

ARCHIVO

TEXTOS CRÍTICOS  
1968-1975

FREDERICO MORAIS

EDITADO Y TRADUCIDO POR EL  
GRUPO DE DOMINGOS



ISBN 978-607-99072-1-1

T — E — E



ARCHIVO

TEXTOS CRÍTICOS  
1968-1975

FREDERICO MORAIS

EDITADO Y TRADUCIDO POR EL  
GRUPO DE DOMINGOS

T — E — E

INSTITUTC  
ME  
SA

Frederico Morais  
Textos críticos  
1968-1975

Editado y traducido por el  
Grupo de domingos:

Ignacia Biskupovic  
Renata Cervetto  
Jessica Gogan  
Mônica Hoff  
Lola Malavasi  
Nicolás Pradilla  
Mariela Richmond

“El arte no le pertenece  
a nadie”

Traducción de  
Ingrid Ebergenyi

Corrección de estilo  
Andrea Cuevas

Diseño y maquetación  
Nicolás Pradilla

Impresión  
Offset Rebosán

Papel  
Snowcream 60 g

Tipografía  
Gothic 720

Portada  
*O som do Domingo*, Domingos  
da Criação, MAM Rio, 30 de  
mayo, 1971. Fotógrafo  
desconocido. Archivo  
Frederico Morais.



LICENCIA DE PRODUCCIÓN  
DE PARES

Usted es libre de compartir,  
copiar, distribuir, ejecutar y co-  
municar públicamente la obra  
y hacer obras derivadas.

Bajo las siguientes  
condiciones

Atribución Debe reconocer los  
créditos de la obra de la mane-  
ra especificada por el autor o el  
licenciante (pero no de manera  
que sugiera que tiene su apoyo  
o que apoyan el uso que hace  
de su obra).

Compartir bajo la misma  
licencia Si altera o transforma  
esta obra, o genera una obra  
derivada, sólo puede distribuir  
la obra generada bajo una  
licencia idéntica a ésta.

No capitalista La explotación  
comercial de esta obra sólo  
está permitida a cooperativas,  
organizaciones y colectivos sin  
fines de lucro, a organizacio-  
nes de trabajadores autoges-  
tionados, y donde no existan  
relaciones de explotación.  
Todo excedente o plusvalía ob-  
tenidos por el ejercicio de los  
derechos concedidos por esta  
licencia sobre la obra deben  
ser distribuidos por y entre los  
trabajadores.

Al hacerlo, acepta lo siguiente

Renuncia Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Dominio público Cuando la obra o alguno de sus elementos se halle en el dominio público según la ley vigente aplicable, esta situación no quedará afectada por la licencia.

Otros derechos Los derechos siguientes no quedan afectados por la licencia de ninguna manera:

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior; los derechos morales del autor; derechos que pueden ostentar otras personas sobre la propia obra o su uso, como por ejemplo derechos de imagen o de privacidad.

→ [endefensadelsl.org/ppl\\_es.html](https://endefensadelsl.org/ppl_es.html)

ISBN: 978-607-99072-1-1

Taller de Ediciones  
Económicas  
Instituto MESA  
2022

t-e-e.org  
institutomesa.org  
osdomingos.org

Proyecto realizado  
gracias al apoyo de Fundación  
Jumex Arte Contemporáneo  
[fundacionjumex.org](http://fundacionjumex.org)

Con la colaboración de  
TEOR/ÉTica  
[teoretica.org](http://teoretica.org)

Museo de la Solidaridad  
Salvador Allende  
[mssa.cl](http://mssa.cl)

Impreso y hecho en México.  
Se tiraron 1000 ejemplares en  
los talleres de Offset Rebosán.  
Acueducto 115, Huipulco,  
Tlalpan 14370, Ciudad de  
México.

Taller de Ediciones  
Económicas  
es una editorial sin fines  
de lucro.



# ÍNDICE

Frederico Morais. En la creación todo se funde Jessica Gogan	11
Apocalipopótesis en el Aterro. El arte de vanguardia es llevado al pueblo (26 de julio, 1968)	25
Un laboratorio de vanguardia (15 de octubre, 1969)	37
Carta inaugural de la Unidad Experimental (1969)	43
Contra el arte afluyente. El cuerpo es el motor de la "obra" (enero/febrero, 1970)	47
Plan piloto de la ciudad lúdica del futuro (6 de julio, 1970)	79
Críticas y críticos (1970)	95
Nueva crítica (1970)	105
Un domingo de papel (23 de enero, 1971)	111

El reportero de la creación (30 de marzo, 1971)	119
El museo y la reeducación del hombre (2 de abril, 1971)	123
La creatividad liberada: <i>Domingo terra a terra</i> (27 de abril, 1971)	127
La creatividad de mayo y los Domingos da Criação del MAM (1 de julio, 1972)	141
El arte es organización (1 de julio, 1972)	149
Dos años después (23 de diciembre, 1972)	155
Un chapuzón: el crítico se convierte en artista (1975)	159
El arte no le pertenece a nadie Conversación entre Marília Andrés Ribeiro y Frederico Morais	165

Presentamos aquí una selección de textos de Frederico Morais escritos entre 1968 y 1975 (la mayoría de estos entre 1970 y 1972), así como algunas fotografías de sus curadurías, una selección de sus audiovisuales y de los Domingos da Criação.

Crítico y periodista prolífico, el estilo fluido de Morais estuvo marcado por la urgencia del momento político y artístico, cierto humor afectivo y las exigencias de los plazos periodísticos. Sus textos rara vez incluyen referencias bibliográficas, pero aluden no sólo a textos críticos y filosóficos brasileños, sino también a textos internacionales de la época –de Marcuse a Fanon, de Dewey a Bachelard–, así como de pioneros de la teoría de la información y los medios, como Abraham Moles y Marshall McLuhan o movimientos de vanguardia como EAT (Experiments in Art and Technology) y el Living Theatre. Para las notas al pie incluidas aquí, producto de investigaciones y comentarios realizados por el Grupo de domingos, decidimos situar a quien lee con respecto a los contextos histórico, político, social, cultural y artístico brasileños. Es importante señalar que estas notas y comentarios son parte de un proceso continuo de investigación y reflexión que siempre estará incompleto. Les invitamos a consultar el sitio web [osdomingos.org](http://osdomingos.org) en el futuro para conocer otras investigaciones y otros textos.

Las editoras



# FREDERICO MORAIS. EN LA CREACIÓN TODO SE FUNDE

JESSICA GOGAN

Situaciones, eventos, rituales o celebraciones –el arte ya no se distingue claramente de la vida y de lo cotidiano [... de] la vida que palpita en tu cuerpo–: eso es el arte. Tu entorno: ese es el arte. Los ritmos psicofísicos: eso es el arte. La vida intrauterina: eso es el arte. La supra-sensorialidad: eso es el arte. Imaginar: eso es el arte. El pneuma: eso es el arte. La apropiación de objetos y áreas: eso es el arte. El puro gesto de apropiación de situaciones humanas o experiencias poéticas: eso es el arte.

Frederico Morais<sup>1</sup>

El crítico y curador brasileño Frederico Morais se colocó como una figura central en medio de los cambios radicales en el arte y la cultura de las décadas de 1960 y 1970. Catalizó nuevas formas de actuar y pensar sobre el arte, las instituciones y la sociedad; organizó eventos de arte público, fue pionero en las

1 Frederico Morais, "Do corpo à terra", en Silvana Seffrin (coord.) *Frederico Morais* (Río de Janeiro: Funarte, 2001), 118.

intervenciones y manifestaciones *site-specific* y lanzó nuevas formas de crítica, como las respuestas poético-artísticas en soportes audiovisuales, así como instalaciones expositivas. En su rol de coordinador de cursos en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), promovió al museo como un laboratorio vivo en el que se desarrollaron, en el apogeo de la dictadura militar, los seis eventos participativos –casi míticos–, Domingos da Criação (1971), como serie culminante. Los textos aquí reunidos, originalmente publicados en periódicos y revistas de la época, trazan varias indagaciones de Morais sobre el arte, la crítica y los museos, centrales al entramado radical de los Domingos da Criação, así como algunas reflexiones sobre los hechos y su legado. Al revisar la escritura de Morais más de 50 años después, todavía impresiona la vivacidad y relevancia con la que ofrece un modelo de crítico y de curador comprometido, incluso militante, en su valentía experimental y en la búsqueda de nuevas reconfiguraciones de la relación arte-público.

Como periodista, se mudó del estado de Minas Gerais a la ciudad de Río de Janeiro en 1966 y comenzó a escribir una columna de arte para el periódico *Diário de notícias*. En 1968 organizó el evento *Arte no Aterro: um Mês de Arte Pública* e involucró al diario como socio mediático. Con el objetivo de acercar el arte al pueblo y, al mismo tiempo, desmitificarlo, promoviendo la creatividad colectiva al aire libre, el programa *Arte no Aterro* se convirtió en sinónimo del espíritu de libertad que, meses más tarde, sería desafiado por las restricciones constitucionales del AI-5 y la dictadura militar (1964-1985). Mientras muchos artistas e intelectuales se exiliaron, el MAM asumió un papel fundamental

como refugio de libertad y faro de experimentación para quienes se quedaron en el país. En línea con la pasión de la arquitectura modernista brasileña, el arquitecto Affonso Eduardo Reidy diseñó el museo en 1952 como una caja de vidrio suspendida por pilotes y abierta hacia el exterior. El espacio invitaba a los visitantes a involucrarse con las vistas de las montañas, el mar, la ciudad y el mundo. Concebido como un *campus* horizontal de “bloques” –Bloque Escuela, Bloque de Exposiciones y Bloque de Teatro– en medio de jardines tropicales diseñados por Roberto Burle Marx,<sup>2</sup> el arquitecto vio su proyecto tanto como una transformación del “viejo concepto de museo”, como la creación de nuevas formas arquitectónicas en las que el “espacio fluido” sustituye al “espacio confinado”.<sup>3</sup> Morais supo activar esta fluidez al reconocer en la intuición y visión social de Reidy un pulso subversivo del mundo sobre la función del museo. Aunado al espíritu antiarte e institucional de la época, para Morais, quien comenzó a enseñar en el MAM en 1967 y asumió la coordinación de cursos en 1969,<sup>4</sup> el museo

2 Aleca Le Blanc, “Palmeiras and Pilotis: Promoting Brazil with Modern Architecture”, *Third Text* 26 (1), (Londres, 2012), 106.

3 Affonso E. Reidy, “Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro” [1953], en Nabil Bonduki (org.), *Affonso Eduardo Reidy* (Lisboa: Editions Blau / São Paulo: Instituto Lina Bo y PM Bardi, 1999), 164.

4 Morais asumió la coordinación en 1969 y continuó como coordinador general hasta 1972; más tarde, con la reestructuración institucional, como coordinador de la Unidad Experimental hasta 1973. Para más información sobre la Unidad ver página 37 de esta publicación.

se convirtió en el contexto para experimentar no sólo con nuevas formas de arte, sino también en la línea del crítico Mário Pedrosa, con la educación como una forma de revolucionar la sensibilidad.<sup>5</sup>

A medida que las prácticas emergentes abarcaban temas de participación, experiencia y colectividad, Morais buscó tanto la potencia del arte como una educación ético-poética, así como la educación como un

5 Ver Mário Pedrosa, "Arte e revolução", en *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro, 16 de abril de 1957). Morais siempre destaca esta "revolución de la sensibilidad" y la influencia de Mário Pedrosa en su pensamiento y forma de actuar. Crítico fundamental y formador de generaciones de artistas en los años 50 y 60, Pedrosa se había visto profundamente afectado por los talleres de pintura y modelado del Hospital Nacional de Psiquiatría Dom Pedro II (hoy Instituto Municipal Nise da Silveira), un proceso pionero de terapia ocupacional iniciado en 1946 por la psiquiatra Dra. Nise da Silveira y facilitado por el artista Almir Mavignier con el acompañamiento de los artistas Ivan Serpa y Abraham Palatinik. Al igual que otros críticos, artistas y educadores de la época, Pedrosa fue influenciado por el libro del anarquista y poeta Herbert Read, *Educación a través del arte* (1943). Aportó varios ensayos sobre arte y pedagogía a los catálogos de las exposiciones de arte infantil del MAM. En *Crescimento e criação* (1954) coeditado con Serpa, subrayó la importancia del arte como clave para la formación de sensibilidades que no "aplaudirán a dictadores históricos" en el futuro. En este sentido, junto a las experiencias terapéuticas afectivas radicales de Silveira con los pacientes psiquiátricos, Pedrosa vio la creación de la Escuela de Arte por parte del pedagogo artístico Augusto Rodríguez en 1948 como una verdadera "revolución pedagógica". Mário Pedrosa e Ivan Serpa, "Crescimento e Criação" [1954], en Otilia Arantes (ed.), *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética* (São Paulo: EdUSP, 1996), 72. Ver Martha D'Angelo, *Educación estética y crítica de arte en la obra de Mário Pedrosa* (Río de Janeiro: Nau Editora, 2011), 54-57.

espacio-tiempo fértil para la experimentación artística. En el contexto sociopolítico de la era latinoamericana, como sugiere Luis Camnitzer, “la creencia de [Paulo] Freire de que leer el mundo precede a leer la palabra, podría tomarse como paradigma tanto para el arte conceptual como para la nueva enseñanza progresista”.<sup>6</sup> La alfabetización comienza con el contexto del estudiante. Así debería ser también para el arte. En el escenario popular y clandestino ante la dictadura militar del Brasil de los años 60 y 70, esta “lectura del mundo” artística y pedagógica tomaría una dimensión política en sí misma. En su ensayo “Cultura e Política, 1964-1969”, el crítico literario Roberto Schwarz observó que “el gesto didáctico [...] vibraba como *ejemplo*, valoraba lo que la cultura confinada no permitía: el contacto político con la gente”.<sup>7</sup> Así, lo experimental en su incorporación de gestos procedimentales –olfativos, sensoriales, táctiles, participativos– se politizó, abriéndose a lo público, lo colectivo y lo pedagógico.

En este sentido, como sugería Pedrosa, el MAM se convirtió en un “paralaboratorio”, no sólo porque adoptó la plurisensorialidad de las prácticas artísticas emergentes, sino porque se transformó en un laboratorio de múltiples formas –desde la red social

6 Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007), 112.

7 Roberto Schwarz, “Cultura e Política, 1964-1969: Alguns esquemas”, en *As ideias fora do lugar* (São Paulo: Cia. das Letras, Penguin, 2014), 30.

vivida en la cantina como punto de encuentro, hasta la escuela experimental–, al albergar lo que la artista Anna Bella Geiger llamó un interés “extra-artístico” en la educación. Poco después de comenzar en el MAM como coordinador de los cursos en 1969, Morais cofundó el grupo Unidade Experimental junto con los artistas Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz y Cildo Meireles, y lo describió como “una especie de laboratorio pedagógico”.<sup>8</sup> El grupo funcionó como “una extensión de los cursos del MAM” y un “laboratorio de vanguardia” que incluía a “artistas, músicos, científicos, críticos de arte, profesores universitarios y estudiantes”. La Unidad no estaba interesada en experimentos tecnológicos, sino en que la “mente” utilizara “solo el cuerpo” para “abrir y agudizar la percepción”.<sup>9</sup> Ese mismo año, en un memorándum al director Maurício Roberto, Morais presentó sus planes que incluían el objetivo a largo plazo de abrir “la Universidad del Arte en el MAM”. Como coordinador de los cursos, Morais fortaleció la relación arte/público, especialmente mediante la dinamización del vínculo entre la institución y la ciudad, un tema destacado de su artículo –casi un manifiesto, publicado en 1970– “Plan piloto de la ciudad lúdica del futuro”. El concepto del “plan piloto”, lanzado inicialmente en el IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Artes, en 1969, fue

8 Frederico Morais, “Um laboratório de vanguarda”, en *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 15 de octubre de 1969) (Página 37 de esta publicación).

9 Frederico Morais, “Comunicación interna a Maurício Roberto” (Río de Janeiro: Cursos MAM: Gestión y Coordinación 1969, Colección MAM, 5 de octubre de 1969).

pionero al argumentar que “el museo de arte posmoderno” es un programador de actividades que podrían extenderse por toda la ciudad.<sup>10</sup>

En otro artículo publicado a principios del mismo año, “Contra el arte afluente. El cuerpo es el motor de la ‘obra’”, quizá su texto más conocido, Morais analizó el arte brasileño de la época como un “arte de guerrilla” y planteó que, si en la “guerra del arte oficial” hay posiciones definidas, en el arte de guerrilla todo el mundo es guerrillero e instigador. Ahí, el artista, el público y el crítico “cambian continuamente de posición”.<sup>11</sup> Varios meses después, en abril de 1970, organizó la exposición *Objeto e participação*, así como la manifestación *Do corpo à terra*, las cuales se conformaron mediante intervenciones en sitio específico, efímeras y experimentales. Ambas tuvieron lugar en el Palácio das Artes y en el Parque Municipal de la ciudad de Belo Horizonte en el estado de Minas Gerais, y se convirtieron en notables acontecimientos de vanguardia que abrazaban un espíritu antiarte que el crítico definió como el “arte de nuestro tiempo”. Aunque el término “curador” aún no estaba en uso, en el proyecto *Do corpo à terra* Morais fue pionero en una forma de curaduría artístico-poética al invitar a los artistas a realizar trabajos *in situ*, una práctica común

10 Frederico Morais, “Plano-pilôto da futura cidade lúdica”, en *Correio da Manhã* (Río de Janeiro, 6 de junio de 1970) (Página 79 de esta publicación).

11 Frederico Morais, “Contra a arte afluente: O corpo é o motor da obra”, *Revista de Cultura Vozes*, Vol, 1, 64 (Río de Janeiro, enero/febrero, 1970) (Página 47 de esta publicación).

hoy en día, pero que en ese momento resultaba una propuesta completamente nueva.<sup>12</sup>

Como parte de su curaduría “arte-guerrilla”, al firmar por primera vez como artista, Morais también incluyó su propia intervención *Quinze lições sobre arte e história da arte –Homenagens e equações–*, una apropiación de quince áreas del parque con carteles que invitaban a los espectadores/asistentes a ver las áreas apropiadas como obras de una exposición. Los tableros con fotos y textos breves, ya sean frases enigmáticas de Bachelard o imágenes que contradicen el paisaje visible, provocaron nuevas lecturas tanto del contexto in situ como de aquello que podría ser arte. Morais atribuye esta experiencia y la manifestación *Do corpo à terra* como el punto de partida de lo que llamó la “nueva crítica”.<sup>13</sup> La “guerrilla” de esta nueva crítica apostó

12 Participaron de algunos eventos Alfredo Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Franz Weissmann, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe ejecutando la idea de Hélio Oiticica, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Manoel Serpa, Teresinha Soares, Tereza Simões y Umberto Costa Barros. Frederico Morais, Frederico Morais “Cronocolagem: Os Domingos da Criação”, en Jessica Gogan, *Domingos da Criação. Uma Coleção Poética do Experimental em Arte e Educação* (Río de Janeiro: Mesa, 2017), 238. Para una reflexión sobre el proyecto *Do Corpo a Terra/Objeto e Participação* cincuenta años después con Morais ver: Frederico Morais, Yacy Ara Froner y Stefania Paiva, “Do Corpo a Terra/Objeto e Participação: cincuenta años después” *Revista de la Universidad Federal de Minas Gerais*, Vol. 28, 2 (2022), 202-219. [periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/39065/31076](http://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/39065/31076)

13 Frederico Morais, “Críticas y críticos”, *Revista GAM* 23 (Río de Janeiro, 1970), (Página 95 de esta publicación).

por otras formas de crítica de arte más libres y artísticas hasta la realización de obras de arte como fue la instalación de 15 000 botellas vacías de Coca-Cola en respuesta a la obra de Cildo Meireles, *Inserção em circuito ideológica*, que utilizó la botella de Coca-Cola como soporte para estamparle la frase “Yankees Go home”. Esto fue parte de la exposición *Agnus Dei. A nova critique* en la Petite Galerie de Río de Janeiro en septiembre de 1970, que además del trabajo realizado en respuesta a Meireles, incluía otras respuestas a las obras de Guilherme Vaz y Thereza Simões.<sup>14</sup>

Quizá la forma principal de esta nueva crítica se manifestó en su producción audiovisual. Morais produjo más de una veintena de audiovisuales entre 1970 y 1979, experimentando con diapositivas, voz, sonido, narración y música diversa, como reflexiones poéticas y generativas que responden a exposiciones, obras de artistas o más autorales. El crítico Mário Schenberg los describió como “una nueva síntesis, resultado de una resonancia lírica e intuitiva.”<sup>15</sup> Por ejemplo, su primer audiovisual, *Memória da paisagem* (1970), es una reseña-conferencia-audiovisual que yuxtapone obras de una exposición de la época de escultura y nuevos soportes en el MAM, materiales de construcción y el

14 Para más información sobre la exposición *Agnus Dei – A nova critique*, ver Frederico Morais, “Nova Crítica”, en *O Pasquim* (Río de Janeiro, 1970) (Página 105 de esta publicación)

15 Mário Schenberg, “Frederico Morais: de la crítica militante a la creación”, *Frederico Morais. Audiovisuais* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973), 7.

paisaje urbano junto con los sonidos de la ciudad y una voz que narra: “Hoy, el crítico no juzga, crea”. En declaraciones a la curadora Julia Rebouças, Morais sugirió que éste “fue un gran ejercicio de analogía” donde “el trabajo consiste en entrar y salir del museo todo el tiempo” mostrando una obra hecha con grava y luego las montañas de grava en la calle.<sup>16</sup>

Al reflexionar sobre su práctica, Morais sugirió que los audiovisuales nacieron “como una expansión de la actividad crítica, así como la curaduría es una expansión de la crítica”.<sup>17</sup> Continuando con este espíritu de expansión poética, la serie de eventos participativos Domingos da Criação organizados por él en 1971, amplió el desafío de este arte guerrillero al mezclar arte, educación, celebración y manifestación con “su viveza, su jerga, su tendencia a la burla y al desorden”, actitud que Morais atribuyó al espíritu tropicalista. Pero como él dice, “una creatividad capaz de integrar, reutilizar, transformar todo”.<sup>18</sup> Realizado de enero a agosto de ese año con la participación de miles de personas, para cada uno de los seis eventos que componían el ciclo se eligió un material específico –papel, hilo, tela,

16 Testimonio de Júlia Rebouças, 28 de mayo de 2014. Júlia Rebouças, “Eis a arte: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Morais” (Tesis de doctorado para la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais, 2017), 261-264.

17 *Ibíd*, 269.

18 Frederico Morais, “La crisis de la vanguardia”, en *Artes plásticas: a crise da hora atual* (Río de Janeiro: Paz e Terra), 97-98.

tierra, sonido y cuerpo— como concepto central, determinando la naturaleza de las actividades propuestas y enfatizando así lo simple, lo precario, lo cotidiano, lo táctil, lo corpóreo y lo colectivo. El ciclo contó con la colaboración de los artistas Carlos Vergara y Antonio Manuel, el director de teatro Amir Haddad y los bailarines/coreógrafos Klauss y Angel Vianna, entre otros. Artistas, materiales, público, museo, jardín y ciudad: todos contribuyeron a la construcción de lo que Frederico llamó el “tejido del domingo”.

Si para Morais el audiovisual une “dos caminos distintos, el de la enseñanza y el de la crítica”, los *Domingos*, en su experimentación artística y pedagógica, pueden representar tanto un *site specific* como una clase pública.<sup>19</sup> Un movimiento dual y simultáneo que el curador/educador Luiz Guilherme Vergara llama “escuela de arte público y escuela pública de arte”<sup>20</sup> En este proceso, como sugiere la curadora Cristiana Tejo, Morais forjó una pedagogía “entrelazada con su militancia crítica en busca de nuevos parámetros para juzgar y leer el nuevo arte, nuevos lentes para ver un nuevo arte”.<sup>21</sup> Como los *parangolés* de Hélio

19 Frederico Morais, “Crítica”, en *Artes plásticas, op cit.* (Página 159 de esta publicación)

20 Luiz Guilherme Vergara, “Escuela Pública de Arte x Escuela Pública de Arte – irradiación y recepción”, en *Concinnitas* 12, vol. 1 (Río de Janeiro, junio de 2011), 99-111.

21 Cristiana Santiago Tejo, “La génesis del campo de la curaduría de arte en Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini” (Tesis de doctorado para el Programa de Posgrado en Sociología del Centro de Filosofia e Ciências

Oitica, –capas y estandartes que fueron usados y llevados por *passistas* de la Escola de Samba Mangueira en la inauguración de la exposición *Opini3n 65* en el MAM (1965)–, este nuevo arte y nueva pedagogía necesitaban adentrarse en los pliegues y dobleces del vestir y del mirar, inseparables entre sí y del proceso mismo. Se trata de una curaduría, una pedagogía y una crítica que experimenta y habita las tensiones experienciales de subversión de las dicotomías: dentro y fuera, teoría y práctica, arte y educación, observación y participación, instituci3n y antiinstituci3n.

Con la intenci3n de rescatar y revisar este proceso y su historia, coordiné el libro *Domingos da Criaç3o: uma coleç3o poética do experimental em arte e educaç3o* en colaboraci3n con Morais. La publicaci3n, lanzada a fines de 2017, fue concebida como un libro de archivo con el objetivo de generar un espacio de memoria y reflexi3n sobre los *Domingos* y sus sentidos expandidos del arte y la educaci3n en la contemporaneidad. Como uno de sus desdoblamientos, esta publicaci3n ha reunido una selecci3n de textos de Morais inéditos en espa3ol, con el prop3sito de ampliar este espacio de reflexi3n en el contexto latinoamericano. *Frederico Morais. Textos críticos (1968-1975)* fue coordinado y traducido colectivamente por el Grupo de domingos, establecido en 2020 por la invitaci3n que hicimos M3nica Hoff y yo. El grupo est3 formado por siete artistas, curadoras, educadoras e investigadoras en los campos del arte y la educaci3n que trabajan en diferentes contextos latinoamericana-

nos: Mônica y yo en Brasil; Ignacia Biskupovic en Chile; Renata Cervetto en Argentina; Lola Malavasi y Mariela Richmond en Costa Rica, y Nicolás Pradilla en México. El grupo compartió el interés por generar un proceso colectivo de aprendizaje e investigación –un nuevo tejido– a partir de la traducción de textos de Morais y propiciando reflexiones sobre sus sincronicidades y resonancias contemporáneas.

Como algunas reflexiones sobre las protestas anti-capitalistas globales a principios del siglo XXI han señalado: “el carnaval revolucionario puede durar sólo unas pocas horas o días, pero su sabor permanece”.<sup>22</sup> Quizá sea en este “gusto” a guerrilla, de cruce de fronteras y de hibridación creativa donde más pueda resonar la dimensión estética y política de los *Domingos* y el arte radical de la época. Aunque claramente irrepetible, como reflexiona la artista Graciela Carnevale acerca de la radicalidad del proyecto activista *Tucuman Arde* en Argentina (1968), revisar su liminalidad y libertad permite “la posibilidad de construir lecturas críticas y recuperaciones con diferentes puntos de vista” y comprometerse con “poderes y energías aún latentes”.<sup>23</sup> Revisar la historia de agencia creativa de los Domingos y el “arte de guerrilla” de Morais,

22 Notes from Nowhere (eds.), *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism* (Londres: Verso, 2003), 173-184, 182, disponible en: [artactivism.gn.apc.org/stories.htm](http://artactivism.gn.apc.org/stories.htm)

23 Graciela Carnevale, “Vectores”, *Revista Mesa* 4 “Passado como pensamento forma. Práticas híbridas/zonas limites” (Río de Janeiro, mayo de 2015), disponible en: <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/4/graciela-carnevale/>

especialmente en investigaciones colectivas, ofrece la posibilidad de reescribir, releer y expandir su potencia en nuevas narrativas, percepciones y significados. Es también una oportunidad para reconocer la radicalidad, la innovación y el coraje de Frederico Morais en su trabajo experimental y comenzar a excavar futuros ahí.

