

CONTRA EL ARTE AFLUENTE*

EL CUERPO ES EL MOTOR DE LA “OBRA”

Frederico Morais, “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura Vozes* (Rio de Janeiro, Brazil), vol. 1, 64 (enero/febrero, 1970), 45-59.

LA OBRA NO
EXISTE MÁS. EL
ARTE ES UNA
SEÑAL, UNA
SITUACIÓN, UN
CONCEPTO

EL ARTISTA es un inventor, “realiza” ideas. Su función, como ya observó Abraham Moles, es heurística.¹

* Afluyente (con A mayúscula): que fluye o es abundante. También un río secundario o tributario.

1 Crítico y periodista prolífico, el estilo fluido de Morais fue moldeado por la urgencia del momento político y artístico, por un cierto humor afectivo y por las exigencias de los plazos de los periódicos. Rara vez incluye citas o referencias a textos críticos o filosóficos brasileños, como tampoco a referentes internacionales de la época –de Marcuse a

La obra hoy es un concepto caduco en el arte. Eco y otros teóricos de la obra abierta, como Vinca Mazini, fueron probablemente los últimos defensores de la noción de obra. Al dejar de existir físicamente, al liberarse de su soporte, de las paredes, del piso al techo, el arte no es otra cosa que una situación, puro acontecimiento, un proceso. El artista no es el que realiza obras destinadas a la contemplación, sino el que propone situaciones que deben ser vividas, experimentadas. No importa la obra incluso multiplicada,² sino la

Fanon-, o bien a los pioneros de la teoría de la información y los medios, como Abraham Moles o Marshall McLuhan. Para las notas a pie incluidas aquí, dada la disponibilidad de recursos online, el objetivo fue situar al lector con respecto al contexto histórico, político, social, cultural y artístico brasileño. [N.de las e.]

2

Durante las décadas de 1960 y 1970, una diversidad de artistas en el noroccidente recurrieron a múltiples, publicaciones y arte correo como formas de romper con el control de la crítica, el mercado y los dispositivos de exhibición hegemónicos. Esta obra multiplicada que apostó por públicos no especializados y la apertura de otros canales de distribución no logró trastocar estructuralmente la lógica del campo del arte, que fagocitó sus estrategias. Véase Janneke Adema y Gary Hall, "La naturaleza política del libro: sobre libros de artista y acceso abierto radical", en Nicolás Pradilla (comp.) *Circulación y resonancia*. Sol Aréchiga Mantilla (trad.) (México: t-e-e, 2016).

LA GRAN
ESCALA Y LA
PRECARIEDAD
DE LOS
MATERIALES

vivencia.³

EL CAMINO que ha seguido el arte –de la fase moderna a la actual posmoderna– fue el de conducirse a la vida, negando gradualmente todo lo que se relaciona con el concepto de obra (permanente, durable): lo específico pictórico o escultórico, la moldura o el pedestal, el soporte de representación, la elaboración artesanal, el panel o el suelo y, en consecuencia, el museo y la galería. En esta evolución se evidencian dos aspectos: el aumento en el tamaño de las obras y la precariedad creciente de los materiales utilizados.

3

El concepto y la práctica de la “vivencia”, el “tiempo vivido” y la “estructura viva” son muy apreciados en el arte brasileño de la época, especialmente en la obra de artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica. La “vivencia” se asocia a la libertad de no tener que producir arte como objetos. Oiticica describe: “He tenido experiencias increíbles precisamente porque ya no me comprometo con la ‘obra’ sino con la sucesión de momentos en los que lo que cuenta es lo agradable y lo desagradable.” Hélio Oiticica, “Carta a Lygia Clark, 15 de octubre de 1968”, en Luciano Figueiredo (coord.), *Lygia Clark. Hélio Oiticica: Cartas 1964-1974* (Río de Janeiro: UFRJ, 1996), 12. Lygia señala: “El tiempo es el nuevo vector de expresión del artista. No el tiempo mecánico, por supuesto, sino el tiempo vivido que lleva una estructura viva en sí mismo”. Lygia Clark, “Carta a Hélio Oiticica”, París s/f. *ibid*, 34.

Christo simplemente embala carros o edificios; los escultores de las “estructuras primarias” ocupan todo el espacio útil de la galería; Marcelo Nitsche en Brasil hace crecer “burbujas” u objetos inflables⁴ cada vez más; Oldenburg amplifica alimentos urbanos –sus *pop-foods*–, ropa, reconstruye habitaciones y ambientes enteros, como también lo hace Segal con su gasolinera. El llamado *arte povera* utiliza materiales como la tierra, arena o deshechos; en el arte cinético, la desmaterialización es casi total: se trabaja con luz, con imágenes en metamorfosis continua. Al mismo tiempo han surgido otros soportes matemáticos y tecnológicos. Por otro lado, el artista simplemente pasó a apropiarse de objetos existentes para crear de nuevo readymades. De este modo transforma y reifica⁵ objetos que ganan nuevas

- 4 En la primera versión del texto de 1970, el término aparece como *inflamáveis* (inflamables). En la versión publicada en el libro *Artes Plásticas: a crise da hora actual* (1975), fue corregida por *infláveis*. [N. de las t.]
- 5 Este concepto de la tradición marxista vinculado al fetichismo de la mercancía, se refiere a la cosificación de las relaciones humanas y los sujetos, que se comportan de acuerdo al mundo de las cosas. Es la forma más radical de la alienación, característica del capitalismo moderno. Véase Gajo Petrovic,

funciones y se enriquecen semánticamente con ideas y conceptos.

Entre más se confunde el arte con la vida y la cotidianidad, los materiales y soportes se vuelven más precarios, derrumbando toda idea de obra.⁶ De la apropiación de objetos se pasó a la apropiación de espacios geográficos o a la simple poética de las situaciones. La obra se ha acabado.

CAMINANDO:
ARTE VIVENCIA

LYGIA CLARK eliminó toda trascendencia de la obra al proponer su *Caminhando* alrededor de 1963: una tira de papel, similar a la cinta de Moebius, que debe ser cortada con tijeras por el “espectador”. De hecho, la obra dejaba de existir: era simplemente el caminar de las tijeras sobre el papel. Una vez terminado el experimento, se terminaba el trabajo. Lo que perma-

“Reificación”, en Tom Bottomore (comp.) *Diccionario del pensamiento marxista* (Madrid: Tecnos, 1984), 463-465.

