
REINTERPRETACIÓN DEL
MOVIMIENTO ANTROPOFÁGICO
BRASILEÑO DE LOS AÑOS 20
EN UN PROYECTO PERSONAL
DE PINTURA

**Tesis de Maestría
en Artes Visuales
Orientación en Pintura**

Fernando Paes de
Carvalho Ramos

México, 1995.

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

00261

16

2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

a la memoria de Miguel Paes de Carvalho,
mi abuelo.

Agradecimientos a:

Lilianna, mi esposa

Flávio Bastos Ramos y
Lilian Maria Paes de Carvalho,
mis padres

Eduardo
Taf
Richard y
Chago,
mi familia en México

Cláudia Paes de Carvalho
Floriano Augusto Ramos
Esther Bastos Ramos
Fernanda Paes de Carvalho

Sara Rivera
Julio César Schara

"La baja antropofagia
hacinada en los pecados
del catecismo -la envidia,
la usura, la calumnia, el
asesinato. Peste de los
llamados pueblos cultos
y cristianizados, es
contra ella que estamos
actuando. Antropófagos".

Oswald de Andrade

ÍNDICE

Introducción.....	7
Marco de referencias teóricas.....	13
1 - La antropofagia cultural.....	27
1.1 - Antecedentes históricos del Movimiento Antropofágico de los años 20.....	29
1.2 - El Movimiento Antropofágico de los años 20 en Brasil.....	43
1.3 - La cuestión antropofágica en Brasil.....	53
2 - Antropofagia y posmodernidad.....	63
2.1 - Deconstrucción y apropiación: ¿antropofagia?..	75
3 - La antropofagia y mi trabajo personal en pintura.....	85
3.1 - La temática.....	99
3.2 - La técnica.....	105
3.3 - Otras consideraciones sobre mi trabajo.....	115
Conclusiones.....	125
Anexo I - Ilustraciones.....	127
Anexo II - Manifiesto Antropófago.....	141
Bibliografía.....	148



Alejadinho

Anjo, maderas policromadas

siglo XVIII

INTRODUCCIÓN

La antropofagia, hábito de comer carne humana, fue lo que más llamó la atención de los colonizadores occidentales del siglo XVI al llegar a Brasil.

Lejos de ser un ritual alimenticio, o de profana lujuria carnal, o gula diabólica, como imaginaban los europeos, la antropofagia tenía un sentido simbólico y religioso.

La antropofagia de los Tupinambá,¹ por ejemplo, comía la carne del enemigo capturado, en una especie de ritual de muerte a consecuencia de las guerras. El guerrero que mataba a su enemigo, lo hacía para vengar la muerte de todos sus ancestros que lucharon contra otras tribus. Este ritual de muerte o fiesta antropofágica duraba tres días y participaban todos los integrantes de la tribu, menos el matador:² creían que comiendo la carne de sus enemigos, ganaban también su valor y sus calidades de guerrero.

Este ejemplo muestra que la práctica antropofágica formaba parte de toda una concepción de vida, y sólo tiene sentido dentro de ese contexto. A partir de este enfoque y utilizando la antropofagia como símbolo de nativismo y

¹Tupinambá. Tribu de indígenas que poblaba la costa brasileña antes de la conquista de Brasil por los portugueses.

²El matador, al vengar la muerte de sus ancestrales, ya ganaba su valor y calidad de guerrero. Por esta razón, se quedaba fuera de las ceremonias antropofágicas y adquiría el derecho de casarse.

tropicalismo, se desarrolló en Brasil a inicios del siglo XX, un movimiento bautizado con el mismo nombre.

El concepto de antropofagia fue apropiado por los intelectuales del Movimiento Antropofágico de los años 20 como un recurso o estrategia para devorar la cultura occidental en pro de la creación de una estética brasileña, a partir de los mismos elementos occidentales deconstruidos.

En el presente trabajo, el Movimiento Antropofágico será analizado, reinterpretado y traspuesto a los años 90 y para mi trabajo en pintura. Utilizaré el concepto de antropofagismo cultural, rescatado del movimiento de inicios de siglo, para desarrollar un trabajo visual propio con características brasileñas.

La importancia de la antropofagia cultural en Brasil no tiene límites. Todavía, en este fin de siglo, existen numerosos aspectos de la cultura brasileña que no han sido explorados.

Brasil es grande y poderoso en todos los sentidos. Promete un futuro, una respuesta a los sucesos mundiales. Promete una esperanza y también una salida a la crisis de la sociedad moderna, claustrofóbica y esquizofrénica.

Brasil dispone de materia prima inagotable para sacar ingredientes poéticos siempre originales. Es a través de estos ingredientes y en conjunto con la práctica antropofágica, que Brasil podrá liberarse del dominio occidental.

Para el poeta y escritor Oswald de Andrade (1890-1954),

la sociedad occidental nos hizo prisioneros de una civilización técnica. Decía: "Precisamos de un Brasil apartado de la serenidad. El hombre blanco trajo la gramática lusitana, el juego y la idea del pecado. Estas tres semillas crearon profundas raíces. Degeneraron de forma dañina, casi destruyendo a Brasil". Pregonaba la importancia del rescate de los valores antiguos, el regreso a la tierra, a las raíces, a lo tradicional y al purismo. Pero este regreso viene con un sentido de venganza, o mejor, viene acompañado de una perversa apropiación de la cultura occidental, transformándola y deconstruyéndola de manera fragmentaria, fracturada, para volverla nuestra, pura, sin pecado, sin juego, tradicional e innata. Sería algo así como contar la historia al revés, sin añadir nada, utilizando los elementos históricos ya existentes, desubicando sus hechos, nublando sus conceptos, mezclándolos con elementos brasileños, comiendo sus productos para vomitar otra cosa.

En esta tesis, se comprenderá mejor el verdadero sentido totémico de **comer** al semejante. A través de disposiciones mágicas, muchas veces metafóricas, se manifiesta la magnífica estrategia de absorber las fuerzas del enemigo para servir en forma de banquete cultural, o en una especie de comunión secreta, brasileña, la comida occidental.

El acceso para una nueva lectura o una relectura del arte brasileño, o de este particular sentido de **brasileidad**, está dentro del concepto de antropofagia. Es necesario hacer un

rescate del Movimiento Antropofágico brasileño de los años 20, muy poco estudiado y aprovechado.

Dentro de este movimiento encontraremos las claves para la lectura del arte brasileño actual y la salida de la crisis en que ahora se encuentra. Dentro de este movimiento, bajaremos a las fuentes genuinas, puras e inexploradas, para captar embriones de renovación; retomar este Brasil cargado de asombros, fantasmas, de historias no reveladas, de alma original, para buscar una síntesis cultural, propia, con una mayor densidad de conciencia nacional.

Entre otros cuestionamientos antropófagos presentes en este trabajo de investigación, me baso en conceptos referentes al posmodernismo occidental, al deconstructivismo y a la apropiación, para confrontarlos con la antropofagia. Parto de la tesis de que la antropofagia abarca esos tres conceptos, tan discutidos en este fin de siglo. Ser antropófago es al mismo tiempo ser apropiador y deconstrutor, ser posmoderno por nihilista, burlón, crítico de la sociedad moderna, occidental. Hago referencias teóricas a varios intelectuales de la posmodernidad para así tener un fundamento en la tarea deconstrutora, o mejor, antropófaga.

Como punto de partida para hacer esta nueva lectura de la antropofagia, desarrollé un trabajo plástico durante los dos años de duración de la Maestría en Artes Visuales, en México, del que surge la presente investigación. Es importante mencionar que esta tesis tiene un carácter práctico y su

elaboración teórica es un complemento de mi trabajo como artista visual.

Dentro de este quehacer en pintura, busqué, a través de la estrategia antropofágica, recoger las técnicas pictóricas provenientes de Occidente, para lanzar una temática regionalista, aprovechando la historia del arte y los conceptos occidentales para volverlos propios, regionales y brasileños.

Finalmente, mi intención en este trabajo es desarrollar un estudio con directrices nacionalistas, que confluyan para incentivar la creación de una estética autóctona, no occidental, donde artistas jóvenes, como yo, puedan tener preocupaciones estéticas más auténticas, más sinceras, y de esta manera contribuir en la formación de una plástica verdadera y propia.



Aleijadinho

O profeta Joel

pedra-jabón, siglo XVIII.

MARCO DE REFERENCIAS TEÓRICAS

Este marco de referencias teóricas, en cuanto apoyo conceptual de la investigación, se compone por la definición genérica de nociones tales como: moderno, posmoderno, deconstrucción y apropiación.

Es importante resaltar que dichas acepciones han sido creadas exclusivamente por Occidente. La idea de utilizar estos conceptos es de confrontación y nunca de asimilación.

Al emplear concepciones occidentales dentro de un escenario antropofágico, estoy admitiendo ciertas contradicciones que, al ser puestas lado a lado con la antropofagia cultural, producen nuevas posibilidades antropofágicas.

La anterior es una reinterpretación del Movimiento Antropofágico de los años 20, en la que corrientes filosóficas actuales como la deconstrucción y el posmodernismo, sustituyen los alimentos antropofágicos de los artistas de ese movimiento, como el arte europeo y las vanguardias artísticas.

En las siguientes páginas se describen los conceptos anteriormente mencionados. Sus definiciones son una recopilación de diccionarios artísticos como *Art Speak and Art Spoke* de Robert Atkins. Ya en la tesis, estos términos serán desarrollados más específicamente a partir de la aportación deseada.

MODERNO

Genéricamente, lo moderno se refiere a lo contemporáneo. Todo arte es moderno para aquellos que lo hacen, sean ellos ciudadanos de Florencia en el Renacimiento o de Nueva York en el siglo XX. Hasta las pinturas hechas hoy al estilo del siglo XV, siguen siendo modernas en este sentido.

En términos de historia del arte, moderno se refiere específicamente al periodo comprendido entre 1860 a 1970, y es usado para describir el estilo y la ideología del arte producido durante esa era. Es éste el uso más específico de la palabra moderno al cual se refiere la gente cuando habla de "arte moderno" o "modernismo"; es pues la filosofía del arte moderno.

¿Qué caracteriza el arte moderno o modernismo? Principalmente, una radical actitud nueva hacia el pasado y el presente. A finales del siglo XVIII (una época histórica a veces conocida como la Edad de la revolución), los artistas comenzaron a considerar los eventos contemporáneos como dignos de atención artística, antes tradicionalmente dirigida a escenas de la historia antigua o bíblica.

El artista neoclásico Jacques Louis David y el romántico Francisco de Goya, representaban eventos de la Revolución Francesa y de la invasión napoleónica a España, respectivamente. Los extensos levantamientos políticos que ocurrieron en Europa en 1848, además de un arte oficial y

académico cada vez más débil, ejercieron presiones irresistibles e hicieron que varios artistas se sintieran irremediabilmente forzados a actuar según las palabras del artista realista Honore Daumier: "Uno ha de ser de su tiempo".

Los ejemplos -relativamente aislados- de temas contemporáneos por David y Goya, dieron paso, a mediados del siglo XIX, al categórico rechazo, por parte de artistas realistas como Gustave Courbet y Edouard Manet, a representar el pasado. Artistas modernos, empezando por los impresionistas y los postimpresionistas, abandonaron no sólo los temas históricos, sino también la tradición del ilusionismo que se había desarrollado en el arte occidental desde el Renacimiento.

Su homenaje a lo nuevo era evidente en el concepto de *avant-garde*, término militar que significa "guardia delantera". Los artistas de entonces empezaron a ser vistos como adelantados de su tiempo, vanguardistas. La idea de que cualquier artista es capaz de actuar fuera de la historia, de cierta manera libre de las restricciones de una era particular, es rechazada por los historiadores del arte, aunque aceptada popularmente.

La vanguardia se considera a sí misma como invadiendo un territorio desconocido, como exponiéndose a los peligros de encuentros repentinos y sorprendentes, como conquistando un futuro todavía no ocupado. La vanguardia debe encontrar una

dirección en un paisaje donde nadie parece haberse aventurado todavía.

Crucial al desarrollo del modernismo era el derrumbamiento de fuentes tradicionales de apoyo financiero como la Iglesia, el Estado, y la élite aristocrática. El viejo estilo de patrocinio exigía obras de arte que glorificaran las instituciones o los individuos que las comisionaban. Los artistas del modernismo, gozando de una nueva independencia, eran libres de determinar la apariencia y el contenido de su arte, que a menudo era crítico del **status quo**. La poca probabilidad de ventas en el mercado capitalista emergente, fomentó la experimentación. La expresión **art for art's sake** (el arte por motivo del arte) acuñada a principios del siglo XIX, solía usarse para describir un arte muy personal, cuya existencia no necesitaba justificación social ni religiosa.

El arte moderno surgió como parte de un intento de la sociedad occidental a negociar los nuevos desarrollos sociales, urbanos, industriales y seculares que empezaron a manifestarse durante el siglo XIX.

Artistas modernos desafiaron los valores de la clase media con la representación de nuevos temas en estilos inéditos e inquietantes, que parecían cambiar a una velocidad impresionante.

La noción del progreso en el arte, el suceso de un estilo

tras el anterior, es una idea del siglo XIX fundida con la visión social, igualmente progresista, conocida como positivismo.

Ciertos tipos de contenido, como la celebración de la tecnología, la investigación de la espiritualidad y la evocación del primitivismo, han vuelto a presentarse en obras modernas de estilos distintos. La celebración de la tecnología y de la ciencia tomó forma en la glorificación de la velocidad, vista por el Futurismo y el Rayonismo, y en el uso de modelos de pensamiento científico por artistas ligados al Constructivismo y al Arte Concreto. La investigación de la espiritualidad, encarnada en el Simbolismo y en el trabajo de los artistas que pertenecían a los grupos **Der Stijl**, **Habi** y **Der blaue Reiter**, era una reacción contra el secularismo y el materialismo de la época moderna. Evocaciones de primitivismo en el Postimpresionismo, el Cubismo y el Expresionismo alemán, reflejaban nuevos contactos con culturas africanas y oceánicas descubiertas a través del imperialismo. Irónicamente, el esfuerzo de los artistas por negociar con los efectos dislocantes de la modernidad, resultaban frecuentemente en su opción a favor del primitivismo, del orientalismo o del arte **Naff**.

POSMODERNO

El modernismo siempre hablaba del futuro como factor que ordenaría las cosas, que purificaría lo malo y dejaría lo bueno. Se trataba de romper con el pasado y su historia, de conquistar el futuro. Ahora hemos visto que el futuro no resuelve nada y se vuelve la mirada hacia el pasado; hay que aprovechar todo lo que hemos dejado atrás, recuperar elementos, ideas, recoger los aspectos formales de la pintura y la arquitectura, sus técnicas, sus formas...

El término posmoderno probablemente apareció impreso en **Daniel Bell's end of ideology** en 1960. Charles Jenks lo aplicó en la arquitectura una década después, cuando también se le asociaba abruptamente al estilo de danza **Judson**, que se manifestaba como movimiento vernáculo con el nombre del Judson Memorial Church del Greenwich Village. No fue sino hasta fines de los años 70 que el término comenzó a ser utilizado por los críticos de arte. Su definición era tan vaga que apenas sugería "después del moderno", y en consecuencia se infería "en contra de lo moderno".

Algunos teóricos creen que la transición de la modernidad a la posmodernidad significa el cambio en la conciencia de una época que corresponde a los cambios sociales y económicos del orden actual; las corporaciones multinacionales controlan ahora un creciente sistema de información tecnológica y de

medios masivos que transforman en obsoletos los límites nacionales (algunas imágenes de obras de arte que aparecen en las revistas especializadas, por ejemplo, son inmediatamente accesibles a una audiencia internacional).

El capitalismo postindustrial o posmoderno promueve exitosamente una visión consumista que ha provocado el replanteamiento de los límites establecidos después de la Segunda Guerra Mundial. La revuelta ecológica generada en los 60 señaló la pérdida de fe en el progreso tecnológico, la que fue reemplazada por la ambivalencia posmoderna acerca de los efectos de ese progreso en el ambiente. Del mismo modo que lo moderno fue manejado por la necesidad de adecuarse a la era industrial, el posmodernismo ha sido empujado por el deseo de adecuarse a la era electrónica.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la práctica y la teoría del arte moderno crecieron en forma reducida, se tornaron más prescriptivas y orientadas hacia un solo punto de desarrollo, normalmente abstracto. (Muchas otras formas de arte se produjeron, pero esta clase de teoría y práctica del arte recibió el apoyo generalizado de arte oficial.)

Con el Minimalismo los artistas de los años 60 alcanzaron el grado cero, al producir formas desnudas tendientes a lo invisible; con este sentido contrario, regresaron el curso de la historia. Los incompatibles optimismo e idealismo modernos dieron pie a la mayor expansión emocional del posmodernismo, aunque más oscura.

Construido directamente en las expresiones de arte pop, conceptual y feminista, el posmodernismo ha revivido algunas clases, sujetos y efectos que han sido despreciados por lo moderno. El arquitecto Robert Venturi expresó este aspecto reaccionario del posmodernismo, al señalar, en su tratado **Complexity and contradiction in architecture**, una preferencia "por los elementos que son híbridos más que puros, mixtos más que limpios, ambiguos más que articulados, preservados tanto como interesantes".³

Es importante distinguir lo que es nuevo acerca de la posmodernidad y lo que es reacción en contra de la modernidad. En relación con la última categoría, es común el regreso a los estilos tradicionales como son la pintura histórica y del paisaje, las cuales han sido rechazadas por muchos artistas modernos en favor de la abstracción, así como un alejamiento de los formatos experimentales, ya en su aspecto innovador, como el **performance** y la instalación.

Los artistas de la apropiación, que veremos más tarde, no veían la razón para mantener la noción de **avant-garde**, debido a la desaparición de imágenes en la historia del arte y su re-presentación en nuevas yuxtaposiciones o arreglos (composiciones) que, paradójicamente, funcionan en el arte universal como reconocidos ejemplos de innovación o de una neovanguardia (**New avant-garde**). Estas prácticas dificultan

³Robert Venturi. **Complexity and contradiction in architecture**, pág. 68.

la definición del término abierto-cerrado con el que muchos observadores distinguen al posmodernismo.

Un innovador aspecto del posmodernismo es la disolución de las categorías tradicionales, la división entre arte y cultura popular, y aun los medios masivos de comunicación han sido devorados por los artistas. Las formas híbridas del arte como muebles-esculturas son ahora muy comunes. En términos de teorización del arte, algunas distinciones entre el arte y la crítica, la sociología, la antropología y el periodismo, han sido declaradas inexistentes en el trabajo de aquellos teóricos renombrados, como Michel Foucault, Jean Baudrillard y Fredric Jameson.

Tal vez la distinción entre arte moderno y posmoderno involucra a la sociología del arte universal. El exitoso mercado del arte de los 80 fatalmente desgastó la imagen romántica y moderna del artista como un empobrecido y alucinado forastero. La tendencia posmoderna por la retrospectiva en que sobresalen artistas aclamados a los treinta años, ejerce una dura presión sobre los actuales para alcanzar éxito en edad temprana, lo que generalmente resulta en el dilema de asumir el compromiso hacia la importancia de la carrera o hacia el gol artístico, un problema desconocido para los artistas modernos que los precedieron.

APROPIACIÓN

La apropiación es la práctica de producir una nueva obra tomando de otro contexto una imagen ya existente (de la historia del arte, de la publicidad o de los medios de comunicación), y combinando esta imagen apropiada con nuevas. También es apropiación cuando una obra conocida de otra persona puede ser representada como del mismo apropiador.

Tales préstamos pueden ser vistos como el equivalente bidimensional del objeto encontrado. Pero, en vez de incorporar simplemente esa imagen encontrada dentro de un nuevo collage, el apropiador posmoderno la redibuja, la repinta o la refotografía. Este acto provocativo de tomar posesión se mofa de la reverencia modernista a la originalidad. Mientras que artistas modernos a menudo hacían homenaje a sus antecedentes artístico-históricos (Eduard Manet tomó prestada de Rafael una composición muy conocida, y Pablo Picasso homenajeó a Peter Paul Rubens y Diego Velázquez), casi nunca los ubicaban en el centro intelectual de su obra. Un cambio radical ocurrió cuando sopas enlatadas de marca Campbells y cajas de esponjas Brillo empezaron a inspirar obras de arte.

