

Más allá del vacío: intercambios teóricos y artísticos. Francia y Brasil en las Bienales de San Pablo (1959-1985)

Vinicius Spricigo

Boletín de Arte (N.º 16), pp. 20-29, septiembre 2016. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# MÁS ALLÁ DEL VACÍO: INTERCAMBIOS TEÓRICOS Y ARTÍSTICOS

## FRANCIA Y BRASIL EN LAS BIENALES DE SAN PABLO (1959-1985)

### BEYOND THE VOID: ARTISTIC AND THEORETICAL EXCHANGE

#### FRANCE AND BRAZIL IN THE REALM OF THE BIENNIALS (1959-1985)

**Vinicius Spricigo**

[vinicius.spricigo@unifesp.br](mailto:vinicius.spricigo@unifesp.br)

Escola de Filosofia. Letras e Ciências Humanas

Universidade Federal de São Paulo. Brasil

Traducción de **Berenice Gustavino**

[gustavinobe@yahoo.com](mailto:gustavinobe@yahoo.com)

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La

Plata. Argentina

Recibido 25/03/2016 | Aceptado 13/06/2016

#### RESUMEN

Este trabajo analiza las bienales de arte contemporáneo y la afirmación del filósofo Vilém Flusser sobre la necesidad de repensar el concepto de exposición periódica a gran escala. El eje central de este estudio es una investigación en los archivos de Flusser en la Universität der Künste de Berlín, la Bienal de San Pablo y la Bienal de París. Partiendo de la propuesta de Flusser a esas dos bienales (1972), se analiza el pasaje del internacionalismo artístico a las perspectivas actuales de la globalización cultural. El análisis de los archivos entra en consonancia con los intercambios entre San Pablo y París en el marco de esas bienales entre 1959 y 1985, y esclarece los debates sobre la bienalización del arte contemporáneo. Dicho intercambio fue establecido en el ámbito de la crítica de arte por Mário Pedrosa y Pierre Restany.

#### PALABRAS CLAVE

Bienal de San Pablo; Bienal de París; Vilém Flusser; Pierre Restany

#### ABSTRACT

This investigation focuses on Contemporary Art Biennials and Vilém Flusser's claim about the critical need to rethink the concept of the periodical large-scale exhibitions. The central axis of this study is a research in the archives of Flusser at the Universität der Künste, Berlin, the Bienal de São Paulo and the Biennale de Paris. Taking as a starting point Flusser's proposal to the São Paulo and Paris Biennials (1972), this research analyze the passage from the artistic internationalism to the current perspectives of cultural globalization. The analyses of the archives resonate with the exchanges between São Paulo and Paris, within the framework of these Biennials between 1959 and 1985, and inform the debates on the biennialization of contemporary art. This exchange was established by the art critics Mário Pedrosa and Pierre Restany.

#### KEY WORDS

Bienal de São Paulo; Paris Biennale; Vilém Flusser; Pierre Restany



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Este trabajo analiza las bienales de arte contemporáneo y, en particular, la necesidad crítica de repensar el concepto de exposición que constituye el género bienal.<sup>1</sup> Apunta, además, a analizar el pasaje del internacionalismo artístico de posguerra a la perspectiva actual de la mundialización en el arte contemporáneo. La investigación llevada a cabo en los archivos de la Bienal de París (Archives de la critique d'art, Rennes), de Vilém Flusser en la Universität der Künste de Berlín y de la Bienal de San Pablo (Arquivo Histórico Wanda Svevo, San Pablo) permite poner en consonancia los intercambios teóricos y artísticos entre Francia y Brasil en el marco de las bienales y esclarecer, en modo historiográfico, los desafíos actuales del debate sobre la bienalización del arte contemporáneo. Recordemos que el período 1959 y 1985, durante el que se desarrollan las bienales de París, está ritmado por tentativas de reformulación de la Bienal de San Pablo, así como por importantes intercambios entre los ambientes francés y brasileiro.

El eje central sobre el que se articula este estudio está compuesto por una investigación sobre la proposición presentada por el filósofo Vilém Flusser<sup>2</sup> a las Bienales de San Pablo y de París. Desde el comienzo de los años sesenta, Vilém Flusser acompaña los cambios que se producen en ese dominio y escribe sobre el tema en artículos que serán publicados en el suplemento literario del diario *O Estado de San Pablo* (1965, 1967 y 1969). En 1971, participa en la segunda mesa redonda de la Fundación Bienal de San Pablo (que tuvo lugar entre el 4 y el 9 septiembre de ese año), organizada en paralelo a la XI edición de la bienal por René Berger, que ocupa en esa época el cargo de presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). El debate gira en torno a diferentes proposiciones dirigidas a una reformulación de las bienales presentadas por críticos brasileiros y extranjeros, como Jacques Lassaigne (Fundação Bienal de San Pablo, 1971).

