Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina*

ANDREA GIUNTA

Leídos en clave de destiempos, sincronicidades o puestas al día, los diálogos entre el arte latinoamericano y la producción "internacional" han sido un tema complejo y recurrente al momento de la validación de aquella creación. Andrea Giunta revisa algunos casos significativos –las propuestas del concretismo argentino, los planteos del neoconcretismo brasileño, las prácticas conceptualistas latinoamericanas – para poner en discusión algunas lecturas sobre las relaciones entre vanguardias y neovanguardias.

Cuando recorremos un museo de arte latinoamericano para mostrarle el arte local a un colega europeo o norteamericano entrenado en el relato del arte moderno, siempre escuchamos comentarios similares. En lugar de interrogarnos con curiosidad sobre las características de las obras que ven, sobre los artistas, los movimientos o los contextos en los que surgieron, las observaciones nos recuerdan una clase de atribuciones en las que ordenan cada obra y cada artista, cuyo nombre escuchan por primera vez, como heredero o copista de algún célebre vanguardista europeo. El repertorio es clásico y recurrente: Piet Mondrian, Max Ernst, Joan Miró, Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, Paul Klee. Y, por supuesto, Pablo Picasso y Marcel Duchamp. Donde nosotros vemos Alfredo Hlito ellos ven Vantongerloo, donde nosotros vemos Joaquín Torres-García ellos ven Mondrian. Esta tensión podría extenderse a la pintura de posguerra en los Estados Unidos para decir que en la obra de Arshile Gorky puede verse a Picasso o a Miró. El esquema de clasificaciones y filiaciones no sólo se organiza desde las miradas externas, también ha

permeado las historias del arte de los países latinoamericanos, organizadas a partir de los quiebres de las vanguardias europeas.

No es que la relación entre las formas no exista; pero sabemos que no es más que un dato, apenas, para comprender la intervención de las imágenes en la dinámica de la cultura. En este texto sostengo que después de la Segunda Guerra Mundial se estableció una relación productiva, al tiempo que crítica, con las vanguardias históricas; y que esta relación funcionó en todos los escenarios artísticos, incluso en los movimientos europeos y norteamericanos. Determinadas condiciones materiales e históricas de lectura incidieron en el curso internacional de la vanguardia, trazando una escena global que, en muchos casos, revisó y radicalizó las propuestas de las vanguardias históricas, llevándolas hacia grados de productividad o consecuencias que hasta entonces habían quedado en suspenso. Desde esta perspectiva, se discute el tradicional esquema que hace de Nueva York el centro hegemónico al que se traslada la vanguardia parisina. Cabría decir que, si nos situamos desde la lógica evolutiva del arte moderno, en aquél momento

* Una versión de este texto se publicó en el catálogo La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana v sus legados, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 104-117. Durante 2012 presenté versiones preliminares de este ensayo en Madrid, Buenos Aires y México; los comentarios de Paulo Herkenhoff, Suelv Rolnik, María Amalia García, Cuahutémoc Medina y Gabriel Pérez-Barreiro me permitieron problematizar mis argumentos iniciales.

PÁGINA IZQUIERDA Lidy Prati, *Concreto*, 1945-46. Óleo sobre madera, 60 x 35 cm. Colección privada. todos estábamos en el mismo lugar. El corte que marca la Segunda Guerra Mundial, más allá de un dato o una fecha, implica la articulación de un escenario global donde se hace visible la reactivación generalizada y simultánea de las estrategias de las vanguardias, y donde se vuelve a poner de manifiesto algo que éstas ya habían enseñado: que el arte puede activar —es decir, desacomodar, transformar, subvertir— el presente.

