

ACERCA DEL NO-OBJETUALISMO: PROYECTOS ARTÍSTICOS EN LA CULTURA VISUAL BRASILEÑA

ABOUT NON-OBJECTUALISM: ARTISTIC PROJECTS IN BRAZILIAN VISUAL CULTURE

MARÍA ELENA LUCERO

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

<https://orcid.org/0000-0001-8226-7312>

elenaluce@hotmail.com

Recepción: 19 ene 2026

Aprobación: 30 jun 2026

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi20.27413>

RESUMEN

Este artículo analiza las prácticas artísticas de Lygia Pape y Antonio Manuel desarrolladas en 1967 y 1972. Se reflexionará sobre las categorías canónicas con las cuales las expresiones culturales generadas en el Cono Sur plantean divergencias en el marco de un contexto regional. Para ello se tendrán en cuenta dos hipótesis: que las obras mencionadas establecen un desvío respecto al concepto de desmaterialización que identificó a las propuestas estéticas del ámbito estadounidense y europeo; que, desde una perspectiva que subraya el rol de los cuerpos y las materialidades, las piezas de Lygia Pape y Antonio Manuel se articulan de manera más apropiada con los señalamientos de Aracy Amaral respecto al no-objetualismo, en tanto alternativa crítica al discurso hegemónico. Las fuentes consideradas son las acciones performáticas, los registros y los matices culturales que inciden en dichas producciones visuales.

Palabras clave: artes, cuerpos, política, regionalismo

ABSTRACT

This article examines the artistic practices developed by Lygia Pape and Antonio Manuel in 1967 and 1972. We will reflect on the mainstream categories with which the cultural expressions generated in the Southern Cone pose divergences within a regional context. To this end, two hypothesis will be considered: 1) The above mentioned works mark a deviation from the concept of dematerialization that identified aesthetic proposals of the American and European scene; 2) From a perspective emphasizing the role of bodies and materialities, the works produced by Lygia Pape and Antonio Manuel are more appropriately articulated with Aracy Amaral's statements regarding non-objectualism, as a critical alternative to the hegemonic discourse. The sources considered include performative actions, records and cultural nuances that have an impact on such visual productions.

Keywords: Arts, bodies, politics, regionalism

INTRODUCCIÓN

La dictadura en Brasil (1964-1985) fue una de las intervenciones militares en América Latina de mayor duración. De acuerdo con Marcos Roitman Rosenmann (2013), la dualidad instaurada a partir de la denominada Guerra Fría enfatizó la confrontación entre un Occidente cristiano y un Oriente comunista, presionando a las naciones aliadas para adoptar una posición ideológica definida. Los conflictos armados desatados bajo el pretexto de la liberación nacional formaron parte de una batalla de tono anticomunista que, finalmente, favoreció la hegemonía estadounidense. Esta elite dominante retrataba a los estados gubernamentales de corte democrático en el Cono Sur como organismos ineficaces a la hora de expulsar al enemigo político encarnado en el pensamiento marxista-leninista. El general brasileño Golbery do Couto e Silva se refiere a esta circunstancia en términos del peligro comunista que amenazaba a Brasil y a América Latina en general, lo cual podría desencadenar numerosos hechos de insurrección popular. Hacia 1964, el golpe de Estado removió al entonces presidente João Goulart, con la posterior conformación del partido ARENA (Aliança Renovadora Nacional). Las fuerzas armadas se subordinaron al imperativo estadounidense mediante la adhesión a programas sistematizados de intercambio de información especializada, con la asistencia y el entrenamiento militar en la Escuela de las Américas (Fort Gulick, Panamá). De este modo, en Brasil se produjo un estallido militar surgido bajo la protección de la DSN (Doctrina de la Seguridad Nacional), implementada tras la revolución de Fidel Castro en Cuba. En 1968, la promulgación del Acto Institucional N.º 5 (AI-5) implicó la prohibición de los derechos civiles y el incremento de los encarcelamientos, las muertes y las torturas físicas. Estas circunstancias sociopolíticas condicionaron en gran medida las manifestaciones culturales, las cuales procuraron eludir la censura instalada por dicho régimen autoritario.

En 1967, la artista Lygia Pape (Brasil, 1927-2004) confecciona un conjunto de cubos que formaron parte de *Saindo do ovo*. Tanto ella como los sambistas colaboradores desgarraban los papeles blancos que cubrían las estructuras geométricas hacia el exterior. Las acciones resultantes fueron registradas en un *film* que integró la posterior exhibición “Apocalipopótese (Guerra & Paz)” en Río de Janeiro en 1968. Por otro lado, Antonio Manuel (Portugal, 1947), también invitado a participar de la misma muestra, realiza en 1972 *O galo* (*The cock of the golden eggs*), una instalación en la cual ejecuta un *performance* individual sumergido en una especie de nido compuesto con ramas, hojas, arena y caracolas. Ambas son piezas artísticas donde los cuerpos realizan acciones a partir de distintos gestos y desplazamientos o, simplemente, manteniéndose en el mismo sitio. Tanto por el carácter efímero de los materiales como por la fugacidad de los movimientos, se evidencia la experimentación con los sentidos y la percepción desde la dimensión háptica.

