
IVONNE PINI

Profesora
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá
E-mail: mipinid@unal.edu.co

Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América latina

PINI, IVONNE, *Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América latina*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. 8, N° 8, Bogotá D. C., 2003, Universidad Nacional de Colombia, págs. 9-25.

Resumen

Desde sus inicios, los movimientos conceptualistas de América Latina presentaron particularidades con respecto a lo que acontecía en Europa y Estados Unidos, mostrando una particular orientación hacia la relación entre arte y contexto político y social. La indagación, en general, marchó en una dirección distinta a la del problema tautológico que tanto preocupó a los angloamericanos y se le atribuyó al arte un papel que iba más allá de la investigación orientada hacia sus condiciones internas.

En la década de 1960 fueron diversos los artistas que, apropiándose de las reflexiones provenientes del antiarte, intentaron no sólo transmitir un mensaje sino también modificar la relación con el público y plantearse la posibilidad de que la experiencia artística fuera una herramienta de cambio social.

Entre otras, las propuestas adelantadas por diversos artistas en las ciudades de Buenos Aires, Rosario y São Paulo fueron nítidos ejemplos de tal enfoque. Los textos escritos por los protagonistas son fuentes ineludibles para conocer el planteamiento teórico en que se apoyaban.

Palabras clave

Ivonne Pini, conceptualismo, América Latina, artistas latinoamericanos.

Title

Annotations on the Beginnings of Conceptualism in Latin America

Abstract

From the very beginning, conceptual movements in Latin America offered particularities different from those that were occurring in Europe and the US, because they were oriented toward the relationship between art and political and social context. The inquiries, in general, were conducted in a different direction to that of the tautological problem that worried so much British and American artists and that attributed art with a role that went much further than the research into its internal conditions.

In the 1960's many artists took over ideas from the notions of antiart and tried not only to transmit a message but also to modify their relationship with the public and delve into the possibility of having an artistic experience that also proved a useful tool for social change.

The diverse propositions made by artists from the cities of Buenos Aires, Rosario and São Paulo were clear examples of such views. The texts written by the protagonists are inescapable sources that allow us to learn about the theoretical basis of their propositions.

Key words

Ivonne Pini, conceptualism, Latin America, Latin American artists.

Desde sus comienzos, los movimientos conceptualistas en América Latina presentaron particularidades con respecto a lo que acontecía en Europa y Estados Unidos. Las experiencias artísticas iniciales de Latinoamérica muestran una particular orientación hacia la relación entre arte y contexto político y social, mientras que en Norteamérica –recordemos, a título de ilustración, la postura de Joseph Kosuth– “el único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición de arte”¹.

Entre los latinoamericanos, la indagación marcha en una dirección distinta a la del problema tautológico que tanto preocupó a los angloamericanos y se le atribuye al arte un papel que va más allá de la investigación orientada hacia sus condiciones internas.

En la década de 1960 fueron diversos los artistas que, apropiándose de las propuestas provenientes del antiarte, intentaron no sólo transmitir un mensaje sino también modificar la relación con el público². Por otra parte, este acercamiento a los hechos que caracterizaban la realidad circundante estimuló el interés en una particular recuperación del objeto. Acertadamente sostiene Mari Carmen Ramírez:

Este tipo de conceptualismo [...] se fundamentó en un legado de Duchamp que iba más allá de los asuntos de intencionalidad (el artista) o de la productividad (el ready-made en sí). Como elemento integral de estrategias antidiscursivas de la significación (más amplias aunque a menudo efímeras), la noción del ready-made como paquete para comunicar ideas implicaba un importante cuestionamiento: el de poner en cuestión las funciones tanto visuales como semióticas del objeto para producir significados relativos a su posición estructural dentro de un contexto o circuito social más abarcador.

Por medio de esta interrelación dialéctica nutrida de elementos de “lo real”, los artistas buscaron una proximidad participativa con el espectador³.