6

El texto ha sido alterado respecto al original en el que se lee “menos precarios...” Se trata de un error, no sólo porque no corresponde al sentido del ensayo en general, sino también porque fue corregido por Frederico en una versión posterior publicada en 1975. Véase Frederico Morais, *Artes Plásticas: A crise na hora atual* (Paiz e Terra: Rio de Janeiro, 1975), 25.

necía era la experiencia de cortar, el acto.⁷ Lo mismo sucede con su *Diálogo de mãos*.⁸ En el recién realizado

7

Como acto inaugural del concepto del artista como proponente, en *Caminhando* (1963), Lygia Clark utilizó la superficie aparentemente doble de la cinta de Moebius para crear un "nuevo espacio-tiempo concreto" (1964) e invitó al espectador/participante a cortarla longitudinalmente, haciendo sus propias elecciones de dirección, grosor, etc. *Caminhando* es una revolución en su práctica y un momento clave de la vanguardia brasileña que desplaza el énfasis del arte como objeto a una propuesta de acción y experiencia. Clark subvierte los pliegues fijos de acero de la escultura de Max Bill de la cinta de Moebius, *Unidade Tripartida* (1948-49), expuesta en la 1ª Bienal de São Paulo en 1951, para abrirse al otro y a la indeterminación. La artista incorporó la participación activa del espectador como parte inherente al acontecimiento de la obra. En lugar de la forma concreta y opuesta, hay pliegues y repliegues que son inseparables entre sí y del propio proceso. Véase el vídeo realizado con motivo de la exposición *Lygia Clark: Uma retrospectiva* (2012), Itaú Cultural, São Paulo. [youtube.com/watch?v=3sP-uT5DQLM](https://www.youtube.com/watch?v=3sP-uT5DQLM) [Consultado en junio de 2021].

8

Tras un accidente automovilístico que la llevó a hacer fisioterapia, Clark desarrolló la obra *Diálogo de mãos* como una propuesta compuesta por una banda elástica en la que se invita a dos espectadores/participantes a experimentar un "diálogo" de sus manos a través de diversos movimientos realizados conjuntamente. Vea el vídeo realizado con motivo de la exposición *Lygia Clark: Uma retrospectiva*, [youtube.com/watch?v=QSws-PjaBT68](https://www.youtube.com/watch?v=QSws-PjaBT68) [Consultado en junio de 2021].

*Salão da Bússola*⁹ varias propuestas similares fueron realizadas por artistas jóvenes y casi desconocidos. Luiz Alphonsus Guimarães presentó por medio de sonido y fotografía un relato de una expedición en el Túnel Novo en Copacabana. Todo lo sucedido fue registrado en cinta (sonidos, ruidos,

9

El *Salão da Bússola* fue un salón de arte celebrado en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro en noviembre de 1969 cuyo objetivo fue presentar nuevos artistas y prácticas emergentes de la época mediante un proceso de selección. Ese año tendría lugar el boicot a la 10^a Bienal de São Paulo, que se produjo en respuesta a la dictadura militar y especialmente a la introducción del AI-5 en el país en diciembre de 1968, que inició la suspensión de las garantías gubernamentales y constitucionales, facilitando el camino de la censura y la tortura. Muchos artistas enviaron sus obras al *Salão* en vez de la Bienal. El artista y compositor Guilherme Vaz sugirió más tarde que fue en el *Salão* donde “comenzó el arte contemporáneo brasileño”. (Arte sonoro: podcast #01 - Guilherme Vaz: Entrevista con Franz Manata y Saulo Laudares, Río de Janeiro, 2013). La investigadora Claudia Calirman señala que en ese momento los salones aún no incluían categorías para el arte experimental, conceptual y de performance. Sin embargo, permitieron la categoría “etcétera”. Cildo Meireles, que fue premiado en el Salón, utilizó esta categoría “humorísticamente vaga” para todos sus envíos. Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles* (Duke University Press: Durham/London, 2012), 133-135.

TENSAR EL
AMBIENTE
ALARGANDO LA
PERCEPCIÓN
DEL INDIVIDUO

voces, testimonios, el sonido aleatorio de la calle) y también en fotos, casi como un cine *underground*. Por lo tanto, aquello que se encontraba en el *Salão* no era una obra, sino un documental. La obra se realizó en el Túnel Novo. La presentación del registro en el *Salão* pretendía, sin duda, sugerir al “espectador” la realización de expediciones similares. En este caso, el trabajo era una propuesta para poner en tensión el ambiente, con el propósito de ampliar la capacidad perceptiva del hombre.¹⁰ En el mismo *Salão*, otro artista, un músico experimental, simplemente sugirió a los visitantes (con el apoyo tácito del jurado que consideró válida su propuesta) experiencias a realizarse fuera del *Salão*. Por ejemplo, correr en cualquier lugar durante el tiempo que se desee: en un espacio abierto o cerrado, de manera vertical

CORRER O
PERMANECER EN
SILENCIO. ESA ES
LA OBRA

10

Lejos de la sensibilidad de género y del uso del pronombre neutro del contexto cultural actual, nada da cuenta más clara de la temporalidad de este texto que el uso de la palabra “hombre” para designar al ser humano. Sin embargo, como se trata de un texto de una época que retrata no sólo el pensamiento, sino los términos, conceptos y vocabularios vigentes entonces, nos parece importante conservarlo en la traducción. No está de más señalar que cuando se utilizan las palabras “hombre” y “artista”, en sentido general se articulan en plural. [N. de las e.]

en escaleras u horizontalmente en las playas; o permanecer en silencio en grupo. La experiencia se termina con el cansancio del corredor, o con el primer ruido. El resultado no es la elaboración de una obra en particular, sino el enriquecimiento del individuo. El artista, Guilherme Magalhães Vaz, utilizó el *Salão* como vehículo al marcar con tiza un área en el suelo y colocarse allí junto a pequeñas “señales”. Como le sugerí, podría haber utilizado otros vehículos más rápidos y anónimos, como el teléfono o el cartero.

