
Resumen: Los proyectos de arte constructivo que surgieron en América Latina desde la inmediata posguerra fueron conformando una densa red de contactos, que muestra plataformas comunes –como el caso del estancamiento de los sistemas locales de formación artística–, e invita a explorar intercambios entre artistas y las particularidades con las que se reactivaron las estrategias de las vanguardias en diferentes escenas. Redibujar esa trama, entonces, permite visualizar rupturas y continuidades. Asimismo, dentro de los límites impuestos por este mapeo, se revisan algunos casos que reflejan los retos a los que están sometidas las producciones de los artistas latinoamericanos en el marco de la creciente complejidad del sistema artístico y de la lógica de la mundialización del capital.

Palabras clave: arte latinoamericano - arte constructivo - arte concreto - arte no figurativo - arte nuevo - abstracción geométrica - vanguardia/neo-vanguardia - cinetismo - integración de las artes.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 124-125]

(*) Doctora en Historia y Teoría del Arte (UBA). Profesora e Investigadora especializada en arte latinoamericano, área en la que enseña en la UBA y la UNTREF. Se desempeña como curadora independiente. Participa en libros y revistas nacionales e internacionales. Es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA y de la Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte (AACA y AICA).

Las propuestas de los artistas latinoamericanos que trabajaron en la vertiente constructiva conforman un capítulo reconocido por las historias del arte, especialmente, si se tiene en cuenta que la tendencia ha sido validada por innumerables exposiciones y por la creciente estimación del mercado del arte internacional. Sin embargo, la valoración de sus aportes y su inscripción en los espacios de negociación aún reclama miradas que intenten desarticular algunas lecturas cristalizadas y comiencen a echar luz sobre las particularidades. El período de posguerra abrió un período en el cual los artistas latinoamericanos se volcaron hacia un arte moderno de base constructiva e, incluso, imaginaron –y formularon– programas utópicos. Sus obras dieron una forma y un sentido particular al momento inaugural del que fueron partícipes.

Sin duda, el último tramo de la Segunda Guerra Mundial generó una plataforma que –para un continente que no había sido parte de los escenarios de combate– presentaba parámetros comunes, aun considerando las distintas posiciones adoptadas¹. El recrudecimiento de los fascismos, la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial provocaron un trauma de carácter histórico que, paradójicamente, coincidió con el entusiasmo por los avances de la ciencia y el salto tecnológico, que en gran medida había impulsado la misma maquinaria bélica. Además, estos sucesos tendieron a estimular las prácticas políticas que los más jóvenes canalizaron, en primer término, a través de las organizaciones estudiantiles y, luego, algunos volcaron hacia la militancia partidaria y el activismo en los frentes antifascistas.

Un mapeo de las producciones que fueron surgiendo en las distintas regiones permite entenderlas en el marco de las rupturas con las tradiciones locales y, al mismo tiempo, muestra puntos de contacto e intereses comunes entre ellas. Nos preguntamos en primer término: ¿cuáles fueron sus escenarios de emergencia?, ¿qué fuerzas los impulsaron?, ¿cómo se activaron los vínculos entre los artistas? o ¿qué tipo de intercambios lograron realizar?

Vanguardias situadas

1. La irrupción rioplatense

Promediando 1945 Europa debía enfrentar las pérdidas provocadas por la guerra, debía administrar el proceso de reconstrucción material y tramitar las secuelas del trauma histórico. América Latina no contaba pérdidas humanas y en la inmediata posguerra las economías de algunos de sus países estaban en condiciones de ser proveedores de las potencias mundiales en vías de reconstrucción. Este escenario habilitaba la emergencia de una visión optimista para los jóvenes rioplatenses que, afirmados en la confianza en la racionalidad y la ciencia, se propusieron canalizar la idea de “júbilo creador” hacia la “invención” de formas concretas, mediante las cuales entendían que el hombre podría establecer una nueva relación con su entorno. (Imagen 1, 2 y 3)

Se trataba de una propuesta que se oponía al imaginario figurativo dominante y con el cual, además, consideraban que lograrían recuperar la función transformadora del arte. Con cabecera en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, estos jóvenes comenzaron a establecer contacto con los artistas e intelectuales latinoamericanos interesados en intervenir sobre sus realidades locales.

Aunque la mayor parte de los relatos acuerdan en ubicar el punto de partida de la vanguardia de arte concreto en 1944, con la aparición de *Arturo. Revista de artes abstractas*, prefiero partir en 1942 para enfocar la rebelión estudiantil del pequeño grupo que suscribió el *Manifiesto de cuatro jóvenes* (Jorge Brito, Alfredo Hlito, Claudio Girola y Tomás Maldonado). Con sus acciones, estos alumnos se pronunciaron no sólo contra el sistema de consagración, sino también contra sus maestros que habían actuado como jurados o habían sido premiados. Si bien el grupo intentó sumar a todo el alumnado para profundizar la protesta contra el sistema de enseñanza artística, no lograron la adhesión colectiva y la radicalización de su postura los condujo a abandonar las aulas (Rossi, 2010).

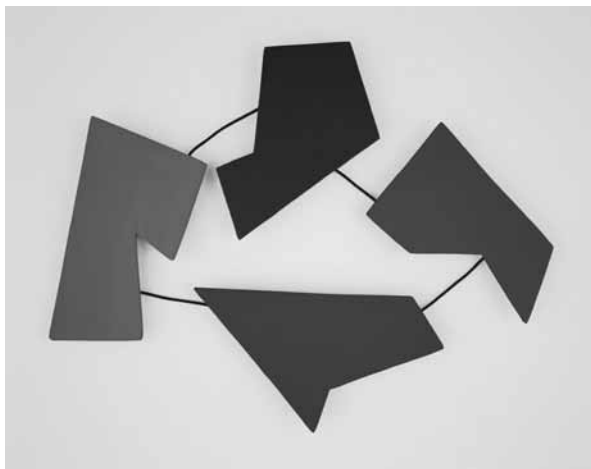


Imagen 1.



Imagen 3.



Imagen 2.

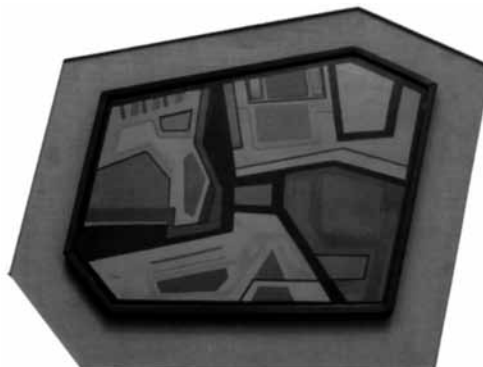


Imagen 4.

Imagen 1. Raúl Lozza, *Relieve n° 30*, 1946. Óleo sobre madera y metal pintado, 41,9 x 53,7 x 2,7 cm.

Imagen 2. Claudio Girola, *Sin título*, 1945. Alambre de acero trefilado, 57 x 29 x 32 cm.

Imagen 3. Enio Iommi, *Sin título*, 1948. Varillas de acero con base de mármol, 170 x 70 x 40 cm.

Imagen 4. Carmelo Arden Quin, *Cosmópolis 2*, 1946. Óleo sobre cartón, 34 x 41 cm.

Este punto de partida no sólo permite identificar la conducta rebelde de los estudiantes frente al atraso de los programas de enseñanza artística como un denominador común entre las distintas escenas de América Latina, sino que también constituye un nodo configurador de vinculaciones entre artistas de las diferentes regiones. Tal es el caso del rechazo a los métodos de enseñanza de Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas o del impulso reformador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, que trataré más adelante.

De hecho, la rebelión de los “cuatro jóvenes” argentinos coincidió con una exposición de Joaquín Torres García, presentada en la Galería Müller de Buenos Aires en septiembre de 1942. El maestro uruguayo representaba una alternativa de cambio, especialmente por su perspectiva de enseñanza antiacadémica y por sus vinculaciones con las vanguardias europeas. Esta exhibición despertó entusiasmo entre los estudiantes porteños; sin embargo, mientras Brito decidió viajar a Montevideo para tomar contacto directo, sus compañeros comenzaron a discutir algunos aspectos de la pintura que se presentaba en esa exposición. El regreso de Torres García a Montevideo había sido saludado con los mejores auspicios; no obstante, su arte constructivo pronto suscitó resistencias en la crítica y el público más tradicional. De todos modos, muchos artistas activos adoptaron sus postulados, en 1935 integraron la Asociación de Arte Constructivo y, al año siguiente, comenzaron a editar la revista *Círculo y Cuadrado*. En sus páginas se definía el concepto de construcción como una “estructura” en la que el símbolo –síntesis de la idea universal– alcanzaba el orden superior por medio de la medida y la proporción que regía al conjunto. Las polémicas y las fluctuaciones entre las dos líneas de arte que practicaba Torres García (una figurativa –aunque no imitativa– y otra esquemática), lo llevaron a ciertos momentos de escepticismo e interrupción de la enseñanza².

Sin embargo, al finalizar la exposición de la Galería Müller, se manifestó interesado en volver a enseñar, aunque entendió que esta vez sólo sería posible impulsar sus ideas a través de los más jóvenes, es decir, aquellos a quienes debería formar desde cero y, entonces, fundó el Taller Torres García. En este momento de apertura de sus espacios de interlocución, también se habían acercado otros jóvenes, como los que en julio de 1942 emprendieron el proyecto de la revista uruguaya *Apex*, para la cual Torres entregó tanto el texto como los dos poemas que, después, también entregó a Carmelo Arden Quin para publicar en *Arturo*. El colectivo editor de esta revista de artes abstractas se completaba con Gyula Kosice, Edgar Bayley y Rhod Rothfuss, a quienes se sumaron como ilustradores Tomás Maldonado y Lidy Prati.

En abril de 1944, esta publicación marcó el momento de aparición de una propuesta de carácter invencionista que, desde la dialéctica marxista, se proponía arrasar con el primitivismo, el realismo y el simbolismo. Hacia fines de ese año, otro grupo editorial en el que se contaban varios militantes comunistas comenzó a publicar la revista *Contrapunto*, que intentaba reflejar los matices que se ocultaban entre las posiciones más extremas.

Entre otros temas, *Contrapunto* difundió la “Defensa del Realismo” que Héctor P. Agosti –un intelectual orgánico del Partido Comunista Argentino (PCA)– había escrito en su exilio montevideano. Fiel a la idea de contraponer ideas, la revista publicó un artículo del joven Raúl Lozza contra la postura de Agosti y cedió una doble página para que el crítico Roger Plá abriera la encuesta “¿Adónde va la pintura?”, en la que cada número reunía la

opinión de artistas destacados. La primera entrega enfrentó la posición de Antonio Berni —el maduro cultor del nuevo realismo— y la del joven Maldonado, en cuya respuesta se anticipó el programa estético del arte concreto, mientras que en otro número se publicó la opinión de Manuel Espinosa ilustrada con una obra de marco recortado, cuya silueta se contraponía a la pintura “Mesa blanca” del ya consagrado Emilio Pettoruti.

Estas polémicas fueron afirmando las tomas de posición de los grupos de arte concreto mientras estaban formulando su propuesta en términos vanguardistas y activaron las prácticas de rigor: manifiestos, volanteadas, expresiones polémicas y otras estrategias de difusión de sus ideas, incluida la excepcional difusión del programa del arte concreto desde las páginas del periódico comunista *Orientación*, ya que el grupo había adherido a ese partido. En este punto resulta interesante destacar que ni éstas fueron las primeras obras no figurativas que circularon en Buenos Aires, ni la encuesta fue el primer debate al respecto. La *Primera exposición de Dibujos y Grabados Abstractos* exhibida en la galería Moody en 1936, ya había generado un fuerte cruce de opiniones entre los críticos Julio Rinaldini y Attilio Rossi. No obstante, tal como plantea Pierre Bourdieu:

Para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas [...] más aún, hace falta que tengan posibilidades de ser recibidas, es decir, aceptadas y reconocidas como *razonables*. (Bourdieu, 1995, p. 349)

Esta consideración es aplicable también a muchas otras producciones tempranas, como el caso de los “decembristas”, grupo de artistas chilenos que presentaron la primera exposición de arte abstracto en diciembre de 1933, impulsados por el retorno del poeta Vicente Huidobro y sus ideas creacionistas (Lizama, s-f) pero que, sin embargo, no lograron darle continuidad.