Tanto como el collage, la apropiación es sencillamente una técnica o un método de trabajo. Como tal, es el vehículo hacia una variedad de puntos de vista sobre la sociedad contemporánea, que se celebra tanto como se le critica. En los

tal vez más extremos momentos de la apropiación reciente, Sherrie Levine refotografió fotografías de Edward Weston e hizo facsímiles precisos de las acuarelas de Piet Mondrian. Su trabajo cuestiona nociones convencionales de lo que constituye una obra maestra, un artista y, además, la misma historia del arte. Al escoger para su apropiación sólo el trabajo de artistas masculinos, esta artista feminista pide que su público considere el lugar de las mujeres dentro del canon de la historia del arte; y en el caso de las fotografías de Weston a su joven hijo desnudo, ella intenta que la gente considere si el género del fotógrafo afecta la manera en que las imágenes son vistas.

DECONSTRUCCIÓN

La deconstrucción es un análisis derivado de la semiótica (análisis de los signos), que revela la multiplicidad de significados posibles generados por la discrepancia entre el contenido aparente de un texto, que puede ser una obra de arte, y el sistema de límites visuales, culturales o lingüísticos que lo origina.

Nacida del trabajo del filósofo francés Jacques Derrida, la deconstrucción también se caracteriza por desconfiar de la autenticidad de cierto contenido y forma (que pueden ser hechos históricos o una obra de arte), y la tradicional distinción que se hace entre ambos.

Para Derrida, existen conceptos claves que lejos de convertir en formulismos gratuitos al fenómeno de deconstrucción, definen y contextualizan su verdadero significado. Estos elementos parten de una analogía con el teorema de Godel sobre los límites del formalismo; así surgen nociones "incidibles" que son falsas unidades verbales; invaden el cuerpo de la tradición logocéntrica con la intención de deconstruir sin someterse a los sistemas cerrados de sus conceptos:

ARQUIESCRITURA - es la posibilidad del lenguaje anterior a la destrucción entre la palabra hablada y escrita en el sentido derivado o corriente.

HUELLA - es la relación con el pasado, la memoria y el origen del sentido.

ENTAME - es el inicio o merma que corta y empaña la integridad del origen desde el comienzo.

DIFFERENCE - es lo que divide el sentido y difiere su plenitud sin fin, sin finalidad y sin horizonte teleológico que permita reasumirla dialécticamente en la conciencia.

ESPACIAMIENTO - es lo que impide el volumen homogéneo de espacio y linealidad de tiempo.

TEXTO - es el proceso significante general que somete a discurso la ley de la no plenitud o la no presencia del sentido.

PAREGON - es el detalle exterior, la llave para descifrar un enigma o una obra.⁴

La aplicación de la deconstrucción en las artes visuales conduce hacia una fuerte reacomodación de las estructuras del valor.

Jacques Derrida en su libro *The truth in painting*, ha comentado la importancia a la reacomodación de las estructuras del valor. Un espacio necesita ser abierto para dar lugar a la verdad de la pintura. Ni adentro ni afuera, el espacio mismo, sin dejarse enmarcar, pero sin encontrarse fuera del marco. Él hace funcionar el marco, lo trabaja y le da trabajo para hacer...

La deconstrucción, tanto en la arquitectura como en las artes visuales, puede estar en una fase incipiente, pero es un hecho que existe; el imaginario la usa de manera aún fresca y pide una nueva generación. Sin embargo Derrida apuntó hacia la arquitectura, en su discurso con Christopher Morris: "Tú no puedes simplemente ignorar esos valores de funcionalidad residente, ¿belleza y brevedad? Tienes que construir y así valorar un nuevo espacio y una nueva forma, para delinear una nueva manera de construcción en la cual estos motivos sean reinscritos, teniendo significado mientras pierden su hegemonía externa."⁵

⁴Jacques Derrida. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. pág. 23.

⁵Jacques Derrida. *The truth in painting*. pág. 33.



Hélio Oiticica

homonagem a cara do cavalo

instalación, 1966

1 - LA ANTROPOFAGIA CULTURAL

En este capítulo serán analizados aspectos del Movimiento Antropofágico brasileño de los años 20, con el fin de identificar elementos para la formación de un trabajo estrictamente visual a partir de la definición de la antropofagia.

¿Qué es antropofagia? Antropofagia significa canibalismo. Los prefijos griegos **antropo** (hombre) y **fagia** (comer) traducen la antigua práctica frecuente entre los pueblos indígenas brasileños.

¿En qué consistía el Movimiento Antropofágico brasileño de los años 20? Este movimiento tenía como premisa el devorar la cultura occidental, apropiando y deconstruyendo sus elementos para crear una estética autóctona. Rescataba las culturas originarias de Brasil, como las del indio y el negro, para confrontarlas con los elementos anteriormente apropiados de la cultura occidental, revertiéndolos en cuestiones puramente regionales y nacionales. Por esta razón se llamó antropofagia, inspirado en los indígenas de Brasil.

El Movimiento Antropofágico tuvo como predecesor la tela intitulada *Abapuru* ("el hombre que come" 1928) de la pintora Tarsila de Amaral (1890-1973), considerada la representante máxima de la estética antropófaga. Inspirado en esta tela, Oswald de Andrade creó el movimiento filosófico y literario

antropofágico.

Con el Manifiesto Antropófago⁶ de 1928, o del año 374 de la deglutición del Bispo Sardinha, Oswald buscaba en lo nativo la creación de una nueva moral, no cristiana, no occidental, basada en el **pensamiento salvaje**, desprendido de prejuicios y códigos burgueses de la sociedad moderna.

Otra connotación del término antropofagia es la devoración cultural de las técnicas importadas de los países super desarrollados, para reciclarlas con autonomía y convertirlas en un producto de exportación. Esta actitud crítica, practicada por Oswald, que se alimenta de la cultura europea para generar sus propias creaciones, fue retomada posteriormente por algunos movimientos de la década de los 60, como el "tropicalismo", y en ciertas actitudes de los años 80 y 90 de carácter neonacionalista.

Para describir este movimiento y explicarlo en mi trabajo de investigación pictórico y dentro del contexto actual de las artes en Brasil, sería necesario hacer un análisis de su discurso y así reflexionar sobre las dimensiones de la antropofagia cultural en la época en que fue creado.

⁶Anexo II.

1.1 - ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL MOVIMIENTO ANTROPOFÁGICO DE LOS AÑOS 20

Brasil, en la formación de su arte, siempre dependió de importaciones y siempre aceptó los parámetros impuestos por los grandes centros occidentales. No fue suficiente la aparición de Aleijadinho (págs. 4 y 12),⁷ cuando, a fines del siglo XVIII, pareció que abriría un camino hacia un arte autóctono.

Aleijadinho, artista de Minas Gerais (estado brasileño), perteneciente al Barroco mineiro,⁸ logró deconstruir la imposición del arte religioso europeo transformándolo en un arte popular, religioso, pero dirigido a la realidad brasileña.

Aleijadinho se convirtió en una escuela; sus muchos seguidores, gente de la calle que comprendía el arte a partir de un punto de vista no erudito, veían en Aleijadinho a un héroe que hacía arte para su gente y no para los ricos comerciantes de Vila Rica (actual Ouro Preto).

⁷Antônio Francisco Lisboa (1730 o 1738-1814). Arquitecto y escultor, se caracterizó por la vasta obra de tendencia popular donde predomina la forma rudimentaria y caricaturesca de sus figuras "expresivas".

⁸Se refiere a Minas Gerais.

Aleijadinho encontraba en su pueblo la temática apropiada para hacer su trabajo. Así, presentaba a los atlantes cargando las **poanas** con bolsas de comida, a los evangelistas con rostros de esclavos, los ángeles como mulatos guapos de las calles de Ouro Preto, al diablo como capataz de los prostíbulos, Jeremías tenía los pies encadenados con una cadena igual a la de los esclavos que huían.

Aleijadinho fue, además de escultor, arquitecto; proyectó y adornó varias iglesias, esculpiéndolas pieza por pieza. Decían en la época que Aleijadinho era el "Michelangelo de los trópicos" por su vasta obra.

Aleijadinho no tuvo antecedentes sobre los cuales basarse y tampoco dejó precedentes lo suficientemente fuertes para vencer la llegada de la misión francesa de 1816 que, con su arte académico de carácter impositivo, desvirtuó la posibilidad que podría tener Brasil de hacer un arte correspondiente a la realidad nacional. En el siglo XIX, Brasil se limitaba a copiar el arte que era producido en Francia: la arquitectura, el arte de las plazas, la pintura y la escultura terriblemente frías de las academias, los salones de arte, etc.

En el siglo XX la situación no cambia. La Escuela de París determina las reglas del arte internacional a las que es imposible de contrariar. De esta escuela surge el gran cambio del arte europeo, anunciado a fines del siglo XIX, que define el rompimiento con el pasado histórico, consolidado a

través de las vanguardias artísticas.

Con la participación en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que tiene como consecuencia una gran emigración de europeos, Brasil ingresa al arte internacional e incorpora un modo de pensar completamente occidental. Además, con el desarrollo de la industria y la expansión de las fronteras geográficas, Brasil salta hacia el capitalismo, teniendo al crecimiento de la economía como la causa de la apertura política y artística en el inicio de este siglo.

A partir de esta apertura, corrientes estilísticas extranjeras invadieron el país a través de artistas e intelectuales que se trasladaron a Brasil y de brasileños que radicaron en Europa y en Estados Unidos, importando las ideas revolucionarias de la vanguardia europea.⁹

Las vanguardias europeas intentaron llevar hasta las últimas consecuencias la total desvinculación con el pasado histórico. Este rompimiento reflejaba un estado de inseguridad, de frustración y de rebeldía contra ese pasado lleno de tan profundas contradicciones.

El hombre europeo constató que los valores conquistados a lo largo del camino moderno en dirección a la perfección no alimentaban su espíritu. Brasil, como otros países del continente americano, adquirió esta idea de frustración y de rebeldía, aunque ésta no tenía nada que ver con su realidad.

⁹P. M. Bardi, *História da arte brasileira*, pág. 215.

Dentro de este pensamiento de importación, Graça Aranha, recién egresado de Europa, comienza a planear la **Semana de Arte Moderna** de 1922, que se realizaría en el siguiente año, dentro de las conmemoraciones del centenario de la independencia de Brasil. ¡ironía del destino! En la conmemoración de la libertad de un pueblo en relación a su colonizador, este pueblo proclama su nuevo aprisionamiento, esta vez intelectual. Por el contexto de este movimiento, se percibe que la renovación deseada logra alcanzar todos los dominios artísticos nacionales, y que las ideas se dirige a un solo punto: propagar las nuevas tendencias europeas (Futurismo, Expresionismo, Cubismo, etc.).

Cronológicamente debemos registrar un acontecimiento importante que precedió a la **Semana de Arte Moderna** y que resumió muy bien las informaciones recogidas de los grandes centros europeos, principalmente de Alemania, adoptando el Expresionismo como receta original para el arte brasileño. La exposición de la joven pintora Anita Malfatti, en Sao Paulo, en el año de 1917, generó la más grande polémica estética antes de la **Semana**.

Anita fue una artista importante para la **Semana**, ya que representaba, con el Expresionismo aprendido de su profesor Lovis Corinth en Berlín, una revuelta en contra del academicismo existente en los salones de la época. Malfatti recibió varias críticas; además de las usuales en contra de un elemento nuevo, fue duramente criticada por una de las

personalidades de la época: Montero Lobato. Lobato era un escritor de visión y uno de los creadores de la **Revista do Brasil**, considerada la concientizadora de la cultura brasileña. Dijo que la pintura de Anita Malfatti era esquizofrénica, de mal gusto y lejana a la realidad brasileña. Lobato se rehusaba a aceptar los modismos en boga importados de Europa, y decía que para llegar a un regionalismo profundo se tiene que involucrar el sentido humano en todos los sucesos nacionales. Lobato además criticaba el "internacionalismo" de los movimientos de vanguardia, oponiéndose a las declaraciones del poeta Mário de Andrade (1893-1945) que decía: "Ellos no perciben que el grupo de la **Semana** busca en las vanguardias de todo el mundo una forma de expresar con mayor vigor la dolencia y la revuelta de la tierra brasileña".

Otro antecesor de este evento fue Oswald de Andrade. De Andrade llegó a Brasil en 1912, después de un período en Europa, y trajo el Futurismo de Marinetti, pregonando el combate al academicismo a través de la exaltación de la libertad de la palabra. Oswald de Andrade era todo un revolucionario y un vanguardista, propiciaba polémicas aun contra lo que no le correspondía; era provocador, agresivo y bohemio; estaba dispuesto a gastar todo su patrimonio familiar para combatir la mentalidad de su época. Buscaba siempre agitar el medio artístico de Brasil y Europa, y defendía la postura innovadora de la pintura expresionista de Anita Malfatti. Participó intensamente de la **Semana do Arte Moderna**

y, en 1925, lanzó en París el volumen de poesía **Pau-Brasil**, con el que inauguró el grupo modernista del mismo nombre. Dos años más tarde, hizo germinar el Movimiento Antropofágico, fundando en esta época la **Revista da Antropofagia** que tenía como objetivo la creación de una vanguardia autóctona, en contra de un pensamiento europeo y a favor del rescate de las culturas primitivas brasileñas.

De Andrade era un caso raro dentro del movimiento modernista en Brasil. Era un anticonservador ante todo, y el aspecto principal de su trabajo fue la creación de la corriente primitiva, en la cual rescataba una posible poética indígena, de libre rítmica y sin estructuras preconcebidas, con el propósito de apartar la poesía de las convenciones habituales, inclusive de las tendencias europeas. Por ejemplo, **Pau-Brasil**¹⁰ es una obra llena de sentimientos nacionalistas, donde buscaba aplicar las ideas del Movimiento Antropofágico.

Con la creación de la **Semana de Arte Moderna**, Brasil experimentó una reformulación sin precedentes en su historia dentro del campo de las artes. A pesar de que dicha reformulación estuvo interrelacionada con una realidad ajena, no se debe negar la importancia de este movimiento en el avance de las artes en Brasil.

Partiendo de la tesis de que Brasil siempre dependió de

¹⁰Manifiesto de la poesía Pau-Brasil, 1925.

importaciones en la formación de su arte, debemos subrayar que la **Semana de Arte Moderna** vino a acrecentar el desarrollo de las artes en Brasil, porque permitió, según visión de Mário de Andrade, "el derecho permanente a la investigación estética, a la actualización de la inteligencia artística brasileña, y la estabilización de una conciencia creadora nacional".¹¹ A pesar del espíritu de importación de la **Semana**, algunos artistas y escritores mostraron su preocupación por hacer un arte nacionalista y regionalista a través del regreso de elementos populares, tradicionales y folklóricos. Muchos estaban en contra de la intervención europea en el arte brasileño.

Mário de Andrade fue uno de los que supieron aprovechar la influencia europea para acercarse a una realidad autóctona. Por supuesto que este acercamiento estaba dentro un formato vanguardista europeo, como **Macunaíma**,¹² por ejemplo, obra literaria que representaría la gran rapsodia del ser brasileño. Ya el poeta Carlos Drummond Andrade (1902-1990), también poeta, estaba totalmente en contra de la **Semana**, rehusándose a participar de este acontecimiento. Escribió: "No

¹¹P. M. Bardi, *op. cit.*, pág. 198.

¹²Mário de Andrade. **Macunaíma**, 1928. Este libro, calificado de rapsodia, tenía como propósito la creación de expresiones típicamente populares. Sin un género determinado, esta obra destruye los patrones tradicionales de la prosa de ficción, recreando leyendas indígenas y folklores brasileños. La obra cuenta la historia de Macunaíma, héroe negro de la tribu Tapanhumas, que fue criado como indio y llevado a una gran ciudad, pero éste no podía desvincularse de las leyendas de su tribu.

seré el poeta de un mundo caduco. Tampoco cantaré el mundo futuro... El tiempo es mi materia, el tiempo presente, los hombres presentes, la vida presente".

Es a través de varios acontecimientos en el escenario cultural brasileño, que se empieza a crear un espíritu autóctono de la cultura brasileña, como por ejemplo la publicación del poema *Juca Mulato* (1917) de Menotti del Picchia, el libro de Manuel Bandeira titulado *Cinza das Horas*, la corrosiva declaración de Ronald de Carvalho dos años después de la *Semana*: "¡Muerte al Futurismo, el Futurismo es pasadísimo!", las poéticas afirmaciones nacionalistas de Gilberto Freyre que decía: "amor a la provincia, a la región, al municipio, a la aldea nativa, condiciones básicas para obras auténticas, genuinamente creadoras, y no como un fin en sí mismas".

Fue con el surgimiento de la revista *Klaxon*¹³ que aparecieron ciertas corrientes nacionalistas desvinculadas en cierto modo de las ideas modernistas de la *Semana*, por su aportación al pasado histórico, su regionalización y nacionalización de la cultura brasileña. Podemos decir que estas corrientes estaban todas unidas en un único propósito: comer y digerir la cultura occidental en pro de la creación de una cultura nacional y autónoma a partir de su origen.

¹³Revista *Klaxon*, 1922, São Paulo. Se trataba de una revista que divulgaba los ideales de la *Semana do Arto Moderna*, principalmente las ideas estéticas que tenían como objetivo valorar las raíces legítimas de Brasil como la cultura indígena y negra.

1) La corriente primitiva: Nacida en 1924 en São Paulo se dirigía hacia los valores originarios de Brasil. Su temática era la cultura provinciana de la costa de Brasil, con sus tradiciones coloniales, o en el Brasil pre-cabralino, el Brasil indio. De este movimiento surge el **Manifiesto Pau-Brasil**, producido por Oswald de Andrade, que defiende una poesía nacionalista, contraria a la importación de fórmulas y términos provenientes de Europa. En este manifiesto, lanzado en marzo, Oswald evocaba las características singulares que podrían afirmar la nacionalidad brasileña. De esta tendencia, Tarsila do Amaral exploró y expresó todas sus vertientes y temática, transportando a la pintura la esencia del movimiento. Los temas de esta corriente varían desde la vida cotidiana colonial brasileña, hasta los asuntos tratados por los primeros escritores brasileños, como Pedro Vaz de Caminha, Gandavo y Frei Vicente do Salvador. Paulo Prado decía: "Liberémonos de las influencias nefastas de las viejas civilizaciones en decadencia. Del nuevo movimiento debe surgir, fija, la nueva lengua brasileña" (1924). De 1928 a 1929, circula la **Revista da Antropofagia**, que contiene el manifiesto escrito por Oswald de Andrade, con el intento de reintegrar al hombre a su estado natural. Esta corriente consiste en un regreso a las costumbres primitivas y se fundamenta "en la aceptación no pasiva, sobre la forma de una devoración crítica, de la contribución europea, y su

transformación en un producto nuevo dotado de valores propios".¹⁴

2) La corriente nacionalista: Surgida también en São Paulo, esta corriente se preocupaba por la nacionalización de la literatura. Fundamentada en esta actitud, defiende los motivos folklóricos, indígenas y nativos, admitiendo que cualquier renovación se procesa sin la negación de los valores anteriores. No acepta la ruptura total con el pasado y lanza el manifiesto **Verde-Amarelo** (1926), en contra del positivismo oswaldiano. Ubicado entre el **Manifiesto da Poesia Pau-Brasil** y el **Manifiesto Antropófago**, el movimiento **Verde-Amarelo** aceptaba todas las instituciones conservadoras de la cultura, porque creía que era dentro de un "estricto sentido conservador que se hará la renovación cultural de Brasil, como lo hizo, a través de cuatro siglos, el alma de nuestra gente, a través de todas las expresiones históricas".¹⁵ Tachan a la poesía **Pau-Brasil** de copia francesa y al **Futurismo** como cosa del pasado. Se opone al movimiento **Pau-Brasil** por rechazar la idea de que Brasil debería actualizarse en relación a las vanguardias internacionales. El movimiento **Verde-Amarelo** no admitía ninguna manifestación que no fuera totalmente nacional. Ya en la década de los 30, este movimiento fue

¹⁴Oswald de Andrade, *Declaraciones de la Semana de Arte Moderna*, 1922.

