

# Cuatro escenarios del Arte Latinoamericano antes y en los prolegómenos de la Guerra Fría<sup>1</sup>

Dr. Antonio E. de Pedro  
(UPTC-Colombia, [labra1957@gmail.com](mailto:labra1957@gmail.com))

## Resumen

El presente texto se acerca al proceso y debate surgido en las primeras décadas del siglo XX en relación con la posibilidad de configurar un *Arte Americano* o *Panamericano*, capaz de aglutinar un modelo continental, que fuese capaz de posibilitar su ingreso en la modernidad artística occidental con voz propia. Nuestro estudio se desarrolla en dos momentos: un primer momento, de entusiasmo por dicha idea que se va a desarrollar preferentemente en el norte continental con México y Estados Unidos como promotores, pero que recibirá sus respectivas propuestas desde otras regiones del sur del continente (Escuela del Sur) y de Brasil; y, un segundo momento, en que dicho proceso decae y se abren brechas insuperables, especialmente en los prolegómenos de la Guerra Fría protagonizada por una política de bloques entre el bloque Soviético y el bloque Estadounidense, que terminará por romper con el proyecto panamericano; dando lugar a la aparición del Arte Latinoamericano, una política de acoso frente al muralismo mexicano y una abierta polémica ideológico-artística entre figurativos y abstractos.

**Palabras clave:** Arte Panamericano, Arte Americano, Moma, Arte Latinoamericano, Guerra Fría, abstraccionismo en Latinoamérica, muralismo mexicano.

## Summary

This text is about the process and the debate emerged in the early twentieth century regarding the possibility of setting up a Pan American Art or capable of binding a continental model, which was able to facilitate their entry into the Western artistic modernity own voice. Our study was conducted in two stages: first, enthusiasm for this idea to be preferentially developed in the continental north with Mexico and the United States as promoters, but will receive their respective proposals from other regions of southern (School South) and Brazil; and, a second time, when the process decays and insurmountable gaps open, especially on the eve of the Cold War starring policy blocks between the Soviet bloc and the US bloc, which eventually break the Pan project; leading to the emergence of Latin American Art, a policy of harassment against the Mexican muralists and an open ideological and artistic debate between figurative and abstract.

**Keywords:** Pan American Art, American Art, MOMA, Latin American Art, Cold War, abstractionism in Latin America, Mexican muralist.

---

<sup>1</sup> Este texto se deriva de dos conferencias que sobre este mismo tema tuve la oportunidad de ofrecer recientemente; la primera, en la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Paraná, Brasil el 27 de noviembre de 2014, durante el evento “IV Ciclo de Debates”. Programa de Mestrado em Integração Contemporânea da América Latina; la segunda, como conferencia de cierre del *IV Encuentro Internacional de Estudios Visuales Latinoamericanos “Imaginar América Latina. Pasado y presente de los Estudios Visuales”*, celebrado en la ciudad mexicana de Querétaro, el 4 de julio del 2015, bajo el auspicio del Museo Regional de Querétaro (INAH), Centro Queretano de la Imagen (INAH) y Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT).

## 1. Introducción

Durante décadas, el continente americano ha sufrido constantes momentos de debate en relación con la idea de la configuración de una identidad cultural continental. Se puede afirmar sin ambages, que fue en las primeras décadas del Siglo Veinte, cuando se vivió uno de esos momentos históricos, en el que el arte y la cultura, que se hacía a lo largo del continente, sintió la necesidad de preguntarse por su referente *Americano* a modo de un *Panamericanismo*. Con posterioridad, a partir de la década del 40', e intensificado después de la Segunda Guerra Mundial, este camino trazado empezó su declive hasta su total abandono, al Estados Unidos redireccionar sus presupuestos teóricos, e iniciar por su cuenta, la creación de un *American Arts*, diferenciado del resto del continente. En pleno proceso de Guerra Fría, los mismos Estados Unidos fueron acuñadores de diferencias subcontinentales en relación con el arte y la cultura, naciendo así la idea de un *Arte Latinoamericano*, para aquellas producciones y manifestaciones que viniesen de más allá del Río Grande.<sup>2</sup>

Para explorar algunas características del fenómeno antes señalado, quisiera detenerme en este texto, en cuatro escenarios al unísono. El primero, lo conformó el escenario de los Estados Unidos; el segundo el escenario mexicano; aunque en ambos, sería más correcto hablar no tanto de realidades nacionales en su conjunto, sino de ciudades que actúan como centros de representación de intereses nacionales, e incluso, como centros que “colonizan” otras periferias. Así, en Estados Unidos la ciudad de New York ejercerá de vanguardia del arte norteamericano, marcando pautas y diferencias; mientras que en México, será su capital, la que ejercerá esa actitud.

En el sur del continente, otro de los cuatro escenarios, estaría configurado entorno también a dos ciudades: el eje Montevideo-Buenos Aires. En el que el protagonismo recae en la *Escuela del Sur*, situada en la capital uruguaya, y con un líder indiscutible: el pintor y teórico uruguayo Joaquín Torres García.

Más al este del continente, nos encontraríamos con el referente brasilero, que tuvo como eje, la entonces en desarrollo industrial, ciudad de Sao Paulo, y al movimiento antropofágico como su máximo representante.

## 2. El escenario neoyorquino.

En el año de 1929, un grupo de coleccionista y ricos aficionados al arte, entre los que se contaban Josephine Porter Boardman, viuda del millonario Winthrop Murray Crane, Lizzie Bliss y Abby Aldrich Rockefeller, facilitaron los fondos económicos para la creación del primer museo de arte moderno que hubo en el continente: el MoMA, de la ciudad de New

---

<sup>2</sup> El origen de la llamada *Guerra Fría*, entre el bloque Soviético, liderado por la URSS y el Pacto de Varsovia, y el bloque Capitalista, liderado por los Estados Unidos y la OTAN, tendría su inicio en el año 1947 y se prologo hasta la disolución de la URSS, en el año de 1985.