En el campo artístico internacional y en relación con las dinámicas procesuales, la crítica de arte Lucy Lippard publica en 1973 su estudio sobre la desmaterialización del objeto, tomando como referencia temporal un lapso de seis años, entre 1966 y 1972. La autora seleccionó ejemplos en su mayoría del circuito internacional, con pocas producciones latinoamericanas. Años más tarde del ensayo de Lippard en el marco del “I Coloquio de Arte No-objetual y Arte Urbano” celebrado en 1981 en Medellín, Colombia, la teórica Aracy Amaral se refería a las prácticas artísticas en Brasil como los no-objetualismos al subrayar sus especificidades y sus disidencias con los accionismos europeos. Si bien el concepto de no objetualismo ha sido fuente de debates entre Aracy Amaral y Juan Acha, coincidieron en señalarlo como un rasgo común en muchas de las expresiones visuales identificadas con la apertura hacia el espacio, los movimientos corporales y los vínculos con el diseño ambiental. En base a las características estéticas y simbólicas de los proyectos artísticos mencionados, se plantearán las repercusiones del concepto de no-objetualismo y sus impactos en el arte brasileño.

LA DINÁMICA DE LOS CUERPOS

Para comprender la etapa previa a la aparición de estas prácticas artísticas, es necesario mencionar al Neoconcretismo, un movimiento surgido en 1959 en Río de Janeiro caracterizado como el vértice de la conciencia constructiva en Brasil, su explosión y expansión (Brito, 2007). Si bien se desarrolló durante unos pocos años, su legado cultural fue sumamente proteico en aquellas obras basadas en la geometría que a su vez incorporan atributos corporales y sensitivos.¹ Ante un panorama artístico donde el tono dominante era la abstracción concreta que afirmaba la autonomía de la obra en relación a los fenómenos sociales, el Neoconcretismo irrumpía como reacción a la geometría exacerbada y recuperaba elementos ligados a la expresividad, el subjetivismo e involucrando a los sentidos en la percepción del arte. Más tarde, el fenómeno de la *Tropicalia* reúne a algunos de los artistas neoconcretos en un contexto signado por la dictadura militar brasileña. La búsqueda de la libertad para eludir la censura instituida desde la política estatal se manifestaba a través de numerosas expresiones artísticas donde se incluía el arte, la música, el teatro, el cine, la poesía y la literatura. Los proyectos culturales invadían las calles, los espacios

1 Los artistas neoconcretos no se regían por principios ortodoxos en el arte, sino que tuvieron experiencias comunes compartidas. En 1959 Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Hércules Barsotti, Willys de Castro y Aluísio Carvão firmaron el *Manifiesto neoconcreto* redactado por Ferreira Gullar, quien describía al objeto artístico como un *cuasi-corpus*, esto es, el abordaje de la obra como un artefacto vital. Las ideas de Ferreira Gullar abrieron una serie de reflexiones sobre las articulaciones o lazos simbólicos y concretos de la actividad artística y poética con la trama social, lo cual adquirió connotaciones evidentes en el correr de la misma década e impactó en el pensamiento de las generaciones más jóvenes.

alternativos y los ámbitos periféricos, con diferentes formas de interpelar al público. De acuerdo con Carlos Basualdo, el movimiento tropicalista recupera ciertos clichés de la brasilidad desde una perspectiva irónica y celebradora, incluye las prácticas deambulatorias por las zonas marginales, inhóspitas y poco frecuentadas para obtener una experiencia inusual y alejada de las instituciones legitimadas (Basualdo, 2007). Se trató de una etapa altamente movilizadora que, empleando las manifestaciones culturales como herramientas de combate, confrontaría al régimen militar que sofocaba la escena brasileña.