# APOCALIPOPÓTESIS EN EL ATERRO. EL ARTE DE VANGUARDIA ES LLEVADO AL PUEBLO

Publicado originalmente como “Apocalipopótese no aterro: arte de vanguarda levada ao povo”, en *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 26 de julio, 1968).

Una vez más, como ha ocurrido todos los sábados y domingos desde el día seis de este mes, el arte de vanguardia será llevado al público en el Aterro.<sup>1</sup> Este fin de

- 1 El evento *Arte no Aterro: um mês de arte pública*, organizado por Frederico Moraes entre julio y agosto de 1968. *Apocalipopótese* se realizó el 4 de agosto de ese año y consistió en una especie de evento ambiental en el que el proceso y la experiencia colectiva del grupo marcaron la tónica. El Aterro do Flamengo o Parque Brigadier Eduardo Gomes, en la Bahía de Guanabara en Río de Janeiro, es una extensión de terreno ganada al mar. Está ubicada en la zona central de la ciudad, próxima al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Es una obra modernista diseñada en 1961 –inaugurada oficialmente en 1965 como parte de las celebraciones del cuarto centenario de la ciudad. Fue creado por el Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro, presidido por la arquitecta Lota de Macedo Soares y dirigido por el arquitecto y urbanista Affonso Reidy, que también fue responsable del proyecto MAM. Su objetivo era crear un parque recreativo abierto principalmente a actividades educativas y de ocio. Claudia Girão, “Parque de Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil: el caso del puerto deportivo - parte 1”, *Arquitextos* (no. 135, año 12, julio, 2011). [vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/4014](http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/4014). El Aterro se construyó con material procedente del desmantelamiento del Morro de San Antônio, como parte de un ciclo de grandes intervencio-

semana se dará por terminado Um Mês de Arte Pública, el programa promovido por el *Diário de Notícias* en los alrededores del Pabellón Japonés. El público carioca podrá asistir y participar de diversas manifestaciones llevadas a cabo por los artistas brasileños más significativos, a quienes conocemos por sus propuestas osadas, abiertas y revolucionarias. Desde temprano a las 9:00, hasta el domingo a las 19:00, poetas, artistas plásticos y 14 de los mejores sambistas de Río presentarán o expresarán sus obras y su arte en conjunto o individualmente en manifestaciones que incluyen artes plásticas, poesía, samba, danza, música concreta y electrónica, moda y cine. Se invitará al público no sólo a ver poemas sin palabras, sino también a realizarlos o cocrearlos junto a sus autores, abrir urnas donde encontrarán dibujos y preguntas, vestir capas *parangolés*<sup>2</sup> o revivir su propia creación al entrar en los cubos /

nes en Río de Janeiro realizadas a lo largo del siglo XX con el objetivo de la expansión de la ciudad basada en la destrucción de las colinas. Esta expansión implicó el desplazamiento de los habitantes –predominantemente afrodescendientes– de las zonas del centro y del sur hacia la periferia de la ciudad.

- 2 En 1964, Hélio Oiticica comenzó a asistir a la *Estação Primeira de Mangueira*, una de las escuelas de samba más tradicionales de Río de Janeiro, convirtiéndose en uno de sus *passistas* (ver nota 7). Esta experiencia representó un punto de inflexión en la obra y vida del artista. A partir de la convivencia con la comunidad de Mangueira, su obra comenzó a incorporar cuestiones sensoriales como la música, el ritmo, la danza y el cuerpo, momento en el que aparecieron los primeros *Parangolés*. Su interés por la danza y el ritmo, especialmente por la samba, representaba una necesidad vital de desintelectualización. Oiticica entendía la danza, y más concretamente la samba, como un “acto expresivo directo” en el que se produce “una

huevos y romperlos.<sup>3</sup> Algunos de los artistas que esta-

inmersión en el ritmo, una completa identificación vital del gesto, del acto con el ritmo, una fluidez en la que el intelecto queda como oscurecido por una fuerza mítica interna, individual y colectiva [...] la danza, el ritmo, son el propio acto plástico en su esencial crudeza –ahí está la dirección del descubrimiento de la inmanencia”, argumentaba el artista. La danza le reveló la idea de creación a través del acto corporal, la continua capacidad de transformación del cuerpo y su relación con la expresión estética de los objetos que desplaza al espacio ambiental de las relaciones obvias ya conocidas. Éste es el *Parangolé*. Aquí está la clave de lo que Hélio llamó más tarde “arte ambiental”: algo móvil, transformable y que se estructura por el acto del espectador. Hélio Oiticica, “La danza en mi experiencia” (1965), disponible en [legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=477&tipo=2](http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=477&tipo=2)

- 3 Los *ovos* de Lygia Pape consisten en estructuras cúbicas forradas de plástico o papel de color muy fino en las que el participante entra por debajo del cubo, rompiéndolo desde adentro. El cubo funciona así como un huevo que, al romperse, revela la vida que viene. Hélio Oiticica, “El objeto. Instancias del problema del objeto” (*Revista GAM*, 15, 1968), 26-27. Reflexionando sobre el objeto en/sobre el arte, defiende su presencia como signo y no como obra en sí misma, es decir, como parte de un todo más complejo. Como tal, ya no representa la obra en sí, sino que forma parte de ella, siendo absorbida y transformada en el curso de la experiencia ambiental de la que forma parte. Esto se acerca a la idea de *Projeto*, un concepto creado por Rogério Duarte para describir las *propuestas abiertas* de los artistas. Los *Ovos* de Lygia Pape pueden figurar muy bien esta idea, ya que superan la noción de objeto para configurarse como un entorno en sí mismo. Un entorno que existe en la medida en que alguien lo activa, es decir, un entorno que necesita la participación de alguien para que se produzca. Hay en esta experiencia una esfera de participación y otra de implicación, ya que quien sale del interior del huevo no sólo interactúa con él, sino que le da sentido desde su forma de actuar con (en) él. *Os ovos transforman*

rán presentes son Hélio Oiticica, Lygia Pape, Wladimir Dias-Pino, Pedro Geraldo Escosteguy, Antonio Manuel, Nininha da Mangueira, Bidu da Portela o Narcisa do Salgueiro.<sup>4</sup> Después de ver todo eso, así como la exposición de Jackson Ribeiro, que fue montada desde el día seis, podrán asistir a los talleres para niños y adultos y participar en dos debates el sábado y el domingo a las 19:00, donde se contará con la participación de críticos de arte militantes y los artistas.

### JUEGOS DE PAZ

El sábado, a partir de las 9:00, el público podrá participar en *Jogos da paz*, un conjunto de tres obras hechas por Pedro Geraldo Escosteguy, Jorge Siritto y Paulo Martins; estos dos últimos son autores de un film sobre "arte público". El primero ha participado recientemente en varias exposiciones de vanguardia, bienales, el *Salão Nacional* y sus obras han sido publicadas en revistas especializadas en el extranjero.

Cada obra tiene su título: *Tiro ao alvo*, *Roleta* y *Flor da paz*. El objetivo de esta obra colectiva es la "discusión en grupo respecto a los canales de comunicación a nivel popular, el encuentro de alternativas y el ejercicio

la noción de interior y exterior, por eso fueron tan importantes para Oiticica en la concepción de *Apocalipopótese*.

4 Mangueira, Portela y Salgueiro son nombres de escuelas de samba tradicionales de Río de Janeiro. Es muy común en el contexto de las escuelas de samba que sus miembros se identifiquen o sean reconocidos por el vínculo que mantienen con sus comunidades, por ejemplo: Nininha "da Mangueira", Bidu "da Portela" y Narcisa "do Salgueiro".

de las posibilidades lúdicas del hombre y de la obra de arte". Sus creadores también entienden que entre las perspectivas de la obra se encuentra la "movilización del interés popular mediante la participación activa, la realización de arte público en el sentido del consumo y la posibilidad de su reproducción o el estudio de variantes". Las tres obras exigen la participación del público, que disparará a los blancos dando como resultado la aparición de letras y figuras o el desplazamiento de figuras geométricas –o no–, pero siempre imantadas y adheridas a una superficie.

### ARTE-FÍSICA

Por la tarde, a partir de las 14:30 será el turno de los poetas, que interpretarán poemas con o sin palabras frente al público o con su ayuda. Contarán con la intervención del lector/espectador –que se convierte así en cocreador– para detonar y echar a andar el proceso. En nuestra columna de hoy informamos detalladamente a los lectores sobre la exposición de este grupo y lo que piensan los integrantes y creadores del movimiento que ya no separa, según los cánones convencionales, un arte de otro, la poesía de las artes plásticas. Wladimir Dias-Pino, también pintor y escultor (que como tal fue nominado para integrar la representación brasileña a la 1a Bienal de Arte Constructivo de Nuremberg, 1969) y uno de los líderes del movimiento, habla de arte-física para explicar un poema de su autoría: "Quiero hacer un arte móvil pero principalmente para el músculo del hombre. Un arte que tiene rigor pero con una geometría acrobática. El desencadenamiento de lo lúdico pero obedeciendo a un orden biológico; una expresión corporal pero sin representación. Así

es que al correr dentro del laberinto blanco, el hombre se sacude por dentro (ya independiente de la 'obra de arte') con los músculos en sintonía con la respiración. Un arte olfativo, pero principalmente, respiratorio. El laberinto blanco es un poema con la blancura del papel y las transparencias de sus perforaciones; es otro nivel de lectura, un acto otro de pasar las páginas".<sup>5</sup> Carlos Dias, uno de los jóvenes integrantes del grupo, presentará una "caja de humo" basada en los viejos

- 5      Wladimir Dias-Pino (1927-2018) fue un poeta, artista gráfico y visual brasileño. Junto con Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ronaldo Azevedo, Décio Pignatari y Ferreira Gullar, fue uno de los seis poetas que crearon el concretismo brasileño y participaron en la Exposición Nacional de Arte Concreto (Museo de Arte Moderno de São Paulo, 1956). En 1948, Dias-Pino fundó el movimiento Intensivista en Cuiabá, que buscaba intensificar la experiencia de la imagen poética mediante la superposición de palabras. Del cruce de estas dos experiencias y de la ruptura con la primera, nació en 1962 el poema/proceso. Este movimiento tiene en Dias-Pino a uno de sus principales articuladores, cuyo objetivo era escapar del control y la dependencia de la palabra como elemento constitutivo de la poesía y del poema. El poema/proceso rechaza de plano la poesía en nombre del poema y del proceso, por lo que no se ocupa de la poesía y de su régimen histórico y lingüístico, sino del lenguaje poético. Al igual que Frederico Morais, con la concepción de la Nueva crítica, Dias-Pino argumentó "que la poesía visual requeriría una crítica igualmente visual, y el poema de proceso requeriría una crítica de proceso que simplemente no existe". En el poema/proceso, el proyecto es reutilizable, se invita a los lectores a darle continuidad diseñando nuevos procesos y por tanto nuevas lecturas, generando una especie de circularidad sistémica en la que creación y experiencia se alternan en la construcción del proceso de un poema, o de un poema en constante proceso. Ver Thiago Grisolia Fernandes, "El poema/proceso de Wladimir Dias-Pino: entre la escritura y la visualidad", *Poiésis* 33, v.20 (ene-jun, 2019), 355-374.

grafismos esfumados, una obra para la que “se vale soplar sobre las cajas y observar su dispersión”.

## APOCALIPOPÓTESIS<sup>6</sup>

¿Qué es o qué significa apocalipopótesis? ¿El encuentro de dos palabras: apocalipsis y apoteosis? ¿O la apoteótica hipótesis del apocalipsis? ¿O incluso el apocalipsis apoteótico de la hipótesis? Puede ser todo eso. O nada. “Nada –responde Hélio Oiticica, su autor– todavía no

- 6 Neologismo creado por Rogério Duarte para designar la acción homónima realizada por Oiticica, concebida por ambos. Según el artista, la idea de *Apocalipopótese* tuvo su origen en *Los Ovos* de Lygia Pape y su propio *Cama-bólida* (1967). Al reflexionar sobre la participación colectiva desconocida y no domesticable, Oiticica dijo que la *Passeata dos Cem Mil*, una manifestación popular contra la dictadura militar que tuvo lugar en junio de ese año en Río de Janeiro, habría sido una posible introducción [o inspiración] para *Apocalipopótese*. El artista defendió, con la realización de la acción, la “no imposición de una ‘idea estética de grupo’, sino la experiencia del grupo abierto en un contacto colectivo directo. *Apocalipopótese* me develó el futuro: la experiencia de Whitechapel, más que la síntesis de toda mi obra, o la suma de ideas, deriva de *Apocalipopótese*: la creación de la libertad en el espacio interior-determinado, intencionalmente ‘naturalista’ abierto como el campo natural para todos los descubrimientos: el comportamiento que se recrea, que nace: en *Apocalipopótese* las estructuras se volvieron generales, abiertas al comportamiento colectivo-casual-momentáneo [...]”. Hélio Oiticica, “Apocalipopótese” (informe-texto redactado el 18 de agosto de 1968 y presentado en la Universidad de Sussex, Brighton entre el 22 y el 29 de octubre de 1969). [legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=369&tipo=2](http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=369&tipo=2). Raimundo Amado y Leonardo Bartucci documentaron la acción en el video *Apocalipopótese. Guerra & Paz*, disponible en [youtube.com/watch?v=8kIDYRIA0Tg](https://youtube.com/watch?v=8kIDYRIA0Tg)

significa nada como cualquier otra palabra. ¿De qué sirve algo que aún no existe? La utilidad es la negación de la libertad y la libertad es la utilidad de la negación”. ¿Juego de palabras? Es posible, como el dadá en tiempos de la Primera Guerra Mundial en la neutral Zúrich, fermento de inconformidad y rebelión cultural. Descubierta al azar en un frondoso diccionario en Cabaret Voltaire, la palabra dadá tampoco significaba nada en particular, pero mucho en general. Fue un grito de guerra que resonó en Europa y Estados Unidos, donde hasta hoy ha tenido eco, disfrazado de pop dadá, pop. lé-íé-íé son gritos de protesta; unos más fuertes y otros menos, según los que gritan, según los lugares y los tiempos. Pero siempre es un sentimiento de malestar, de cierto asco, síntoma de inconformidad, de insatisfacción. Y no sólo ni necesariamente político. Inconformidad artística, voluntad de apertura, renovación, investigación. Y como todo lo que es renovación y apertura, cierta ingenuidad y mucha alegría. Sobre todo buen humor. Como dice Hélio Oiticica, “el mal humor es un pésimo lubricante”. Por eso vengan todos, con humor, al Parque do Flamengo junto al Pabellón de Japón a partir de las 16:00.

## SAMBA, CAPAS Y HUEVOS

¿Para qué? Para ver a los *passistas-ritmistas*<sup>7</sup> de la Portela (Vinicius, Bidu, Maquário y la gran *passista*

7 *Passista* es la persona que acompaña al carnaval, especialmente en el contexto de las escuelas de samba. Es una especie de bailarín de samba, que a través de malabares con el cuerpo y acrobacias con la pandereta, mantiene el ambiente de alegría y seduce a los espectadores mientras la escuela actúa en la avenida.

Nega Pelé), de Mangueira (Santa Teresa, Bulau, Nilza, Manga, Mosquito y la gran sambista Nininha, que será homenajeadas por Hélio Oiticica, también *passista* de la escuela), de Vila Isabel (Mirim) y de Salgueiro (Damasio, César y la gran *passista* Narcisa). Todos bailarán samba con las nuevas capas de Oiticica denominadas *Guevaluta*, *Guevarcália*, *Nirvana*, *Xoxôba* y *Caetelesvelásia*. Bailarán también con *capas-parangolés* realizadas conjuntamente por Oiticica y Rogério Duarte: *Urnas-morna* y *Capa-poema*. Por su parte, Lygia Pape hará un homenaje a Oiticica con la capa *Capélio* (“participación *apocalipopótica* directa haciendo uso del sin-ruido”). El diseñador Antonio Manuel presentará diez *Urnas quentes* (*Urnas calientes*), una especie de cajas sorpresa que contienen preguntas y dibujos que se podrán llevar todos aquellos que consigan abrirlas. Duarte presentará una cabina llamada *Galpão da ciência*, mientras que Sami Mattar mostrará sus ropas vestidas por Rose, Tineca y Anísia y vistas por el público a la luz del sol o bajo “luz negra” (ultravioleta).

Los bailarines de samba desfilarán entre las esculturas de Jackson Ribeiro, cantando “*Procissão*” de Gilberto Gil,<sup>8</sup> mientras que Jaguar aparecerá con su banda de

8 “*Procissão*” es un *baião*, un género de música y baile popular de la región nordeste de Brasil, compuesto por Gilberto Gil en 1968. El noreste brasileño es conocido por sus problemas crónicos de sequía. En su letra, Gil narra una procesión en la que exige a Jesucristo que solucione este problema. Sin embargo, como el propio compositor comenta en el libro *Todas as letras*, *Procissão* “es una canción muy del gusto del CPC, el Centro Popular de Cultura, simpaticante de una interpretación marxista de la religión, vista como el opio del pueblo y un factor de alienación de la realidad, según el materialismo dialéctico”. Gilberto

Ipanema y Sérgio Bernardes desplegará una enorme bandera de América del Sur. Pero habrá algo más a destacar: Lygia Pape con la presentación de *O Ovo*, cubos de semillas de los que hablamos en un reportaje al margen. Y sobre Oiticica hablaremos en esta misma página el domingo.

Gil, *Todas las letras* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996). El CPC, o Centro Popular de Cultura, fue creado en 1962 por la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) en asociación con algunos intelectuales activos en la época, entre ellos Oduvaldo Viana Filho, León Hirszman y Carlos Estevam Martins. Su objetivo era combatir el hermetismo del arte en favor de un arte revolucionario y popular, situando la cultura en el centro de la política. Su interés era actuar junto a las asociaciones universitarias, campesinas y obreras. En la práctica, a través de la UNE-Volantes, organizó y produjo diferentes acciones, formaciones y manifestaciones culturales en forma de obras de teatro; cine, como en el caso de la película *Cinco Vezes Favela*; conciertos; libros y revistas, como los *Cadernos do Povo Brasileiro* (Cuadernos del Pueblo Brasileño); así como diversos cursos de cine, artes visuales y filosofía. Una de las principales inspiraciones del CPC fue el Movimiento de Cultura Popular (MCP), creado en 1960 en la ciudad de Recife, que consistía en un movimiento de alfabetización para adultos y educación básica fundado por estudiantes universitarios, artistas y educadores, entre los que se encontraba Paulo Freire, en una acción conjunta con el ayuntamiento de la capital pernambucana. Su objetivo era formar una conciencia política y social de los trabajadores con el fin de prepararlos para una participación efectiva en la vida del país. El estado de Pernambuco era entonces el epicentro de la lucha por la reforma agraria con las Ligas Campesinas y lo que luego germinaría como Teología de la Liberación. El MCP fue una de las primeras entidades en utilizar el método de alfabetización de Paulo Freire en el país. Tras el golpe que derrocó al presidente João Goulart en marzo de 1964, tanto el MPC en Recife, como la sede de la UNE, en Río de Janeiro, fueron incendiados y todas las unidades del CPC fueron cerradas. [Nota de Mônica Hoff]

# ARTE NO ATÊRRO

Promoção do DIÁRIO DE NOTÍCIAS  
De 6 a 28 de julho — sábados e domingos

## PROGRAMAÇÃO :

- 6/7 — 16 hs. — Exposição de esculturas de Jackson Ribeiro.  
17 hs. — «Trailer» das demais manifestações e obras que serão apresentadas durante todo o mês, por outros artistas.
- 7/7 — 9 hs. — Início das aulas de desenho, pintura, livre expressão em madeira e outros materiais: Maria do Carmo Secco, Dileny Campos e Angelo Aquino.  
15 hs. — Exposição, realização e ensino de talhas (para adultos) por José Barbosa.
- 13/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
15 hs. — Exposição de Ione Saldanha: ripas e bambus. Realização de desenhos sobre jornal e flan, por Antônio Manoel.
- 14/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
14 hs. — Exposição de Maurício Salgueiro: postes.  
15 hs. — Ensino de gravura para adultos: Wilma Martins e Manoel Messias.
- 20/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
10 hs. — Exposição de Gastão Manoel Henrique: esculturas conversíveis.  
15 hs. — Ensino de colagens e composições para adultos: Raimundo Colares.
- 21/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
10 hs. — Aulas para adultos: gravura.  
15 hs. — Manifestação «Dinâmica no Espaço», de Roberto Mericoni. Cooperação do grupo «Poesia/Processo»
- 16 hs. — Debate público sobre arte: Urian Souza, organizador.
- 27/7 — 9 hs. — Aulas para crianças.  
10 hs. — Aulas para adultos: colagens.  
15 hs. — Apocalipopótese:  
Hélio Oiticica — Mangueira — Parangolé.  
Lygia Pape — «Semente».  
Luiz Carlos Saldanha/Raimundo Amado/Rogério Duarte.
- 28/7 — 9 hs. — Aulas para crianças: encerramento.  
15 hs. — Debate sobre Arte Pública.  
17 hs. — Hélio Oiticica — Parangolé.  
Encerramento.

NOTA — No decorrer da promoção, outros artistas poderão ser convidados para apresentar suas obras ou realizar manifestações.

Programa de *Arte no Aterro*, 1968. Archivo Frederico Morais.

Página siguiente: *O tecido do Domingo*, Domingos da Criação, MAM Rio, 28 de marzo, 1971. Foto: Raul Pedreira.



# UN LABORATORIO DE VANGUARDIA

Publicado originalmente como “Um laboratório de vanguarda”, en *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 15 de octubre, 1969).

La Unidad Experimental (UE) fue creada como una extensión de la Coordinación de cursos,<sup>1</sup> con sede en el

- 1 Morais nació en 1936 en el estado de Minas Gerais y se mudó a Río de Janeiro en 1966 para escribir una columna de arte para el periódico *Diário de Notícias*. Poco después, comenzó a impartir cursos de arte en el MAM y en 1968 se convirtió en coordinador de cursos en esa institución. Paralelamente a su nuevo rol, con los artistas Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus y Cildo Meireles, Morais cofundó en 1969 el grupo Unidade Experimental como una especie de laboratorio de investigación de nuevos lenguajes expresivos y situaciones destinadas a activar sentidos y nuevas percepciones. Morais describe el papel de la Unidad dentro del departamento de cursos como una especie de “laboratorio pedagógico”. Ese mismo año, el crítico, en un memorándum a Maurício Roberto, director ejecutivo del museo, describió su rol como coordinador de cursos y presentó sus planes para el año siguiente, incluyendo el objetivo a largo plazo de inaugurar “la Universidad de Arte en MAM”. Con el inicio de este proceso, reestructuró los cursos del museo; cambió el énfasis en la formación técnica a un enfoque conceptual y experimental y creó los Talleres de Arte Libres, estableciendo dos nuevas iniciativas: 1) Cultura Visual Contemporánea, un curso de ocho meses dedicado a la cultura visual contemporánea, integrando diseño, tecnología, comunicación y semiótica; y 2) Curso de Arte Popular, curso de arte gratuito que se ofrecía los domingos. El memorándum también señalaba que el departamento sería pionero en cursos para empleados y custodios o guías de museo, y en la creación de audiovisuales; que trabajaría en colaboración con el Departamento de Educación y Cultura, y diseñaría un pro-

Museu de Arte Moderna do Rio (MAM). Su objetivo, entre otros, es realizar experiencias en todos los niveles culturales, en el sentido de descubrir y utilizar un lenguaje total y/o nuevos lenguajes. La UE fue concebida como un laboratorio de vanguardia que centraliza experiencias en materia de decodificación y codificación de idiomas, con lo que espera atraer a todos aquellos que con sus experiencias y trabajos previos puedan contribuir a la programación establecida y la creación de nuevos programas en cualquier nivel.

### CURSOS Y PROGRAMACIÓN

La Unidad Experimental colaborará con todas las áreas del MAM, especialmente en la programación de actividades externas, cursos, exposiciones, conferencias, debates, eventos ambientales, plurisensoriales e interdisciplinarios. En cuanto a la Coordinación de cursos, la UE será un laboratorio pedagógico orientado a nuevas

grama de conferencias y cursos para bibliotecas locales, centros comunitarios, sindicatos y colegios ubicados en las afueras y suburbios de la ciudad, incluyendo "clases prácticas en plazas públicas". Como señaló Frederico en el "Plan piloto para la ciudad lúdica del futuro" (Página 79 de esta publicación), concepto inicialmente lanzado en el IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Artes en 1969, en su opinión "el museo de arte posmoderno" es un programador de actividades que podría extenderse por toda la ciudad. Frederico Morais, "Comunicación interna a Maurício Roberto". (Río de Janeiro: Cursos MAM: Gestión y Coordinación 1969, Colección MAM, 5 de octubre de 1969). Tomado de Jessica Gogan, "Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu-liberdade", *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Jessica Gogan en colaboración con Frederico Morais (Río de Janeiro: Instituto MESA, 2017), 254-255.

propuestas de enseñanza. Todos los profesores y alumnos del MAM han sido invitados a participar de la Unidad Experimental, que asimismo considerará cualquier propuesta que le envíen interesados externos.

## INTERDISCIPLINARIO

La propuesta para la creación de la Unidad Experimental surgió de un grupo de artistas plásticos, músicos, críticos de arte y profesores (del MAM) con un registro de trabajos realizados en el campo de la creación plástica y musical, y en la teoría del arte. Este grupo envió al Director Ejecutivo del MAM, el Sr. Maurício Roberto,<sup>2</sup>

- 2 Maurício Roberto (1921-1996), arquitecto y hermano menor de los tres Roberto (MMM Roberto), una de las firmas más importantes de la arquitectura moderna brasileña, fue director ejecutivo del MAM (1966-1971) en un momento vital de apertura de la institución a la vanguardia artística y cultural de los años 60 y 70. Fue socio clave de Frederico Morais, apoyando la experimentación y la innovación en la coordinación de cursos. En 1971 Frederico colaboró con Roberto en una propuesta para el concurso internacional de arquitectura para el centro de arte y cultura Centre Pompidou de París, conocido como "Beaubourg" por el nombre del distrito donde se encuentra el centro. Clave para la propuesta de Roberto fue la idea del museo como laboratorio y proponente de actividades como se detalla aquí y también en el ensayo/manifiesto de Frederico "Plan piloto de la ciudad lúdica del futuro" (Página 79 de esta publicación). En ese momento, el proyecto para Beaubourg generó un concurso internacional con más de 600 presentaciones, siendo el equipo seleccionado el de Richard y Su Rogers, y Renzo Piano y el Centro 1977. Citando al Proyecto/Equipo Beaubourg Maurício Roberto en un breve artículo publicado un año después de la selección, Frederico señala: "Es difícil –cada vez más– pensar en la arquitectura, como una obra de arte en sí misma, arte-cosa, para la contemplación. Es necesario pensar en Beaubourg como

una carta solicitando cobijo para la UE, que fue atendida de inmediato. En las consideraciones de dicha carta el grupo afirmaba, entre otras cosas, lo siguiente:

La actividad artística es hoy en día cada vez más colectiva e interdisciplinaria: la obra de arte rompe las categorías y las disciplinas, y tal como la ciencia, es cada vez más multisensorial, ambiental y participativa. En el mismo sentido, el museo ha evolucionado desde la idea de colección y/o exposición (que no se excluye, pero no se limita a ello) a otra más amplia y rica, que es la de ser un lugar donde se producen situaciones artísticas, cuya coherencia, por su carácter multiplicador y sus efectos imprevistos, a menudo retardados, no puede reducirse a simples estadísticas o números.