En 1946 del grupo nucleado alrededor de *Arturo*, surgieron la Asociación de Arte Concreto Invención (AACI) y el grupo MADI³. En los primeros tiempos los dos grupos crearon obras de “marco recortado”, (Imagen 4) cuyo borde se adaptaba a las formas irregulares que contenía y jugaba un rol activo en la composición. También realizaron “co-planares”, para los cuales pintaban las formas sobre madera, las recortaban y unían con varillas para colocarlas directamente sobre el muro, también con función activa. Sin embargo, mientras los integrantes de la AACI, fijaban las articulaciones cuando lograban la conformación adecuada⁴ (Imagen 1), los artistas madí dejaban que las varillas se movieran para permitir la intervención del espectador en la modificación de la forma⁵ (Imagen 5). La AACI, por su parte, suscribió un programa que aspiraba a rodear a los hombres de “cosas reales”, porque sostenían que al evitar la “imitación” de la realidad habituarían al hombre a relacionarse “directamente” con las cosas en lugar de sus “ficciones” y, en términos dialécticos, lograrían una “voluntad de acción” capaz de provocar la transformación social.

En este clima de rupturas, entre octubre-noviembre de 1946 el artista italo-argentino Lucio Fontana discutió con sus alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano” las ideas con las que escribieron el *Manifiesto Blanco*. El texto abogaba por la “superación de la pintura y la escultura para acceder a un nuevo arte de materia, color,

sonido y movimiento” y fue suscripto sólo por los alumnos, ya que el profesor no figura entre los firmantes. De hecho, la producción de Fontana en ese momento no era abstracta; sin embargo, este manifiesto no sólo fue importante para la escena argentina, sino también para el posterior *Manifiesto Espacialista* firmado por Fontana, así como para la producción que realizó en Milán, que ya en 1949 desembocó en obras como *Ambiente espacial con luz negra*.

En los grupos de la vanguardia rioplatense se generaron sucesivas escisiones provocadas tanto por la radicalidad de los programas, como por los conflictivos liderazgos. De todos modos, simultáneamente, comenzó un proceso de expansión y reagrupamiento que en octubre de 1947 reunió en el Salón Kraft a unos cincuenta jóvenes que abogaban por el “arte nuevo”, con una declaración colectiva que expresaba el deseo de unir a diferentes grupos para una acción de conjunto, con la intención de lograr un movimiento más amplio. Esta declaración también suscribía que las influencias de las escuelas europeas no habían entorpecido el desarrollo de las propuestas locales, sino que habían sido la “base para hallazgos y realizaciones completamente inéditos”. Recuperar este marco histórico nos permite analizar los intercambios en el “período heroico” del arte concreto (1945-48), así como repensar las continuidades en las que su propuesta se expandió y diversificó.

Además, para 1948 la reconstrucción de posguerra ya permitía volver a planear recorridos por los museos y talleres europeos: Maldonado, Arden Quin, Juan Melé y Gregorio Vardanega se contaron entre los primeros en viajar. Estos intercambios coincidieron con la exigencia comunista de realineamiento sobre el canon del realismo socialista, situación que tensó las discusiones partidarias. En este marco, se quebró la tolerancia que el PCA había mostrado hacia los jóvenes concretos⁶. Si bien fueron muchos los factores que contribuyeron al desmembramiento de los grupos iniciales, para quienes habían considerado primordial unir la transformación política a la estética, esta nueva ruptura no sólo profundizó la tendencia a la dispersión grupal sino que también provocó la declinación de la utopía sostenida en ese período heroico.

2. Conexiones tempranas

Entre las conexiones significativas de la etapa expansiva, el caso más conocido en las cronologías es la temprana llegada del arte Madí a París, mediante el esfuerzo de divulgación de Kosice y el intercambio directo de Arden Quin, quien a través de Mateo Manaure y Luis Guevara Moreno, estuvo en contacto con el círculo de venezolanos que editó la revista *Los disidentes* (Imagen 7). También en 1949 la *Ire Exposition des Artistes d'Amérique-Latine à Paris* fue un punto de encuentro para las obras de Vardánega, Melé, Arden Quin, Manaure y Narciso Debourg, entre otros.

Pero al situar a estos jóvenes venezolanos, es necesario considerar la rebelión de los estudiantes caraqueños disconformes con la enseñanza que habían abandonado la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas en 1945. En primer término los alumnos fundaron la Barraca de Maripérez y, en 1948, crearon el Taller Libre de Pintura, donde trabajaban, discutían y exhibían sus nuevas propuestas. José Mimó Mena había compartido con los artistas concretos algunas exposiciones, como el Salón de Otoño que organizaba la Socie-

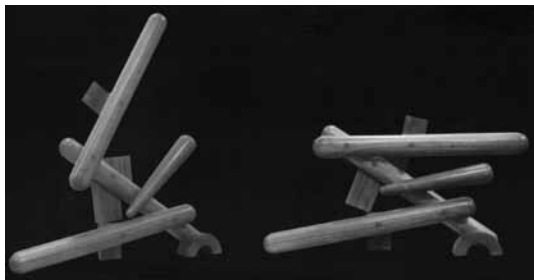


Imagen 5.



Imagen 6.



Imagen 7.



Imagen 8.

Imagen 5. Gyula Kosice, Royi, 1944. Escultura articulada en dos posiciones diferentes.

Imagen 6. Portada de la revista *Escuela del Sur*, n° 1, 1960.

Imagen 7. Portada de la revista *Los Disidentes*, n°2, abril de 1950.

Imagen 8. Manifiesto Ruptura, 1952.

dad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Al viajar a Venezuela, llevó un conjunto de obras que exhibió, precisamente, en ese Taller Libre de Pintura en octubre de ese año. La presentación tomaba el concepto de “júbilo creador” que había enarbolado la vanguardia rioplatense, señalando: “en estas obras no hay tristeza, pintamos con juventud y alegría, no hacemos nada dramático, nos asustan los monstruos, para una civilización feliz, hacemos una pintura jovial”⁷.

Entre los alumnos rebeldes se contaban Manaure, Alirio Oramas, Rubén Núñez, y muchos otros. Me interesa subrayar la coincidencia referida al malestar de los más jóvenes y la ruptura con la Institución porque estos contactos recuperan puntos de convergencias entre proyectos artísticos, desde mi punto de vista más significativos que una mera cadena de influencias. En una recorrida por la historiografía venezolana, esta llegada del arte concreto argentino fue destacada por Bélgica Rodríguez (1979) y Adolfo Wilson (2007, pp. 153-57), mientras que Ariel Jiménez ha desestimado su importancia porque considera que para los venezolanos –como para los argentinos– la fuente de legitimación provenía de Europa y, en consecuencia, entiende que el impulso llegó a Caracas con la muestra *Las cafeteras* de Alejandro Otero (Cruz Diez-Jiménez, 2010, p. 157-8).

Dado que a través de la lectura de otros documentos surge que el mismo Otero no sólo recordó la exposición de los argentinos, sino que había colaborado en su organización (Melé 1999, pp. 126-30), considero que estos intercambios entre artistas y sus producciones son mucho más porosos que lo que puede mostrar una secuencia cronológica. En este sentido, rescato el valor de la convergencia de deseos y expectativas capaces de motivar nuevas propuestas, especialmente teniendo en cuenta que la proximidad entre la llegada de Mimó Mena en 1948 y *Las cafeteras* en 1949 habilita a pensar con Bourdieu, que las rupturas de un arte abstracto ya podían tener posibilidades de ser recibidas, aceptadas y reconocidas como ‘razonables’, por lo menos por quienes habrían podido concebirlas; sin desestimar la tensión que ejercen los centros de consagración que observa Jiménez, tal como se comprueba en el interés que despertaban los contactos parisinos tanto para los rioplatenses como para los venezolanos de la época.

Si bien este trabajo no me permite profundizar en el estudio de los vínculos establecidos a través del canal privilegiado que constituyeron las revistas, me interesa destacar el rol de algunos artistas que canalizaron sus vinculaciones mediante el trabajo en los consejos editoriales, como fue el caso de Lozza⁸, quien ya en 1946 intercambiaba correspondencia con el artista alemán Hans Platschek –radicado en Montevideo– y con Sarandy Cabrera del Taller Torres García. Algunas cartas de mediados de 1947 también dan cuenta de sus contactos con el escritor brasileño Marques Rebelo, que se suman a la circulación de su conocido artículo “Carta abierta a M. Lobato” que, luego de su aparición en el *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, también circuló en la revista *Joaquim* de Curitiba.

3. En la trama de intercambios

En la escena paulista la exposición *19 pintores* presentada en la galería Prestes Maia en abril de 1947 fue un hito importante para la renovación⁹. No sólo la revista *Joaquim* en marzo de 1947 había reproducido el *Manifiesto Invencionista* –firmado en Buenos Aires en marzo de

1946—, sino que el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade había escrito un artículo sobre el arte concreto argentino, que circuló en diciembre de 1946 en el periódico *Correio da Manhã*. Con el apoyo de la União Cultural Brasil-Estados Unidos, 19 pintores reunió obras de Luiz Sacilotto, María Leontina, Geraldo de Barros y Lothar Charoux, entre muchos otros, que en esa exposición tomaron contacto con el artista italiano Waldemar Cordeiro.

Por otra parte, en este período el campo artístico brasileño estaba registrando un proceso de dinamización que contribuyó a la consolidación y difusión de las nuevas propuestas. En 1947 el empresario del área de telecomunicaciones Assis de Chateaubriand y el *marchand* italiano Pietro María Bardi fundaron el Museu de Arte de São Paulo-MASP que, dentro de un perfil educativo se interesó por desarrollar el área de diseño con la creación del Instituto de Arte Contemporâneo (IAC), así como por difundir sus actividades a través de la publicación de la revista *Habitat*. En 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho (conocido como Ciccillo Matarazzo) y Yolanda Penteadó fundaron el Museu de Arte Moderna de São Paulo-MAM-SP, cuyo modelo de funcionamiento respondía a la línea del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), institución con la que habían firmado un acuerdo de cooperación obtenido por intermedio del industrial norteamericano Nelson Rockefeller. Para dirigir este museo fue convocado el crítico belga Léon Degand, quien al llegar a esa ciudad organizó una serie de conferencias que instalaron la problemática del arte figurativo y abstracto en el MAM-SP, mientras que el crítico argentino Jorge Romero Brest dictó varias conferencias sobre el arte contemporáneo en el MASP. Pronto, estos temas comenzaron a debatirse en la revista *Artes Plásticas*, donde en 1949 Cordeiro escribió el artículo “Abstracionismo”, tema que también abordó junto a Charoux en la *Revista de Novíssimos*, de ese mismo año. Este fue el momento en el cual Dégand presentó *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, que incluyó una amplia selección de artistas europeos provenientes de las galerías parisinas René Drouin y Denise René, mientras que solamente se incluyeron obras de Cordeiro, Cícero Dias y Samson Flexor de la escena local.

La dinámica del campo artístico brasileño completó el impulso aportado por los museos y las nuevas galerías dedicadas al arte moderno —como Domus fundada por Ninno Fiocca y dirigida por Alfredo Bonino— con la creación de la *Bienal de São Paulo*, inaugurada en octubre de 1951 que, con el tiempo, convirtió a esa ciudad en un centro artístico mundial y contribuyó a la internacionalización del arte latinoamericano.