¹⁵ Fragmento del **Manifiesto Verde-Amarelo**, 1926.

rebautizado como **Grupo da Anta** a partir del **Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo** de 1929.

3) La corriente espiritualista: Nace en Río de Janeiro; valora la estética simbolista del pasado, defiende la tradición e intenta conciliar el pasado con el futuro. Lanza la revista **Festa** (1928), con Cecilia Meireles, Adelino Magalhaes, Berruto Filho, etc., herederos directos de la filosofía espiritualista-simbolista.

4) La corriente desvariante: São Paulo, 1922. Lanza la revista **Klaxon** en mayo de 1922. Pretende la total renovación de la poesía, divulgando la libertad de la investigación estética y la creación de una lengua nacional. Su mayor representante es Mário de Andrade.

5) La corriente dinamista: Río de Janeiro. Su mayor representante es Graça Aranha. Participaban Ronald de Carvalho, Guillermo de Almeida y Alvaro Moreira entre otros. Valoraban la velocidad y el movimiento, creando un concepto de "objetivismo dinámico", según palabras de Graça Aranha.¹⁶

¹⁶Ese resumen de las corrientes y grupos referentes a la **Semana de Arte Moderna** aparece en el libro de Raul Bopp, **Movimentos modernistas no Brasil**, págs. 53 a 64.

Es importante decir que estas corrientes no se limitan tan sólo a Río y São Paulo, sus ideas se propagan casi en todos los estados brasileños. Tampoco se niegan unas a las otras y podemos identificar elementos comunes entre ellas, como la cuestión antropofágica.

Sin restringir la idea de antropofagia a Oswald de Andrade, debemos antes que nada verla en un sentido global del Brasil en la década de los 20. Dentro de estas cinco corrientes anteriormente citadas, la antropofagia está presente en diferentes sentidos.

En la primera corriente, la primitiva, la antropofagia se dirige hacia los temas de Brasil-colonia y Brasil-precabralino. Se utilizan las experiencias de sus artistas en Europa para hacer una especie de ensalada mixta con las lecciones aprendidas en el "primer mundo" y la aportación regionalista brasileña. Decía Oswald, años después de la creación del **Manifiesto Antropófago**: "Si algo traje de mis viajes por Europa entre dos guerras, fue el Brasil mismo".¹⁷

En la corriente nacionalista, el pasado histórico es utilizado a través de los temas folklóricos, indígenas y nativos. Nuevamente, los artistas pertenecientes a esta corriente, como Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado y Cândido Mota Filho, apropian las ideas modernistas de la **Semana** de 1922, para revertirlas, técnica y

¹⁷Enciclopedia Abril cultural. Tomo 8, pág. 226.

temáticamente, en meras cuestiones nacionales. Además, con su indianismo, los **Verde-Amarelo** o **Grupo da Anta**, detentaban una aportación contraria al indigenismo romántico del "buen salvaje": su posición era de un "mal salvaje" devorando, críticamente, las actitudes del hombre moderno. Apropiábanse de las costumbres primitivas para reintegrar al hombre hacia la libre expresión de sus instintos vitales y de su intelecto.

En la corriente espiritualista y en la corriente dinamista, la idea global de la antropofagia se define en cuatro palabras: velocidad, totalidad, brasileidad y universalidad. Los temas occidentales como velocidad, totalidad y universalidad son revertidos en una casi contradicción que no era común en esa época; valorar al pasado simbolista en pro de la creación de un patrón brasileño.

En la corriente desvariante, la total renovación de la poesía está dirigida a las cuestiones urbanas, a ciudades como Sao Paulo, con temas que tratan de mezclar el folklore brasileño con el éxodo rural del campesino que va a intentar la vida en la gran metrópolis.

La mayor preocupación del Movimiento Antropofágico, expresada en estas cuatro corrientes, era enfocar la realidad brasileña, retratándola a través del rescate de elementos pertenecientes a las culturas tradicionales y legítimas de Brasil.

La antropofagia tuvo algunos antecedentes dentro de las vanguardias europeas. En 1920, Francis Picabia presentó un

Manifiesto canibal en la obscuridad para una obra de teatro en París y lanzó la revista **Le Cannibale**; también Marinetti había ya propuesto una "moral canibal". Las posibles influencias, sin embargo, no afectaron la importancia de la antropofagia en Brasil, porque esta práctica intelectual encontraba mucho más sentido y mayores posibilidades de desarrollo en una sociedad que todavía guardaba, viva y fuertemente, las tradiciones no occidentales.

Es necesario resaltar, como veremos en el próximo capítulo, la importancia de este movimiento para la comprensión de la cultura brasileña. Inclusive, podemos decir, que este movimiento fue la traducción más completa de esa cultura antropofágica que es Brasil.

1.2 - EL MOVIMIENTO ANTROPOFÁGICO DE LOS AÑOS 20 EN BRASIL

"El precedente nihilista de Picabia (1920) fracasó en donde la antropofagia logró un laberinto de utopía libertaria. Ya tenemos el comunismo. Ya tenemos la lengua surrealista, la edad de oro. ¹⁸ Hélio Oiticica articuló la caída del mito universalista de la cultura brasileña, toda ella calcada de Europa y Estados Unidos. Sólo interesa lo que no es mío: ley del hombre, ley del antropófago. Corrosiva. Conflictiva. Contudente".¹⁹

La historia del arte todavía se escribe con la vista dirigida hacia Occidente, especialmente a los países europeos, y más recientemente a una cultura de plástico, implantada en los varios mundos (el primero, el segundo, el tercero, etc.) a través del poderío y fuerza del dinero.

Existen varios ejemplos de tendencias europeas y estadounidenses que controlan todas las otras tendencias que puedan surgir como independientes. ¿Sería ésta una estrategia

¹⁸Durante los capítulos aparecerán fragmentos del *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade siempre citados en negritas.

¹⁹Paulo Herkenhoff. "Europa de almuerzo", en *Poliéster*, vol.2, nº 8, pág.8.

del mercado? ¿Será que no existen tendencias artísticas en otros países de igual importancia para la comprensión de la historia del arte universal?

Estas dudas perdurarán hasta que no empecemos a descubrir las varias historias del arte. Tal relectura ya no debe ser hecha más a través de una visión prejuiciada occidental, sino a través de la memoria de varias culturas primitivas rescatables, contra todos los importadores de conciencia enlatada.

Hay una diferencia polar en cuanto a hacer esta relectura desde un punto de vista occidental, que de un punto de vista propio. Se necesita un cambio de actitud respecto a cómo miramos nuestra identidad. Es imperativo rescatar esta identidad desde un punto de vista nuestro. No debemos seguir aceptando un discurso externo a nosotros, que nos ve como exóticos, folklóricos, o como una totalidad. ¡Somos distintos!

Nuestra aportación con respecto a nosotros mismos es completamente distinta de la imagen que tenemos en el exterior. Cuando interpretamos nuestra propia historia, lo hacemos de una manera sincera, honesta, dentro de un sentido de rescate. Cuando los occidentales nos miran, o cuando hacen una interpretación de nuestra cultura, resulta ser terriblemente falsa.

"Un factor fundamental que establece una identificación

es que los artistas de los centros se nutrieron con elementos de culturas no occidentales, desde Picasso a Joseph Beuys. Picasso lo hacía con un total desconocimiento de los significados y funciones de las máscaras que tomaba como modelo, su acercamiento era ante todo formal. Beuys era el caso de un primitivista ilustrado (en palabras de Luis Camnitzer), tenía conocimientos de antropología. Su acercamiento a esas culturas era erudito y con él trabajaba en cuanto artista. La diferencia que me parece ver en los latinoamericanos, es que al tratar de usar cosmovisiones, lenguajes, valores y otros elementos de tradición no occidental lo están haciendo dentro de su propia cultura, trabajando con elementos de su propio imaginario, de su manera de ver el mundo e incluso de su cotidianidad".²⁰

La diferencia entre el trabajo de los artistas de culturas no occidentales y los occidentales no es de carácter formal, se trata más bien de una gran diferencia de contenido, de acercamiento, de significado y de visión cultural. "La cultura occidental ya es una cultura lista, definida, establecida y no necesita identificarse".²¹

Por otro lado, los no occidentales, por su pluriculturalidad, no necesitan una definición (como quieren

²⁰Geraldo Mosquera. "Arte, posmodernidad y periferia en América Latina", revista *Art Nexus*, n° 14, pág. 76.

²¹Ibid. pág. 76.

definirlos los occidentales), así que pueden hacer cosas más abiertas, más tolerantes, menos frías y más heterogéneas.

Los primermundistas clasifican frecuentemente a los latinoamericanos de híbridos, mestizos y espirituales, al mismo tiempo que se acercan a nosotros para apropiarse de esta espiritualidad, mestizaje, hibridez, supliendo sus deficiencias, deseosos de hacerse más puros, de tener un dios, un origen, un contenido, y no sentir más el vacío dejado por la modernidad.

Bell notó esta carencia en la cultura occidental, al observar que ésta vive bajo la "decadencia moral y la falta de una espiritualidad y trascendencia, pérdida de fe religiosa y sentido de obligación hacia los demás, rebasando ese intercambio materialista".²² Toda la historia de la modernidad occidental está basada en una relación de distanciamiento entre el Occidente y "el otro". Establecen reglas para definir ese "otro" a través de atributos para compensar sus debilidades, como por ejemplo, la fuerza del dinero.

Lo más irónico es que nosotros, los no occidentales, hacemos un juego al revés. Nos revestimos del discurso de ellos, en este caso del discurso posmoderno, posestructuralista, etcétera, para crear un nuevo discurso. Nos apropiamos del mundo occidental, recondicionándolo, deconstruyéndolo, recopilándolo para emitir un mensaje

²²Daniel Bell. "El choque de las civilizaciones", en *Vuelta*, n.º 212, pág. 59.

totalmente nuevo dentro de un punto de vista nuestro. La lucha entre lo que se llamaría no creado y la creatura ilustrada por la contradicción permanente del hombre y su tabú. Antropofagia.

Muchas veces piensan que nosotros no tenemos este derecho. El acercamiento occidental en relación a nosotros, les da el derecho de apropiarse de lo que les antoje, de la manera que les antoje, pero no toleran una situación al revés, pues luego nos tachan de imitadores. Como la historia del arte es contada a partir del punto de vista de ellos, no nos está permitido ni siquiera reconsiderar elementos de nuestras culturas, de nuestro pasado.

"A Keith Haring nadie le reclamó su influencia de las molas panameñas; pero a lo mejor sale un panameño tratando de basar su arte en las molas de su país y le dicen que es un imitador de Haring. Hay que poner punto final y establecer nuestros derechos reales".²³

Ellos se representan a sí mismos y nosotros somos representados por ellos. Y nosotros mismos nos representamos a partir de los parámetros establecidos por ellos. Hay que deconstruir este concepto, invirtiendo esta condición para empezar a escribir nuestra historia del arte. Quoremos la

²³ José Bedía. op. cit., pág. 76.

revolución carahiba, mayor que la revolución francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros, Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos humanos.

El Movimiento Antropofágico de los años 20 en Brasil es un ejemplo de cómo rescatar los valores primitivos de una cultura no occidental. Tenía como objetivo la suplantación de la cultura europea a través del mito canibalista del indio brasileño. Su intención de comer a la cultura occidental en pro de un vómito nacionalista, dio a este movimiento una connotación de libertad como pocos en el continente americano. Incluso, la antropofagia precedió conceptos posmodernistas como la apropiación posmoderna y la deconstrucción.²⁴

Contra la verdad de los pueblos misioneros, la mentira muchas veces repetida.

La antropofagia es la recopilación, la revisión, el reciclaje de la cultura occidental hacia la cultura "primitiva". Es lavar, con agua sanitaria, la mentira muchas veces repetida, de las muchas versiones occidentales sobre nosotros. Es la transformación de la injusticia en justicia, de la mentira en verdad, del enemigo sacro en tóten.

²⁴La relación existente entre la posmodernidad y la antropofagia, así como los conceptos de apropiación y deconstrucción, serán discutidos y analizados en el siguiente capítulo.

... Decía un artista desconocido que Miguel Ángel no interesaba a Brasil. Tal enunciado traduce exactamente la condición sentimental de este pueblo, nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos que Cristo naciera en Bahía o en Belém do Pará. Miguel Ángel representa toda la cultura occidental dominante. Para la antropofagia, Miguel Ángel podría ser usado como adorno en un carroza carnavalesca.

El Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade fue profético porque reveló por primera vez esta condición ocultada Occidente durante siglos.

"El ojo existe en un estado mucho más salvaje (Breton) en Pindorama. Tupy or not tupy, that is the question, se preguntaría el Shakespeare de la jungla. En la partida de los misioneros hacia Amazonas, el padre Vieira predicó que no hay cosa que parezca más a enseñar o adoctrinar que el matar y el comer (siglo XVI). En la selvas, los indios ya habían probado la carne de jesuitas náufragos. Pregunté a un hombre lo que era el derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad... me lo conf.

"Al relatar su cautiverio entre los indios tupinambas (1554), el alemán Hans Staden cuenta la invención europea del canibalismo pasivo: franceses y portugueses se entregaban mutuamente a las tribus hostiles para ser devorados. Son los primordios de la comida francesa en América. Y así comenzó el

mestizaje".²⁵

El banquete brasileño del arte europeo revela que somos básicamente una cultura de asimilación y apropiación natural, pero esto no significa que somos una cultura nueva. Brasil posee un lenguaje de carácter profundo y único por estar enraizado a una tradición religiosa más antigua y más rica que la cultura occidental. Esta tradición viene desde los antiguos pueblos indígenas pasando por las religiones negras importadas de África, y terminando con el catolicismo.

Antropofagia significa canibalismo, y el sincretismo religioso existente en Brasil es una forma de antropofagia. Durante toda la historia fuimos obligados a asimilar diferentes culturas para crear una propia. Sería necesario revisar esta historia llena de contradicciones y eclecticismos. No hay que hacer un gran esfuerzo para saber que la cultura brasileña está formada por la mezcla de muchas otras culturas.

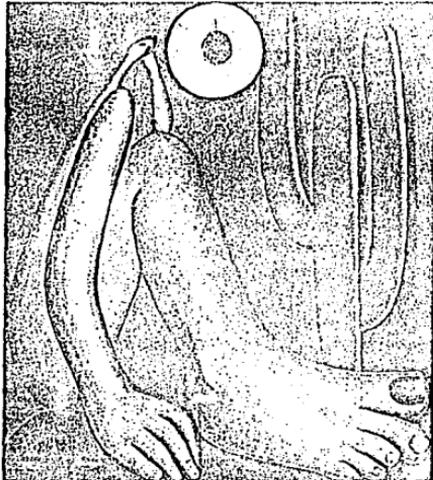
²⁵Paulo Herkenhoff. *op. cit.*, vol.2, nº 8, pág. 8.



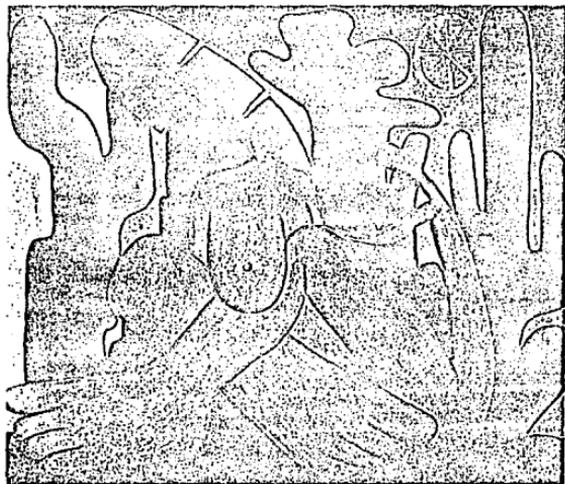
Lygia Clark

Baba antropofágica, 1972/73

1.



2.



1. Tarsila do Amaral

Abaporu, 1928

óleo sobre tela 85 X 73 cm

2. Tarsila do Amaral

Antropofagia, 1929

óleo sobre tela 126 X 142 cm

1.3 - LA CUESTIÓN ANTROPOFÁGICA EN BRASIL

La antropofagia es una situación brasileña, es un estado emocional e intelectual que rige toda la historia de este país latinoamericano. La antropofagia ya era practicada desde los primeros habitantes de Brasil, los indios. Así como los negros, los indios se vieron forzados a digerir una religión que no era la de ellos. Fueron obligados a inventar una especie de canibalismo espiritual (ya existía el canibalismo carnal) que más tarde resultaría, junto con la contribución negra, en la diversidad religiosa de la cultura brasileña.

La tierra de los indios, descubierta por los portugueses, representaba un universo rico en mitos que ellos no comprendían. Los intrusos recién llegados a este continente encontraron el jaguar, la serpiente rabiosa, dioses, misticidad... Los traductores de la lengua indígena, los macunis, se sorprendieron al traducir por primera vez de una canción muy popular de las tribus: "Abaai bita popi amaba poaté poeteice anari", que significa: "Cuando las mujeres van a orinar, los árboles miran y no dicen nada". Dadaísmo primitivo ininteligible para los europeos de esa época. Lo mismo sucedió con la música, la comida, etc. Los indios poseían una filosofía totalmente opuesta a la que conocían los occidentales. Todo para aquéllos tenía un sentido, un

significado espiritual; nada lo hacían gratuitamente ni para beneficio personal.

El indio brasileño era poseedor de un mundo indescifrado, con una educación surgida de la naturaleza, que viene de la prehistoria. Sus dioses viven en la selva, forman parte de ella, pueden ser una serpiente o una fruta. Conversaban con los árboles y conocían los misterios de la selva. Los lusitanos difícilmente aceptaban estas concepciones, tachándolas de inhumanas y diabólicas.

¿Cómo las culturas primitivas podrían ser incorporadas al mundo occidental, lleno de mentiras?

Al bajar a las playas, los buscadores de oro, con esperanzas materiales, encontraron todo tipo de riquezas, menos las que ellos deseaban. Al contrario de los países vecinos, como Perú y México, donde, decían, el oro se veía hasta en los árboles, en Brasil no era fácil encontrarlo. Entonces su atención se dirigió hacia otro lado: mujeres indias, sin ningún sentido de maldad, fueron violadas, lo que constituyó el primer mestizaje de América Latina, manchada con sangre sifilítica y otras pestes traídas por los europeos.

Los indios eran tranquilos, de mirada calma, profunda, pero escondían una desconfianza que molestaba a los portugueses, pues nunca sabían lo que realmente aquéllos pensaban. Los indios en Brasil se sometían por curiosidad a la catequesis al aire libre impuesta por los jesuitas.

Aprendían a orar, a vestirse, a caminar, pero se rehusaban a trabajar. No encontraban mucho sentido en lo que querían hacer los portugueses, con sus iglesias para abrigar a su dios. ¿Dios necesita una casa? ;Pero si Dios es la naturaleza, con sus encantos y poderes míticos! Los portugueses llegaron para civilizar y acabaron con las supersticiones, las leyendas, los mitos. Pensaban que era un deber salvar estas almas demoníacas que comían carne humana, que vivían de una manera totalmente simple e ignorante, sin letras, sin leyes, sin rey y sin religión. A partir de ese momento, comenzó la matanza en tierras brasileñas.

La manera de pensar del indio interesa a la antropofagia cultural. Los indios, al igual que los negros, son de necesidades prácticas, simples, pero manejan un misticismo complejo. En la cultura marajoara, ubicada en la ribera del río Amazonas, los muertos de la tribu eran deshuesados, sus huesos pintados de rojo y colocados en botes especiales que contenían alimentos. En estos botes se podían incluir huesos de animales y servían como una ofrenda a los dioses.

Las leyendas de los indios brasileños son riquísimas y cultivadas hasta hoy en muchas ciudades. Por ejemplo, las leyendas referentes a la serpiente decían que ésta representaba la inmortalidad. El **Boiu-gu**, la serpiente gigante, de poder mágico, era generadora de todos los especímenes de la selva y creadora del día y de la noche. En Bahía, esta

leyenda se asemeja a la leyenda de la serpiente emplumada mexicana Quetzalcóatl, lo cual puede comprobarse en el santuario de la ciudad de Bom Jesus da Lapa. Existen muchas otras creencias en relación a la serpiente. En la mitología de la Rudé, diosa del amor de los tupys, la serpiente servía como un dios de la moralidad devorando a las mujeres que perdiesen la virginidad.