Los artistas latinoamericanos se distanciaban también del peso de la “desmaterialización” del arte que propugnaban algunos conceptualistas norteamericanos, quienes sustituyeron el objeto por propuestas que se movían en el campo lingüístico. El interés demostrado por diversos conceptualistas de América Latina por explorar el contexto sociopolítico en que estaban inmersos no significó que se desinteresaran de las investigaciones formales. Por el contrario, crece la indagación

¹ JOSEPH KOSUTH, “Arte y filosofía”, en GREGORY BATTCKOCK, *El arte como idea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pág. 63.

² LUIS CAMNITZER, “Arte colonial contemporáneo”, semanario *Marcha*, Montevideo, 3 de julio de 1970.

³ MARI CARMEN RAMÍREZ, “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina”, *Heterotropías. Medio siglo sin lugar 1918-1968*, Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2001, pág. 377.

en torno a materiales, espacios y formas de acceder al público. Tal vez uno de los rasgos más significativos del papel jugado por el conceptualismo propuesto en la región haya sido la relación obra-espectador, en cuanto se trataba de convertir a este último en alguien que actuara participativamente, instándolo a reconocerse en situaciones que tendían a reconfigurar el espacio social en el que estaba inmerso. La preocupación gira alrededor de que la obra no se vuelva inaccesible para el espectador, sino que sea un factor motivador para pensar en la realidad. Convertir el arte en una forma de conocimiento abría el espacio para indagar en situaciones que iban más allá del arte como habitualmente se lo concebía, generando interés por un conceptualismo que se volvió una estrategia para enfrentar tanto las instituciones tradicionales de arte como la situación política que se vivía.

Paralelamente a las acciones producidas, una diversidad de textos escritos por los mismos artistas teoriza en torno a esa nueva función del arte.

PARTICULARIDADES DEL PERIODO

En tres escenarios, Buenos Aires, Rosario y Río de Janeiro, se consolidaron planteamientos que centran la discusión en torno a temas como arte-política, arte-medios, arte-público. La trasgresión de los géneros tradicionales iba más allá de la obra y los escritos pretendían abordar, en el plano teórico, la reformulación que proponían a la idea misma de arte.

Para aproximarse a los textos no puede perderse de vista el particular momento que se vivía en las ciudades mencionadas: en una época de conmoción política y social, generada por el contexto de los años sesenta, cuando las ideas de revolución y resistencia a la dictadura eran una dupla que persistió a lo largo de la etapa.

A título de simple inventario se pueden mencionar algunos hechos de la particular coyuntura vivida durante el periodo: crisis de la Alianza para el Progreso promovida por Estados Unidos, ya que, después de la invasión a bahía Cochinos en 1961 y a Santo Domingo en 1965, era difícil pretender mantener la idea de un diálogo sin conflictos como se había planteado inicialmente; la política de Seguridad Nacional, propiciada desde el Departamento de Estado, ponía mayor énfasis en la existencia de aliados seguros que en la continuidad de gobiernos democráticos si éstos no eran lo suficientemente claros en su política hacia el comunismo⁴; los golpes de Estado de 1964 en Brasil y de 1966 en Argentina pusieron en evidencia la

⁴ TULIO HALPHERIN DONGHI, en su *Historia contemporánea de América Latina* (Buenos Aires: Alianza, 1986, pág. 85), sostiene que Thomas Mann, Secretario Adjunto de Asuntos Latinoamericanos, hacía tales aseveraciones en 1964.

crisis de las democracias y el nuevo rol que pasaba a jugar el ejército a través de las dictaduras militares.

A este nuevo modelo político hay que agregarle las denuncias que desde mediados de la década del sesenta comenzaron a aparecer y que evidenciaban la injerencia creciente de Estados Unidos en el ámbito cultural latinoamericano. El espionaje cultural fue airadamente denunciado y criticado por la intelectualidad de izquierda latinoamericana, apoyada en los artículos que publicaban periódicos norteamericanos como *The New York Times*. El semanario *Marcha* de Montevideo publicó en 1966 la traducción completa de los artículos aparecidos en dicho periódico. Colaboradores de la publicación, como Ángel Rama, escribieron textos en los que mostraban la relación de la CIA con ciertas entidades promotoras de proyectos científicos y culturales⁵. El conocimiento de tal injerencia en el mundo de la cultura impactó a los artistas, quienes además recibían continuamente noticias sobre las atrocidades de la guerra de Vietnam.