Cildo Meireles, quien recibió el premio principal del Salón, compitió con tres dibujos al lado de trabajos anteriores realizados con diferentes materiales. Se trataba simplemente de hojas de papel que contenían sugerencias escritas a máquina para que los espectadores realizaran diversos tipos de experimentos, como por ejemplo, determinar una zona en la playa. No hay más *obra*. Ya no es posible juzgar. El crítico es ahora un profesional inútil. Tal vez el teórico permanezca.¹¹

11

Frederico nació en el estado de Minas Gerais y se trasladó a Río de Janeiro en 1966 para ser columnista de arte en el periódico *Diário de Notícias*. Poco después de su llegada a Río de Janeiro, comenzó a impartir cursos

FREDERICO MORAIS

ESTE ARTÍCULO
ES UN
HOMENAJE
A DÉCIO
PIGNATARI,
QUE EN 1967
ESCRIBIÓ
"TEORIA DA
GUERRILHA
ARTISTICA"

EL ARTISTA es hoy una especie de guerrillero.¹² El arte es una forma de emboscada. El artista crea un estado

de arte en el MAM y en 1968 se convirtió en coordinador de cursos en esa institución. Paralelamente a su nuevo cargo, en 1969, poco antes del *Salão de Bussola*, Morais cofundó, con los artistas Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus y Cildo Meireles, el grupo Unidade Experimental como una especie de laboratorio de investigación de nuevos lenguajes y situaciones expresivas destinadas a activar los sentidos y estimular nuevas percepciones. Morais describe el papel de la Unidade dentro del departamento de cursos como una especie de "laboratorio pedagógico". Al funcionar como una "extensión de los cursos del MAM", el grupo actuaría como un "laboratorio de vanguardia" compuesto por "artistas, músicos, científicos, críticos de arte, profesores universitarios y estudiantes". (Frederico Morais, "Um laboratório de vanguarda", *Diário de Notícias*, Río de Janeiro, 15 de octubre de 1969). La Unidade no estaba interesada en los experimentos tecnológicos, sino en los de la "mente", utilizando "sólo el cuerpo" para "abrir y agudizar la percepción". Frederico Morais, "Comunicação interna al director Maurício Roberto" (5 de octubre de 1969). Cursos MAM: gestión y coordinación, 1969, Acervo MAM Rio).

12

Décio Pignatari (1927-2012) fue un poeta, ensayista, traductor y cofundador del grupo de poesía concreta y de la revista *Noigralandes* al lado de Haroldo y Augusto de Campos. Su texto "Teoria de guerrilha artística" fue publicado en *Correio de Manhã*, el 4 de junio de 1967. La versión original del ensayo de Frederico sugiere que la fecha es 1968, lo cual corregimos aquí. [N. de las t.]

permanente de tensión, una expectativa constante, actuando de manera imprevista donde y cuando menos se espera, de forma inusual. Cualquier cosa puede convertirse en un arma o instrumento de guerra o de arte. Todo puede transformarse en arte, incluso el evento cotidiano más banal. Como una víctima constante de la guerrilla artística, el espectador se ve obligado a agudizar y a activar sus sentidos: la vista, el oído, el tacto, el olfato, ahora también movilizados por los artistas plásticos. Pero, sobre todo necesita tomar la iniciativa. La tarea del artista-guerrillero es crear para el espectador –que puede ser cualquiera y no sólo quien asiste a las exposiciones– situaciones nebulosas, insólitas e indefinidas, que más que extrañeza o repulsión provoquen miedo. Es sólo ante el miedo cuando todos los sentidos se movilizan, que surge la iniciativa, es decir, la creación.

EN LA GUERRA convencional del arte, los participantes tenían posiciones bien definidas. Había artistas, críticos y espectadores. El crítico, por ejemplo, juzgaba y dictaba normas de buen comportamiento diciendo: esto es bueno y aquello es malo, esto es válido y aquello no; limitando así los

FREDERICO MORAIS

APENAS UN DISPARO

ámbitos de posibilidad, defendiendo categorías y géneros artísticos –los llamados valores plásticos y específicos. Para ello, estableció sanciones y normas estéticas (éticas). Sin embargo, en la guerrilla artística, todos son guerrilleros y toman la iniciativa. El artista, el público y el crítico cambian continuamente su posición durante el acontecimiento y el propio artista puede ser víctima de una emboscada tendida por el espectador.

Al no ser ya autor de obras, sino proponente de situaciones o apropiador de objetos y acontecimientos, no puede ejercer continuamente su control. El artista es el que dispara, pero la trayectoria de la bala se le escapa. Éste propone estructuras cuyo despliegue, sin embargo, depende de la participación del espectador. El azar entra en el juego del arte, la “obra” pierde o gana sentido en función de los acontecimientos, sean del tipo que sean. Participar en una situación artística hoy en día es como estar en la selva o en la favela. En cualquier momento puede producirse una emboscada de la que sólo saldrá ileso, o incluso vivo, aquel que tome la iniciativa. Y tomar iniciativas es ampliar la capacidad perceptiva, la función primordial del arte.

HISTORIA
GUERRILLERA:
CONTRA
HISTORIA

La HISTORIA DEL ARTE se ocupa de las “obras” (productos acabados) que generan escuelas o ismos. Se trata de estilos y tendencias. Esta historia oficial del arte, como observó [Wilhem] Worringer, se basa en la capacidad artística más que en la voluntad, o más bien en la estética. Sin embargo, existe una historia guerrillera, subterránea, imprevista, que no se anuncia ni se deja cristalizar. Entre las grietas de las tablas de la historia del arte está surgiendo una columna central fuera de la jungla de los ismos: aquella de la contrahistoria. Ésta se compone de obras inacabadas e inconclusas, de proyectos, de lo que sólo fue una idea y no llegó a ser, de lo que quedó en la virtualidad. *Probjetos*.¹³ La contrahis-

13

El concepto “*projeto*” fue un neologismo inventado por el artista Rogério Duarte. En una carta dirigida a Lygia Clark, Hélio Oiticica plantea que o conceito surgiu depois de horas de conversa entre los dos y que los *projetos* “serían objetos ‘sin formulación’ como obras acabadas, mas estructuras abiertas o creadas a la hora de la participación”. *Hélio Oiticica: Cartas 1964-1974, op. cit.*, 12. El crítico Celso Favaretto lo pone en contexto: “La poética del instante y del gesto (el más eficaz para expresar las infinitas posibilidades de la imaginación humana puesta en acción) es interpretada por un nuevo concepto: *Projeto*. Este es un modo de manifestación de la proposición-vivencia o de la estructura-comportamiento: es

FREDERICO MORAIS

toria deposita sus desechos en el arte posmoderno, acumulando escombros en el terreno baldío del arte de guerrilla, donde no hay categorías, modos o medios de expresión, estilos y –dentro de un tiempo cercano– autores.