Es importante subrayar que la posición ocupada por Flusser en la Bienal está ligada, inicialmente, a la AICA en razón de su designación como miembro de un secretariado técnico junto con Antonio Bento de Araújo Lima, presidente de la sección brasileira de esa asociación. Invitado por Berger, el filósofo también está presente en 1972 en la 24ª Asamblea General de la AICA, en la que presenta su propuesta de reorganización de la Bienal de San Pablo. Para Flusser:

[...] la supuesta crisis del arte no es una crisis de estructura si no el resultado de una comunicación insuficiente entre este y el gran público. Cada vez más, el arte deviene estéril, mientras el gran público está condicionado por una cultura de masas. Si pudiera establecerse una comunicación significativa entre ambos, el arte volvería a formar parte de la vida cotidiana. La Bienal de San Pablo se propone como un banco de ensayo en ese sentido [...]. El acento no debe ponerse sobre la exposición de las obras, sino sobre el trabajo que diferentes especialistas extranjeros y brasileiros deberían ejecutar en el lugar [...]. Habría que constituir en el extranjero, sobre una base nacional u otra, grupos de trabajo con el objetivo de ejecutar las tareas específicas en San Pablo. En Brasil serían constituidos grupos correspondientes (1971: s/p).

Durante la asamblea, Flusser hace un llamamiento a los miembros de la asociación y se dirige a los asistentes con el objetivo de obtener el apoyo de su proyecto de reformulación de las bienales. Sin embargo, luego de la reunión, Flusser le comenta a Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente de la Fundación Bienal, la desaprobación manifestada por el público presente en ese plenario (Flusser, 1972), entre el que se encontraban Jacques Lassaigne, director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, y el crítico de arte Pierre Restany. En esa misma sesión plenaria, Restany declara que un gran número de críticos y de artistas, incluido él mismo, había decidido boicotear sistemáticamente la Bienal y, en consecuencia, se niega a participar de la exposición o a colaborar con los planes de Matarazzo para la reformulación del evento (Bouret, 1972).

A pesar de esta crítica, Flusser establece un contacto con la Bienal de París por intermedio del crítico de arte Radu Varia, también presente en la Asamblea general de la AICA. Varia se transformará, más tarde, en consejero internacional de la Fundación Bienal para la representación en la XII Bienal de San Pablo por sugerencia del filósofo brasileiro (Flusser, 1973). A fines de 1972, Flusser se desliga de la Fundación Bienal, a pesar de que la XII edición de esa exposición presenta varios proyectos ligados a sus propuestas, como por ejemplo *Animation Presse*, obra que forma parte de la serie denominada *Space-Media* (1972), de Fred Forest, artista francés y miembro del Colectivo de Arte Sociológico, expuesta en la sección «Arte y comunicación» de la Bienal.

Luego de la apertura de la exposición, en una carta dirigida al secretario general Mário Wilches, Flusser expresa sus preocupaciones relativas al hecho de que el proyecto haya sido modificado:

La idea que le presenté a usted y a los demás (y que fuera aprobada) era la de invitar extranjeros para que formaran equipos-laboratorios con los brasileros. [...] Parece que vamos a tener discursos extranjeros dirigidos a brasileros. Parece que la contribución activa brasilera fue marginada (1973: s/p).

De esta manera, Flusser llama la atención sobre la pérdida de una oportunidad para articular nuevas relaciones entre el centro y la periferia, con la que el evento en Brasil podría haber sido transformado en un modelo para otras exposiciones internacionales de arte.

En lo que respecta a la relación franco-brasilera, el debate sobre las bienales comienza en 1959 durante el Congreso Internacional Extraordinario de la AICA. Ese año está marcado por la fundación de la Bienal de París por André Malraux, a partir de una propuesta de Raymond Cogniat. Éste es, por entonces, comisario del pabellón francés en Venecia y se transforma en el Delegado General de la recién creada bienal. Cogniat está presente durante la v edición de la Bienal de San Pablo (1959), que se realiza por primera vez en el Palacio de la Industria diseñado por Oscar Niemeyer. Cogniat es acompañado por Jacques Lassaigne, que lo sucederá en 1967 como Delegado General de la Bienal de París.