York. Para el diseño de tan innovadora aventura, contrataron los servicios de un joven historiador del arte, egresado de Princeton y Harvard, Alfred H. Barr (1902-1981).<sup>3</sup> Alfred Barr, en su diseño del museo neoyorquino, hizo valer varias metáforas trasladadas al diseño museográfico, con las que pretendía dar claridad y sentido a su concepto de *Arte Americano*, y el papel que el MoMA debía jugar en dicho proyecto nacional. Con este fin, montará en 1936, en la ciudad de los rascacielos, la primera muestra de *Cubismo* y *Arte Abstracto* llevada a cabo en América. Al final de la introducción en el catálogo, Barr introduce la imagen de uno de sus famosos diseños: “Mapa del Arte Moderno” (Imagen 1), en el que se observa sintetizada, la cartografía de este nuevo *Arte Americano*, partiendo de las herencias, ramificaciones y movimientos que lo caracterizarían en aquellos momentos. Así, el arte moderno partiría de la fecha de 1890, y vendría impulsado por las obras de artistas europeos como Van Gogh, Gauguin y Cézanne, artistas que tendrían a París como el referente y centro de irradiación; pero también del arte japonés, las influencia de los postimpresionista como Seurat sobre el Fauvismo, el arte negro y la aparición del concepto de *Arte Primitivo* que tanta influencia tendría sobre Picasso y el Cubismo; y así su prolongación que Barr visualizada en función de una serie de fechas, hasta llegar al año 1935, en el que aparecerá el arte abstracto, tanto no-geométrico como el arte abstracto geométrico, como referente de la cultura moderna.

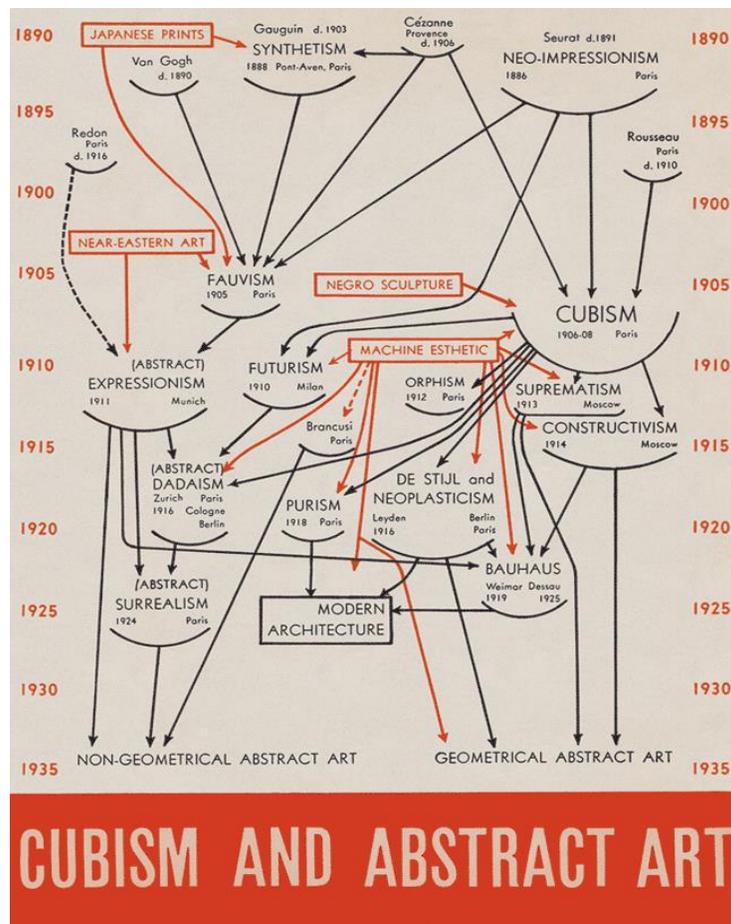


Imagen 1. “Mapa del Arte Moderno” de Alfred Barr

<sup>3</sup> Nació en Detroit, hijo de un maestro presbiteriano, y dirigió el MoMA desde 1929 hasta el año de 1943.

Es evidente que el planteamiento de Barr estaba sentando las bases de una interpretación del arte contemporáneo del siglo XX, en el que Europa, y particularmente las *Vanguardias Históricas*, jugaban el papel primordial en su nacimiento; teniendo como centro neurálgico de desarrollo, además de despliegue mundial, la ciudad francesa de París, en particular desde el desarrollo de la denominada *Escuela de París*.<sup>4</sup> De manera que todo aquel arte, desarrollado fuera de Europa y que se reclamase como moderno, “hijo de la modernidad”, caso del mismo proyecto del *Arte Americano*, debía beber de aquellas fuentes como referente de su autenticidad y legitimidad mundial.

Fue entonces así, como desde América, y no sólo desde New York, sino desde los otros puntos del triángulo cultural al que hemos hecho referencia, se fue configurando un cierto consenso entre críticos, museógrafos y artistas, a veces implícito y otras explícito, que otorgaba al arte europeo, al arte desarrollado en París, un sello de autenticidad y de reconocida vanguardia.

Pero volviendo al historiador norteamericano Alfred Barr, éste hacia el inicio de la década del cincuenta, ya en plenos prolegómenos del enfrentamiento entre potencias y bloques militares-económicos, realizó otro conocido diseño: “Torpedo” (Imagen 2); en el que se explica, esta vez recurriendo a la figura militar de un torpedo y de manera no vertical sino horizontal marcando más el sentido evolutivo, el desarrollo de la historia del arte contemporáneo americano, como un arte de tendencias panamericanas, y en el que todavía no tiene demarcadas las regionalizaciones que vendrán después, caso específico del *Arte Latinoamericano*.