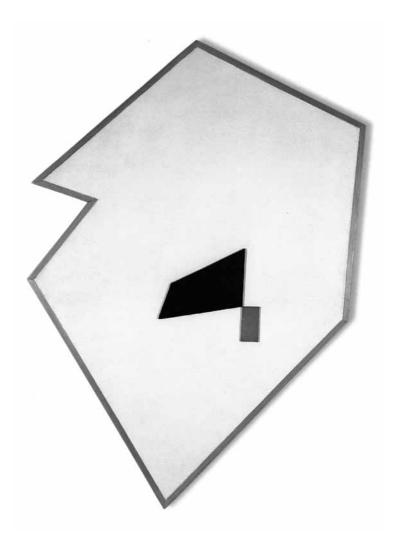
En el desarrollo de este argumento, voy a partir de autores que reconsideran la tradicional relación entre centros productivos de novedades y espacios receptores e imitativos. Sin embargo, la relectura de las vanguardias históricas sólo permite volver significativas, visibles, algunas de las tramas de la transformación de la cultura visual de posguerra. No debemos olvidar que las escenas de estas vanguardias y neovanguardias, que abordaremos de la mano de algunos casos latinoamericanos desde la inmediata posguerra hasta los años setenta, se activaron a partir de formas que provenían de complejos materiales visuales y estrategias culturales muy diversos (tanto de la cultura de la vanguardia como de

la prehispánica y colonial, de la cultura de masas y de los medios, de la villa miseria y la favela o de la militancia política). Del mismo modo, estas escenas se gestaron en el contacto con otras disciplinas, desde la literatura, la poesía o la música, hasta el psicoanálisis y la filosofía. Así, hemos de mantener siempre presente que cada obra produce un estallido particular, único, que no puede encorsetarse en los esquemas de filiación, genealogías o modelos evolutivos que ordenan la lectura fetichizada de los objetos artísticos. Es decir, que cada contacto cultural o apropiación estratégica de un dispositivo visual o conceptual genera un campo de teorías y experiencias que actúan como elementos subversivos en un tiempo y lugar específicos.

Voy a detenerme en tres escenarios: los artistas concretos argentinos durante la inmediata posguerra, el pasaje entre el concretismo y el neoconcretismo brasileño, y una propuesta de relectura del conceptualismo. En este recorrido aspiro a recuperar ciertas tramas, a revisar la potencia de algunos contactos particulares.

* * *



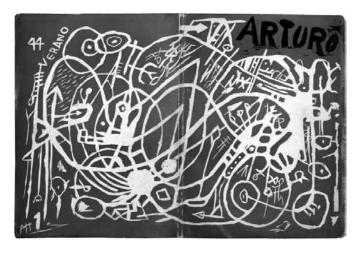


Al acabar la Segunda Guerra Mundial, Europa se encontraba exhausta y desorientada. A la escena artística no sólo le faltaba la fuerza para pensar idearios de futuro, sino que el propio futuro –aquél que sí se creía poder anticipar hasta los años treinta, cuando se formaban en París sucesivos frentes de oposición al surrealismo— había sido cancelado por la más brutal realidad de la guerra. Mientras en Europa reinaba la sensación de que todos los caminos artísticos explorados se habían agotado, América empezaba a dibujarse como el lugar en el que podrían reconvertirse en éxitos los

grandes fracasos del viejo continente. En este contexto se reformulaban las escenas de la vanguardia en América Latina, que sostenían que el arte que representaban reinscribía la idea de vanguardia en su dimensión de renovación estética y también en su relación con la vida y con la política.

En un sentido, este discurso encajaba bien en el relato del arte moderno occidental, en el que cada nuevo *ismo* se explicaba como la respuesta a problemas que el precedente había dejado irresueltos —un diálogo en el tiempo en el que todo parecería obedecer a un plan maestro.

TOMÁS MALDONADO, Sin título, 1945-46. Madera policromada, 77 x 55 cm., Colección privada.



Arturo, Buenos Aires, 1944.

¹ CF. MARÍA AMALIA GARCÍA, El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 25-53.