La vida del indio brasileño se desarrollaba en una cultura ya determinada. A partir de un urbanismo simple y una arquitectura funcional, se practicaban las más diversas actividades como deportes, danza, magia, rituales religiosos... se cazaba por necesidad, pero también por placer. Cada acto creado era renovado. El arte también tenía una función importante, era decorativo y religioso. Se fabricaban pinturas y pigmentos extraídos de vegetales, tierras y minerales. La tinta que se utilizaba para el cuerpo en rituales y fiestas, servía también como adorno y condimento para la comida. Poseían una cerámica preciosa con motivos geométricos y figuras que anunciaban el diseño de un robot. Sus instrumentos de trabajo eran también diseñados con una sensibilidad artística y funcional. Los arcos y flechas para cazar, el torocana para comunicarse con otras tribus distantes, el tipiti para machacar la mandioca (yuca), la hamaca para descansar, complementaban la formación de esta cultura autónoma y compleja.

Todo esto tiene profundas raíces en la tierra, acompañado

de un misticisimo que cambia de tribu a tribu, pero es siempre transmitido a la siguiente generacion.

De los indios heredamos leyendas, mitos, la medicina popular, los hábitos alimenticios, los hábitos lingüísticos y la antropofagia. **La absorción del enemigo sacro para transformarlo en tótem.**

Los indios, junto con los negros, forman parte de la cultura clásica brasileña y son temas constantes de la práctica antropofágica.

Al analizar la contribución de la cultura negra en Brasil, encontramos una profunda influencia y un sentido único de integración étnica con vistas a la formación de una sociedad.

Los negros africanos, capturados en su **habitat** por los colonizadores del siglo XVI y remitidos a las tierras latinoamericanas, en países como Brasil, Colombia, Puerto Rico, Cuba, etc., tuvieron una fuerte presencia y participación en la formación de cada cultura de manera integral y completa.

Desembarcados en las ciudades, los negros eran comprados en los mercados por las familias de dinero y destinados a los más diversos servicios. En Brasil, el negro era valorado por el toque en las nalgas: los que tenían las nalgas más estrechas eran más caros. Los negros eran considerados incapaces de pensar y eran vistos como imperfectos físicamente. Hasta hoy algunas sociedades ignorantes se nutren

de la discriminación y el odio contra la raza negra. "La pretendida pobreza intelectual de los negros es un error que ha sido creado, mantenido, perpetuado por el esclavismo".²⁶

En la época de la esclavitud, pueblos enteros de africanos fueron transportados a varios países del mundo, luego tratados como una mercancía cara, más cara con el pasar del tiempo y codiciada por muchos. Importantes personalidades como el ilustrado Voltaire, eran accionistas de barcos negreros. Voltaire fue socio en el barco de nombre **O Congo**, y se ponía de acuerdo con el traficante: "Yo sé que los esclavos de nuestro navío son tratados con mucha dulzura y humanidad, entonces felicítome de tener buenos negocios, practicando al mismo tiempo una bella acción".²⁷ Nadie supo decir si se trataba de una ironía.

Los negros capturados por los portugueses se vieron forzados a asimilar la religión católica. A pesar de la implacable manía de los portugueses por catequizar, en la noche la fiesta vibraba en las **senzalas**: **chocalhos**, tambores, etc., estremeciendo el suelo en una colosal sincronía y estupenda facilidad para el ritmo, que más tarde daría la verdadera energía de nuestra música. Sus creencias eran flexibles, es decir, sin prejuicios, y todavía tuvieron lugar

²⁶Victor Schoelcher. *Esclavismo y colonización*, pág. 276.

²⁷P.M. Bardi. *op. cit.*, pág. 51.

para las diosas indígenas **Araribóia**, **Jurêma** y **Araína**, inclusive les atribuyeron el cariñoso título de **cabloco**.²⁸

Con el tiempo cedieron espacio también para Jesús, Nuestra Señora, San Antonio y San Jorge, claro, respectivamente renombrados como **Oxalá**, **Iemanjá**, **Oxossi** y **Ogum**. Surgieron religiones como la **umbanda**, el **candomblé**, la **macumba**, que hasta hoy tienen gran práctica en todos los niveles de la sociedad brasileña.

Este sincretismo religioso permeó de tal manera en la sociedad brasileña, que personas blancas y católicas, todos los años, lanzan flores al mar y prenden velas a la diosa negra **Iemanjá** (La reina del la aguas) en ocasión del año nuevo. Son tres culturas opuestas que los negros brasileños consiguen fundir, obligados a sincretizarse por el deseo de hermanarse, contribuyendo la enriquecedora concordia racial de Brasil. **Una conciencia participante, una rítmica religiosa.**

La participación de los negros en la cultura brasileña no se dio en los primeros años de su llegada, pero más tarde podemos identificar la profunda influencia que tuvimos de esta cultura. Por ejemplo, la **capoeira**, lucha en forma de danza, creada por los esclavos para intentar una posible revolución contra los portugueses, es practicada hasta hoy como un deporte en todas las ciudades brasileñas y es exportado al

²⁸ Son palabras del vocabulario brasileño: **senzala** era el lugar en las haciendas de azúcar donde dormían los negros; **chocalho** es un instrumento musical de origen africano; **Aribóia**, **Jurêma** y **Araína** son entidades espirituales indígenas y nombres bastante comunes en la sociedad brasileña.

mundo como una moda.

Los **capoeiristas** eran obligados a escamotear esta lucha en forma de danza-espectáculo para que los colonizadores no se dieran cuenta de que era realmente una lucha. Las familias de los **senhores do engenho** y la sociedad blanca de las ciudades en Brasil, asistían con interés y prejuicio a esta manifestación negra. Entre tanto, los negros vencían a los guardias portugueses de las haciendas de una manera espectacular y huían para los **quilombos**, que eran comunidades clandestinas donde finalmente podrían practicar todas las manifestaciones de su cultura, ahora mezclada con la sufrida experiencia blanca.

En la música, la cultura negra es innegablemente determinante para Brasil. La música de **capoeira**, la música religiosa, la **samba**, el **baião**, el **chorinho**, la **batucada**, la **marchinha**, etc., son fenómenos musicales conocidos por todo el mundo y ejemplos vivos de la presencia negra en Brasil. La mezcla de los negros con los indios también proporcionó otras manifestaciones musicales de igual intensidad, como el **frêvo**, el **maracatú**, el **maxixe**, el **xaxado**. De la mezcla de los negros con europeos nació el **rasqueado**, el **bambelô**, la **trova**, etc. Asimismo, es muy difícil determinar el origen exacto del gran número de ritmos existentes en Brasil, porque Brasil ha asimilado ritmos indígenas, negros y europeos, haciendo una mezcla entre todos y lanzando propuestas musicales propias. El **carnaval de Río** es un acontecimiento religioso de la raza.

Wagner sucumbe ante los fanáticos de Botafogo,²⁹ bárbaro y nuestro. La formación étnica rica: riqueza vegetal. El mineral, el Vatapá, el oro y la danza.³⁰

La comida es también una muestra de la resistencia de la cultura negra ante las culturas de dominación. La **feijoada** es el plato más popular en la culinaria brasileña. Se trata de una comida hecha con restos del cerdo que los señores de ingenio de los siglos de esclavitud no apreciaban. Los trozos desperdiciados del cerdo se les daban a los esclavos y éstos los mezclaban con frijoles en una olla grande y los dejaban cocinar durante muchas horas.

Existe una enorme cantidad de platillos y dulces de influencia negra en la culinaria brasileña, principalmente en Bahía. Bahía es el estado de Brasil donde más fácilmente pueden observarse las manifestaciones negras-brasileñas. En las calles, los niños juegan **capoeira**. En cada esquina de la ciudad de Salvador, las bahianas (negras) con su vestimenta blanca, montan quioscos vendiendo dulces y comidas rápidas.

La negritud en Brasil es un sentimiento por la memoria todavía fresca de un pasado histórico. Es una cuestión antropofágica. Todos los brasileños son negros en cierto sentido, sin importar sus rasgos raciales. La **capoeira** es

²⁹Botafogo es un equipo de fútbol.

³⁰Oswald de Andrade. Manifiesto de la poesía Pau-Brasil, 1925.

practicada por blancos, se hacen comidas negras cotidianamente en todas las casas, como por ejemplo el arroz con frijoles. Diversas religiones negras como el candomblé, la macumba, etc., son practicadas por blancos. Muchos brasileños tienen su santo protector católico y su correspondencia negra en el la umbanda o candomblé. La samba, así como diversos ritmos negros, tiene una profunda importancia dentro de la cultura brasileña y es hecha por blancos y negros. Algunas fiestas populares de origen europeo, son reinterpretadas según una visión negra, expresadas a través de la danza y de la comida. Sólo la antropofagia nos une socialmente, económicamente, filosóficamente. Única ley del mundo, expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos, de todas las religiones, de todos los tratados por la paz.

2 - ANTROPOFAGIA Y POSMODERNIDAD

¿De qué manera la posmodernidad occidental puede ser adoptada por la cultura brasileña o por la antropofagia?

Es importante decir que el supuesto posmodernismo brasileño o, por qué no, latinoamericano (obviamente respetando las diferencias entre cada país), no tiene nada que ver con el posmodernismo de sociedades tecnócratas primermundistas que tuvieron su avance moderno desde el Renacimiento. El posmodernismo de estos países se basa en el derrumbamiento de los ideales utópicos del imperialismo eurocéntrico y de su hijo insaciable, el capitalismo estadounidense, productos ambos de una visión del universo que responde a la estructuración racional del mundo y de la vida.

Las sociedades modernas están viviendo su catástrofe. La noción de que ya no es posible el rescate de los valores humanos por una organización social-política-económica controlada por las instituciones y fomentada por el dinero, generó un sentimiento de decadencia moral, material y espiritual que ha dado paso al derrumbamiento de la civilización occidental.

"La teoría posmoderna prefiere pensarse en términos de la 'muerte de la modernidad', como la liquidación del

potencial ilustrado de la modernidad y como la praxis de la contradicción y deconstrucción de sus esperanzas utópicas".³¹

La modernidad tenía la utópica premisa de que las artes y las ciencias no sólo desarrollarían el control de las fuerzas naturales, sino que también promoverían el progreso moral, la justicia de las instituciones, e incluso, la felicidad de los seres humanos. Lo que vemos ahora en los países más modernizados, es un sentido de decadencia generalizada, promovido justamente por la diferencia entre la realidad y la utopía del proyecto moderno de perfección. Este proyecto de perfección de la sociedad moderna produjo un temor por su sistema esclavizante.

En países super desarrollados como Estados Unidos, donde los derechos humanos llegaron a su auge, donde cada ciudadano tiene que respetar el límite del otro, se percibe una enorme contradicción de estos mismos derechos. Abogados y médicos corruptos buscan en las falsas demandas sus fuentes de riqueza, personas viven con el miedo de invadir los derechos del otro y ser demandados. La estricta norma de derechos humanos produjo asesinos y crímenes brutales que constituyeron el principal marketing de la empresa cinematográfica y periódicos sensacionalistas. La democracia estadounidense ya no diferencia entre una demanda simple de un ciudadano por mala conducta y la de un asesino de multitudes. El olvido de

³¹ Josep Picó. *Modernidad y posmodernidad*, pág. 64.

las conquistas interiores. Lo mismo sucede entre los países más desarrollados europeos, donde se registran cada año más y más suicidios. El individuo víctima del sistema.

A pesar de que en los países latinoamericanos nunca hubo el avance moderno correspondiente a los países prímermundistas, se perciben en menor proporción las enfermedades sociales provenientes del Occidente. Nunca tuvimos una industrialización sólida, ni un orden político-social basado en la racionalidad formal y material; nunca ingresamos plenamente a la sociedad de consumo y tampoco nuestra sociedad se organizó respetando a una estructuración funcional que sí podemos observar en el Occidente. Fue que nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental.

El posmodernismo occidental ya no cree en el discurso metafísico que una vez sostuvo su imperialismo y su capitalismo, y en algunas sociedades, como la de la norteamericana, basa toda su historia en una estructura enfocada hacia el consumismo. Por estas y otras razones, varios críticos e intelectuales del posmodernismo decretaron su muerte al mismo tiempo de su aparición. El posmodernismo, entonces, se caracterizó por ser un estado de espíritu o un estado intelectual de gente que ya no cree en el proyecto moderno de perfección, del progreso moral y tecnológico, de la justicia de las instituciones, pero sigue comprando en

shoppings centers, viviendo en las grandes metrópolis, sigue siendo esclava del sistema.

Para Simmel, "la modernidad occidental es un laberinto del cual no se puede escapar. Y el monstruo terrible al final de este laberinto es el dinero. La carencia de algo definido en el centro del alma nos impele a la búsqueda de la satisfacción momentánea en estímulos, sensaciones y actividades exteriores siempre nuevas proporcionadas por el dinero. Por tanto, sucede que nos estancamos en la inestabilidad e indefinición que se manifiestan como el tumulto de la metrópolis".³²

En este sentido, la posmodernidad es una conciencia todavía indefinida que intenta, de manera negativista y crítica de los tiempos en que vivimos, encontrar un contenido.

En Latinoamérica nunca hubo una creencia en las instituciones, ni tampoco en la política, siempre muy confusa y llena de dictaduras y corrupción explícita. Nunca hubo una creencia en la tecnología. Muchas sociedades latinoamericanas todavía practican una medicina primitiva y se valen de las enseñanzas antiguas. La moral todavía es dictada por la Iglesia católica y el consumismo es practicado por la minoría de la población. En otras palabras, nunca ingresamos plenamente en la era moderna. Por estas razones, sería válido especular si en Latinoamérica ha existido desde siempre un

³² *Ibid.*, pág. 484.

estado emocional e intelectual característico de la posmodernidad.

Evidentemente podemos determinar puntos comunes, considerando las diferencias ya mencionadas entre los dos mundos o entre los dos posmodernismos: Lejos de los modismos creados por las sociedades primermundistas, existe en las dos culturas una crisis moral, una pérdida de fe religiosa, un descrédito total en el futuro de la humanidad y una crisis espiritual (en mucha menor proporción en los países latinoamericanos), que hace que tengamos una preocupación en rescatar valores pasados, recuperar civilizaciones, orígenes, culturas correspondientes a cada país y lecciones no aprovechadas.

La ciencia y la tecnología ya no proveen el bienestar y la respuesta a todas las preguntas de la humanidad. El descrédito en estas dos instituciones surgió, principalmente, por su incapacidad para explicar y recoger ciertos fenómenos que son denominados fenómenos espirituales, no en un sentido religioso, sino en un sentido humano.

La crisis del futuro hizo germinar un nuevo discurso desde la década de los 60: el "discurso del otro".

La homosexualidad, el feminismo, lo étnico, lo pagano, el mundo de los sueños, la ecología, el hippie, el punk, etcétera, son conceptos aún no asimilados por la empresa moderna y se vuelven la principal estrategia del proyecto posmodernista occidental. Esta estrategia busca la relectura

y rescritura de la historia social y política de Occidente.

En el contexto posmodernista, la historia se entiende como una acumulación de varias historias personales y comunitarias, pero siempre subjetivas. Como consecuencia de este descubrimiento de otras historias, se experimenta una pérdida en la capacidad de situarse históricamente, a lo que contribuyen los medios electrónicos de comunicación por su capacidad de manejar múltiples espacios (culturas) simultáneamente. La imposición del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión.

Por otro lado, en Latinoamérica, este mismo discurso, "el discurso del otro", es revertido en una sola dirección: su pasado nativo, que debe ser recuperado en todos los sentidos. El derrumbamiento de otras historias se vuelve en contra de la historia occidental desde la conquista de América hasta el siglo XX, y el virus de la sociedad latinoamericana es definido por la influencia sofocante de las sociedades primormundistas.

Para tener una idea de cómo es contradictorio el discurso posmodernista occidental, tomemos como ejemplo la ecología. Desde los años 60, existe una preocupación de estas sociedades por denunciar la devastación de los recursos naturales. Determinan que la selva amazónica es el pulmón del mundo, y que la política ambiental de los gobiernos de los países sudamericanos que tocan esta selva es mala. Presionan a esos gobiernos, a través de instituciones y sanciones económicas,

para practicar una política ambientalista, al mismo tiempo que ejecutan experimentos científicos de la industria química en estos mismos países y en estas mismas selvas, desechando su basura en terrenos ajenos; y todo lo anterior, no obstante de que en sus propios países, los dichos pulmones del mundo ya fueron devastados hace siglos a cambio de una riqueza económica y en pro de un desarrollo científico y tecnológico.

En un incidente reciente en el Río Amazonas, el navío ecológico del Green Peace bloqueó otro navío, de origen brasileño, que estaba transportando madera destinada a la exportación. Inmediatamente, el gobierno de Brasil determinó la extradición del navío Green Peace y de sus ocupantes. Luego hubo manifestaciones en contra de este gobierno en varios países primermundistas.³³

Ellos no tienen el derecho, después de todas las atrocidades que cometieron en el medio ambiente mundial, a intervenir en algo que ya no les corresponde. La defensa de la naturaleza tiene que venir de una conciencia primitiva, del rescate de valores propios, de nuestras sociedades antiguas. Que Green Peace y otros grupos ecologistas primermundistas se ocupen de sus absurdos crímenes ambientalistas y no vengán a escamotear estos mismos crímenes acusándonos de destruir la naturaleza.

³³Green Peace es una institución ecológica de origen inglés, sin fines lucrativos y con sedes en varios países del mundo, que tiene por objetivo defender la naturaleza y acusar los crímenes ambientales a través de diversos tipos de manifestaciones que son casi performances o espetáculos artísticos.

El mismo discurso étnico de estas asociaciones, en el que están incluidos los latinoamericanos y "el resto del mundo", es totalmente contradictorio. Supuestamente intenta defender una posición favorable a través de la organización de varios grupos étnicos, pero al separar, al determinar, tachar y nombrar, están justamente tomando una posición racista en relación al grupo dominante. Para ellos, somos "el otro" y siempre lo vamos a seguir siendo hasta que la historia no pase a ser contada por nosotros, "los otros".

El centro de poder se fue definiendo a medida que definía al "resto del mundo". Al definirnos, ellos se volvieron más poderosos, más unidos y más lejanos. Al decir que nosotros no pertenecemos a su grupo, a su sociedad o a su cultura, tomaron una posición autoritaria con el objetivo de no dejar que se desarrollaran las otras historias. Esta estrategia, de identidad local y mensaje global, no se dio solamente en el campo de las artes, también en la conciencia del "resto del mundo", volviéndonos dependientes de este enorme ego occidental que va definiendo "al otro" y tornándonos inferiores con relación a ellos.

Pero a partir de cierto momento, este "otro" empieza también a definirlos a ellos, apropiándose de sus elementos para definirse a sí mismo, necesitamos de esta estrategia, dado que nuestra historia es la historia del dominio del pensamiento occidental en relación a nosotros. Así, empezamos a deconstruir este pensamiento, recondicionándolo y

transformándolo para justamente hacer un juego doble o triple. Es más o menos como el cuento del hechizo que se vuelve en contra del hechicero.

Tal vez lo que nos distingue de ellos es que nuestra historia y nuestra cultura todavía están siendo hechas, no son algo fácilmente definible; existe una cantidad de elementos sueltos para ser trabajados, elementos por investigar, historias olvidadas, mientras "los europeos ya tienen esta cuestión resuelta. Ellos ya no se preocupan por su identidad porque ésta ya está bien definida. Ya no hay elementos a ser trabajados. Existe un agotamiento de fuentes de creatividad y de espiritualidad".³⁴

¿Qué hacen entonces? Utilizan la fuerza del dinero en un sentido general, intentando apropiarse de este "Yo" no occidental, primitivo, para vencer su falta de creatividad y espiritualidad.

Esta sería una salida posmodernista para su sociedad colapsada. Pero, en contrapartida, existe otra conciencia, lo que llamamos posmodernismo latinoamericano o no occidental, que está empezando a tener una fuerza autóctona dentro de su propia cultura.