FUTURISMO: EL
ARTE SE ACABÓ

ESTA CONTRA-HISTORIA puede ser contada en varios capítulos. Todos ellos tendrían el mismo nombre: *el arte se acabó*. Los futuristas, al imaginar una reconstrucción futurista del universo, quisieron incendiar todos los museos y escuelas de bellas artes que inundaban Italia como si ésta fuera un vasto cementerio. Russolo propuso un arte de ruidos, sonidos y olores.

DADÁ: EL ARTE
SE ACABÓ

Marinetti quería realizar congresos futuristas en el espacio. Los dadaístas fueron los primeros en proponer un *antiarte*. En Europa, Marcel Duchamp le puso unos bigotes provocadores a su Mona Lisa y en Estados Unidos al llegar al aeropuerto en 1915, afirmó: “*El arte se acabó, ¿quién hace mejor esta hélice?*”. En la revista *Lef*, creada por Maiakovski, los constructivistas

'objetato'. *Probjeto* designa acciones que se desarrollan en lugares abiertos o en 'receptáculos' (camas, cabañas, nidos, tiendas de campaña) propuestos como espacio para transformaciones, vivencias.” Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica* (São Paulo: Edusp, 1992),177.

CONSTRUCTIVISMO RUSO:
EL ARTE SE ACABÓ

rusos afirmaron en 1923: “*El arte está muerto* [...] Detengamos nuestra actividad especulativa (pintar cuadros) y retornemos a las bases del arte –el color, la línea, la materia y la forma en el dominio de la realidad, que es la construcción práctica”. El Lissitzky gritaba: “el cuadro, un ícono para los burgueses, murió. El artista dejó de ser un reproductor y se transformó en el constructor de un nuevo universo de objetos”. En una manifestación realizada en la Bauhaus en 1922, apareció un cartel con la inscripción: “El arte murió. Viva el arte nuevo de la máquina según Tatlin”.

La historia reciente del arte de vanguardia en Brasil incluiría los mismos capítulos. En 1967,¹⁴ en la presentación de *Tropicália*¹⁵ en el Museu de Arte Mo-

14 En la versión original del ensayo, Frederico puso el año 1966 como fecha de la exposición *Nova objetividade Brasileira*. Lo corrigió en una versión posterior publicada en el libro *Artes Plásticas: a crise da hora atual* (1975). Para no generar confusión de fechas, hemos optado por corregirlo también. [N. de las t.]

15 *Tropicália* es una instalación ambiental compuesta por dos Penetrables: *PN2 Pureza é um mito* (1966) y *PN3 Imagético* (1966-67). Consisten en estructuras precarias que se asemejan a las favelas de la época en medio

OITICICA: LA
PUREZA NO
EXISTE. SE
ACABÓ

derna durante la muestra *Nova Objetividade Brasileira*, Hélio Oiticica, concluyó dramáticamente que “*La pureza no existe*”.¹⁶ Llegó a esta idea, después de buscar la forma por la forma durante su posición esteticista anterior del período neoconcreto, después de enredarse con los laberintos conceptuales de belleza y pureza y tantear en la oscuridad en búsqueda de lo bello. Mondrian, que entendía el arte como un producto de sustitución en una

de plantas tropicales, arena, piedras y piezas de madera con frases poéticas, capas *Parangolé* (ver nota 18) y un televisor. Oiticica escribe: “Con la teoría de la *Nova Objetividade* quise instituir y caracterizar un estado del arte de vanguardia brasileño, confrontándolo con los grandes movimientos del arte mundial (Op y Pop) y apuntando a un estado brasileño del arte o de las manifestaciones relacionadas con él [...] *Tropicália* es el primer intento consciente y objetivo de imponer una imagen evidentemente brasileña en el contexto actual de la vanguardia y de las manifestaciones artísticas del arte nacional en general.” Hélio Oiticica, “*Tropicália: Selección de textos 1960-1980*”, en Guy Brett *et al* (coord.), *Hélio Oiticica* (Río de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), 124.

16

La frase más asociada a esta obra es “la pureza es un mito”, que fue escrita en un trozo de madera junto con otras frases poéticas presentes en la instalación *Tropicália*, presentada por Oiticica en la exposición *Nova objetividade Brasileira* (Nueva objetividad brasileña) en el MAM de Río en 1967.

MONDRIAN
PREVIÓ LA
MUERTE DEL
ARTE. SE
ACABÓ

época que carecía de belleza, decía que cuando la vida encontrase más equilibrio, cuando lo trágico desapareciese, todo sería arte y no tendríamos necesidad de pinturas y esculturas. Él también predijo la muerte del arte. Entre asombrado y feliz, después de una lucha dolorosa, Hélio Oiticica tuvo que declarar que la pureza no existía, para finalmente alcanzarla. Para él, el arte dejó de ser una cosa superpuesta a la vida, todo pasó a la condición de arte y, como quien¹⁷ se encuentra en estado permanente de descubrimiento y encantamiento, no tuvo más pudor de apropiarse de todo lo que veía. Entonces trató –como solía decir– de “encontrar”. De ahí proviene su arte

17

Aunque el término *primitivo* y sus connotaciones relacionadas con la inferioridad –tal y como se utilizaba en el arte y la antropología de finales del siglo XIX y principios del XX– ya había sido criticado en su momento, Moraes utilizó aquí el término para referirse a un estado de percepción originario o primordial. Artistas como Oiticica se esforzaron por lograr un estado abierto de mente y cuerpo en el que se pudiera aprehender el mundo a través de la emoción directa, sin filtrarlo por el deseo de dominación intelectual. Oiticica se inclinó por lo que denominó “suprasensorial”, al abrazar la “dilatación de la conciencia del individuo, del retorno al mito, redescubriendo el ritmo, la danza, el cuerpo, los sentidos”. Hélio Oiticica, “Aparecimento do suprasensorial”, *ibíd*, 130.

fuertemente tropical, pobre, una verdadera restauración de la nueva cultura brasileña.