Mixtura de elementos populares y eruditos, de formación docta y tradición oral, nacionalismo y extranjería, el tropicalismo fue una plataforma sincrética inserta en los medios masivos que revolucionó el cimiento cultural de los años sesenta. El término tropicalismo posee una gradación de matices. Quizás los significados más divulgados y difundidos remiten a la escritura de Gilberto Freyre o al movimiento liderado por Caetano Veloso en la música brasileña. La noción de tropicalismo de Freyre refiere al Brasil colonial, una versión que impregnó el imaginario social durante largo tiempo. Décadas más tarde, Caetano Veloso concibió al tropicalismo como la respuesta cultural que mixtura ritmos locales, una contracultura juvenil como apuesta irónica a la erudición musical vetusta. A partir de resignificar ciertos elementos presentes en el modernismo brasileño de 1922, el tropicalismo enfatiza la absorción de elementos foráneos para dar lugar a manifestaciones nuevas, una propuesta de la antropofagia cultural en este caso como resistencia a la dictadura militar. De ahí la alusión a los signos de la comunicación de masas, el ritmo *beat* propio de los 60, que es *mangue-beat* o la influencia del *axé* (Aguilar, 2003).² En general, en el tropicalismo se observan las influencias del pensamiento de Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Franz Fanon o Maurice Merleau-Ponty, de modo tal que dinamizaron una revisión crítica de la tradición moderna brasileña.

Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark o Lygia Pape, que habían participado de la experiencia neoconcreta, intervinieron en el espacio público con diferentes proyectos estéticos que estimulaban la participación de los espectadores. Lygia Pape había realizado obras en el plano como los *Tecelares*, xilogramados, y en el espacio como los *Ballets*

2 En el intento de un arte contestatario opuesto al régimen de facto los artistas se interrogan acerca de la función del arte y sus vínculos con la sociedad actual apelando a la participación colectiva y el rol activo del público. Caetano Veloso y Hélio Oiticica estuvieron relacionados con otros protagonistas del panorama musical como Gilberto Gil, Torcuato Neto, Gal Costa, Rogério Duprat, Tom Zé, Nara Leão y el grupo Os Mutantes, compartiendo una etapa de gran experimentación artística en Rio de Janeiro. La actitud irreverente de este movimiento provocó un giro de la idea del tropicalismo como sinónimo de un país con bellos paisajes y mujeres sensuales, y generó respuestas culturales en el campo del arte con una toma de conciencia política en el Brasil sesentista. El disco "Panis et circenses" fue presentado en 1968 y provocó un escándalo que terminó con la prisión de Veloso y Gilberto Gil. El tropicalismo ha sido sinónimo de resistencia.

Neoconcretos, diseñados junto a Reinaldo Jardim, que estaban integrados por conjuntos de módulos geométricos de colores entre los cuales el público se desplazaba y circulaba libremente, hecho que anticipa otras producciones de perfil interactivo. Sus libros-objetos realizados entre 1959 y 1961, en los que experimentó con el volumen, incluían el *Livro da Criação*, el *Livro da arquitetura* y el *Livro do tempo*. En *Caixa da formigas* de 1965, Lygia colocó un contenedor delgado con un pedazo de carne y hormigas que embestían sobre la materia orgánica junto a la frase “A gula ou a luxuria”,³ y la *Caixa da baratas*, una minuciosa alineación de cucarachas colocadas en un cuadro-objeto. En *Caixa Brasil*, cuya apariencia estética se asemeja a los poemas visuales característicos de los cincuenta en el ambiente literario paulista, la artista trabajó con cabellos identificados con las tres etnias representativas del mestizaje brasileño: rubio, indio, negro, sobre un fondo rojo, debajo de la palabra “Brasil”. En 1967, Lygia Pape realizó la acción performática filmada en 8 mm, *Saindo do ovo*. La artista construye cubos realizados con varillas y papel, en los cuales ingresa y se coloca en su interior. Desde ahí irrumpe hacia el espacio externo desgarrando la superficie del papel blanco (Imagen 1).



Imagen 1. *Saindo do ovo*. Lygia Pape (1967). Film de 8mm, 1:35 min.

<https://www.wikiart.org/en/lygia-pape/the-egg-1967>

- 3 Cabe destacar que Lygia Pape procedía del *Grupo Frente* liderado por el artista Iván Serpa, caracterizado por el arte concreto. En 1954 en Rio de Janeiro se conforma una agrupación llamada Frente que adhería a ciertos postulados del concretismo, incorporando diferentes soportes, texturas y enfatizando el uso del color pleno. Serpa, Abraham Palatnik, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica y Aluísio Carvão, junto al poeta José Ribamar Ferreira Gullar, impulsaron esta propuesta constructiva que aunaba geometría, experimentación cromática y material.