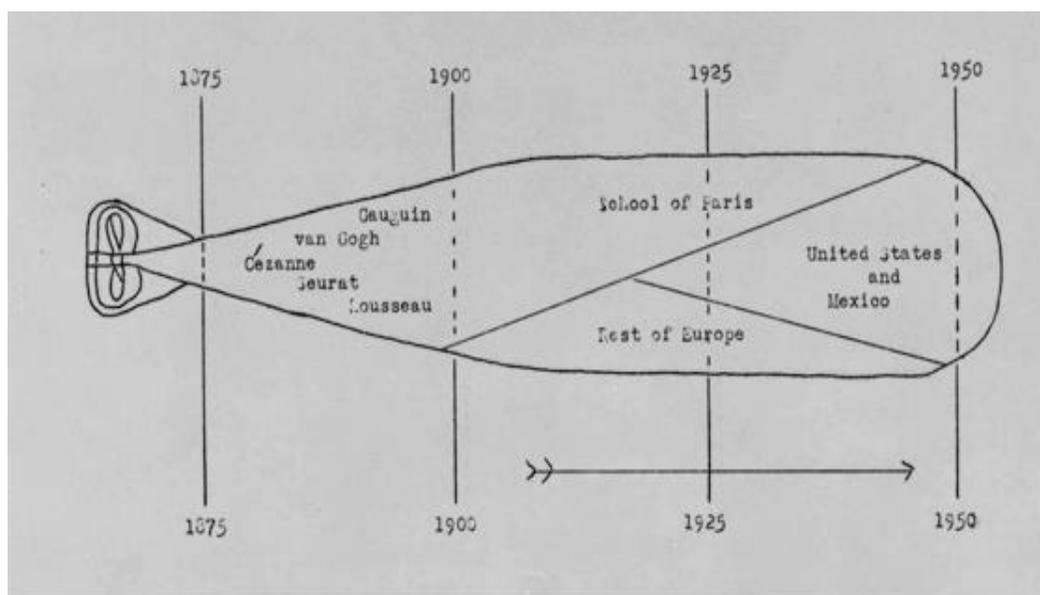


Imagen 2. “Torpedo de Barr”. Año de 1950. Diseño de Alfred Barr.

<sup>4</sup> La Escuela de París desarrollaría su principal actividad entre los años de 1915 a 1940. Los representantes de dicha escuela eran muy variados, yendo desde el post-impresionismo hasta el cubismo, el expresionismo, el surrealismo y el Fauvismo.

Como ha señalado el historiador del arte español, Fernando Checa, este diseño entraba en competencia, en primer lugar, con las ideas y programaciones del Museo Metropolitano de New York, un museo anterior al MoMA y que hasta entonces había servido de referente del arte estadounidense, que presentaba, por aquel entonces, colecciones de siglos anteriores al Veinte, y que había sido muy poco receptivo al arte contemporáneo. En segundo lugar, lo que intenta Barr, según Checa, era ofrecer al público norteamericano, por medio del MoMA, una lectura de la realidad artística y cultural de Occidental, en la que Estados Unidos ocupase un papel destacado, al modo de una prolongación –se podría hablar incluso de “heredera”- de ese occidentalismo cultural y artístico (2011: 1). Y, en tercer lugar, y esta es una reflexión mía no ya de Fernando Checa, el *Torpedo de Barr* sirve para constatar, todavía, para esos momentos recién terminada la Segunda Guerra Mundial, una fuerte alianza entre el arte que se hacía en Estados Unidos y el arte que se hacía más al sur, el arte mexicano, encabezado por el movimiento muralista.

A mi modo de ver, Fernando Checa omite algo muy importante desde una lectura latinoamericana. Como se observa, el motor del torpedo –la metáfora bélica es inminente en un mundo surgido de una confrontación mundial y que empieza a vivir una división entre bloques ideológicos- está impulsado evidentemente por las vanguardias históricas europea, en la que destaca la ya mencionada *Escuela de Paris* y el resto de Europa, presentes en el cuerpo central del torpedo, en la carga explosiva; mientras, en la cabeza del torpedo, aquella parte donde está el detonador que desencadena la destrucción del viejo panorama artístico exaltado por el Museo Metropolitano, está compuesta por el arte estadounidense y el arte mexicano; es decir, ambas manifestaciones son fundamentales para el desarrollo de una idea que inicialmente estaba en la mente de Barr y en el proyecto museográfico del MoMa: la creación de un *Arte Panamericano* de vocación continental.

### **3. El escenario mexicano**

Desde los años veinte, en la ciudad de México, se había venido desarrollando tempranamente una postura artística y estética que algunos analistas han llamado de “descolonización cultural” (Reyes Palma, 1994). El muralismo mexicano, y no pretendo aquí ahora ni descubrirlo ni ofrecer mayores datos sobre su fructífera historia ampliamente estudiada y criticada, fue ese movimiento que de la mano, principalmente, de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y, de manera peculiar, Rufino Tamayo, tuvo intención de proyectarse como un referente sustancial no sólo del arte mexicano, sino de un arte con vocación continental.