En su carta, afirman que las actividades y realizaciones de la UE tendrán como objetivo la codificación de nuevos lenguajes que incluyan formas de pensamiento y comunicación e información a través de todos los sentidos (tacto, olfato, escucha, etc.), en una exploración más amplia de la capacidad lúdica del hombre; es decir, de una investigación interdisciplinaria en todos los campos, sin la limitación de ismos, cánones, salones o escuelas.

una actividad, arquitectura en consecuencia, Beaubourg será más que un edificio será, sobre todo, un nuevo concepto de museo o centro que propone actividades lúdicas y creativas ". Frederico Morais, "El arte es organización: el museo es el artista", Suplemento literario (Minas Gerais, 1 de julio, 1972).

## PROGRAMACIÓN DEL 69

La programación del 69 aún no se ha definido, pero entre las actividades previstas se encuentran las siguientes:

1. Investigación con sonidos urbanos (tráfico, bares, publicidad, auditorios, aeropuertos, etc.).
2. Manifestaciones olfato-gustativas.
3. Expediciones para recolectar materiales, preparar informes y documentar experiencias.
4. Exposiciones de proyectos o *projetos*<sup>3</sup> –ideas, testimonios y/u obras inacabadas.
5. Participación en salones con trabajos realizados en equipo.
6. Debates públicos.
7. “Algunos ejercicios para un arte de avanzada”,

- 3 El concepto de *projeto*, como el neologismo, fue creado por el artista Rogério Duarte. En una carta dirigida a Lygia Clark, Hélio Oiticica señala que el concepto se inventó después de horas de conversación entre los dos. Los *projetos* “serían objetos ‘sin formulación’ como obras terminadas, sino estructuras abiertas o creadas en el momento de la participación”. Hélio Oiticica, “Carta a Lygia Clark” (15 de octubre de 1968), en Luciano Figueiredo (org.), *Lygia Clark. Hélio Oiticica: Cartas 1964-1974*, (Río de Janeiro: UFRJ, 1996). El crítico Celso Favaretto contextualiza: “La poética del instante y del gesto (la más eficaz para expresar las infinitas posibilidades de la imaginación humana puesta en acción) es interpretada por un nuevo concepto: *projeto*. Esta es una forma de manifestar la propuesta-experiencia o la estructura-comportamiento: es “objeto”. *Projeto* designa acciones que se desarrollan en lugares abiertos o en “receptáculos” (camas, cabañas, nidos, carpas) propuestos como un espacio de transformaciones, experiencias”. Celso Favaretto, *La invención de Hélio Oiticica* (São Paulo: Edusp, 1992), 177.

a cargo de Roberto Magalhães, que reunirá a un grupo de dibujantes con la intención de investigar nuevas formas de percepción de los objetos, situaciones o fenómenos habituales, incluidos los naturales como el viento, el fuego, el aire, el agua, etc.

8. Investigación teórica (basada en entrevistas) sobre la problemática de la creación en el arte y la ciencia.<sup>4</sup>

4 En su columna del *Diário de Notícias* del día anterior a éste, Frederico inició su difusión sobre la Unidad describiendo un programa de actividades que incluiría conciertos, estudios de percepción, exposiciones y estudios teóricos sobre "el problema de la creación en el arte y la ciencia". Señala que el "responsable" sería Roberto Moreira, físico teórico y profesor de teoría de la relatividad, y sigue enfatizando el foco de interés de la *Unidad* en el cuerpo, la sensibilidad y la percepción, más que en los experimentos tecnológicos: "Un punto quedó claramente definido en los debates que se llevaron a cabo: la Unidad Experimental no tendrá ningún tabú en torno a nuevos materiales, tecnologías y más. La materia prima con la que trabajarán sus participantes será el cerebro, si es posible, si no será sólo el cuerpo. No importarán los materiales o instrumentos utilizados, sino el pensamiento de la propuesta. Todo se puede integrar en las experiencias, pero nada se excluirá *a priori*. El objetivo de todas las actividades: abrir y agudizar la percepción, proponer nuevas formas de percibir". Frederico Morais, "Café, Críticos e Unidade Experimental", en *Diário de Notícias* (14 de octubre de 1969).

# CARTA INAUGURAL DE LA UNIDAD EXPERIMENTAL

Transcripción del documento inaugural de la Unidad Experimental, firmada por Luiz Alphonso, Guilherme Vaz, Cildo Meireles y Frederico Moraes en forma de carta al director del MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), en ese entonces, Maurício Roberto. La carta no tiene fecha, pero existe una comunicación interna entre Frederico y Maurício, del 6 de octubre de 1969, sobre los planes de la Unidad, y Frederico publicó dos columnas el 14 y 15 de octubre de ese año sobre la inauguración del grupo, por eso debe haber sido en ese período.

## SR. DIRECTOR

Quienes se suscriben a este oficio, artistas plásticos, profesores (del MAM), músicos, científicos, reunidos en la Unidad Experimental, así denominada en adelante, se toman la libertad de exponer a Ud. lo siguiente:

1. Desde hace varios años desarrollamos actividades en el campo de las artes visuales, la música, la ciencia, la crítica, la teoría del arte y la docencia, algunas de las cuales ya son de conocimiento público, otras inéditas o recién proyectadas, que en conjunto representan el intento de crear un nuevo lenguaje coherente con el carácter planetario y abierto de nuestro tiempo.
2. Hasta el momento, el trabajo se ha realizado sobre bases precarias y modestas, limitando por tanto su repercusión en nuestro entorno cultural. Mucho de lo

que se planeaba hacer, individualmente o en grupo (desde el momento en que se verificó la proximidad de propuestas), no llegó a la elaboración final por dificultades materiales y económicas, pero, sobre todo, por la falta de un lugar y entidades oficiales o paraoficiales de apoyo.

3. La actividad artística hoy es cada vez más colectiva e interdisciplinar; la obra de arte que rompe las categorías y disciplinas, como la ciencia, es cada vez más plurisensorial, ambiental y participativa. En el mismo sentido, el museo ha evolucionado de la idea de colección y/o exposición a otra, más amplia y rica, que es ser un lugar donde ocurren situaciones artísticas cuya ocurrencia, por su carácter multiplicador y sus efectos *on retard* no pueden reducirse a simples estadísticas y números.

4. Dicho esto, solicitamos a Ud. el cobijo del MAM para las actividades y objetivos de la Unidad Experimental en el sentido de la codificación de nuevos lenguajes, que incluyen formas de pensamiento y de comunicación e información a través de todos los sentidos (tacto, olfato, escucha, etc.), en una exploración más amplia de las capacidades lúdicas del hombre; es decir, de una investigación interdisciplinar en todos los campos, sin la limitación de ismos, cánones o escuelas.

5. La colaboración consistiría en el permiso de uso de una de las salas del MAM para realizar trabajos de investigación, reuniones, debates, etc., y en la medida de lo posible el acceso a las instalaciones, talleres, biblioteca, según un estatuto o reglamento a elaborar.

6. Quienes suscribimos el presente documento seríamos, en principio, los responsables de la Unidad que, sin embargo, recurriría a otros artistas, profesionales, investigadores, creadores y científicos para realizar trabajos en conjunto y/o en equipo, conferencias, etc. Por otro lado, una vez instalada en un tiempo razonable, la Unidad Experimental podrá celebrar actos internos o públicos, como debates, conferencias, cursos, exposiciones, expediciones, conciertos, etc., siempre con el carácter de la más absoluta actualidad y apertura. El propósito de quienes suscribimos esta carta es el de iniciar de inmediato las actividades internas y externas, sobre las cuales podríamos brindar mayor detalle en un encuentro personal con Ud.

7. Con la certeza de que la Unidad Experimental podrá ser un factor más de la dinamización de las actividades del MAM, ampliando su concepto junto con el público, y con la confianza de la buena acogida para esta propuesta, suscribimos, cordial y respetuosamente.

Frederico Morais  
Cildo Meireles  
Guilherme Magalhães Vaz  
Luiz Alphonsus de Guimarães



# CONTRA EL ARTE AFLUENTE. EL CUERPO ES EL MOTOR DE LA “OBRA”

Publicado originalmente como “Contra a arte afluente: o corpo é o motor da ‘obra’”, en *Revisita de Cultura Vozes* (Río de Janeiro, 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. La obra hoy es un concepto caduco en el arte. Eco y otros teóricos de la obra abierta, como Vinca Masini, 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

***O corpo a corpo do Domingo*, Domingos da Criação, MAM Rio, 29 de agosto, 1971. Fotografía de Beto Felicio.**

incluso multiplicada,<sup>1</sup> sino la vivencia.<sup>2</sup>

LA GRAN  
ESCALA Y LA  
PRECARIEDAD  
DE LOS  
MATERIALES

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

- 1 Durante la época, una diversidad de artistas recurrió a múltiples, publicaciones y el arte correo como rupturas con el control de la crítica, el mercado y los dispositivos de exhibición hegemónicos. Esta apuesta por públicos no especializados y la apertura de canales de distribución no logró trastocar estructuralmente la lógica del campo del arte, que fagocitó sus estrategias. 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*. Traducción de Sol Aréchiga Mantilla (México: Taller de Ediciones Económicas, 2016).
- 2 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.” Oiticica, “Carta a Lygia Clark” (15 de octubre de 1968), *op. cit.*, 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/data), *ibid*, 34.

galería. En esta evolución se evidencian dos aspectos: el aumento en el tamaño de las obras y la precariedad creciente de los materiales utilizados. 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 inflables<sup>3</sup> 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 reifica<sup>4</sup> objetos que ganan nuevas fun-

3 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.]

4 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

ciones 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.<sup>5</sup> 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 *Caminando* 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 la obra. Lo que permanecía era la expe-

de la alienación, característica del capitalismo moderno. Véase Gajo Petrovi, "Reificación", en Tom Bottomore (comp.), *Diccionario del pensamiento marxista* (Madrid: Tecnos, 1984), 463-465.

5

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. Ver Frederico Morais, *Artes Plásticas: A crise na hora atual* (Río de Janeiro: Paz e Terra, 1975), 25.

riencia de cortar, el acto.<sup>6</sup> Lo mismo sucede con su *Diálogo de mãos*.<sup>7</sup> En el re-

- 6 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 hacia 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. Ver el video realizado con motivo de la exposición *Lygia Clark: Una retrospectiva* (2012) en el Itaú Cultural São Paulo: [youtube.com/watch?v=3sP-uT5DQLM](https://youtube.com/watch?v=3sP-uT5DQLM) [Consultado en junio de 2021]. Para obtener más información sobre *Caminhando* y el texto escrito por Lygia Clark, consultar el portal Lygia Clark: [portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando](http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando)
- 7 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. Ver el video realizado con motivo de la exposición *Lygia Clark: Una retrospectiva*: [youtube.com/watch?v=QSwsPjaBT68](https://youtube.com/watch?v=QSwsPjaBT68) [Consultado en junio de 2021]. Para imágenes del *Diálogo* realizado con Hélio Oiticica y otras personas probando la propuesta en 1966, consultar el portal de Lygia Clark: [portal.lygiaclark.org.br/acervo/210/dialogo-de-maos](http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/210/dialogo-de-maos)

ción realizado *Salão da Bússola*<sup>8</sup> 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, 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

- 8 El *Salão da Bússola* fue un salón de arte celebrado en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro en noviembre de 1969, con el objetivo de presentar nuevos artistas y prácticas emergentes de la época mediante un proceso de selección. Ese año tuvo lugar el boicot a la 10ª Bienal de São Paulo, producido en respuesta a la dictadura militar y especialmente a la introducción del AI-5 en el país en diciembre de 1968, la cual 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 lugar de a 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* (Durham/Londres: Duke University Press, 2012), 133-135.

TENSAR EL  
 AMBIENTE  
 ALARGANDO LA  
 PERCEPCIÓN  
 DEL INDIVIDUO

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.<sup>9</sup> 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 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

CORRER O  
 PERMANECER  
 EN SILENCIO.  
 ESA ES LA  
 OBRA

9 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 pareció 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.]

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 Salão, 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.<sup>10</sup>

EL ARTISTA es hoy una especie de guerrillero.<sup>11</sup> El arte es una forma de

- 10 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, “Comunicación interna al director Maurício Roberto” (5 de octubre de 1969). Cursos MAM: gestión y coordinación, 1969, Acervo MAM Rio.
- 11 Décio Pignatari (1927-2012) fue un poeta, ensayista, traductor y cofundador del grupo de poesía concreta y de la revista *Noigandres* 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.]

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

emboscada. El artista crea un estado 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.

APENAS UN  
DISPARO

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 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.

La HISTORIA DEL ARTE se ocupa de las “obras” (productos acabados) que

HISTORIA  
GUERRILLERA:  
CONTRA  
HISTORIA

generan escuelas o ismos. Se trata de estilos y tendencias. Esta historia oficial del arte, como observó Wilhelm 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.<sup>12</sup> La contrahistoria 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 CONTRAHISTORIA 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 inunda-

12 Ver nota de la página 41.

DADÁ: EL ARTE  
SE ACABÓ

ban Italia como si ésta fuera un vasto cementerio. Luigi Russolo propuso un arte de ruidos, sonidos y olores. Filippo Tommaso 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 Vladímir Maiakovski, los constructivistas 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”.

CONSTRUCTIVISMO RUSO:  
EL ARTE SE  
ACABÓ

La historia reciente del arte de vanguardia en Brasil incluiría los mismos

OITICICA: LA PUREZA NO EXISTE. SE ACABÓ

capítulos. En 1967,<sup>13</sup> en la presentación de *Tropicália*<sup>14</sup> en el Museu de Arte Moderna durante la muestra *Nova Objetividade Brasileira*, Hélio Oiticica concluyó dramáticamente que “*La pureza no existe*”.<sup>15</sup> Llegó a esta idea después de buscar la forma por la forma durante su

- 13 En la versión original del ensayo, Frederico indicó 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 evitar confusión con las fechas, hemos optado por corregirlo también. [N. de las t.]
- 14 *Tropicália* es una instalación ambiental compuesta por dos penetrables: *PN2 Pureza é um mito* (1966) y *PN3 Imagético* (1966-67). Se tratan de estructuras precarias que se asemejan a las favelas de la época en medio de plantas tropicales, arena, piedras y piezas de madera con frases poéticas, capas *Parangolé* (ver la nota 4 de “La creatividad liberada” en el presente volumen) 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.* (ed.), *Hélio Oiticica* (Río de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), 124.
- 15 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 en 1967.

MONDRIAN  
PREVIÓ LA  
MUERTE DEL  
ARTE. SE  
ACABÓ

posición esteticista anterior del periodo neoconcreto, después de enredarse con los laberintos conceptuales de belleza y pureza, y tantear en la oscuridad en búsqueda de lo bello. Piet Mondrian, que entendía el arte como un producto de sustitución en una 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 un primitivo<sup>16</sup> que se encuentra en estado permanente de descubrimiento y encantamiento,

16

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, Morais 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, “Aparecimiento do suprasensorial”, en Brett, *op.cit.*, 130.

no tuvo más pudor de apropiarse de todo lo que veía. Entonces trató –como solía decir– de “encontrar”. De ahí proviene su arte 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 asimismo 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”.<sup>17</sup>

Uno de los últimos sepultureros del arte en Brasil, Décio Pignatari, más

17 Vera Pedrosa, “O homem é o centro”, entrevista con Lygia Clark, en *Correio da Manhã* (30 de mayo de 1968).

preocupado por el consumo que por la producción, dijo en su libro *Informação, Linguagem, Comunicação*:

DÉCIO  
GUERRILLERO,  
SEPULTURERO  
DEL ARTE,  
LE OFRECE  
HOMENAJE  
PÓSTUMO

...el arte persiste como un prejuicio cultural de las clases privilegiadas.<sup>18</sup> Podemos decir que *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.<sup>19</sup>

MUERTE-  
VIDA

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 em-

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

19 *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

bargo, 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 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 Arnold 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 Giovanni Paolo Lomazzo y Federico Zuccari y las obras de Piero de Cosimo, de Archimboldo, de Bosch, de Pieter Brueghel y de El Greco, por citar a los manieristas más conocidos. De la misma forma, en el siglo XIX, el prerrafaelismo 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,

HEGEL  
HABLÓ DE LA  
MUERTE DEL  
OBJETO

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 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.

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,<sup>20</sup> se puede llamar de varias formas: *arte vivencial* (lo que cuenta es la experiencia de

20 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). [portal.lygiaclark.org.br/acerivo/10170/a-proposito-da-magia-do-objeto-174121-texto](http://portal.lygiaclark.org.br/acerivo/10170/a-proposito-da-magia-do-objeto-174121-texto)

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).

QUÉ ES ARTE.<sup>21</sup> En Inglaterra, grupos de

21

De acuerdo a Frederico, la idea del "cuerpo como motor de obra" alude no sólo al aprendizaje colectivo que dispara la práctica artística, sino también al descubrimiento del propio cuerpo. Hay aquí una conexión, implícita quizás, al autoreconocimiento de nuestra propia materialidad, nuestras emociones y fragilidad. Desde dónde y de qué forma construimos nuestra fisicalidad para vincularnos con otras personas, y cómo ese intercambio nos hace más conscientes de nuestras fortalezas y debilidades. Quisiera hacer aquí un salto con las prácticas de mediación para vincular la forma en que Frederico resaltaba el rol del cuerpo en procesos de lo que hoy llamamos "desaprendizaje". Entiendo la mediación como una práctica de carácter holístico, en donde conviven propuestas y metodologías artísticas, activistas y teóricas. Al tomarla como herramienta de aprendizaje individual y colectivo, ésta va más allá de facilitar un cierto contenido artístico. La mediación como práctica promueve un pensamiento que cuestiona para la construcción de realidades alternativas, una actitud atenta, un ser-con, como diría Cecilia Vicuña. La corpoliteralidad, a su vez, abre un campo para la lectura de los cuerpos como plataformas de experiencias y conocimientos situados; el cuerpo en su totalidad (vísceras e inteligencia, como plantea también Frederico) como materialización de memorias a la vez que escenarios futuros. Entre otros autores y teóricos, Morais rescata en sus textos las ideas de Herbert Read y John Dewey en relación al tipo de aprendizaje que habilita el arte, apostando más bien por

EL CUERPO ES EL MOTOR DE LA OBRA

ARTE EN LA  
CALLE

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

la interdisciplinarietà más que por la división en categorías de saberes. La forma de Frederico de concebir la práctica artística hacía la de un mediador *avant-la lettre*, dado que cada proyecto –sea su modelo de futura ciudad lúdica, de museo posmoderno, o los Domingos de creación– era desarrollado contemplando sus elementos pedagógicos, políticos y estéticos. Todo sucedía a la par, y no había necesidad de traducción porque el arte estaba para ser experimentado, vivido, no interpretado. Por otro lado, podemos notar ciertos paralelos entre este nuevo posicionamiento del artista que propone situaciones con la labor del educador o mediador hoy en día. Hay también allí una propuesta a ser elaborada por el público que habilita una experiencia de cuestionamiento o simple diversión. Por otro lado, un aspecto clave que también vemos en ambos campos es la capacidad de generar una tensión, una disrupción del curso “normal” de las cosas. La práctica de la mediación artística también debe pensar por fuera de los parámetros establecidos, a fin de poder proponer actividades o formas de trabajo conjunto que nos saquen de nuestra zona de confort desde lo mental y/o corporal. Extracto del texto de Renata Cervetto, “El cuerpo como motor de obra, un comentario”, en *Os domingos*, [osdomingos.org/pt/cronocolagem/el\\_cuerpo\\_como\\_motor\\_de\\_obra\\_un\\_comentario/](http://osdomingos.org/pt/cronocolagem/el_cuerpo_como_motor_de_obra_un_comentario/)

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

arte de nuestra época. Sin embargo, en 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 la opulencia. 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 en

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

esta época de perspectivas cruzadas. Ya lo decía Francis 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”, amotinan-

do 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 continuamente y enérgicamente la ley, es decir, el orden. En lugar de la rutina, lo insólito, lo imprevisto”. Desordenar lo ordenado, destrabajar lo trabajado,<sup>22</sup> 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 los hippies luchan contra la comodidad, la higiene,

22 *Destrabalhar* en portugués. Neologismo acuñado por Morais. [N. de las t.]

DE NUEVO EL  
TABÚ DEL  
MATERIAL

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*<sup>23</sup> está en la idea y no en los materiales o su realización. Mientras los europeos y norteamericanos usan *computers* y *rayos láser*, nosotros los brasileños (Oiticica, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Artur Barrio, Carlos 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 aproximan así a la “estética de la basura”, de la *junk*

LA ESTÉTICA DE LA BASURA *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). Asimismo, se aproxima al arte precario de los neodadá, como Alberto Burri, y a los *happenings* realizados por John Cage, Allan Kaprow, Andy Warhol y Jean-Jacques 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.<sup>24</sup> El

ARTE PARANGOLÉ

24 En un acontecimiento casi mítico, Hélio Oiticica interrumpió la inauguración de la exposición *Opinião 65* en el MAM 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 escaso un año del golpe militar de 1964. El coleccionista Jean 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

remiendo, el collage 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, 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.

**ARTE CORPORAL.** El uso del propio cuerpo. En Oiticica, como en Lygia

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 intercorporal 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. Tomado de Jessica Gogan (coord.), "Frederico Morais, los Domingos da Criação y el museo-libertad", *op. cit.*, 253.

«COSA  
CORPORAL»,  
ARTE  
MUSCULAR

Clark, lo que se ve es la *nostalgia del cuerpo*<sup>25</sup> retornando a los ritmos vitales del hombre, a un arte muscular. Es un regreso a ese “tronco arcaico” (Edgar Morin), a las “técnicas del cuerpo” según Marcel Mauss, a los ritmos del cuerpo en el medio natural, como menciona George 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 sólo ritmo, un ritmo colectivo, un *pneuma* que integrase a todos.<sup>26</sup> Como

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 Lygia] 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* (Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1999), 15 [versión en portugués disponible en [pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf](http://pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf) [Consultado en junio de 2021].

26 Véase “Apocalipopótesis en el Aterro: el arte de vanguardia es llevado al pueblo” en el presente volumen. *Apocalipopó-*

ya se sabe, este arte simultáneamente ambiental, sensorial y corporal, suscitó un enorme interés en Inglaterra, donde actualmente reside. Las propuestas igualmente sensoriales de Lygia Clark – quien ha realizado ya dos exposiciones en Londres y Sussex, así como en Estados Unidos– 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”.<sup>27</sup> Es más, el cuerpo es el motor

*tese* presentó a los *passistas* de Mangueira, los *Parangolés* de Oiticica y varias obras de artistas como Lygia Pape, Antonio Manuel y Jackson Ribeiro. Ver el cortometraje del evento realizado por Raymundo Amado (lamentablemente incompleto debido a la pérdida de algunas bobinas), *Guerra y Paz*, 1968, [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 paralela a la anterior, como *O corpo é a casa*, donde a través del

ARRANCAR  
LA PIEL

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

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=kiU26qNYxOI](https://www.youtube.com/watch?v=kiU26qNYxOI) [Consultado en junio de 2021]. Para ver imágenes de la instalación de 1968 y otras recreaciones, consultar [portal.lygiaclark.org.br/acer-vo/224/a-casa-e-o-corpo](http://portal.lygiaclark.org.br/acer-vo/224/a-casa-e-o-corpo)

EL CUERPO ES EL MOTOR DE LA OBRA

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, camuflajeando sus valores árabes). El éxito del arte povera tiene el mismo significado simbólico señalado por Marcuse para la guerra de guerrillas.

LA RESISTENCIA FRENTE AL ARTE  
AFLUENTE debe ser, sobre todo, tarea

EL ARTE  
DEL TERCER  
MUNDO  
FRENTE  
AL ARTE  
AFLUENTE

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.

NADA ES ARTE.  
TODO ES ARTE

ARTE vivencial, propositivo, ambiental, plurisensorial, conceptual, arte pobre, afluente, nada de esto es arte. Son nombres. Arte vivencial, propositivo, ambiental, plurisensorial, conceptual, pobre, afluente, todo eso es arte. De hoy. Nada de esto es una obra de arte. Son apenas situaciones, proyectos, procesos, guiones, invenciones, ideas.

EL CUERPO ES EL MOTOR DE LA OBRA



***O corpo a corpo do Domingo, Domingos da Criação, MAM Rio, 29 de agosto, 1971. Fotografos desconocidos. Archivo Frederico Morais.***

# PLAN PILOTO DE LA CIUDAD LÚDICA DEL FUTURO

Publicado originalmente como “Plano-pilôto da futura cidade lúdica”, en *Correio da Manhã* (Río de Janeiro, 6 de julio, 1970).

En el IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Artes, realizado en Belo Horizonte en noviembre pasado, presenté una comunicación a la que di el título de “Plano-piloto da futura cidade lúdica”, que propone la creación del Museo de Arte Posmoderno. Este museo tendrá como preocupación central la actividad creadora y no la obra de arte en sí. En este museo no habrá acervo de cuadros, si acaso documentación relativa a los acontecimientos artísticos presentados en el lugar o realizados fuera. Lo que propone es una nueva mentalidad museológica, al tener en cuenta que el arte moderno, con un siglo de existencia, es hoy materia histórica, arqueológica, arte de “cementerio”. Esta comunicación fue largamente discutida por los participantes del coloquio (directores de museos), provocando nuevas comunicaciones y determinando el tema del próximo encuentro, que será realizado en Curitiba: “O museu e o público” [El museo y el público]. Entre el 9 y 12 de septiembre del año pasado, en Bruselas, se realizó el coloquio del Comité Internacional para Museos de Arte Moderno (CIMAM) promovido por el ICOM (International Council of Museums), que tuvo como tema el Museo de Arte Moderno y la sociedad contemporánea. Algunas intervenciones fueron muy importantes para ampliar el debate en torno a la necesidad

de renovación de la teoría museológica, teniendo en cuenta la situación del arte actual. Actualmente, en Petrópolis hasta el día 8, se está realizando el V Congreso Nacional de Museos. El temario del congreso tiene tres tópicos principales: el museo en el mundo moderno, museo y universidad, y museo y turismo. El ensayo a continuación se asienta en la comunicación realizada para el coloquio de Belo Horizonte.

## 0. INTRODUCCIÓN

El arte moderno tiene un siglo de existencia. La primera exposición impresionista se celebró en 1874. Hoy vivimos el periodo del *objeto* (después de la *figura*, de la *abstracción* y el *arte concreto*). Hay quienes afirman que el siglo XX no existió. Hasta más o menos 1950 vivimos el clima romántico del siglo XIX. Luego saltamos directamente al siglo XXI. El *action painting* fue la etapa final de la pintura y el *pop art* probablemente el último “ismo” histórico. Por lo tanto, el arte moderno es un tema para los museos históricos y la conservación —como señala Pierre Restany en *Le Livre Blanc*—, es tarea del archivo. ¿Cómo conservar escombros, ambientes, proposiciones, manifestaciones plurisensoriales, *happenings* y conceptos? O como dice Michel Ragon:<sup>1</sup> “incluso un cuadro pintado el día anterior se vuelve tan ajeno a la vida cotidiana como una obra sumeria simplemente porque cuelga de la pared de un museo”. Ya en 1959, el pintor mártir Yves Klein hablaba de “superar el problema del arte” y propuso la creación de centros

1 Michel Ragon, *Art et Contestation* (Bruselas: La Connaissance SA; París: Weber, DL, 1968).

de sensibilidad, al igual que ahora bajo el paraguas del arte conceptual se habla de “centros de información”. Podemos ver, por tanto, que estamos viviendo el “arte posmoderno” y que los centros de sensibilidad, información o instituciones como Experiments in Art and Technology (EAT) son, en realidad, museos de arte posmoderno. Hablaré sobre ellos a continuación.