Lygia Clark, que con su *Caminhando* negó “todo concepto de arte que tenía hasta entonces”, decía en mayo del 68: “Antes el hombre tenía un descubrimiento, un lenguaje. Podía usarlo la vida entera y así mismo sentirse vivo. Hoy, si la gente se cristaliza en un lenguaje, inexorablemente se detiene, deja totalmente de expresarse. Y es preciso estar siempre aprehendiendo. El estilo no debería existir más. Antes, la expresión era trascendente; el plano y la forma apuntaban a una realidad que les era externa. Hoy, en el arte las cosas valen por lo que son en sí mismas. La expresión es inmanente. Las cosas no son eternas, sino precarias. En ellas está la realidad. En mi trabajo, si el espectador no se propone experimentar, la obra no existe”.¹⁸

Uno de los últimos sepultureros del arte en Brasil, Décio Pignatari, más preocupado por el consumo que por la producción, dijo en su libro *Informação, Linguagem, Comunicação*:

DÉCIO
GUERRILLERO,
SEPULTURERO
DEL ARTE,
LE OFRECE
HOMENAJE
PÓSTUMO

MUERTE-
VIDA

“... el arte es un prejuicio cultural de las clases privilegiadas.¹⁹ Vivimos la *agonía final del arte*: el arte entró en estado de coma, pues su sistema de producción es típico y no prototípico, no se ajusta al consumo a gran escala. Y no hay por qué llorar al glorioso cadáver, pues de sus cenizas está naciendo algo mucho más amplio y complejo, algo que va reduciendo la distancia entre la producción y el consumo, y para lo cual aún no hay nombre: podrá incluso continuar llevando el nombre del difunto, como homenaje póstumo: arte”.²⁰ Todos estos capítulos, entretanto, constituyen la propia vida del arte. Se trata, entonces, de una muerte-vida. Siempre que un artista proclama la muerte del arte da un nuevo salto y éste acumula fuerzas para una nueva etapa. Sin embargo, son cada vez más débiles. Dada la frecuencia con la que es proclamada, la muerte parece realmente cercana. Recién expuse los capítulos referentes a la época actual. Un levantamiento

19

Décio Pignatari, *Informação, Comunicação, Linguagem* (Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002[1968]), 18.

20

Op. cit., 85. En cursivas en la cita de Frederico, mas no en el original. Optamos por corregir las diferencias de citación en el ensayo original para incluir la referencia completa.

¿“CRISIS
DEL ARTE
ANTIGUO” O
“VOLUNTAD DE
FORMA”?

EL MANIERISMO
ES IGUAL A
DADÁ

más amplio de esta historia guerrillera mostraría que los siglos inmediatamente posteriores a la invasión de los bárbaros y de la disolución del mundo clásico, formarían parte de esos capítulos de la “muerte del arte”. Los historiadores cautivos del concepto de *realismo ideal* definen esta fase bárbara como la “crisis del arte antiguo”, mientras que Worringer prefiere ver una “voluntad de forma”. El Manierismo, cuya revisión fue posible solamente después de dadá, es la crisis del Renacimiento, como quiere Hauser; o, según nuestra interpretación, es el meta-arte del Renacimiento. Sin duda, fue una propuesta de anti-arte. Quien quiera puede analizar las teorías de Lomazzo y Zuccari y las obras de Piero de Cosimo, de Archimboldo, de Bosch, de Bruegel y de El Greco, por citar a los manieristas más conocidos. De la misma forma, en el siglo XIX, el Pre-rrafaelismo o el Art Nouveau merecen ser estudiados en profundidad, ya que a falta de explicaciones más razonables son considerados epifenómenos por los historiadores. La contrahistoria no está hecha así, de sorpresas, imprevistos, anti-estilos, epifenómenos. Por tanto, para los historiadores lo que importa son los capítulos de la “muerte del arte”, así como para los teóricos la discusión debe girar en torno a las

HEGEL
HABLÓ DE LA
MUERTE DEL
OBJETO

situaciones artísticas y no en torno a las obras. Hegel había hablado ya de la muerte del objeto diciendo que sólo quedaría la voluntad de una planificación estética.

MARCEL DUCHAMP, en una de tantas entrevistas que concedió durante su vida, dijo: “El arte no me interesa. Apenas los artistas”. Hoy, este “estado singular del arte sin arte”, como una vez definió el crítico Mário Pedrosa,²¹

21

El crítico Mário Pedrosa fue una influencia clave para Frederico. Pedrosa elogió a artistas como Hélio Oiticica y Lygia Clark y describió las prácticas artísticas que surgieron a finales de los años 60 en Brasil como “ejercicios experimentales de la libertad”. Sin embargo, la frase “estado singular del arte sin arte” es de Lygia Clark, y caracteriza –como señala Frederico en el texto y repitió Pedrosa en la conversación– el arte de la época. “Si la pérdida de la individualidad se impone en cierto modo al hombre moderno, el artista le ofrece una revancha y la ocasión de encontrarse a sí mismo. Al mismo tiempo que se disuelve en el mundo, que se funde en el colectivo, el artista pierde su singularidad, su fuerza expresiva. Se contenta con proponer que los demás sean ellos mismos, y con alcanzar el singular estado del arte sin arte”. (Lygia Clark, –Sobre la magia del objeto– (1965), en *Livro-Obra* (1983). *Livro-Obra* es un libro de artista de Clark en 1964 que contiene escritos e ilustraciones que destacan sus principales descubrimientos artísticos. El libro fue revisado y coordinado por Luciano Figueiredo y Ana Maria Silva de Araújo Duar-

FREDERICO MORAIS

se puede llamar de varias formas: *arte vivencial* (lo que cuenta es la experiencia de cada uno, porque la obra, como ya se dijo, no existe sin la participación del espectador); *arte conceptual* (se elimina la obra, sólo queda el concepto, la idea, o un diálogo directo, sin intermediarios entre el artista y el público); *arte proposicional* (el artista no expresa contenidos subjetivos, no comunica mensajes, hace propuestas de participación).

ARTE EN LA CALLE.