Esa situación particular permite precisar el porqué de la menor presencia de la idea de arte conceptual a la manera en que se definía esta experiencia en otros espacios. Obviamente, esa postura no fue unánime, pero un significativo grupo de artistas se acercó a un conceptualismo que intentaba rescatar un papel que podríamos llamar “funcional” del arte. Funcional en cuanto buscaba ser herramienta, dando sentido a la compleja situación por la que se estaba atravesando. Una propuesta de arte de ideas que va más allá de lo puramente visual para buscar sentido en lo que posibilite formas de conocimiento. Valiéndose para ello de lo perceptivo, pero también del aporte que podía venir de disciplinas como la historia, la antropología, la lingüística o la filosofía, por mencionar sólo algunas de las áreas a las que se apela en aras de ensanchar las posibilidades del conocimiento.

ESCENARIO I: ROSARIO Y BUENOS AIRES

Después del establecimiento de la dictadura militar de Onganía, la situación política argentina polarizó más la opinión pública, enmarcada, por citar sólo un par de ejemplos, en la particular situación creada por el conocimiento de las revueltas estudiantiles de París y la difusión de las propuestas cubanas. Lo que hacían declaraciones como las efectuadas en el mismo 1968 por el Congreso de La Habana (“la obra cultural por excelencia en un país como el nuestro es la Revolución”)⁶ era estimular la relación arte-política.

⁵ La publicación de esos artículos ocurrió en el semanario *Marcha* desde el mes de mayo de 1966.

⁶ JORGE LÓPEZ ANAYA, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires: Emecé, 1999, pág. 301.

La noción de arte nuevo iba ganando espacio. El proceso de politización se aceleraba, ya que no se trataba sólo de cambiar las formas de hacer arte sino de convertirlo en una herramienta activa que ayudara en la transformación de la sociedad.

En Argentina, dos escenarios fueron especialmente significativos para esa intencionalidad: Rosario y Buenos Aires. La relación que se estableció entre ambas ciudades creó un espacio de discusión que iba dirigido a dilucidar el sentido del arte⁷.

Desde 1965 se venía dando en el ámbito rosarino una serie de cambios que anunciaban lo que aconteció en 1968. Se había publicado en 1966, por parte de un grupo de artistas⁸, un manifiesto llamado *A propósito de la cultura mermelada*, en el que se criticaban las prácticas tradicionales del arte “institucionalizado”. No había allí un programa claro sino que se incorporaban las nociones de un arte antinarrativo, antiacadémico y antidecorativo, aspiraciones que no estaban nada alejadas de lo que ya había propuesto la modernidad. No se trataba tanto de negar lo tradicional como de salir en defensa de una pintura creadora, seria y que les abriera nuevas posibilidades tanto al artista como al público.

La denominación de “pintura mermelada” recaía “en un tipo de pintura que, enarbolando una apariencia ‘moderna’ representaba la más recalcitrante actitud académica”⁹. A partir de estas afirmaciones y de querer ir más allá de la tradición ubicamos su predilección por las ambientaciones y los *happenings* y su desinterés crítico por la pintura de caballete.

Los eventos que los miembros del grupo realizaron entre 1966 y 1967¹⁰ dan testimonio de su intención. Sus innovaciones se seguían moviendo en el plano formal y buscaban romper con lo tradicional e institucional. Los textos que publicaron por distintos medios eran claros exponentes de una actitud de rebeldía con respecto a lo institucional. Escritos aparecidos en semanarios como la revista *Primera Plana* sostenían:

Porque nuestra No Participación en este premio es una actitud perteneciente a una voluntad más general de NO PARTICIPAR en ningún acto (oficial o aparentemente no oficial) que signifique una complicidad con todo aquello que representa a

⁷ ANDREA GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires: Paidós, 2001, pág. 359.