## 1. ARTE Y LIBERTAD

El arte es un “ejercicio experimental de libertad”.<sup>2</sup> El

- 2 La definición del arte como “ejercicio experimental de la libertad” pertenece al importante crítico brasileño Mário Pedrosa (1900-1981). Glória Ferreira escribe que, al analizar el dilema del artista de producir obras en medio del binario productivo/improductivo del trabajo, Pedrosa observa que esto sólo puede ser resuelto siendo un productor independiente, caracterizando así el comportamiento artístico como la libertad. Glória Ferreira, “The Permanent Revolution of the Critic”, en *Mário Pedrosa: Primary Documents* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015) 14-23, 20. Kaira M. Cabañas sugiere que, paralelamente a la salida de Ferreira Gullar de los círculos de vanguardia para respaldar la estética realista, Pedrosa articuló primero la expresión que necesita ser contextualizada tanto en el surgimiento de los medios de comunicación masivos, como en la creciente represión del régimen militar. Kaira M Cabañas, “A Strategic Universalist”, en *op. cit.*, 23-35, 28. Ambos señalan el ensayo “O bicho da seda na produção em massa”, en *Correio da Manhã* (14 de agosto de 1967), como el primer uso publicado de la expresión. Pedrosa escribe: “Creo que no es exagerado afirmar que el rasgo decisivo que caracteriza el comportamiento artístico actual es la libertad o el sentimiento de una nueva libertad. Hace bastante tiempo ya, intentando definir el fenómeno, definí el arte de hoy como el ejercicio experimental de la libertad. El desarrollo posterior registrado en las investigaciones artísticas a partir del abstraccionismo parece haber confirmado esa conceptualización.” Aquí, el

museo debe ser el lugar donde se realiza este ejercicio o donde se da esta experiencia. La experiencia (participación) es fundamental para comprender la obra de arte.

## 2. OFELIMIDAD

El arte es una necesidad vital del hombre y, por eso mismo, una necesidad social. Más que un hecho colectivo, es una parte integral de la sociedad. El instinto lúdico es vital para el hombre, su manifestación y expansión son necesarias para la vida social. Para el sociólogo Vilfredo Pareto “hay una adaptación total de la obra de arte a los propósitos de la sociedad, siempre y cuando la forma de la pirámide sociocultural se correlacione fuertemente con el ejercicio estético”. Al ser un bien colectivo, el museo debe crear condiciones eficaces para que el “deseo estético del cuerpo social”

uso que hace el crítico de la frase “hace bastante tiempo ya” sugiere, sin embargo, un uso de la expresión mucho antes de 1967, algo que requiere más investigación. El dicho también tiene una conexión famosa con *Corpo Obra* (1970), de Antonio Manuel, donde el artista propuso su cuerpo como una obra de arte, desnudándose en un performance en el MAM, durante la inauguración de *Salão 19*, donde el jurado había rechazado su propuesta. Pedrosa señaló: “Lo que Antonio está haciendo es el ejercicio experimental de la libertad. Él no quiere dominar a los otros. Él está diciendo: así es como es”. Texto transcrito por Lygia Pape en mayo de 1970 de una conversación con Mário Pedrosa, Antonio Manuel, Hugo Denizart y Alex Varella sobre la actuación de Manuel, en César Oiticica Filho, *Mário Pedrosa. Coleção Encontros* (Río de Janeiro: Azougue, 2014), 92. Nota revisada a partir de Jessica Gogan, “Curating Publics in Brazil: Experiment, Construct, Care” (tesis de doctorado, Programa de Posgrado en Historia de Arte, Universidad de Pittsburgh, EUA, 2016).

se realice plenamente, “sin ser canalizado hacia una minoría bien instalada”. “Cada uno –sugiere Pareto– según sus deseos estéticos”.

### 3. OCIO Y CREACIÓN

El Museo de Arte Posmoderno es una parte importante de la sociología del ocio. El tiempo libre del hombre es cada vez mayor: la perspectiva del trabajo en la sociedad actual es el descanso. De acuerdo con esta perspectiva, y a diferencia de lo que se piensa, la función social del artista cobrará importancia. El objetivo del Museo de Arte Posmoderno es transformar el ocio en actividad creativa. Ésto sólo se conseguirá con la movilización de todos los sentidos: en el Museo de Arte Posmoderno no existirá la supremacía de lo visual.

Evidentemente, éste no es el espacio para discutir el concepto o la problemática del ocio. La perspectiva utópica creada por Oswald de Andrade en “La crisis de la filosofía mesiánica” lleva a una sociedad en la cual los “husos funcionarán solos”, ésto es, la máquina asu- mirá integralmente las responsabilidades económicas y sociales del hombre.<sup>3</sup> En este punto serán superados

3 Si bien más de dos décadas separan “A crise da filosofia messiânica” del poeta y escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954), y sus famosos manifiestos *Pau Brasil* (1924) y *Manifesto Antropofágico* (1928), podemos ver en él la continuación antropofágica de un potente proyecto anticolonial. Como antropófagos, podemos digerir y reconstruir, en actos simbólicos de devorar a un otro, las influencias exteriores a partir de los contextos y realidades latinoamericanas. Tanto entonces como en los años 60 hasta hoy, artistas, poetas e intelectuales se reunían en torno a la antropofagia como una verdadera

el hombre natural y el hombre técnico. El hombre nuevo será una síntesis de ambos. El “hombre natural tecnificado” se habrá recuperado. Entonces abrirá paso al ocio primigenio,<sup>4</sup> necesario para la actividad artísti-

escuela de pensamiento y práctica. Tal como observa el académico Benedito Nunes, como símbolo del acto de devorar, de empoderarse de un otro, la antropofagia funcionaba simultáneamente como “metáfora, diagnóstico y terapia”. Oswald continúa en ese espíritu utópico combativo diagnosticando la crisis del pensamiento occidental en su “A crise da filosofia messiânica” (1950), presentada como tesis para el concurso de Cátedra de Filosofía de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo en 1950. El concurso no se llevó a cabo, pero el texto forma parte del canon oswaldiano, apuntando al auge y declive de la fase patriarcal del pensamiento occidental, rescatando el matriarcado y las tradiciones indígenas, así como sus propias formas de hacer filosofía. Antropofagiando podemos imaginar la síntesis utópica de un “hombre natural tecnificado” que aprovecha los avances tecnológicos para su propio ocio. Casi 100 años después de la primera publicación de los manifiestos, y 70 años después de “A crise...”, los textos siguen siendo relevantes, no solamente como un lente para examinar el arte y la cultura brasileñas de la época, sino también como un dispositivo generador de contranarrativas y del pensamiento anticolonial contemporáneo. Para el texto “A crise da filosofia messianica”, ver [antropofagias.com.br/2020/05/14/a-crise-da-filosofia-messianica/](http://antropofagias.com.br/2020/05/14/a-crise-da-filosofia-messianica/) y otros textos de Oswald de Andrade, además de ensayos, entrevistas y videos.

- 4 Un cierto ocio creativo y subversivo, vinculado a la alegría y al placer, así como una política de resistencia contra la máquina capitalista colonial, permea el Manifiesto Antropofágico (1928) de Oswald de Andrade, y también al famoso héroe/anti-héroe Macunaíma del libro de Mário Andrade, lanzado en el mismo año: *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter* (São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugênio Culpolo, 1ª edición, 1928). Ambos tuvieron una gran influencia en la contracultura brasileña de los años 60 y 70.

ca, y su disfrute con toda dignidad. Jofre Dumazedier, uno de los ideólogos de *loisir* [ocio], habla acerca del tiempo libre como una nueva *rage de vivre* [alegría de vivir] que genera una nueva moral y un nuevo humanismo. Friedmann, más realista, ve al “hombre del postrabajo” como víctima del mismo esquema alienante de la sociedad actual que, vale decirlo, apunta a la existencia de un ocio artificial, sublimado y volcado al consumismo. Por otro lado, en el mundo subdesarrollado, la discusión en torno al ocio puede parecer acalorada. En nuestro país, por ejemplo, la mayoría de las veces el ocio es la posibilidad de una segunda jornada de trabajo, para aumentar los pocos recursos ganados en el primer empleo. Queramos o no, el tema interesará cada vez más al arte y sus instituciones. En la perspectiva del Museo de Arte Posmoderno, el ocio es visto como *crelazer*, como propone Hélio Oiticica.<sup>5</sup>

- 5 “*Viver ao prazer*” fue fundamental para las propuestas/instalaciones de Hélio Oiticica y, en 1969, después de la Whitechapel Experience –exposición y convivencia en la Whitechapel Gallery de Londres– el artista conceptualiza este neologismo que conjuga crear, creer y ocio. Él escribe: “¿*Crelazer* es crear desde el ocio o crear en el ocio? - No lo sé, tal vez ambos, tal vez ninguno”. Oiticica buscaba los significados y vivencias de un arte abierto al ocio creativo, la inmanencia y la “ensalada de la vida, el roce de los cuerpos”. Fundamental para su conceptualización y realización del arte como una participación-propuesta, el *crelazer* es la “catalización de energías no opresivas y la propuesta de ocio ligada a ellas”. Hélio Oiticica, “*Crelazer*”, *Revista de Cultura Vozes* (6 de agosto de 1970) en Guy Brett *et al.* (orgs.) *Hélio Oiticica* (Río de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), 132-133, 136-138.

#### 4. ARTE Y CONSUMO

Abraham Moles ha observado que la “función del museo ha cambiado profundamente debido a la sociología del consumo de la belleza”. La sociedad actual es esencialmente consumidora. La prisa y rapidez de los visitantes a los museos elimina el aura de la obra de arte –su originalidad. Las tarjetas postales documentan la ausencia de vivencias reales. “*La Gioconda* es una ilusión de los clientes de la Agencia [de viajes Thomas] Cook”, dice Moles con ironía, y añade que por lo mismo el museo de arte “ya no tiene razón para permanecer abierto a los consumidores simplemente para regocijo de las empresas turísticas”.

#### 5. MUSEO INVISIBLE

La ciudad es la extensión natural del museo de arte. Es en la calle donde el “medio formal” es más activo, donde ocurren las experiencias más fundamentales del hombre. O el museo lleva sus actividades “museológicas” a la calle, integrándose a lo cotidiano, haciendo de la ciudad (la calle, el Aterro, la plaza, el parque y los medios de comunicación de masas) su extensión natural, o será un quiste. Más que una colección, más que un edificio, el Museo de Arte Posmoderno es acción creadora, un proponente de situaciones artísticas<sup>6</sup>

6 El concepto y la práctica del “artista como proponente” fueron fundamentales para Lygia Clark y Hélio Oiticica. Como una revolución en la vanguardia brasileña, ambos propusieron descolocar el énfasis del arte como objeto a una propuesta de acción y experiencia. Lygia escribe en su texto “A propósito de la magia del objeto” (1965) sobre la necesidad de que “la obra no cuenta por sí mis-

que se multiplican en el espacio-tiempo de la ciudad. Exponer sin más es una tarea estática y académica. Al actuar sin límites “geográficos”, el objetivo del museo es hacerse invisible. La problemática del arte en la calle (*happenings*, *earth-works*, *arte povera*, arte conceptual, etc.) no será materia ajena para el Museo de Arte Posmoderno. Si el arte está cada vez más del lado de afuera, si la ciudad es el museo, el Museo de Arte Posmoderno tendrá que actuar en el espacio urbano (y rural si es necesario) no sólo proponiendo actividades creadoras, sino sobre todo modificando su propia forma de hacer. Las visitas guiadas a las exposiciones y

ma y que sea un simple trampolín para la libertad del espectador-autor” que “tomará conciencia a través de la propuesta que le ofrece el artista. Oiticica, en su texto-manifiesto “Esquema general de la nueva objetividad” (1967) propone: “Esta es la clave del nuevo concepto de antiarte: no solo martillar contra el arte del pasado o contra antiguos conceptos (como antes, todavía una actitud basada en la trascendencia), pero para crear nuevas condiciones experimentales, en las que el artista asume el papel de ‘proposicionista’, o de ‘empresario’ o incluso de ‘educador’. El viejo problema de ‘hacer una nueva obra de arte’ o de derrumbar culturas ya no se formula así; la formulación correcta sería preguntar: qué proposiciones, promociones y medidas deberían usarse para crear una condición amplia para la participación popular en estas proposiciones abiertas, en el ámbito creativo al que fueron elegidos estos artistas. De eso depende su propia supervivencia y la de la gente en ese sentido”. Lygia, en 1968, en su texto manifiesto “Somos quienes proponen”: “Somos quienes proponen: somos el molde, depende de ustedes soplar el sentido de nuestra existencia en él. Somos quienes proponen: nuestra proposición es el diálogo. Solos, no existimos. Estamos a su merced. Somos quienes proponen: enterramos la obra de arte como tal y te llamamos para que el pensamiento viva a través de tu acción. Somos los propositores: no proponemos ni el pasado ni el futuro para ti, sino el ahora”.

la colección, por ejemplo, podrán ser transformadas en expediciones por la ciudad, buscando con eso una integración con el propio fluir incesante de la vida diaria. También las clases y las conferencias, así como todas las “actividades complementarias”, podrán llevarse a la calle. Hay una inversión de valores en el proceso de renovación de la museología: exponer y conservar dan paso a actividades complementarias, que pasan a ser primordiales y básicas. Hablando sobre este asunto, en el coloquio de Bruselas, Pierre Gaudibert, director del Centro ARC (Animation, Recherche et Confrontation) del Museo de Arte Moderno de París, observó: “Todas estas prácticas no quieren ser sólo un agregado cuantitativo a las actividades complementarias de una institución tradicional. Buscan transformar los museos de arte moderno –palacios de consagración para los artistas expuestos– en un centro vivo, en un laboratorio plástico experimental...”. “Son, por tanto, fuente de un cambio cualitativo que repercute en todos los ámbitos: en las relaciones con las autoridades, con los productores de arte, con el público. Estas prácticas crean un espacio autónomo de creación colectiva y de intensas transformaciones sociales.”

En el Museo de Arte Posmoderno las exposiciones podrán seguir existiendo, sobre todo cuando se trata de organizar retrospectivas y muestras en torno a temas o propuestas. Sin embargo, esta actividad se ajusta mejor a los museos de arte moderno, que hoy son parte de la lista de museos históricos. El objetivo ahora será la actividad creadora, la experiencia; buscando aproximar el arte a la cotidianidad, tal como –de hecho– pensaba John Dewey. En su obra clásica, *El arte como experiencia*, afirma que: “Esta tarea consiste en restaurar la

continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia". Eso porque "la *experiencia* del ser vivo es capaz de tener cualidades estéticas", reflexiona.

## 6. NO BASTA MOSTRAR

Volviendo a Moles, la TV, revistas, libros y los fascículos de arte (*Genios de la pintura, Arte en los siglos, Museos del mundo*, etc.), las películas de arte, las diapositivas y las tiras de película reemplazaron al museo de arte con mucha más eficacia e impacto en la tarea de mostrar. Paralelamente, el artista posmoderno renunció a lo que hasta hace poco se consideraba su mayor don, la expresión, permitiendo al espectador, ahora considerado cocreador de la obra, expresarse también. En el Museo de Arte Posmoderno, el espectador debe convertirse en un participante activo de la obra de arte y no permanecer pasivo y distante a las imágenes expuestas, sin una experiencia directa. Por tanto, conviene enfatizar las manifestaciones ambientales, plurisensoriales, cinéticas y conceptuales; en el mismo plano, también, los talleres y especialmente las unidades experimentales o laboratorios,<sup>7</sup> para sustituir el ver por el hacer, la

7 Paralelamente a la redacción de este texto, Morais se desempeñaba como coordinador de cursos en el MAM de Río de Janeiro. Ver texto "Un laboratorio de vanguardia" (página 37). Aproximadamente diez años antes, el crítico Mário Pedrosa ya apuntaba a otro concepto de museo-laboratorio en "Arte experimental e museus", *Jornal do Brasil* (12 de diciembre de 1960). Pedrosa señala: "La diferencia del museo antiguo al museo tradicional es que, el

contemplación por la acción. De preferencia todas las actividades y eventos deben tener un carácter interdisciplinario.

## 7. SE SOLICITA TOCAR

Debe evitarse cualquier limitación a la participación lúdica, sensorial, táctil, sonora u olfativa. El Museo de Arte Posmoderno, como el arte actual, debería abrirse. En este sentido, la arquitectura de los museos es de fundamental importancia, así como “el sistema expositivo”. Lo que se propone es una vida-museo y no sarcófagos, un museo-libertad. El museo, incluso el moderno, no puede verse como una mera extensión o presentación de la colección privada (su origen histórico) ni como una galería de arte mejor equipada. “Plan piloto para la ciudad lúdica del futuro”,<sup>8</sup> el Museo de

primero, guarda en sus salas las obras primas del pasado, el museo hoy, es ante todo una casa de experiencias. Es un paralaboratorio, dentro de él se puede comprender lo que se llama arte experimental, de invención.” Mário Pedrosa en Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa: Política das artes. Textos escolhidos I* (São Paulo: Edusp, 1995).

- 8 “O plano piloto da futura cidade lúdica” propuesto por Frederico para repensar el museo es un contrapunto al conocido “plan piloto” del urbanista Lúcio Costa, propuesto para la ciudad de Brasilia en el momento de su construcción. La moderna capital del país, inaugurada en 1960, fue construida en solo tres años y medio bajo el concepto de un “plan piloto” imaginado por Costa en colaboración con el arquitecto Oscar Niemeyer –una división del tejido urbano entre edificios cívicos monumentales y áreas residenciales moduladas en supermanzanas a lo largo de un arco norte sur *freeway*. El plan destaca el dramático ascenso y caída de los proyectos modernistas utópicos. La historiadora del arte Irene Small observó que

Arte Postmoderno debe ser un laboratorio de experiencias, un campo de pruebas que apunte a la expansión de la capacidad perceptiva del hombre, un ejercicio continuo de libertad.

Previamente hablé de arquitectura y sistema expositivo. Por supuesto, el Museo de Arte Posmoderno puede prescindir de todo esto así como de la colección, limitándose a programar actividades recreativas en el vasto salón de la ciudad. Para eso bastan unas pocas salas funcionando como oficinas, o quién sabe, en el futuro, una computadora.

## 8. VANGUARDIA

Como ya se señaló, la desmaterialización que se verifica sobre todo en el arte cinético (concepto estético

para la generación de artistas brasileños de finales de la década de 1960, una de las preguntas centrales era “cómo recuperar y revisar las formas estructurales de la utopía del modernismo después del fracaso político y social de la modernización” Irene Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 15. La falta de escala humana fue una de las principales críticas lanzadas al plan piloto de Costa. Al subvertir la monumentalidad modernista, el “Plan piloto de la ciudad lúdica del futuro” de Morais se basó en prácticas participativas a escala humana, articulando una visión de un museo de arte posmoderno que tenía como foco central el acto creativo en lugar del objeto de arte. Para este nuevo museo era vital una presencia activa en la ciudad, integrada en el flujo de la vida cotidiana. [Nota revisada del texto de Jessica Gogan, “Counterflows, Affinities and Fragments: Revisiting Histories as Possibilities”, en Maria Lind, Lars Larsen (orgs.), *The New Model: An Inquiry* (Estocolmo: Tensta Konsthall; Berlín: Sternberg Press, 2020)]

## PLAN PILOTO DE LA CIUDAD LÚDICA

co) lleva a una desvalorización financiera (concepto económico). El carácter monumental del pop y de las *primary structures* (Oldenburg, Christo, Segal, Tony Smith, Robert Murray, etc.) y la precariedad de los materiales y soportes (*arte povera* y conceptual: “el artista hoy no lucha más contra la materia sino con la idea”, Moles) determinan la pérdida del valor económico de las obras, dejando ésta de ser una inversión (relación soporte/propiedad) para los coleccionistas y museos. Esta nueva situación, que pone en cuestión al coleccionismo privado y oficial y sobre todo al mercado del arte, crea condiciones para que el museo asuma un papel verdaderamente creador y cultural, que impulsa y coordina la creación de vanguardia. Se invierte así la función original del museo: la de guardar, archivar, conservar un acervo de obras “clásicas”. En el coloquio mencionado, el director de la Tate Gallery, Sir Norman Reid, contestó que “con respecto a la situación ‘museo’ el arte de esta especie –el arte de vanguardia– es totalmente inadecuado. En compensación, la fuerza que posee puede venir precisamente del hecho de ser tan inadecuada”.

***O som do Domingo, Domingos da Criação, MAM Rio, 30 de mayo, 1971. Foto: Beto Felicio.***





**Frederico Morais, imágenes del audiovisual *Memória da paisagem*, 1971. Acervo Frederico Morais.**

# CRÍTICAS Y CRÍTICOS

Publicado originalmente como “Críticas y críticos”, en *Revista GAM 23* (Río de Janeiro, 1970).

Cuando esta revista esté en circulación, ciertamente ya se habrá celebrado en Ontario, Canadá, durante el XI Congreso Internacional de Críticos de Arte, una mesa redonda sobre el tema: “Crisis de la Crítica: ¿Son los críticos libertadores u opresores?” El tema a debate, como se puede ver, es instigador y, por su actualidad, debe haber superado en interés la cuestión central para la que se convocó el Congreso, que es la relación “arte y percepción”.

Que la crítica de arte está en crisis parece obvio para todos. Si por un lado se pretende profesionalizar la crítica (estableciendo una tabla de honorarios, obligatoriedad de los críticos en los jurados de arte, etc.), por otro, contradictoriamente, se advierte la precariedad o incluso la inutilidad del juicio estético. La crisis de la crítica resurge en cada nuevo salón de arte y crece con la divulgación de los resultados. El lamento se ha convertido en rutina —especialmente de los críticos que se duelen de la falta de criterios de juicio—. En estas ocasiones es común hablar de la celebración de simposios de críticos para analizar el problema —el cual nunca llega a buen puerto, lamentablemente.

El problema, sin embargo, va mucho más allá del esfuerzo de profesionalismo o de las dificultades que encuentra el crítico en los jurados de los salones y las bienales. Es, de hecho, una cuestión más profunda y antigua, con un trasfondo filosófico: se trata del juicio.

Esta cuestión se agrava especialmente en la actualidad, pues se produce una bancarrota total de ismos, géneros, valores plásticos, a los que siguen posibilidades ilimitadas. Como dijo recientemente Mário Pedrosa en un debate público, frente al arte actual, la crítica no puede, con sus criterios obsoletos, acompañar el proceso del arte actual. El escenario actual parece ser el siguiente: por un lado, la crítica doctrinal, estableciendo criterios; por otro, la nueva crítica, abriendo el proceso, buscando hacer de la crítica un acto creativo.

## CIENCIA

Al escribir su *Estética de la crítica*, Euryalo Cannabrava, representante típico de la crítica (judicial) formalista, pretendía “someter la obra de arte al análisis de sus propiedades estéticas” (p. 22), o, como dice en la introducción, “realizar un análisis estructural de las obras de arte”. Se refiere a sí mismo como “censor de las artes y las letras” y, considerando el “ejercicio del juicio estético como el acabado natural del artesanado crítico”, Cannabrava afirma (p. 14) que “el crítico necesita adquirir los hábitos y las disposiciones mentales del hombre de laboratorio que recurre a fórmulas basadas en la técnica experimental, confiando más en los métodos que en los resultados de la investigación”.

“La actividad de juzgar en el arte y la literatura –observa– tiene, de este modo, atributos del método científico”. Derivado de esto, Cannabrava exige que la crítica se ejerza “de acuerdo con los más altos estándares de criterios estéticos y preceptos lógicos” (p. 14), y localiza al arte de acuerdo con el punto de vista de las “reglas estéticas y leyes de composición”. El italiano

Lionello Venturi, un maestro de la crítica y uno de los primeros historiadores de la crítica de arte, no piensa así. En su *Histoire de la Critique d'Art*, afirma que “las proporciones no existen, lo que existe son ciertas proporciones del cuerpo humano que fueron elegidas como modelo” y asimismo no existe “la perfección de la forma”.

Para Venturi, “toda forma es perfecta cuando esta es creada”, es decir, que la perfección de la forma depende de la personalidad del artista. Esta es la esencia del pensamiento de Venturi:

Quando se habla de la personalidad del artista, se concibe al hombre en su momento creativo. Él es, en ese instante, el representante de lo eterno en arte.

Generalmente, se considera, por el contrario, que en el seno de la obra de arte el aspecto individual es el contingente y efímero, y por este motivo se erigen «leyes del arte», cuya obediencia debería constituir el valor eterno de la obra de arte. No obstante, el estudio de la historia del arte y de la historia de la crítica nos dicen que son precisamente «las leyes del arte» las que poseen dicho carácter contingente y efímero, las que solo son válidas para un período o una escuela determinados, y nunca para cualquier época o lugar.<sup>1</sup>

1 Lionello Venturi, *Historia de la crítica del arte*. Traducción de Rossend Arqués (Barcelona: DeBolsillo, 2016), 71-72.

De hecho, no otra fue la conclusión del jesuita Placide Pernod, quien en un simposio sobre arte africano afirmaba que la estética es una creación occidental o al menos europea, incapaz, por tanto, de abarcar otras manifestaciones del arte (primitivo, africano, precolombino, el arte actual) además del griego –lo que Worringer define como complejos artísticos no clásicos y no europeos, condenando también a aquellos historiadores que basan su análisis histórico en los estándares del arte griego.

### CENSOR

Pero quedémonos aquí en Brasil. El ensayo de Eduardo Portela, “Crítica Literária e Estruturalismo”, publicado originalmente en un volumen especial sobre estructuralismo de la revista *Tempo Brasileiro*, vale como una respuesta a la lucha contra la “estética de la crítica” o al positivismo crítico que, rancio, aún permanece en cierto modo en el estructuralismo. Considerando la ciencia como un valor, mas no el único, Portela señala el inconveniente de someter a la literatura a un código que no le concierne y que no se encuentra en una situación jerárquica superior (p. 176). El positivismo considera a la ciencia como el único conocimiento posible y el método de la ciencia como el único válido. Para el crítico de *Tempo Brasileiro*, sin embargo, la “verdad de la ciencia es predicativa, relacionada. Y la del arte, manifestante, instauradora. El arte integra la propia humanización del hombre, es esencial para abarcar la totalidad del hombre” (p. 177). Es la pretensión de objetividad lo que caracteriza la actuación de la crítica científica. En nombre de “esta perspectiva superlativa” quiere ejercer la “dictadura de su verdad.” De esta

conclusión surge la pregunta: ¿debe la crítica literaria desarrollar su carácter literario y artístico o debe arrojarse en brazos de una “metodología científica”, como propone Cannabrava? Cuestiona y reflexiona: “¿Hasta qué punto la crítica literaria es ciencia o arte?” (p. 177). Su respuesta, sin embargo, no se hace esperar: “el crítico que pretende controlar criterios no es más que un agente del SNI”.<sup>2</sup>

## JUEZ

Al poner en primer lugar la experiencia directa (“el crítico debe ser sensible, ante todo, al significado y a la vida”), John Dewey, uno de los líderes del pragmatismo norteamericano (“aprender haciendo”), no puede estar de acuerdo con una crítica autoritaria y opresiva. Dewey identifica al crítico con la figura jurídica del juez. En *El arte como experiencia* condena el “deseo de una posición autoritaria que lleva al crítico a hablar como si fuera el abogado de principios establecidos cuya soberanía es incuestionable”. Guardián de la tradición, el crítico judicial siempre está haciendo referencia a un “arte verdadero” (el de los maestros del pasado), de ahí su incapacidad para afrontar el surgimiento de nuevas formas de vida y de experiencias que exigen nuevos modos de expresión (p. 268). El crítico no es un científico: “realmente juzga –dice Dewey–, no mide un hecho físico, sino que se trata de algo individual, no comparativo, como

2 El SNI fue el Servicio Nacional de Información brasileño fundado por el gobierno de la dictadura de Castelo Branco en 1964. [N. de las e.]

cualquier medida". "La crítica es una investigación de las propiedades del objeto, que podemos justificar en reacción directa... no se ocupa de los valores, sino de las propiedades objetivas del objeto considerado". Dewey propone una relación directa con el objeto, sitúa la experiencia con la obra de arte como principio de cualquier juicio, tal como Giulio Carlo Argan: "cada uno debe poder experimentar el arte en su propia conciencia y en su propia cultura".