En el mes de marzo de 1951 se había presentado en el MASP una exposición individual de Max Bill con unas sesenta obras, además de fotografías y planos, tras lo cual en la *I Bienal* logró el Gran Premio en Escultura para su *Unidad Tripartita*¹⁰. La difusión de su concepción de la forma en tanto cualidad y funcionalidad afianzó la aceptación del nuevo lenguaje y caló hondo en el perfil de los artistas concretos brasileños, que profundizaron sus indagaciones sobre la percepción visual, la teoría de la Gestalt y la integración de las artes según el proyecto de la Bauhaus.

Con respecto a la vanguardia musical, es bien conocida la proximidad entre las escenas argentina y brasileña a través de Juan Carlos Paz y Hans Joachim Koellreutter, quien en 1950 también mantuvo correspondencia con Kosice. En las cartas intercambiaron puntos de vista acerca de las correlaciones entre plástica madí y música y, además, a comienzos de 1951 el compositor alemán organizó un Curso Internacional en Teresópolis al que invitó a Maldonado, para que dictara un curso sobre Diseño Industrial (Rossi, 2007).

La llegada del arte concreto argentino a Chile se produjo en 1952 y estuvo vinculada al clima de renovación que existía en el ámbito de la arquitectura, momento en el que Josef Albers fue convocado a Santiago y Alberto Cruz Covarrubias a Valparaíso. Entre los colaboradores de Cruz se encontraba Godofredo Iommi (poeta argentino interesado en el creacionismo de Vicente Huidobro y tío de los artistas concretos Claudio Girola y Enio Iommi). Godofredo fue un nexo para que los argentinos presentaran la *Primera Exposición de Arte Concreto*, que fue exhibida en Santiago y en Viña del Mar. A pesar de que en ambas salas se presentaron con conferencia explicativas y lograron cierta repercusión, los artistas concretos revivieron las polémicas que se habían suscitado en las primeras muestras presentadas en Buenos Aires. En 1953 Girola también impulsó la difusión del *Movimiento Arte Concreta (MAC)* milanés que había contactado en Italia, a través de la presentación de una exposición en la galería porteña Krayd y otra en Chile. Más tarde, Girola se insertó en el ambiente cultural chileno y desarrolló desde allí el resto de su trabajo artístico.

Para fines de 1952 los artistas paulistas presentaron la exposición *Ruptura*, que dio lugar a la formación de un grupo de arte concreto con este nombre, integrado por Barros, Charoux, Cordeiro, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Sacilotto e Anatol Wladyslaw. En la primera muestra distribuyeron el *Manifiesto Ruptura* (Imagen 8) que rechazaba la intervención de la subjetividad tanto en el momento de concepción de la obra como en su realización. Además postularon un arte como medio de conocimiento apoyado en las categorías espacio-tiempo, movimiento y materia. Las obras de esta etapa de quiebre con la tradición figurativa trabajaban sobre una calculada estructuración compositiva a partir de los elementos esenciales: la línea y el plano.

Dado que el envío argentino a la *I Bienal São Paulo* no llegó a destino, las obras concretas se mostraron en la *II Bienal* y en la exposición del *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (GAMA)* realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en agosto de 1953; conjunto que, luego, viajó al Stedelijk Museum de Ámsterdam. La agrupación –que había nacido a partir de la iniciativa de Aldo Pellegrini– exhibió en el exterior con una presentación escrita por Romero Brest, quien había ganado prestigio tras su actuación como Jurado de la *I Bienal*. Es interesante observar que estas vinculaciones permitieron que el *GAMA* accediera a un centro internacional de prestigio, donde la exposición fue inaugurada con un discurso de Vordemberge-Gildewart. Sin embargo, en el marco de las negociaciones el grupo respondía a la noción de arte moderno que sostenía Pellegrini, en la cual coexistía el vocabulario geométrico –que eliminaba la huella del autor– y el libre juego de la imaginación –que acentuaba el rol de la subjetividad–, concepción que hubiera sido inaceptable para los artistas concretos en el “período heroico”.

La *II Bienal*, dirigida por el crítico Sérgio Milliet se prolongó hasta comienzos de 1954 para coincidir con los festejos del IV Centenario de la ciudad de São Paulo y contó con la participación de treinta y tres países presentados en los pabellones diseñados por el arquitecto carioca Oscar Niemeyer en el Parque do Ibirapuera. En las salas especiales se exhibieron las obras de Paul Klee, Oskar Kokoschka, Piet Mondrian, De Stijl, Alexandre Calder, Eduard Munch, Henry Moore, James Ensor, Giorgio Morandi, Walter Gropius y Picasso. Entre diciembre de 1953 y febrero de 1954 la obra *Guernica* viajó desde el MoMA al MAM-SP y fue uno de los motivos del gran suceso de esa edición de la Bienal, razón por la cual se la conoce como “Bienal del Guernica”.

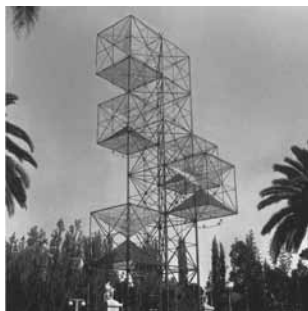


Imagen 9.



Imagen 10.



Imagen 11.



Imagen 12.

Imagen 9. Torre Alegórica, 1954. Feria América, Mendoza, Argentina.

Imagen 10. Mural de Mateo Manaure, *Sin título*, 1954. Ciudad Universitaria de Caracas, Venezuela.

Imagen 11. Plaza de los Tres Poderes, Brasilia. Edificios diseñados por el arquitecto Oscar Niemeyer.

Imagen 12. Portada del Acta de Fundación del Centre de Recherche d'Art Visuel.

Si bien hacia 1948 Abraham Palatnik, Ivan Serpa y Almir Mavignier habían comenzado a nuclearse en Río de Janeiro en torno a las ideas sobre la abstracción y las teorías de la percepción del crítico Mario Pedrosa, los concretos cariocas formaron el grupo *Frente* recién en 1954. Los artistas frentistas fueron Palatnik, Serpa, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf y Elisa Martins da Silveira, entre otros. Dentro del franco rechazo al carácter figurativo, este grupo tomó el lenguaje geométrico como un campo de expresión y experimentación. Prefirieron trabajar en el marco del respeto a la “libertad de creación” sin adoptar una única posición estilística y manteniéndose abiertos a la exploración de técnicas y materiales.

4. Expansión del arte no figurativo

Los primeros síntomas de apertura hacia un movimiento abstracto que desbordaba los pequeños grupos de la vanguardia concreta rioplatense –según mencionamos– fueron evidentes en las exposiciones colectivas que, ya en 1947, incluían a los concretos y madí junto a gran cantidad de artistas independientes. Pronto surgieron iniciativas grupales que intentaron expandir la circulación del “arte nuevo”, visualizado bajo el común denominador de la ausencia de figuración, mientras se fortalecían los proyectos multidisciplinares (que incluían las áreas proyectuales y la síntesis de las artes). Además de *Madí*, *Perceptismo* y el *Grupo Joven*, en los años ‘50 surgieron grupos organizados por los críticos –como el mencionado *GAMA* y *20 Pintores y Escultores*– o autogestionados por los artistas, como la *Asociación Arte Nuevo* o *Artistas no Figurativos de la Argentina (ANFA)*. Al riguroso vocabulario plástico de los concretos y madí, muchos de ellos fueron sumando cierta cuota de lirismo y libertad en la concepción¹¹.

En 1952 la plástica uruguaya también tuvo su propio grupo *Arte No Figurativo*, donde participaron algunos de los artistas que Rothfuss había reclutado para *Madí*, como María Freire, Antonio Llorens, Rodolfo Ian Uricchio y, por supuesto, él mismo. También integraron la nómina: Hans Platschek (que ya en 1950 habían realizado una primera exposición no figurativa), José Pedro Costigliolo, Julio Verdié, Eduardo Díaz Yepes, Washington Barcala, Marco López Lomba y Lincoln Presno, entre otros. Las exhibiciones continuaron aunque el grupo fue variando la conformación. Como los argentinos, a comienzos de los ‘50 los artistas enrolados en este movimiento no figurativo confrontaron con el arte constructivo universal *torresgarciano* (Imagen 6). Aunque ecléctica, la exposición *19 Artistas de hoy* realizada en 1955 fue un resumen del arte abstracto que circulaba en Montevideo, donde se destacaron las obras más depuradas de Freire, Costigliolo, Llorens y Rothfuss. Es preciso tener en cuenta que en el panorama de la renovación uruguaya se formaron otras agrupaciones, como el *Grupo La Cantera* fundado en 1953 y, en 1958, el *Grupo 8*.

Entre 1956 y 1961 los artistas chilenos trabajaban dentro una abstracción que priorizaba la estructura, el ritmo, las formas esquemáticas y el color plano, integrando el grupo *Rectángulo*, formado por Elsa Bolívar, Virginia Hunneus de Vera, Matilde Pérez, Gustavo Poblete, James Smith y Ramón Vergara Grez (Imagen 15), entre otros. En general se reunían en el taller de este último artista, donde invitaban a poetas y músicos porque les interesaba

debatir las posturas desde las diferentes disciplinas. Esta agrupación, constituida sobre la base del *Grupo de los Cinco*, más tarde, se reagrupó en el *Movimiento Forma y Espacio*. “Arte no figurativo” y, tal vez, más precisamente “Arte nuevo” han sido palabras clave para titular las agrupaciones y exposiciones que encarnaron la idea de lo moderno en los diferentes escenarios del arte latinoamericano del período. En este sentido, desde julio de 1954 los artistas paraguayos también tuvieron su grupo *Arte Nuevo*, fundado por Josefina Plá, Olga Blinder, Lili Del Mónico y José Laterza Parodi, aunque en este caso la propuesta incluía cierta geometrización, estilización y orientación cubo-constructivista, pero sin eludir la figuración (Quevedo, 2013). En Lima, la *Agrupación Espacio* fue un movimiento interdisciplinario en favor del arte moderno que, entre otros, reunió al arquitecto Luis Miró Quesada Garland, los poetas Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Javier Solórzano, Leopoldo Chariarse y los artistas Fernando de Szyszlo y Jorge Piqueras aunque, más que la tendencia abstracto-geométrica, según señala Augusto del Valle Cárdenas, en la escena peruana predominó la abstracción de corte lírico y gestual (del Valle Cárdenas, 2013).

Las neo-vanguardias constructivas

1. Síntesis de las artes

Uno de los aspectos centrales que planteaba el “arte nuevo” era el concepto de integración, sobre el cual disertó en Buenos Aires el arquitecto italiano Ernest Rogers, en el marco de la exposición *Nuevas Realidades* de 1948. Si bien no fueron muchos los proyectos que lograron concretarse en la época, resulta interesante mencionar la *Torre alegórica* (Imagen 9) construida en el acceso a la exposición Feria de América, realizada en la provincia de Mendoza en 1954. Esta torre metálica de cincuenta metros estaba formada por cinco cubos tubulares y, dentro de cada uno de ellos, se incluían dos pirámides. Funcionaba con un programa que incluía sonidos y cambios de luces, todo lo cual la convertía en una obra cinética en línea con las torres espacio-dinámicas de Nicolás Schöffer. Desarrollada por los arquitectos César Jannello y Gerardo Clusellas sobre un diseño de Maldonado, también contó con la intervención del músico Mauricio Kagel.

Si pensamos con Foster en el renovado interés por “lo constructivo” en diferentes momentos de la historia del arte latinoamericano reciente, podemos considerar a las neo-vanguardias como aquellas manifestaciones que estuvieron en condiciones de retomar el potencial transformador de las vanguardias locales, en un tiempo en el cual ya podían ser asimiladas. Este autor analiza esa “temporalidad diferida” en la que la historia del arte se hace legible retroactivamente, a partir de la noción lacaniana de “acción diferida” (Foster, 2001).