⁸ Integran el grupo, entre otros, Graciela Carnevale, Noemí Escandal, Lía Maisonave, Juan Pablo Renzi y también el grupo Taller.

⁹ NELLY PERAZZO “*Tucumán Arde*”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 77, enero-marzo 1999, pág. 47.

¹⁰ Por ejemplo, en 1967 hicieron dos exposiciones en Buenos Aires: *Rosario 67* y *Esculturas Primarias II*.

distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumenta para absorber todo proceso revolucionario¹¹.

Tales declaraciones giraron en torno al rechazo a participar en el Premio Braque, organizado por la Embajada Francesa, y en los planteamientos aparece la actitud de pasar del campo del cuestionamiento a los modelos tradicionales del arte al de la acción política. En el Primer Encuentro Nacional de Artistas de Vanguardia, realizado en el mismo año 68 en la ciudad de Rosario, con participación de plásticos bonaerenses, se publicaron varios escritos teóricos realizados por los artistas, como los de León Ferrari (1920) y Juan Pablo Renzi (1940-1992), plasmados en términos que ponían en evidencia la intención del compromiso que debía existir entre arte y política, relación que dejaba por fuera toda intención contemplativa.

En su texto *La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética*¹², Juan Pablo Renzi partía de la idea de que estaban enfrentados a una situación límite en la que se hacía necesario formular una teoría que orientara sus acciones futuras, tomando conciencia de que la obra debe surgir de una relación clara entre la posición estética y la ideología del artista. En esa dirección plantea argumentos como los siguientes:

...la ruptura voluntaria con el mecanismo de prestigio y las instituciones de la burguesía, la propuesta de un **arte maquis** marginal y subversivo, nos están proponiendo, de hecho, un nuevo contexto para la obra, así como un campo distinto, una nueva función y la posibilidad (o necesidad) de utilizar nuevos materiales. A esta altura –tal vez el punto álgido del problema, pero que no es posible abordar sin la clarificación previa de los anteriores– se puede proponer que la función de la obra realice la ideología del artista¹³.

La beligerancia artística debía ir en aumento para modificar el rol de la obra y del artista en la sociedad en que estaban insertos. En tal sentido, Renzi sostenía:

La obra debe realizarse fuera del circuito institucional burgués. Esto no implica pensar que, de esta manera, se está ya fuera de la institución burguesa [...] En realidad, esta actitud es una respuesta de ataque a la cultura burguesa, pero también significa un cambio de contexto que modifica la obra misma, fortalece su eficacia y facilita la posibilidad real de investigación [...] Obras colectivas de **acción y violencia** como lenguaje estético pueden ser principios para una nueva obra. Un tipo de obra que produce efectos similares a un acto político¹⁴.

¹¹ Revista *Primera Plana*, Buenos Aires, núm. 289, 9 de julio de 1968.

¹² Texto publicado en ANA LONGONI y MARIANO MESTMAR, “*Tucumán arde*”: *vanguardia artística y política del 68 argentino*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2002, págs. 132-136.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

En los lineamientos futuros del arte el compromiso político ocuparía un lugar central. Esta combatividad que relacionaba estrechamente arte y política culminó con *Tucumán Arde*. Allí se intentaría poner en práctica los postulados del Encuentro, en cuanto se trataba de que los artistas se insertaran en una “cultura de la subversión” capaz de acompañar a los sectores obreros en el camino de la revolución.

¿Por qué Tucumán? Los problemas que allí sucedían se tomaron como ejemplo evidente de la actitud del gobierno de favorecer a los grandes monopolios azucareros en detrimento de la pequeña y mediana industria. Desde las esferas oficiales se propagandaba el Operativo Tucumán como si se tratara de un proyecto de industrialización acelerada. Los artistas se proponían mostrar la distancia existente entre realidad y publicidad, y por ello pensaron sus acciones como una forma de contrainformación¹⁵.