Resumiendo las diversas proposiciones presentadas en la sesión de clausura del IX Congreso Internacional de Críticos de Arte, el crítico de arte e historiador Argan formuló tres hipótesis sobre la crítica de arte: a) es juicio, b) es participación y c) es juicio que no excluye la participación. Al analizar la primera hipótesis, observa:

Si hablamos del arte como una forma de creación, no hay duda de que entre creación y juicio habría una antítesis. Comienza la crítica, termina el juicio; la creación abre, el juicio cierra. En casi todas las religiones, la historia del mundo comienza con una creación y termina con un juicio. Más aun: el juicio destruye la creación, corrige el error fatal de la creación a través del cual la infinitud del espíritu hubiera querido expresarse en una realidad finita. Esto es cierto en el dominio ontológico y puede, para bien o para mal, relacionarse con el arte, hasta el punto en que el arte apuntaría al conocimiento o, al menos, tendría un contenido de conocimiento.

Argan no termina ahí su reflexión:

¿Podríamos decir lo mismo del juicio moral y del juicio que aportamos al arte, cuyo campo de actividad es el dominio de lo ético? Es verdad que el juicio moral concluye o termina una acción, pero como la existencia no puede ser interrumpida, determina al mismo tiempo la necesidad de la acción. Determina un vacío que debe ser llenado inmediatamente. Es el crítico, en definitiva, quien, a través de su juicio, determina o verifica el desarrollo del arte contemporáneo –concluye.

Discutiendo el segundo tema, Argan afirma que la crítica no se limita a difundir un valor dado, sino también a realizar un valor artístico. No acepta el valor en sí mismo –en un cielo platónico–, pues ve la crítica como “una lucha constante contra todo principio de autoridad o todo lo que pretende colocarse como tal”.

## CREADOR

Ahora bien, si la crítica no es juicio (condenar la creación), es creación (que excluye el juicio). ¿Se puede aceptar esto? No en términos absolutos, pues el juicio no excluye rigurosamente la participación, que debe entenderse como creación, del mismo modo que la crítica creativa no excluye el juicio. Lo que se rechaza es la crítica autoritaria, opresiva, que en nombre de una jerarquía de valores somete la obra de arte a criterios absolutos e inmutables. El crítico de arte, aceptando la relatividad de los valores, contribuye a su obsolescencia en la medida en que, al crearlos, propone su fruición inmediata, es decir, su desvalorización. Cuanto menos doctrinal y parcial, más creativa es la crítica de arte. Así

## CRÍTICAS Y CRÍTICOS

decía Baudelaire, uno de los fundadores de la crítica moderna, sobre el Salón de 1846: “Creo sinceramente que la mejor crítica es la divertida y la poética, no esa fría que, so pretexto de explicarlo todo, no tiene odio ni rencor, y voluntariamente se despoja de todo tipo de temperamento”<sup>3</sup> Y va más allá... “para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, poética, es decir, hecha desde una mirada particular, un punto de vista que abre horizontes”.<sup>4</sup>

Por lo tanto, la crítica abierta es aquella que no busca en la obra de arte sólo un sentido, sino su multiplicidad, que no pretende someter la obra a un control rígido y mezquino. “El crítico será aún más creativo”, plantea Portela (p. 177) “cuanto más cultivado está por la obra”. Por lo tanto, la nueva crítica no será doctrinal. El mismo día que inauguré en la Petite Galerie en Río la primera exposición de una serie llamada *A Nova Crítica*, el crítico de Minas Gerais, Fábio Lucas, en el suplemento literario del *Estado de São Paulo* (18-7-70), en un artículo titulado “Del Estructuralismo a la Nueva Crítica”, afirmó enfáticamente la crítica literaria como creación. Se pregunta “si la crítica no se ha vuelto también creadora, si de juicio no se ha convertido en objeto de evaluación. En fin, si no se ha relativizado, ¿ha ganado en sugerencia lo que perdió en afirmación? Su respuesta no deja lugar a dudas: “Nos parece que el camino de la crítica va de la conjetura a la evidencia. Pero para el crítico, la conjetura lleva ya el germen de

3            Charles Baudelaire, *Curiosites Esthetiques: L'Art Romantique et Autres Oeuvres Critiques* (Paris: Garnier, 1962), 28.

4            *Ibid.*

la evidencia. Y, al final de la operación crítica, la evidencia del crítico comienza a convertirse en conjetura para su lector”.

## ACTIVIDAD

A estas alturas, el lector ya se habrá dado cuenta de que la crítica así ejercida es, en realidad, una actividad transformadora, creadora de simulacros, una “actividad estructural”. En palabras de Barthes, “...toda crítica a la obra es crítica a sí misma. No es una tabla de resultados ni un campo de batalla, sino esencialmente, actos intelectuales perfectamente comprometidos con la existencia histórica y subjetiva de quienes los ejercen. No pretende explicar el texto, prefiere hacerlo explícito”. Es decir, abrirlo y no cerrarlo. Crear un nuevo texto. El crítico pasa a la posición de artista. De hecho, ya no hay separación entre crítica y arte, sólo existe lo que, en términos literarios, Barthes llama *écriture*, diciendo que en esta nueva situación “de crisis general del comentario”, el crítico, a su vez, se convierte en escritor. “Pero, por supuesto –se apresura a explicar– que querer ser escritor no es una pretensión de ‘estatus’, sino una intención de ser”. ¿Qué nos importa si es más glorioso ser novelista, poeta, ensayista o cronista? El escritor no puede definirse a sí mismo en términos de papel o valor, sino sólo por una cierta conciencia de la palabra”, dice en *Crítica y verdad*.<sup>5</sup>

Seguramente los lectores habrán notado que utilicé, preferentemente, textos de críticos literarios. No se tra-

5 Roland Barthes, *Crítica y verdad* (México: Siglo XXI, 1971).

ta de un accidente. Es un síntoma revelador. Las artes plásticas están por delante de la literatura, el teatro y otras artes en el proceso general de apertura de la creencia modernista; no obstante, la crítica de arte no se ha renovado. Los pocos críticos que han reflexionado sobre el problema de la crítica de arte (entre otros Eugênio d'Ors, Venturi, Argan, Francastel) han buscado explicar sus puntos de vista con el arte antiguo o los inicios del arte moderno, de un modo general hasta el cubismo. Prácticamente toda la renovación de la crítica se produjo en el campo literario (*new criticism*, *nouvelle critique*). La vieja crítica aún reina.

# NUEVA CRÍTICA

Publicado originalmente como “Nova crítica”, en *O Pasquim* (Río de Janeiro, 1970).

El crítico Frederico Morais está llevando a cabo una verdadera revolución en la crítica de las artes plásticas. Comenzó haciendo crítica, mediante sus nuevos métodos, de la muestra *Agnus Dei*<sup>1</sup> de Cildo Meireles, Thereza Simões y Guilherme Magalhães Vaz, en la Petite Galerie de Ipanema, en Guanabara. La exposición fue clausurada debido a la presentación de lienzos recolectados en urinarios públicos, pero el crítico tiene la intención de continuar su trabajo con nuevas exposiciones. La siguiente, dando inicio a una nueva serie (una revisión del arte brasileño), deberá ser sobre Portinari. ¿A qué se dedica Frederico Morais? Critica el trabajo del artista con una nueva obra, partiendo de la base de que ya no existe la obra de arte terminada, sino apenas esbozos de su trabajo. En relación con *Agnus Dei*, lo propone de la siguiente manera:

A

Artista: Thereza Simões

Obras: Telas blancas. Una de las telas se dejó durante la madrugada del 16 de junio en el vestíbulo de la Estrada de Ferro Central do Brasil.

Nueva crítica: Tres telas blancas fueron coloca-

1 *Agnus Dei* consistió en una serie de exposiciones individuales de una semana de duración. Ver Franz Manata, *Guilherme Vaz: uma fração do infinito* (Río de Janeiro: EXST, 2016). [N. de las t.]

das en mingitorios públicos de los barrios de Ipanema, Glória y Tijuca. La de Glória fue robada; la de Tijuca, después de que escribieron en ella, fue cortada, arrancada violentamente del muro y pisoteada. Lo que se expuso fueron los despojos. La de Ipanema, colocada el sábado, fue retirada el domingo, completamente cubierta por frases.

## B

Artista: Guilherme Magalhães Vaz

Obra: "Proyecto de exposición de asesinatos en masa a gran escala".

Nueva crítica: Anulación del documento expuesto y colocación en el mismo sitio de otro documento: un acto de crítica revolucionaria que despoja a las personas de las que previamente se apropió el artista.<sup>2</sup>

## C

Artista: Cildo Meireles

Obras: "Inserciones en circuitos ideológicos":

2 Vaz colocó una advertencia de despojo a todos los visitantes de la muestra a la entrada de la galería. La exposición duró sólo unas pocas horas debido a la clausura policiaca por el título de la muestra, en la que sólo se presentó una nota pegada a la pared con la leyenda: "Aquí, todo mundo es una obra de arte". Al fondo de la galería, una hoja de papel tamaño carta presentó su "acto de expropiación de fechas", que declaraba ciertas fechas concretas como expropiaciones y obras de arte delimitadas por su temporalidad. *Op. cit.*, 35-36. [N. de las t.]

el artista colocó la leyenda “Yankees Go Home” sobre botellas de Coca-Cola como soporte.

Nueva crítica: Quince mil botellas medianas de Coca-Cola vacías fueron amablemente proporcionadas y transportadas por Coca-Cola Refrescos S. A. en 650 cajas.

## C-2

Artista: Cildo Meireles

Obra: Registro fotográfico del sacrificio de varias gallinas durante la manifestación *Do Corpo, à Terra*, realizada en Belo Horizonte el pasado mayo en “Homenaje a la *Semana da Inconfidência*”

Nueva crítica: Dos textos bíblicos (Génesis 22:13 y Éxodo 20:24) y la imagen de la autoinmolación de un monje budista en Vietnam, colocada junto a una de las fotografías de Cildo Meireles que permaneció.

## D

Artista: Thereza Simões / Cildo Meireles.

Obra: Sellos de goma con la leyenda “Yankees Go Home”

Nueva crítica: Versión del sello para correspondencia emitida en Brasil con destino al exterior, con la frase “brasileños, regresen”.

En la guerra convencional del arte, los participantes tenían posiciones definidas. Existían los artistas, los críticos y los espectadores. El crítico, por ejemplo, juzgaba, dictaba las normas del buen comportamiento,

diciendo que esto era bonito y aquello ruín. Esto válido, aquello, no, limitando las áreas de actuación, defendiendo categorías y géneros artísticos: lo específico. Para ello, establecía sanciones y reglas estéticas (éticas). Sin embargo, en la guerra de guerrillas artística, todos son guerrilleros y toman iniciativas. El artista, el público y el crítico cambian continuamente su posición y el propio artista puede ser víctima de una emboscada tendida por el espectador.

**Página siguiente: Registro del proceso de montaje de la exposición *Nova Crítica* en la Petite Galerie, Río de Janeiro, 1970. Acervo Frederico Morais.**

**Página 110: *Um Domingo de papel*, Domingos da Criação, MAM Rio, 24 de enero, 1971. Fotógrafo desconocido. Archivo Frederico Morais.**



SIM VIDA  
NAO



# UN DOMINGO DE PAPEL

Publicado originalmente como “Um domingo de papel”, en *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 23 de enero, 1971).

Por sugerencia de este columnista, el *Diário de Notícias* promovió, hace dos años en el Parque do Flamengo, lo que se llamó *Um Mês de Arte Pública*. En julio del 68, los sábados y domingos se expusieron obras de arte en el Aterro, se realizaron demostraciones de arte de vanguardia y el público recibió clases de arte actual y algunas de sus técnicas, como dibujo, grabado, talla, etc. En aquella época tuvo lugar la manifestación más radical del “arte en la calle” o “arte para el pueblo”. En el mismo año comenzaron las diversas ferias de arte, forma mucho más académica de llevar el arte al público en general. Allí, en lugar de proponer la actividad creativa en sí como experiencia fundamental, el arte en su raíz, se presenta al público el producto terminado –la flor–, que al fin y al cabo, es el presagio de la muerte. En los años siguientes se celebraron otros, algunos de ellos realmente importantes, como *Do corpo à terra* en Belo Horizonte, u *Orgramurbana*<sup>1</sup> en el MAM. La iniciativa del *Diário de Notícias*, sin embargo, fue pionera al comenzar todo un proceso. Sólo Helio Oiticica, un artista brillante, había realizado obras en la calle anteriormente: sus *parangolés* colectivos.

1 *Orgramurbana* fue un evento organizado por Luís Otávio Pimentel y Flamarion en el Aterro do Flamengo, en Río de Janeiro en 1970.

## DOMINGO DE PAPEL

Ahora, es el MAM Rio el que retoma la idea del “arte en la calle”, promoviendo una serie de manifestaciones mensuales bajo el título *Arte no Domingo*,<sup>2</sup> a través de su coordinación de cursos. Los dos primeros eventos ya están programados: *Um domingo de papel* mañana a partir de las 9 horas, y *O domingo por um fio* el 28 de febrero.<sup>3</sup> En función del éxito de los resultados objetivos de las dos primeras manifestaciones, se llevarán a cabo otras con nuevos materiales: tierra, madera, acrílico, etc. Durante la manifestación del día de mañana serán utilizados distintos tipos de papel (el único material empleado): cartón corrugado, papel higiénico, periódico, *flans*, restos de bobinas de papel o cartón, cajas nuevas y viejas (de todo tipo: de frutas, huevo, medicinas, productos alimenticios, etc.), bolsas de papel, etc. Varios artistas cariocas que ya han realizado obra con papel estarán presentes en esta manifestación elaborando nuevos trabajos frente al público. Se trata de Carlos Vergara, Paulo Roberto Leal, Antonio Manuel, Barrio, Lygia Pape, Franz Weissmann y Eduardo Ângelo. Estos mismos artistas orientarán al público en la elaboración de sus propios trabajos, mientras que los profesores Ivan Serpa, Valter Marques, João Carlos Goldberg y Joaquim Mariano Bellez darán especial atención a los

2            El nombre inicial del proyecto, a partir del curso popular de arte, fue *Arte no Domingo*. Tras realizar *O Tecido do Domingo* se comenzó a utilizar *Domingos da Criação*.

3            *O domingo por um fio* se pospuso al 7 de marzo de 1971 debido a las condiciones meteorológicas.

niños, quienes también podrán realizar obras de las 9 a las 12 horas.

El material para la serie *Arte no Domingo* será proporcionado por la industria y los comerciantes, a quienes se está invitando a colaborar mediante oficios firmados por el director del MAM, el arquitecto Maurício Roberto, y mediante los contactos personales que este columnista –coordinador de cursos del MAM– ha establecido con los empresarios. Asimismo, los periódicos y revistas apoyarán, incluso el *Diário de Notícias*.

### ARTE COMO ACTIVIDAD

“Domingo de papel” no es una idea estafalaria o irresponsable. Sus principios pedagógicos y estéticos son varios y se enmarcan en la “filosofía” general de la enseñanza en el MAM. Entre otras cosas, el MAM pretende mostrar que: a) cualquier material, hasta el más prosaico y pobre, incluyendo chatarra o basura, puede servir para realizar trabajos artísticos. El uso de materiales precarios o sobras cobra sentido sobre todo en países subdesarrollados o en desarrollo como el nuestro; b) toda persona es creadora nata, independientemente de su formación cultural o artística, pudiendo ejercitar su espíritu creador en cualquier momento o situación, especialmente si son motivadas para eso. Hoy, más que nunca, se puede hacer arte sin tener que haber pasado por las escuelas de bellas artes; c) El arte hoy, en sus manifestaciones más radicales, tiende a sustituir el objeto artístico (arte-cosa) por la acción creadora (arte-actividad) y, por lo mismo, cada vez la distancia entre artista y espectador es menor. Volviendo al inicio de esta columna, la divulgación del arte

para el público general debe ser vista desde otro ángulo: no se trata de llevar el arte (producto terminado) al espectador desprevenido, sino la propia experiencia de creación, ampliando el ámbito de los consumidores de arte, así como el de los creadores.

Dentro del museo, el arte se aleja secularmente del público y de la experiencia debido a la prohibición de “Por favor, no tocar”. La obra, por tanto, permanece en su aura o torre de marfil. En la calle, la obra es tocada, manoseada, violentada. La participación del público es fundamental. El artista hace apenas una propuesta inicial, pero vivir o desplegar la obra de arte depende principalmente de la iniciativa del espectador, que se transforma así en cocreador. Desaparece entonces el “ministerio” de la creación y aumenta el número de artistas. Por lo tanto, como propuesta, la manifestación de mañana en el MAM no será “un tigre de papel”.<sup>4</sup>

4      El término fue pronunciado por Mao Zedong en una entrevista de 1956 para aludir al imperialismo norteamericano: “En apariencia es muy poderoso, pero en realidad no es algo a lo que temer; es un tigre de papel. Un tigre por fuera, está hecho de papel, incapaz de resistirse al viento y la lluvia.”, en “U.S Imperialism as a Paper Tiger”, en *Selected Works of Mao Tse-tung* (14 de julio, 1956), [marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-5/mswv5\\_52.htm](http://marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-5/mswv5_52.htm)



***Um Domingo de papel***, Domingos da Criação, MAM Rio, 24 de enero, 1971. Fotógrafo desconocido. Archivo Frederico Morais.

Páginas siguientes: ***O Domingo por um fio***, Domingos da Criação, MAM Rio, 7 de marzo, 1971. Foto: Raul Pedreira.

Página 118: ***O tecido do Domingo***, Domingos da Criação, MAM Rio, 28 de marzo, 1971. Foto: Beto Felicio.







# EL REPORTERO DE LA CREACIÓN

Publicado originalmente como “O repórter da criação”, en *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 30 de marzo, 1971).

Disfrazado de reportero, con grabadora en mano, recogí testimonios de participantes y observadores del *Tecido do domingo*, realizado por el Museo de Arte Moderno de Río el domingo pasado. Los testimonios valen más que cualquier comentario crítico. Vamos a ellos:

Un cineasta, cámara de 16 mm en mano:

“Estoy recopilando fragmentos para una película sobre arte popular brasileño que pretendo presentar en Caruaru, Pernambuco. Un grupo de artistas de esa ciudad compró una antigua estación de tren y buscan crear una comunidad artística ahí. El ejemplo de ustedes aquí en el MAM puede ser muy útil para ellos. La idea de aprovechar nuevos materiales y fomentar la creatividad popular es realmente admirable”.

## ENSEÑANZA

“Vine aquí sólo para ver y traer a algunos niños, con la intención de regresar con amigos por la tarde, quizá para realizar algún trabajo. Sin embargo, me fue imposible quedarme sin hacer nada. Es asombroso lo que se puede hacer con la tela. Mire, soy profesora de arte para niños aquí y en Niterói y considero que esta serie de eventos es algo sensacional. Realmente creo que lo que están proponiendo es algo que no se puede nombrar considerando las condiciones del presente.

Es una propuesta para el futuro. Como dije, soy maestra de arte para niños, pero estoy observando que los que más se benefician de esto son los padres. Están ansiosos por hacer cosas. Esto es una liberación, este espacio amplio, el aire puro, todos trabajando colectivamente. En una ciudad neurótica como Río, donde probablemente el 95% de la población adulta está enferma, la propuesta del MAM es buena para la salud pública”.

## TERAPIA

“Si todos optaran por este tipo de participación colectiva, si todos aceptaran su invitación a dar rienda suelta a la creatividad, podríamos despedir a los psicoanalistas”, dijo la señora, sin dejar de trabajar.

La familia está toda junta: marido, mujer, hijos.

“Es la primera vez que vengo y me parece sensacional. Este ambiente de comunicación, todo el mundo hablando, intercambiando ideas, transformando estos materiales banales. Esto es muy bonito”, dice el marido, un hombre sencillo.

—¿Qué hiciste? —le pregunto a la chica.

—Una muñeca para poner en mi habitación.

—Hice una bandera con esta bolsa y estos pedazos de tela del color de la bandera brasileña. Voy a colgarla en la mía —responde el chico.

—¿Tu madre va a dejar que te lleves todo esto a casa?

—“Aún no lo sé” —responde la señora, gorda y relajada.

“En casa, los niños hacen mucho lío. Sería mejor si siempre hicieran este tipo de manifestación aquí. Para los niños es muy importante, ya que les enseña a vivir

más democráticamente y en comunión con otros niños. Deberían hacer esto todos los domingos para que los niños sean más sociables”.

“Mire, vengo aquí por primera vez”, dice otra señora, con sus dos hijas pequeñas al lado. “Yo misma estoy haciendo estas cosas y me sorprende. Antes, tejer era solo tela y aguja. Los niños no fueron educados para ningún otro tipo de creación. A partir de ahora creo que me exigirán mucho y eso está muy bien. sobre todo para los niños de hoy que viven en apartamentos”.

## COMPUTADORAS

Una analista de datos de una empresa norteamericana: “Esto para mí es la contraparte de la computadora. En Brasil, una cosa complementa a la otra. Esta experiencia te libera, te relaja”.

Un ingeniero químico que ha fotografiado todo: “Siempre vengo al museo y he documentado las manifestaciones anteriores. Mira, no sé cómo relacionar mi actividad con el *Tecido do domingo*, a menos que se considere que el hilo del tejido es a menudo el resultado de una larga investigación científica. Pero ya sabes, cuando a los científicos nos aturden los problemas, nada mejor que buscar otra actividad, totalmente diferente. Ayuda mucho. A veces, la solución a los problemas llega justo después de una participación física como ésta”.

Un joven administrador de empresas, de la mano de su novia, participa por tercera vez en la serie. En las dos anteriores hizo un magnífico trabajo con revistas e hilos de lana:

## EL REPORTERO DE LA CREACIÓN

—Mire, envié mis obras al Salón de Verano y me rechazaron. En el Salón todo es muy esquemático. Aquí he estado haciendo las cosas con total libertad. Los materiales inusuales son siempre más motivadores y te permiten experimentar creativamente.



**Frederico Morais grabando entrevistas. *O tecido do Domingo*, Domingos da Criação, MAM Rio, 28 de marzo, 1971. Foto: Raul Pedreira.**

# EL MUSEO Y LA REEDUCACIÓN DEL HOMBRE

Publicado originalmente en “O museu e a reeducação do homem”, en *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 2 de abril, 1971).

Cuando Alfonso Eduardo Reidy proyectó el Museo de Arte Moderna do Rio 20 años atrás, estaba verdaderamente convencido de que había hecho una obra para el futuro y, de algún modo, tenía razón. El MAM no es sólo el museo brasileño más importante en términos de arquitectura, sino que también ha resistido la aceleración del proceso artístico actual. El MAM permanecerá por mucho más tiempo como ejemplo de una arquitectura abierta, flexible, perfectamente adecuada al paisaje del Aterro y de Río. Es decir, en él se completan el paisaje y el museo, el paisaje externo penetra en su interior, dando un descanso al espectador después de la lenta contemplación de las pinturas. El MAM no es un mausoleo como muchos museos y su patio exterior, diseñado con la intención de crear un espacio expresivo y bello, ha servido para la realización de actividades y manifestaciones.

Aquí está el foco de toda la problemática de la arquitectura museológica. A mayor sea la interrelación entre la diversidad de las artes –y a medida que crece el carácter interdisciplinar de la actividad creadora en el mundo actual (los binomios arte/ciencia, arte/tecnología, arte/actividad)– tanto mayor será la necesidad de creación de amplios espacios destinados a eventos, *ha-*

*ppenings, environments*, manifestaciones de arte conceptual, ambiental, procesual, etc. y, simultáneamente, la creación de laboratorios experimentales o centros de sensibilidad. Estos reemplazarán a los anacrónicos talleres de pintura, grabado, etc., mientras que los espacios vacíos internos y externos ganarán protagonismo. Realmente pienso en espacios de tierra, agua, con accidentes topográficos, espacios de gran flexibilidad en los que la arquitectura no tendría una presencia tan ostensible. O más aún, a medida que el museo se integre en la ciudad, unidades móviles podrían ser dislocadas hacia distintos puntos urbanos y suburbanos, de manera que el museo tendría terrenos baldíos y áreas vacías o, por lo menos, acceso a terrenos y áreas en los cuales los artistas y el público podrían realizar actividades creadoras con mayor libertad.

Como es bien sabido, el nuevo medio del siglo XX le quita a la visualidad la supremacía que mantuvo durante siglos. No solo la cultura tecnológica, sino incluso la contracultura, están revelando las potencialidades escondidas de los otros sentidos, especialmente las del oído y el tacto. Sabemos también que los espacios acústicos y táctiles son mucho más atractivos que el espacio unidireccional de la vista, y por esto la relación del hombre con su entorno se vuelve mucho más directa y dinámica. Lo mismo puede decirse del espectador y de la obra de arte. Bombardeado por todos lados, el espectador a menudo se ve obligado a tomar iniciativas que lo transforman en un verdadero cocreador de la obra de arte. Esto fue lo que se vio en *O Tecido do domingo*, promovido por el MAM. La partici-

pación del grupo de teatro A Comunidade<sup>1</sup> y el uso del sonido como soporte le dieron a esta manifestación un carácter altamente corporal. Las personas participaron con el cuerpo, reaccionaron sensorialmente ante la inmersión en las telas y la música. El resultado fue una coreografía colectiva, libre, de alta espontaneidad. Tanto es así que cuando cayó un temporal violento a eso de las 5 de la tarde, los participantes continuaron bailando y expresándose corporalmente. Fue casi como si la lluvia hubiese estado prevista o fuera parte de ese ritual, que al son de la música religiosa, por momentos parecía sagrado. El sentido de la vista tiende a paralizar a las personas, sometiéndolas a un punto focal. Los otros sentidos, envolventes y circulares, generan una tensión en el entorno y llaman al cuerpo a tomar iniciativa.

- 1 Un colaborador clave en los *Domingos* fue el director de teatro Amir Haddad y su grupo Comunidade, que utilizaban las salas interiores (Bloco escola) y exteriores del museo para sus propuestas teatrales. Frederico lo invitó a colaborar en el tercer evento de la serie, *O tecido do domingo*, donde mezcló junto a su grupo movimientos coreografiados e improvisados con la música de Jimi Hendrix e, incluso, con la misa folclórica argentina Misa Criolla, usando textiles en un performance colectivo en torno a los patios y jardines del museo que recordaba los *parangolés* de Oiticica, así como a *O Divisor* de Lygia Pape (una gran tela blanca con rendijas que envuelve un cuerpo colectivo de más de 100 personas, realizada en el MAM en 1968). Haddad, quien poco después inauguró el grupo de teatro Tá na Rua –con el cual realizó espectáculos en espacios públicos–, atribuye haber abierto sus “alas” para los espacios abiertos y públicos gracias a la propuesta de los Domingos. Ver: Gogan, *op. cit.*, 258-259, y “Entrevista Amir Haddad”, *op. cit.*, 174-183, 176.

Por tanto, la nueva arquitectura museológica no puede prescindir de los espacios amplios en los que todos los sentidos puedan ser movilizados, de manera similar a cómo los elementos básicos –tierra, agua, fuego y aire– pueden ser rescatados y reaprendidos en un nuevo manual de lo sensorial. Solo así podrá el museo reeducar la sensibilidad del hombre, reorientarlo hacia la creatividad y espontaneidad que perdió debido a una educación castradora y represiva, y por el condicionamiento de la vida moderna que masifica y enajena al hombre.