En este sentido, cuando los integrantes de *Los Disidentes* regresaron a Venezuela y exhibieron sus pinturas geométricas y las esculturas abstractas estables o móviles en la *Galería Cuatro Muros* (fundada por Manaure y González Bogen en 1952) aún despertaron resistencias. De hecho, escribieron un manifiesto que expresaba la intención de continuar la lucha de *Los Disidentes*, en procura de un arte que rechazara la figuración anecdótica a favor de la pura visualidad. Pronto fueron incluidos por Carlos Raúl Villanueva en los trabajos

de la Ciudad Universitaria de Caracas, donde sus producciones quebraron los límites del circuito tradicional y se integraron en el diseño de ese moderno complejo.

Retomando la línea de pensamiento de Le Corbusier, Villanueva entendía que la integración de las artes era “el producto, no solamente de la comprensión de los propósitos comunes, sino también de la subordinación necesaria entre las distintas expresiones”, es decir, era la creación de un nuevo organismo arquitectónico-escultórico-pictórico¹². Cuando en los 50 llevó adelante la segunda fase del proyecto de la Universidad, modificó algunas de las directrices de la planta e incluyó obras plásticas integradas a las funciones arquitectónicas, como las *Nubes acústicas* de Calder instaladas en el Aula Magna y numerosos planteos de artistas óptico-constructivos (Imagen 10).

También a partir del encargo efectuado por Daniel Mont para realizar construcciones concebidas según los desafíos de la arquitectura de vanguardia, el escultor mexicano de origen alemán Mathias Goeritz proyectó el *Museo Experimental Eco* en la ciudad de México. Desde su poética, explicitada en el *Manifiesto de la arquitectura emocional*, propuso una estructura penetrable articulada por corredores, techos, muros y aberturas dispuestos asimétricamente y con proporciones que tienden a provocar efectos sorprendidos, porque Goeritz sostenía: “sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla un arte”. Dentro de esta línea de trabajo, en el complejo urbanístico de Ciudad Satélite proyectado en 1954 se emplazó el conjunto escultórico *Las Torres de Satélite*, formado por cinco prismas triangulares pintados con colores planos, obra que Goeritz concibió junto al arquitecto Luis Barragán.

Bajo el dominio de la integración y con el fin de favorecer la comunicación entre las regiones y expandir la economía, en 1956 del Presidente Juscelino Kubitschek tomó la decisión de construir Brasilia en el centro del país. Para la concreción del proyecto Novacap se realizó un concurso de ideas en el que fue seleccionado un proyecto apenas bocetado por Lúcio da Costa. Una vez llevado a etapa ejecutiva, ese *Plano Piloto de Brasilia* fue construido en tiempo record (aproximadamente tres años) por un equipo de arquitectos entre los cuales participó Oscar Niemeyer y, en el paisajismo, Roberto Burle Marx. Obras como la Catedral, el Palacio de Itamaray, las Cámaras de Diputados y Senadores (Imagen 11), entre otras, conjugaron el programa *corbussiano* (pilotes, planta y fachada libre, balcón-jardín y grandes ventanales) y la idea de invención de nuevas formas arquitectónicas, interpretadas por Niemeyer con la libertad presente en el barroco americano y construidas según las posibilidades plásticas del hormigón armado.

2. Op-art y Cinetismo desde París

Los trabajos ópticos de Víctor Vasarely y el entorno de la galería parisina de Denise René fueron un polo de atracción para los artistas latinoamericanos interesados por incorporar el movimiento y el rol activo del espectador a sus obras de cuño constructivo. Uno de los primeros jóvenes venezolanos en viajar a París fue Otero que, luego de reducir la figura a líneas en la serie *Las cafeteras* ya mencionada, continuó el camino hacia los trabajos con trazos de color sobre fondos muy luminosos y, luego, desembocó en sus *Colorritmos*, cuyos sistemas lineales permiten entrever otras formas y generan efectos vibratorios.

En los primeros días de octubre de 1950 llegó a París Jesús Rafael Soto, quien ayudado por sus amigos venezolanos, especialmente, por la pintora Aimée Battistini (oriunda de Ciudad Bolívar donde también había nacido él) frecuentó Denise René y asistió al *Atelier d'Art Abstrait*, donde conoció a los principales teóricos del arte abstracto. En ese ambiente se interesó por experimentar con los desplazamientos de sistemas lineales y la interposición de pantallas o tramas y, en 1955, participó en *Lumière et Mouvement* junto a Marcel Duchamp, Alexander Calder, Jean Tinguely y entre otros.

En 1956 se estableció en París el argentino Antonio Asís, quien se interesó por las vibraciones y, en los primeros tiempos, asistió a Soto en la preparación de sus muestras internacionales. Al año siguiente Luis Tomasello también ingresó en ambiente de Denise René, y en 1958 arribaron Vardánega y Martha Boto, quienes caracterizaron su obra cinética por las reflexiones coloreadas.

Desde finales de los '50 Carlos Cruz Diez indagó las posibilidades del color trabajado a partir de series lineales programadas en sus *Fisicromías*. Más tarde, se concentró sobre el color en el espacio y en el tiempo hasta llegar a las *Cromo-saturaciones*, (Imagen 14) entre las que realizó cabinas de acrílico transparente y cámaras que generan situaciones monocromáticas que afectan la percepción del color. También trabajaron en París los chilenos Iván Contreras Brunet –interesado en las vibraciones provocadas por tramas metálicas– y Matilde Pérez, quien recibió una beca del Gobierno francés en 1960 que la puso en contacto con Vasarely, tras lo cual se interesó por el movimiento virtual y, desde 1970, aplicó mecanismos para lograr el movimiento real.

Para el contacto de los jóvenes del Cono Sur con este artista húngaro resultó clave su exposición que en 1958 recorrió los museos de Buenos Aires, Montevideo y San Pablo, auspiciada por la galería Denise René. Al impacto de las cuarenta obras del período blanco y negro de Vasarely, se sumó el estímulo de las teorías de la pura visibilidad y de la Gestalt que circulaban en los centros de formación artística. Esta línea de intereses abrió una vía de experimentación sobre la percepción visual y la dinámica de la forma y el color que, entre los argentinos, generó desarrollos colectivos –como en el caso del *Arte Generativo* practicado por Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal, así como el trabajo de muchos artistas que actuaron individualmente en el país (entre ellos: Rogelio Polesello, Manuel Espinosa, Ary Brizzi, Eduardo Rodríguez, César Fioravanti y Perla Benveniste).

Son bien conocidos los desarrollos de los argentinos en París a través del *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), (Imágenes 12 y 13) formado por Julio Le Parc, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, François Molnar, François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, quienes insistieron en poner en evidencia tanto la inestabilidad visual como el tiempo de la percepción y, pronto, apelaron a la participación activa de los espectadores en recorridos, que llamaron *Laberinto*, como el presentado en la Bienal de París de 1963. En los años '60, tanto el GRAV como los latinoamericanos que trabajaban individualmente en París integraron la *Nouvelle Tendance-Recherche Continue*, agrupación en la que se contaron Hans Haaker, Enrico Castellani, Enzo Mari y los colectivos Equipo 57 de España, Grupos N de Padua y T de Milán.

3. Neo-concretismo brasileño

En el caso brasileño, en 1956 se organizó la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* realizada en el MAM-SP, que en febrero de 1957 fue presentada en el Ministerio de Educación y Cultura en Río de Janeiro. Este panorama del arte concreto hizo evidente las diferencias entre el grupo paulista *Ruptura* (Imagen 8) y el carioca *Frente*. Por un lado los paulistas exhibieron el más alto nivel alcanzado por el arte concreto brasileño e incluyeron a la poesía concreta, a través del trabajo del grupo *Noigandres* formado por Décio Pignatari y Haroldo y Augusto de Campos, cuyos poemas valorizaban el espacio de la página y jugaban con los recursos tipográficos, en diálogo con las artes visuales. Por otro lado, los frentistas entraron en una fase de replanteo y cuestionamientos que los llegó a disgregar al grupo; no obstante, en poco tiempo surgió un proceso de reagrupamiento que dio lugar al *Movimiento Neoconcreto*.

En este sentido, en marzo de 1959 se inauguró la *I Exposição de Arte Neoconcreta* en el MAM-RJ con la distribución del *Manifiesto Neoconcreto*. En los planteos de este movimiento, la teoría fue surgiendo de la reflexión sobre las obras creadas, porque se basaron más en la intuición que en los preceptos. Uno de los ejes del trabajo de este grupo fue la búsqueda de participación del espectador, que puede rastrearse en hasta los libros-poema que Ferreira Gullar creó en 1959 y los poemas-objeto construidos en madera que obligaban a tocarlos para descubrir la palabra, vía que condujo a los objetos relacionales que no sólo involucraban la participación manual sino también corporal (Ferreira Gullar, 1998). La siguiente ruptura se fue dando a través del abandono de los materiales y prácticas habituales del pintor, como en el caso de Clark que cambió el lienzo por madera y la rellenó con pintura para crear los *Capullos* y, en 1960, trabajó con planchas de metal para crear objetos tridimensionales que llamó *Bichos*, cuyas articulaciones permiten modificar la conformación permanentemente. En el caso de Oiticica cambió el bastidor por placas de madera superpuestas para generar *Relieves espaciales*, *Núcleos* que consistían en laberintos abiertos de paneles colgantes con gradaciones de color y, luego, *Bólides* que presentaban cajas de madera o de vidrio en las que el espectador era invitado a manipular el color contenido en diferentes formas. En su caso, estas rupturas continuaron con el quiebre más radical que supuso el abandono de la idea de objeto-obra para convertirse en provocador de sensaciones mediante las acciones con sus *Parangolés* (vestidos de color usados en las *performances*). Este tipo de obras fue de-construyendo la tradición del cuadro de caballete para llegar a crear un nuevo objeto, tratado por Ferreira Gullar como no-objeto precisamente en su *Teoría del no-objeto* anticipada en 1959.

4. El retorno de las prácticas: los casos de *Forma y Espacio* y *Groupe Position*

La pulsión internacionalista del arte moderno instaló en las agendas de los países latinoamericanos la necesidad de incursionar en nuevos circuitos tensados por relaciones asimétricas. Al mismo tiempo, los centros de poder también manifestaron interés por los acercamientos –no exentos de otros tantos intereses políticos y económicos– como en el caso de las iniciativas articuladas desde el programa estadounidense de la Alianza para el Progreso.



Imagen 13.

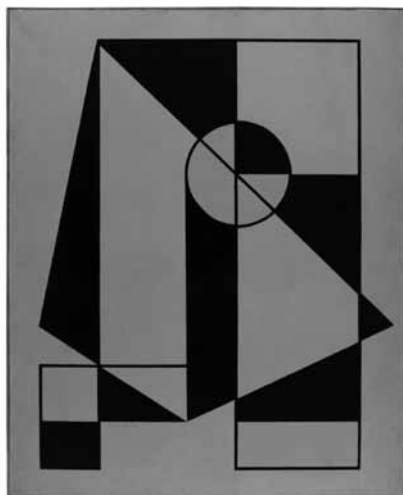


Imagen 15.



Imagen 14.



Imagen 16.

Imagen 13. Miembros del GRAV (de izq. a der.) J. Le Parc, J. Stein, F. Morellet, J. P. Yvaral, F. Sobrino y H. García Rossi. **Imagen 14.** Carlos Cruz Diez, *Cámara de Cromosaturación*. **Imagen 15.** Ramón Vergara Grez, *Geometría Psicológica n°4*, 1962. Óleos sobre tela, 160 x 130 cm. **Imagen 16.** Grupo Position. Hugo Demarco, Antonio Asis, Armando Durante, Leopoldo Torres Agüero y Horacio García Rossi, 1971.

