laFuga

Hélio Oiticica y el under-underground

Por Gonzalo Aguilar

Tags | **Cine Brasileño | Cine experimental | Brasil**

En junio de 1970, Oiticica llega a *New York* con una beca Guggenheim para participar de Information, la muestra del Museum of Modern Art (MoMA) con curaduría del trinitense Kynaston McShine. Sea porque Kynaston McShine viniera de una ex-colonia o porque fuera de origen afroamericano, o por su formación estética, lo cierto es que *Information* es una *rara avis* en las exposiciones que hasta entonces había realizado el MoMA y aún entre las que realizaría hasta mucho tiempo después. No sólo por tratarse de la primera exposición de arte conceptual en una institución de tanta importancia, sino sobre todo por el grupo de artistas presentados que incluía –algo realmente raro– a varios artistas latinoamericanos junto con artistas de otros países: Hans Haacke, Vito Acconci, Robert Smithson, Joseph Beuys compartían el espacio con Artur Barrio y Hélio Oiticica y los argentinos David Lamelas, Marta Minujín, Alejandro Puente y Jorge Carballa. Los artistas latinoamericanos no eran colocados como un grupo separado o relegados al exotismo sino que participaban en un plano de igualdad. De hecho, en su texto para el catálogo, Hélio comienza afirmando que "i am not here representing Brazil; or representing anything else" (Oticia, 1970). A Hélio Oiticica la inclusión en el conceptualismo le resultaba menos acertada que el marco que se le había dado en la Whitechapel de Londres, pero su inclusión en la muestra lo ponía en una posición inmejorable para construir su plataforma de artista plástico en un momento en que el conceptualismo comenzaba a ser aceptado en el mercado y él llegaba a New York con la intención de quedarse a vivir algunos años. Sin embargo, Oiticica fue arrasado por el malestar ("um vazio terrível, como se estevese morrendo" le dijo a Bressane en uno de sus heliotapes) e *Information* no fue un comienzo sino el anuncio de un final: Oiticica abandonó las exhibiciones para continuar con su proyecto subterrânia. No es el único participante que manifestaba sus reticencias y fobias al mundo del arte y que consideraba *Information* una muestra que desembocaba en aporías irresolubles del arte contemporáneo. El artista argentino Jorge Carballa, que había participado en *Experiencias 68* en el Instituto Di Tella y un año después en la legendaria *Tucumán arde*, expuso en *Information* su obra *Noche de tigres, noche de panteras. América llora* de fuerte contenido político. Carballa cuenta su experiencia en *Information* así:

Mi obra estaba al lado de la de Andy Warhol, que era lo único que me interesó de allí. El día de la inauguración, había tanta decadencia y un escandaloso lujo que me asqueé. Mujeres con el torso desnudo cubierto de joyas. Había ido con mi mujer de ese entonces. Ella fue al baño y cuando volvió no me encontró ni a mí ni a mi obra. La había arrancado y me la llevé conmigo a la calle. Me encontró en el cordón de la vereda, abrazado a los restos y llorando. Era la sensación de que no llegaba ninguna emoción a esa gente. Hasta podía uno desangrarse para comunicar (alguien incluso lo hizo) y que eso fuera simplemente arte. Mi obra iba a estar mejor al otro día, cuando la recogieron los basureros, que allí adentro entre esa gente. (Carballa, P.333)

En 1970, Carballa (uno de los artistas más prometedores del panorama argentino de ese entonces) abandonó el arte para incorporarse a la militancia política. El arte comprometido, según su razonamiento, no desembocaba en la acción y el cambio sino en el narcisismo de un arte capturado por el mercado. No era el caso de Oiticica quien nunca abandonó el arte y entre las razones una de las más importantes es que mientras en 1970 la política en la Argentina estaba llena de promesas, en

Brasil el ciclo del cambio se había clausurado dramáticamente. Sin embargo, en ambos se percibe un malestar ante el ingreso del *underground* y del arte político militante al establishment y al canon a través del conceptualismo. [1] Carballa huye hacia la militancia y Oiticica hacia el *underground* neoyorquino.