² MARÍA AMALIA GARCÍA, "Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto", en Yente-Prati, Buenos Aires, Malba-Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2009, pp. 94-95.

³ TOMÁS MALDONADO, "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", en Arte Concreto-Invención, n. 1, Buenos Aires, agosto de 1946, pp. 5-7.

En 1944 surge en Buenos Aires la revista Arturo, publicación fundamental para comprender algunos de los postulados de la abstracción de posguerra en Argentina.1 No voy a detenerme en el análisis de esta publicación, pero sí me interesa aquí destacar tres aspectos que sirven de referencia para un estudio más amplio de las vanguardias latinoamericanas. Primero, que ésta fue una plataforma regional que anudó las contribuciones de chilenos, argentinos, brasileños y uruguayos; segundo, que fue una de las primeras en teorizar sobre el marco recortado, entendido como un avance respecto de las formulaciones de la abstracción europea; finalmente, que en la revista se encuentra una de las claves para comprender la cultura artística durante la inmediata posguerra en América Latina: el poder de las reproducciones.

En 1945 Lidy Prati y Tomás Maldonado realizan obras centrales en el desarrollo del marco recortado (la subdivisión con figuras de un perímetro irregular) y el coplanar (la estructura de elementos interrelacionados en la que el espacio circundante se trama con la forma adquiriendo relevancia plástica). La colección del MoMA parece haber sido crucial para ambos. En sus propuestas se fundían *Suprematist Composition* (1915) de Kazmir Malevich, incluida en la famosa exposición *Cubism and Abstract*

Art, realizada en el MoMA en 1936, y Composition en blanc, noir et rouge (1936), de Piet Mondrian. Esta última aparecía reproducida en blanco y negro en Arturo; en esta reproducción Lidy Prati introdujo, a mano, el único fragmento rojo de la obra: esto subraya hasta qué punto era relevante para ellos hacer visible ese rojo que solo podían imaginar a partir de las reproducciones (es en 1948 cuando Maldonado ve por primera vez en Suiza un original de Mondrian).

Las paletas son las mismas, ambos artistas eran referentes del arte concreto y en ambos se señalaban limitaciones que querían superar con sus propias estructuras. Estas composiciones, encerradas en el marco en Malevich o irresueltas en su tensión expansiva en Mondrian, eran reformuladas en las obras de Prati y Maldonado por medio del marco recortado y el coplanar. Ésta es la representación de la historia del arte que suscribían sus obras y sus textos. En 1946 Maldonado afirmaba que el coplanar era el descubrimiento máximo de su movimiento (también representado en artistas como Alberto Molenberg o Raúl Lozza). Una propuesta en la que el cuadro, como "organismo continente", quedaba abolido.3

El objetivo no era, sin embargo, tan sólo formal. El itinerario de Maldonado, su relación con el Partido Comunista y el conflicto que termina con su expulsión, junto a su definición del sentido social del arte concreto en su relación con el diseño industrial (especialmente a partir de su tarea en la escuela de Ulm), remiten a las dimensiones política y utópica inscritas en la discusión sobre el lenguaje y las formas.

El proceso de relectura de obras de Mondrian, Malevich o Vantongerloo se gestaba en un movimiento de circulación de imágenes pautado por las condiciones que imponía la guerra. Los materiales llegaban esporádicamente, las reproducciones no eran buenas (había que imaginar los colores, incluso pintarlos a mano) y los artistas se prestaban las escasas imágenes de las que disponían. Estas condiciones propiciaron la lectura intensa de un corpus de imágenes que había quedado circulando en Buenos Aires y cuyo repertorio no se renovaba con fluidez. De cada imagen, analizada y debatida con insistencia, se extraían complejas consecuencias formales.

