasil *internacional* en España. El Institut d'Art Modern de Valencia (IVAM) abrió sus puertas al *I Encuentro entre dos mares. Bienal São Paulo-Valencia* ⁽¹³⁾. La capital valenciana, que en el año 2000 había presentado la exposición *Brasil. De la antropofagia a Brasilia*, y en 2006 había mostrado la colección de fotografías del MAM-SP, se transformó en la puerta de entrada a Europa del arte brasileño e iberoamericano constituyendo un puente entre dos continentes. Otro momento importante a ser destacado, fue la celebración de la feria de arte ARCOmadrid de 2008 que contó con Brasil como país invitado apoyado por el Gobierno Federal en una clara apuesta por la apertura del arte brasileño al mercado internacional. ARCO se consolidó como la principal feria de arte contemporáneo del circuito nacional español y una de las principales a nivel internacional. En ella se reúne oferta artística de todo el siglo XX con gran enfoque en el arte moderno y contemporáneo. En 2008, con la participación del entonces Ministro de Cultura Gilberto Gil, hubo un espacio reservado a Brasil que aportó 208 artistas de diversas generaciones y movimientos artísticos y 32 galerías. En aquel momento, la entonces directora de la feria, Lourdes Fernández (2006-2010), afirmaba que América Latina era una prioridad no sólo para ella, sino para el mercado internacional.

La Bienal São Paulo-Valencia (2007) y ARCOmadrid (2008) fueron, entonces, un marco de entrada realmente importante para las artes visuales brasileñas en diversas instituciones museísticas españolas de prestigio. En 2009, mientras la Fundación Juan March exhibía *Tarsila do Amaral*, el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) inauguraba una muestra de Cildo Meireles que, el año anterior, había sido laureado con el Premio Velázquez de Artes Plásticas. La exposición, entonces producida y organizada por la TATE Modern de Londres y el MACBA de Barcelona, tuvo como comisarios Vicente Todolí y Guy Brett. La exposición recorría la trayectoria del artista, heredero de las experiencias sensoriales de los neoconcretistas, desde 1967 hasta la contemporaneidad mostrando sus "grandes ambientes". Fueron ocho instalaciones, entre las que destacaban *Desvio para o vermelho* (1967-1984), *Através* (1983-1989) y *Volátil* (1991). Para la exposición se editó un catálogo con textos de Moacir dos Anjos, Guy Brett, Vicente Todolí, Okwui Enwezor, Maaretta Jaukkuri, Bartomeu Marí, Lu Menezes, Suely Rolnik, Sônia Salzstein, Lynn Zelevansky así como del propio autor, que tenían la intención de explicar al público español la vitalidad de la obra de Meireles. En el marco de la exposición, el Centro de Estudios y Documentación del MACBA presentó *Espacio de lectura 1: Brasil*, una panorámica documental sobre el país con documentos del propio centro mostrando la energía y la importancia que el centro español depositó en las artes visuales brasileñas. En conjunto, era posible observar con amplitud una muestra de lo mejor del arte del Brasil *después de 1945*. Meireles volvería a España

¹³ Para más información sobre la Bienal: www.encuentroentredosmares.com

en 2013, al Museo Reina Sofía donde intervendría en el Palacio de Velázquez en el Parque del Retiro.

Un año después, en Barcelona, la Fundació Antoni Tàpies, que a finales de los años noventa había mostrado Lygia Clark y Hélio Oiticica a Europa, presentaba la primera muestra retrospectiva de Anna Maria Maiolino en un contexto europeo. Itinerante en el Centro Galego de Arte Contemporánea y en el Malmö Konsthall de Suecia, la muestra tuvo por comisaria a Helena Tatay. La exposición reunió más de ochenta obras de la artista en sus formatos más variados como poesía, xilografía, fotografía, películas, arte de acción, escultura, instalaciones y dibujos. En el marco de la exposición, se editó un catálogo por la propia comisaria, en el que se repasaba de manera exhaustiva la obra de la artista desde 1967 hasta la actualidad, a partir de textos de Marcio Doctors, Jacob Fabricius, Ivone Margulies, Griselda Pollock, Laurence Rassel y Miguel von Hafe, así como una entrevista entre la artista y la editora. Podríamos decir que hasta entonces Maiolino era una artista poco conocida en España, pero que a partir de esta retrospectiva empieza a llenar algunos agujeros historiográficos para poder entender el arte brasileño de la segunda mitad del siglo XX en toda su complejidad. Es interesante recordar que en 2012 Anna Maria Maiolino era una de las cuatro artistas brasileñas a participar de la DOCUMENTA (13) de Kassel. Si la retrospectiva de la Fundació Antoni Tàpies fue o no decisiva para su elección, no lo podemos afirmar, pero sí sugerir.