En este sentido, el proyecto continental se afianzo a medida de que la influencia del muralismo fue más notable en los Estados Unidos, y también lograba extender sus influencias al sur del continente, particularmente en el cono sur, gracias a la visita de David Alfaro Siqueiros a Uruguay (Piñero, 2014). Diego Rivera desde los años cuarenta, había plasmado una visión panamericanista del arte y la cultura americana continental, en su célebre mural para la Feria de San Francisco, en el que el enlace de las dos Américas, la del norte y la del sur – un norte tecnológico y un sur secular y determinado por la influencia de las culturas indígenas- quedaba enlazado por una deidad mexicana: la *Coatlicue*, que aquí aparece en forma de representación mecánica (Imagen 3). La imagen de San Francisco tenía un antecedente

anterior en el mural que Rivera pintó en 1932 para el Instituto de Artes de Detroit, en la que aparece, por primera vez, la Coatlicue prehispánica a modo de máquina del progreso, y de enlace de dos tiempos: la tradición y el progreso del arte que se debe dar en el continente (Imagen 4)



Imagen 3. Diego Rivera. *PanAmerican Unity*, 1940. San Francisco City Colleges.



Imagen 4. Diego Rivera, *La Industria de Detroit muro sur*, 1932. Instituto de Artes en Detroit.

Unos años antes, y como muestra de la influencia del arte mexicano en el arte y la cultura visual de los Estados Unidos, el 14 de octubre de 1930 (la exposición duro hasta el 9 de noviembre), el *Metropolitan* de New York había montado la primera muestra de arte mexicano, en el que el gran protagonista era el mismo Diego Rivera. Un año después, en 1931, el triunfo de Rivera y el muralismo mexicano quedo “institucionalizado” en los Estados Unidos, con la exposición del 23 al 31 de diciembre con su exposición en el MoMA. En ella se exhibieron 149 piezas y cinco murales portátiles de temática mexicana y no exenta de referencias revolucionarias. Este hecho reconoció Diego Rivera como el artista americano más influyente del siglo XX; así como su notable contribución al arte moderno occidental, y, la aceptación de convertirse en un pintor de notable predicamento en la pintura estadounidense.

En esos tiempos de esta relación “idílica” entre el arte muralista mexicano y el arte estadounidense, la influencia del país del norte también fue importante para México. Eran tiempos en que la recién fundada *Sociedad de Arte Moderno* de la capital mexicana, sociedad patrocinada por capital norteamericano y de personalidades muy cercanas al círculo del MoMA como Alfred Barr y Rene de Harnoncourt, ejercía cierta presión sobre el arte mexicano, influyendo en su apertura hacia ciertos movimientos como el cubismo y otros provenientes de las vanguardias, que el nacionalismo artístico mexicano no solía ver con buenos ojos. Así, y bajo esta influencia se llevó en la ciudad de México, la primera exposición de Picasso, en el año de 1944. Exposición que tuvo gran influencia de público, pero que también desato abiertas y agrias polémicas sobre el arte abstracto, las vanguardias históricas y el rumbo que debía tener el arte mexicano y, como no, el proyecto artístico panamericano. David Alfaro Siqueiros, quien observaba esta influencia norteamericana con recelo, acuso a el Moma y sus teóricos y museógrafos, de estar llevando a México por la senda equivocada del abstraccionismo. Siqueiros, al contrario que Rivera, estaba profundamente comprometido con el realismo socialista soviético y con el ideario político de Stalin; y sus ataques a los abstractos, que también incluía a Picasso a pesar de que este era comunista, fueron constantes. En el año de 1945, una publicación de Siqueiros concentraba todas sus críticas: *No hay más ruta que la nuestra*, libro publicado por la Secretaria de Educación Pública (SEP), y que en cierta forma hacía entender que sus visión era compartida por parte del Estado mexicano.

A esta situación de defensa del nacionalismo y el figurativismo realista, se va a unir el hecho de que en 1946, el político Miguel Alemán fue nombrado presidente de la república mexicana. Entre sus primeras medidas en defensa de la cultura mexicana, fue incorporar el muralismo como una expresión nacional, incluyéndolo en la llamada *Escuela Mexicana*; y favorecer su difusión y defensa como una “empresa de Estado” a nivel nacional e internacional. El Presidente Alemán tenía en mente, convertir al arte mexicano en un referente emblemático de su política nacionalista. En un instrumento indiscutible del fomento del país en los grandes centros internacionales, en particular en Europa, con el fin de impulsar el turismo y la inversión de capitales. Para llevar a cabo esta política de Estado, se hizo con los servicios del museógrafo mexicano Fernando Gamboa (1909-1990).

#### **4. La situación se torna diferente**

Una vez terminada la *Segunda Guerra Mundial*, y después del proceso de división de Europa en dos bloques, y el divorcio entre los aliados y la URSS, se dio inicio a lo que se conoce como la *Guerra Fría*. Para el continente americano en materia de cultura y arte, supuso la ruptura con el proyecto panamericano. Fue el momento histórico en el que los Estados Unidos abandona la idea de un arte para el continente, y comienza a identificar y establecer diferencias entre el norte y el sur. Así, el arte que se desarrolla en su propio país pasa a ser identificado como el auténtico *Arte Americano*; mientras el arte que se desarrolla al sur de sus fronteras, recibe el calificativo de *Arte Latinoamericano*. Como afirma Francisco Reyes, “con ello los valores de occidente recayeron, no sólo en un movimiento estilístico determinado (el expresionismo abstracto), en una escuela o en una ciudad específica (Nueva York), sino en la zona que ya se ejercía el control económico del mundo: los Estados Unidos” (1994: 9).

Surgió así, un “nacionalismo encubierto”, por emplear el término de Reyes, que bajo el paraguas de la herencia del lenguaje legado por Europa, tendría continuidad en el *Expresionismo Abstracto* estadounidense; actuando de manera excluyente frente a todo aquel tipo de lenguaje y cultural que no viese el mundo bajo la mirada de una supuesta “neutralidad estética”. Como afirma nuevamente Reyes, “trasfiriendo los mecanismos de control hacia los campos mediadores: las instituciones difusoras (museos como el MoMA que termino asociado a la Agencia de Inteligencia (CIA), el mercado, y las galerías de arte” (1994: 10).