Mediante esta reconstrucción de un tiempo histórico desde las imágenes, busco poner de relieve una condición central en las vanguardias abstractas latinoamericanas. Estos artistas entendían que, comprendida la lógica que pautaba el desarrollo del arte moderno, en cualquier territorio podía surgir la innovación, la respuesta a un problema irresuelto, incluso nunca vislumbrado por sus antecesores. Es en este sentido que en una entrevista reciente Gyula Kosice afirmaba: "lo que quería era no parecerme a nadie".4 Trasluce aquí la imaginación vanguardista, caracterizada por las ideas de anticipación, originalidad y heroismo. Entre otras innovaciones de Kosice, destacan el marco recortado, las estructuras de metal manipulables, la escultura Röyi (escultura cinética, aleatoria y participativa, en la que se destaca la centralidad del espectador que manipula la estructura), la escultura con gas de neón, el hidrocinetismo, la ciudad hidroespacial con formas nomádicas e interplanetarias y la propuesta de hidrociudadanos. La ciudad suspendida, capaz de autoabastecerse de agua, como una solución a los problemas que anticipaba para el futuro de la humanidad. Una utopía cósmica alimentada por el imaginario de las casas transparentes, capaces de generar sociedades nuevas y, al mismo tiempo, inscrita en relato de la carrera espacial. Las formas del arte que desde 1944 proponía la vanguardia abstracta en Buenos Aires servían para inaugurar la idea de un futuro que partía del último momento de los logros europeos. Las metáforas de la anticipación y la originalidad bastaban para encender la imaginación y establecían criterios de valoración por sí mismas. Estas representaciones tenían mucho de arrebato. Los artistas no se veían a sí mismos como alumnos o continuadores. Para ellos las vanguardias europeas no eran deudas, sino cajas de herramientas de las que se servían para formular sus propias vanguardias.

Sus innovaciones iban dirigidas a un público más allá de las audiencias locales, al público del arte moderno de Occidente, a todos aquellos que estuviesen dispuestos a reconocer las soluciones que ofrecían y que implicaban una superación de las cuestiones que el arte tenía que resolver para "avanzar", en el sentido que marcaba la idea de arte moderno.

* * *

⁴ Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro, Nueva York, Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2012, p. 119.

⁵ BENJAMIN BUCHLOH, Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955

to 1975, Čambridge, Massachusetts, MIT Press,

2000, p. 24.

⁶ PETER BÜRGER, Teoría de la vanguardia, Barcelona, Ediciones Península, 1987.

⁷ HAL FOSTER, *El retorno* de lo real. *La vanguardia* a finales de siglo, Madrid, Akal, 2001, p. 3. Después de la guerra, las vanguardias investigaron el capital de dispositivos acumulados en los momentos prebélicos. ¿Era éste un movimiento de continuidad o de retorno? ¿De avance o de retroceso?

Analizadas a partir de la modernidad europea, las vanguardias latinoamericanas podrían conceptualizarse desde la perspectiva que señaló Benjamin Buchloh para referirse a la escuela de Nueva York en los años cuarenta y cincuenta: como su extensión inmediata o su desarrollo lógico.5 En su división entre vanguardias y neovanguardias, Peter Bürger señala que, mientras las primeras son innovadoras, críticas y cuestionadoras del orden establecido, las segundas son una repetición malversada por la moda y, en tal sentido, inauténticas.6 Su perspectiva está marcada por la melancolía de una pérdida: la pérdida del potencial innovador de las vanguardias primigenias. Buchloh introdujo una perspectiva opuesta al ubicar en 1951 el redescubrimiento del dadá y del constructivismo, momento en el que su productividad estética se vuelve visible. Contra el desencanto de Bürger, que sólo ve fracaso en el arte de la neovanguardia, Buchloh se fija en su capacidad de resistencia y en su potencia crítica respecto de la espectacularización de la cultura.