Los discursos sobre la identidad de Latinoamérica han proliferado, y la llamada antropología posmoderna intenta interpretar este discurso como una totalidad. El posmodernismo

³⁴ Ivonne Pini. op. cit., pág. 79.

occidental hace esta lectura cínica con respecto a nuestra identidad, por la simple razón de que nos ve, sobre la base de determinados intereses particulares, como un proceso de construcción colectiva, racional y propositiva; cuando en realidad nuestro posmodernismo se basa en la esencia de nuestra pluralidad, en las tradiciones, en el pasado de nuestras culturas, en la antropofagia, en el negro, en el indio y en el mestizaje.

Este posmodernismo se reviste de toda la información proveniente de Occidente, la recicla para escribir las primeras líneas de una nueva historia, de este nuevo pensamiento y conciencia. Es la forma más eficaz de crear un nuevo discurso: recoger la información, apropiarla, reacondicionarla y darle un enfoque nuevo y regional, que cuestiona la fundación del "otro".

Este posmodernismo lo definimos como antropofagia.

El posmodernismo en Brasil es el Movimiento Antropofágico de los años 20. La Posmodernidad brasileña debe basarse en el rescate de sus valores tradicionales. Solamente de esta manera se podría escapar de la fuerza del pensamiento occidental y, como consecuencia, de todas sus enfermedades sociales, su crisis de valores y de su probable colapso. Es a través de movimientos como el antropófago, que se están empezando a lanzar propuestas con el intento de suplantar este pensamiento, esta hegemonía, esta crisis espiritual, y encontrar una nueva manera de pensar, no más por la vía

racional y estructurada, sino por la recuperación de valores y civilizaciones pasadas, por el espíritu, por lo primitivo, por lo emotivo e irracional.

Esta nueva conciencia posmoderna nos ha hecho mirar hacia nosotros mismos, reconstruir nuestra identidad, recuperar nuestra memoria, asumirnos como somos realmente: una cultura antropófaga. La antropofagia está ligada a la multiculturalidad del pueblo brasileño o latinoamericano. Siempre comimos varias culturas y el resultado es una mezcla, a pesar de que a la mayoría de las personas residentes en Brasil le cuesta mucho asumir que por más blanco y rico que se sea, ahí están los indios, los negros, los europeos... en todas las clases sociales.

El posmodernismo de Brasil tiene que ver con el rescate de la cultura latinoamericana en general. Es decir, determina que la historia está totalmente equivocada, que debemos deconstruirla y recondicionarla para comenzar a escribir la otra historia, para crear una identidad independiente de la hegemonía del pensamiento occidental, para conducir al mundo a una posible salida por vía del rescate de ciertos valores rechazados por la empresa moderna, por el capitalismo, el comunismo, el socialismo, el occidentalismo, etc.

Dentro de esta preocupación de identificar una estética regionalista latinoamericana o brasileña, de proponer salidas para la crisis moderna y de hacer un reciclaje de la historia occidental, Brasil se lanza, a partir de las lecciones dejadas

y no aprovechadas del Movimiento Antropofágico de los años
20, a esta nueva conciencia posmodernista no occidental.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivas.



Luiz Zerbini

sin título, 1990

Acrílico sobre tela 180 X 330 cm

2.1 - DECONSTRUCCIÓN Y APROPIACIÓN: ¿ANTROPOFAGIA?

¿La antropofagia podría ser vista como predecesora del deconstructivismo y de la apropiación posmoderna?

La deconstrucción o deconstructivismo es un concepto aparentemente occidental creado dentro del universo posmodernista con el objetivo de descomponer, separar y dislocar elementos de un determinado sistema o de una secuencia histórica, desfamiliarizando estos elementos para empezar a percibir una nueva realidad, distinta de la que estábamos acostumbrados. El hecho de haberse concebido dentro de la posmodernidad, dio al deconstructivismo un carácter negativo, crítico de la modernidad y del nacionalismo filosófico occidental, según palabras de su principal exponente, el francés Jacques Derrida.³⁵

Derrida evidencia cómo el pensamiento occidental construyó su propio camino en dirección a su privilegiada posición frente al "resto de la historia". La deconstrucción de Derrida funciona como un freno a este pensamiento. Revela el otro lado de la historia, permite diferentes accesos y

³⁵ Jacques Derrida. *La écriture en peinture*. Este libro fue considerado el marco inicial del deconstructivismo, pues abrió un camino para la relectura de toda la historia del arte occidental, al criticar su propia historia basado en el estructuralismo y en la deconstrucción.

puntos de vista al pensamiento occidental, reconstruyendo y reagrupando sus viejos conceptos.

"Wellmex diría que la posmodernidad es un movimiento de deconstrucción y desenmascaramiento de la razón ilustrada como respuesta al proyecto modernista y su consiguiente fracaso, y a esta deconstrucción expresa: a) un rechazo ontológico de la filosofía occidental, b) una obsesión epistemológica con los fragmentos y fracturas, y c) un compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje".³⁶

La deconstrucción fue primeramente concebida dentro del universo lingüístico, la literatura y la filosofía. Posteriormente este concepto fue transferido a otros campos ajenos a las letras, como la arquitectura, la economía, las artes visuales, etc.

La deconstrucción no llega a representar un movimiento y mucho menos representa algo nuevo, más precisamente trabaja con la noción del espacio, la memoria y el tiempo, apropiándose de sus elementos para deconstruirlos, siempre dentro de un estricto sentido conservador, a pesar de que la práctica deconstructiva resulta para muchos radical y agresiva. Este sentido conservador al que me refiero, se manifiesta por la simple razón de que la deconstrucción trabaja siempre con la idea de recuperación, de

³⁶Josep Picó. op. cit., págs. 39 y 40.

reestructuración de un elemento dado. Con su atención dirigida hacia el pasado, intenta el rescate, sin importar el orden del espacio-tiempo, de la historia, conservando sus elementos que ahora van a ser deconstruidos para, con estos mismos elementos, lanzar una nueva propuesta.

El proyecto deconstructivo es, ante todo, un proyecto filosófico que intenta romper con la idea que tenemos de historia, proponiendo la creación de un nuevo corpus a partir del caos del corpus anterior. Nosotros estamos acostumbrados a aceptar las interpretaciones de la historia como una totalidad, y no tomamos en cuenta las varias mentiras y exageraciones, presiones y promociones, etcétera, que llevaron a cabo las personas que escribieron esta historia. ¿Quién puede garantizar que todos los sucesos mundiales desde la prehistoria son verdaderos? Lo que hace la deconstrucción es romper con las convenciones establecidas desde este punto de vista y promueve la fragmentación de la historia, dislocando y destruyendo sus conceptos.

En el caso de la antropofagia, la historia a ser deconstruida podría ser la historia del pensamiento occidental. En este sentido, relaciono la antropofagia con la deconstrucción. La antropofagia trabaja con la noción de desestructuración del Occidente, apropiándose de sus elementos para transformarlos, según la visión de cada artista, en elementos nacionales o no occidentales. Es casi como reacciona el cuerpo humano cuando ingiere algo que le hace daño,

entonces vomita el alimento que comió, pero lo que vomita resulta tener un aspecto distinto de lo que había ingerido. Junto con el vómito, salen otras sustancias que el cuerpo rechaza, así como elementos pertenecientes al cuerpo, como partículas de sangre u otras cosas.

El pensamiento occidental es el alimento que ingerimos durante varios siglos. Pero resulta que este alimento ya nos hizo daño y lo sigue haciendo, sólo que este cuerpo, que son las sociedades "no occidentales", se acostumbró a asimilar este alimento dañino. Lo que propone el movimiento antropofágico es comer, ingerir, apropiarse, para después forzar el vómito y sacar, de esta manera, toda esta influencia perjudicial, que resulta en un producto nuevo.

La relación, entonces, entre la antropofagia y el deconstructivismo es directa desde este punto de vista. La diferencia está en que el deconstructivismo forma parte, a pesar de criticarla, de la sociedad occidental. La antropofagia trabaja en su propio terreno, rescatando y defendiendo sus elementos de la influencia nefasta de las sociedades primermundistas.

La estética deconstructiva occidental tiene mucho que ver con un movimiento temprano del siglo XX, el dadaísmo. El proyecto dadaísta revela una antigua práctica deconstructiva. "Los artistas Dadá culparon a las fuerzas sociales, supuestamente racionales, del desarrollo científico y

tecnológico que condujo a los europeos a la autodestrucción. Ellos respondieron con un arte opuesto a lo racional, simultáneamente absurdo y lúdico, confrontacional y nihilista, intuitivo y emotivo".³⁷

¿Por qué citar el movimiento dadaísta dentro de la antropofagia?

Analizando el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, podemos identificar fácilmente elementos dadaístas o surrealistas.³⁸ Andrade estuvo influido por conceptos europeos que estaban en boga después de la Segunda Guerra Mundial, pero era ante todo un intelectual preocupado por crear una estética nueva, apropiándose de las ideas vanguardistas del modernismo e incorporándolas dentro de un pensamiento primitivista a partir del rescate de las culturas antiguas de Brasil. Lo que intentó desde el principio fue crear una vanguardia autóctona brasileña. Por esta razón no podemos clasificar su obra como dadaísta, a pesar de que ambos tienen una cierta similitud. Ambos eran burlones, criticaban la sociedad occidental, eran sarcásticos y tenían tendencias

³⁷ Ibid., pág. 178.

³⁸ El surrealismo fue registrado por algunos críticos como el hijo bastardo del dadaísmo.

canibales en un sentido cultural.³⁹

Andrade partía de la idea de que existió una probable poética indígena brasileña, con una gran libertad de rítmica y métrica de sus versos, que podría ser rescatada con el fin de producir una obra libre de las convenciones occidentales.

Por ejemplo, *Pau-Brasil* (1925) es una obra repleta de nacionalismo, donde el autor busca expresar, a través de las ideas trazadas por el Movimiento Antropofágico, una poesía desvinculada de los valores tradicionales (como en las vanguardias): "El Cabralismo. La civilización de los donadores. La Querencia y la Exportación. El Carnaval, el Sertão y la Favola, *Pau-Brasil*".⁴⁰ Otro ejemplo es *Falação*, que tiene las mismas características de *Pau-Brasil*: "La lengua sin arcaismos. Sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores".⁴¹

³⁹Como podemos comprobar en las revistas del grupo: 391 y *Canibale*.

⁴⁰Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*, 1925. *Sertão* es una región de Brasil que se caracteriza por la pobreza de su población a consecuencia del tipo de terreno seco, improductivo, de vegetación escasa. Las *favolas* son viviendas marginales ubicadas en los cerros de Río de Janeiro, *Pau-Brasil* es un árbol donde se extrae una madera noble, rara, apenas encontrada en Brasil.

⁴¹Oswald de Andrade. *Falação*. *Falação* significa habladería.

Antropofagia: ¿una nueva apropiación?

Tanto Oswald de Andrade como la antropofagia y el deconstructivismo trabajan con el concepto de apropiación, según se definió anteriormente. Andrade se apropió del vanguardismo occidental y de las culturas primitivas brasileñas para hacer su propia vanguardia. La antropofagia se apropia de la cultura occidental para reinterpretarla según una visión primitiva nacionalista. La deconstrucción se apropia de alguna historia o movimiento para descomponerla y desubicarla en el tiempo-espacio, transportando el "sujeto" apropiado a través del tiempo, revelando sus sutilezas y estructuras, construyendo un nuevo concepto a partir de un concepto anterior.

La apropiación parece formar parte de una estrategia posmodernista. La apropiación como un fin, como agente dislocador del objeto replicado, agrade los principios modernistas de reverencia a la originalidad. En el caso de los modernistas, ellos podían apropiarse una imagen o un artista conocido pero la apropiación como tal no era el centro de la cuestión intelectual de la obra.

La apropiación llega muchas veces a la frontera con la falsificación; de esta última se distingue por su intención. Existen cuatro tipos de apropiación que son:

- 1) La cita: incorporación de obras de arte, conceptos o

determinada secuencia histórica, en parte o como un todo, con el objetivo de dislocar, decontextualizando, sus conceptos.

2) La imitación: Hacer alusión a un obra de arte o idea, con el objetivo de homenajear, ironizar o despreciar esta obra o este concepto.

3) El plagio: Imitación de una obra de arte o ideas, con el objetivo de esconder la fuente real. La diferencia entre el plagiarío y el falsificador es que el falsificador esconde la propia autoría.

4) El pastiche: La ejecución de una obra hecha a través de una selección de varias obras o estilos.

La historia de la apropiación viene desde la antigüedad, pero lo pretendido al utilizar este concepto cambia de tiempo en tiempo. Los artistas, filósofos, escritores, científicos, etc. desde el comienzo de la historia hasta la primera mitad del siglo XX, se apropiaban de imágenes, fórmulas, conceptos, pero se preocupaban por no delatar la fuente de sus ideas por miedo a ser tachados de copiadore. La meta aquí era hacer algo que pareciese totalmente original, nuevo.

En la apropiación posmoderna, los artistas, escritores, pensadores, etc., redibujan, recrean, reinterpretan, imágenes o conceptos anteriormente creados por otra persona o época,

dando una nueva connotación al objeto apropiado, al volverlo propio o suyo. La intención aquí es revelar la fuente real del objeto apropiado, ya que éste se vuelve el sujeto principal o tema del asunto tratado.

En el caso de la antropofagia, ésta utiliza la apropiación de una manera deconstructiva: se apropia de la cultura occidental para deconstruir sus elementos y revertirlos en cuestiones nacionales. Este tipo de apropiación es totalmente directa y tiene un sentido crítico. Aquí se revela la fuente real del objeto apropiado, en este caso, la cultura occidental.

Podemos decir que el tipo de apropiación que practica la antropofagia es la cita. Al incorporar elementos deconstruidos de la cultura occidental y mezclarlos con elementos rescatados de la cultura primitiva, ella disloca y decontextualiza elementos de las dos culturas, para llegar a un resultado propio. Es decir, la antropofagia trabaja con elementos pertenecientes a otra cultura y elementos de otra época, volviéndolos suyos, pero sin escamotear el origen de los mismos.

A pesar de estar ubicada en los tiempos modernos (1920), la antropofagia utiliza una práctica apropiativa y deconstructiva poco común en esta época. En este sentido es válido especular si ella fue una predecesora de conceptos posteriormente asimilados, como es el caso del posmodernismo, de la apropiación posmoderna y del deconstructivismo.

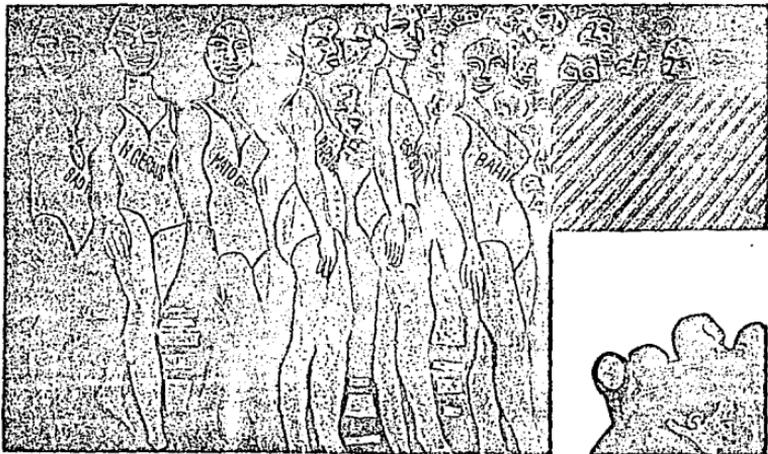
Ya tenfamos el comunismo. Ya tenfamos la lengua
surrealista, la edad de oro.

Caititi Caititi

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipejú.



Rubens Gerchman

Concurso do Niss Estacionamento, 1965

Tinta plástica sobre tela 142 X 242 cm

3 - LA ANTROPOFAGIA Y MI TRABAJO PERSONAL EN PINTURA

¿De qué manera es posible relacionar el concepto de antropofagia con un trabajo en pintura hecho en los años 90?

Al apropiarme del Movimiento Antropofágico brasileño de los años 20 y al trasponerlo en el tiempo y a mi trabajo, estoy dando una nueva interpretación a este movimiento, pero conservando sus características básicas. No es mi intención confrontar o negar este movimiento, sino hacer una nueva lectura del mismo.

Dentro de esta nueva lectura, aparece la crítica, la duda, las necesidades de la época en que vivimos y la urgencia de aplicar los conceptos, aunque reciclados, de la antropofagia. La época actual requiere otras necesidades antropofágicas diferentes a las que se hicieron en la década de los 20 en Brasil.

El tipo de antropofagia cultural que necesita este fin de siglo va dirigida a otros cuestionamientos. El Brasil de los años 90 revela una nefasta intervención, no solamente de Europa (como en los años 20), sino también de Estados Unidos, en forma de cultura occidental.

La cultura popular brasileña, las tradiciones populares, las leyendas, etc., son ahora sustituidas por videogames y

series televisivas provenientes de Estados Unidos, que forzosamente hacen que tengamos más conocimientos con respecto a una cultura ajena que de nuestra propia cultura. Siendo Brasil un país con tantas tradiciones festivas, con tantos estilos de música, cada una para una determinada ocasión, me detengo con el recuerdo de mi juventud, y me vienen a la memoria fiestas americanas con música rock y películas como **Flash Dance**, **Saturday Night Fever** y **Grease**.

Brasil precisa, más que nunca, de una identidad propia, o mejor, recuperar su identidad. Necesita escapar de la intervención esclavizante y dominadora de la cultura occidental, y la única manera de lograrlo es a través de la práctica antropofágica. Sólo una super antropofagia podría conformar una resistencia cultural. Es preciso comer la cultura dominante, deconstruirla, separar sus elementos, mezclarla con elementos no occidentales, nublar sus conceptos, exponer sus vísceras; comerla y vomitarla, enfrentarla para empezar a cambiar la situación. El Occidente es la situación y la antropofagia es la promesa. La edad de oro anunciada por **América Latina**.

En este sentido, mi trabajo en pintura pretende ser una lucha de la memoria contra el olvido; intenta rescatar, desde una visión personal, los elementos que caracterizan y distinguen la cultura de Brasil de otras culturas; establece la necesidad de una conciencia nacional; desea revelar, rebelándose, la urgencia de luchar por nuestra identidad.

Dentro de este enfoque, pretendo relacionar mi trabajo en pintura con la antropofagia.

¿Por qué el rescate del Movimiento Antropofágico de los años 20 en los 90?

Revisando movimientos y tendencias desde los años 30 hasta hoy, percibimos que Brasil se limitó a copiar las tendencias europeas y estadounidenses en boga, dando alguna o ninguna interpretación. La universalidad del arte brasileño es una mentira creada por intelectuales que intentan vivir de una manera occidental en tierras tupy.

Las Bienales de São Paulo son, en parte, culpables de este espíritu de importación y universalidad de la cultura brasileña, pues permiten la entrada de tendencias artísticas provenientes de Occidente, enfatizando estas tendencias y dándoles una connotación de mayor importancia frente al arte nacional.

Las artes plásticas brasileñas son tan vulnerables, que la llegada del pintor suizo Max Bill, con su retrospectiva en 1951 en el Museo de Arte de São Paulo, generó la creación de un nuevo movimiento brasileño: el Concretismo. Una simple exposición de un artista menor europeo hizo que los principios propuestos por la Bauhaus, así como el constructivismo ruso y el neoplasticismo holandés, generasen un movimiento artístico de gran repercusión nacional, inclusive en la construcción de

la ciudad de Brasilia (1960).

Después del Concretismo vino el Neoconcretismo. Con su manifiesto (1959), los neoconcretistas trataban de oponerse al desafío mecanicista del arte concreto, pero permanecían en contra de la irracionalidad del arte y sustentaban la creación de formas geométricas. El manifiesto que radicalizó en el país la actitud de un arte abstracto de severos principios constructivos, tuvo como su antecesor al constructivismo ruso de 1913. ¿Por qué defender la creación de un arte que nada tiene que ver con la realidad brasileña? Además, ¿por qué rehacer un arte que ya fue hecho por otro país en otra época? Son los equívocos absurdos consecuentes del deseo de importación. En este manifiesto decían: "No hay más continuidad. Entonces distinguimos a los que crean formas nuevas de principios viejos y los que crean formas nuevas de principios nuevos". Bueno, no se puede decir que lo que estaban haciendo eran formas nuevas ni conceptos nuevos. "El arte moderno no es ignorancia. Nosotros estamos contra la ignorancia".⁴² Yo diría que ignorancia era justamente lo que estaban haciendo.