En 2011, la Fundación Juan March comenzaba el año con la exposición *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Se trataba de una muestra compleja y ambiciosa que quería cartografiar la historia de la abstracción geométrica en América Latina evidenciando su renovación y diferencia con respecto a la abstracción geométrica europea. Por primera vez en España, y en Europa, cabe decir, se presentaba una muestra tan completa que nos permitía observar con amplitud la historia rigurosa de la abstracción en América Latina. En el caso de Argentina, Colombia, Cuba, México, Uruguay y Venezuela, fueron casi 300 piezas entre pinturas, fotografías, esculturas y arquitectura -algunas nunca vistas fuera de sus países de origen- de más de 60 artistas de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Uruguay y Venezuela. Con Osbel Suárez como comisario, la exposición optaba por mostrar una América Latina “fría”, racional y objetiva, diferente de los estereotipos de la nacionalidad, los trópicos, el primitivismo y el exotismo. En el caso de Brasil, en particular, éste estuvo representado por obras de Max Bill, Josef Albers, Waldemar Cordeiro, Antônio Maluf, Alexandre Wollner, Almir Mavignier, German Lorca, Thomaz Farkas, Gaspar Gasparian, Haruo Ohara, José Yalenti, Marcel Gautherot, Ivan Serpa, Alexander Calder, Alfredo Volpi, Geraldo de Barros, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi, Hércules Barsotti, Lothar Charoux, Mira Schendel, Rubem Valentim, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Willys de Castro, Sergio Camargo, Luiz Sacilotto y Almir Mavignier.

Sin embargo, todavía es difícil calcular la importancia de esta muestra que también editó un catálogo monumental para la ocasión. Más que un catálogo, debemos calificarlo como la monografía más completa, rigurosa e innovadora sobre un momento único del continente que abarca 40 años de historia de las artes visuales latinoamericanas. Contó con la participación de diversos especialistas como Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez-

Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Además de los textos, se hizo una recopilación de documentos, manifiestos y epistolarios esenciales escritos entre 1930-1973 de Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela y Cuba. En este caso, Brasil estuvo presente con el *Manifiesto ruptura* (1952), la *Poesía concreta* (1955) de Augusto de Campos, *Arte concreta: objeto y objetivo* (1956) de Décio Pignatari, *Plan piloto para poesía concreta* (1958) de Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, *Manifiesto Neoconcreto* (1959) de Ferreira Gullar y *La muerte del plano* (1960) de Lygia Clark. Estos documentos históricos tenían la pretensión de dar una visión reducida pero intensa de los movimientos geométricos brasileños. Todos traducidos al español componían un conjunto realmente interesante del arte del Brasil después de 1945.