QUÉ ES ARTE. En Inglaterra, grupos de guerrilla teatral disuelven el teatro en la multitud en medio de la calle. Una bofetada inesperada a un transeúnte puede iniciar la acción teatral. La respuesta o la simple perplejidad ya es interpretación. Claes Oldenburg abre agujeros en la calle y deja que el espectador vuelva a colocar la tierra dentro. Cildo Meireles extiende una cuerda en cuatro kilómetros de playa en el estado de São Paulo o enciende una hoguera en Brasilia, luego recoge el material y lo presenta. De hecho, no tiene sentido decir que esto o aquello es arte. El anti-arte es el arte de nuestra época. Sin embargo, en

te cinco años después de la muerte de Ligia en una edición especial de 24 ejemplares.

UNA FOGATA,
UN AGUJERO,
UNA CUERDA:
¿QUÉ ES EL
ARTE?

EL ARTE Y LA
CONCIENCIA
DE LA ÉPOCA

EL ARTE LLEGÓ
A CERO. LOS
HIPPIES
VOLVIERON
A EMPEZAR DE
LA NADA

cuanto a la *obra*, el arte siempre ha sido la conciencia de su propia época (Herbert Read), siendo hasta ahora lo sensible por excelencia una especie de *relais* [relevo] no sólo de la cultura, sino de todos los demás hechos de la vida social. Pero la obra desapareció y el arte dejó de ser parte del universo en disputa. ¿Sigue teniendo el artista la misma capacidad contestataria que un Goya o un Daumier? Ya no es el arte, sino los estudiantes, *provos*, hippies, o guerrilleros urbanos los que cuestionan la sociedad actual. El arte parece quedarse atrás. Defensores de las *anti-comodidades*, de los *anti-comforts*, los hippies se encuentran entre los principales contestatarios de la sociedad acomodada y tecnológica, aunque consideremos que su protesta también se está consumiendo en el aburguesamiento. Es decir, el sistema está masificando su rebelión: la vestimenta, los hábitos, etc. Curiosamente, al contrario de los artistas, que como hemos visto lograron dar vida al arte despojándolo de toda artificialidad, los hippies están partiendo de la nada, ritualizan la vida desde cero, fetichizando los actos vitales del hombre.

QUE LOS LECTORES no busquen en este artículo ninguna coherencia. Es imposible dejar de ser contradictorio

FREDERICO MORAIS

COHERENCIA
Y CONTRADIC-
CIÓN. ES PRECI-
SO CORREGIR
EL ARTÍCULO

en esta época de perspectivas cruzadas. Ya lo decía Picabia, el artista caníbal de dadá, que lo difícil es sostener las propias contradicciones. Por lo tanto, es posible corregir el artículo en el momento mismo en el que se escribe. Si al negar lo específico y el soporte el arte se mezcla con la vida cotidiana, puede confundirse igualmente con los movimientos de protesta, ya sea una marcha estudiantil, una rebelión en un gueto negro de los Estados Unidos o un atraco a un banco. Marta Minujín, creadora de *happenings*, decía que el mejor *environment* era la calle con su simultaneidad de acontecimientos y acciones. El arte y la protesta se desarrollan en el mismo plano: acciones rápidas e imprevistas. Ambas recuerdan a la guerrilla. Dentro o fuera de los museos y salones, el artista de vanguardia es un guerrillero. Por cierto, *vanguardia* es un término de la guerra, aunque de la guerra convencional. En “La crisis del objeto”, un artículo premonitorio escrito en 1936, el teórico del Surrealismo, activista del Partido Comunista y miembro de la resistencia francesa, André Breton, mostró que la función del arte es derrumbar la cotidianidad al colocar en circulación objetos insólitos, enigmáticos, terroríficos. Así, el arte tendría como objetivo, romper la lógica del “sistema

de los objetos”, amotinando la vida cotidiana con la “fabricación y puesta en circulación de objetos que aparecen en los sueños”. En contra de la racionalidad, sin hacer distinciones entre lo real y lo imaginario, el surrealismo propuso una acción revolucionaria cuya misión fue “corregir continua y enérgicamente la ley, es decir, el orden. En lugar de la rutina, lo insólito, lo imprevisto”. Desordenar lo ordenado, destrabajar lo trabajado,²² destruir lo construido. Uno de los vehículos de la divulgación del Surrealismo se llamó *La Révolution Surréaliste*. Por lo tanto, para Breton no se trataba de colocar al arte al servicio de la revolución, sino de hacer una revolución en el arte.

EL ARTE POBRE, que crece en Europa y los Estados Unidos con la misma fuerza que los movimientos contestatarios, y que tiene en Brasil a algunos de sus más importantes participantes, como Lygia Clark o Hélio Oiticica –indiscutiblemente, dos pioneros internacionales–, en el plano “artístico”, es un esfuerzo semejante al de los hippies y guerrilleros. Se opone al binomio arte/tecnología, al igual que

DE NUEVO, EL
TABÚ DEL
MATERIAL

los hippies luchan contra la comodidad, la higiene, el entorno tecnológico y, por extensión, contra el carácter represivo de la tecnología actual. El arte tecnológico restablece el tabú de los materiales nobles, que son ahora el acrílico, el aluminio o el PVC; y también la preconcepción de la obra bien hecha, higiénica, limpia, resistente y durable. Sobre todo el *minimal art* y el *hard edge*. Mientras en las selvas de Vietnam los vietcongs derriban a flechazos aviones F-111, poniendo en tela de juicio mediante procesos primarios la tecnología más avanzada y exótica del mundo, el arte pobre, tropical, subdesarrollado, brasileño, demuestra que el *plá*²³ está en la idea y no en los materiales o su realización. Mientras los europeos y norteamericanos usan *computers* y rayos *laser*, nosotros los brasileños (Oiticica, Antônio Manoel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, etc.) trabajamos con tierra, arena, residuos de café, papel de embalaje, periódico, hojas de plátano, hierbas, cordones, goma, agua, piedras, restos, en fin, con los detritus de la sociedad consumista. El arte pobre y el conceptual se aproxi-