Es triste ver esta degradación de una cultura, el bajar la cabeza ante el imperialismo cultural, todavía en vigor a fines del siglo XX.

Ya no es posible seguir con esta reverencia a lo que

⁴²Frederico de Moraes. Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX, pág. 106.

viene de afuera. Llegamos a los años 90 y la situación no cambia. En los salones nacionales, desfilan las últimas tendencias neoyorquinas de jóvenes artistas que prefieren oír el rap que la samba.

Constantemente me hago la pregunta si se debería borrar esta historia, o lo mejor sería deconstruirla para crear una nueva historia. Justificar la existencia de los artistas ya mencionados y otros de igual importancia para la lectura del arte brasileño. Justificar la existencia de un Volpi, después de haber existido Paul Klee. Justificar la existencia del movimiento concreto y neoconcreto, después del constructivismo ruso de Mondrian a Malevich. Justificar a Anita Mafalti, después de Matisse. Justificar la creación de Brasilia, después de la arquitectura de Le Corbusier. Justificar la *Geração 80*, sin recoger al neoexpresionismo alemán. Justificar Almirante de Castro, Carlos Fajardo y Eduardo Sued, sin tener que encajarlos dentro del movimiento minimalista internacional, ni tacharlos de copias de Donald Judd, Robert Morris y Richard Serra. Justificar la existencia de Barrio, Oiticica y José Resende, sin mencionar el Arte Povera italiano de Pistoletto, Paolini, Zorio, etc. Justificar el trabajo de Waldercio Caldas, Cildo Meireles y Jac Leirner, sin compararlo con el arte conceptual internacional de los 70 recién incorporado en los 90. Ver a Iberê Camargo o a Jorge Guinle, no como una interpretación personal del expresionismo abstracto estadounidense.

Comparando las artes con la música, por ejemplo, vemos una realidad totalmente distinta. La música brasileña siguió un camino mucho más propio, más ligado a la realidad nacional, más rico por no ser copia y por eso mismo más conocido fuera de Brasil. La música popular brasileña siempre renovó su vitalidad, nunca se basó en fórmulas importadas (como en los ejemplos mencionados anteriormente) y siempre buscó en la espontaneidad y cultura popular su temática.

¿Por qué no se puede hacer lo mismo con las artes plásticas brasileñas?

Si analizamos el trabajo pictórico de Tarsila do Amaral, podemos tener una idea de lo que se podría hacer en términos de artes plásticas brasileñas. Su obra es tal vez la más antropofágica de todo el escenario artístico de Brasil en todos los tiempos.

Amaral, en su simplicidad, sembraba ideas. Quería un regreso al Brasil, en su forma tradicional. Decía: "Vamos a descender a nuestra prehistoria oscura. Traer algunas cosas de este fondo inmenso, innato. Recoger los anales totémicos. Remezclar raíces de raza con un pensamiento de psicoanálisis. De este encuentro con las cosas que son nuestras, dentro de un clima creador, podremos alzar una nueva estructura de ideas, solidarias con los orígenes. Hacer un Brasil a nuestra

imagen y semejanza, de encadenamientos profundos".⁴³

Tarsila do Amaral decía estar desencantada con los esnobismos culturales provenientes de Europa. Se preguntaba: "¿Para qué Roma? Tenemos misterios en casa. La tierra embarazada. Voces nos acompañan de lejos. El arte no necesita de explicación". Habiendo viajado por Europa⁴⁴ junto con Oswald de Andrade, Tarsila contactó a Blaise Cendrars, estudió con Fernand Léger, asimiló los principios del Cubismo y de las vanguardias europeas. devoró y digirió. El resultado de sus telas, como **Abaporu** y **Antropofagia** (pág. 52), no tiene nada que ver con las tendencias fomentadas en Europa. A pesar de haber alimentado sus conocimientos en esta región del planeta, Tarsila elevó su plasticidad al grado máximo de lo que podemos llamar "primitivista" sin serlo, "vanguardista" por original y "nacionalista" al extremo.

Son paisajes brasileños. Diferente de los paisajes cultivados, medidos, compuesto por el esfuerzo del hombre europeo, el paisaje brasileño viene de "nuestra naturaleza tropical y virgen, que expresa lucha, fuerza desordenada, desmedida, y victoria contra la mirada nefasta de los que nos quieren poseer". Y sigue: "Entretanto, de este paisaje, cuanta sugerencia exuberante, violentamente emotiva, no se podría

⁴³Tarsila do Amaral, declaraciones de 1922 a la prensa de São Paulo.

⁴⁴Tarsila do Amaral llegó a Brasil en junio de 1922 y, al lado de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti y Menotti, compuso el "Grupo de los cinco". Dentro de este grupo, Amaral desarrolló una pintura nativa, tropical, campesina y vanguardista.

extraer para dar lugar a un temperamento de selección o la oportunidad de crear una gran escuela de pintura nacional".

Oswald de Andrade ya había hablado de una pintura nacional en **O Pirralho**. Ahí aconsejaba a los pintores jóvenes que "después de los años de aprendizaje técnico, se olviden de los recuerdos de motivos pictóricos que tuvieron e incorporaron a sus telas: nuestros medios, nuestro paisaje, nuestra vida, valiéndose de los recursos inmensos de Brasil, de los tesoros de colores, de la luz, etc. Que hagan un trabajo que manifieste una superioridad de nacionalidad".⁴⁵ En este artículo citaba la pintura natural y nacionalista de Almeida Júnior; decía que era un "precursor, encaminador y modelo", reconociendo que sus cuadros "no tenían una marca de personalidad genial, estupenda, fuera de crítica" como en los trabajos de Tarsila, pero "lo que podemos presentar de este pintor es que es un ejemplo de la cultura europea aprovechada y arte ensayado".

Entre Aleijadinho y los antropófagos de la década de los 20, muy pocos tuvieron la preocupación de hacer una pintura con características brasileñas. De la década de los 30 hasta los 90, raras fueron las luces de nacionalidad y autenticidad. La excepción es el arte suburbano de Rubens Gerchman (pág. 84) en trabajos realizados durante la década de los 60, como **A Bela Lindonéa y Concurso de Miss Estacionamiento; Homenajes**

⁴⁵Oswald de Andrade. "Em prol de uma pintura nacional", en **O Pirralho**, 2/1/1915, nº 168 - ano IV.

a **Cara de Cavalo** de Hélio Oiticica (pág. 26), los trabajos políticos de Cildo Meireles y la **Baba Antropofágica** de Lygia Clark, en los 70 (pág. 51); el primitivismo rural de Da Silva y Djanira (1950); los paisajes simbólicos populares de Ouro Preto como **Noites de São João** (pág. 113) y otros de la década de los 60 del pintor Guignard. En los años 80 y 90, podemos destacar la espectacular serie de Adriana Varejão (pág. 114) sobre el "arte barroco" de Minas Gerais; la poética obra de Leonilson con sus telas bordadas, metaforizando la esclavitud del pueblo brasileño a través de su propia esclavitud, el sida; los paisajes tropicales, llenos de colores y técnica virtuosa de Luiz Zerbini (pág. 74); los trabajos presentados en los 90 del enfermo mental Bispo do Rosário (págs. 97 y 98), con su imaginario popular, auténtico y metafórico; las telas de Daniel Senise (págs. 103 y 104), llenas de sentimientos religiosos, unas veces mezclados de catolicismo, otras veces incorporando religiones negras, indígenas, pero siempre con un misterio nato.

A pesar de estos ejemplos y entre otros no mencionados, la gran mayoría de los artistas actuales siguen haciendo un arte copiado, adoptando modismos que vienen de los grandes centros de arte internacional y del comercio. Por esta razón es importante este rescate de la antropofagia en los años 90.

¿De qué manera incorporo la antropofagia en mi trabajo de pintura?

A través de la temática adoptada en mis trabajos, busco acercarme más a un arte nacional, enfocando esta temática a cuestiones históricas brasileñas, como la conquista por los portugueses y grandes sucesos nacionales, e incorporando además escenarios indígenas, dichos populares, textos de canciones de varias épocas y poemas de autores brasileños y portugueses. La intención aquí es la creación de una pintura con pretensiones históricas. Pero no pretendo solamente relatar linealmente esta historia, sino que mi real intención es definir una ausencia de distinción entre los hechos actuales y los hechos remotos en un permanente estado de sonambulismo, como resultado de un pensamiento nublado o de una memoria fragmentaria.

Esta estrategia, sustentada por el acercamiento de la antropofagia con la deconstrucción, como vimos en el capítulo anterior, busca el rechazo de los hechos históricos tal cual nos fueron enseñados. El resultado pretende ser crítico más que ilustrativo, directo más que metafórico. Por esta razón, me apropio de imágenes y textos de otros artistas, brasileños o europeos, contemporáneos o de épocas pasadas.

La utilización de imágenes pertenecientes a otra persona, hace que se obtenga una realidad ilusoria. Es decir, utilizando imágenes o textos ya creados, contemporáneos o

antiguos, del imaginario popular o sacadas de libros de historia del arte, favorezco un acercamiento a la realidad histórica, ya que me apropio de los mismos elementos históricos existentes, proporcionando así las bases para la tarea deconstructora o antropófaga.

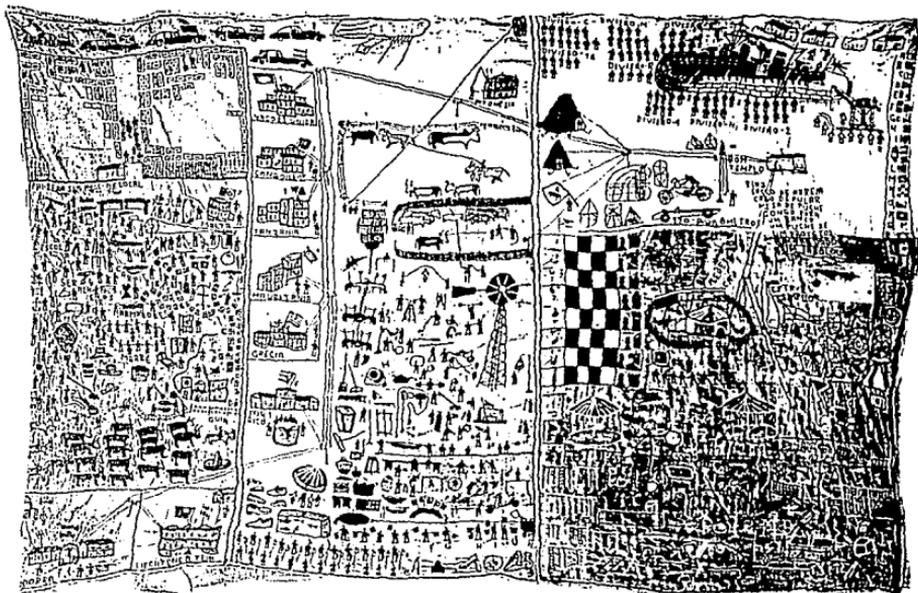
En esta tarea de apropiarme de imágenes sacadas de libros de historia, utilizo técnicas contemporáneas y occidentales como la fotoserigrafía y la computación gráfica, complementando la estrategia antropófaga de apropiar los recursos técnicos de la sociedad tecnológica para la creación de algo autóctono y lejano a esa realidad. Esta contradicción propositiva promueve la deconstrucción de ambos conceptos y técnicas referentes al desarrollo histórico del arte moderno, nublando sus conceptos historicistas y confluyendo para la desestructuración de esta verdad occidental.

La antropofagia está presente en este sentido. Me valgo de los dividendos anunciados por la posmodernidad, como apropiarme libremente de imágenes pertenecientes a otro artista, sin importarme la cuestión moderna de reverencia a la originalidad, para dar mi propia interpretación de la historia. Por otro lado, la posmodernidad me permitió la mirada hacia mi pasado, mis orígenes, cuestionando la propia existencia de mi cultura, de mi país. Este acercamiento con el pasado brasileño es de recuperación, de reconstrucción de identidad, de la búsqueda de la memoria, de reinterpretación, y nunca de negación, de superación, como en la modernidad.

"Aceptamos todas las instituciones conservadoras, pues es dentro de ellas mismas que haremos la inevitable renovación de Brasil, como lo hizo, a través de cuatro siglos, el alma de nuestra gente, a través de todas las expresiones históricas"⁴⁶ (Movimiento Verde-Amarelo, 1926).

A partir de este concepto, pretendo hacer una pintura de recuperación, mezclando técnicas, apropiándome de imágenes preexistentes, deconstruyendo la historia occidental, identificando mis orígenes, fundamentando mi identidad, valiéndome de las enseñanzas y prácticas antropofágicas para acercarme más a mi cultura y, de esta manera, contribuir en la formación de una pintura nacional.

⁴⁶Enciclopédia Abril Cultural. op. cit., pág. 108.



Bispo do Rosário
galoria deportiva, sin fecha
tela bordada, 132 X 192 cm



Bispo do Rosário
 virgenes en manada, sin fecha
 tela bordada, 139 X 46 cm

3.1 - LA TEMÁTICA

Podemos decir que no existe una diferencia entre la temática utilizada en mis trabajos y la temática utilizada por los intelectuales, escritores y artistas del Movimiento Antropofágico de los años 20. Esta temática está determinada por una cuestión historicista de recuperación nacional. La línea conductora entre todos mis trabajos puede ser vista como el rescate del Movimiento Antropofágico, pero éste es reinterpretado según mi visión personal y según las necesidades de la época actual.

En mi trabajo, la "gula cultural" no va dirigida a las vanguardias europeas, como en los años 20, sino que el antojo antropofágico de este fin de siglo apetece otros sabores.

Como vimos en los capítulos anteriores, la posmodernidad nos instiga, a los latinoamericanos, a superar a través de la recuperación de nuestras culturas clásicas, la cultura occidental. Digamos que la tarea antropofágica posmoderna es más sencilla y permite mayores labores que la antropofagia de los años 20. El posmodernismo nos permitió mirar más hacia nosotros mismos, nos dio confianza y poder intelectual, nos permitió a actuar más dentro de nuestros terrenos y ser autóctonos con mayor libertad.

El arte moderno desfavorecía tremendamente al arte que se producía en los países latinoamericanos por su posición

radical frente a la originalidad. Esta posición determinaba reglas internacionales que no nos daban otra opción sino la de seguir los grandes centros y tendencias contemporáneas. Cuando un artista hacía algo fuera de este contexto, era acusado de no ser moderno. Evidentemente, hubo manifestaciones de carácter reinterpretaivo y nacionalista, entre ellas la antropofagia, que han sido tan fructíferas como los inventos originales. Hoy sabemos que la originalidad no resulta importante y que podemos recoger nuestro pasado histórico de manera apropiativa y directa, conservadora y reciclada. Esta es la gran diferencia entre la antropofagia de los años 20 y la antropofagia que se puede hacer en los años 90.

De esta manera, a pesar de utilizar la misma temática, mi trabajo resulta totalmente distinto de los trabajos antropófagos realizados en los años 20. En comparación directa entre una tela hecha por mí y un trabajo de Tarsila do Amaral, por ejemplo, los artistas antropófagos de los 20 dirían que mi trabajo resulta extremadamente conservador y costumbrista, mientras Tarsila do Amaral sería caracterizada como vanguardista y original. En este sentido, mi pintura es más antigua, más tradicional y arcaica que los trabajos en pintura de los años 20, justamente por no seguir un patrón vanguardista, ni aspirar a ser original o inédita. Yo trabajo dentro de un estricto sentido conservador de recuperación de las tradiciones brasileñas, aprovechando ideas y movimientos abandonados, y muchas veces olvidados, del pasado. La

intención aquí no es generar una estética nueva, es más bien recuperar civilizaciones, costumbres, para llegar a una estética brasileña a partir de los elementos ya existentes de nuestra cultura.

Es a través de la apropiación de imágenes pertenecientes a otros artistas, occidentales o no, representados por fotografías, grabados, pinturas, textos..., que intento acercarme a esta estética nacional. Al mismo tiempo, ejecutando la práctica antropofágica, doy mi interpretación de la historia, modificando a mi manera y deseo, decontextualizándola, deconstruyéndola, acercándola a una posición nacionalista y regionalista.

Muchas veces relaciono imágenes antiguas con contemporáneas, sin respetar así jerarquías de orden histórico y mezclando distintos estilos artísticos. Por ejemplo, puedo apropiarme de un grabado del siglo XVI hecho por un europeo, contraponiéndolo con un retrato hecho por un artista barroco y yuxtaponiendo estas dos imágenes con un texto de un poema del siglo XX. La intención es crear un escenario híbrido, crítico, mestizo y antropofágico.

El factor religioso es otra característica que se puede mencionar sobre mis trabajos. Utilizo con frecuencia elementos que se derivan de antiguas culturas brasileñas o de religiones sincréticas que fusionan una espiritualidad de África y del catolicismo. Mezclo estos símbolos y signos religiosos con imágenes referentes al descubrimiento de Brasil por los

portugueses, intentando confrontarlas para obtener una fusión estética entre el mundo occidental y el mundo castizo, enfatizando el ritual mágico negro de la antropofagia.

Dentro de este procedimiento, utilizo muchas veces grabados del siglo XVI hechos por europeos que tienen como temática la conquista del nuevo mundo. Los grabados son tanto de orden artístico como documental y son visiones occidentales sobre los pueblos bárbaros latinoamericanos. Los europeos tenían mucha imaginación, una imaginación derivada del pavor por las leyendas indígenas. Así, figuran entre libros de historia grabados, dibujos y pinturas fantasmagóricas, dignos de un Bosch, donde se percibe el choque entre los dos mundos. Por ejemplo, el grabado hecho por un colonizador del siglo XVI, donde el monstruo marino Ipupiara⁴⁷ (portada) es atacado por un portugués, describe el pánico de los occidentales por lo desconocido y lo mágico.

Este choque entre los dos mundos separó lo que antes era primitivo de lo que a partir de ese momento pasó a ser Occidente. Entonces empieza la historia de la antropofagia cultural brasileña. Esta historia es descrita por mí, en mis pinturas, donde habitualmente me valgo de imágenes de carabelas, como símbolo de la conquista, para intercalar

⁴⁷El monstruo marino Ipupiara atacado por un portugués. Grabado de la História da la provincia de Santa Cruz de Pedro de Magalhães Gândavo, Lisboa, 1576. Durante las aventuras atlánticas, la imaginación del portugués dio lugar, dentro de la aventura brasileña, a la creación de mitos y leyendas. Ipupiara era un pez-mujer, fatal para los hombres que se aproximaban a él.

colores, formas, imágenes, pertenecientes a la cultura nata brasileña, o el sincretismo resultado de la conquista.

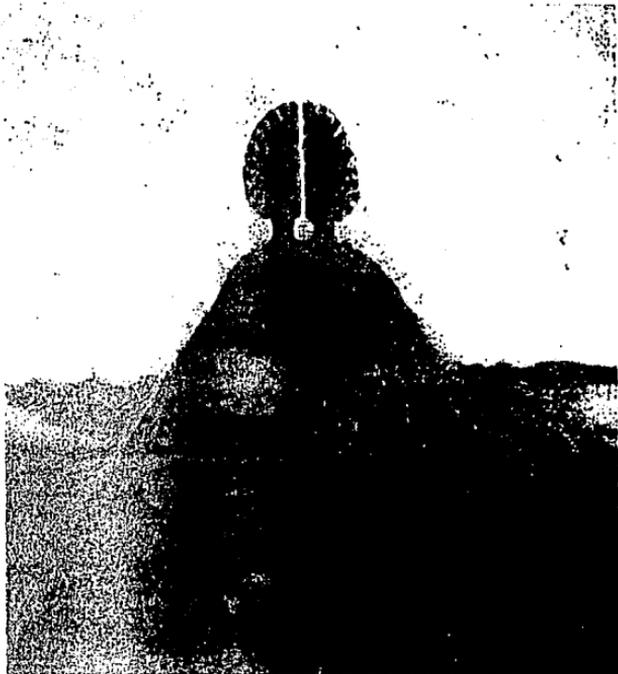
Del sincretismo entre las tres culturas existentes en Brasil, hay múltiples elementos interesantes para ser explorados en este fin de siglo, que convierten a la expresión "crisis del arte contemporáneo" en una ironía. La crisis es de los occidentales, no nuestra.