Desde otro punto de vista, también Hal Foster cuestiona el evolucionismo residual que percibe en Bürger, y aporta materiales para repensar la productividad de las neovanguardias. Foster invierte la idea de una dispersión imitativa: "En el arte de posguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la neovanguardia, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y

europeos occidentales -yo agregaría aquí latinoamericanos- de los años cincuenta y sesenta que retomaron los procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el collage y el ensamblaje, el readymade y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida".7 En lugar de fijarse en los síntomas del desgaste, Foster pone el énfasis en los de vitalidad. Da visibilidad al intercambio temporal y conceptual entre vanguardias y neovanguardias. Dice más: es en el retorno de la neovanguardia que las vanguardias se hacen legibles. Es un volver reflexivo, no la operación de un pastiche ingenuo; un retorno que involucra una crítica de la sociedad de posguerra y la convocatoria de nuevos públicos; en definitiva, una disputa por el significado de la cultura. La de Foster es una aproximación posthistórica en la que es central la noción de acción diferida; con ella traza una analogía entre el arte moderno y la captación freudiana de la temporalidad psíquica del sujeto leído con las lentes de Lacan. Desde tal perspectiva, la vanguardia y la neovanguardia están a su juicio constituidas por "una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición".

En su teoría de la vanguardia, Bürger apunta que la crítica de las instituciones del arte (la autocrítica del sistema artístico) es un rasgo central en los movimientos históricos de vanguardia (el dadaísmo, sobre todo). Esta crítica se expresa tanto respecto del aparato de distribución (instituciones de legitimación del arte) como del estatus del

arte en la sociedad burguesa. La vanguardia quiere devolver al arte su relación con la praxis cotidiana, su efecto social. En su ensayo sobre el conceptualismo, Buchloh destaca la crítica que las neovanguardias hicieron de los paradigmas tradicionales de la visualidad y, particularmente, a partir de 1966, con la obra de Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke, su focalización en la lógica de las instituciones con poder para determinar las condiciones del consumo cultural.8 En esas fechas, todos estos rasgos también eran visibles en la obra de León Ferrari, Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Antonio Dias, Antonio Caro o Luis Camnitzer.

Quiero volver, por un momento, a algunas articulaciones específicas respecto de los recorridos de las imágenes y de las ideas sobre arte. Desde los años treinta, el relato de la modernidad artística europea circuló en textos que explicaban el orden, características y genealogías del arte moderno, en libros y catálogos con complejos índices y cuadros sinópticos. Se había cumplido un momento historiográfico. Sin dejar de ser relatos civilizatorios, estas guías pedagógicas que propiciaban la idea de que el arte moderno se gestaba en París, pero era válido para el resto del mundo (éste era el eje de su proyecto colonial), podían usarse de otro modo. Las formas, imágenes y explicaciones del arte

⁸ BENJAMIN BUCHLOH, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution", *October*, vol. 55 (Invierno, 1990), pp. 105-143.



SICARDI GALLERY

1506 W. Alabama Street Houston, Texas 77006 www.sicardigallery.com moderno se asumieron en su dispersión conformando la idea de un pasado artístico que podía armarse en los nuevos contextos, y también en aquéllos en los que habían surgido, de una manera diferente. Si, como señala Foster, las neovanguardias, más que cancelar el proyecto de las vanguardias, lo habrían entendido y completado, este desarrollo podía suceder en todos aquellos lugares en los que se hubiese asimilado la lección de la modernidad. En todas partes y al mismo tiempo.

Para esta lectura, situada en un contexto de relectura mundial, la cuestión no pasa por revisar los esquemas evolutivos de la modernidad artística para incrustar las irrupciones vanguardistas en el famoso mapa de Alfred Barr. No se trata de completar, sino de suspender el modelo evolutivo para hacer visible la simultaneidad histórica. No sólo de la investigación de los lenguajes, sino también de la crítica institucional que éstos involucran. Y de otras, más abiertas y furibundas, formas de antinstitucionalismo. Un momento que traza un horizonte internacional, en torno a 1968, entre múltiples escenas artísticas que también compartían contactos y agendas. Sin entrar a evaluar el éxito o el fracaso de estas experiencias, me interesa destacar hasta qué punto permiten comprender las complejas tensiones entre vanguardias y neovanguardias.