El congreso de la AICA de 1959 es organizado por el crítico brasilero Mário Pedrosa en torno al tema *La ciudad nueva. Síntesis de las artes*, y se desarrolla en Brasilia, futura capital del país aún en construcción. Pedrosa es una figura central que permite aprehender y comprender el rol inicial de la bienal en el proceso de modernización del arte brasilero. Según él, las relaciones actuales entre el arte y la ciudad son un problema de orden estético:

La ciudad como obra de arte es hoy, en Brasilia, un problema práctico, un problema de experimentación, y ya no un problema teórico. [...] Tomando Brasilia, la ciudad nueva, como una obra de arte colectivo queremos decir que el arte se introduce en la vida de nuestra época, ya no como una obra aislada sino como un conjunto de actividades creadoras del hombre. Si hacemos una ciudad hoy en las condiciones de Brasilia, partiendo de cero, a mil kilómetros de distancia de la costa, podríamos decir que intentamos una especie de utopía [...] (Association Internationale des Critiques d'Art, 1959: s/p).

La estética *constructivista* sintetizada por Mário Pedrosa con relación a la arquitectura moderna de Brasilia adopta el optimismo del dogma funcionalista de la correspondencia entre un urbanismo nuevo y la modernización de Brasil. Sus escritos subrayan una representación moderna del arte y de la arquitectura brasileros y ofrecen un panorama del contexto en el que emerge la Bienal de San Pablo, fundada en 1951. El artículo «A Bienal de cá para lá» (Pedrosa, 1970) es el primero y, quizás, el más brillante en examinar la relación entre la Bienal de San Pablo y un Brasil moderno. En ese texto, Pedrosa presenta una retrospectiva del arte en Brasil, desde la colonización hasta la creación de la bienal. La perspectiva histórica adoptada por el crítico remarca el rol fundamental jugado por la Bienal de San Pablo en la construcción de una sensibilidad moderna en el seno del medio artístico brasilero de posguerra.

#### **LAS BIENALES Y LA RECEPCIÓN DEL ARTE BRASILEIRO EN EL EXTRANJERO**

En 1961, Pierre Restany asiste a la inauguración de la vi edición de la bienal, invitado por Pedrosa, y realiza luego un viaje de estudios de un mes por América del Sur. De vuelta en París, el crítico publica en la revista *Cimaise* un texto sobre la Bienal de San Pablo, sobre la situación intelectual y artística del Brasil moderno y, en particular, sobre las realizaciones arquitectónicas más recientes. Sin ninguna duda, la arquitectura de Brasilia es por entonces el símbolo internacional de un Brasil moderno, la imagen de un Brasil que circula en el extranjero. En el prefacio a la primera exposición de la Galería Debret de la Embajada de Brasil en Francia, en 1966, Restany subraya el papel de la arquitectura en la creación de un lenguaje artístico moderno en Brasil.

El problema capital que se presentó siempre a la imaginación creadora brasilera consiste en una forma particular de enfrentamiento con la naturaleza, que se traduce en numerosas modalidades «de

ocupación del terreno». La última es, evidentemente, la de Brasilia; naturaleza liberada y naturaleza domada; ciudad real y ciudad mítica; matrimonio racional del urbanismo de carreteras y de la tecnología de cemento. [...] Esta inteligencia sensible, he ahí el gran factor positivo del Brasil antiguo y moderno, factor de permanencia y catalizador de energías. De la respuesta que Brasil, a través de sus artistas y sus creadores, dará al problema de su modernidad depende sin ninguna duda el futuro del mundo en su totalidad; más allá de las efímeras hegemonías de un continente o de un grupo de naciones sobre las otras (Restany, 1966: 1).

Junto con la arquitectura, el crítico francés señala también a la Bienal de San Pablo como un foro privilegiado para los intercambios de ideas entre el *Nuevo Mundo* y el *Viejo Mundo*, es decir, entre las Américas y Europa. Por la relación entre Francia y Brasil, la Bienal de San Pablo aparece como el lugar de intercambio del arte entre los dos países y, en el dominio de la crítica de arte, el diálogo se establece sobre todo entre Pedrosa y Restany. Este último publicará en la revista *Domus* (Restany, 1965a) un estudio sobre la VIII Bienal de San Pablo de 1965. En ese texto, afirma que la bienal de 1959, la V, constituye el apogeo de esa reconstrucción cultural de Brasil. Subraya, además, el rol de la bienal desde 1951 en la internacionalización de la promoción artística brasilera como plataforma ideal para la difusión del desarrollo de la abstracción constructivista, propagada incluso en Francia a través de la participación de Mary Vieira, por ejemplo, en la Bienal de París de 1961 [Figura 1].