Daniel Senise,

sin título, 1993

óxido y esmalte sobre tela, 355 X 140 cm



Daniel Senise

sin título, 1992

técnica mixta sobre tela, 105 X 120 cm

3.2 - LA TÉCNICA

Todas las técnicas utilizadas en mi trabajo son complementos del concepto y de la temática. Cada técnica o material posee de antemano un valor propio, significa algo. Por ejemplo, yo no podría utilizar la técnica del óleo sin considerar toda su carga histórica. De esta manera, los medios aplicados en mi trabajo contribuyen conceptualmente con la temática, formando un ambiente propicio, objetivando una lectura única para llegar a un resultado óptimo con respecto a la relación entre el contenido y la forma de un cuadro. Los materiales y técnicas son definidos de acuerdo con el objetivo o concepto pretendidos en cada trabajo.

A partir de una idea, empiezo a determinar los materiales y técnicas a ser empleadas. La idea principal, sin embargo, es definida con la selección de la(s) imagen(es) a ser trabajada(s). En algunos casos son usados bocetos como guías de ejecución de un cuadro. Existen otros factores que, sin duda, pueden cambiar el esquema inicialmente planeado. Estos son el accidente y la experimentación.

En mi procedimiento artístico, la experimentación de técnicas y materiales es primordial y puede cambiar, con excepción de la temática, todo lo demás anteriormente conceptualizado. Es a través de la experimentación que se llega a un resultado único en cada cuadro. Este procedimiento

hace que la profesión de artista plástico se parezca a la del científico. La incorporación de materiales y técnicas inusitadas, producidas a partir del proceso de cada artista, hace que se obtenga la distinción entre una obra y otra. Por lo tanto, el tratamiento dado a cada uno de mis trabajos es individual, dependiendo de la reacción del mismo con respecto a los materiales y técnicas en él usadas.

También el factor accidental, que de cierta manera estaría incluido en la idea de la experimentación, es muchas veces decisivo para el buen resultado de una tela. Muchas veces, lo planeado en el boceto preliminar cambia totalmente debido a la aplicación de una técnica, o a la experimentación.

Además del accidente benéfico, resultado de una técnica mal aplicada o de la mala reacción de un material, existe el accidente derivado de la suerte, al encontrar una determinada imagen que muchas veces encaja perfectamente con las necesidades de un cuadro. Hubo trabajos donde algunas imágenes impresas fueron encontradas en la calle, en ferias o en una iglesia.

De esta manera, el accidente y la experimentación hacen que la investigación constante, tanto de orden material como conceptual, sea otro factor indispensable en mi proceso artístico.

A pesar de la investigación y experimentación, existen materiales con los que de antemano me identifico más y que los utilizo en todos los trabajos, por ejemplo la pintura

vinílica. Esta pintura es usada desde la preparación de la tela hasta los detalles finales de un cuadro. Las cualidades de la vinílica son la opacidad y el secado rápido y homogéneo. Otro material como el pigmento puro, en polvo, es usado con frecuencia para los fondos de las telas, siempre mezclado con pegamento blanco y agua.

Otra característica insustituible en mi trabajo es el uso del color, que es casi inconscientemente seleccionado. Los colores generalmente provienen de tres tonalidades principales: el rojo tierra, el amarillo tierra y el azul cobalto. Generalmente hago yo mismo los colores, por medio de pigmentos y aglutinantes que pueden ser agua y pegamento, o aceite de linaza. Con relación a los colores serigráficos, éstos sufren un tratamiento posterior con base en un barniz opaco.

La opacidad es otra característica preconcebida. Tanto las pinturas serigráficas, como las de óleo y vinílica, son pretendidamente opacas. La opacidad funciona conceptualmente dentro de mi trabajo como un elemento que alude a algo antiguo, viejo.

Es a través también de la selección de imágenes que se determina el formato de las telas. Como las imágenes son habitualmente grabados sacados de libros, son sometidos a un proceso de ampliación de su tamaño real. Por ejemplo, algunos grabados apropiados que originalmente medían no más de diez centímetros, fueron ampliados al tamaño de dos metros. El

formato de mis telas genéricamente es proporcional a la medida de mi cuerpo. Una medida bastante usual entre mis trabajos sería la de 1.75 m X 1.50 m. También manejo formatos pequeños, menores de un metro, que sirven comúnmente como bocetos preliminares a un cuadro.

Dentro de los materiales que, tras la experimentación, nunca cambian, está la tela. La tela, de algodón crudo y lo más gruesa que se pueda encontrar en tiendas especializadas, es preparada a veces con cola de conejo, otras veces con pegamento blanco para madera, mezclada con agua y carbonato de calcio. Lo que intento desde el inicio es determinar, o mejor, empezar un cierto diálogo con el material.

Este primer contacto con el material, industrializado y frío, es muy importante para producir una intimidad. Por esta razón, después de preparada, la tela es pegada al piso, doblada, unida una parte contra la otra, manchada con pigmentos, pintada, dibujada..., de esta manera adquiere una historia, una identidad, pues crea matices que pueden empezar a sugerir formas interesantes, algunas veces determinantes para la imagen que será aplicada.

Una vez iniciado este primer contacto con el material, la tela ya está preparada para recibir la imagen seleccionada anteriormente. Esta imagen generalmente es aplicada por medio de una de las técnicas más utilizadas por mí: la fotoserigrafía.

En mi trabajo, utilizo la fotoserigrafía por computadora

para apropiarme de las imágenes referentes a la temática vista en el capítulo anterior.

El procedimiento es como sigue: 1) seleccionar la imagen a ser apropiada; 2) repasarla en computadora, obteniendo un medio tono reticulado de la imagen; 3) ampliar en fotocopiadora al tamaño deseado para cada trabajo; 4) transparentar el papel para dar inicio a la serigrafía; 5) quemar la pantalla serigráfica con la imagen anteriormente ampliada y transparentada; 6) transportar la imagen a la tela, a través de la impresión serigráfica.⁴⁸

A partir de la imagen impresa sobre la tela, puedo seguir trabajando en serigrafía, añadiendo otras imágenes sobre la primera, o repitiendo varias veces la misma imagen.

La idea de repetición, en total acuerdo con las características básicas de la serigrafía, que el mismo nombre indica: imagen hecha en serie, es aprovechada aquí, conceptualmente y formalmente, para crear módulos de una misma imagen o de un mismo texto, conformando una ambientación dentro del cuadro donde se busca la unidad del mismo. Habitualmente trabajo con muchas telas al mismo tiempo, imprimiendo la misma imagen serigráfica en varias telas, lo que posibilita mayormente la experimentación.

La serigrafía funciona conceptualmente e interacciona de

⁴⁸La impresión serigráfica se hace con una pantalla que actúa como enmascaramiento, sujeta a una trama fina tensada en un bastidor. El color se hace pasar a través de esta trama, imprimiendo la imagen en una superficie colocada abajo.

manera práctica al apropiarse imágenes. La serigrafía propiamente dicha (comercial), se originó en los Estados Unidos durante la transición del siglo XIX al XX. Al utilizar la serigrafía en mis trabajos, que claramente es una técnica occidental, estoy poniendo en práctica los conceptos antropofágicos de apropiación de técnicas provenientes del Occidente, para volverlos propios a partir de la temática usada.

Esta técnica, utilizada hasta la saciedad por los artistas **pop**, hace que mis trabajos se parezcan formalmente a los trabajos hechos por Rauschenberg, Sigmar Polke y David Salle, entre otros. Lo que hace la diferencia es la aportación temática, como vimos en el capítulo anterior, y la experimentación.

Es importante decir que la serigrafía es una técnica complementaria, por esta razón no se les puede llamar serigrafías a mis trabajos, son más precisamente técnicas mixtas.

Además de la serigrafía, que es utilizada con mayor frecuencia por resultar el mejor y más práctico medio de reproducción de una imagen, utilizo otras técnicas de impresión como plantillas abiertas para la reproducción de textos, la xilografía, la fotografía, el **frottage**, impresión de telas de encaje, etc.

En algunos trabajos, como veremos en las ilustraciones, fueron utilizadas xilografías sobre las telas. La impresión

sobre tela del grabado en madera resulta distinta de la serigrafía. Esta técnica posibilita resultados más artesanales, menos precisos, y es usado aquí cuando quiero acercarme más a una realidad primitiva. Muchas veces las planchas que voy a trabajar sobre la tela son compradas en ferias de artesanías.

En trabajos recientes, fue incorporada la impresión sobre telas de encaje. Este tipo de impresión es usado por mí para definir fondos, o relacionarlo con una imagen dada. Se trata de pegar sobre la tela a ser trabajada una tela bordada, que puede tener diversos motivos y dibujos, después aplicar la pinutra, generalmente vinílica, sobre las dos telas. Al estar ya seca, la tela bordada es arrancada de la otra tela, y de este modo la imagen queda impresa en la tela de abajo.

Además de utilizar la serigrafía para la reproducción de textos, son usadas plantillas abiertas. Esta técnica consiste en dibujar las letras sobre una plantilla, que puede ser de papel o acrílico, y cortarlas para la consecuente aplicación de la pintura una vez fijada la plantilla en la tela. Las plantillas son usadas para textos cortos, para palabras sueltas o frases. En el caso de la repetición de un texto o la reproducción de textos largos por toda la extensión del cuadro, es utilizada la serigrafía.

También en sustitución de la fotoserigrafía, en el caso de reproducirse una fotografía, puede ser usada la simple proyección de la imagen sobre la tela, marcándola y pintándola

posteriormente. Esta técnica es utilizada principalmente por los hiperrealistas. Para la proyección de una imagen son utilizados el proyector de cuerpos opacos y el proyector de transparencias. Estos sustituyen la serigrafía cuando hay necesidad de reproducir una imagen a colores o cuando se desea reproducir una única imagen.

Existe un gran número de técnicas que puedo aprovechar en mi trabajo. Algunas técnicas surgen, como vimos anteriormente, a partir del accidente y de la experimentación. En cierto trabajo, fueron utilizados trapos destinados a la limpieza del taller. Estos trapos, llenos de marcas y colores, son lo que podemos llamar impresiones alternativas. En conjunto, cosidos, formaron un panel de módulos de impresiones del propio taller.

Las técnicas adecuadas para la buena conservación de una obra de arte, aquí son rechazadas por completo, y a su vez sustituidas por la infinidad de riquezas expresivas que me puede dar la experimentación de materiales y técnicas distintas, muchas veces contrarias desde el punto de vista físico-químico. Considero que el artista debe tener preocupaciones de orden expresivo con respecto al diálogo entre distintos materiales; conocimientos técnicos de carácter formal y aplicacional, en función siempre de la plasticidad de sus obras, y nunca partir de una preocupación de reacciones físico-químicas, de la perennidad de sus obras, de la ridícula reverencia a lo eterno... Juzgo la urgencia de una obra de

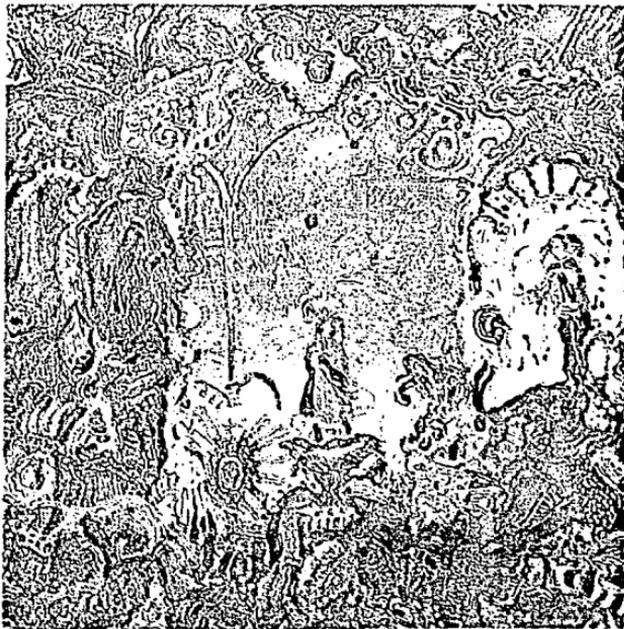
arte más importante que su futuro, que desde un punto de vista posmoderno, no existe.



Guignard

Noite de São João

óleo sobre tela, 45 X 27 cm, 1961.



Adriana Varejão

Altar, 1987

Acrílica y óleo sobre tela, 185 X 175

3.3 - OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE MI TRABAJO

En este capítulo serán analizados individualmente los trabajos en pintura presentados para esta tesis.

Este capítulo funciona también como un complemento a los dos últimos capítulos: la temática y la técnica. Aquí, las ideas descritas anteriormente serán ejemplificadas y explicadas específicamente a través de las ilustraciones anexas.

De la selección de los trabajos hechos durante los dos años de duración de la maestría, que resultó en el presente trabajo teórico, fueron tomados en cuenta la diversidad de técnicas, diferentes puntos de vista de la misma temática o imagen y el acercamiento con el asunto tratado en esta tesis.

ILUSTRACIÓN Nº 1, pág. 49. En este trabajo fue apropiado un grabado en madera del siglo XVI, hecho por un artista desconocido europeo. Esta imagen fue yuxtapuesta sobre un fondo ya trabajado. Por encima de la imagen de la carabela, fue pintada una soga determinando un eje céntrico que parte del extremo superior del cuadro y termina en la tercera parte inferior en el medio del casco del barco o donde empieza el

horizonte del mar. De esta manera, el cuadro está dividido por una línea horizontal en la parte inferior y un eje vertical en el medio del cuadro, formando ángulos de 90 grados. El fondo rojizo, dramático y rico en matices formados por transparencias obtenidas a través de muchas capas de pintura vinílica aguada, es contrapuesto con la imagen de la carabela en negro, impresa a través de la técnica de fotoserigrafía. El rojo y el negro, colores fuertes y contundentes, delatan una colonización no pacífica hecha por los portugueses a Brasil. La sogá, incompleta, metaforiza el forzado transplante religioso del catolicismo europeo frente al rechazo de los indígenas brasileños.

ILUSTRACIÓN Nº 2, pág. 50. Fue apropiado de un libro de historia este grabado en madera del siglo XVI hecho por un artista desconocido europeo. En este grabado, se ilustró un escenario típico de los indios brasileños con una carabela de fondo. Los indios realizaban una ceremonia canibalesca, comiendo y compartiendo pedazos de un guerrero entre los habitantes de la tribu. Esta xilografía denota el espanto de este europeo al ver esta extraña costumbre. La imagen apropiada fue reproducida por medio de fotoserigrafía sobre una tela ya trabajada con manchas. Sobre la imagen serigráfica fue escrito a mano, en letras pequeñas y blancas, el texto de una canción contemporánea. La misma canción es repetida secuencialmente por toda la superficie del cuadro y tiene una

pequeña parte ampliada y destacada en el primer plano en la parte inferior. La canción de Tom Jobim⁴⁹ y Vinicius de Moraes,⁵⁰ habla de la **saudade**⁵¹ de un hombre por su amada. La parte destacada dice: "Ve mi tristeza y dile a ella que..." En la parte superior derecha del cuadro, figura además un pequeño cuadro que retrata una **jangada**⁵², símbolo de la costa noreste de Brasil. La mezcla entre lo antiguo y lo contemporáneo, lo occidental y lo nativo, lo romántico y lo aterrador, logra que se obtenga un escenario ambiguo, híbrido y curioso; se decontextualizan de esta manera las imágenes utilizadas y sus conceptos habitualmente conocidos.

ILUSTRACIÓN Nº 3, pág. 52. En este trabajo fue utilizado el mismo grabado del ejemplo anterior. Digamos que los dos trabajos son gemelos. Actúan conceptualmente de manera igual. En esta pintura, apropié el texto de una canción popular brasileña contemporánea, de autoría de Chico Buarque,⁵³ donde

⁴⁹Antonio Carlos Jobim, cantante y poeta brasileño. Uno de los representantes de la **Bossa Nova**.

⁵⁰Vinicius de Moraes, cantante y poeta brasileño. Participó de la **Bossa Nova**, estilo de música brasileño de los años 50 y 60.

⁵¹**Saudade**. Palabra intraducible de la lengua portuguesa. En español podría ser interpretada como una mezcla de añoranza y nostalgia.

⁵²**Jangada** es una balsa pequeña hecha con troncos de árbol (generalmente madera balsa) la cual es tripulada por uno o más pescadores llamados **jangadeiros**.

⁵³Chico Buarque. Cantante, poeta y escritor contemporáneo brasileño.

dice: "Tu eras la más bonita de las cabrochas⁵⁴ de esta ala". Este texto es destacado en la parte inferior del cuadro y escrito a mano con letras rojas sobre una tira negra. La canción completa aparece repetida secuencialmente en la parte superior del cuadro debajo de la continuación en negativo (líneas blancas) del grabado apropiado (en negro). La composición es un factor curioso en este trabajo, ya que es determinada por dos tiras horizontales, una en la parte superior y la otra en la parte inferior, contrapuestas únicamente por los dos círculos en la extrema derecha del cuadro que forman un contrapunto conceptual dentro del trabajo. Los símbolos arquitectónicos del Renacimiento europeo confunden el ojo del espectador con su alusión a la tridimensionalidad, al mismo tiempo que interaccionan de manera determinante al separar los distintos mundos: el primitivo y el occidental. Esta distinción también se manifiesta a través del color blanco, destacado, de estos dos círculos sobre el grabado negro en fondo tierra. La carabela resalta por un rectángulo claro, con la intención de fortalecer la relación entre los símbolos occidentales y el escenario antropofágico del grabado, hecho también por un europeo en el mismo período de la historia.

⁵⁴Cabrocha es una figura femenina popular referente al carnaval de Brasil.

ILUSTRACIÓN Nº 4, pág. 53. Este trabajo es bastante simple y al mismo tiempo traduce con claridad lo que busco expresar a través de mis trabajos. Se trata del grabado de un artista desconocido del siglo XVII, que intentó retratar las actividades de un ingenio de azúcar en una hacienda típica de la época azucarera en la economía brasileña. Los esclavos transportan, almacenan y muelen la caña de azúcar, que va a ser exportada a varios países europeos, a través del control de los portugueses. El grabado fue impreso en color negro por medio de la fotoserigrafía. En algunas partes, la impresión resultó defectuosa, lo que posibilitó su fusión con el fondo abstracto aparentando huellas del tiempo. Ambos, fondo y figura, se complementan formalmente y conceptualmente, adquiriendo, así, una lectura concisa y única.

ILUSTRACIONES Nº 5 Y Nº 6, págs. 54 y 55. Juzgué importante representar aquí estos dos trabajos, sabiendo que no fueron hechos durante mi estancia en México. Son trabajos de 1993 que representan el inicio de todo mi proceso desarrollado en la maestría. El primero, una instalación formada por 25 cuadros de 20 X 27 cm, y el segundo, 6 cuadros del mismo formato, son repeticiones de la misma imagen sobre distintos fondos. La xilografía fue utilizada aquí para imprimir, sobre la superficie de la tela, la imagen de una jangada con el pescador o jangadeiro. La plancha fue comprada en una feria donde era vendida como un cuadro "relieve" y no como una

xilografía. La dificultad de imprimir la plancha de madera sobre la tela dio a estos trabajos diferentes aspectos: algunas impresiones resultaron malas, casi fundiéndose con el fondo, otras resultaron buenas y se puede observar claramente la imagen impresa. Estos efectos, en conjunto con la repetición de la misma imagen, representa la memoria fragmentaria de la cultura del *jangadeiro* del noreste brasileño, que oscila entre el recuerdo y el olvido.