* * *

En el arte brasileño de finales de los años cincuenta se fundieron las estrategias de inscripción de la vanguardia y la neovanguardia a partir de una lógica interna, definida desde los propios itinerarios de la abstracción paulista y carioca. En este momento, Mondrian es un referente en las imágenes y en los textos de Lygia Clark. Recordemos la carta que le escribe en mayo de 1959, en la que destaca el sentido reparador que encuentra en su obra. Clark le dice: "Mondrian, si su fuerza pudiese servirme, sería como un bife crudo colocado en este ojo sufriente para que vea lo más de prisa posible y pueda encarar esta realidad a veces tan insoportable -el artista es un solitario".9 En el momento en el que escribe, la fuerza inicial del movimiento concreto se ha diluido, y en esta esquela de tono íntimo, dirigida al maestro muerto, le consulta si debe dejar el grupo y seguir su propio camino. Es en 1958, apenas un año antes, cuando la obra de Lygia Clark comienza a desprenderse del plano. En Unidades 1-7 (1958), sus cuadrados pintados con pigmento industrial están intervenidos con cortes que plantean una zona de ambigüedad o de transición entre el muro y el plano de la obra. La línea viva. Una respiración. Allí comienzan los pliegues de los Casulo (1959). La muerte del plano y los bichos doblándose en el espacio. Una voluntad formal pero, sobre todo, performática, que se aleja del orden detenido del plano abstracto pintado. Actuar en el plano como se actúa en la línea, como cuando Lygia corta el papel en Caminhando (1963) o la chapa de metal o el caucho. Mondrian es tan sólo un posible punto de contacto que proporciona ciertos

⁹ GUY BRETT *et al.*, *Lygia Clark*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1997, pp. 114elementos para pensar el pasaje del plano al cuerpo, del que desde entonces se ocupan las investigaciones de Clark, crecientemente desmarcadas de la norma de las instituciones. ¹⁰ Esta salida del plano y del muro hacia la experiencia, la noción misma de la obra como proceso, resultan incomprensibles sin Maurice Merleau-Ponty y su fenomenología, que Mário Pedrosa o Ferreira Gullar introdujeron en la vanguardia brasileña. La filosofía, pero también la vida cotidiana: los bichos también podrían haber nacido de la torsión de una servilleta durante un almuerzo familiar. ¹¹

Hélio Oiticica también pone en movimiento la grilla ortogonal y crea espacios que enfatizan las rendijas o los abismos cromáticos que viven entre las zonas de color puro de Mondrian. El amarillo, el naranja, el rojo o el blanco sobre blanco se disponían en el muro o se activaban suspendidos en el espacio. Estas imágenes recuerdan las disposiciones de planos que pueden verse en el interior del estudio de Mondrian en Nueva York y en París. En Hélio, como en Lygia, esta invasión del espacio se produce entre 1958 y 1959. Oiticica va más allá de Mondrian, hace que las formas respiren, se reflejen. Podríamos, en este caso, referirnos a un desarrollo lógico de la vanguardia. Quiero así diferenciar un momento de expansión

¹⁰ SUELY ROLNIK, "La memoria del cuerpo contamina el museo", en *eipcp, instituto europeo para politicas culturales progresivas*, eipcp. net/transversal/0507/rolnik/es.

¹¹ Así lo recuerda su hijo. Véase VALQUIRIA PRATE, *Lygia Clark-Linhas vivas*, São Paulo, Paulinas, 2006.