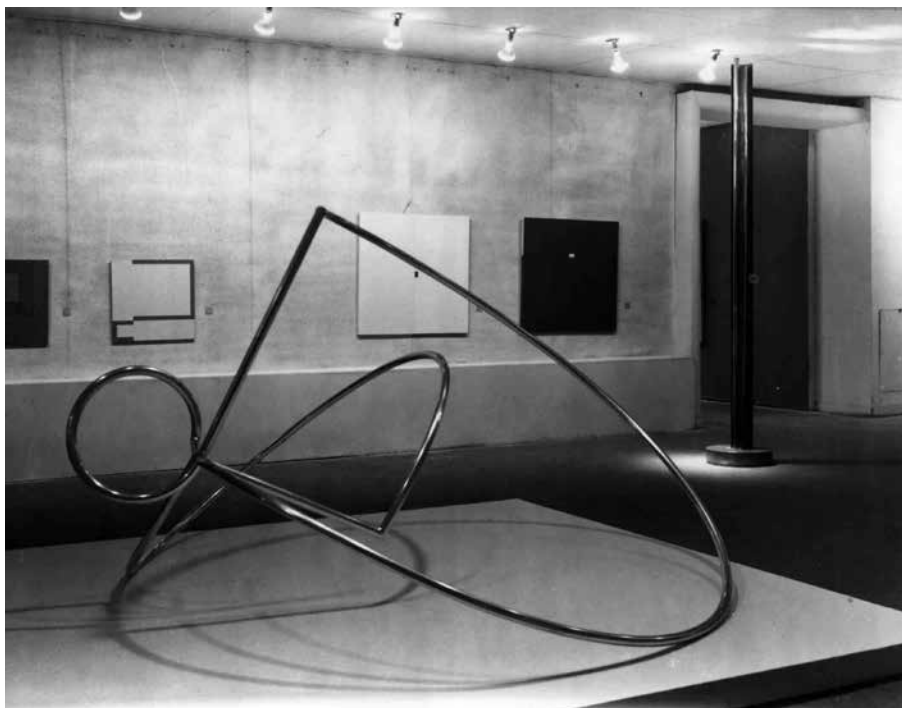


Figura 1. *Rythme dans l'espace N.º 2, tension-expansion, 1951-1959* (1951-1959), Mary Vieira Archives de la Critique d'Art

Sin embargo, para el crítico francés, el cambio de década (1959-1961) marca el pasaje de «toda una generación que se había fijado en un estilo geométrico, hacia una pintura abstracta más lírica» (Restany, 1965a: 2). Bajo la influencia del proyecto de internacionalización del arte de posguerra propuesto por Estados Unidos (Absurby, 2006), la abstracción informal es premiada en San Pablo con la pintura de Manabu Mabe, que recibe una beca de estadía en París en ocasión de la primera bienal de esa ciudad en 1959. En la edición siguiente, entre los laureados extranjeros, se encuentra otro brasilero de origen japonés, Flávio Shiró [Figura 2].



Figura 2. *Muirapinema* (1961), Flávio Shiró. Archives de la Critique d'Art

Los años sesenta constituyen también un período importante de proyección del arte brasilero al extranjero, en particular, con la participación en la Bienal de París de Sergio Camargo, galardonado en 1963 con el premio internacional de escultura [Figura 3].