Mientras el arte abstracto se revalorizaba y se ofrecía desde Estados Unidos como un arte “no político”, un arte producto de una estética autodefinida como libre y democrática, representante por excelencia de la ideología capitalista; el figurativismo de corte realista, era considerado academicista, anticuado y dictado por la política y la ideología comunista; era ese, un arte ideologizado, como el que practicaban los muralistas mexicanos y los artistas soviéticos.

La demarcación geográfica y cultural del ahora *Arte Americano* y el resto del arte que se hace en Latinoamérica, va a tener su primer gran precedente unos años antes, en el año 1942. Año en que el MoMA realizó la primera exposición sobre *Arte Latinoamericano* (*New Aquisitions: Latin American Art*). Desde ese momento, se va a producir una continuada demarcación geográfica que tendrá su momento álgido en la década del 50’ con la paulatina expulsión del figurativismo realista mexicano del panorama de influencias aceptables y necesarias del arte estadounidense. Como muy bien ha señalado la investigadora Gabriela Piñero, *New Aquisitions* “fue la primera muestra cuyo recorte se tensionó con la articulación de la colección del MOMA, organizada desde sus inicios en una estructura departamental de medios o disciplinas” (2014: 15).

En un reciente libro de 2010<sup>5</sup>, Eduardo Subirats deja constancia que el gran discurso formalista de la modernidad (abstraccionismo producto del cubismo), había sido formulado e instaurado una vez destruida las bohemias vanguardistas europeas, “por los totalitarismos corporativos modernos bajo la autoridad global del MoMA de Nueva York y bajo el título de *International Stile*” (2010: 60). La nueva gramática estilística internacional, derivada de este abstraccionismo absolutista, “estaba institucionalmente subordinada a los valores de los sistemas políticos democráticos, al capitalismo industrial y posindustrial, y a su expansión global; como lo estuvieron también las estrategias culturales de la Guerra Fría” (Subirats, 2010: 60). De esta manera, o el arte de la modernidad, del “mundo libre”, se hacía en el

---

<sup>5</sup> SUBIRATS, Eduardo, *Arte en una edad de destrucción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010

lenguaje de *lo abstracto*, o se caía en el lenguaje anticuado e ideológicamente manipulado de la figuración.

En México, la gran parte de los cabezas del muralismo, a partir de 1950, mantuvieron posturas más extremas y cerraron filas en torno al Partido Comunista Mexicano, respaldando con sus acciones y trabajos artísticos, posiciones cercanas al realismo soviético.

A nivel del Estado mexicano, se va a producir también una política marcada por un nacionalismo de corte humanista, que se ofreció como “tercera vía” (acordémonos de México y su notable influencia en la corriente de los países “no alineados” durante la *Guerra Fría*) y que pasó a la ofensiva desarrollando una estrategia de posicionamiento mundial, en particular en Europa. Como ya quedó señalado, Fernando Gamboa, fue el encargado por el Presidente Alamán de diseñar y de desarrollar una política de “contra-ataque” que tenía como objetivo primordial, colocar a la cultura y el arte mexicano en las ciudades europeas más importantes, empezando por su participación en la *XXV Bienal de Venecia* del año 1950, y continuando con exposiciones en París, Londres y Estocolmo, para terminar con la *Exposición Universal de Bruselas* del año 1958. Para todas ellas, Gamboa diseñó un discurso museístico que remontaba el origen del mexicanismo, del discurso humanista-social, al mundo prehispánico, pasando por las aportaciones coloniales y de la primera etapa republicana, y culminando en la *Escuela Mexicana* cuyo nutriente principal era el *Muralismo*. Permítanme que recuerde aquí, algunos de los argumentos desarrollados por Gamboa en relación con estas muestras, en particular la celebrada en París:

La pintura mexicana de nuestros días es de necesidad realista, pero tan remoto de lo académico como de lo abstracto, ceñido tan poco a copiar lo real sin interpretarlo como de hacer juegos decorativos de formas y colores. El realismo de la pintura mexicana es de gran libertad y espíritu creador, original y variado. Toma de la variedad física y espiritual sus esencias, proyectarlas con lirismo, dramaticidad y fuerza (...)

La Escuela de París –con sucursales en las principales capitales y los últimos pueblos de los países occidentales- sigue encabezando el movimiento abstracto y no objetivo que reúne bajo sus apolilladas alas a todos los pintores, viejos y jóvenes, talentosos y mediocres que, o encuentran en el arte abstracto una manera fácil de eludir los serios problemas técnicos y artísticos de los pintores realista, o se aprovechan de la racha de prosperidad mercantil que los críticos de arte han creado para el arte abstracto ante los obedientes compradores, tan seguros de sus negocios y tan tímidos en sus gustos, o son unos ingenuos tan atrasados de noticias que siguen creyendo que el arte abstracto es una manifestación de rebeldía contra el arte académico burgués sin darse cuenta de que el enemigo está de su lado, o son efectivamente pintores que conciben del arte en términos privados y esotéricos, que rehúyen la realidad como cosa fea y vulgar, que desprecian a la humanidad como tema pictórico por estúpida e indigna, que sienten repugnancia por las ideas sociales y políticas, y cuyo esfuerzo artístico se dirige hacia la búsqueda de nuevas combinaciones de formas y colores, lo más divorciado posible de lo real, considerando que ésta es la verdadera libertad artística, y sienten la satisfacción de saber que su obra será gustada por las “minorías selectas” quienes buscan en el arte goces puramente sensoriales o de placentera especulación intelectual (1952: 3, 4, 5).