Desinteresado entonces por el circuito de los museos y las galerías, Oiticica parece interesado en integrarse al *underground* neoyorquino, sin embargo algunos acontecimientos marcan una frontera entre metrópolis y periferia que, paradójicamente, no existía en *Information*. Warhol podía estar en la muestra al lado de Carballa, pero el atentado reciente que había sufrido (en junio de 1968) hacía que rehuyera a contactos fuera de su círculo. Otros artistas también eran de difícil acceso y, en algunos casos, se producían malentendidos que daban cuenta del poco interés que los activistas del *underground* sentían por la periferia. En todo caso, y esto es particularmente notable en el caso de Brasil, el interés estaba más centrado en las representaciones de lo brasileño y lo latinoamericano durante las décadas del cuarenta y el cincuenta, y su impacto en el público norteamericano, sobre todo en la formación de una sensibilidad *camp* de la cual Carmen Miranda cantando *The Lady In The Tutti Frutti Hat* en el musical *The Gang's All Here* de Busby Berkeley es un emblema. Ese interés hacia esos íconos latinos del pasado –además de Carmen Miranda, Lupe Vélez y María Montez– no se repetía en la investigación del arte latinoamericano contemporáneo.

Uno de los ejemplos más contundentes es el del cineasta *underground* Jack Smith (1932-1989). Smith no era ajeno a la cultura brasileña y latina, es más, se puede decir que juega un papel fundamental en sus films: en 1966, realizó un film en Río de Janeiro y en varias de sus películas utilizó música latina. Oiticica no dudó en decir que lo que Smith "imprinted on the *underground* cinema and theatre, is a sort of *pop-tropicália*" (Suarez, 2014, p.29). En el loft del Soho, Oiticica participó en una performance con Smith. Según Juan Suárez:

"At Smith's request, Oiticica volunteered to participate in the performance and sat on a table while Smith, dressed as an Arab, interviewed him. In Oiticica's account, Smith eagerly looked for him afterward to ask him to star in another production, and was about to place an ad in a newspaper to find him, when a mutual friend ran into Oiticica at a 'crazy part' and told him of Smith's interest. Oiticica returned to Smith's loft to discover that the interest was not only artistic but also sexual, 'as one could have imagined'".

El encuentro entre el cineasta *underground* y el artista brasileño es definido por Juan A. Suárez –en su cuidada reconstrucción de la relación– como "un diálogo ligeramente desarticulado" ("slightly disjointed dialogue"). Es que en las distribuciones simbólicas, si Smith era *underground*, Oiticica en New York, como los otros artistas latinoamericanos, era *under-underground*.

Sin formar grupo y con una historia que todavía no fue escrita, los latinoamericanos en la New York de los setenta sólo eventualmente participaron del *underground*, un ámbito al que se les hacía difícil pertenecer y participar en igualdad de condiciones. Como **luciérnagas** que emitían su propio brillo en la noche neoyorquina pero que nunca formaron un grupo, los artistas latinoamericanos más de vanguardia siguieron con sus actividades en obras que a menudo permanecieron clandestinas o que circularon en grupos muy reducidos, con una estética *underground* pero por fuera del *underground* canónico. Formaron lo que denomino un *under-underground*, un subsuelo del subsuelo, una clandestinidad invisible y una cultura que estuvo –para decirlo con palabras de Décio Pignatari – en "a margem da margem". Los argentinos Leandro Katz y Jaime Davidovich, el portorriqueño José Rodríguez Soltero, los chilenos Juan Downey y Jaime Barrios, el venezolano Rolando Peña, los brasileños que visitaron a Hélio Oiticica en su nido neoyorquino –desde los cineastas Ivan Cardoso y Júlio Bressane a los poetas de *Noigandres*, Andreas Valentin y Carlos Vergara– y sobre todo Neville D'Almeida quien hizo junto con Hélio las *Cosmococas*. En 1967, Rolando Peña creó junto con el videoartista de origen chileno Juan Downey, el cineasta Jaime Barrios, y el pintor cubano Waldo Díaz Balart, "The Fundation for the Totality, el primer grupo de vanguardia latinoamericano fundado en New York City". [2] De todos modos, el *under-underground* no es un grupo ni artistas que tuvieran