LA ESTÉTICA
DE LA BASURA

man así a la “estética de la basura”, de la *junk culture* de William Burroughs, del arte de deshechos (*Merz*) de Kurt Schwitters. Él apilaba escombros haciendo su famoso *Merzbau* y utilizaba todo lo que encontraba en la calle para hacer sus cuadros: etiquetas de productos, arandelas, maderas, telas, estopa, papeles; y poemas (al fin y al cabo, los escombros eran también las palabras sueltas recogidas aquí y allá al azar en los periódicos, los anuncios, las etiquetas). Así mismo, se aproxima al arte precario de los neodadá, como Burri, y a los *happenings* realizados por Cage, Kaprow, Warhol y Lebel en las calles, los talleres, los cementerios de automóviles, las vulcanizadoras. Nada de materiales nobles y bellos, nada más allá del acontecimiento, del concepto. El arte *parangolé* de Oiticica (capas, tiendas, estandartes) recuerda los harapos de las personas en condición de pobreza que habitan nuestras calles y favelas, pero también la ropa de los hippies.²⁴ El remiendo, el colla-

ARTE
PARANGOLÉ

24

En un acontecimiento casi mítico, Hélio Oiticica interrumpió la inauguración de la exposición *Opinião 65* en el MAM de Río cuando llegó con sus *Parangolés*, capas y pancartas acompañado de un grupo de *passistas* de la escuela de samba Mangueira. Fue un gesto artístico y sociopolítico a un escaso año del golpe militar de 1964. El coleccionista Jean

FREDERICO MORAIS

ge de objetos (baratijas, chucherías) en su propio cuerpo, la transformación de embalajes (latas de aceite lubricante, por ejemplo) en nuevos objetos como cestas y lámparas. no sólo denotan la miseria, sino también el sentido altamente lúdico del brasileño. Es ahí,

Boghici describió esta historia hoy mítica así: "Hélio Oiticica, Flash Gordon nacional. No vuela en espacios siderales. Vuela a través de las capas sociales". "Ainda o Parangolé", Artes Plásticas, *O Globo* (16 de agosto de 1965). Fue un momento clave en el que lo experimental salió del museo-escuela-estudio-laboratorio hacia el mundo. También fue cuando la experiencia contemplativa individual del arte se volcó en una experiencia colectiva y participativa de vestir y mirar. "Toda mi evolución, que llega hasta la formulación del *Parangolé*, apunta a esta incorporación mágica de los elementos de la obra como tal en una experiencia total del espectador, que ahora llamo 'participante'. Existe, por así decirlo, una 'institución' y un 'reconocimiento' de un espacio inter-corporal creado por la obra al desplegarse. La obra está hecha para ese espacio, y no se le puede exigir un sentido de totalidad como mera obra situada en un espacio-tiempo ideal con o sin participación del espectador. 'Vestir', el significado mayor y total de la obra, se opone a 'mirar', el significado secundario, cerrando así el ciclo 'vestir-ver'" Hélio Oiticica, "*Anotações sobre o Parangolé*" en Hélio Oiticica, *op cit.* 93. Jessica Gogan (coord.), "Frederico Morais, los Domingos da Criação y el museo-libertad" en *Domingos da Criação: Uma coleção poética de lo experimental en arte y educación* (Río de Janeiro: Instituto MESA, 2017), 253.

en la inventiva, en la extraordinaria arquitectura de las favelas, en el morro da Mangueira, en el Campo de Santana, en el carnaval o en el fútbol, donde Hélio Oiticica encuentra su mayor motivación –no en el arte agotado y saturado de los museos.

«COSA
CORPORAL»,
ARTE
MUSCULAR

ARTE CORPORAL. El uso del propio cuerpo. En Oiticica, como en Lygia Clark, lo que se ve es la nostalgia del cuerpo²⁵ retornando a los ritmos vitales del hombre, a un arte muscular. Es un regreso a ese “tronco arcaico” (Morin), a las “técnicas del cuerpo” según Marcel Mauss, a los ritmos del cuerpo

25

Nostalgia del cuerpo describe una fase de la obra de Clark entre 1966 y 1969 en la cual destaca las relaciones sensoriales entre los participantes y los objetos. La psicoanalista y crítica Suely Rolnik señala que en esta fase “el trabajo [de Ligia] comienza a migrar del acto a la sensación que provoca en quienes lo tocan”. También señala que Oiticica propuso traducir la nostalgia del cuerpo por “añoranza del cuerpo”, ya que es más una añoranza del cuerpo que una nostalgia melancólica. Suely Rolnik, “Molding a Soul; The Full Emptiness of Lygia Clark” en *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel* (The Museum of Contemporary Art Los Angeles: Los Angeles, 1999) PDF, 15 [versión en portugués disponible en: www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf [Consultado en junio de 2021]].

en el medio natural, como menciona Friedmann. El arte como “cosa corporal”. En sus parangolés colectivos, Oiticica buscó revivir el ritmo primitivo del tam-tam, fusionando colores, sonidos, danza y música en un solo ritual. En *Apocalipopótese*, la manifestación llevada a cabo en el Aterro (Parque do Flamengo) en julio de 1968, lo que se procuraba era alcanzar un solo ritmo, un ritmo colectivo, un pneuma que integrase a todos.²⁶ Como ya se sabe,

26

Apocalipopótese fue una manifestación realizada por Hélio Oiticica como parte de una serie de eventos de arte público llamados *Arte no Aterro*, organizados por Frederico en colaboración con el periódico *Diário de Notícias* en julio de 1968. El nombre es un neologismo a partir de “apocalipsis” y “apoteosis”. Oiticica atribuyó el concepto a Rogério Duarte y describió el acontecimiento en una carta a Lygia Clark donde cita al crítico Mário Pedrosa: “Mário piensa que allí había algo más importante que el sentido del *happening*; el sentido realmente abierto de las experiencias”. (Hélio Oiticica, “Carta a Lygia Clark”, *op.cit.*). El acto se celebró en el Aterro do Flamengo, un terraplén sobre el mar hecho con la tierra de la implosión del Morro do Castelo convertido en un parque público que corre a lo largo del paseo marítimo de Flamengo, en Río de Janeiro, cerca del Museo de Arte Moderno. *Apocalipopótese* presentó a los *passistas* de Mangueira, los *Parangolés* de Oiticica y varias obras de artistas como Lygia Pape, Antonio Manuel y Jackson Ribeiro. Vea el cortometraje del evento realizado por Raymundo Amado (lamentablemente incompleto debido a la pér-

este arte simultáneamente ambiental, sensorial y corporal, suscitó un enorme interés en Inglaterra, donde actualmente reside. Habiendo realizado ya dos exposiciones en Londres y Sussex, así como en Estados Unidos, las propuestas igualmente sensoriales de Lygia Clark despertaron la atención de los círculos científicos, especialmente entre los psicólogos jóvenes. En ambos artistas brasileños la “obra” frecuentemente es el cuerpo –“la casa es el cuerpo”.²⁷ Es más, el cuerpo es

dida de algunas bobinas), *Guerra y Paz*, 1968, 10 minutos. [youtube.com/watch?v=8kIDYRIA0Tg](https://www.youtube.com/watch?v=8kIDYRIA0Tg) [Consultado en junio de 2021]