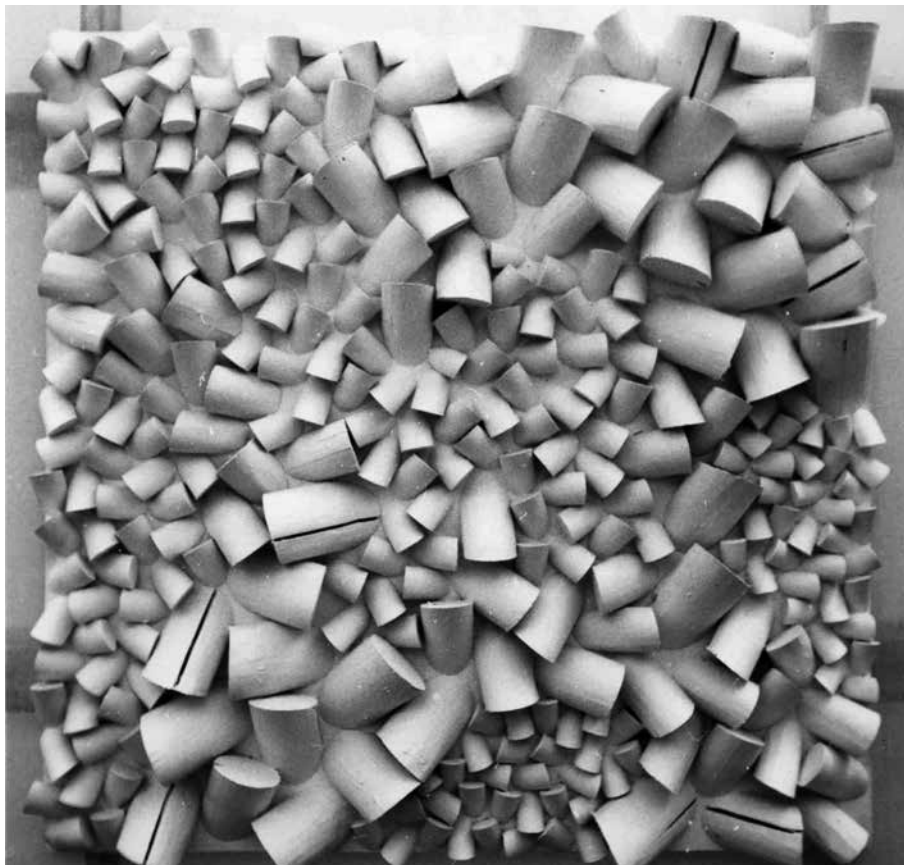


Figura 3. *Relief* (1963), Sergio Camargo. Archives de la Critique d'Art

Camargo vivió en París entre 1961 y 1973, y cumplió un rol importante en la promoción de la obra de Lygia Clark y de Hélio Oiticica en Europa. La obra de esos artistas muestra la mutación de los paradigmas constructivos operados por el Neoconcretismo brasileiro.

A mediados de los años sesenta, en el seno de esta experimentación formal, los artistas brasileiros se apropiaron también del pop art. En 1967, la selección del comisario Antonio Bento, presidente de la sección brasileira de la AICA para la V Bienal de París, presentaba al público francés los más importantes artistas de la Nova Objetividade Brasileira, luego de la participación de Antonio Dias en la Bienal 1965, exponiendo, entre otros, a Rubens Gerchman y Hélio Oiticica. Este último sitúa la nueva experiencia de la figuración brasileira, traducida como *nueva objetividad*, en una encrucijada entre el arte pop americano y el Nuevo Realismo francés. En esta perspectiva descentralizada de internacionalización del arte moderno, que se disloca del eje París-Nueva York, el desvío que representa Brasil tensiona un campo de «hegemonías efímeras» (Restany, 1966: 1), que resultan, sin embargo, persistentes [Figura 4].



Figura 4. *Programmation pour un assassinat; Général, le poing se casse!; Innommé* (1965), Antonio Dias. Archives de la Critique d'Art

Un ejemplo significativo de ese campo de fuerzas en tensión es la participación francesa en la Bienal de San Pablo en el contexto del Nuevo Realismo. En 1967, la selección francesa rompió con la tradición de presentar en Brasil a los artistas de la Escuela de París. El comisario Michel Ragon optó por enviar una representación joven, compuesta por obras de Alian Jacquet, Jean-Pierre Raynaud y César. La correspondencia entre Restany y el crítico brasileiro Jayme Maurício, adjunto de Artes Plásticas de la Fundación Bienal de San Pablo, señala el *problema francés* en la IX Bienal, es decir, la confrontación internacional entre el pop art americano y el Nuevo Realismo francés sobre la escena brasileira (Maurício, 1967). Al respecto, Ana Magalhães explica:

[...] una polémica surgió en ocasión del Gran premio de la Bienal de 1967, desencadenada con motivo de las relaciones establecidas entre las participaciones nacionales de Francia, de Gran Bretaña y de Estados Unidos. Si, por un lado, nadie ponía en duda la importancia de la participación norteamericana, por otro, la presencia de dos críticos norteamericanos (entre ellos Andrew Ritchie) en el jurado del Gran premio que habría podido orientar la elección hacia un artista norteamericano, despertaba la desconfianza del medio artístico brasileiro. El premio se dirimió finalmente entre el inglés Richard Smith y el francés César [que no aceptó el premio que le fuera atribuido por el jurado de la IX Bienal de San Pablo] (2012: 118).