En Latinoamérica desde los '50 la *Bienal de São Paulo* actuaba como nodo configurador de las nuevas relaciones internacionales, y a finales de la década surgieron algunas fundaciones o empresas privadas que financiaron polos que dieron cabida a las vanguardias, como el Instituto General Electric en Montevideo, las *Bienales Americanas de Arte* en Córdoba y el *Instituto Torcuato Di Tella* (ITDT) en Buenos Aires, entre otras. En este último, el arte constructivo tuvo su espacio dentro el efervescente clima del Centro de Artes Visuales dirigido por Romero Brest, quien en 1967 realizó la curaduría de *Más allá de la geometría*, un panorama evolutivo que explicaba el pasaje del cuadro-escultura al objeto, en un proceso que incluía desde el movimiento y la desmaterialización hasta las estrategias minimalistas. Ese mismo año, se organizó la *Semana de arte avanzado*, actividad que sumó exhibiciones paralelas en varias instituciones, entre las que se destacó la presentación de estructuras primarias¹³.

Al año siguiente el *Center for Inter American Relation* invitó a Romero Brest a celebrar en Nueva York el décimo aniversario de Centro de Artes Visuales, ocasión en la cual el ITDT estuvo representado por *Beyond Geometry*, esta vez con una selección *aggiornada* en la cual tuvieron preeminencia a las estructuras primarias, cuyos volúmenes geométricos netos pintados con colores planos “retomaban” el repertorio del arte concreto desde la lógica de la simplicidad, la repetición y el orden.

Precisamente, en un análisis retrospectivo Romero Brest escribió que su selección llevaba implícita una inquietud con relación a la geometría y el orden, que le había surgido en los años '50 al regresar de Grecia. Reeditada frente al arte constructivo, aquella inquietud le abrió un interrogante: “siendo los argentinos “tan románticos como desordenados”, ¿por qué esta adhesión a la geometría?”. Según su opinión, la gran difusión de esa tendencia entre los argentinos se debía a que las formas geométricas obedecen a “una escondida pedagogía, la de la *Paideia* de los griegos, y que éstas suelen ser recurso de los que temen sus propios arrebatos”. Esta suerte de instrumentalización del vocabulario constructivo explicaría, también, la estratégica elección de *Beyond Geometry* para representar al ITDT, una exposición funcional al discurso de los anfitriones que, en esos días, temían el avance de los movimientos de guerrilla y la radicalización de las izquierdas latinoamericanas.

También los artistas neo-vanguardistas “repitearon” los esfuerzos que había realizado la vanguardia para intervenir en el dominio de una Institución que tendía a excluirlos. Entre muchos, los casos de *Forma y espacio* y el *Groupe Position* testimonian este tipo de iniciativas. El primero corresponde a la intervención sobre los espacios de difusión y legitimación, ya que a partir de la *1ª Muestra Internacional “Forma y Espacio”*, organizada en 1962 por la Universidad de Chile –con la asesoría de Vergara Grez– los artistas firmaron el *Manifiesto de los pintores constructivos de Argentina, Chile y Uruguay*, que finalizaba expresando: “para afrontar el momento presente, acordamos mantener unidos nuestros esfuerzos en un frente de artistas constructivos, que facilite el intercambio de ideas, investigaciones, experiencias o puntos de vista”¹⁴. Además, resolvieron darle carácter permanente al grupo y realizar el próximo encuentro en la Argentina, para lo cual nombraron una comisión organizadora que decidió que en la “Bienal”, se incluirían esculturas en movimiento. Sin embargo, aunque los artistas emprendieron la organización y lograron avances significativos, los encuentros bienales nunca lograron concretarse.

El segundo caso se relaciona con la inserción en el circuito de difusión y comercialización, ya que tras la disolución del *GRAV* los artistas argentinos García Rossi, Horacio Demarco,

Antonio Asís, Leopoldo Torres Agüero y Armando Durante formaron el *Groupe Position* (Imagen 16), que salió a escena con un manifiesto que señalaba: “En abril de 1971 nos decidimos a formar el grupo en vista de lo difícil que resulta la lucha individual del artista en una sociedad que lo margina”¹⁵ y, con el fin de dinamizar la circulación se propusieron compartir la financiación y la organización de exposiciones, crear un fondo común proveniente de las ventas para financiar un taller para uso común y para mostrar obras, así como realizar investigaciones en común y reuniones periódicas de crítica de obra. Este modo de funcionamiento les permitió trazar un buen recorrido de exhibiciones entre Bruselas, Brescia, Madrid, Sevilla, aunque después de realizar una exitosa muestra en Zurich, el grupo se dispersó.

Ambos casos muestran el retorno táctico a las prácticas de la vanguardia en el marco de complejización del sistema, aunque estas “recuperaciones tácticas” podrían pensarse –siguiendo a Michael de Certeau– como “trucos” del débil que intenta quebrar el orden construido, aunque sus historias de resistencias vuelven al punto de partida.

A modo de conclusión

Aún teniendo en cuenta que los límites del presente trabajo exigieron considerar sólo los principales puntos de desarrollo del arte constructivo en Latinoamérica¹⁶, este primer mapeo permite visualizar rupturas y continuidades. Es cierto que los relatos tradicionales celebraron que el arte concreto rioplatense fue simultáneo al europeo de posguerra (que había interrumpido o alterado sus desarrollos debido a las acciones bélicas); sin embargo, tendieron a valorar más esa sincronía, que a “situar” esa irrupción vanguardista para explicar las “repeticiones” según propone hacer Hal Foster (2001, p. 3-36).

Desde mi enfoque, considero que la apuesta por la racionalidad en tiempos de devastación debe analizarse teniendo en cuenta la situación geopolítica del área rioplatense, porque fue la distancia de aquellos escenarios destruidos por la guerra, la que generó las condiciones de posibilidad para el surgimiento de programas estéticos que se anticipaban al tiempo de la reconstrucción. Pero, además, desde una perspectiva marxista estos programas suponían una transformación radical que, por un tiempo, los artistas concretos creyeron posible. Tras la declinación de ese impulso utópico, comenzó una etapa de consolidación y expansión del lenguaje de un “arte nuevo” de base constructiva.

En este sentido, el mapeo de los proyectos que surgieron en América Latina a la salida de la guerra muestra cómo se fueron reactivando las estrategias de las vanguardias, cómo se vincularon artistas y propuestas en el proceso de conformación de los nuevos programas y, al mismo tiempo, permite observar las plataformas comunes, como el caso del estancamiento de los sistemas locales de formación artística y las disconformidades de los más jóvenes dispuestos a quebrar el *status quo*. La posibilidad de situar históricamente la emergencia de las repeticiones de las vanguardias constructivas –en términos de Foster– invita a valorar sus revisiones, despliegues y re-codificaciones. No obstante, la creciente complejidad del sistema artístico y la lógica de la economía mundial constituyen retos permanentes para las producciones latinoamericanas.

Notas

1. Si bien los acuerdos de la Conferencia Panamericana de Panamá crearon una zona oceánica de protección que incluía los Estados Unidos y Latinoamérica, a los tres meses de su firma se desató la batalla naval anglo-alemana de Punta del Este y, más tarde, Estados Unidos se involucró en la contienda. La Conferencia de La Habana de 1940 autorizó la actuación –en caso de urgencia– sin recurrir al proceso de consulta; medida que abrió una posibilidad para que los norteamericanos colocaran bases navales en posesiones británicas, en Brasil y en la Guayana holandesa. En la reunión realizada en Río de Janeiro en 1942, se reactivaron los mecanismos panamericanos pero, debido a la resistencia de los argentinos y chilenos, sólo se llegó a la recomendación de la ruptura de relaciones con el Eje. Chile demoró un año esta decisión, mientras que la Argentina recién la adoptó en enero de 1944.
2. En el “Manifiesto n 2. Constructivo 100%” de diciembre de 1938 Torres García escribió: “El constructivismo fue. Nadie piense en él. Su propio divulgador ya no se ocupa más en insistir con sus conferencias. Al fin pasó tal cosa molesta!”
3. En octubre y noviembre de 1945 se organizaron las veladas del Movimiento de Arte Concreto Invención en las residencias particulares de Enrique Pichón Rivière y Grete Stern, mientras que Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Tomás Maldonado y Lidy Prati realizaron una primera reunión para exhibir sus producciones en noviembre de 1945 en el taller de la calle San José 1557.
4. En la primera exposición de la AACI participaron Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Espinosa, Claudio Girola, Hlito, Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, Rembrand Van Dyck Lozza, Maldonado, Alberto Molenberg, Mónaco, Oscar Núñez, Prati y Jorge Souza y, luego se sumaron Juan Melé, Virgilio Villalba y Gregorio Vardánega.
5. En la primera exposición Madi participaron Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Diyi Laañ, Elizabeth Steiner o Esteban Eitler, Martín Blaszkó, Valdo W. Longo, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Dieudonné Costes, Raymundo Rasas Pét, Sylwan Joffé Lemme y Paulina Ossona (algunos nombres corresponden a seudónimos de los integrantes estables).
6. Situaciones semejantes debieron afrontar el poeta Elio Vittorini en Italia tras la fuerte polémica desatada con Palmiro Togliatti, el crítico belga Léon Degand que perdió su columna en *Les Lettres Françaises*, mientras que en la URSS se le exigió a Serguei Prokofiev ajustarse al realismo socialista porque su música fue considerada formalista.
7. Cf. Catálogo exposición *José Mimó Mena y el grupo concreto invención de Buenos Aires*, Taller Libre de Pintura, Caracas, 24-10-48.
8. Integrante del colectivo editorial de *Contrapunto, Arte Concreto y Perceptismo. Teórico y polémico*.
9. Esta exposición también registra el antecedente del *Salão de Maio* de los años ’30.
10. M. Amalia García ha demostrado que esta muestra, citada por la mayor parte de la bibliografía en 1950, recién se inauguró el 1 de marzo de 1951 (García, 2011).
11. Debido a la extensa lista de artistas que intervinieron remito a mi estudio *Jóvenes y modernos de los años 50* (Rossi, 2012), realizado sobre la base de los trabajos grupales.
12. Carlos Raúl Villanueva. “El problema de la integración” (Jiménez, Ed., 2009:196-8).
13. La muestra *Estructuras Primarias. Jóvenes escultores estadounidenses y británicos* se había presentado en el Jewish Museum de Nueva York sólo un año antes.

14. “Manifiesto de los pintores Constructivos de Argentina, Chile y Uruguay”, septiembre de 1962.

15. Cf. *Grupo Posición*, dactiloscrito, Archivo Leopoldo Torres Agüero.

16. La extensión de este trabajo no ha permitido tratar algunos casos, como la vertiente americanista del arte constructivo, o la labor de importantes artistas como el boliviano Oscar Pantoja, los mexicanos Manuel Felgueres o Vicente Rojo, el colombiano Omar Rayo, entre muchos otros.

Bibliografía

- Amaral, A. (Ed.). (1998). *Arte constructivo no Brasil, Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Molhoramentos – DBA
- Aguilar, G. (2003). “De la Biala a Brasília”, en Aguilar, G., *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, pp. 51-92.
- Belluzzo, A. M. (1998). “Ruptura e Arte Concreta”, en Amaral, A. (Coord.) *Arte Constructiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, pp. 95-141.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Certeau, M. de (2001). “De las prácticas cotidianas de oposición”, en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 391-425.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo.
- Cruz Diez, C., Jiménez, A. (2010). *En conversación*, Nueva York: Fundación Cisneros.
- Del Valle Cárdenas, A. (2013) “La invención de una tradición: La pintura abstracto-geométrica en Perú (1948-1958)”, en *Hueso Húmero*, n° 60. Lima: Mosca Azul.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC-CAV/Museo del Barro.
- Ferreira Gullar. “O Grupo frente e a reação Neoconcreta”, en Amaral, A. (Coord.) *Arte Constructiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, pp. 143-181.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires; Paidós.
- Giunta, A. (2013). “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, pp. 104-117.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1988). *Chile, arte actual*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Jiménez, A. (Ed.). (2009). “A la altura de los tiempos, 1949-1974”, en Jiménez, Ariel, Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano 1912-1974. Caracas: Fundación Cisneros - Nueva York: The Museum of Modern Art. pp. 156-321.