EN NUESTRAS SALAS

02/10 al 08/11

NICOLAS ROBBIO nuevo espacio CARLOS GARAICOA

20/11 al 31/12

DANIEL JOGLAR nuevo espacio MARTIN SASTRE

los esperamos en BUENOS AIRES PHOTO I al 4/11

RUTH BENZACAR

GALERIA DE ARTE

RUTH BENZACAR GALERIA DE ARTE

Florida 1000. Buenos Aires, Argentina Teléfono 4313.8480 info@ruthbenzacar.com www.ruthbenzacar.com modernista en la obra de Oiticica, que también se produce en la de Clark, y otro de crítica de la modernidad. En Lygia, cuando introduce la naturaleza y luego el cuerpo. En Hélio, cuando las formas y planos de color se vuelven cuerpo, movimiento, danza; cuando ingresan referencias a la cultura popular, desplazada del canon erudito, a la cultura del morro y del carnaval. El gran dilema explicativo del neoconcretismo brasileño se tensa entre dos modelos. Por un lado, aquél que se concentra en la idea del desarrollo de las formas. El parangolé sería, desde esta perspectiva, una puesta en escena de las consecuencias (modernas) de la forma geométrica y de los colores brillantes. Pero también podría entenderse como una crítica (posmoderna) al modelo evolutivo formal de la modernidad. La introducción de esas telas, de esos héroes marginales que Oiticica mezclaba con sus cuadrados de tela para ser danzados, transgrede las poéticas de la pureza de las formas. Desde la heteronomía, introduce una distancia crítica respecto de los desarrollos del modernismo. En el Brasil de los años sesenta, esta distancia puede entenderse también como una crítica del desarrollismo puesto en escena por todo el aparato del Estado (cada vez más un agente represivo) y sus equipos de arquitectos y urbanistas, inmersos en la construcción de una nueva capital. Quizás es esta tensión la que impidió que las formas blandas puestas en movimiento por los cuerpos atravesados de cultura negra no encontrasen un lugar en el festejo del progreso desde el que se pensaba Brasilia.

Cierto, aún vibra Mondrian. Pero no el de las líneas rectas, los bordes netos o los planos de color homogéneos que traducen las reproducciones, sino el Mondrian del medio, aquél que se desprende del pigmento que se vislumbra en la ranura entre dos planos, entre dos líneas. El de la materia gruesa, el rastro del pincel, la superposición de capas de color.

La diferencia en la apropiación de Mondrian que puede verse entre los artistas concretos argentinos y los neoconcretos brasileños podría argumentarse desde las condiciones materiales de su lectura. Mientras que en 1945 los argentinos no habían visto ningún original del artista, los brasileños tenían una sala especial en la II Bienal de São Paulo dedicada a él. Sin embargo, la exploración del neoconcretismo brasileño extrajo consecuencias que Mondrian no llegó a plantear y que los argentinos no consideraron. Neoconcretismo, entonces, como neovanguardia, como retorno productivo a dispositivos de la vanguardia como los que, en este caso, se organizaron desde la retícula.

Con Broadway Boogie Woogie (1942-1943), Mondrian había quebrado el orden metafísico con el temblor de lo urbano. Clark y Oiticica introducían los cuerpos (urbanos, populares, posibles o hipotéticos); aquellos cuerpos que ponía en acción quien danzaba con un parangolé o el público que manipulaba un bicho o, si extendemos el argumento, quienes recibían en su piel los objetos relacionales que Lygia colocaba en sus terapias perceptuales.

* * *

18

Lo expuesto hasta aquí considera las relaciones entre vanguardias y neovanguardias en Argentina y Brasil. Para volver consistente nuestro argumento tendríamos que desarrollar una aproximación a la abstracción europea y norteamericana de posguerra y revisar, por ejemplo, los homenajes al cuadrado que Albers realiza desde los años cincuenta, así como su actividad pos-Bauhaus, cuando enseña los principios de esta escuela en el Black Mountain College a alumnos como Robert Rauschenberg o John Cage. También tendríamos que hablar de la apertura del salón Réalités nouvelles de París en 1946, o del Nouveau réalisme fundado por Pierre Restany. Tendríamos que poner en paralelo distintas experiencias simultáneas en las que se actualizaba (o se torcía) el legado de las vanguardias europeas anteriores a la guerra. O revisar el simposio que William Seitz organizó con Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Lawrence Alloway, Roger Shattuck y Richard Huelsenbeck en el MoMA en 1961, junto con la exposición The Art of Assemblage. O, en función de la actualización conceptualista de Duchamp en los años sesenta, considerar el efecto de la retrospectiva organizada por el Pasadena Art Museum en 1963.