***Domingo terra a terra, Domingos da Criação, MAM Rio, 25 de abril, 1971. Foto: Raul Pedreira.***

# LA CREATIVIDAD LIBERADA: *DOMINGO TERRA A TERRA*

Publicado originalmente como “A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra”, en *Diário de Notícias* (Río de Janeiro, 27 de abril, 1971). También fue publicado como “A terra da criação”, en *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro, 25 y 26 de abril, 1971)

El Museo de Arte Moderno de Río celebra hoy, de 9:00 a 19:00, la cuarta manifestación<sup>1</sup> del ciclo Domingos

- 1 Al mismo tiempo que los Domingos resuenan en los medios conquistando su identidad visual, se destaca el uso del término “manifestación” de una forma muy abierta en varios artículos en torno a los eventos, un dato curioso dado el auge de la represión militar y por las restricciones constitucionales de AI-5 que prohibían protestas y reuniones políticas. En ese sentido, se puede reconocer el riesgo de que el MAM asumiera un posicionamiento público y/o se imaginara deliberadamente protegido por una inmunidad creativa. Sin embargo, incidentes anteriores, como cuando los militares impidieron la apertura de la exposición de la representación brasileña en la Bienal de París, programada para abrir en el MAM en mayo de 1969. Los militares entraron en las galerías, contradiciendo explícitamente esa condición intocable del museo. De hecho, Maurício Roberto reflexionaría más tarde que fue después de ese momento que el museo comenzó a tener una connotación subversiva y, a partir de entonces, una patrulla militar pasó a estar siempre estacionada frente al edificio. Claudia Apud Calirman, *Brazilian Art Under Dictatorship* (Durham: Duke University Press, 2012), 24. ¿Cómo, entonces, a plena luz del día, por así decirlo, era posible presentar las “manifestaciones” de arte tan abiertamente? Frederico menciona algunos incidentes, pero nada que indicara que los Domingos estuviesen siendo amenazados en términos de censura o cierre. ¿Podría ser que al presentarlos como aulas creativas permitía tanto protegerlos como politizarlos? Podría ser, como sugirió el

da Criação –creatividad libre con nuevos materiales. Previamente se realizaron *Um domingo de papel*, *O Domingo por um fio* y *O tecido do Domingo*. Hoy será el turno de la tierra, la arena, la cal, el cemento, la grava y la gravilla, la arcilla y la piedra triturada. Esto es *Domingo, terra a terra*, que será la más radical y osada de las manifestaciones por el volumen del material –varios camiones de tierra, grava, arena, etc.– y la dificultad de su transporte. Osada también en cuanto a su organización, porque traerá problemas de orden y limpieza al finalizar. Sobre todo, osada porque exigirá del público mucha imaginación, inventiva y originalidad (más que a los artistas, como veremos más adelante). Pues en las tres manifestaciones anteriores se utilizaron materiales más o menos similares o, al menos, que conducían a la realización de obras muy parecidas. Por ejemplo, en casi todas las manifestaciones se confeccionaron ropas, muñecas y piezas decorativas. Si en el domingo de papel hubo un comportamiento más colectivo, si en el domingo de hilo las propuestas fueron más individualizadas, el

crítico Roberto Schwarz sobre el teatro de Augusto Boal de la época, que “donde Boal juega al escondite hay política, donde hace política, exhortación”. *As ideias fora do lugar* (São Paulo: Cia das Letras, 2014), 36. De esa forma, a pesar del contexto de represión, las convocatorias públicas de los Domingos como “aulas”, siendo al mismo tiempo “manifestaciones”, podrían haber generado el barniz de seguridad que, dado el contexto de la época, tanto de forma inconsciente como consciente, creó la posibilidad de la subversión lúdica como un punto de fuga para dar lugar a la expresión colectiva y política de la libertad. Jessica Gogan, “Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu-liberdade”, en *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação* (Rio de Janeiro: MESA, 2017), 258.

domingo de tejido –debido a la música y a la participación del grupo teatral A Comunidade– se transformó en un espectáculo ritual y coreográfico de gran belleza visual. Aquí, una parte del público se detuvo a mirar de tan hermoso que era. Pero en las jornadas de hilo y en las del tejido mucha gente estaba preocupada por la calidad y el valor del material (hilos de cobre, trozos de tela) y en lugar de hacer cosas con la chatarra, en algunos casos se inhibieron al punto de llevarse el material a casa. De hecho, su valor era casi nulo, sin embargo, como dice Chacrinha:<sup>2</sup> si abres una lata de pastillas Valda nadie las necesita, pero como es gratis en dos minutos estará vacía. Pero, ¿cómo llevar la tierra o incluso la obra hecha con este material?

- 2 José Abelardo Barbosa de Medeiros, o simplemente Chacrinha, fue un comunicador de radio y televisión brasileño, presentador de uno de los programas de variedades más longevos (estuvo al aire durante tres décadas, de 1950 a 1980) y de mayor éxito en Brasil. Comenzó su carrera en la Rádio Clube Niterói, que funcionaba en una finca y, debido a su forma irreverente de recibir a las personas y conducir el programa, terminó siendo conocido como Chacrinha (diminutivo de chácara). El “Velho Guerreiro”, otro de sus apodos, fue una figura fundamental para la construcción de una relación inventiva entre la cultura popular y los medios de comunicación en el país. Contradictorio, provocador pero, sobre todo, comunicador, Chacrinha se construyó a sí mismo como una persona extravagante y franca que, vistiendo ropas y trajes impenables en ese momento, tenía una percepción muy aguda de Brasil y se atrevía a decir lo que muchos no decían. “Quien no se comunica se jode”, “Yo no vine a explicar, vine a confundir” y “En la televisión nada se crea, todo se copia” son algunas de sus expresiones más conocidas. Durante la dictadura, como sucedió con otros programas de espectáculos y con la cultura en general, su actuación fue monitoreada por los censores del régimen militar.

Nada más precario que la arena o la grava. Ésta no dura y cambia rápida y continuamente. Algo bíblico: vienes del polvo y a él volverás. *Domingo terra a terra* será, por lo tanto, la prueba de fuego que confirme la vitalidad de la propuesta que estoy desarrollando en el MAM. Sé que toda repetición conduce a la rutina y a la creación de estereotipos; soy consciente de ello, al igual que todos los que han colaborado conmigo. Sé que una parte del público es la misma. Las manifestaciones aún no han llegado al público más alejado del museo, aquel que vive en los suburbios o en los barrios más pobres. Sé que muchos de los que asisten a los Domingos da Criação en el MAM vienen sólo para saldar una deuda con la cultura y el arte, para ver un ritual. Manteniéndose a distancia de la creación, intentan divertirse un poco. Cuando la manifestación termina, vuelven a casa o al trabajo. Retoman la rutina de la vida cotidiana. No importa. Incluso en esto hay mucho mérito. Muchos ni siquiera toman un momento para reflexionar sobre lo que están viendo y/o haciendo. Por nuestra parte, la autocrítica se realiza a cada una de las manifestaciones mediante amplia documentación fotográfica, películas, cintas, etcétera.<sup>3</sup>

3 Entendiendo la importancia de la producción de registros visuales, Frederico invitó a Beto Felício quien, a su vez, extendió la invitación a Raul Pedreira (los dos fotógrafos mencionados en este artículo) para que, junto a él, crearan la memoria fotográfica de los eventos. Frederico también produjo un audiovisual. El artista Carlos Vergara realizó dos películas super 8, una que registra su propuesta para el *Domingo do papel* y otra que documenta las diversas actividades del *Domingo por um fio*. Fernando Silva filmó varios 16 mm e inició la edición de una película que se llamaría *Liberdade dos domingos* (16 min). En la Cinemateca del MAM también existen varios 16 mm de José

## TIERRA: TEMA Y SOPORTE

El paisaje es un tema constante en la historia del arte antiguo y moderno, pero como materia prima o soporte la tierra ha llegado a interesar al artista plástico sólo recientemente. A partir de 1962, algunos artistas norteamericanos, alemanes, italianos y holandeses comenzaron a trabajar con y sobre la tierra, que es el primer paso hacia la aparición del denominado *arte povera*, una expresión acuñada por el crítico Germano Celant. Paralelamente se desarrolló el arte conceptual. Ambos a menudo se confunden con lo que en Estados Unidos se ha llamado movimiento *earth works*. De hecho, en 1962 Walter de Maria realizó trabajos en desiertos y en 1968 en tres continentes: una línea horizontal en el desierto del Sahara, una línea vertical en la India y un cuadrado en los Estados Unidos. Las fotografías superpuestas de las tres obras dieron como resultado una cruz dentro de un cuadrado, imagen que podría lograrse en un día con la ayuda de un satélite. Michael Heizer realizó varias excavaciones entre 1967 y 1969, diez en lagos secos de Nevada y ocho en desiertos de California. Richard Long trabajó con pasto entre 1967 y 1968 e hizo una carrera de diez millas en Inglaterra, filmando cada media milla por delante y por detrás. Dennis Oppenheim hizo

Carlos Avellar, periodista, crítico y profesor que en aquella época también daba cursos en el museo. Varios comunicados sobre los eventos mencionan una programación que incluye el registro del *Domingo* anterior, facilitando, como sugiere Frederico, la autocrítica sobre los eventos, como también la construcción de una especie de álbum familiar no solamente de los eventos, sino también del museo, de la ciudad y de la época.

dibujos con tractores en varias granjas y distribuyó marcas de madera en las laderas de los cerros. Otros artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Jan Dibbets, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus Guimaraes, Luciano Gusmão y Osmar Dillon –estos últimos desde 1969 en Brasil–, han realizado varios trabajos con y sobre la tierra. La Dawn Gallery de Nueva York fue la primera en reunir en una exposición a artistas de Estados Unidos que trabajaron en esta línea, lo que dio lugar a la aparición del movimiento *earth works*. A esto le siguió la exposición *Earth Art* en el White Museum de la Universidad de Cornell en Nueva York.

### UN PIONERO

Sin embargo, Brasil tiene un artista pionero en el *arte povera*. Éste, por supuesto, es Hélio Oiticica, uno de los artistas plásticos más reconocidos del mundo actual. Oiticica realizó tempranamente trabajos con tierra de colores y materiales pobres, al utilizarlos en sus *Bólides*, núcleos, penetrables o ropas *parangolé*. En muchos de sus trabajos ambientales usó arena y grava, como en *Tropicália*,<sup>4</sup> de 1966. En su muestra en la Whitechapel de Londres montó un ambiente denominado *Edén*,<sup>5</sup> que incluía arena y otros materiales

4 Ver nota 14 en la página 59.

5 Éden es una instalación ambiental creada por Hélio Oiticica especialmente para el "Experimento Whitechapel", realizado en la Galería Whitechapel de Londres de enero a abril de 1969. La instalación-entorno incluía *Penetrables*, *Tenda Caetano - Gil*, *B57 Cama Bólido 1* y *Bólides Área 1 y 2*; el suelo estaba enteramente cubierto de arena y el acceso

precarios. Para el IV Salón de Brasilia, envió una capa de plástico que debía ser usada dentro de un cuadrado de arena. En la Galería Bonino, participó de una muestra colectiva donde presentó una palangana con barro que el espectador debía revolver usando guantes de látex. En la muestra que organicé en 1966, en la Rectoría de la Universidad de Minas Gerais, otros artistas y yo cocreamos un trabajo de Hélio: una caja que contenía grava.<sup>6</sup>

a la obra sólo se permitía si las personas estaban descalzas. Fue en *Éden* donde el artista concretó y dio forma al concepto de *crelazer*, sacando la obra de la zona del espectáculo e invirtiendo en la duración de la experiencia, en el sueño, en el descanso, en el hacer desinteresado. Es un espacio-refugio abierto a vivir, a estar presente en la experiencia. Según Oiticica, *Éden* es “un campus experimental, una especie de taba (término del Tupi-guaraní que refiere a la idea de conjunto de casas o aldea), donde se permiten todas las experiencias humanas como posibilidad de la especie humana. Es una especie de lugar mítico para las sensaciones, para las acciones, para la fabricación de las cosas y la construcción del propio cosmos interior... [...] Nunca he sido tan feliz como con este plan de *Edén*. Me sentí completamente libre de todo, incluso de mí mismo. Esto me vino con las nuevas ideas que me surgieron sobre el concepto de “Suprasensorial” y para mí todo el arte viene a esto: la necesidad de un sentido suprasensorial de la vida, en transformar los procesos del arte en sensaciones de vida”. En Hélio Oiticica, Texto elaborado por el artista para el catálogo de Whitechapel experiment (1969). legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\_verbete=4523&cod=349&tipo=2

- 6 *Vanguarda Brasileira* es el nombre de la exposición a la que se refiere Morais y fue la primera muestra que organizó en su vida. Véase “El arte no pertenece a nadie. Conversación entre Marília Andrés Ribeiro y Frederico Morais” (páginas 167-168 de este volumen). *Vanguarda Brasileira* representó un paso importante en la actividad de Frederico como críti-

Otro artista que trabajó con tierra fue Frans Krajcberg.<sup>7</sup> En Ibiza, España, y en Itabirito, Minas Gerais, realizó unos cuadros con tierra húmeda que se resquebrajaron después de estar al sol, lo que provocó resultados aleatorios. Además, arrancó e intervino raíces. En el Museu de Arte de São Paulo y en el MAM Rio, Nelson Leirner<sup>8</sup> presentó tra-

co de arte y un punto de inflexión en su trayectoria, ya que marcó su salida de Belo Horizonte para mudarse a Río de Janeiro y en consecuencia su entrada definitiva al circuito artístico nacional.

- 7 Frans Krajcberg (1921-2017) fue un artista polaco nacionalizado brasileño. Su investigación en el campo del arte se basó en una crítica directa a los abusos cometidos por la humanidad contra la naturaleza. En la década de 1960, tras un periodo de estudios en París, se instaló en Minas Gerais donde comenzó a crear “sombras recortadas” utilizando madera, lianas y raíces. Krajcberg expuso el dolor de los bosques en obras realizadas con troncos de árboles, raíces y material orgánico carbonizado recogido de zonas deforestadas y quemadas. Sus esculturas eran como un grito de rebelión del bosque contra la acción depredadora del ser humano. No le gustaba que le llamaran artista, ya que se consideraba un activista ecológico.
- 8 En 1969 Nelson Leirner realizó la exposición *Playground* en el Museu de Arte de São Paulo (MASP) y en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Presentada en el vestíbulo de ambos museos, es decir, en un espacio entre el interior y el exterior de las instituciones, la exposición consistía en un enorme parque infantil al aire libre compuesto por esculturas, juguetes y obras participativas que invitaban al público-ciudadano a la experiencia estético-lúdica en esta zona fronteriza entre la calle y el museo, entre el arte y la vida, entre el ocio y la creación. En San Pablo, *Playground* coincidió con la inauguración del museo, celebrada ese mismo año, así como con la idea de Lina Bo Bardi, arquitecta responsable del proyecto del MASP, de crear un espacio al aire libre donde la gente pudiera reunirse,

bajos de participación colectiva en los cuales utilizó arena.

## ARTE/VIDA

El artista pobre, como su nombre lo indica, trabaja con materiales que no son considerados artísticos y carecen de nobleza: chatarra industrial, detritos del paisaje urbano (lo que anteriormente llamé “arqueología de lo urbano” o “memoria del paisaje urbano”), caucho, papel, plásticos, agua, tierra, hielo, arena, pasto, cuerdas. En fin, con la basura. Son los *raw materialists* y lo que hacen, por su aproximación a la naturaleza, a la cual de cierta forma retornan, es una especie de *new naturalism*. Al trabajar con estos materiales, el artista pobre casi nunca los reelabora. Usarlos “no expresa un juicio estético, ni busca un juicio moral o social”, dice Celant. Su trabajo es una aproximación a los eventos de la naturaleza: el crecimiento de una planta, una reacción química o mineral, el movimiento de un río o de la nieve, el pasto o la tierra, el peso que cae. De esta manera busca identificarse con los organismos vivos. El arte como vida, o mejor dicho, la vida como arte/acción, poema-acción, como quería Tristan Tzara. “En contacto con los seres vivos”, dice Celant, “el artista se descubre a sí mismo: su cuerpo, su memoria, sus gestos”. El artista vive en continua experimentación, lo que para Dewey significaba una gran vitalidad. Los artistas po-

ver exposiciones, tomar el sol, escuchar música. En 2016, como forma de recordar y rendir homenaje al proyecto de Leirner, los curadores del MASP encargaron a seis artistas obras que tuvieran como punto de partida el espíritu de la exposición celebrada en 1969.

bres llevaron esta voluntad de experimentar al extremo porque, según el crítico e historiador italiano, "eligen la experiencia directa y no la representación, aspiran a vivir y no a ver. No quieren hacer de una afirmación un juicio de valor, ni un modelo de comportamiento, sino proponer la experiencia como una existencia contingente. Por eso, como quiere el propio Celant, dejarán de considerarse artistas, buscando solo volver a aprender a percibir, sentir, respirar, caminar y comprender. Se vuelven hombres. Entonces, crear arte te identifica con la vida. Existir adquiere el sentido de reinventar la vida a cada momento ".

Todo lo dicho anteriormente puede aplicarse a los artistas que han realizado trabajos en el marco de las manifestaciones llevadas a cabo por el MAM Rio. Éstas pueden tener un sentido todavía más amplio. En ellas, la idea de arte es sustituida por la idea de creatividad, el arte-soporte es sustituido por la acción. La manifestación de hoy y todas las anteriores no pueden ser denominadas como arte conceptual, pobre, *earth works* o con cualquier otro nombre.

La serie Domingos da Criação no constituye un nuevo ismo, escuela o movimiento. Al ser una propuesta de la coordinación de cursos del MAM, tiene un carácter más didáctico y pedagógico, educativo en el sentido más amplio. Las manifestaciones pretenden liberar la creatividad propia de cada uno, desarrollar la imaginación a partir del hacer, de la actividad. La acción creadora desarrollada en las manifestaciones del MAM –sobre todo por el público anónimo, más que los artistas– contribuye a formar una nueva imagen de la sociedad que está surgiendo en su campo específico. Es la imagen-acción,

como define Alfred Willener: imagin/acción. Por lo tanto, las manifestaciones no se limitan a la realización de trabajos artísticos, por más libres y originales que puedan ser, así como tampoco a reunir a un grupo de artistas durante el fin de semana con el propósito de realizar obras frente al público, ritual cuya repetición tendería a la creación de estereotipos y a la monotonía. Lo que se propone es algo realmente más revolucionario. Es una cultura viva, alimentándose de la propia dinámica de la vida, del dinamismo de cada humano liberado. Es esto que dice Jean Jacques Lebel en su libro sobre el *living theatre*: “Cultura vida, cultura-acción y también cultura en movimiento. El efímero se instala ahí donde prevalecía la esperanza de la inmortalidad. Lo bello no es lo que admiraremos mañana, lo bello es lo que se hace, lo que uno hace, lo que otros hacen y a través de lo cual cada uno aprende y se reconoce. Imaginamos una cultura “que no tendría la misma función o el mismo carácter” de las “actividades creadoras individuales o colectivas que, en lugar de encerrarse en los museos, se manifestarían permanentemente en la vida cotidiana, actuando directamente en la transformación constante de las relaciones humanas... estas actividades tendrían sentido en tanto no fuesen privilegio de una persona, de una casta y, sobre todo, de una clase”.



Arriba: *Domingo terra a terra*, Domingos da Criação, MAM Rio, 25 de abril, 1971. Foto: Beto Felício.

Página siguiente: *Domingo terra a terra*, Domingos da Criação, MAM Rio, 25 de abril, 1971. Foto: Raul Pedreira.

Página 140: *O tecido do Domingo*, Domingos da Criação, MAM Rio, 28 de marzo, 1971. Foto: Raul Pedreira.





# LA CREATIVIDAD DE MAYO Y LOS DOMINGOS DA CRIAÇÃO EN EL MAM

Publicado originalmente como “Criatividade de maio e os Domingos da Criação do MAM”, en *Suplemento literário* (Minas Gerais, 1 de julio, 1972). Este texto también se utilizó en el audiovisual de Frederico Morais que lleva el mismo título y fue publicado por el autor con el título “O público: o exercício da liberdade”, en *Artes plásticas: a crise da hora atual* (São Paulo: Paz e Terra, 1975), 55-57.

Al escribir sobre la posición del artista en la sociedad y el impacto de los acontecimientos de 1968 en París, el crítico francés Michel Ragon se preguntaba: “¿Cómo se atreverían a hacer *happenings* de galería después de los *happenings* multitudinarios de mayo y junio en París, después del *happening* permanente del *living theatre* en Aviñón, después de que los *happenings* salieran del laboratorio para desembocar en una fiesta? ¿Cómo podría Arman exponer pianos quemados en galerías de pintura después de los setenta automóviles quemados en el Barrio Latino y cuyas carcasas permanecieron expuestas en calles destrozadas? ¿Cómo podría César –que desgraciadamente no estuvo en París en mayo para firmar estos autos–, hacer *Expansiones* en público después de esta expansión de espontaneidad de millares

1 En la versión en portugués, Morais escribe: “ruas desempedradas” en alusión a la consigna del mayo francés “Sous les pavés, la plage!” (“¡Bajo los adoquines está la playa!”). [N. de las t.]

de estudiantes invadiendo el Barrio Latino como una monstruosa pasta saliendo de un dentífrico gigante?" Tal como todos los ensayos incluidos en el libro *Art et Contestation* –una de las primeras reflexiones sobre los hechos de mayo del 68 en París–, el tono del ensayo fue evidentemente emotivo. Sin embargo, sus preguntas quedaron sin respuestas inmediatas. Las primeras, aún imprecisas, comenzaron a ser dadas: el sociólogo Alfred Willener analiza los acontecimientos de mayo y junio bajo una luz completamente nueva, la de la creatividad. A partir de ella, busca lo que sería la imagen de acción de una nueva sociedad o un nuevo comportamiento para el hombre fuera de esos eventos.

Según esta perspectiva, mayo del 68 sería el encuentro de uno mismo en lo colectivo, la liberación de las potencialidades individuales en forma colectiva. Esto sugiere un nuevo comportamiento social y político, es decir, creativo. La relación entre esta creciente posibilidad de expresión, el reencuentro de uno mismo y el desarrollo de las facultades de imaginación e invención, pasa entonces por darnos valor mutuamente. La situación era totalmente nueva e imprevista y no guardaba ningún parecido con situaciones anteriores, ni en el campo sociológico, ni en el cultural.

La insistencia en el enfrentamiento acaba revelando que “hasta ahora, este tipo de experiencia parecía reservada para los artistas” y “el hecho de que se practicara en mayo, en parte por imitar intenciones artísticas y en parte por reinención, esboza una primera definición de este acercamiento a lo político y lo cultural”. La conclusión fundamental, por lo tanto, es que había una gran cercanía entre la vida y la creación de algunos

artistas con las formas descubiertas en mayo de la vida político-creativa. “El parentesco, entonces, estaría más en la forma de creación de artistas que practican la improvisación individual y colectiva, incluso informal, que con el contenido de las obras, que, por revolucionarias que sean, son recuperadas por el sistema mercantil de la ‘cultura burguesa’”.

La noción de creatividad está ligada a la recuperación que el hombre hace de sí mismo con el propósito de alcanzar la plenitud del ser. La producción de sí mismo, sin embargo, es un proceso abierto en el que el hombre se manifiesta continua y libremente. La actividad creativa está justificada en sí misma. Vivir en estado de creación y reencontrarse consigo mismo todo el tiempo. Sólo quienes están permanentemente abiertos a la búsqueda de lo nuevo y original, quienes crean todo el tiempo, pueden enfrentar el carácter masificador y represivo de la sociedad actual, el masaje continuo que representa el mensaje publicitario.

La creatividad se opone, por tanto, a la alienación. Es la posibilidad de la recuperación del hombre integral frente a la fragmentación y dispersión de su ser, que resulta de la excesiva especialización del trabajo y las circunstancias de la vida en sociedad. Como observa Willener, “no es sólo el objeto terminado lo que no pertenece al hombre que lo produce, es también el gesto para producirlo cuando la herramienta que utiliza no le pertenece”. El espectador común está alienado no sólo al arte (al producto) sino a la creación (el proceso). Colocararlo delante de la obra terminada es someterlo a su aura opresiva. “En lo sagrado, ahí está el enemigo”, dice una inscripción del 68 en Nanterre.

Frente a la obra en su pedestal, el hombre común se siente reprimido en su instinto creador y la prohibición “no se puede tocar” corresponde al sentimiento de inaccesibilidad que experimentan: “jamás podré hacer lo que estoy viendo”. El miedo y el sentimiento de incapacidad conducen a la sumisión y al respeto. Su capacidad está bloqueada. El espectador, por tanto, se siente doblemente alienado, en relación con la obra y con la creación.

Colocar al espectador dentro de la obra de arte (como hicimos en la serie Domingos da Criação) es, por otro lado, desalienarlo por partida doble: acelerar su proceso de comprensión desde una relación directa con la creación, enfatizando la experiencia, revelando potencialidades y provocando iniciativas. Al poder realizar la obra, el espectador rompe el misterio y el proceso de comprensión llega como por *insight*, como una forma de profundización inmediata. Otra inscripción de mayo decía: “El arte ha muerto: creemos nuestra vida cotidiana”. Esto significa que debemos llevar el arte al exterior, es decir, disolverlo en la vida cotidiana, en la vida que fluye incesante y hermosa. Si el arte es un producto sustituto en una vida que carece de belleza, cuando se logre, es decir, cuando se elimine lo trágico, no habrá necesidad de pinturas, esculturas, etc., ya que todo será arte, afirmó premonitoriamente Mondrian –dado que, lo fundamental es la vida y no el arte. *Plutôt la vie*, decía otro lema de mayo.

Tras la negación de las viejas estructuras, del sistema obsoleto de las artes, tras la autodeterminación de las individualidades, he aquí, desde el principio, el ejercicio de la libertad. “La creación –dice Willener– no es,

entonces, la invención de una nueva solución, sino de una persona nueva”. El aspecto revolucionario de los Domingos da Criação –en su especificidad y sus límites– está precisamente en colocar con toda claridad de intenciones y con la mayor libertad la importancia del acto creador. Éste es en sí mismo revolucionario. Como dice Willener, “es más que la permisividad lo que conduce a la creatividad”. He ahí uno de los temas a menudo desconocidos en la sociedad y que los artistas han relocalizado desde hace tiempo: la importancia del acto creador más allá de cualquier valoración de su contenido o sus consecuencias.

Los acontecimientos de mayo y junio del 68 en Francia buscan dos tipos de conciliación: “la de los hombres creadores, nuevamente en relación directa con el objeto que producen, y la de los hombres que se hacen presentes a sí mismos, es decir, que ya no producen para satisfacer sus deseos materiales, sino para crear”. En última instancia, crear es vivir libremente y tomar partido en la vida. Algo más nos dice este texto de mayo: “La toma de partido por la vida es una toma de partido política. No queremos un mundo en el que la garantía de no morir de hambre equivalga al riesgo de morir de aburrimiento”.<sup>2</sup> El aburrimiento sólo brilla en donde está ausente la creación. El hombre creador vive

2 El párrafo completo de esta cita de un texto de Raoul Vaneigem, publicado por Éditions Gallimard en 1967, dice “La lucha de lo subjetivo y de lo que lo corrompe amplía en lo sucesivo los límites de la vieja lucha de clases. La renueva y la agudiza. La toma de partido...” Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Trad. de Javier Urcanibia (Barcelona: Anagrama, 1977), 18. [N. de las t.]

en un estado de excitación permanente, descubre a cada instante lo nuevo y lo original. Tanto en el espacio como en el tiempo, el aburrimiento integra el orden de la repetición, de la monotonía ceremonial, de lo banal. El orden y el aburrimiento van de la mano.