A partir de este proceso, el proyecto mancomunado de México-Estados Unidos en materia artística quedó definitivamente roto; por lo menos hasta el momento, finales de los sesenta, en que el muralismo perdió vigencia institucional, y se dio por agotado su proyecto desde el seno de la intelectualidad artística mexicana, que inició un proceso de ataque y derrumbe, en algunos casos, con mayor agresividad que el diseñado desde el Moma de New York.

## 5. El escenario del Sur

Antes del regreso de Torres García a Montevideo, en el año 1934, procedente de Barcelona, España, y tras sus estancias en Francia y los Estados Unidos (Torres también había visitado New York en el año 1921, volviendo a Europa en 1922), el mexicano Siqueiros había visitado el país austral, divulgando la impronta muralista. Es importante señalar, que Siqueiros había conocido a Torres García en España, y durante toda la vida les unió una relación de amistad, no exenta de distanciamientos y enfrentamientos en relación con lo que tenían que ser los lineamientos programáticos de un arte que aglutinase al continente (Piñero, 2014). Es entonces, a su llegada a la capital de Uruguay, que Torres García debió “enfrentarse” a un *Arte*, que, por un lado, seguía siendo muy académico y tradicional, y, por el otro, sufría las influencias del realismo muralista.

En la propuesta de Torres García, confluían los principios del abstraccionismo y el concretismo europeo, junto con un profundo interés por formas y elementos (*símbolos*, en el lenguaje de Torres) de las tradiciones prehispánicas americanas, en especial, la incaica. Para llevar a cabo su proyecto, Torres funda una escuela, la *Escuela del Sur*, que tendrá repercusiones tanto en Uruguay, como en Argentina. Y, aunque, su proyecto estaba visionado de manera continental, abarcando desde Alaska hasta la Tierra del Fuego, siempre el referente central será la ciudad de Montevideo, como faro alumbrador del camino a seguir por el arte continental (Imagen 5). En ese sentido su conocido “mapa invertido” de parte del continente americano, más que un alegato político fue una imagen orientativa de su reflexión en relación con la estética a desarrollar: quedan excluidos de la imagen tanto México como los Estados Unidos, al entender Torres que su proyecto no podría ser reconocido en dichos ámbitos, por poseer estas posturas nacionalistas y de relación muy fuertes. El proyecto de Torres García, se puede resumir, en su deseo de imponer un arte basado en “la oposición entre el *Arte Concreto-Abstracto vs Arte Naturalista-Imitativo*” (Piñero 2014: 6).

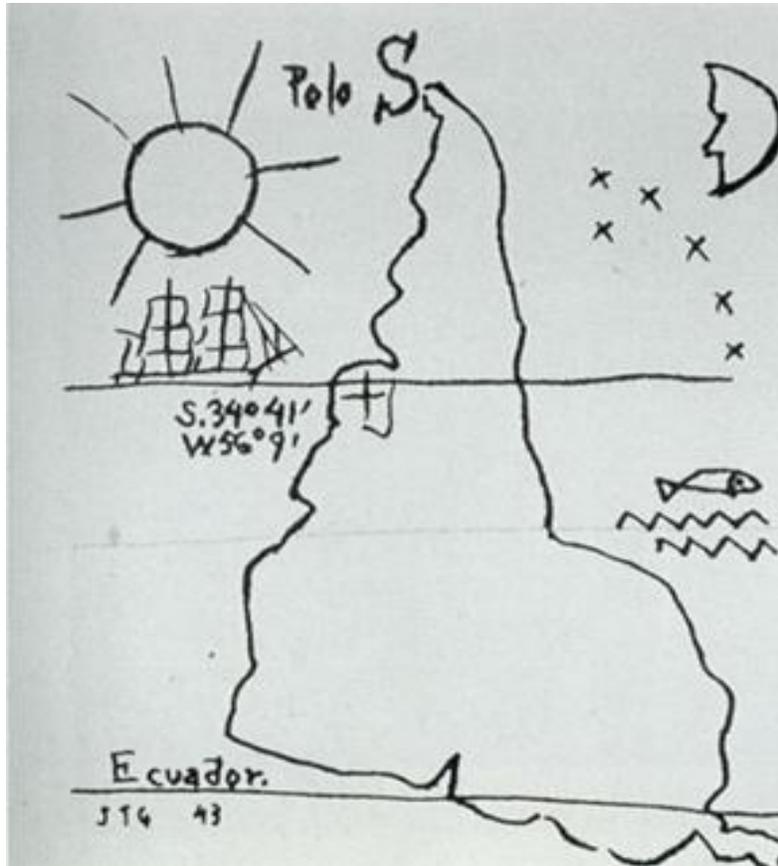


Imagen 5. *Nuestro Norte es el Sur*. Joaquín Torres García, 1943.

No obstante, Torres y la *Escuela del Sur*, nunca pensaron su proyecto como una política de Estado, ni tampoco un proyecto desarrollado para satisfacer los gustos y necesidades de la gran burguesía, como en el caso de México o New York. Era un proyecto reflexionado y dispuesto desde la iniciativa de un individuo y unos pocos seguidores. Un movimiento de revocación exclusivamente estética, en el que *lo abstracto* era todo aquello, según los textos de Torres, “de orden mental: las ideas los conceptos”; mientras que *lo concreto* hacía referencia, “a lo que es real, objeto tangible o acto” (1940). De manera que una pintura, un arte designado como *Abstracto- Concreto*, era aquel que en vez de imitar la realidad, procede con elementos plásticos absolutos, con el fin de llegar a una “poesía y a una musicalidad de la pintura” (1940), como verdadera esencial del pintor.