- Lizama, P. (s-f). "Huidobro y la vanguardia de los treinta". Disponible en: http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo_patricio_lizama.htm (consultado 20 de agosto de 2014).
- Medina, A. (2012). "Abstracción y geometría en el arte colombiano". En *Arte al Día International*, n° 140, Miami, pp. 92-9.
- Melé, J. (1999). *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*. Buenos Aires: Ediciones Cinco.
- Peluffo Linari, G. (2006). *Historia de la pintura uruguaya*. Tomos 1 y 2. Montevideo: Banda Oriental [1985-87].
- Quevedo, Ch. (2013). "La Misión Cultural Brasileña y el grupo *Arte Nuevo*. Disputas regionales por la hegemonía cultural e inscripción de la modernidad artística paraguaya", *mimeo*.
- Rodríguez, B. (1979). *Arte Constructivo Venezolano 1945/65. Génesis y Desarrollo*, Caracas: GAN.
- Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (Comp). (1997). *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. México D.F.: Museo de San Ildefonso, Centro Nacional de las Artes.
- Rossi, C. (2007). "Vanguardia concreta rioplatense. Acerca del arte concreto y la música", en *ICAA Document Project Working Papers*, n° 1, Houston: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, pp. 11-24.
- Rossi, C. (2009). "Pasos cordilleranos. Intercambios argentino-chilenos alrededor del arte abstracto", en *Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*. Austin: University of Texas at Austin.
- Rossi, C. (2010). "Escritos y testimonios. El caso del 'Manifiesto de cuatro jóvenes'", en *VII Jornadas Nacionales de Investigaciones en Arte en Argentina. Los desafíos del arte en el año del Bicentenario*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP, CD Rom.
- Rossi, C. (2012). *Jóvenes y modernos de los años '50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Schwartz, J. (2002). *Brasil 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado.
- Wilson, A. (2007). *Consonancia. La abstracción geométrica en la Argentina y Venezuela. Años 40 y 50*. Caracas: Artesanogroup.

Abstract: Constructive art projects that emerged in Latin America since the immediate postwar period were forming a dense network of contacts, which shows common platforms such as the case of stagnation of local artistic-training systems, and invites to explore exchanges between artists and characteristics with which the avant-garde strategies were reactivated in different scenes. Redraw the plot, then, helps to visualize ruptures and continuities. Also, within the limits imposed by this mapping, the article make a review of some cases that reflect the challenges of Latin American artists productions in the context of the increasing complexity of the art system and the logic of globalization of capital.

Key words: latin American art - constructive art - concrete art - non figurative art - new art - geometric abstraction - vanguard/ new vanguard - kinetic art - art integration.

Abstract: Os projetos de arte construtivo que surgiram na América Latina desde a imediata pós guerra conformaram uma densa rede de contatos, que mostra plataformas comuns –como o caso do estancamento dos sistemas locais de formação artística–, e convida a explorar intercâmbios entre artistas e as particularidades com as que se reativaram as estratégias das vanguardas em diferentes cenas. Re-desenhar essa trama, então, permite visualizar rupturas e continuidades. Além disso, se revisam alguns casos que refletem os retos aos que estão submetidas as produções dos artistas latino-americanos no marco da crescente complexidade do sistema artístico e da lógica da globalização do capital.

Palavras chave: arte latino-americana - arte construtiva - arte concreta - arte não figurativa - arte nova - abstração geométrica - vanguarda / Neo-vanguarda - cinetismo - integração das artes.

Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña.

Florencia Garramuño *

Resumen: Desde su primera aparición en los relatos coloniales, la práctica indígena de la antropofagia va a construirse durante muchos años –a lo largo de muchos debates, en los que intervienen de diferentes maneras colonizadores y colonizados–. En este momento, sin embargo, lo interesante es aislar, en esas intermitencias, el modo en que la supervivencia de la antropofagia, ya sea como rito específico, ya sea como metáfora cultural, condensa tanto en la Antropofagia de los veinte como en la Tropicália la relación entre una cultura y su afuera con la cual esta se define, y analizar el modo en que esa persistencia coloca a la cultura brasileña en una vocación internacionalista.

Palabras clave: antropofagia - modernismo - tropicalismo - sobrevivencia.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 138-139]

(*) Dirige el Programa en Cultura brasileña de la Universidad de San Andrés, y es investigadora independiente del CONICET. Publicó *Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea, 1980-1990, Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación y La experiencia opaca*.

Como si se tratara de una fuerza subterránea que corre por sus entrañas, emergiendo en momentos sucesivos y entrecortados, la supervivencia de una vocación turbulenta por insertar una imagen de sí en el mundo recorre a la cultura brasileña del siglo XX. En dos de sus momentos estéticos más paradigmáticos, la Antropofagia de los años de '20 del siglo XX y la Tropicália de los años sesenta del mismo siglo, la supervivencia de esa fuerza, que llamaré *vocación internacionalista*, desbarata los modos tradicionales de concebir la historia cultural en una cronología lineal. Se trata de una supervivencia, en el sentido benjaminiano del término, que hace estallar el continuum de la historia y nos deja percibir a contrapelo, más que las similitudes entre dos momentos históricos –concebidas según el modelo de la transmisión de una tradición–, la chispa de un problema que se revela en ese fuera de la historia que, sin embargo, no deja de tener importancia histórica¹. Esa supervivencia ha sido una herramienta a la que la cultura brasileña se dirige, de tiempo en tiempo, para poner, como diría Derrida, “las soberanías en cuestión”².

Tanto en la Antropofagia como en la Tropicália, la apelación a un material autóctono y nacional se ve cruzada por una referencia muy clara a la relación con el otro o el afuera de su

cultura. La Antropofagia (lanzada en 1928 con el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade) se inspira en el rito antropófago de algunas de las etnias indígenas que habitaban el Brasil antes de la conquista, uno de cuyos ritos centrales –insistentemente recuperado por las crónicas coloniales y los relatos de viajeros europeos al Brasil y América– consistía en deglutir al enemigo para incorporar sus virtudes. Desde su primera aparición en los relatos coloniales que dan cuenta de esta práctica indígena, la antropofagia va a construirse durante muchos años –a lo largo de muchos debates, en los que intervienen de diferentes maneras colonizadores y colonizados– como la vara para medir la diferencia entre europeos y americanos y, más allá de su capacidad descriptiva, como argumento para la explotación o el abandono de los indígenas y sus tierras³. Perseguir las diferentes mutaciones y sobrevivencias del tema podría ser objeto –como de hecho ya lo ha sido– de un ensayo en sí mismo⁴. En este momento, sin embargo, me interesa aislar, en esas intermitencias, el modo en que la supervivencia de la antropofagia, ya sea como rito específico, ya sea como metáfora cultural, condensa tanto en la Antropofagia de los veinte como en la Tropicália la relación entre una cultura y su afuera con la cual esta se define, y analizar el modo en que esa persistencia coloca a la cultura brasileña en una vocación internacionalista. Como señalan Ana Kiffer, François Normand y Tatiana Roque:

(...) la notion même de anthropophagie est une esquisse de réponse aux rapports à la foie conflictuels et complémentaires entre l'élément local et l'élément étrangère, qui ne cesse d'être transplanté au milieu de la culture locale, entre le dedans e le dehors, mais qu'un telle réponse est cherchée du côté du local comme dehors. Car l'action de manger (avalier et digérer) implique une transmutations de celui qui mange. Bref, il n'y a pas de dedans qui ne soit pas composé à partir du dehors. (Kiffer et al, p. 1)

Me interesa especialmente este postulado porque ve a la antropofagia, más allá de la incorporación o absorción de las características del otro, como una práctica que desbarata las fronteras entre un adentro y un afuera, dejando en evidencia el sostén de esa “vocación internacionalista”⁵.

En el caso de la antropofagia modernista, el mito del indio antropófago originario del Brasil –que ya había sido convertido en mito de origen positivo, entre otros por el poeta romántico Gonçalves Dias en su poema épico sobre los indios, *I Juca Pirama*– se convierte en el origen de una revolución cultural de consecuencias rotundas para la cultura brasileña: en la literatura (Oswald y Mário de Andrade, Raul Bopp), las artes plásticas (Tarsila do Amaral) y la música (Heitor Villalobos), la exploración de un material auténticamente brasileño para la construcción de una obra que se busca colocar en el “concierto de las naciones” resulta un dispositivo extendido entre los años veinte y treinta de ese siglo veinte. Raúl Antelo señaló la paradoja fundamental que en ese movimiento encerró la Antropofagia:

Admitiu a existência de uma tradição ocidental, porém, tentou sempre reinventar a metafísica do ser nacional como seu campo restrito, como uma cota desgarrada ou entre-lugar que guarda a memória do desgarrado

mento originário. Buscava assim a reapropriação do melhor da cultura universal, para utilizá-la como arma contra o pior dela mesma, a partir de situação ambivalente dos confins, onde Ocidente se olha a si mesmo para desconhecer-se alterado de si. A identidade antropofágica seria então a constante construção de uma diferença, mas também, a busca, em si mesma, de um modo sul-americano de ser universal. (Antelo 2006, 1, Apud Nodari 2010, 115)

Esa paradoja se manifestaría espectacularmente en varias de las obras de la Antropofagia más paradigmáticas. El *Manifiesto Antropófago*, publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia* (Imagen 1), en 1928, había sido inspirado por toda una larga tradición de reinterpretación y estudio de las culturas indígenas que en 1875 llevó a un general del Ejército, Couto de Magalhães, a compilar las leyendas tupi que el manifiesto mismo cita en esa lengua, o a un antropólogo como el suizo Alfred Métraux a realizar un profundo estudio sobre las religiones indígenas⁶. Antropófago él mismo, el *Manifiesto* incorpora y deglute elementos del imaginario brasileño, desde la colonia hasta el presente, junto con conceptos, postulados y pensamientos occidentales a los que critica, a su vez, transformándolos. La antropofagia supone incorporación, desmembramiento, reinterpretación, reescritura e invención. En conjunción con las vanguardias europeas –recordemos que el manifiesto del dadaísmo firmado por Francis Picabia se llamó, también, *Manifiesto Caníbal*– esa suerte de excavación de la cultura local se convirtió en una arqueología novedosa que elaboró una imagen exitosa de un Brasil internacional. Allí, el indio antropófago sirve de piedra de toque no solo para marcar una identidad brasileña, sino sobre todo como forma de incorporar en un acto bárbaro las “conquistas” de la Europa en decadencia a la que se quiere devolver, masticadas y digeridas, esas mismas propuestas trastocadas por su paso por la sensibilidad bárbara: allí están las referencias al Freud de *Totem y Tabú*, a la Revolución Francesa, a Lévy Bruhl, o al bárbaro tecnificado de Keyserling, entre otros conceptos y figuras europeas. Si estos aparecen parodiados en un montaje en el que se marca en muchos de ellos una carencia o una falta, lo cierto es que se conforman como un repertorio indispensable para la construcción del *Manifiesto*. Y si de filiaciones se trata, el manifiesto es, por lo menos en uno de sus fragmentos, bastante claro: “Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Ou Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Da revolução francesa ao Romantismo á Revolução Bolshevista, á Revolução surrealista e ao bárbaro technizado de Keyserling. Caminhamos”. (Andrade 1928, p. 7)

Entre el Brasil caraíba y el pensamiento europeo, toda una serie de emblemas de la “civilización europea” son procesados por los jugos gástricos del bárbaro para colocar en Europa un pensamiento que, incluso, unos años más tarde podrá proponerse como una posible “terapéutica de los males de Europa”⁷.