El peso de las tesis de Marshall McLuhan¹⁶ con respecto al poder de los medios masivos de comunicación se trasladó al campo del arte. Hay una preocupación por producir propuestas artísticas que utilicen otros medios, sin perder de vista la necesidad de relacionar arte y vida, involucrando al espectador desde otras perspectivas que permitan promover más la acción que la contemplación. En 1966 se había producido una experiencia involucrando a los medios, que preanunciaba la idea de contrainformación de *Tucumán Arde*.

Roberto Jacoby, Raúl Escain y Eduardo Costa divulgaron la realización de un *happening* que nunca tuvo lugar y sólo existió en la medida en que los medios lo difundieron. Es decir, era posible construir un acontecimiento sin que éste se efectuara. El evento fue acompañado de la publicación de un manifiesto, *Un arte de los medios de comunicación*, donde se plantea:

En una civilización de masas, el público no está en contacto directo con los **hechos culturales**, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación. La audiencia de masas no ve, por ejemplo, una exposición, no presencia un *happening* o un partido de fútbol, sino que ve su proyección en un noticiero. [...] Llevamos, así, hasta su última instancia una característica de los medios de comunicación: **la desrealización de los objetos**. De este modo se privilegia, el momento de la transmisión de la obra, más que el de su constitución. La creación consiste en dejar librada su constitución a su transmisión¹⁷.

Reflexiones posteriores de Jacoby planteaban que, ante este indudable peso de los medios y su posibilidad de manipular opinión, no podía desconocerse la

¹⁵ GIUNTA, ob. cit., pág.367.

¹⁶ MARSHALL MCLUHAN, *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill, 1964.

¹⁷ *Heterotropías*, ob. cit., pág. 531.

posibilidad de estar pensando en la relación arte-política a partir de modificar contenidos: era hora, pues, de hacer uso artístico de un recurso tan político como los medios masivos de comunicación¹⁸.

Rosario y Buenos Aires fueron las ciudades que albergaron una experiencia contestataria que buscaba un arte que abriera posibilidades de transformaciones sociales y políticas. Por eso *Tucumán Arde* fue un operativo realizado entre los artistas rosarinos de vanguardia y sectores del sindicalismo obrero. Los artistas tomaron contacto con obreros de los ingenios y con dirigentes sindicales y entrevistaron a diversos protagonistas de la situación tucumana para recoger documentación oral y fílmica. Periódicos como *La Gaceta* de Tucumán daban cuenta de la experiencia con nuevas formas de expresión, “ya que va más allá de la simple mostración visual de trabajos realizados con una determinada orientación estética, para convertirse en un ensayo de sondeo e investigación del medio cultural”¹⁹.

A partir de todo el material recolectado se realizó, en el mes de noviembre de 1968, la muestra, que se planteaba como un acto político permanente. Se exhibieron fotos, filmes, carteles y cintas grabadas, buscando establecer un diálogo con los asistentes y habiendo escogido espacios sindicales para la muestra y no los habituales.

Los plásticos de vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT (Confederación General de Trabajadores) publicaron un texto en el que daban cuenta de su accionar:

Los artistas debemos contribuir a crear una verdadera **red de información y comunicación por abajo**, que se oponga a la red de difusión del sistema. En ese proceso nos iremos descubriendo y decidiéndonos por los medios más eficaces: el cine clandestino, los afiches y volantes, los folletos, los discos y cintas grabadas, las canciones y consignas, el teatro de agitación, las nuevas formas de acción y propaganda. Serán obras que al régimen le costará reprimir, porque se fundirán con el pueblo [...] arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarlo²⁰.

La muestra se trasladó a Buenos Aires, donde fue rápidamente reprimida por la policía, que forzó su cierre.

La experiencia de *Tucumán Arde* va más allá de los preceptos habituales del conceptualismo ideológico, convirtiendo la acción artística en un intento de modificar la sociedad. Ningún grupo de artistas había llevado a cabo hasta entonces una intervención tan comprometida con la realidad, y la conexión arte-política, en este

¹⁸ GIUNTA, ob. cit., pág. 368.