contacto entre sí (aunque hubiese amistades y relaciones afectivas entre algunos de ellos), tampoco se trata de que todos estuvieran en el mismo momento en la ciudad, más bien parecen haberse sucedido sin continuidad y con emergencias inesperadas y dispersas. Lo que hubo fue una serie de actos muchas veces clandestinos, raros o de poca repercusión que fueron formando la historia no escrita de un *underground* neoyorquino que fue más subterráneo que todos los conocidos. O como dijo Décio Pignatari, en *Hélio e arte do agora*: "Nova York, quando a pólvora prateada do sonho já virara rastro de fuligem". Como seguir ese "rastro de fuligem" que se pierde en el tiempo, en actos no registrados, en obras inconclusas que todavía hay que recuperar, en realizaciones más o menos afortunadas que hay que volver a ver.

¿Por dónde empezar, entonces, para seguir este rastro que por momentos se pierde y reaparece inesperadamente? ¿Cuál es el hilo de Ariadna que aunque no nos haga salir por lo menos nos guíe en este laberinto subterráneo? Un hilo posible, uno de los 'rastros de fuligem' es el actor transformista René Rivera, más conocido como Mario Montez. Nacido en Puerto Rico en 1935, vivió en New York desde los ocho años. Posiblemente Mario Montez hubiese sido menos conocido si no hubiera trabajado en *Flaming creatures* (1963) de Jack Smith o en varias producciones de Andy Warhol como *Mario Banana* (1964) o *Harlot* (1965), pero esa es la pólvora plateada que, al pasar al *under-underground*, se convierte en un 'rastro de fuligem' y une a Hélio Oiticica con Leandro Katz y José Rodríguez Soltero. En 1966, José Rodríguez Soltero filma *Life, Death and Assumption of Lupe Vélez.* Un año antes Warhol había hecho una *Lupe* (1965) con la actuación de una de sus modelos preferidos Eddie Sedgwick. Rodríguez Soltero, en cambio, recurre a Mario Montez en un homenaje a las actrices latinas en Estados Unidos como María Montez o la propio Lupe Vélez. [3]

Pocos años después, Charles Ludlam puso en escena *Gran Tarot* también con Mario Montez y el artista argentino Leandro Katz fue el encargado de registrar la obra fotográficamente y en un film que realizó muchos años después, en 1988: *Reel Six, Charles Ludlam's Grand Tarot* (Rodriguez Soltero).

Es curioso que en su detallada reseña de los filmes de Mario Montez, Hélio Oiticica no mencione *Life, Death and Assumption of Lupe Vélez* de Rodríguez Soltero ni haga mención tampoco del trabajo en el Teatro del Ridículo de Leandro Katz quien era vecino y amigo de Hélio. Una prueba más de que se trataba de un *underground* disperso y que jamás llegó a articular una comunidad latina.

En 1971, Oiticica conoció en una fiesta de Ira Cohen, una "espécie de califa do underground" a Mario Montez quien ya era una celebridad en el ambiente artístico neoyorquino. Eso seguramente impactó a Hélio Oiticica que escribió un texto sobre la estrella titulado *Mario Montez Tropicamp* [4] y lo invitó a participar de su film inacabado *Agripina é Roma-Manhattan* (1972) junto con el artista plástico Antonio Dias, con quien arman una partida de ajedrez en las calles neoyorquinas. El título de *Agripina é Roma-Manhattan* está tomado del poema *O Guesa errante* de Sousândrade (1833-1902), poeta brasileño que vivió en Nueva York entre 1871 y 1885 y fue otro *under-underground*. En 1972, comienza el rodaje del film *Agripina é Roma-Manhattan* por las calles de la ciudad con un guión muy sencillo que consiste en utilizar los lugares mencionados en *O Inferno de Wall Street*, tal como llamaron Haroldo y Augusto de Campos a ese canto. En uno de sus textos fechados en abril de 1972, Hélio señala los lugares tomados del "book H/A CAMPOS":