Menos de diez días después del cierre de *América fría* en la Fundación Juan March, el Museo Reina Sofía, en un acto radical de justicia poética, inauguraba Lygia Pape. *Espacio imantado*, la primera exposición monográfica dedicada a la artista brasileña en Europa. La exposición completó la “santa trinidad” del tropicalismo en Europa, teniendo los tres personajes como puerta de entrada a España: Hélio Oiticica (Fundació Tàpies, 1992), Lygia Clark (Fundació Tàpies, 1997) y Lygia Pape (Museo Reina Sofía, 2011). Para entender la expansión del arte latinoamericano y del arte brasileño de la segunda mitad del siglo XX en España, es imprescindible citar la figura del historiador Manuel Borja-Villel. Fue el primer director de la Fundació Antoni Tàpies (1990-1998), llevando a Barcelona Hélio Oiticica y Lygia Clark como director del proyecto y comisario. En 2008 fue el primer director del Museo Reina Sofía nombrado a través de concurso público. Su proyecto fue marcado por la reorganización de la colección y por programar exposiciones originales, revisionistas y muy arriesgadas. En ese contexto, el propio Borja-Villel junto a Teresa Velázquez comisionaron la exposición monográfica y retrospectiva de Lygia Pape, la cual sería itinerante en la Serpentine Gallery de Londres y, finalmente, en la Pinacoteca del Estado de São Paulo. También fue precisamente en este año que el Museo Reina Sofía ganó dos salas dedicadas al arte brasileño: la Sala 104.05 con *Tropicália, penetrables PN2 «Pureza é um mito», PN3 «Imagético»* (1967) ⁽¹⁴⁾ de Hélio Oiticica, y la Sala 408 dedicada a *El Arte Concreto en Brasil. Enfrentamientos políticos y espacios de intervención* ⁽¹⁵⁾ que posteriormente sería integrada en la Sala 410 con la *Colección Patricia Phelps de Cisneros. La invención concreta*.

La muestra de Lygia Pape fue exhaustiva. Más de 250 obras entre pinturas, relieves, xilografías, acciones performáticas, vídeos y fotografías, así como poemas, collages y un sinfín de documentos. Del proyecto expositivo debemos destacar la obra *Tecelares* (1955), en la cual la artista experimenta con xilografías realizadas con incisiones en madera. Las famosas obras de experiencias sensoriales y colectivas como *Divisor* (1969) también estuvieron presentes y fueron representadas con la participación del público en la Plaza de Sánchez Bustillo de Madrid. El conjunto expositivo también estuvo acompañado de un catálogo con la voluntad de mostrar los esfuerzos de la artista a través de la escritura, la experiencia y la poesía y su vinculación al post-lenguaje, para finalmente proponer un nuevo orden visual y

¹⁴ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2> y <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104-05-tropicalia.pdf> [Consultado en enero 2018]

¹⁵ <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/408.pdf> [Consultado en enero 2018]

sensible. El catálogo de gran formato contaba con textos de Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez, Ivana Bentes, Guy Brett, Lauro Cavalcanti, Paulo Herkenhoff, Lygia Pape, Luiz Camillo Osorio y Paulo Venâncio Filho, completando así una visión amplia de la trayectoria y de la obra de la artista brasileña.

En ese mismo año de 2011, otro museo público, el IVAM de Valencia, inauguraba *Gigante por la propia naturaleza*, una exposición comisariada por Rafael Gil Salinas y Wilson Lazaro. La muestra reunía unas setenta obras con la voluntad de mostrar, a través de artistas brasileños o que residieron en Brasil, la diversidad del arte contemporáneo brasileño, así como “sus pensamientos, sus impresiones, sus sentimientos y sus palpitaciones” por el país. El discurso expositivo respondía a la voluntad de discurrir sobre el arte brasileño desde los años 40 del siglo XX hasta la actualidad. Los artistas que integraban la muestra eran Andrea Brown, Adriana Varejão, Adrianna Eu, Alair Gomes, Alberto da Veiga Guignard, Alexandre Siqueira, Alfredo Volpi, Ana Miguel, Anna Maria Maiolino, Armando Queiroz, Arthur Bispo do Rosário, Artur Barrio (Premio Velázquez, 2011), Ascânio MMM, Barrão, Beatriz Milhazes, Cabelo, Caio Reiszewitz, Cao Guimarães, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Delson Uchôa, Elisa Castro, Ernesto Neto, Hélio Oiticica, Ivens Machado, Joaquim Paiva, José Medeiros, Katie van Scherpenberg, Laura Lima, Lucia Laguna, Lula Wanderley, Lygia Clark, Marcos Chaves, Marepe, Maria Leontina, Maria Nepomuceno, Nelson Félix, Niura Bellavinha, Os Gêmeos, Pedro Varela, Raul Mourão, Renata Lucas, Rivane Neuenschwander, Roberto Evangelista, Rochelle Costi, Sandra Cinto, Tunga, Vik Muniz, Walmor Corrêa, Walter Carvalho e Wanda Pimentel. Después de tantos años exponiendo arte realizado en Brasil a través de monográficas y colecciones latinoamericanas, era el momento de esforzarse y *explicar*, a través de una exposición transversal, el Brasil moderno e *internacional* a los españoles. Frente a esta muestra, debemos preguntarnos sobre la dificultad de ofrecer una síntesis representativa del arte brasileño contemporáneo. Para la exhibición, se editó un catálogo en el que el primer texto era del Ministro de Hacienda Guido Mantega sobre *Las perspectivas económicas de Brasil*, seguido del Embajador y exministro de las relaciones exteriores Celso Amorim, titulado *Una política exterior del tamaño de Brasil*. No hablábamos solamente de arte, sino también de política, o mejor, de geopolítica. También contribuyeron Paulo Herkenhoff, Aulerives Maciel, Heloisa Buarque de Hollanda, Roberto Conduru, Consuelo Císcar, Wilson Lázaro y Rafael Gil que, en conjunto, intentan darnos una idea de que ocurrió en las artes plásticas brasileñas durante los últimos sesenta años. Siete secciones “musicales” dividían la exposición: Sonido y forma, Ritmo samba, Ritmo de fe, Diversas perspectivas del compás, Descompás social, Viento de cambios y El gesto del ritmo. En su conjunto, a veces cargada de estereotipos, mostraba una imagen atractiva y convencional de un país rico en sus diversidades.