Ya en esa época, Restany señala la fragilidad de la empresa iniciada en 1951 por Francisco Matarazzo Sobrinho:

La Bienal de San Pablo, que ocupa hoy uno de los primeros puestos en el calendario artístico internacional es la obra, el hijo, la «cosa», de un gran mecenas reinante sobre un verdadero imperio industrial, Francisco Matarazzo Sobrinho. El éxito de la Bienal de San Pablo no un es milagro. Si en 1965 esta manifestación lejana se convirtió en el equivalente exacto de Venecia, ese resultado se debe al constante esfuerzo de voluntad de un solo hombre. De origen italiano, ferviente amante del arte moderno, asistente fiel a las bienales de Venecia. [...] Desgraciadamente, la Bienal de San Pablo es la obra de un solo hombre y, como el cristal, lo que tiene de brillante lo tiene de frágil (1965a: 1).

Para el crítico francés, la Bienal de San Pablo es «un coloso de pies de barro. Su destino permanece a fin de cuentas ligado a la evolución de la fórmula misma de las bienales. Se imponen reformas estructurales» (Restany, 1965b: 2).

### EL BOICOT A LA X BIENAL

En ocasión de la IX Bienal de San Pablo, en 1967, Matarazzo invita a Restany a organizar una exposición sobre el tema del arte y la tecnología que tendría lugar en la siguiente Bienal (Zanini, 2009). Sin embargo, esa exposición fue anulada por Restany, como consecuencia del boicot a la X Bienal de San Pablo de 1969 [Figura 5].



Figura 5. *Dossier Non à la Biennale de San Pablo* (1969), Pierre Restany. Fonds Pierre Restany. Archives de la Critique d'Art

Durante una reunión organizada en el Museo de Arte Moderno de París, el conjunto de los artistas franceses seleccionados e invitados a la Bienal de San Pablo, firmantes del manifiesto «No a la Bienal», redactado por Pierre Restany, renuncian a participar en ese evento (Restany, 1969). El movimiento organizado por Restany en París es favorable al boicot conducido en Brasil por el crítico Mario Pedrosa, en reacción a los actos de represión y de censura del régimen militar de ese país. El régimen dictatorial instaurado en 1964 lleva adelante, cuatro años después de su advenimiento, medidas de restricción general e indiferenciada contra el medio cultural. En 1969, Pedrosa, por entonces representante de la Asociación Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), escribe un artículo bajo un pseudónimo para criticar el cierre de la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Los artistas convocados para esa exposición debían representar a Brasil durante la vi Bienal de París (Pedrosa, 1969).

El boicot a la Bienal de San Pablo modifica en profundidad el punto de vista de la crítica de arte internacional que, en consecuencia, no presta ninguna atención a las exposiciones realizadas en Brasil durante los años setenta (Whitelegg, 2009). Ese período está marcado por la idea de *vacío cultural*, con motivo de la censura que alcanza a las manifestaciones públicas, y del exilio de intelectuales y artistas. Varios de entre ellos, como Pedrosa y Flusser, emigran hacia Francia. Se observan, además, omisiones en la representación de Brasil en la Bienal de París en esos años. Si en los años sesenta artistas como Maria Bonomi, Sergio Camargo, Willys de Castro, Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Flávio Shiró y Mary Vieira se contaban entre los participantes, en la década siguiente no se enviarán representaciones de envergadura comparable. Este período de intensos intercambios entre Francia y Brasil es interrumpido por el boicot al que Restany convoca con el fin de denunciar el sometimiento de la Bienal al poder y a la represión política de los regímenes dictatoriales de América latina.

### LOS CAMBIOS EN LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LAS BIENALES

La Bienal de París bajo la dirección de Georges Boudaille, conocerá un período de transición. En 1971, para responder a una modificación en su funcionamiento, se creará una comisión internacional dedicada a decidir «la elección de los artistas a invitar en colaboración con los correspondientes extranjeros elegidos en los diferentes países que participan tradicionalmente en la Bienal» (Boudaille, 1972).

En 1977, la Bienal de París selecciona una importante representación de América latina (organizada por Ángel Kalenberg, Director del Museo de Artes Plásticas de Montevideo) con Cildo Meireles, Carlos Zilio y el video-artista, Artur Matuck. En este período el arte del video es una expresión artística importante en las bienales de San Pablo y París; así, Gabriel Borba, asistente de Flusser en San Pablo, trabaja en un laboratorio experimental para la producción de video instalado por Zanini en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y participa en la x edición de la Bienal de París y en la xvi edición de la Bienal de San Pablo en 1981.