27

“La casa es el cuerpo” se refiere a una cuarta fase en la obra de Clark, también entre 1967-1969, y compone varias obras como la *Série roupa-corpo-roupa: O eu e o tu* (1967), que destaca los encuentros sensoriales entre los espectadores/participantes y las sensaciones corporales experimentales. “El espectador se descubre como un cuerpo vibrante, cuya consistencia varía según la constelación de sensaciones provocadas por los fragmentos del mundo que le afectan. Es a partir de estas sensaciones que se situará en el mundo, hará sus sucesivos refugios. Sentirse “en casa” vinculado a una familiaridad con el mundo deja así de construirse desde una supuesta identidad, para hacerse y rehacerse en la propia experiencia: la casa es el cuerpo. Es el cuerpo, en su relación con los objetos, el que revive la poética”. Rolnik *op cit.*, 16. Clark denomina la siguiente etapa (1968-1970), desarrollada en parte de forma

FREDERICO MORAIS

el motor de la obra, o más aún, es a él a quien conduce el trabajo, al descubrimiento del propio cuerpo. Esto es de suma importancia en un momento en el que la máquina y la tecnología alienan al hombre no sólo de sus sentidos, sino de su propio cuerpo. Una de las características del entorno tecnológico es la ausencia, el distanciamiento. El hombre nunca está de cuerpo presente: su voz se escucha en el teléfono, su imagen aparece en el video de la TV o en la página del periódico. Las relaciones de hombre a hombre son cada vez más abstractas, se establecen a través de signos y señales. El hombre se cosifica. Si la ropa es una segunda piel, una exten-

paralela a la anterior, como *O corpo é a casa*, donde a través del encuentro colectivo explora dispositivos que denomina "Arquitecturas biológicas". Rolnik continúa aquí: "la obra viene a realizarse en la pura sensación de las emanaciones de los cuerpos de los compañeros en la experiencia, tal y como la capta el cuerpo vibrante de cada uno [...] Aquí es la interacción entre los cuerpos la que revive la poética". *Ibid.*, 17. *A casa é o corpo* también se refiere a una instalación de Lygia Clark *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968). Véase el vídeo de una recreación de esta instalación realizada con motivo de la exposición Lygia Clark: Una retrospectiva, Itaú Cultural, São Paulo, 2012: [youtube.com/watch?v=kiU-26qNYxOI](https://www.youtube.com/watch?v=kiU-26qNYxOI) [Consultado en junio de 2021].

ARRANCAR
LA PIEL

sión del cuerpo (Marshall McLuhan), es necesario quitar la piel, buscar la sangre, las vísceras. Arte corporal, arte muscular.

LA ENERGÍA
DEL CUERPO
HUMANO EN
EL ARTE Y LA
GUERRA

MARCUSE CONTRA MCLUHAN. El carácter represivo de la tecnología actual y los desperdicios generados por la sociedad burguesa ya han sido ampliamente denunciados por varios pensadores, entre ellos Herbert Marcuse. La tecnología actual está muy orientada a la muerte, a pesar de todos los esfuerzos por salvar la vida (la lucha contra el cáncer, la leucemia, etc.). Marcuse, en su prefacio político a *Eros y Civilización*, afirma al cuerpo cuando dice: “La difusión de la guerra de guerrillas en el apogeo del siglo tecnológico es un acontecimiento simbólico: la energía del cuerpo humano contra las máquinas de represión”. Sin embargo, muchos años antes, Frantz Fanon, el principal intelectual de la revolución argelina, mostró en un estudio extraordinario sobre la contribución de la mujer árabe a la guerra de liberación, la relación del esquema corporal femenino y su movilidad revolucionaria, con la ropa que usaba (al vestirse a la europea participaba en el esquema colonialista de dominación, perdiendo sus valores árabes). El éxito del “arte povera” tiene el mismo significado

FREDERICO MORAIS

simbólico señalado por Marcuse para la guerra de guerrillas.

LA CONTESTACIÓN DEL ARTE

AFLUENTE debe ser, sobre todo, tarea del tercer mundo, de América Latina, de países como el nuestro. Es preciso quemar la etapa del arte burgués, aprovechando lo que dejó de bueno e integrando los valores positivos de las naciones que aún no han dado el salto al nuevo arte. El cuerpo contra la máquina. En el caso brasileño lo importante es hacer de la miseria, del subdesarrollo, nuestra principal riqueza. No hacer ningún tabú sobre los nuevos materiales e instrumentos ni dejarse asustar. Sobre todo, evitar los enfrentamientos artesanales (tecnológicos) por obvias razones. Siempre estaremos en una posición de inferioridad. Lo que importa es la idea, la propuesta. No cuesta nada repetirlo. Si es necesario, utilizaremos el propio cuerpo como canalizador del mensaje, como motor de la obra. El cuerpo, y en él los músculos, la sangre, las vísceras, los excrementos, sobre todo la inteligencia.

EL ARTE
DEL TERCER
MUNDO
FRENTE
AL ARTE
AFLUENTE

ARTE vivencial, propositivo, ambiental, plurisensorial, conceptual, arte pobre, burgués, nada de esto es arte. Son nombres. Arte vivencial, propositivo,

NADA ES ARTE. ambiental, plurisensorial, conceptual,
pobre, burgués, todo eso es arte. De
TODO ES ARTE hoy. Nada de esto es una obra de arte.
Son apenas situaciones, proyectos,
procesos, guiones, invenciones, ideas.