El año 2012 nos obliga a volver a la capital española y al Museo Reina Sofía. La crisis económica internacional que ya afectaba los presupuestos de las instituciones museísticas, de forma particular, hizo que las exposiciones empezasen a disminuir y a escasear. Sin embargo, a comienzos de año, Brasil vuelve a estar presente en una muestra colectiva importante a ser comentada, empezando por el equipo comisarial, la Red Conceptualismos del Sur (¹⁶), una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva de América Latina.

¹⁶ Para más información sobre la red: <https://redesur.net/>

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina nos colocaba frente a una imagen de los años ochenta en América Latina, entre los efectos espeluznantes de la violencia sobre los cuerpos y las experiencias de libertad y transformación que se dieron en el período. Entre el “terror y la fiesta”, la muestra reunía materiales y documentos que mostraban, por un lado, las secuelas de las desapariciones masivas de los períodos dictatoriales y, por otro, aquellas formas diversas de resistencia que ideaban modos de vivir en libertad que suponían auténticas revoluciones políticas y estéticas. La exposición tenía la particularidad de mostrar aquellas experiencias que presionaban al “Humano” dando lugar a nuevas formas de subjetividad y formas de hacer políticas contrahegemónicas. Una amplia cantidad de artistas latinoamericanos estuvieron presentes entre los cuales, brasileños, debemos destacar la presencia de 3Nós3, grupo de jóvenes que actuaban en São Paulo en pleno *años de plomo*, Denise Henriques Assis Trindade y el intenso movimiento de Arte Pornô, Luiz Fernando Borges da Fonseca, Paulo Bruscky, el Centro de Livre Expressão, João Chagas, Wladimir Dias-Pino, Antônio Gonçalves Filho, Eduardo Kac, Vitão, VSP (Viajou sem passaporte), Ney Matogrosso, entre otros. La exposición también estuvo acompañada de un catálogo con diversos textos que intentaban, de alguna manera, conducir y clarificar al público español sobre la dramática y asustadora historia de estos años en América Latina.

Esta exposición tiene una importancia radical en el sentido de que durante los *años de plomo* en América Latina, muchas formas y relaciones político-estéticas fueron inauguradas para intentar subvertir y escapar a las correspondientes dictaduras. Entre la “fiesta y el terror”, la muestra revela las formas más severas y aterradoras de la masacre humana, pero al mismo tiempo también los impulsos sociales colectivos que reformularon la libertad, la vida y, por qué no, también la revolución.