De forma similar a los artistas de vanguardia, el objetivo de los manifestantes de mayo no era, por lo tanto, arrebatarse el poder a los burócratas, sino colocar la creación en primer lugar. Esto es, enfatizar la imaginación al poder. Para estos artistas y manifestantes “la imagen de la sociedad deja de ser una representación que fija un contenido preciso, para convertirse en una especie de acto que crea una *imagen-acción*”,<sup>3</sup> según Willener. Recuértese a Tzara, uno de los fundadores de

3      A partir de su estudio sobre los acontecimientos de mayo de 1968 desde la perspectiva de la creatividad social más que del fracaso político, Willener ofreció el concepto de “imagen-acción” como una construcción proactiva y participativa de la imaginación social. Se trata de un análisis que resuena con la formulación contemporánea del “protestival” –una protesta/fiesta que mezcla celebración de carnaval, liberación catártica, acción política y red social. Como refleja el crítico Lars Bang Larsen en relación con *The Model, Model for a Qualitative Society* (1968) –proyecto que convirtió la galería principal del Moderna Museet de Estocolmo en un patio de recreo durante tres semanas–, volver a estos eventos e “imágenes de acción” provocan nuevas formas de pensar sobre la crítica institucional, el arte como activismo y la guerra entre el arte y el antiarte (y también a los significados públicos expandidos del arte y la educación). Ver Lars Bang Larsen, *Palle Nielsen. The Model: A Model for a Qualitative Society* (Barcelona: Museum of Contemporary Art Barcelona, 2009) y Katharine Ainger *et al.* (coords.), “Carnival Resistance is the Secret of Joy”. *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism* (Londres: Verso, 2003), 173-184. [artactivism.org.apc.org/stories.htm](http://artactivism.org.apc.org/stories.htm) [Jessica Gogan].

dadá, que afirmaba: “lo que le interesa a un dadaísta es su propia forma de vivir”. Es decir, el poeta vio en dadá una forma de “poesía-acción”, el arte diluyéndose en la vida: “nosotros no buscamos nada, sino que afirmamos la vitalidad de cada instante”.

Y si todos hacen el arte a su manera, como afirmaba Tzara, “todo el mundo es director del movimiento dadá”. Si la creación automática propuesta por Breton apuntaba a desordenar la vida cotidiana, luchar contra la “bestia loca del consumo”, Pierre Gallissaires tiene razón en acercar al dadá y al surrealismo a los acontecimientos de mayo y junio. “Si hay una similitud general y sorprendente entre la denuncia y la reivindicación dadaísta y surrealista de un lado, y aquella de mayo del 68, por otro, es el carácter general de la revuelta más allá de la esfera material propiamente dicha, económica y social”... La única reivindicación de los revolucionarios, sean ellos manifestantes de mayo, dadaístas o surrealistas, es la de poder crear libremente, sin frenos ni ataduras, practicar el ejercicio mismo de la libertad.

**Página siguiente: *O domingo por um fio*,  
Domingos da Criação, MAM Rio, 7 de marzo, 1971.  
Foto: Beto Felicio.**



# EL ARTE ES ORGANIZACIÓN

Publicado originalmente como “Arte é organização: o museu é o artista”, en *Suplemento literário* (Minas Gerais, 1 de julio, 1972).

1. IV Coloquio/Belo Horizonte/1969: “Plano Piloto da Futura Cidade Lúdica”. El arte es “un ejercicio experimental de libertad”. El museo debe ser el campo en el cual se realiza este ejercicio o en donde esta experiencia tiene lugar. La experiencia (participación) es fundamental para la comprensión de la obra de arte. / La ciudad es la extensión natural del museo de arte. Es en la calle donde el “medio formal” es más activo, donde se producen las experiencias fundamentales del hombre. O el museo de arte lleva sus actividades museológicas a la calle integrándose en la vida cotidiana y haciendo de la ciudad –la calle, el aterro, la plaza o el parque, los vehículos de comunicación de masas– su extensión natural, o éste será un quiste. Más que su acervo, más que un edificio, el museo de arte posmoderno es acción creadora –un promotor de situaciones artísticas que se multiplican en el espacio-tiempo de la ciudad. / Se puede tocar. Toda limitación a la participación lúdica sensorial, táctil, sonora u olfativa debe limitarse.

2. V Coloquio/Curitiba/1970: Audiovisual *A Nova Crítica/Memória da Paisagem*. 80 diapositivas confrontando al museo con el paisaje urbano. Epígrafe: el crítico hoy no juzga, crea. Como censor de las artes siempre fue un opresor, condenando la creación en nombre de leyes y principios. La crítica abierta multiplica los sentidos de la obra, añadiendo significados. Hoy, la crítica es una

actividad lúdica. / “El artista no lucha más con la materia, sino con la idea” –o con la administración. No hace más “obras, propone ideas para hacer obras”, Abraham Moles. / Sugerencia final: un programa de actividades para el nuevo museo de arte moderno: promover visitas guiadas en obras de construcción, vertederos de basura, favelas, parques, en fin, en la inmensa sala de exposiciones de la ciudad.

3. Revista *Shell/Río*/1970: Ensayo sobre la situación de los museos en Brasil. / Tratar con obras es tratar con expresiones culturales obsoletas. En cambio, proponer actividades es intentar captar el sentido más profundo de nuestra cultura y sensibilidad, es abrir la propia creatividad en cada uno, es despertar en la comunidad iniciativas creativas vinculadas a nuestra situación como nación y como cultura.

4. Museo de Arte Moderno de Río/1971/Domingos da Criação; (ver comunicación audiovisual: organización de imágenes: Ronaldo Macedo: texto, Frederico Morais):<sup>1</sup> todos y cada uno de los materiales, incluso los residuos industriales, pueden utilizarse para realizar obras artísticas / todas las personas son creadoras por naturaleza, logrando ejercitar continuamente su espíritu creativo si están motivadas para hacerlo / en su etapa actual, el arte reemplaza al objeto (la cosa) por la actividad, es decir, el artista es el autor de una estructura inicial, pero su vivir o florecer dependerá del nivel de participación del público y del propio artista. En esta

1            La nota entre paréntesis aparece tal cual en la versión original impresa. [N. de las e.]

nueva situación, la actividad artística, la distancia entre el artista y el público se acorta. A la hora de crear todos se confunden / el museo de hoy ya no puede limitarse a guardar y preservar obras originales, vistas por un público restringido, sino que debe crear espacios para el desarrollo de propuestas de participación colectiva (es la nueva arquitectura museológica). Además, el museo, simultáneamente con la difusión del arte-cosa, de las obras consagradas, debe preocuparse por acercar el acto creativo al público en general, sembrar las condiciones para que todos puedan ejercer libremente su creatividad / Manifestaciones realizadas en el MAM: *Um Domingo de Papel*, *O Domingo por um Fio*, *O Tecido do Domingo*, *Domingo terra a terra*, *O Som do Domingo*, *O Corpo a Corpo do Domingo*, y otras en la Pontificia Universidad Católica, en el Parque Lage y en la Rodofe-roviária, en Curitiba.

5. Proyecto Beaubourg/Equipo Maurício Roberto/1971.<sup>2</sup> Texto para el debate: "En Beaubourg, las llamadas 'actividades complementarias' estarán en primer plano, ocupando más tiempo y espacio. Superando 'la problemática del arte en sí mismo', Beaubourg asumirá el liderazgo museológico mundial al convertirse en un 'centro de sensibilidad' o centro de información sensible. Allí, la tarea de 'animación' tendrá prioridad sobre la tradicional función de custodia y preservación. En Beaubourg se hará hincapié en el desarrollo de las actividades creativas, más que en la obra o el producto acabado. Es decir, se enfatizará la creación y sus pro-

2 Se refiere al proyecto de creación del Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, inaugurado en 1977 en París, Francia.

cesos desde un enfoque tecnológico –el binomio arte/tecnología– y con la movilización de todos los sentidos. El espacio, por tanto, será destinado a las actividades creativas y tendrá la misma importancia que el destinado al almacenamiento y presentación de libros o cuadros originales. Beaubourg no sólo será el vehículo de difusión de la cultura humanista –que privilegia la visión y la razón– sino también de la contracultura emergente, ya asimilada por el sistema, que valora los sentidos y el instinto. / El edificio deberá ser el soporte de todas estas ideas. Es cada vez más difícil pensar en la arquitectura como una obra de arte en sí misma, arte-cosa, para su mera contemplación. Hay que pensar en Beaubourg como una actividad, la arquitectura como una consecuencia. Beaubourg será más que un edificio, será sobre todo un nuevo concepto de museo. / El centro que impulsará actividades lúdico-creativas”.

6. Maison de France/debate organizado por Mário Barata/febrero de 1972. “Siendo el arte organización, el artista de hoy es el Museo. En otras palabras, si la participación del espectador es cada vez mayor –sin la cual el arte no existe en su plenitud–, y si esta participación es un problema de organización, no hay nadie mejor que el Museo para asumir esta tarea. Claro que cuando hablo de participación no me refiero únicamente al acto lúdico, al juego, sino también a un tipo de participación intelectual, como en el arte conceptual (arte-idea o arte procesual). De la misma forma, cuando hablo de museo no me refiero únicamente al acervo, sino que a algo más dinámico”.

7. Conclusión (con actualización del texto del 69). En la guerra convencional del arte, los participantes tenían

posiciones bien definidas. Existían artistas, críticos, espectadores, comerciantes del arte y conservadores<sup>3</sup> de museos. Por ejemplo, el crítico juzgaba, dictaba normas de buen comportamiento, decía qué era bueno y qué era malo, qué era válido y qué no, delimitando así las áreas de acción, defendiendo categorías, géneros artísticos y específicos. Por tanto, establecía sanciones y reglas estéticas (éticas) que eran aceptadas, en mayor o menor grado, por los demás componentes del sistema, mercaderes y conservadores. Aquellos vendían a estos, que conservaron obras originales, abiertas a la contemplación de un reducido número de privilegiados: historiadores y coleccionistas. Hoy, sin embargo, todos son guerrilleros y toman iniciativa. El artista, el público, el crítico, el conservador y el mercader cambian continuamente sus posiciones según el acontecimiento. El artista dejó de hacer arte como mera artesanía (arte crítico). El crítico dejó de comportarse como tal, involucrando a todos los demás personajes en emboscadas. El conservador comenzó a conservar los documentos de las actividades creativas que él mismo detonaba. El mercader del arte, so pena de convertirse en anticuario, tiene que adaptar su negocio a la nueva situación: la venta de propuestas, eventos, rituales, etc.

8. Síntesis de los seis temas. 1: arte = participación / ciudad como extensión del museo; 2: crítica = arte / arte = administración; 3/4: divulgar procesos de creación más que de obras acabadas; 5: actividades com-

3 El término "conservador" aquí, tiene el sentido de "curador", figura que durante la época no se utilizaba.

plementarias en primer plano, conservar = actividad secundaria / la arquitectura no como obra en sí, sino como consecuencia; 6: el conservador como artista.



***O Domingo por um fio, Domingos da Criação, MAM Rio, 7 de marzo, 1971. Foto: Beto Felicio.***

# DOS AÑOS DESPUÉS

Publicado originalmente como “Dois anos depois”, en *Diário de Notícias*, (Río de Janeiro, 23 de diciembre, 1972).

La primera manifestación de la serie Domingos da Criação, que organicé para el Museo de Arte Moderno de Río, cumple su segundo aniversario el próximo mes de enero. En el primer semestre de 1971 fueron realizados seis Domingos, uno por mes. Dos años después, sigue siendo la propuesta más revolucionaria de arte brasileño de principios de la década de 1970. La actividad del MAM tuvo una amplia repercusión en todo el país. La misma fue llevada a universidades, escuelas de arte y diversas agencias gubernamentales interesadas, llegando hasta el extranjero.

El primer domingo de la serie (el de papel), fue precisamente el que más repercusión tuvo. Aquí mismo en Río, con la participación de monitores<sup>1</sup> del MAM, se realizó nuevamente en la Pontificia Universidade Católica por iniciativa de Mônica Galceran, y en el Instituto de Bellas Artes (Parque Lage), bajo la iniciativa de Celso Kelly, entonces director de la Secretaría de Cultura del Estado. Más recientemente, en octubre, fue el Instituto de Educação da Guanabara en el que se realizó una fiesta de creación con papel, en su hermoso patio interno, en la que participaron cerca de mil estudiantes. El *Dia da criação* fue dirigido por la

1 Durante la época se utilizó la palabra “monitores” para nombrar lo que hoy conocemos como mediación.

educadora Mahylda Bessa junto a un equipo de profesores. El fotógrafo Ricardo Jequen, que documentó la manifestación a lo largo del día, recopiló el material en un álbum, lo que da una buena idea de la importancia de la iniciativa de Bessa en una institución tradicional en Río como lo es el Instituto de Educação. Fuera del ámbito del MAM, sin duda será una de las manifestaciones más exitosas.

### OTROS ESTADOS

En 1971, el artista español Julio Plaza, quien vivió algunos años en Río, vino de Puerto Rico –donde enseña actualmente– para desarrollar con estudiantes de arquitectura de Porto Alegre un proyecto semejante. Con hilo, papel y otros materiales intentaron modificar el paisaje urbano. En una entrevista con la prensa local, el artista mencionó los Domingos da Criação como el punto de partida de su proyecto. En 1971 y 1972, en los *Encontros de Arte Moderna* de Curitiba, realicé nuevas manifestaciones de “creatividad libre”, la primera, en la zona de obras de la red ferroviaria y la segunda en un terreno baldío. Luego sería el propio alcalde de Curitiba, el arquitecto Jaime Lerner, quien haría oficiales los “domingos” que hoy reúnen a cientos de niños en la Rua 15 de Novembro, en pleno centro de la ciudad. En Brasilia, la profesora Lúcia Valentim llevó a los niños a la calle, donde desarrollaron libremente su creatividad.

En São Paulo, muchos críticos y artistas subrayaron la importancia de la muestra *Jovem arte contemporânea*, realizada en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, al compararla con los “domingos” del MAM. La exposición sorteó “lotes” en

los cuales artistas y no artistas pudieron desarrollar sus propuestas con gran libertad. En este momento, es el Museu de Campina Grande en Paraíba –el museo regional más importante del país y con certeza el más activo del Norte-Nordeste– que retoma la propuesta de los “domingos”. El pasado día 17 se realizó el primer domingo, iniciativa que continuará una vez al mes durante todo 1973. En entrevista con Francisco Pereira Jr., director del museo, después de informar que “la promoción ya fue realizada varias veces en Río de Janeiro por el crítico y esteta Frederico Morais”, justifica lo siguiente: “La intención no es crear hechos artísticos destinados a exposiciones posteriores, en el museo o en otro lugar. Eso sería seguir en el mismo proceso artístico de pintura en la pared o escultura en el pedestal. El Domingo da Criação se basta a sí mismo. Una vez terminada la tarea, la conclusión es el acto mismo de su propia creación. Es la expresión lúdica de la libertad y el movimiento”.

## EN EL EXTRANJERO

Los Domingos da Criação despertaron un interés inusitado en Europa y Estados Unidos. Las revistas especializadas *Colóquio-Artes* de Portugal y *D’Ars* de Italia, publicaron artículos ilustrados firmados por sus corresponsales en Brasil. Tras ver la documentación existente en el MAM, Tom Hudson –*creative educator* de la Cardiff School de Inglaterra– elogió ampliamente la propuesta que desarrollé en un curso sobre creatividad celebrado en Río con el patrocinio de la Escolinha de Arte de Brasil. En Bélgica, un becario de la Universidad de Lovaina, alumno de Henri van Lies, escribió un largo trabajo sobre el arte brasileño, destacando el

## DOS AÑOS DESPUÉS

movimiento tropicalista y los *Domingos*. La profesora Maria Seabra, de la Escuela de Comunicación de la UFRJ (Universidad Federal de Río de Janeiro), que se encuentra actualmente en París realizando cursos de posgrado, está trabajando en su tesis titulada “Y a-t-il une logique dans l’avenement de l’art contemporain?”, en la que estudiará todos los movimientos revolucionarios vinculados al arte participativo.<sup>2</sup> A petición de Mikel Dufrenne, escribirá un ensayo sobre las manifestaciones celebradas en el MAM para la revista que él dirige, *Esthétique*.

A su vez, Sérgio Campos Mello y Roberto Pontual dieron conferencias en Estados Unidos sobre el arte brasileño el año pasado. Ambos me contaron el enorme interés que despertaba en el público la proyección de diapositivas sobre los Domingos. Ahora, el arquitecto Fernando Chacel lleva consigo una amplia documentación sobre los Domingos da Criação, para ilustrar el curso sobre urbanismo que impartirá en la Universidad de Montreal, en Canadá. Por último, es el propio gobierno brasileño que está interesado en esta propuesta revolucionaria. De hecho, la Fundação Movimento Brasileiro de Alfabetização está estudiando la creación de un nuevo programa: Mobral Cultural. Una de las motivaciones del proyecto fue la propuesta que desarrollé en el MAM hace dos años, tal y como se recoge en el “documento base para la discusión”.

2 En la versión original, Morais utiliza “arte de envolvimento”. [N. de las t.]

# UN CHAPUZÓN: EL CRÍTICO SE CONVIERTE EN ARTISTA

Publicado originalmente como “O mergulho: o crítico faz-se artista”, fragmento de “A crítica”, en *Artes Plásticas: A crise da hora atual* (Río de Janeiro: Paz e Terra, 1975), 50-52.

Para el propio autor no siempre están claras las razones que le llevan a actuar de tal o cual manera, a elegir tal o cual técnica, tal o cual tema. Muchas cosas carecen de claridad. Asimismo, se puede decir que la elección de una ruta no siempre es el resultado de una decisión absolutamente consciente. La casualidad o diversas circunstancias influyen. Y muchas veces el papel del crítico ha sido precisamente éste: revelar el lado oscuro de la obra.

Como profesor de Historia del Arte durante casi diez años, siempre he lidiado con diapositivas. Por lo tanto, durante un largo periodo de mi vida intelectual, han sido el soporte de mis ideas, un canal a través del cual procuro llevar a mis alumnos y al público mis estudios y conocimientos. A menudo me he sentido un poco prisionero de las diapositivas que tengo, como si esta imagen proyectada me llevara a aceptar o difundir ciertas ideas preexistentes en ellas. Sin embargo, me fui dando cuenta de las posibilidades del proyector al utilizarlo de forma creativa: el enfoque, el zoom, el ritmo (el tiempo) al pasar las diapositivas, el uso simultáneo de varios proyectores, etc. Incluso me di cuenta de las infinitas posibilidades de combinación de las diapositivas, trastocando los significados, proponiendo a los

alumnos combinaciones, enfrentamientos o incluso jugando aleatoriamente con las imágenes. Finalmente añadí sonido y música: me acerqué al audiovisual.

Al mismo tiempo, hacia 1969, estaba preocupado por buscar nuevos caminos para la crítica de arte, pues el texto escrito no me satisfacía o por lo menos no agotaba mi “impulso” creador. Entonces me embarqué en lo que llamé “La nueva crítica”. La primera experiencia en este sentido fue la exposición que organicé en la Petite Galerie (ocupada por 15 000 botellas de Coca-Cola), con lo que comenzó la serie de exposiciones llamada *Agnus Dei*. Cuando los artistas paulistas Resende/Fajardo/Nasser/Baravelli expusieron juntos en el MAM Rio, pensé que el mejor enfoque crítico de su obra sería confrontarla con las obras de infraestructura de la ciudad. Al fin y al cabo, lo que habían expuesto en el MAM me parecía una especie de investigación en torno a la “poética” de los materiales, en el sentido bachelardiano, o mejor aún, una “memoria de paso” urbana.

De esta manera, siguiendo dos caminos diferentes, la enseñanza y la crítica, llegué al mismo lugar: el audiovisual. A partir de ahí –del enfoque crítico y de la presentación didáctica de la obra de ciertos artistas– llegué al audiovisual como expresión poética, lírica o sentimental. Ahora era el artista el que se revelaba y ensayaba sus primeros poemas, algo que no había hecho en su juventud.

Durante mucho tiempo me resistí a asumir el nuevo papel. Incluso porque aún no había abandonado el otro –el de crítico de arte. No obstante, me sentía como un niño avergonzado por haber hecho algo malo o algo

prohibido. Cada vez que me llamaba “artista”, es decir, cada vez que proyectaba un audiovisual/obra de arte, me sentía repentinamente desnudo frente a alguien extraño. Era como develar algo muy personal –tu casa, tu ciudad, tu cuerpo. No fue casualidad que esta sensación de ser artista comenzó a crecer cuando el rollo de *Cantares* entró en mi casa para dominarme por completo con “Una historia de amor” (una de las secuencias de *Carta de Minas*)<sup>1</sup> –el cuerpo desnudo en una relación amorosa con el paisaje nativo. Y esto es el arte, revelar lo que subyace, lo que está dentro o detrás. Es rasgar el velo, como dice Jean Jacques Lebel, penetrar, herir, descender a las profundidades del ser. El arte es violencia. Y yo me violenté. En un principio, el ver mi propio cuerpo proyectado me produjo una terrible sensación de soledad y desamparo. Mas el camino del arte es el del desprendimiento, de la entrega solitaria. Al respecto no me ilusiono, la obra sigue comunicando, sin em-

1 *Cantares* (1971) y *Carta de Minas* (1971-1972) son audiovisuales realizados por Frederico Morais. Morais dijo a la curadora Júlia Rebouças (2014) que *Cantares* se trataba de “la vida, la pasión y la muerte de un carrete”, esas grandes bobinas para enrollar el cableado eléctrico. El audiovisual de Morais cuenta un relato de esta “bobina”, comenzando en la fábrica donde se producen estas estructuras hasta su deambular por la ciudad; además, incluyó una instalación con un gran carrete en el patio del MAM para *Domingo por um fio*. *Carta de Minas* consta de cuatro momentos o capítulos con música, imágenes y textos que integran reflexiones político-poéticas sobre el territorio, la historia, el arte y la esencia del estado de Minas Gerais, donde Morais nació y creció. “Una historia de amor” es el tercer capítulo. Júlia Rebouças, “Eis a arte: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Morais” (Tesis de doctorado para la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais, 2017), 269.

bargo, el artista se queda cada vez más solo. A pesar de eso, debe, contradictoriamente, llevar su trabajo al público. Pues nadie hace arte para sí mismo.

En innumerables ocasiones, al calor de los debates con otros miembros del jurado en los salones de arte, he afirmado que el arte es la contradicción por excelencia y que el papel del crítico debe ser acentuar esas contradicciones. Lo sigo pensando. Hoy no me gustaría hablar racionalmente de mi trabajo ni del camino que he seguido: del periodismo al arte, pasando por la crítica y la enseñanza. Mas cuando digo, ahora ya sin recelo, que soy artista, no estoy reivindicando un estatus. Llegué ahí justamente porque como crítico no me limité a mirar las obras desde lejos. Porque siempre fui un crítico comprometido –y para mí la crítica es militancia, involucramiento total. Toda buena crítica es parcial, tiene su *parti pris*, porque también es una visión del mundo. Así pensaba Baudelaire, uno de los pioneros de la crítica moderna. Como hoy piensan Ragon, Argan, Pedrosa o Barthes. El crítico, al dejarse implicar por la obra, objeto de su reflexión, acaba convirtiéndose en socio del artista, o en camarada, en la medida en que añade nuevos significados. Y nunca son definitivos. Porque cuantas más veces se sumerge en la obra, más veces se ve envuelto en la red de nuevos significados, muchos de los cuales tienen el mérito de salir a la superficie. Pero si nunca nos sumergimos en las mismas aguas, nunca permanecemos igual después de cada chapuzón. Y al profundizar en la creación ajena, él mismo se convierte en un creador. Un artista.



**Frederico Morais, imágenes del audiovisual *Memória da paisagem*, 1971. Acervo Frederico Morais.**

**Página siguiente: Frederico Morais con *Parangolé* de Hélio Oiticica, P20 Capa 16 – “Guevarcália”, 1968. *Apocalipopótese. Aterro do Flamengo*, 1968. Foto: Claudio Oiticica. © César y Claudio Oiticica**

DOS AÑOS DESPUÉS



# EL ARTE NO LE PERTENECE A NADIE

## CONVERSACIÓN ENTRE MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO Y FREDERICO MORAIS

Entrevista realizada en Río de Janeiro, los días 8 de febrero y 12 de abril de 2013. Traducción de Ingrid Ebergenyi.

La exposición *Salão da Bússola*, realizada en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) a finales de 1969, un año después de que el régimen dictatorial impuesto por el golpe militar de 1964 promulgara el Acto Institucional no. 5 (AI-5), fue concebida como una exposición de arte conmemorativa sin pretensiones; sin embargo, debido al tenso contexto político que se vivía en ese momento, se convirtió en un evento decisivo para la producción experimental brasileña, lanzando a una nueva, controvertida y talentosa generación de artistas. “La exposición se basó en un reglamento totalmente convencional, pero se transformó en uno de los hitos inaugurales de una nueva vanguardia brasileña”, recuerda Frederico Morais, crítico e historiador de arte, uno de los más renombrados organizadores de exhibiciones y eventos artísticos del país, entre ellos los inolvidables *Do Corpo à Terra* y *Domingos da Criação*, considerados cruciales por muchos académicos para el desarrollo reciente del arte contemporáneo nacional. A partir de lo que relata Morais en esta entrevista, se puede inferir que esas dos importantes iniciativas

culturales, promovidas a principios de la década de 1970 en Belo Horizonte y en Río de Janeiro, respectivamente, incorporaban su comprensión en relación con el sentido colectivo y la naturaleza pública del arte que, según él, no puede ser considerado propiedad de los museos, galerías, coleccionistas y ni siquiera de los propios artistas. “El arte es un bien común del ciudadano, de la humanidad”, argumenta Morais, quien, nació en Belo Horizonte en 1936, y radica en Río de Janeiro desde 1966, donde coordinó y fue director del MAM y de la Escuela de Artes Visuales de Parque Lage. Autor de 39 libros sobre arte brasileño y latinoamericano, Morais fue curador y cocurador de 83 exposiciones y eventos en Brasil y en el extranjero y autor, entre 1975 y 1987, de una columna sobre artes plásticas para el periódico *O Globo*.

Marília  
Andrés  
Ribeiro  
(MAR)

Al final de los años sesenta y principios de los setenta, su participación como crítico militante y curador fue importante en el circuito artístico de Río de Janeiro y de Belo Horizonte, proponiendo y coordinando eventos como *Arte no Aterro*. *Um mês de arte pública* (1968) y los Domingos da Criação (1971), en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, y *Do Corpo à Terra* (1970), en el Parque Municipal Américo Renné Giannetti, en Belo Horizonte. ¿Cómo concibió y articuló dichas intervenciones urbanas?

Frederico  
Morais  
(FM)

Lo último que hice en Belo Horizonte, antes de mudarme a Río de Janeiro, fue la exposición *Vanguarda Brasileira* (1966), en las instalaciones de la Rectoría de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A pesar de tener un título tan amplio, la exposición convocó únicamente a artistas cariocas o que desarrollaban su actividad en Río de Janeiro, como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara y Maria do Carmo Secco, que se acercaban, con sus obras, a la llamada neofiguración y/o la figuración narrativa europea; Ângelo Aquino, Dileny Campos, Pedro Escosteguy y, principalmente, Hélio Oiticica, que tendía una especie de puente entre esos nuevos artistas y el neoconcretismo.

Para mí, esa exposición, la primera que organicé, representó un momento de inflexión y de arranque en mi actividad como crítico. De hecho, dado que a última hora Hélio Oiticica no pudo participar en la muestra ni enviar sus trabajos, Gerchman, Dias y yo decidimos recrear sus *Bólides*, tomando como referente su concepto de apropiación. Escogimos huevos y grava para realizar las obras, materia prima que al final se utilizó en un gran *happening* la noche de la inauguración, el cual fue considerado por muchos de los asistentes como un acto político contra el régimen militar. Una

decisión que Oiticica aprobaría al referirse a ella en su texto de presentación de la muestra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, en 1967. La muestra de la UFMG fue a la vez mi despedida de Belo Horizonte y mi entrada al circuito de arte brasileño, vía Río de Janeiro. Como residente de Río y autor de la columna de artes plásticas del *Diário de Notícias*, fui invitado a impartir clases de historia del arte en el Museu de Arte Moderna y, dos años más tarde, asumí la coordinación del área de cursos, promoviendo una amplia reforma, la cual integró los diversos talleres (pintura, grabado, escultura); vinculó las clases prácticas con las materias teóricas y de historia del arte moderno y posmoderno; creó el curso de cultura contemporánea, con clases diarias por la mañana con una duración de un año, y conferencias diarias por la noche sobre los temas más diversos; un curso popular de arte gratuito los domingos por la tarde y otras iniciativas, como la Unidad Experimental.