a) photos as in sup.8 shorts at trinity church

b) fragments of new york stock exchange

c) battery park shots

[5] h. campos & Company doing wall st expedition

g) Trinity church cemetery: enlarge photo of word body showing bod (exclude y in print)

La analogía entre la Roma antigua y la New York de mediados de siglo XIX ya se anuncia en *O Inferno de Wall Street* en el parágrafo 71: "Roma começou pelo roubo; / New York, rouba a nunca acabar". Pero es en el parágrafo 129 que Sousândrade crea esa superposición entre la isla y la capital imperial de la Antigüedad que inspiraría el título del film inacabado de Hélio además de uno de sus poemas visuales:

129 (Outros alagados salvando-se na coluna 666 do templo de Kun:)

– Agripina é Roma-Manhattan

Em *rum* e em petróleo a inundar

Herald-o-Nero aceso facho

e borracho,

Mãe-pátria ensinando a nadar!...

Mario Montez sintetiza varias de las preocupaciones de Oiticica: cómo tropicalizar el *underground* neoyorquino, cómo transformar el cuerpo en una máquina sensorial de invención permanente, cómo inventar el *tropicamp* para dislocar las vanguardias metropolitanas (en este caso, la neoyorquina). Pero en su proyección constelar del *under-underground*, Mario Montez es algo más, ya que dos de los conceptos claves pueden pensarse a partir de él: el *exotismo cosmopolita* y el *glam latino*.

Ya las películas de Jack Smith mostraron que la sensibilidad de muchos de los artistas del *underground* se habían formado con una cultura latina hollywoodense que transitaba entre el estereotipo y la exuberancia sentimental. Desde las metrópolis, se usaban estilemas de las culturas periféricas para trazar nuevas economías del deseo, de las identidades de género y de las clasificaciones estéticas. Fue con este sentido que Mario Montez entró en el repertorio de Warhol y Smith como expresión de una mirada camp. Pero el *under-underground* hizo otra operación: desde la periferia, se apropió de lo marginal de la metrópolis. Transformó el usó de los artistas consagrados de la gran ciudad y también el que había tenido unos años antes, con el Tropicalismo, en Brasil. Carmen Miranda pasó de ser 'poesia de exportação' a convertirse –en palabras de Oiticica– en un "clichê latino-americano, na sua incidência no contexto da super-america". Carmen Miranda en la época tropicalista había sido el emblema que les sirvió para intervenir en la cultura local. En palabras de Caetano Veloso:

"O fato de ser tornado, com o sucesso em Hollywood, uma figura da caricata de que a gente crescera sentindo um pouco de vergonha, fazia da mera menção de seu nome uma bomba de que os guerrilheiros tropicalistas fatalmente lançariam mão. Mas o lançar-se tal bomba significava igualmente a decretação da morte dessa vergonha pela aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana (portanto de Hollywood onde Carmen brilhara) quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e frutal (que era a versão que Carmen levava ao extremo)". (p.268)

La "aceitação desafiadora" muta en un uso más agresivo, porque ya no es la imagen de Carmen Miranda sino el cuerpo de un hombre (Mario Montez) que se hace pasar por ella. De cultura de masas, entonces, a cultura *underground*; de imagen estereotipada de Brasil a imagen *camp* de la ambigüedad sexual y la explosión *trash-pop*.