El arte geométrico de América Latina que había iniciado su recorrido español en 2011 con la *América fría* de la Fundación Juan March, completaría su camino en 2013, con una macroexposición en el Museo Reina Sofía y que centró su atención en el desarrollo de la abstracción geométrica en el territorio abarcando el período 1930-1970, a partir de la Colección Patricia Phelps de Cisneros⁽¹⁷⁾. Se trataba de la primera exposición organizada en Europa y la más completa hasta el momento de la importante colección. El proyecto formaba parte de un acuerdo de colaboración entre la Fundación Cisneros y el Museo Reina Sofía con el objetivo de fomentar la importancia, el interés y el conocimiento de la historia del arte moderno y contemporáneo de América Latina.

Comisariada por Gabriel Pérez-Barreiro, director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros y Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía, la muestra era muy diferente de *América fría*, que había sido conceptualizada de forma cronológica y geográfica. La entonces muestra del Reina Sofía estaba centrada en la forma en que los diferentes artistas latinoamericanos entendían e interpretaban la abstracción geométrica. El peso, entonces, no era de los países sino de un continente, centrandolo el resultado en la potencia poética y estética de obras individuales, así como de sus respectivos conjuntos. La exposición estaba dividida en cinco partes: *Geometrías* (que fomentaba el diálogo de la colección con una obra de Mondrian), *Diálogo* (con piezas que obligaban a la interacción del espectador), *Ilusión* (que incidía en las obras con efectos ópticos), *Vibración* (dedicada a la obra arte cinético) y *Universalismo*

¹⁷ Para más información sobre la colección: www.coleccioncisneros.org

(que tuvo como protagonistas a Joaquín Torres-García y la brasileña Mira Schendel). Brasil estuvo muy bien representado a través de sus más grandes artistas como Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Pape y Mira Schendel. Cabe destacar la presencia de Willys de Castro cuyo único museo fuera de Brasil, que hasta entonces poseía obra del autor, era el MoMA de Nueva York.

Además de la muestra, el espacio expositivo contaba con una aplicación iPad de descarga gratuita y una biblioteca digital para ampliar el contenido sobre la exposición⁽¹⁸⁾. Paralelamente, editaron un catálogo concebible como un “libro de ensayo” que recogía el desarrollo del arte geométrico en América Latina. Además de la reproducción de las obras expuestas, acompañaban textos de los comisarios y de destacados especialistas, como Andrea Giunta, Reinaldo Laddaga y Olga Fernández López, así como de artistas contemporáneos como Txomin Badiola, Jorge Pedro Núñez y Steve Roden. Se trataba de la mayor muestra realizada por la Colección Patricia Phelps de Cisneros que, junto con la *América fría* realizada en la Fundación Juan March, hicieron de España la puerta de entrada a Europa para el arte geométrico brasileño y latinoamericano.

Entre los grandes museos españoles, el Guggenheim de Bilbao nos llama especialmente la atención por su escasez de exposiciones dedicadas a los artistas brasileños y latinoamericanos. De hecho, es sólo en 2014 que un brasileño inauguró su primera muestra individual en la institución: *Ernesto Neto: El cuerpo que me lleva*. Se trataba de una retrospectiva comisariada por Petra Joos que reunía más de cincuenta obras realizadas desde los años noventa hasta la actualidad. Lo interesante es que, por un lado hubo obras creadas específicamente para la muestra, y otras que fueron reconfiguradas para adaptarse al espacio arquitectónico del museo. La exposición también estuvo acompañada de un catálogo editado por Ediciones Polígrafa y que contaba con contribuciones de Rainer Hehl, Petra Joos, Franck Leibovici, Pedro Luz, Hannah Monyer, Luiz Alberto Oliveira, Raphaela Platow y Tania Rivera. Estrella de Diego (2013), catedrática de arte contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid, diría sobre la obra de Neto que ésta desafiaba la mirada higienizada de Occidente donde “mirar” la obra de Neto es, sobre todo, “olerla”.