¹⁹ PERAZZO, ob. cit. pág. 49.

²⁰ En *Malos Aires*, Buenos Aires, núms. 1-2, diciembre-marzo 1969.

ambicioso proyecto colectivo, llegó al punto de que algunos de los participantes sacaron como conclusión la imposibilidad de contribuir al cambio de la sociedad a través del arte y se volcaron a la lucha política.

ESCENARIO II: RÍO DE JANEIRO

La década de 1950 se cerró, en Río, con un claro predominio de los lenguajes abstractos. Una abstracción en abierto enfrentamiento con la que se hacía en São Paulo, que se consideraba ortodoxa, más preocupada por sistematizar un proceso que por usarlo como apertura a búsquedas intuitivas, individualizables.

En el *Manifiesto Neoconcreto*, publicado en 1959 y escrito por Ferreira Gullar, se perfilaba el enfoque:

La expresión neoconcreto indica una toma de posición frente al arte no figurativo “geométrico” (neoplasticismo, constructivismo, suprematismo, Escuela de Ulm) y particularmente frente al arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista. Trabajando en el campo de la pintura, escultura, grabado y literatura, los artistas que participan en esta I Exposición Neo Concreta, se encuentran por sus propias experiencias en la necesidad de volver a ver las posiciones teóricas adoptadas hasta aquí por el arte concreto, dado que ninguno de ellos “comprende” satisfactoriamente las posibilidades expresivas abiertas a estas experiencias. [...] Lo neoconcreto nació de la necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en arte y repone el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones “verbales” creado por el arte neo figurativo constructivista. [...] Nosotros no concebimos la obra de arte como máquina u objeto sino como un quasi corpus es decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos, un ser factible de ser descubierto por el análisis²¹.

Con sus teorías del no-objeto, formuladas un año después, Ferreira Gullar culminó la concreción de sus ideas, resumibles en el interés mostrado por el neoconcretismo en la tercera dimensión, el movimiento y el accionar físico del espectador. Se proponía un distanciamiento de la bidimensionalidad, y si los artistas cariocas seguían mostrando interés por la geometría, tenían la voluntad de modificarla dándole prioridad a una geometría vital²².

²¹ FERREIRA GULLAR, “Manifiesto Neoconcreto”, *Continente sul Sur* (Revista do Instituto Estadual do Livro), núm. 6, Porto Alegre, noviembre 1997, págs. 115-120.

²² IVONNE PINI, “Los inicios del arte concreto en Argentina, Brasil y Venezuela (1940-1950)”, *Politeia*, (Revista de la Facultad de Derecho, Ciencias Sociales y Políticas Universidad Nacional de Colombia, núm. 20, Bogotá, 1997, pág. 128.

Artistas vinculados al movimiento, como Lygia Clark (1920-1988) y Hélio Oiticica (1937-1980), profundizaron sus análisis en dos direcciones. Por una parte, una particular recuperación del objeto. La idea de *ready-made* gana espacio, alejándose de la desmaterialización del arte pregonada en el mundo anglosajón. Esa reformulación del objeto buscaba la posibilidad de una actividad participativa del espectador. Ambos, además, asumieron la impugnación de actitudes conformistas que se podían detectar en la sociedad. Los sentidos son un vehículo clave para que el ser humano aprenda y se relacione con el mundo que lo rodea²³, y por eso sus acciones estimulaban esa cualidad.

La crítica que desde el *Manifiesto Neoconcreto* se formulara al peligro de exceso de racionalismo y pérdida de la emoción llevó a buscar una mayor presencia de las experiencias sensoriales. Aracy Amaral sostiene:

Los artistas neoconcretos se abrieron a su entorno y rechazaron gradualmente la pintura de caballete y la escultura estática, por lo que desmitificaron el objeto artístico. De este modo, surgieron originales propuestas artísticas, basadas en experimentos con el color, el cinematomatismo, las obras con efectos subliminales, así como la original producción táctil y visual de Lygia Clark, [...] cuyo resultado era la creación de un universo sensorial y una nueva relación objeto-sujeto²⁴.