En muchas obras de la Antropofagia, la conciencia de que esa producción nacional está destinada a llenar un lugar que en el mundo está vacante es muy evidente. Una de las cartas de Tarsila Amaral, escrita desde París a su familia, lo expone en términos muy claros. Dice Tarsila:

Sinto me cada vez mais brasileira: Quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Berando, brincando com bonecas de mato... Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (Amaral, 1975, I, 184 subrayado mío)

Del mismo modo, Tropicália (cuyo inicio se data en 1967 con la conjunción espectacular de varios eventos artísticos en la música, las artes, el cine y la literatura), convoca imágenes tropicales (papayos, palmeras, arena) y tecnológicas, que en esos años de modernización autoritaria comenzaban a mostrar uno de los contrastes más característicos del Brasil de la época. En el film *Terra em transe* de Glauber Rocha, en la poesía de Torquato Neto o Waly Salomão, en el teatro de José Celso Martínez Corrêa, en la música de Caetano Veloso y Gilberto Gil, y en el arte de Hélio Oiticica –entre muchos otros artistas de las más diversas extracciones–, una misma aspiración por inscribir conquistas experimentales brasileñas en pie de igualdad en el debate internacional logra escapar de la exotización de lo brasileño precisamente por la vocación internacionalista que, como muchos han señalado, viene de esa *supervivencia* de la antropofagia modernista que el Tropicalismo pondrá en marcha⁸.

Hélio Oiticica, no solo uno de los artistas más sobresalientes de la Tropicalia sino también uno de sus teóricos más sagaces, definió, de modo muy temprano, esa vocación. Ya en “Esquema da Nova Objetividade” –donde se refería además a Oswald de Andrade y la antropofagia y su reducción de influencias externas a modelos nacionales– Oiticica proponía la Nova Objetividade como “um estado típico da arte brasileira atual” y “também internacional”⁹. Pero será precisamente su penetrable *Tropicália* (Imagen 2) el que será concebido como “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.” (Oiticica, p. 106). Según el mismo Oiticica,

Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa “cultura”, é dar um passo bem grande – construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseia sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica. (Oiticica, 1970, p. 3)

En ese contexto, es evidente que la apelación nacional, presente en ambos momentos, se encuentra complicada en una pulsión internacionalista que resulta radicalmente trans-

formadora de ese nacionalismo. De hecho, la antropofagia pudo albergar, en sus primeros momentos, un nacionalismo más exacerbado que, sin embargo, sería rechazado posteriormente por lo que se veía como la consistencia retrógrada de un nacionalismo poco abierto a la incorporación de las diferencias culturales. En uno de los últimos números, ante la adhesión del movimiento Verdeamarelismo a la antropofagia, la Revista publica un texto que rechaza ese nacionalismo. En “Uma adesão que não nos interessa”, se explicita:

O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de antropófago e não totalmente de “tupy” ou “pareci” (...) sem dúvida, gostosamente nos reportamos á época em que, no acaso deste continente, o homem realizava no home, a operação central do seu destino: a devoração direta do inimigo valoroso (transformação do Tabu em Totem). Mas não será por termos feito essa descoberta que vamos renunciar a qualquer conquista material do planeta como o caviar ou a vitrola, o gás asfíxiante o até a metafísica. (*Revista de Antropofagia*, Número 10 da revista 12-6-29)

Por otro lado, aunque esa apelación nacional haya sido referida una y otra vez como marca de identidad de ambos momentos de la cultura brasileña, no es ella lo que los define. Esa búsqueda de lo originalmente brasileño también se imprimió en los árcades que acompañaron a Tiradentes en su rebelión ante la corona portuguesa hacia fines del siglo XVIII, en el Indianismo romántico de mediados de siglo XIX, o en el realismo de fines del siglo XIX que buscó tipos y costumbres de la sociedad brasileña para poblar sus novelas.

La apelación nacional tampoco basta, por otro lado, para explicar ni la fuerza de la Antropofagia y del Tropicalismo, ni el modo en que ambos momentos de la cultura brasileña se catapultaron a la arena internacional, ni el hecho de que ambos hayan sido característicos no sólo de una de las artes, sino de la cultura en su conjunto.

Lo que define y explica a la Antropofagia y al Tropicalismo es precisamente aquello que ambos comparten: la aspiración –en ambos casos, exitosa– de colocar al Brasil en el mapa de la cultura mundial a través de una decidida vocación internacionalista que buscó proveer al mundo de imágenes brasileñas capaces de elaborar algunos de los dilemas que le fueron contemporáneos.

Esa vocación internacionalista resulta claramente optimista y utópica en la Antropofagia. En la Antropofagia, la celebración de la modernidad y la incorporación de todas las conquistas europeas encuentra en el antropófago la figura emblemática de un país nuevo que venía a devorar y renovar las energías de una vieja Europa entonces en decadencia: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. (Andrade 1928, p. 7)

Como se sabe, el impulso final para el manifiesto de Oswald lo dio un cuadro que Tarsila do Amaral le regaló para su cumpleaños: emblema de la vanguardia brasileña, el *Abaporu* (Imagen 3) (antropófago en lengua tupi), ablanda –sin abandonar– la geometría abstractizante de la vanguardia europea (Tarsila estudió en París con maestros europeos) con

el recurso a las imágenes oníricas del mito antropófago. La yuxtaposición de elementos propios del Brasil colonial y del Brasil burgués y la elevación del producto a la dignidad de alegoría del país trasunta un fuerte optimismo: la asimilación poética de las ventajas del progreso ofrece una plataforma positiva desde donde observar y objetar la sociedad europea contemporánea, ofreciendo al Brasil como solución e inspiración para sus impasses. Según Roberto Schwarz –uno de los críticos del movimiento– se trataría de un “ufanismo crítico”: un modo de ufanarse del Brasil y su historia (Schwarz, 1974). Aunque la Antropofagia fue heterogénea y no consistió en una mera celebración del Brasil, ya que estuvo llena de sarcasmos e ironías mordaces, es cierto que la alegría solar de muchas de sus producciones culturales –por lo menos de las más famosas– transpiran optimismo y euforia. Como el mismo *Manifesto* propone: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. (Andrade, 1928, p. 7)

Tanto la Antropofagia como el Tropicalismo son momentos claramente “corales” de la cultura brasileña: todas las artes y todas las esferas de la producción cultural convergieron, en ambos momentos, para la creación de esos gestos revulsivos¹⁰. Aunque un costado menos solar de la Antropofagia puede verse en su novela emblemática, *Macunaíma* –y en general en la obra de su autor, Mário de Andrade–, cuando se publica en 1928 la novela se integra cómodamente al proyecto internacionalista lanzado por Oswald. El propio Mário hará un gesto conciliador al retirar del manuscrito la dedicatoria a José de Alencar, héroe del indianismo del buen salvaje a quien Oswald atacó en el manifiesto. De hecho la antropofagia fue un concepto aglutinador, que pudo incluir en su primer momento a autores como Plínio Salgado o Cassiano Ricardo, convertidos unos años después en enemigos acérrimos. Si bien el momento antropofágico no se define, como se definiría más tarde el Tropicalismo, como un momento que alcanzó una fuerte penetración en la cultura de masas, sobre todo a través de la fuerte inserción de la música brasileña en el ambiente popular, también la antropofagia, en tanto concepto, trascendió las fronteras del arte erudito o culto. Es conocido el contacto de los sambistas del morro con los modernistas. En “Fizemos Cristo Nascer na Bahia” (hicimos que cristo naciera en Bahía), un samba-maxise de 1927, Sebastião Cirino y Duque proponen ese mismo gesto de inversión internacionalista que definió a la antropofagia:

Dizem que Cristo nasceu em Bélem
A história se enganou
Dizem que Cristo nasceu em Bélem
A história se enganou

Cristo nasceu na Bahia, meu bem
E o baiano criou
Cristo nasceu na Bahia, meu bem
E o baiano criou

La proliferación de collages que combinan imágenes de lo más dispares y contradictorias sin transición entre ellas, la violencia que se traduce estéticamente en los contrastes abruptos, la figuración de formas que no alcanzan a contener la expresión, las transgresiones

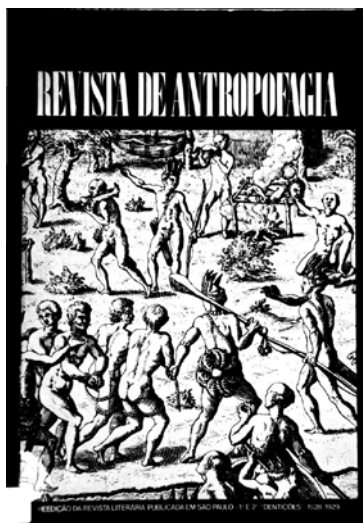


Imagen 1.



Imagen 2.

Imagen 3.



Imagen 4.

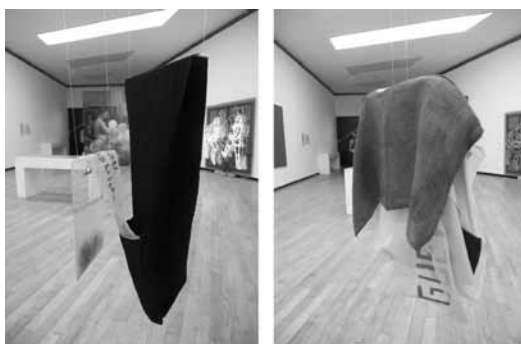


Imagen 5.

Imagen 1. Revista de Antropofagia. **Imagen 2.** Hélio Oiticica, Tropicália, 1967. **Imagen 3.** Tarsila do Amaral, Abaporú, 1928. **Imagen 4.** Caetano Veloso, Tropicália, 1967. **Imagen 5.** Hélio Oiticica, Parangolé, p. 20, Cape 16. Guevarcalia. In Memoriam Guevara, 1968.

de límites y las imágenes sincréticas y disonantes que marcan a Tropicália exhiben un clima menos positivo y utópico. Sostenidas en la estrategia del montaje brusco, las diversas prácticas tropicalistas se definen en un primer momento por una combinación de lo más arcaico y precario –las “reliquias del Brasil”, como las llamará Gilberto Gil– con la hipermodernización del desarrollo tecnologizado. La instalación de Hélio Oiticica en 1967, *Tropicália*, le da nombre a ese espíritu de ruptura que venía apareciendo en distintas artes. La instalación, un laberinto o “penetrable” geométrico realizado con materiales precarios que albergaba arena, plantas, grava y un loro, recordaba simultáneamente al constructivismo de las vanguardias internacionales –con sus colores puros y sus estructuras geométricas– y a la arquitectura pobre de las favelas brasileñas, especialmente Mangueira, donde Oiticica se había retirado a vivir y trabajar y de donde tomó gran parte de su inspiración artística. Al final del recorrido, un televisor prendido señalaba tanto a los avances de la tecnología como a la cultura de masas que la televisión venía a encarnar. La frase “La pureza es un mito”, que se podía leer en una de las inscripciones que había dentro del penetrable, sintetizaba con perfección el proyecto estético que definiría al Tropicalismo. Junto con *Tropicália*, ese mismo año verán la luz el film *Terra en Transe* de Glauber Rocha, las “máscaras sensoriales” de Lygia Clark, la obra de teatro *O rei da vela*, de José Celso Martínez Corrêa, la presentación de Caetano Veloso (Imagen 4) y Gilberto Gil de las canciones “Alegría, Alegría” y “Domingo no Parque”, y la publicación de la novela *Panamérica* de José Agripino de Paula. En todos ellos, la objetivación de una imagen brasileña no se realizaba a través de la representación de una realidad sin fisuras, sino a través de imágenes conflictivas, disparatadas y absurdas que en esa yuxtaposición recordaban –también– la violencia de esos años. En un contexto de modernización autoritaria –la dictadura militar se había instalado en 1964 y recrudescería, como se sabe, en 1969– que al mismo tiempo que imponía agresivamente industrialización y desarrollo, implantaba el terror y la producción de nuevas desigualdades, era claro que el Tropicalismo ya no podía confiar en esa modernización que sin embargo tampoco podía dejar de abrazar. Flora Süssekind describió el contexto de ese momento:

The Brazilian military dictatorship aggressively pursued policies of industrial modernization, growth, and urbanization, and heavy investment in technology, allied with an authoritarian political order and an inflationary economic policy. This took a easily perceptible toll, including the collapse of civic participation in government, a mounting foreign debt, intensified social inequalities, increasingly stratified income brackets, and urban crises. At the time, Martinez Corrêa referred to this period as “the dumb dream and myth of a second-hand technocracy.