La edición de 1981 marca un intento de renovación del prestigio de la Bienal. El acercamiento entre la bienal y el medio internacional del arte es retomado por Walter Zanini (2009), historiador del arte con formación universitaria francesa, que ocupa el cargo de comisario de la xvi edición de la bienal. Zanini conserva el principio de representaciones nacionales pero inaugura la exposición por analogías de lenguajes y por la invitación directa de artistas. Según Pierre Restany:

El problema de Zanini consistió en substituir, al menos parcialmente, la estructura tradicional de representaciones nacionales por una disposición temática en «nodos» (experimental, histórico, latinoamericano) y en «vectores» (nuevos medios, técnicas tradicionales). Su ambición era hacer una exposición de artistas y no una exposición de países [...] con un gran coraje intelectual, se enfrentó al monstruo de la burocracia cultural tropical. Creó una nueva empresa, la estructura «más abierta» del contenedor. El contenido no acompañó, y ciertos comisarios extranjeros, comenzando como siempre en estos casos por los franceses, Jean Clair en esta ocasión, boicotearon la institución porque los desposeía de una pequeña parte de su poder (1981: 1).

El crítico francés subraya, de esta manera, no solo las dificultades del comisario brasilero para superar la burocracia institucional de la bienal y el juego de potencias implicadas en la geopolítica



de las representaciones nacionales sino que señala, sobre todo, una melancolía respecto de las dos grandes décadas de la Bienal de San Pablo (1950 y 1960): «No es siquiera el reflejo del prestigio de la Bienal, es su sombra que se cierne en silencio a la vuelta de las rampas del hangar del Parque Ibirapuera. En la bella empresa de Zanini, no hay finalmente más que un cadáver, imposible de ser reanimado» (Restany, 1981: 4). El texto fue escrito el año de la muerte de Mário Pedrosa «el viejo león trotskysta, el gran hombre de la crítica brasileira» (Restany, 1981: 4).

### CONSIDERACIONES FINALES

Más allá de la idea de vacío de la crítica cultural de la década del setenta o de la metáfora de la muerte propuesta por Pierre Restany, un aspecto a ser reconsiderado es justamente el cambio radical en el significado de las bienales que se inicia en los setenta. Flusser, por el contrario, desarrolla sus reflexiones sobre la bienal en línea con las modificaciones estructurales sufridas con la creación del cargo de curador y, por consiguiente, con la actuación de Walter Zanini y Sheila Leirner en la subversión del modelo de representación nacional por la articulación de la exposición en torno de núcleos y de temas. Además, estas modificaciones son consideradas por el filósofo desde un punto de vista geopolítico. El concepto de vacío, presente también en las bases antropológicas del pensamiento de Vilém Flusser, aporta la base teórica para el análisis de los intercambios culturales entre las bienales de San Pablo y de París. En el texto «Da Gula» (1963), Flusser utiliza términos como *devoração*,<sup>3</sup> referencia inmediata al *Manifiesto antropófago* (1928), escrito por el poeta Oswald de Andrade; es decir, a la noción de cultura del modernismo brasileiro. El movimiento antropófago supone, a través de esta metáfora de la *devoración*, un cambio radical de los intercambios culturales. La metáfora está basada en los relatos históricos de los primeros viajeros europeos en Brasil que evocan el canibalismo. La cultura es así percibida por Flusser como un proceso de *devoración*. Este concepto podría así ser desarrollado más allá de la idea de *vacío cultural* de los años setenta. El vacío cultural, resultado del hambre cultural, es un concepto característico de los países periféricos, que resulta de las relaciones coloniales. El proyecto de Flusser subraya así, a través de un abordaje geopolítico, las posibilidades de articulación de nuevas relaciones entre los centros y las periferias. Su reflexión anticipa en la época los desafíos de la mundialización y del poscolonialismo, temas que nutren hoy las discusiones sobre las prácticas artísticas contemporáneas y las exposiciones de arte. Así, el estudio de la documentación en los archivos permitiría esclarecer los desafíos de la mundialización y enriquecería el análisis crítico de la historia de las bienales de arte contemporáneo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de (1928). «Manifiesto antropófago». *Revista de Antropofagia*, (1), p. 3.
- ASBURY, Michael (2006). «The Bienal de San Pablo: Between Nationalism and Internationalism». En *Espaço Aberto/ Espaço Fechado: Sites for Sculpture in Modern Brazil* (pp. 72-83). Leeds: The Henry Moore Institute.
- BOURET, Jean (1972). *Actes du Congrès de l'AICA. Dossier AICA. Archives de la Critique d'Art*.
- FLUSSER, Vilém (1963, 07 de diciembre). «Da Gula». *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*. Vilém Flusser Archive, p. 5.
- FLUSSER, Vilém (1965, 04 de septiembre). «Da Bienal». En *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, p. 6.
- FLUSSER, Vilém (1967, 02 de diciembre). «Bienal e fenomenologia». En *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, p. 5.
- FLUSSER, Vilém (1969, 27 de septiembre). «As bienais de São Paulo e a vida contemplativa». En *O Estado de San Pablo, Suplemento Literário*, p. 4.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SAN PABLO (1971). *Mesa redonda Internacional de Críticos de Arte*. San Pablo: Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- MAGALHÃES, Ana (2012). «La Participation française à la IXe Biennale de São Paulo (1967) et la Question "César"». *Critique d'art*, (39), pp. 117-119. Rennes: Laboratoire LIDILE-Rennes2.
- PEDROSA, Mário (1969). «Os deveres do critico de arte na sociedade». En Arantes, Otilia (ed.). *Politica das Artes: Mário Pedrosa* (pp. 300-308). São Paulo: Edusp.
- PEDROSA, Mário (1970). «A Bienal de cá para lá». En Arantes, Otilia (ed.). *Politica das Artes: Mário Pedrosa* (pp. 217-284). São Paulo: Edusp.