Después de crear series como *Capullos* y *Enredaderas*, en las que, mediante la utilización de superficies modulares, trataba de eliminar la idea de espacio pictórico para integrarlas al espacio circundante, Lygia Clark trabajó en 1960 la serie *Bichos*. Esas láminas de metal unidas por bisagras daban la posibilidad de que el espectador, mediante su accionar, recreara continuamente el objeto.

Observa Mario Pedroso que

esos bichos no son esculturas, o tal vez no sean obras de arte. [...] En nuestra época, esa objeción se va volviendo más académica o anacrónica, pues –frente a la crisis cada vez más pronunciada de las artes tradicionales como la pintura y la escultura– los géneros ya no representan las viejas delimitaciones (pintura tendiendo a escultura, escultura imitando a la pintura) y a cada momento nacen cosas, se inventan objetos híbridos²⁵.

²³ SIMÓN MARCHAN FIZ, *Del arte objetual al arte de conceptos*, Madrid: Akal, 1988, pág. 270.

²⁴ ARACY AMARAL, en *Modernidade: arte brasileira do século XX* (Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno), São Paulo, 1988, pág. 63.

²⁵ MARIO PEDROSO, "Significação de Lygia Clark", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1963. Citado por MARIA ALICE MILLIET, *Lygia Clark: Obra-Trajeto*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992, pág. 66.

La búsqueda que hay detrás de estos objetos se relaciona estrechamente con las afirmaciones de Ferreira Gullar en el manifiesto ya citado, donde sostenía que la simple contemplación no era suficiente para revelar el sentido de la obra: que era necesaria la acción. Esa acción era lo que produciría la obra misma, pues el uso que se le da es absorbido por ella y termina incorporándose a su significado. Su teoría del no-objeto aludía a una presentación cuyo significado se fundaba en sí misma, ya que no buscaba referirse a objeto alguno. Es entonces la acción del espectador lo que libera las potencialidades de la obra²⁶.

En un texto titulado *Nos rehusamos*, publicado en 1966, Lygia Clark enfatizaba su visión de esa relación con el público al sostener:

Yo pertenezco a un [...] grupo que procura provocar la participación del público. Dicha participación transforma totalmente el sentido del arte, como lo hemos entendido hasta aquí. Y todo ello porque: Rehusamos al espacio representativo y la obra como contemplación pasiva; Rehusamos todo mito exterior al hombre; Rehusamos la obra de arte como tal y ponemos énfasis en el acto de realizar la proposición; Rehusamos la duración como medio de expresión. Proponemos el **momento del acto** como campo de la experiencia. En un mundo en el que el hombre se tornó extraño a su trabajo, a través de la experiencia nosotros lo incitamos a una toma de conciencia sobre la enajenación en la que vive. Rehusamos toda transferencia al objeto [...]; Rehusamos al artista que pretende emitir, a través de su objeto, una comunicación integral de su mensaje sin la participación del espectador²⁷.

El giro hacia la corporeidad que dio Lygia Clark desde mediados de 1960 supone el desarrollo lógico de su obra. Serían su cuerpo y sus experiencias vitales los que se convertiría en puntos neurálgicos de su trabajo. Su estetización del sicodrama y sus objetos eran elementos para interaccionar con el espectador.

Hélio Oiticica fue también heredero del constructivismo y de la poesía concreta y, al igual que Lygia Clark, terminó por cuestionarlos a ambos. Su interés por romper la superficie pictórica bidimensional lo llevó a sostener en 1961, refiriéndose a la pintura, que

el tamaño de la tela no hace que sea más “vital” el trabajo, pero indica su génesis. Este no es un problema superficial, [...] sino un problema de integración del espacio y el tiempo en la génesis del trabajo y esta misma integración condena al cuadro a su desaparición o a volcarse al espacio tridimensional, o mejor, transformarse en un no objeto²⁸.

²⁶ MILLIET, ob cit., pág. 85.

²⁷ *Heterotropías*, ob.cit, pág. 524.