Llegados a este punto, sólo nos queda comentar el pasaje de una de las artistas brasileñas más codiciadas de la escena internacional de los últimos años, Rosângela Rennó. La artista pasó por España en diversas ocasiones en estos últimos diez años: ARCOmadrid con *Experiência de Cinema. Project Room* (2005), La Fábrica de Madrid (2007), La Fábrica con *Fiebre, basura y poesía* (2010), MUSAC con *Modelos para amar* (2010) y finalmente, en 2014 presentó en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria la exposición *Todo aquello que no está en las imágenes*, la primera gran exposición individual de la artista en un museo español. El proyecto comisionado por Agustín Pérez Rubio presentaba una visión amplia y conceptual de la obra de Rennó de los últimos 25 años y también un trabajo de investigación realizado en El Museo Canario. Se centró en los proyectos en que la artista trabaja la cuestión de la ausencia y todas ellas concebidas a partir de la experiencia del archivo, así como las (video)instalaciones *Realismo Fantástico* (1991-1994), *Vera Cruz* (2000) o *2005-510117385-5* (2008-2009). Es interesante destacar cómo la muestra repasa la relación de la artista con la memoria y con los desdoblamientos de la imagen. Trabajando con el pasado no siempre tan

¹⁸ Para consultar la biblioteca digital: www.lainvencionconcreta.org

reciente de la realidad brasileña, Rennó hace que el espectador entre en un continuo cuestionamiento sobre las imágenes que nos ofrece. Esta gran exposición también la acompañaba un catálogo que tenía la intención de explicar al público español la intensa y compleja obra de Rennó. Titulado *Rosângela Rennó: todo aquello que no está en las imágenes / What is not in the images*, bilingüe español/inglés, demostrando esta intención de internacionalización de algunos equipamientos culturales españoles, el catálogo tenía firmas tan importantes como las de Omar-Pascual Castillo, Agustín Pérez Rubio, Jacinto Lageira y Fabio Cypriano. Con Rennó, de alguna manera, se cierra un ciclo de artistas brasileños que pasaron por España ya plenamente dentro de la estética *glocal* con sus discursos propios y autónomos.

5. Algunas consideraciones finales

Revisando la presencia del arte brasileño en España durante esta década, en exposiciones colectivas e individuales, podemos constatar que hubo una especie de evolución al respecto de la concepción y de las narrativas del arte producidas en Brasil. Si hasta el comienzo del tercer milenio existía una fuerte presencia de exposiciones del Brasil de vanguardia, en los últimos años hubo una proliferación importantísima de exposiciones que acabó por (re)configurar una visión otra de las artes visuales brasileñas, confirmando la aparición de lo que podríamos llamar el Brasil *glocal*. Lo que detectamos es la (re)articulación de una visión del arte brasileño que lo acaba por situar en el espacio de la producción internacional y en el lenguaje global del arte contemporáneo, no sin preservar sus rasgos locales.

Contando con el apoyo del poder económico e institucional brasileño, el arte producido en Brasil irrumpió con fuerza en el escenario global. En este proceso, es interesante ver cómo España, un país que, a priori, no tiene una relación histórica con Brasil tan intensa como la que sí tiene el país vecino, Portugal, estuvo interesada y promovió el arte brasileño de manera tan intensa como hemos visto. Museos públicos y privados, en ocasiones de gran envergadura, apostaron firmemente por las nuevas narrativas del arte brasileño. Cabe recordar que en el período aquí analizado, el premio Velázquez de Artes Plásticas, creado en 2002, galardonó a dos brasileños: Cildo Meireles en 2008 y Artur Barrio en 2011.

Durante la última década, Brasil potenció enormemente su mercado cultural, y como intentamos mostrar aquí, esto se tradujo en grandes exposiciones monográficas, retrospectivas, colectivas y otras de innovación curatorial. Estas exposiciones, que responden a una aceptación consensuada de la actual crítica internacional, deben ir acompañadas simultáneamente de revisiones y análisis críticos de los estudios históricos, teóricos y estéticos del arte brasileño. Esta es una materia tentadora que exige un estudio primoroso y exhaustivo. Un estudio pertinente que, en cualquier caso, debe ser considerado. Por último, en España, se apostó mucho por narrativas del arte brasileño que se integran fácilmente en el discurso global del arte y que en ocasiones fue el punto de partida para la expansión de algunos artistas convirtiendo las instituciones españolas en auténtico trampolín para su internacionalización. Creemos que es importante continuar pensando, analizando y reflejando de forma exhaustiva los discursos que se fueron constituyendo en esta fructífera década.