El análisis de las tensiones neovanguardistas nos permite borrar la idea de que el conceptualismo latinoamericano es periférico respecto del norteamericano o europeo. Todos los conceptualismos integran la formación internacional de la neovanguardia, que en distintas escenas y en formas simultáneas, retoma, repite, investiga, amplia y reconceptualiza el repertorio de las vanguardias históricas en función de una multiplicidad de presentes. Ésta es tan sólo una forma de pensar los años sesenta y setenta, un camino para el que sirve de ejemplo el Proyecto Coca-Cola (1970) de Cildo Meireles, o la pared pintada de amarillo comercial que Héctor Fuenmayor realizó en la Sala Mendoza de Caracas en 1972: una pared que puede volver a ser pintada por cualquiera, en cualquier museo y con medidas distintas, acordes a la arquitectura de la institución que la exhiba.

La violencia de las dictaduras y el llamado a la revolución accionado desde los distintos frentes de intelectuales, estudiantes, obreros y campesinos activó el dispositivo antiinstitucional de las estrategias conceptuales presentes en las escenas artísticas latinoamericanas. Tanto la experimentación con los lenguajes como las intervenciones



políticas que desde éstos se formulaban, como forma de interferir y subvertir las instituciones del arte y el orden represivo de los estados dictatoriales, se organizaron desde lógicas específicas, situadas, contextuales, y, al mismo tiempo, en diálogos internacionales y regionales. Así, el Cuadro escrito de León Ferrari (1963), que podría explicarse desde el conceptualismo canónico, se formuló desde un pensamiento rabelesiano que dialogaba con la literatura de Julio Cortázar, con la lectura política de la Biblia y con la intervención militar en la vida cotidiana. Tucumán Arde (1968) se vincula al generalizado cuestionamiento de las instituciones, a los dispositivos que pueden ordenarse desde el conceptualismo, pero también al análisis crítico de los medios de comunicación al que Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari apuntaban con su manifiesto El arte de los medios. Para estos artistas, las estrategias comunicativas provenían del arte tanto como de la vida. En este sentido, Luis Camnitzer destacaba que las operaciones de los Tupamaros podían leerse en clave artística.12 Activismo y conceptualismo ponían en escena formas de imaginación paralelas.

La Segunda Guerra Mundial forzó, en un sentido, un efecto de descentramiento. Activó el imaginario de un vacío que podía ser saltado en todo otro espacio cultural en el que se asumiese la tarea de activar un arte de vanguardia. La escena latinoamericana fue simultánea a otras que se organizaban desde percepciones semejantes del tiempo histórico. Tanto en Nueva York como en San Pablo, Ciudad de México o Buenos Aires, los artistas investigaron la potencialidad de las vanguardias históricas (tanto en sus lenguajes como en las formas de saltar más allá de las instituciones) para generar vanguardias o neovanguardias simultáneas. Dispusieron de una cantera de recursos creativos que activaron, transformaron o formularon de nuevo a fin de anticipar sus propias revoluciones.

12 LUIS CAMNITZER, Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano, Murcia, CENDEAC, 2009, p. 16.

* * *

ANDREA GIUNTA es escritora, investigadora y curadora. Doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Autora de numerosos libros, entre los que se destacan Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano (2011), Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo (2010), Poscrisis. Arte argentino después del 2001 (2009), Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta (2008, 1ª ed. 2001).