Pudiéramos pensar entonces que el proyecto de Torres García es un proyecto anti-figurativo, muy cercano a los planteamientos de los abstractos norteamericanos; pero esta suposición necesitaría de varias matizaciones, dado que la propuesta de Torres estaba cargada de una cierta concepción metafísica; un cultismo exagerado, que lo convirtió en un proyecto hermético que requería de una fuerte formación teórica para no caer en una contemplación meramente formal e, incluso, decorativa. La propuesta de Torres nunca promulgo un arte público, ni popular, ni un arte desde la libertad del mercado y la sociedad de consumo; sino fue un arte básicamente de experimentación en relación con ideas y formas. Y, si bien, hay una inserción en su pintura, y la de sus más representativos seguidores, de elementos de signos y símbolos comunes a la cultura Inca, y la Nazca en particular, estableciendo una continuidad estética entre dos mundo, y entre dos tiempos, este proceso no llego a obtener ni la dimensión ni la receptividad que en principio se esperaba.

## 6. El escenario brasileño

El cuarto escenario cultural y artístico que estamos tratando en este texto, lo constituye el movimiento antropofágico desarrollado en Brasil a raíz de la publicación del *Manifiesto Antropófago* de mayo del año 1928, por parte de Oswald de Andrade, en el número 1 de la *Revista Antropofagia*. No voy a entrar en mayores detalles históricos o biográficos sobre el movimiento y sus componentes, lo que sí quiero destacar son algunos aspectos que me parecen relevantes en tanto al proceso que estamos analizando. En primer lugar, debo afirmar que dicho movimiento no lo concibo aislado de todo lo analizado hasta ahora; por el contrario, creo que forma parte de este momento crucial en el que la idea de un arte panamericano se jugaba su destino, y un arte latinoamericano estaba aún por nacer.

La *Antropofagia*, siendo, en una primera instancia, un movimiento de referencia nacionalista –como los muralistas con su mexicanidad- es también una nueva postura de enfrentar el problema de la identidad continental. De reflexionar sobre la identidad americana y de sus influencias europeas coloniales o no coloniales. De enfrentar, el asunto de la cultura occidental y de la inclusión o no de *lo americano* (una vez definido, siendo el gran problema su definición) en ese marco cultural. En este sentido, la vía brasilera admite referencias comunes a los visto hasta ahora en este texto: la búsqueda de referentes que se implementen en la construcción de una identidad nacional, no excluyente, sino incluyente de la diversidad y la heterogeneidad latinoamericana; las búsquedas en ese proceso, se extienden cronológicamente hacia mundo prehispánico (*Brasil-Caraiba*), pero también incluye como parte muy fundamental la cultura popular y el mundo africano, destacado en un proceso iconográfico que no sólo admite el referente colonial portugués, sino también el Holandés; y ofrecer como resultado, bajo la *acción antropófaga* (“Sólo me interesa lo que no es mío.” afirma el *Manifiesto*) una re-lectura de los mitos e imaginarios que la cultura eurocentrista había construido durante el tiempo histórico, y que ahora “comido y masticado” - permítaseme emplear estos términos- se convertían en alimento de la construcción de una *nueva memoria histórica*. Entre esas “cosas” “masticadas y digeridas” estaban, por supuesto, el *exotismo tropical*, construido en Europa, pero reinventado desde la heterogeneidad brasilera (más tradicional en el norte; más moderna en ciudades como Sao Paulo o Río de Janeiro); el *tropicalismo*, uniéndose al referente de revalorización de *lo primitivo* que entra en dialogo con el mundo del Caribe americano.

En segundo lugar, quiero resaltar la necesidad que siente el movimiento antropofágico por construir una memoria de la cultura popular, en base a una lectura *de lo nacional no histórica*. Como bien ha afirmado Eduardo Subirats, el movimiento descubre que en los trópicos sobrevivía el lenguaje libre de la poesía y que los misterios de las selvas podían rescatarse bajo una visión moderna de la naturaleza, como reino maternal de la sensualidad y la abundancia, llena de ternura y envuelta en una calidad ironía (2004: 45). Era entonces posible reconstruir el camino hacia los orígenes, el retorno de la memoria desde desolados y vibrantes paisajes de la metrópoli industrial a las civilizaciones más antiguas, a los símbolos originarios de la humanidad y a su sentido espiritual. Además de *restaurar* –y ese es un término que quiero recalcar de Subirats- la memoria de los orígenes como primer paso de la construcción artística de una sociedad radicalmente renovada (2004: 45).

En todo ese proyecto, las obras de Tarsila do Amaral son la fuente pictórica reveladora. Los paisajes de Tarsila son paisajes construidos desde esa recuperación de la

memoria popular, en la que están vivas su poética y sus ritmos musicales (Imagen 6). Un *primitivismo*, como reconocimiento de una realidad propia, estrechamente cercana y familiar”; es decir, el primitivismo dejó de ser “exotismo”, para convertirse en introspección (2004: 47, 48). La construcción de la memoria popular, dañada por siglos de colonialismo y de un republicanismo deudor cultural de ese colonialismo, pasaba por despejar, hacer añicos, la carga negativa de términos como *Caníbal*, *Antropófago*, *Caraíba*, y procurar una síntesis entre una cultura erudita y una cultura popular; entre la transformación industrial y el manteamiento de un paisaje reconocible en la memoria; un proyecto de “tradicionalizar Brasil”, auténtico y homogéneo en su diversidad, que funcione a modo de fundamento, que “legitime y otorgue sentido al pasado, presente y futuro de la nación” (Martínez, 2005: 33).



Imagen 6. Tarsila do Amaral, *Sol poniente*, 1929. Óleo sobre lienzo.