ZANINI, Walter (2009). *Entrevista a Martin Grossmann, Vinicius Spricigo e Pamela Prado*. São Paulo. Inédito.

#### DOCUMENTOS DE ARCHIVO CATALOGADOS

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART (1959). *Actes du Congrès International Extraordinaire des Critiques d'Art*. Brasilia. Archives de la Critique d'Art [AICA.J001]

FLUSSER, Vilém (1973). Lettre à Mário Wilches (26.04.1973). Archives de la Critique d'Art [Bienal 1, No. 184].

FLUSSER, Vilém (1971). «Proposition à soumettre à la Conférence Générale de l'AICA qui se tiendra à Paris le 12 septembre et aura pour thème la 12ème Biennale de São Paulo». Vilém Flusser Archiv [Bienal 1, No. 173-174].

MAURÍCIO, Jayme (1967). *Lettre à Pierre Restany* (27.07.1967). Vilém Flusser Archive [Bienal 1, No. 84].

RESTANY, Pierre (1961). «Vlème Biennale de São Paulo». *Cimaise*, (56), pp. 115-117. Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML15/32-35].

RESTANY, Pierre (1965a). «VIII ème Biennale de São Paulo: comment va la cousine australe de Venise?». *Domus*, (432), pp. 47-52. Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML17/120-129].

RESTANY, Pierre (1965b). «São Paulo 1965: Calme Plat». Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML 17/141-142].

RESTANY, Pierre (1966). «Le Bresil; contree-pilote d'un art universel». Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML17/98-99].

RESTANY, Pierre (1969). «Dossier Non à la Biennale de São Paulo». Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML19].

RESTANY, Pierre (1981). «Zanini n'a pas réussi a ranimer le cadavre». Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany

#### CARTAS

FLUSSER, Vilém (1972). *4º Relato. Lettre à Francisco Matarazzo Sobrinho* (22.09.1972, São Paulo, Brasil). Vilém Flusser Archive [Bienal 1, No. 183].

BOUDAILLE, Georges (1972). *Lettre envoyée à Alvaro da Costa Franco, Conseiller Culturel près l'Ambassade du Brésil*. Archives de la Critique d'Art.

#### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

WHITELEGG, Isobel (2009). «The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1981)». *Afterall*, (22) [en línea]. Consultado el 25 mayo de 2016 en <<http://www.afterall.org/journal/issue.22/the.bienal.de.so.Pablo.unseenundone.19691981>>.

#### NOTAS

1 Este trabajo es parte de una investigación realizada en el marco de un posdoctorado en el Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (cisc) de la Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), titulado «L'Exposition comme Medium», con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP) entre abril de 2011 y abril de 2014.

2 Vilém Flusser nació en 1920 en el seno de una familia de intelectuales judíos. Emigró a Brasil en 1940, poco después de la ocupación de la ciudad por los nazis. Luego de la publicación de su primer libro, *Lingua e realidade*, en 1963, Flusser fue nombrado profesor en la Facultad de Comunicación y de Humanidades de la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) de San Pablo. Flusser es nombrado miembro del Secretariado técnico de la Bienal de San Pablo por Francisco Matarazzo Sobrinho e interviene en la organización de la xii edición de esa manifestación. El viaje a París en 1972 para preparar la bienal, supuso para el filósofo la oportunidad de dejar Brasil.

3 Devoración, acto de devorar (N. de la T.).