Referencias

- Andrade, M. (1974). O movimento modernista. En Andrade, M. *Aspectos da literatura brasileira*. (231-255). São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Arnaldo, J. & Fernández del Campo, E. (Eds.). (2012). *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*. Madrid: Ed. Arte y Estética.
- Barriados Rodríguez, J. (2007). El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. *LiminaR*, 5(1), 159-182. doi: <https://dx.doi.org/10.29043/liminar.v5i1.241>
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Campos, H. (1969). Tarsila: uma pintura estrutural. En VV.AA. *Tarsila: 50 anos de pintura*. (35-36). São Paulo: MAC-USP.
- Chiarelli, T. (1999). Del arte nacional brasileño al arte brasileño internacional. En Ferreira, G. (Coord.). (2009). *Arte contemporáneo brasileño: documentos y críticas*. (162-170). Santiago de Compostela: Dardo.
- Diego, E. (2013, 7 de octubre). La gran tradición creativa de Brasil. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/04/actualidad/1380888968_999612.html.
- Ferreira, G. (Coord.). (2009). *Arte contemporáneo brasileño: documentos y críticas*. Santiago de Compostela: Dardo.
- González Alcantud, J. A. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Green, C. & Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials, and documenta. The exhibitions that created contemporary art*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2015). Perfil dos estados e municípios brasileiros: cultura 2014. Rio de Janeiro: IBGE.
- Lozano L. (2006). Latinoamérica, Europa y las vanguardias: nuevos parámetros desde la Historia del Arte. El caso de México. En VV.AA. *Vasos comunicantes. Vanguardias latinoamericanas y Europa. 1900-1950*. (2-19). Castilla y León: SECC.
- Mesquita, I. (julio, 1997). Arte brasileño contemporáneo: Panorama desde ultramar. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. 14(134-135). pp. 60-64.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit.
- Mosquera, G. (abril, 1996). Lenguaje internacional del arte. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. (121), pp. 12-15.
- Ribeiro dos Santos, R. (2014). Um oceano inteiro para nadar. A (des)presença da arte do Brasil (século XX) em Portugal, 1980-2000. *Revista PÓS*, 4(7), 184-198.
- Ribeiro, R. & Gutiérrez Viñuales, R. (2012). Arte latinoamericano en España, del 92 al momento actual. Vías de actuación y proyecciones. En López Guzmán, R. (coord.). *Andalucía y América*, (173-190). Baeza: Universidad Internacional de Andalucía.
- Rubim, A. A. C. (Org.) (2010). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA.
- Santi, A. (2015). Evolução dos orçamentos públicos da cultura no Brasil do século XXI. En VV.AA. *VI Seminário Internacional de Políticas Culturais* (88-104). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- VV.AA. (2006). *Vasos comunicantes. Vanguardias latinoamericanas y Europa. 1900-1950*. Museo Esteban Vicente. Castilla y León: SECC.
- VV.AA. (2009). *Cildo Meireles. MACBA*. Barcelona: MACBA/Tate Publishing.
- VV.AA. (2009). *Tarsila do Amaral*. Fundación Juan March. Madrid: Editorial de Arte y Ciencia.
- VV.AA. (2010). *Anna Maria Maiolino*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- VV.AA. (2011). *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Fundación Juan March. Madrid: Editorial de Arte y Ciencia.
- VV.AA. (2011). *Gigante por la propia naturaleza*. Institut Valencià d'Art Modern. València: IVAM.
- VV.AA. (2011). *Lygia Pape. Espacio imantado*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: MNCARS.
- VV.AA. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: MNCARS.
- VV.AA. (2013). *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: MNCARS/Turner.
- VV.AA. (2014). *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva / The body that carries me*. Museo Guggenheim de Bilbao. Barcelona: Ed. Polígrafa.
- VV.AA. (2014). *Rosângela Rennó. Todo aquello que no está en las imágenes*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.