## 7. Por dónde ir

El sentido de lo nacional y su identidad; el americanismo como una realidad posible dentro de un contexto universalista y humanista de la cultura; eran cuestiones todavía presentes en el debate de las naciones del continente en la década del 50 cuando la Guerra Fría ya era un hecho. Aunque, y sólo en cierta manera, una lectura de estos movimientos desde nuestro presente posmoderno y global, reconocería ciertos rasgos o pondría acentos - a mi modo de ver siempre discutibles- en entender que ya se iniciaban posturas encontradas y muy polarizadas. No obstante, creo que el gran problema de esa década en adelante, se centrará en: *cómo, bajo qué lenguaje, y para qué tipo de lectores y observadores debo yo construir una identidad cultural que me incluya a mi como nacional (brasileño, uruguayo, argentino, mexicano, etc), en un contexto de arte continental americano; y cómo y de qué manera puedo incorporarme a un universalismo cultural occidental, sin que por ello deje de reconocermelo como brasileño, cubano, venezolano, uruguayo, colombiano o mexicano.*

En la década del cincuenta, se acelera la idea del arte y la literatura latinoamericana. Nacimiento que surge precisamente –ya lo hemos tratado de explicar aquí- en medio de enfrentamientos políticos, ideológicos que son el resultado de un mundo dividido en dos superpotencias, y bajo un escenario de *Guerra Fría*, que supuso, en el caso de las artes americanas, una pérdida de continentalidad: *Arte Americano* será una etiqueta apropiada por los estadounidenses; *Arte Latinoamericano*, inicialmente no buscado como tal, fue aceptado y asumido por los mismos que a sí mismos se llamaban latinoamericanos, para desarrollar un nuevo proyecto identitario de raíz subcontinental y subcultural, que supuso de hecho una división entre el norte y el sur; con connotaciones económicas y sociales entre desarrollados y subdesarrollados.

También quiero recalcar el hecho de que el proceso que hemos visto muy resumidamente, se caracterizó a partir de los años 40, por el acceso imparable del abstraccionismo en el continente, y su enfrentamiento feroz, a nivel mundial, entre el figurativo realista y el abstraccionismo; entre críticos y curadores que defendían una u otra posición, y cuya finalidad pasaba por la destrucción artística del otro.

En la década de los 60' y 70', el abstraccionismo parece haber ganado la batalla a nivel mundial, impulsado desde la presencia dictatorial del mercado norteamericano. De manera que ser artista latinoamericano y ser abstracto se establecieron como una misma moneda. Así nacerán movimientos de herencia abstraccionista, cuyos referentes serán Mondrian y le Corbusier (Brasilia es un ejemplo), a lo largo y ancho de los países situados al sur del río Bravo. Con una fuerte impronta de dichos movimientos en “países abiertos” como los llamaría Marta Traba: Venezuela, Argentina y Brasil (1973); y “países cerrados” como México o Perú, con una fuerte impronta del mundo prehispánico, en los que el abstraccionismo vivió una fuerte batalla con el figurativismo. En la década del 70', sólo le quedaban dos caminos al arte latinoamericano a decir de una de sus ideólogas más fecundas, la argentina Marta Traba: o repetir los modelos del *International Stile* que se dictaba desde New York, y por ello perderé cualquier entronque con las realidades culturales de sus países; o empezar una “política de resistencia” que debía llevar al arte latinoamericano por una senda de verdadera identidad (2011).

Nunca más (el mundo bipolar de las superpotencias se encargaría de ello) se llegó a plantear una visión aglutinadora continental. El proyecto de las décadas anteriores a la Segunda Guerra, quedó marcado históricamente como una de las utopías y aventuras artísticas americanas más interesantes; pero irrepetibles.

## Bibliografía

CHECA, Fernando, “Los orígenes del arte contemporáneo”, RDL, revista de libros. Segunda Época, N°178, octubre, 2011 (Consultado en: [http://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible\\_pdf.php?art=5022&t=articulos](http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=5022&t=articulos). 14 de febrero de 2014).

DE ANDRADE, Oswald, “Manifiesto Antropófago”, Revista de Antropofagia, Año 1, n°1, mayo 1928. (Consultado en Internet, la versión española: <http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>. 16 de febrero de 2014)

GAMBOA, Fernando, “La exposición de arte mexicano antiguo y moderno en Europa. La pintura contemporánea: los críticos; los artistas y el público” c.1952. TMs. Promotora Cultural Fernando Gamboa, México City. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, ICAA – MFAH. (Consultado en Internet: <http://icaadocs.mfah.org>. 4 de febrero de 2014)

MARTINEZ LUQUE, Virginia, “Tupy or not tupy: Antropofagia, cultura y identidad”, Dialogos. Revista do Departamento de Historia e do Programa de Pós-Graduacao em História, vol. 9, núm, 3, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil, 2005., pp. 31-38.

PIÑERO, Gabriela A, “El tránsito entre el proyecto de un “Arte Americano” (1920-1930) y la formula de un “Arte Latinoamericano” (1950-1970)”, A Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura de América Latina, vol, 11, n°2, invierno, 2014., pp. 1-21.

REYES PALMA, Francisco, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”, en: AA.VV. Arte, Historia e identidades en América, visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, tomo III, México, 1994. (Consultado en Internet: <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-8-polos-culturales-y-escuelas-nacionales.pdf>. 15 de febrero de 2014)

SUBIRATS, Eduardo, Arte en una edad de destrucción, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

TRABA, Marta, Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970, Segunda Edición. Argentina: 2005.

TORRES GARCÍA, Joaquín, “Abstracto-Concreto” en, Estructura, 1940. (Consultado en Internet: [http://www.torresgarcia.org.uy/uc\\_64\\_1.html](http://www.torresgarcia.org.uy/uc_64_1.html). 15 de febrero de 2014).