El exotismo cosmopolita de los artistas del *under-underground* se extiende a una operación que tiene como fin trazar un recorrido que pretende hacer explotar la sociedad capitalista en decadencia (*Agripina é Roma-Manhattan*) desde unos márgenes que se revelan actualísimos, a la vez que anacrónicos e intempestivos. Es el recorrido que va del centro de América Latina hacia la gran metrópolis: de los indios muiscas de Sousândrade al cuerpo transformista del actor puertorriqueño. O la celebración de la cocaína de Manco Capac y la cultura inacica en un departamento del Village. Recorrido que también hace la imagen del Che Guevara, desde la selva boliviana a la ciudad de los rascacielos, en la obra *Diálogos con el Che* de Rodríguez Soltero y *El día que me quieras* de Leandro Katz (de hecho, el mismo Katz llega a New York después de recorrer toda latinoamérica). [6] Y, sobre todo, el proyecto *Video Trans Americas* (1973–1977) de Juan Downey en el realiza un viaje desde Estados Unidos a Chile y en el que vive ocho meses en territorio Yanomani al sur de Venezuela junto a su esposa y su hijastra donde realiza dibujos y videos. (Córdova, 2012) La ampliación universal del cosmopolita ya no pasa como en las vanguardias históricas por extremar los procesos de modernización periféricos sino mediante la intromisión del exotismo hacer saltar por los aires la contemporaneidad metropolitana.

Pero hay más, porque el complejo texto que escribe Hélio Oiticica sobre Mario Montez y titulado *Tropicamp* está escrito para ser publicado en Brasil acompañado de unas fotos de Carlos Vergara y una foto de Carmen Miranda que había rescatado Andy Warhol en su revista *Interview*. ¿Qué sentido tenía publicar ese texto en Brasil a partir de películas que pocos –o nadie– conocía? Oiticica utiliza dos fuentes: *Underground film, a critical history*, New York, Grove Press, 1969 y *An introduction to the American Underground Film* de Sheldon Renan, sin saber –seguramente- que el libro había sido traducido en Brasil, en 1970.4 [7] Hay que entender ese texto como una relectura y una reorientación del tropicalismo. Oiticica lanza sus conceptos-proyectiles: Mario Montez es una "estrêla tropi-hollywood", un "clichê tropi-pop" de la "pop-tropicália"; Mario Montez y Carmen Miranda son "duas das precursoras do que chamarei aquí de TROPICAMP" y "TROPICAMP é parte do que chamo TROPICÁLIA-SUBTERRÂNIA". Hay una búsqueda sensorial, una construcción de roles sexuales y una afirmación del *underground* (por fuera de los grandes medios) que tomando como base el tropicalismo avanza hacia nuevas zonas: me gustaría englobar todos los fenómenos de los cuales Oiticica sería uno de sus emergentes con el término *glam latino* por el cruce que produce entre la identidad como performance y el uso del maquillaje y la ambigüedad sexual como modos de cuestionar el poder dictatorial y las normas de la sociedad represiva. Con las antenas de su máquina sensorial, Oiticica capta perfectamente lo que se está gestando en Brasil y quién podría decir si Ney Matogrosso, Secos & Molhados, Dzi Croquettes que surgirían poco tiempo después no son la prolongación del *Tropicamp* que Hélio había lanzado desde el *under-underground*.

Notas

1

1970: An extensive Warhol retrospective tours the USA and Europe, and is shown at the Tate Gallery, London. A hand-painted *Campbell's Soup* is auctioned for $60,000, setting a record for a living American artist. http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/warhol/warhol-timeline

2

http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/05/vida-pasin-y-resurreccin-de-la.html

3

Al respecto es indispensable consultar el dossier sobre Rodríguez Soltero editado por Julio Ramos y Arnaldo Cruz Malavé http://www.lafuga.cl/dossier/jose-rodriguez-soltero/20/

4

12/15 de octubre de 1971.

5

...

6

En un film de Katz aparece una imagen de un parangolé de Oiticica.

7

Traducción de Sérgio Maracajá.

Como citar: Aguilar, G. (2017). Hélio Oiticica y el under-underground, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/helio-oiticica-y-el-under-underground/837