Mantuve contacto regular con los participantes de *Vanguarda Brasileira*, especialmente con Gerchman, Maria do Carmo Secco y Oiticica. Sin embargo, al mismo tiempo, comencé a relacionarme con artistas más jóvenes, que asistían al MAM con frecuencia, y que

poco después serían reconocidos como integrantes de la llamada Generación AI-5. Entre ellos se encontraban Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva y Umberto Costa Barros. Esa generación se destacó por el radicalismo de sus propuestas, las cuales apoyé en mi papel de crítico de arte. Sus integrantes se reunían prácticamente todos los días a partir de las cuatro de la tarde en la cafetería del MAM para comentar exposiciones y la situación política; discutir cuestiones estéticas o encontrarse con artistas más viejos o recién llegados de São Paulo y de otros estados; programar actividades y acciones, redactar manifiestos. O, como afirmó en cierta ocasión Carlos Vergara, para “resolver todos los problemas de Brasil y, de ser posible, del mundo”.

Fue en el *Salão da Bússola*, realizado en el MAM en 1969, del cual fui jurado, que esa generación se consolidó, creando, en el ámbito del arte brasileño, un contrapunto más conceptual a las dos generaciones inmediatamente anteriores, la de Dias y Gerchman y la de los artistas neoconcretos. El *Salão* organizado por Aroldo Araújo, que era propietario de una agencia de comunicación, estaba basado en un reglamento totalmente convencional. Sin embar-

go, por una de esas ironías de nuestra historia artística, se transformó en uno de los hitos inaugurales de una nueva vanguardia brasileña.

MAR ¿Cómo fue que sucedió?

FM Varias obras realizadas por integrantes de esa generación fueron rechazadas en bienales y salones de arte o, después de haber sido aceptadas, retiradas de las exposiciones, bajo el argumento de que eran obras subversivas. Fue lo que ocurrió, por ejemplo, en la 2a Bienal de Bahía (1968), inaugurada con un discurso del gobernador del estado, en el que defendía enfáticamente la libertad de creación del artista, pero que al día siguiente fue clausurada por orden de los cuerpos de seguridad. O la muestra de la representación brasileña en la Bienal de París (1969), montada en el MAM, cuya inauguración fue prohibida por orden del general César Montagna de Souza, comandante de artillería de la región militar no. 1. La exclusión de Brasil de la muestra parisina acabó en un boicot internacional a la Bienal de São Paulo. Países como Suecia y Noruega sólo volverían a participar en la bienal paulista después de más de una década.

Con los talleres abarrotados de obra, dichos artistas decidieron acudir en

masa al *Salão da Bússola*. Y entonces ocurrió un hecho divertidísimo. El reglamento del *Salão* decía que los artistas podían inscribirse en las categorías de pintura, escultura, dibujo, grabado, etc. Así, todos se inscribieron en la categoría “etc.” De los quince integrantes de la Generación AI-5, once fueron premiados. Juntos, realizaron un salón de vanguardia dentro del *Salão da Bússola*. Cildo recibió el premio mayor –un viaje Río-Nueva York-Londres–; Wanda, un viaje a París, otros recibieron premios en dinero o becas de pasantía en la agencia de Aroldo Araújo. Había surgido la primera generación brasileña de artistas conceptuales. Aunque muy diferentes de sus colegas europeos y norteamericanos, más interesados en cuestiones lingüísticas, como era el caso del grupo Art & Language, con sede en Inglaterra y ramificaciones en los Estados Unidos. En Brasil, como en los demás países del Cono sur, el arte conceptual coincide con la eclosión de las dictaduras militares, dejándose impregnar por cuestiones políticas candentes, como se puede apreciar en los trabajos realizados en esa época por Cildo Meireles, Antonio Manuel o Artur Barrio.

Debido a las dificultades para exponer sus obras, siempre radicales, en los museos y en el circuito de galerías, de-

cidieron llevarlas a las calles o buscaron otras alternativas. Al no poder presentar sus obras en el MAM, incluso después de haber sido aprobadas, Antonio Manuel llevó su “exposición” a las páginas de *O Jornal*, cuyo titular decía “De 6 am a 12 pm en los puestos de periódico”. El público fue mucho mayor. Guilherme Vaz, después de caminar algunos kilómetros, ofrecía sus zapatos y su camisa sudada a las personas para que los usaran, y Barrio distribuía sus “atados” de panes viejos y, a continuación, sus *Fardos ensangrentados* en diferentes espacios de la ciudad.

MAR ¿Fue en ese contexto que surgió la propuesta de *Arte no Aterro*, de ocupar el Aterro do Flamengo con intervenciones artísticas?

FM Sí. Como mencioné, era autor de la columna de Artes Plásticas del *Diário de Notícias*, en la cual tenía la libertad de escribir lo que me viniera en gana, lo que facilitaba bastante *mi* acción a favor de un arte de vanguardia. Como llevaba una buena relación con los directores del periódico, los convencí de apoyar la realización del evento, que duró todo el mes de julio de 1968.

En esa época ya defendía un proceso de democratización y/o desacralización

del arte, llevando a la calle la creatividad plástica de los artistas. Al mismo tiempo, afirmaba que todas las personas son creativas, independientemente de su origen social, situación económica o nivel intelectual, dejando en claro, sin embargo, que no todas las personas creativas se vuelven artistas, así como no todos los artistas son necesariamente personas creativas. En realidad, muchos no pasan de ser burócratas del arte.

En el piso del parque se colocaron pesadas esculturas de Jackson Ribeiro –que tenían cierto carácter arcaizante, a pesar de haber sido realizadas con chatarra de hierro–, y permanecieron ahí un mes. En un espacio conocido como pabellón japonés, se realizaron exposiciones semanales de Ione Saldanha, Maurício Salgueiro, Júlio Plaza y del grupo Poema-Processo. Los sábados y domingos por la mañana, Antonio Manuel, Wilma Martins, Maria do Carmo Secco y Manuel Messias realizaban actividades didácticas de dibujo, grabado o tallado. Yo impartía clases peripatéticas de historia del arte. Por la tarde, había expresiones de la vanguardia, como las de Roberto Moriconi, que hacía pedazos placas de vidrio a tiros de escopeta y reventaba globos llenos de agua con colorante, que creaba composiciones tachistas sobre el suelo. Durante el último domingo de

*Arte no Aterro*, Hélio Oiticica encabezó una manifestación que él mismo bautizó como *Apocalipopótese* (fusión de las palabras apoteosis, hipótesis y apocalipsis) en la cual participaron Antonio Manuel, Lygia Pape y Rogério Duarte. Éste, por su parte, contrató un entrenador canino para que se “presentara” en el parque con sus animales. Algunas apuestas de *Arte no Aterro* fueron premonitorias. Al día siguiente de la realización de *Apocalipopótese*, un lunes, la policía utilizó chorros de agua con colorante y perros para perseguir a los manifestantes de una marcha más en contra de la dictadura militar en el centro de Río de Janeiro. Como se puede ver, el arte, cuando se lleva a las calles, acaba siempre por adquirir tintes políticos.

MAR

En esa época usted realizaba varias actividades: era crítico de arte, curador, profesor y coordinador del área de cursos del MAM, autor de audiovisuales. ¿Cuál fue su papel, como crítico y curador, en la realización de los Domingos da Criação, en 1971?

FM

En ese tiempo todavía no se usaba en Brasil el término *curador*, que identificaba en los grandes museos al responsable de las exposiciones. En Brasil, el empleo del término *curador* es reciente, y fue utilizado, en un inicio, en las expo-

siciones organizadas por críticos de arte independientes en museos, espacios culturales y galerías. Sin embargo, actualmente, el término, además de ya no estar restringido a las artes plásticas, se ha banalizado por completo, y ya no es más que una extensión de la actividad crítica y, en mi opinión, de una crítica encarada como creación. La crítica de arte ya no se restringe al texto, es decir, al comentario periodístico o al ensayo académico, producido en las universidades. Es cada vez menos una actividad que juzga, basada en principios rígidos, estables. Cada vez es más creación. Yo, por ejemplo, realicé diversos audiovisuales como forma de crítica de arte e incluso una exposición, que llamé *Nova Critica*, para comentar las muestras secuenciales de Cildo Meireles, Teresa Simões y Guilherme Vaz, englobadas bajo el título *Agnus Dei*, realizadas en la Petite Galerie en 1970.

Desde 1969, había desarrollado en el MAM una serie de prácticas educativas y museológicas basadas en dos principios: más que un edificio o un espacio delimitado, más que depositario de un acervo, el museo de arte en la actualidad es un programador de actividades que se pueden extender por toda la ciudad y la enseñanza del arte no se basa más en el aprendizaje de técnicas específicas

que envejecen rápidamente. La noción de taller se amplía, y cualquier lugar de la ciudad donde haya profesores y alumnos se convierte en uno, y la técnica que vaya a desarrollarse en la realización de los trabajos es la que se adecua a los materiales y lugares disponibles en ese momento. Cualquier material, inclusive los desechos industriales y los residuos de consumo, pueden ser trabajados de forma estética. Como profesor de historia del arte, llevaba a mis alumnos a los mercados y a los supermercados para que comprendieran mejor el *pop art*. O recorríamos en autobús áreas industriales para contemplar gasómetros, silos y otras estructuras industriales para luego confrontarlas con el *minimal art*. O rentábamos tractores y excavadoras para hacer perforaciones y otras intervenciones en las arenas blancas de una barra aún deshabitada, cuando el tema en cuestión era el *earth art* y sus implicaciones metafísicas.

En ese mismo año de 1969, en una ponencia que presenté en el VI Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Artes, realizado en Belo Horizonte, definí al museo de arte posmoderno como un Plan piloto de la ciudad lúdica del

futuro,<sup>1</sup> afirmando que, en él, la preocupación central sería la actividad creadora y no la obra de arte en sí misma. El objetivo no sería llevar al público el arte como un producto acabado, sino como procesos creativos. Y recientemente (septiembre de 2012), en el Seminario O Coleccionismo de Arte no Brasil do século XXI, realizado en São Paulo, osé afirmar que “el arte no pertenece a los museos, las galerías de arte, los coleccionistas y, en el límite de la interpretación, a los artistas. El arte no pertenece a nadie, es decir, pertenece a todos. El arte es un bien común del ciudadano, de la humanidad”.

MAR

¿Los Domingos da Criação también formaron parte de su coordinación en el MAM?

FM

Los Domingos da Criação nacieron como una extensión de las actividades del área de cursos del MAM. Antes del replanteamiento que ya se mencionó, esas actividades no sucedían en los meses de enero y febrero, lo cual me parecía una contradicción evidente, pues es en esa época del año, durante el verano, cuando el carioca afirma su personalidad extrovertida, buscando el sol y la

1

Véase página 79 en el presente volumen.

playa, la calle y la cerveza, pero también actividades culturales en espacios abiertos. Ahora bien, el Aterro do Flamengo, proyectado por Burle Marx, es una de las áreas recreativas más grandes de Río de Janeiro y la parte exterior del MAM se encuentra en el paso de las personas que, provenientes de barrios limítrofes o del centro de Río de Janeiro, se dirigen a las playas de Flamengo y Botafogo. Afonso Eduardo Reidy, al proyectar el bello edificio que alberga al MAM, procuró adecuarlo a la horizontalidad del parque y al propio paisaje de Río. Afuera del MAM hay muchas cosas interesantes: el patio, los jardines de piedra y las palmeras imperiales, la terraza desde donde se puede contemplar el Pão de Açúcar, el Monumento aos Pracinhas, el Outeiro de Glória, el mar y las montañas. Y esto no estaba siendo aprovechado e integrado a sus actividades creativas. Por eso, porque pensaba al MAM no como parte del parque, sino a éste como una especie de extensión del MAM, realicé los Domingos da Criação, que definí como manifestaciones creativas libres con nuevos materiales. La idea inicial era realizar un único *Domingo da Criação*, en enero. O dos, el segundo en febrero. Pero el éxito fue tan rotundo e inmediato, que realizamos seis, entre enero y agosto de 1971. El orden fue el siguiente: *Um domingo de papel, O domingo por um fio, O tecido*

*do domingo, Domingo terra a terra, O som do domingo y O corpo a corpo do domingo.* Se hizo una cuidadosa selección del material utilizado por los participantes. Era necesario adecuar los materiales a los objetivos del proyecto, a las características de la arquitectura del museo y de su área externa, a la seguridad de los participantes y de la propia institución; posteriormente, hubo que identificar entre las industrias ubicadas en Río de Janeiro, aquellas dispuestas a donar y transportar de forma gratuita los materiales solicitados y, una vez recibida la materia prima, cómo almacenarla en el MAM y, al finalizar los *Domingos*, promover la limpieza del área externa del museo.

Varias empresas donaron cantidades importantes de material. Varias pacas de virutas de papel y de tela, que al abrirse parecían inagotables; enormes rollos de papel *kraft*, sobrantes de rollos de papel periódico, cajas de cartón corrugado, centenares de revistas. Integrantes del grupo de teatro Tá na Rua, de Amir Haddad, desenrollaban piezas enteras de tela para crear escenografías y coreografías en su deambular por los espacios del MAM, subiendo y bajando la rampa que lleva a la terraza o encimando las piedras rectangulares del jardín. Para el *Domingo terra a terra*, se transporta-

ron toneladas de arena, grava y otros materiales de construcción en camiones de volteo que fueron vaciados en el patio del museo.

El primer domingo invité a artistas como Carlos Vergara y Antonio Manuel para desencadenar procesos creativos a partir del material existente. Pero en cuanto se instalaba una dinámica creativa, éstos salían del primer plano, cediendo el lugar a los participantes anónimos. También se desalentó la repetición de las mismas soluciones creativas, como la transformación de papel, telas e hilos en ropa, y se ofrecieron materiales de difícil manejo los siguientes domingos, como el *Domingo terra a terra*. O como el último domingo de la serie, en el que únicamente se ofreció el espacio externo del MAM para que los participantes trabajaran el propio cuerpo como materia prima esencial.

Es importante recordar que, salvo raras excepciones, la crítica oficial se opuso de manera categórica a los Domingos da Criação. Señalando severamente con el dedo, la vieja crítica decía que estaba ensuciando y comprometiendo la imagen del MAM. Sin embargo, mientras los críticos, desde sus pedestales, atacaban los Domingos da Criação, los periódicos plasmaban lindas imágenes del evento

en las primeras páginas de sus ediciones de los lunes, aumentando su impacto a nivel nacional. Y pronto se convirtieron en un referente para propuestas similares llevadas a cabo en varias capitales brasileñas e, incluso, en países vecinos. Cuando, siete años más tarde, un incendio quemara casi la totalidad del acervo del MAM, junto con casi todas las obras de arte de la muestra *América Latina: Geometría Sensível* y 80 obras de la fase constructiva de Joaquín Torres García, los Domingos da Criação ya eran un capítulo importante de la historia del arte moderno brasileño.

Ahora percibo que, de forma subyacente, los Domingos da Criação revivieron, de forma alegre y relajada, buena parte de la historia del arte contemporáneo, o, para ser más preciso, el paso de lo moderno a los posmoderno. Todo estaba ahí: dadá, Fluxus, *pop art*, arte cinético, arte conceptual, *body art*, performance, *happening*, *earth art*, etc.

Al igual que la selección de los materiales, los títulos de cada manifestación fueron pensados detenidamente; algunos tienen cierta dosis de humor para, de manera simultánea, discutir el propio significado del domingo en relación con temas vinculados al escenario urbano, como las dicotomías ocio y trabajo, entre

semana y fin de semana, burocracia y creatividad, arte y sociedad, infancia y tercera edad, etc.

MAR Hasta aquí ha hablado de las intervenciones urbanas que coordinó en Río de Janeiro. Háblenos ahora del evento *Do Corpo à Terra*, realizado en 1970, con motivo de la inauguración del Palácio das Artes, en Belo Horizonte.

FM Comienzo aclarando, como ya lo hice en otras ocasiones, que fueron dos eventos simultáneos y entrelazados: la muestra *Objeto e Participação*, inaugurada en el Palácio das Artes el 17 de abril de 1970, y la manifestación *Do Corpo à Terra*, que tuvo lugar en el Parque municipal [Américo Renné Giannetti] de Belo Horizonte entre el 17 y el 21 de abril del mismo año. Y, ahora me doy cuenta, la ubicación del Palácio das Artes frente al Parque municipal, orientado hacia la Avenida Afonso Pena, recuerda la ubicación del MAM en uno de los extremos del Aterro de Flamengo. Dos instituciones culturales localizadas en dos grandes parques públicos, incentivándose mutuamente.

La muestra *Objeto e Participação* tenía, en apariencia, un sesgo conservador. Pero era sólo en apariencia, porque todos los trabajos expuestos se enmarcaban en una nueva categoría, el *objeto*,

colocamos delante de otras categorías, como los *Bambús*, de Ione Saldanha; las esculturas vacías de Weissmann, dentro de las cuales se podía caminar; los módulos figurativos de Carlos Vergara, contruidos con cartón corrugado y apilados como mercancías. Había también obras que requerían de la participación de los espectadores, como las *Cajas olfativas*, de José Ronaldo Lima, y las *Camas*, de Teresinha Soares. Y obras casi invisibles pero, en realidad, omnipresentes de Teresa Simões, que sorprendieron a los visitantes al transmitir mediante sellos palabras emblemáticas, como *Dirty*, *Verboten*, *FragILE*, en lugares inesperados del Palácio das Artes. Por otra parte, una afirmación de Malcolm X, el activista de los Estados Unidos, contenida en uno de sus sellos, *Act Silently*, era una definición previa del modo de actuar de la artista.

Pero, sin duda, *Do Corpo à Terra* fue una propuesta más radical, por sus aspectos innovadores; casi una ilustración de la teoría de la guerrilla artística, tema que abordé en un ensayo de 1970, "Contra el arte afluyente: el cuerpo es el motor de la "obra".<sup>2</sup> La sorpresa, lo inesperado, la velocidad de las acciones, la precariedad

2

Véase página 47 en el presente volumen.

del armamento, de los materiales y de los soportes empleados son algunas de las tácticas utilizadas por los guerrilleros en sus acciones que fueron asimiladas por los artistas posmodernos. Por primera vez en Brasil, los artistas eran invitados no a exponer obras ya terminadas, sino a crear sus trabajos directamente en el lugar. Si bien en el Palácio das Artes la inauguración fue programada, en el parque los trabajos se desarrollaron en lugares y horarios diversos, lo que implicó que nadie, ni siquiera los artistas y el curador, presencié todas las manifestaciones individuales. Los trabajos realizados permanecieron en su sitio hasta su destrucción, lo cual acentuó el carácter efímero y deliberadamente precario de buena parte de la creación artística actual, que, al haber evolucionado del objeto a la acción, se agota en el tiempo de su realización, convirtiéndose en solo un registro y/o documento. No hubo catálogo, que fue sustituido por la publicación en periódicos de un texto, y la publicidad del evento se hizo mediante volantes distribuidos en las calles, plazas, estadios de fútbol, etcétera.

*Do Corpo à Terra* fue patrocinada por Hidrominas, empresa de economía mixta responsable de la promoción del turismo en el estado de Minas Gerais. Cada artista invitado a participar en el evento reci-

bió una carta de la empresa que lo autorizaba a realizar sus obras en el Parque municipal y que no mencionaba ningún tipo de restricción o prohibición sobre lugares, temas, materiales, etc. Esto, en tiempos de dictadura y ante repetidos actos de censura de obras de arte, fue un formidable incentivo a la libertad de creación e incluso al enfoque político de ciertas obras, cuya cúspide fue la quema de gallinas vivas por Cildo Meireles, en su obra *Tiradentes: Monumento-Totem ao Preso Político*, y [la obra de] Artur Barrio, quien lanzó sus *Trouxas Ensanguentadas* al arroyo Arrudas. Curiosamente, fue desde los escaños más bajos del sistema policial que se dieron algunas amenazas de represión. El trabajo conjunto de Luciano Gusmão y Dilton Araújo consistió en cercar el Parque municipal con cuerdas, utilizando los troncos de los árboles como puntos de referencia. Pero, mientras en un extremo ambos armaban su trama, en el otro los guardias municipales deshacían los nudos. Lotus Lobo armó una pequeña jardinera a la cual lanzó semillas de maíz. Quería verlas crecer. Pero los guardias de una radiopatrulla, desconfiados, permanecieron todo el tiempo rondando el lugar pensando que se trataba de otra cosa: un herbario.

Una vez más, Hélio Oiticica no pudo asistir y realizar él mismo su proyec-

to, que era el único previsto para ser realizado fuera del Parque municipal. Y, por indicación suya, fue el artista estadounidense Lee Jaffe el responsable de llevarlo a cabo: una larga zanja abierta en la Serra del Curral, llena de azúcar, que anticipaba vías menores, igualmente blancas, que representaron las caras míticas y heroicas de Marilyn Monroe y Jimi Hendrix.

MAR También durante *Do Corpo à Terra* usted lanzó un manifiesto en el cual reivindicaba la libertad de expresión y presentó la intervención *Quinze Lições Sobre Arte e História da Arte: Homenagens e Equações*. ¿Podría hablar sobre el manifiesto y su intervención en el Parque municipal?

FM Lo que, en su libro sobre las *Neovanguardas em Belo Horizonte: anos 1960*, usted registró como un manifiesto fue mi presentación conjunta de la exposición [*Objeto e Participação*] y del evento [*Do Corpo à Terra*]. Como ya dije, no hubo catálogo, por falta de dinero y de tiempo para editarlo. Del texto que escribí, se hicieron copias mimeografiadas que se entregaron a los artistas participantes y a algunos periodistas. Es posible que otras personas y/o artistas participantes hayan hecho nuevas copias, aumentando la circulación y reforzando la divulga-

ción que ya se estaba haciendo con los volantes que mencioné. Por iniciativa de Mari' Stela Tristão, mi texto fue reproducido en su totalidad por el periódico *Estado de Minas*. Lo que reforzó la idea de que se trataba de un manifiesto, como tantos que marcaron los primeros años del modernismo europeo y el Brasil de los años veinte.

Busqué en mi archivo en la carpeta que contenía los documentos sobre *Do Corpo à Terra*, leí nuevamente esa presentación de 1970 y quedé convencido de que, en efecto, se trata de un manifiesto; como, de hecho, ya había escrito, a manera de disculpa, en la presentación que hice para el remontaje del evento en 2001 en la antigua galería del Itaú Cultural, en Belo Horizonte. Permítame leer: “debo reconocer, sin embargo, que en algunos momentos la presentación se inclinaba hacia una retórica definitivamente dogmática, al recordar el lenguaje de otros manifiestos de la vanguardia histórica; con todo, plenamente justificable, teniendo en cuenta la radicalidad de las propuestas de los artistas involucrados en el proyecto”.

De regreso en Río de Janeiro, en una entrevista que concedí a mi colega Francisco Bittencourt, publicada en el *Jornal do Brasil* [mayo de 1970], insistí aún más en

las palabras y, respondiendo a la pregunta sobre si los acontecimientos de Belo Horizonte habrían significado una nueva *Semana de Arte Moderna*,<sup>3</sup> respondí:

Mário de Andrade, en una conferencia conmemorativa por los 20 años de la realización de la *Semana* de 1922, afirma: “nosotros éramos los últimos hijos de una civilización que llegó a su fin”. Nosotros somos más pretensiosos: si nuestra civilización está podrida, volvamos a la barbarie. Somos los bárbaros de una nueva raza. Los emperadores del viejo orden que se cuiden. Trabajamos con fuego, sangre, huesos, lodo, tierra o basura. Lo que hacemos son celebraciones, ritos, rituales de sacrificio. Nuestro instrumento es el propio cuerpo, en oposición a las computadoras. Usamos la cabeza, en oposición al corazón. Y las vísceras, si es necesario. Nuestro problema es ético, en oposición al onanismo estético.

Y añadí:

La vanguardia no es sólo la actualización de los materiales, no es el arte tecnoló-

3 La *Semana de Arte Moderna* fue un festival artístico realizado en São Paulo a principios de los años veinte que se constituyó como un hito fundacional de la vanguardia brasileña. [Nota de las e.]

gico. Es un comportamiento, una forma de enfrentar las cosas, los hombres y los materiales, es una actitud definida ante el mundo. Es lo precario como norma, la lucha como proceso de vida. No estamos preocupados por terminar, y dar ejemplos. Por hacer historia-ismos.

*Quinze Lições Sobre Arte e História da Arte* fue otra novedad del evento, no sólo porque las fotos estaban en la calle, sino también porque ahí el curador, que es un crítico de arte, participaba como artista. Fue el primer trabajo que realicé como artista, aunque se tratara de temas de historia del arte. De cierta forma, fue un despliegue de mis clases de historia del arte, en las cuales, como ya mencioné, llevaba a mis alumnos a los supermercados, playas o zonas industriales para, mediante la confrontación, analizar movimientos artísticos como el *pop art*, el *minimal art* y el *earth art*. Traer la historia del arte a nuestra vida cotidiana, a las calles. Pasar del texto a la imagen.

Para realizar la serie, le pedí a Maurício Andrés Ribeiro que fotografiara ciertas áreas del Parque municipal. Una vez reveladas, las fotos se montaron sobre placas de madera y se colocaron frente al área u objeto fotografiado. Cada foto iba acompañada de un texto que establecía un vínculo o conexión significativa entre

el contenido de la imagen fotográfica y la obra de un artista de mi preferencia –Constantin Brancusi, Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Marcel Duchamp, etc.– o un capítulo de la historia del arte, como, por ejemplo, el cinetismo. O, al relacionar la imagen resultante con el área fotografiada, buscaba establecer determinadas ecuaciones estéticas, como por ejemplo, “el arte no deja marcas”, “arte: tensionar el ambiente”, “arqueología de lo urbano”. En realidad, lo que proponía era leer, en el paisaje del parque, la propia historia del arte universal y, en ambas, una parte de mi historia de vida.

**Frederico Morais cargando una caja de envases de Coca-Cola durante el proceso de montaje de la exposición *Nova Crítica* en la Petite Galerie, Río de Janeiro, 1970. Archivo Frederico Morais.**



FREDERICO MORAIS  
(BELO HORIZONTE, 1936)

Frederico Morais es un crítico e historiador del arte y curador brasileño. Su extensa trayectoria abarca más de 70 exposiciones y eventos artísticos en Brasil como en el exterior, y es autor de numerosas publicaciones sobre arte brasileño y latinoamericano. Morais es un actor clave de los cambios radicales en el arte y la cultura de los años 60 y 70: organizó eventos de arte público, fue pionero en el proyecto de sitio específico *Do Corpo à Terra* en 1970, introdujo nuevas formas de crítica y fue autor de obras audiovisuales. Como coordinador de cursos en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro promovió el museo como un laboratorio vital en plena dictadura militar del país. Uno de los proyectos más reconocidos de esta época fue *Domingos da Criação* (Domingos de creación), un proyecto participativo que tuvo lugar en 1971. Morais fue crítico de arte para los periódicos *Diário de Notícias* (1966-1973) y *O Globo* (1975-1987) de Río de Janeiro, así como un activo colaborador de numerosas revistas y publicaciones periódicas. En su carrera destacan exposiciones y publicaciones sobre el trabajo de Arthur Bispo do Rosario, del cual Morais tuvo un rol fundamental en su divulgación, así como su proyecto curatorial para la I Bienal do Mercosul (1997), realizada en Porto Alegre, Brasil, cuyo objetivo fue reescribir la historia del arte a partir de una perspectiva latinoamericana.