ILUSTRACIONES Nº 7 Y Nº 8, págs. 56 y 57. En este cuadro figuran dos imágenes de ángeles (escultura en madera), provenientes del siglo XVIII y hechas por un artista desconocido del Barroco de Minas Gerais.⁵⁵ Las imágenes fueron impresas en fotoserigrafía sobre un fondo trabajado en serigrafía con distintas texturas. Posteriormente fue pintado un círculo entre los dos ángeles, que divide el cuadro en dos, confluyendo para una composición simétrica. Existen varios planos distintos en este trabajo: el fondo transparentado con colores pasteles, seguido del círculo que se asoma ligeramente frente al fondo, contribuyendo a que salten las imágenes de los ángeles, que a su vez son yuxtapuestos por un texto en letras blancas y rojas en primer plano. El texto es un poema

⁵⁵ Minas Gerais. Estado de Brasil que se caracterizó por crear un arte barroco con ciertas características brasileñas.

de Augusto dos Anjos,⁵⁶ "Versos a un sepulturero" que fue repetido secuencialmente por toda la extensión del cuadro. La idea fue metaforizar y homenajear a este artista cuyo nombre significa Augusto de los Ángeles, y al mismo tiempo comparar dos contextos distintos que fueron de igual importancia en términos de crear un arte autóctono: el Barroco mineiro y un artista rebelde contra los parámetros impuestos por el Simbolismo europeo. En la ilustración número 8 podemos ver más detalladamente cómo fueron impresas las figuras y el texto.

ILUSTRACIÓN Nº 9, pág. 59. Así como en el trabajo anterior, esta tela es un homenaje a Augusto dos Anjos. Este trabajo fue hecho casi en su totalidad en serigrafía. En el fondo, fueron utilizadas las mismas técnicas serigráficas del ejemplo anterior con distintas texturas y transparencias. El cuadro pequeño dislocado a la extrema derecha del cuadro grande, tuvo su fondo pintado con pintura vinílica, las imágenes de los ángeles en los colores rojo y negro impresas en fotoserigrafía, y el poema de Augusto dos Anjos repetido varias veces en la extensión del cuadro. La idea de utilizar un cuadro dentro de otro cuadro tiene como objetivo

⁵⁶ Augusto dos Anjos. *Versos a um coveiro*. 1896. Poeta marginal perteneciente al Simbolismo brasileño. Su poesía no se clasifica dentro de ningún género; se aproxima a la línea realista y oscura. Posee una composición original que revoluciona el ritmo de los versos y está enfocada a la temática repulsiva: ambientes terribles, muerte y cadáveres en decomposición, etc.

proporcionar una composición que parezca una carta sellada, o un sello postal. El cuadro pequeño blanco salta al primer plano, dando la ilusión de que los ángeles están flotando, mientras el otro ángel, el arcángel Gabriel, se funde con el fondo gris del cuadro grande.

La imagen del arcángel Gabriel fue encontrada en una iglesia y complementa la metáfora con el nombre del poeta. El culto a la religiosidad, lo bello y la musicalidad, son características de la corriente simbolista.

ILUSTRACIONES Nº 10 Y Nº 11, págs. 60 y 61. En este trabajo apropié una estrofa del poema *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto⁵⁷ que dice: "Y si somos severinos, iguales en todo en la vida, morimos de muerte igual, misma muerte severina: que es la muerte del que se muere de vejez antes de los treinta, de emboscada antes de los veinte, de hambre un poco por día", y se repite por toda la extensión del cuadro. Este poema trata del subdesarrollo de los pueblos del noreste de Brasil, que viven en la máxima miseria, y es contrapuesto por la imagen de una carabela refiriéndose a la conquista de

⁵⁷ João Cabral de Melo Neto. Nació en Recife en 1920. Poeta de temática social, retrató la vida de los pueblos del noreste brasileño, caracterizados por sus condiciones inhumanas de vida. En su poema *Morte e vida severina*, del cual seleccioné una estrofa, narra la historia de la peregrinación de Severino, que sale por la costa del noreste brasileño y se encuentra con la muerte en varios sitios, hasta que en la última deparace con el nacimiento de un niño.

América. Esta posición es frecuente en mis trabajos. Si las carabelas representan o representaron el Occidente, aquí las utilizo ilustrando algún poema que trate de problemas brasileños actuales, como la miseria, el hambre, etc. La imagen de la carabela aquí es la misma del trabajo de la ilustración número 1. Las mismas técnicas fueron utilizadas en esta tela, la diferencia es que la crítica es más directa y el ambiente es más oscuro, lo que lo hace uno de los trabajos más impactantes de esta selección. En el detalle ampliado (ilustración número 11), se puede percibir mejor la textura transparente del fondo en contraste con la impresión en negro de la imagen de la carabela y la aplicación en serigrafía del texto repetido con letras rosadas.

ILUSTRACIONES Nº 12 Y Nº 13, págs. 62 y 63. Este trabajo fue uno de los más elaborados en cuanto a la utilización de varias técnicas en conjunto. En esta tela, apropié una pintura referente al descubrimiento de América encontrada en una revista de moda y hecha por algún ilustrador que seguramente la copió de alguna pintura histórica, lo que imposibilita la identificación de la fuente real. A partir de la fotografía de la imagen, la reproduce en esta tela con la ayuda de un proyector de cuerpos opacos y utilizando los mismos colores, con el objetivo de copiar a la ilustración. Posteriormente, di un tratamiento con el aguarrás para difuminarla. Por encima de la pintura, imprimí a través de la fotoserigrafía la misma

imagen en un color negro. Este procedimiento hizo que se obtuviera un efecto de navío fantasma, al duplicar la imagen de la carabela. Además, fueron impresos mapas de América del Sur del siglo XVI, en posiciones que aluden al movimiento de rotación de la Tierra (ver detalle). Esta idea de rotación es reforzada por el semicírculo en torno a la imagen de la carabela, aludiendo también a la idea de un medallón portugués del Renacimiento. Posteriormente, la estrofa del poema de João Cabral de Melo Neto fue aplicada en serigrafía sobre un fondo negro, enmascarando las partes donde no se aplicaría el texto. Todos estos elementos confluyen para la formación de un escenario crítico, metafórico y fantasmagórico, indicados a través de una composición de diseño,⁵⁸ que hace de este trabajo el más ilustrativo de todos en esta selección.

⁵⁸ Este trabajo es el que más caracteriza mi formación en la licenciatura de diseñador gráfico.

CONCLUSIONES

El fin de la antropofagia cultural en los años 20 era la creación de una estética nacionalista totalmente desvinculada del dominio del pensamiento occidental. Este fin se lograba a partir de una estrategia: absorber todo el conocimiento occidental para deconstruirlo y presentar un resultado distinto de ese alimento ingerido y más cercano a algo que podría ser definido como pre-occidental o primitivo.

Este trabajo propone la reinterpretación del Movimiento Antropofágico de los años 20 en Brasil para la producción de un trabajo plástico hecho en los años 90 que utilice aquella estrategia. Como resultado, obtuve un trabajo donde conceptos occidentales como la apropiación posmoderna y la deconstrucción fueron incorporados dentro de un escenario nativo y propio.

Aprovechando los dividendos de la posmodernidad, que en mucho camina en contra del pensamiento occidental, concluyo esta tesis con un conjunto de lienzos que incorporan aspectos del posmodernismo con las ideas del Movimiento Antropofágico de los años 20. Así podemos decir que la antropofagia encuentra mejores resultados en tiempos de posmodernidad e indefinición.

La antropofagia y la posmodernidad en mucho se parecen; lo que me hace concluir que la antropofagia, entre otros

movimientos tempranos del siglo XX como el Dadaísmo, precedieron conceptos posmodernos vigentes en este fin de siglo.

La diferencia entre un trabajo plástico antropofágico de un trabajo plástico posmoderno, o la diferencia entre antropofagia y posmodernidad es de contenido, de verdad y de sinceridad. A pesar de que artistas posmodernos intentan acercarse a una realidad no occidental, ésta resulta irreal y poco honesta. Cabe a los artistas pertenecientes a culturas no occidentales, como los latinoamericanos, llegar a un resultado **posmoderno** que fundamente su real identidad, sus orígenes. La antropofagia es un medio para llegar a este resultado.

Frente a un posible colapso de la sociedad moderna o de la cultura occidental, la antropofagia representa una salida porque propone algo alternativo o una nueva propuesta con relación a los últimos acontecimientos mundiales, no más por la vía racional, esquemática, absolutista, sino a través del rescate de antiguos conocimientos de culturas ya olvidadas.

ANEXO I - ILUSTRACIONES

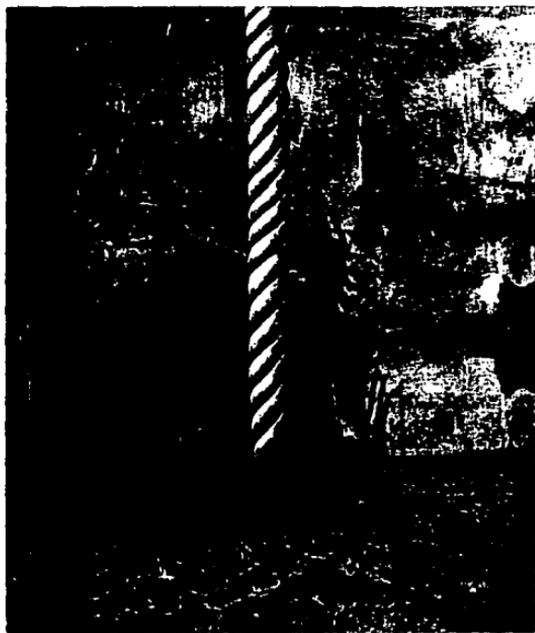


ILUSTRACIÓN Nº1 - CABRAL
TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA
178 X 138 cm - 1994 .



ILUSTRACIÓN Nº2 - VAI MINHA
TRISTEZA - TÉCNICA MIXTA SOBRE
TELA - 157 X 115 cm. - 1994



ILUSTRACIÓN Nº3 - CABROCHAS
TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA
157 X 115 cm - 1994 .



ILUSTRACIÓN N24 - ENGENHO
TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA
179 X 135 cm - 1994.



ILUSTRACIÓN Nº5 - 25 TRABAJOS
DE 20 X 27 cm - TÉCNICA MIXTA
SOBRE TELA - 1993



ILUSTRACIÓN Nº6 - 6 TRABAJOS DE
20 X 27 cm - TÉCNICA MIXTA
SOBRE TELA - 1993



ILUSTRACIÓN Nº7 - HOMENAGEM A
AUGUSTO DOS ANJOS 1 - TÉCNICA
MIXTA SOBRE TELA - 66 X 90 cm
1994.



ILUSTRACIÓN Nº9 - ANJOS -
TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA -
200 X 130 cm 1994



ILUSTRACIÓN Nº 11 - DETALLE

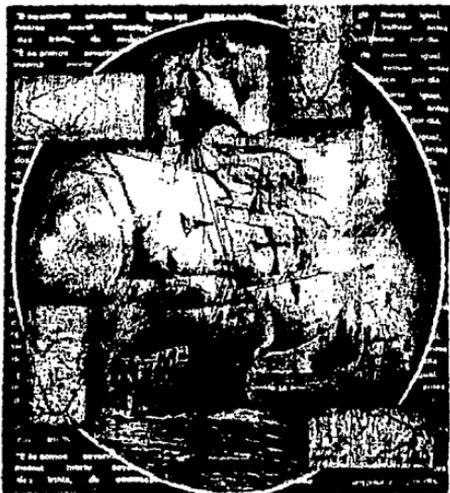


ILUSTRACIÓN Nº 12 - BRASIL
FANTASMA - TÉCNICA MIXTA SOBRE
TELA - 175 X 145 cm - 1994

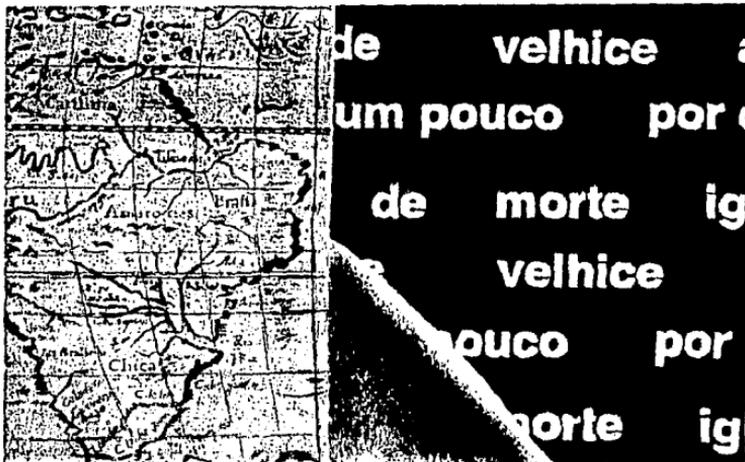


ILUSTRACIÓN Nº13 - DETALLE

140

FALLA DE ORIGEN

ANEXO I I - MANIFIESTO ANTROPÓFAGO

Sólo la antropofagia nos une socialmente, económicamente, filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos, de todas las religiones, de todos los tratados por la paz.

Tupy, or not tupy, that is the question.

Contra todos los catecismos y contra la madre de los Grachos.

Sólo me interesa lo que no es mío: ley del hombre, ley del antropófago.

Estamos cansados de todos los casados católicos sospechosos puestos en drama. Freud acabó con el enigma femenino y con otros sustos de la psicología impresa.

Lo que atropellaba la verdad era la ropa; el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción contra el hombre vestido. El cine americano informará.

Hijos del sol, madre de los vivos. Hallados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de añoranza, por los inmigrados, por los traficados y por los turistas en el país de la víbora-víbora.

Fue que nunca tuvimos gramáticas ni colecciones de viejos vegetales y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Holgazanes en el mapamundi del

Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Contra todos los importadores de la conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida y la mentalidad prelógica para que el señor Lévy-Bruhl estudie.

Queremos la Revolución Caribe. Mayor que la revolución francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos humanos.

La edad del oro anunciada por la América Latina.

Filiación. El contacto con el Brasil caribe. Oú Villeganhon print terre, Montaigne. El hombre natural, Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al bárbaro tecnificado del Keyserling. Caminamos.

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos que Cristo naciera en Bahía o en Belém do Pará.

Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira, autor de nuestro primer préstamo, para ganar comisión. El rey-analfabeta lo dijo: ponga esto en el papel pero sin mucha labia. Se hizo el préstamo. Gravamen para el azúcar brasileño. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia.

El espíritu se rehúsa a concebir el espíritu sin el

cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropofágica para el equilibrio contra las religiones del meridiano y las inquisiciones exteriores.

Sólo podemos atender al mundo oracular.

Teníamos la justicia, codificación de la venganza; la ciencia, codificación de la magia. Antropofagia. La transformación permanente del tabú en tótem.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivas, cadaverizadas. El stop del pensamiento que es dinámico, el individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas, de las injusticias románticas y el olvido de las conquistas interiores.

Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros.
Derroteros. Derroteros. Derroteros.

El instinto caribe.

Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación yo como parte del Cosmos al axioma Cosmos como parte del yo. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia.

Contra las élites vegetales. En comunicación con el suelo.

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue un carnaval. El indio vestido de senador del Imperio, fingiéndose Pitt; o figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses.

Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad del oro.

Caiti Caiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú

La magia y la vida. Teníamos la relación y la distribución de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes de dignidad. Y sabíamos trasportar el misterio y la muerte con el auxilio de algunas fórmulas gramaticales.

Le pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Me lo conf. Este hombre se llamaba Galli Mathfas.

Sólo hay determinismo donde no hay misterio. ¿Pero nosotros qué tenemos que ver con eso?

Contra las historias del hombre que empezaron en el Cabo Finistre. El mundo sin fechas, no rubricado, sin Napoleón, sin César.

La imposición del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión. Sólo la maquinaria y los transfusores de sangre.

Contra las sublimaciones antagónicas traídas en las carabelas.

Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropólogo, el vizconde de Cayrú: Es la mentira muchas veces repetida.

Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque

somos fuertes y vengativos como Jabuti.

Si Dios es la conciencia del universo increado, Guaraci es la madre de los vivientes. Jaci es la madre de los vegetales.

No tuvimos especulación. Pero teníamos adivinación. Teníamos política que es la ciencia de la distribución y un sistema social planetario.

Las migraciones. La fuga de los Estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los conservatorios y el tedio especulativo.

De William James a Voronoff. La transfiguración del tabú en tótem. Antropofagia.

El paterfamilias y la creación de la Moral de la Cigüeña: ignorancia real de las cosas + falta de imaginación + sentimiento de autoridad ante la prole curiosa.

Es necesario partir de un profundo ateísmo para llegar a la idea de Dios. Pero el caribe no lo necesitaba porque tenía Guaracy.

El objetivo creado reacciona como los ángeles caídos. Después Moisés divaga. ¿Pero qué tenemos que ver con todo eso?

Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad.

Contra el indio de antorcha. El indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de Antonio de Mariz.

En el matriacardo de Pindorama.

La alegría es la prueba de los nueve.

Contra la memoria fuente de costumbre. La experiencia personal renovada. Somos concretistas. Las ideas toman su lugar, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y otras parálisis. Por los derroteros. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas.

Contra Goethe, la madre de los Grachos y la Corte de Don Joao VI.

La alegría es la prueba de los nueve.

La lucha entre lo que se llamaría increado y la criatura ilustrada por la contradicción permanente del hombre y su tabú. El amor cotidiano y el **modus vivendi** capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem. La aventura humana. La terrena finalidad. Pero sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que se da, no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropófago. De carnal, se vuelve volitivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia hacinada en los pecados del catecismo -la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos.

Contra Anchieta cantándole a las once mil vírgenes del cielo en la tierra de Iracema -el patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

Nuestra independencia todavía no fue proclamada. Frase típica de Don João VI: -¡Hijo mío, pon esta corona en tu cabeza, antes que algún aventurero lo haga! Expulsamos la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu bragantino, las ordenaciones y el rapé de Marfa da Fonte.

Contra la realidad social, vestida y opresora, registrada por Freud -la realidad sin complejos, sin locura, sin prostitución y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

En Piratininga,

Año 374 de la deglutición del obispo Sardinha.

BIBLIOGRAFÍA

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo, Ed. Nobel, 1982.

ANDRADE, Oswald de. "Em prol de uma pintura nacional", en revista **O Pirralho**. Rio de Janeiro, nº 168, año IV, 2/1/1915.

ATKINS, Robert. **Artspeak**. New York, Abbeville Press, 1993.

ATKINS, Robert. **Artspoke**. New York, Abeville Press, 1993.

BARDI, P.M. **História da arte brasileira**. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1975.

BASTOS, Eliana. **Entre o escândalo e o sucesso. A Semana de 22 e o Armony Show**. São Paulo, UNICAMP, 1991.

BELL, Daniel. "El choque de las civilizaciones", en revista **Vuelta**. México, nº 212, mayo de 1994.

BEDIA, José. "Arte, posmodernidad y periferia en América Latina", en revista **Art Nexus**. Colombia, nº 14, 1994.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas brasileiros: 1922 - 1928.**
Rio de Janeiro, Ed. São José, 1966.

BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia.** Rio de Janeiro,
Civilização brasileira, 1977.

BRUNETE, Peter y David Wills. **Deconstruction and Visual Arts.**
New York, Press Syndicate of University of Cambridge, 1994.

DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture.** Paris, Flammarion,
1978.

DERRIDA, Jacques. **La deconstrucción en las fronteras de la
filosofía: la retirada de la metáfora.** Barcelona, Ed. Paedós,
I.C.E., Universidad Autónoma de Barcelona, 1989.

FOSTER, Hal. **La posmodernidad.** Barcelona, Ed. Kairos, 1988.

HERKENHOFF, Paulo. "Europa de almuerzo", en revista **Poliéster.**
México, vol. 2, núm. 8, 1994.

JONES, Amélia. **Posmodernism and the Engendering of Marcel
Duchamp.** New York, Cambridge University Press, 1984.

MORAES, Frederico de. **Artes plásticas na América Latina: do**

transe ao transitório. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1977.

MORAES, Frederico de. Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989.

MOSQUERA, Geraldo. "Arte, posmodernidad y periferia en América Latina", en revista Art Nexus. Colombia, nº 14, 1994.

PICO, Josep. Modernidad y posmodernidad. México, Ed. Alianza, 1990.

PINI, Ivonne. "Arte, posmodernidad y periferia en América Latina", en revista Art Nexus. Colombia, nº 14, 1994.

SCHOELCHER, Victor. Esclavismo y colonización. Paris, P.U.F., 1848.

VENTURI, Robert. Complexity and Contradiction in Architecture. New York, Aberville Press, 1960.