²⁸ Citado en *Escultura brasileira. Perfil de uma identidade* (catálogo de la exposición del mismo nombre, realizada en el Centro Cultural de BID, Washington, 1997), pág. 122.

La posibilidad de acción que tiene el cuerpo era tan significativa para el artista que en 1964 fue el principal bailarín de la escuela de samba Mangueira, experiencia que marcó sus obras posteriores. Después de los *Penetrables*, espacios creados a partir de objetos monocromos, y de los *Meteoros*, cajas y otro tipo de contenedores que incluían elementos orgánicos y buscaban la activa participación del espectador, surgieron los *Parangolés*.

Éstos eran algo así como capas a las que denominó con un término que sugería infinidad de conexiones, susceptibles de cargarse de significados privados. De allí pasó a la construcción de instalaciones que buscaban, como los *Parangolés*, activar la participación del público. La etapa final de ese proceso fue una instalación realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1967, evento que llamó *Tropicalía*²⁹.

Con los *Parangolés*, una de sus obras más significativas de la década del sesenta, buscaba descubrir estructuras de comportamiento-cuerpo, un cuerpo que, vuelto danza, se convierte en referencia fundamental de su propuesta de “arte ambiental”, como él mismo lo denominó. Buscaba que se convirtieran en una nueva forma de expresión, una poética del instante, de la gestualidad y de lo efímero.

Parangolés es una “arte ambiental” por excelencia [...] Se trata de procurar “totalidades ambientales” que serían creadas y exploradas [...] desde lo infinitamente pequeño hasta el espacio arquitectónico, urbano, etc. No hay órdenes establecidas a priori, se crean según la necesidad creativa que nazca.

Los Parangolés no son entonces una cosa para ser puesta en el cuerpo, para ser exhibida. La experiencia de la persona que lo vista, de la que esta fuera viendo a otro vestirlo, o de las que lo visten al mismo tiempo, son experiencias simultáneas, son multiexperiencias. No se trata entonces del cuerpo como soporte de la obra, por lo contrario es una total “in-corporación”. Es una incorporación del cuerpo en la obra y de la obra en el cuerpo³⁰.

Los *Parangolés* de Oiticica se convirtieron en una experiencia multisensorial y única para cada sujeto.

La realización de esta experiencia coincidió con el recrudecimiento de la dictadura militar brasileña, y en 1966, ante la dificultad de usar los canales tradicionales del arte, Oiticica escribió:

Anti-arte, en el cual el artista entiende su posición ya no como un creador de contemplación, sino como un instigador de la creación [...] Hay tal libertad de medios

²⁹ LUIS CAMNITZER y HÉLIO OITICICA, “Las instalaciones quasi-cinemas”, *Art Nexus*, vol. 2, núm. 48, Bogotá, abril-junio 2003, pág. 78.

³⁰ Citado por CELSO FAVARELLO, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, págs. 106-107.

que el puro hecho de no crear ya puede contar como un acto creativo. Hay otra necesidad ética que surge aquí [...] dado que los medios se realizan a través de las palabras, escrita o hablada [...] Esto es la manifestación social, incorporando una posición ética (y también política) que se junta en manifestaciones de comportamiento individual. Esta posición se opone a todo lo que sea opresivo social o individualmente: todas las formas de gobierno fijas y decadentes, o las estructuras sociales imperantes [...] Es retomar la confianza del individuo en sus intuiciones y sus aspiraciones máspreciadas³¹.

La experiencia que proponía Oiticica fue de lo puramente visual hasta el dinamismo que implicaba el contacto con el cuerpo, con la sensualidad de los materiales y el movimiento. No sólo era la mirada lo que valía en la experiencia artística: los otros sentidos permitían actos perceptivos tan importantes como ver.

Pese a la intención expresa de los artistas de cambiar la relación de las obras con el espectador, las experiencias conceptuales fueron actividades apreciadas apenas por una élite intelectual, mientras que el público en general poco entendió las propuestas, marginándose de los eventos.

³¹ CAMNITZER, ob. cit., pág. 78.