That was the context of Tropicália. In order to fully understand the difference between Tropicália and Brazil’s modernista and constructivist avant-gardes, it is necessary to grasp this feeling of historical disenchantment. (Süssekind, 2005, p. 39)

Como la canción *Marginália II* de Torquato Neto y Gilberto Gil, entre otras, la estética tropicalista habla sin tapujos ni timideces del modo en que esos artistas e intelectuales se

enfrentaron críticamente al subdesarrollo brasileño buscando una forma para expresarlo. “Aqui é o fim do mundo/aqui o terceiro mundo/pede uma benção e vai dormir”, una de las frases más fuertes de esa canción, con su música disonante que puede combinar la música más experimental con la más tradicional, encuentra un ritmo para ese enfrentamiento crítico en una de las canciones tropicalistas más sombrías, plasmado en una sintaxis discontinua y en elipsis desconcertantes que suenan como un cortocircuito. Como Torquato Neto, muchos de los tropicalistas morirían jóvenes –gran número de ellos, por suicidio o drogas–, revelando en ese destino el contenido trágico que, por el reverso de la alegría, siempre tuvo el tropicalismo.

“El Tropicalismo es el movimiento más tropicalista que existe: todo vale”, respondió el cineasta Glauber Rocha cuando en 1972 le preguntaron si él se definía como tropicalista. Incluso con sus conflictos y polémicas internas, que eclosionarían pocos años más tarde, entre 1967 y por lo menos 1972, el tropicalismo fue básicamente un proyecto incorporativo, que a diferencia del purismo vanguardista tendió –siempre con espíritu crítico– a la incorporación creativa de las diferencias. Uno de los parangolés (capas de tela para vestir mientras se baila) de Hélio Oiticica me parece hoy su mejor emblema: en Guevarcália (Imagen 5), telas bastas y tradicionales como la arpillera se cosen a telas plásticas –la gran novedad industrial del momento–, telas de jean –asociado entonces con Estados Unidos y la cultura norteamericana– y otras lujosas, como la seda; a ellas se le suman brillos carnavalescos y populares, sumamente coloridos, mezclando todas las texturas y orígenes posibles, para imprimir, en el centro de la capa, la foto más representativa del gran guerrillero latinoamericano, el Che Guevara (muerto, dígame de paso, en ese mismo año, con lo cual, el parangolé se quiere, también, un sudario). Política, arte, cultura popular, colores industrializados y la salida de la obra de arte del museo para incorporarse al cuerpo en movimiento del espectador/participante resumen el gesto de incorporación y deglución de todo lo que el presente tiene para proporcionarle a las prácticas artísticas y culturales que convergieron en el Tropicalismo. El éxito internacional de esa combinación tal vez sea visible con mayor claridad en la música tropicalista. Como señaló Hermano Vianna en “A epifania tropicalista”: “nenhuma outra cultura musical do planeta, fora dos próprios Estados Unidos e da Inglaterra, e tratada com a mesma atenção”, para después afirmar: “O tropicalismo é hoje saudado quase como se fosse uma escola de vanguarda dentro da já longa história do rock o da música pop internacional”. (Vianna 1999)

Es sin dudas significativo que a su regreso al Brasil en 1972 luego de dos años en los Estados Unidos, Oiticica volviera a retomar la antropofagia modernista, al traducir al inglés el *Manifesto Antropófago*. Si esa fecha se toma como cierre del Tropicalismo –con el suicidio de Torquato Neto y el regreso del exilio de Cateano y Gil–, habría que pensar que, como señaló Carlos Basualdo: “Tropicalism would end as it had begun: as a desire to inscribe Brazilian culture on the international horizon that would become manifest in an act of interpretive invention designed to rethink and reformulate Brazilian culture in its totality.” (Basualdo, p. 24)

En ambos momentos, las artes brasileñas desplazaron su preocupación por el objeto estético propiamente dicho hacia una discusión más general sobre la sociedad brasileña y su vivir en comunidad en una discusión en la que lograron hacer convergir posiciones discordantes que fueron la causa de disidencias posteriores. Durante esos breves lapsos, la

cultura brasileña parece haber tenido una capacidad deglutidora que la hizo más abierta, en sus fronteras culturales, que en sus fronteras de clase. Como redención o contrapeso, lo cierto es que esa porosidad mayor de las fronteras culturales hizo que el Brasil figurara en la historia del siglo veinte con una decidida vocación internacionalista. Referencia ineludible de las artes contemporáneas, muchas de las conquistas del tropicalismo y de la antropofagia circulan hoy como conquistas de una cultura internacional.

Notas

1. Para el concepto de supervivencia, ver Walter Benjamin (1995). Para una discusión sobre el concepto de historia en Walter Benjamin, ver Georges Didi-Hubermann (2006), especialmente el capítulo titulado “La imagen malicia”.
2. *Sovereignties in Question* se titula el libro –póstumo– de Jacques Derrida que compila varios artículos suyos sobre la poesía de Paul Celan, una de las poesías más radicales en colocar la lengua en suspenso como parte de una crítica a diversas formas de soberanía. Tomo la expresión “soberanías en cuestión” como inspiración para referirme a un modo de pensamiento que, abandonando el paradigma de la nación y de la identidad nacional, pueda pensar, de modo derrideano y deconstruccionista, otros modos de pensar el sujeto y las subjetividades, pero también, las culturas en las cuales estos se inscriben.
3. Sobre todo a partir del relato de Hans Staden, publicado en 1557, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América*, que relata su estadía entre los tupinambá y su visión del rito antropofágico, los tupinambá van a convertirse en el ejemplo prototípico de la antropofagia americana. Théodore De Bry se basó en este relato, entre otros, para construir sus imágenes de la conquista de América, la visión gráfica más difundida a finales del siglo XVI y durante el XVII. Son sobre todo los primeros padres catequistas y los exploradores los que colocarán en discusión la práctica de la Antropofagia como una práctica distintiva de los nativos de América, especialmente del Brasil. Ver entre otros: Anchieta 1993 y Soares de Sousa 1972.
4. Véase Haroldo de Campos 1981.
5. Eduardo Viveiros de Castro y Alexandre Nodari sostienen que la idea de la antropofagia como absorción de propiedades o cualidades dice mucho más respecto de occidente que de los amerindios. (Nodari 2010, Viveiros de Castro, 2002) En un inspirador trabajo sobre el problema de la propiedad en la Antropofagia, Nodari discute el modo en que dos de las poéticas más asociadas a la Antropofagia (la parodia y la deglutición de prácticas culturales extranjeras) se manifiesta un cuestionamiento de la “autenticação.” Señala Nodari: “Em ambas, o valor de autêntico (a subsunção da cópia ao original) é questionado, mas não em nome de uma identidade mestiça – como muitas vezes se fez crer. O apossamento não necessariamente visa uma propriedade, podendo se voltar contra ela. Aquilo que é próprio de alguma coisa (de um autor, de uma cultura), e que, por isso, lhe seria exclusivo, pode aparecer de outra forma, apossado por outro, sem que, por isso, constitua uma propriedade deste.” (Nodari 2012, p. 469)
6. Couto de Magalhães 1935; Alfred Métraux 1979.

7. Entrevista a Oswald de Andrade, “Sob um tom de paradoxo e violência, a antropofagia poderá quem sabe se dar à própria Europa a solução do caminho ansioso em que ela se debate.” (Andrade, 1990, 41).

8. Ver Carlos Basualdo, Celso Favaretto. El 29 de septiembre de 1967, José Celso Martinez Correa estrenó su versión de *O Rei da Vela*, obra de Oswald de Andrade. Al mes siguiente, Caetano Veloso cantó *Alegria, Alegria*, en el show de televisión Record. La exposición Nova Objetividade Brasileira abrió en el MAM de Río de Janeiro y allí se presentó la instalación Tropicália de Helio Oiticica; en mayo, también en Río, se proyectó *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, y las máscaras sensoriales de Lygia Clark. También ese año se publicaría *Panamérica* de José Agrippino de Paula.

9. Hélio Oiticica, “Esquema da Nova Objetividade”, en *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 84-85.

10. Flora Süssekind, retomando la idea de Marjorie Perloff en *The Futurist Moment* de que se trató, más que de un movimiento estético, de un momento de la cultura, señaló sobre el Tropicalismo “(...) perhaps it is not the case of considering Tropicália strictly in terms of a movement (as a programmatic and organizational field), but fundamentally in terms of a “more open a profound state”, as an “arena of agitation”, as a “Tropicalist moment” that would go beyond a narrowly constructed musical field (in which one could think of a cohesive group, basically consisting of the participants on the album manifesto Tropicália) or a rigid temporal designation (even though some of Tropicália’s more significant and intense manifestations were concentrated in the years 1967 and 1968 (Süssekind 31).

Bibliografía

- Amaral, T. (1975). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Anchieta, J. de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões* (1554-1594). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, O. (1975). “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Año I, Nº 1, Maio de 1928, pp. . Edición facsimilar. São Paulo: Editora Abril Ltda. e da Metal Leve SIA.
- _____. (1990). *Os Dentes do Dragão*. (Entrevistas). 2. ed. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura.
- Antelo, R. (2006). *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*. Texto presentado en el Colóquio *Pós-crítica*, na Universidade Federal de Santa Catarina, Dez.
- Basualdo, C. (2005). “Tropicália, Avant-Garde, Popular Culture, and the Culture Industry in Brazil”. En Tropicália. *A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac y Naify.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras*: Libro I, vol. 2. Madrid: Abada.
- _____. (1999). *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Campos, H. (1981). “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, no. 62, Jul. 1981, p. 10-25.

- Couto de Magalhães (1935). *O Selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Favaretto, C. Tropicália: The Explosion of the Obvious. *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*.
- Kiffer, A.; Normand, J. F. et Roque, T. (Septiembre 2008). *Brésil/Europe: repenser le Mouvement Anthropophage*. Papiers n°60, Collège Internationale de Philosophie.
- Métraux, A. (1979). *A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupiguaranis*. São Paulo: Editora Nacional, Universidade de São Paulo.
- Nodari, A. (2011). “A única lei do mundo”. Em: Castro Rocha, J. C.; Ruffinelli, J. *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações.
- _____. *O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia)*. CONFLUENZE Vol. 1, N° 1, 2009, pp. 114-135, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao Grande Laberinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1970). Brasil Diarréia. Proyecto Hélio Oiticica, Itau Cultural. Disponible en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>
- Schwarz, R. (1978). “Cultura e política 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. San Pablo: Paz eterra.
- Soares de Souza, G. (1587). [1972]. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Cia Editora Nacional / Edusp.
- Süssekind, F. “Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist experience and Brazil in the Late Sixties”. En Basualdo, C. *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*.
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo, Cosac y Naify.

Abstract: Since its first appearance in the colonial story, the indian practice of cannibalism will be built for many years –over many debates in which colonizers and colonized were involved in different ways. At this time, however, the interesting thing is to isolate, in those intermitences, the way how cannibalism survives, either as a specific rite and as a cultural metaphor condensing both cannibalism of the '20s and the Tropicália in a relationship between a culture and its outside with which this is defined, and analyze how this persistence puts the Brazilian culture in an internationalist vocation.

Key words: cannibalism - modernism - tropicalism - survival.

Resumo: Desde sua primeira aparição nos relatos coloniais que dão conta desta prática indígena, a antropofagia vai construir-se durante muitos anos, ao longo de muitas discussões, que envolvem, de diferentes maneiras, colonizadores e colonizados. Neste momento, porém, interessa isolar, nestas intermitências, o modo em que a sobrevivência da antropofagia, já seja como rito específico, já seja como metáfora cultural, condensa tanto na antropofagia dos vinte como na Tropicália a relação entre uma cultura e seu afora com a

qual se define, e analisar o modo em que essa persistência coloca à cultura brasileira numa vocação internacionalista.

Palavras chave: antropofagia - modernismo - tropicalismo - sobrevivência.