Tal como ocurre en el momento de la llegada del ser humano al mundo, aquí la salida del contenedor permite la apertura hacia una nueva dimensión vivencial. Guy Brett, quien cultivó una gran amistad con los creadores brasileños que tuvieron un rol protagónico en los años sesenta, definió a estas obras como interacciones de energías que eran activadas por el mismo espectador. La forma como un constructo geométrico de la condición abstracta se convierte en un acto de vida, una dimensión claramente visible en la obra de Lygia Pape (Brett, 2005). Para el teórico inglés, Pape materializa la celebración del esquema geométrico y del color en algunos de los módulos que integran el *Livro do tempo*. En *Saindo do ovo*, ese acto de propagación se multiplica y amplía, desplegándose aquello que la propia artista define varios años más tarde como la epidermización de una idea donde lo sensorial es un canal de conocimiento y de conciencia. La obra se convierte en un hecho artístico que propicia una analogía con el nacimiento en el mundo, con la vida en el contexto de la represión política. El origen desemboca en una acción performática sencilla de enorme fuerza simbólica y a su vez, liberadora. Pape elige un espacio abierto, en la arena y cerca del agua, completando la conexión con los elementos propios de la naturaleza que se incrementan en una suerte de sinestesia. La exacerbación de la dimensión corporal involucra una conexión teórica ligada a la perspectiva de género. Al respecto, Giunta (2018) ha analizado los modos en que las artistas mujeres postularon la emancipación de sus cuerpos a través de las prácticas artísticas, en el marco de un enfoque feminista. En un itinerario histórico que parte desde los años sesenta y setenta, se destacan los anhelos de denuncia e intervención del espacio público por parte de sus protagonistas. Estos proyectos artísticos fueron atravesados por episodios políticos, como las dictaduras que asolaron diversos países de América Latina y con efectos desencadenados en el plano emocional, afectivo y corporal. En ese sentido, Pape postula su obra como artista mujer y en el contexto de un feroz estallido militar que imponía la censura, la persecución, la muerte y la tortura en un entramado de poder y dominio masculino.

Más tarde, los derechos constitucionales quedaron suspendidos por el Acto Institucional N.º 5, decretado el 13 de diciembre de 1968, con persecuciones políticas, torturas y encarcelamientos ilegales. Por entonces, Lygia Pape realiza *O Divisor*, una gran tela blanca de unos treinta por treinta metros con aberturas internas por las cuales los participantes colocaban sus cabezas. La artista intentaba encontrar un método para darle un formato al paño cuando unos niños pequeños que paseaban por la calle se acercaron y sacaron sus rostros por los tajos. *O Divisor* de 1968 simboliza la reestructuración de un tejido social a través de una acción comunitaria. El recorrido artístico de Pape se abre hacia nuevas dimensiones sensoriales, donde el espectador adquiere un mayor protagonismo mediante la activación de sus sentidos. Un ejemplo de esta estrategia se observa en *Roda dos prazeres* de 1968, un conjunto de cuencos con líquidos de colores, ordenados de manera circular, cuyos sabores eran placenteros o desagradables, degustados por los asistentes. Las

sustancias contenían sal, pimienta, vinagre y estimulaban distintos efectos en cada una de las personas. Al respecto, su gran amigo y colega Hélio Oiticica afirmaba que Lygia estaba abierta a sucesivas erupciones y que su actividad artística fluía siempre como las estaciones, en acción. Así sucedía en *Saindo do ovo*, una pieza en la cual la estética minimalista del cuadrado blanco se fractura para abrir paso a la participación, desde el reposo de un centro de energía hacia el movimiento, inmanencia-trascendencia. Surge una condición a través del objeto, como decía Hélio, una *crecondição*, un estado optimista por fuera de las realidades represivas e inmerso en una actitud creativa.

EL APOCALIPSIS, EL NIDO Y EL ORO

Lygia Pape y Antonio Manuel participaron de la muestra colectiva “Apocalipopótese (Guerra & Paz)” organizada por Rogério Duarte, Hélio Oiticica y la propia Lygia del 6 al 28 de julio de 1968, dentro del evento “Arte no Aterro - Um Mês de Arte Pública” coordinado por Frederico Moraes en Aterro do Flamingo, Rio de Janeiro. El director de cine Raymundo Amado fue el responsable de la filmación del encuentro, en la cual también participaron Vlademir Días Pino, Pedro Escosteguy, Torcuato Neto, Sami Mattar, Pietrina Checacci y Antonio Manuel. El evento estuvo integrado simultáneamente por diferentes presentaciones y acciones de los artistas, con el objetivo de estimular la intervención del público en general. Se presentaron obras como *Sementes* de Lygia Pape; *Apoliroupas* de Sami Mattar; *As três graças do apocalipse* de Roberto Lanari; *Urnas quentes* de Antonio Manuel, perros amaestrados que obedecían las órdenes de Rogério Duarte y los *Parangolés* de Hélio Oiticica. La palabra “Apocalipopótese” fue concebida por Duarte a partir de la conjunción de “apocalipse”, “hipótese” y “apoteose”, haciendo hincapié en el carácter anticipatorio por parte del arte de una etapa socialmente violenta. Las *Urnas quentes* eran cajas construidas con maderas que contenían poemas y elementos diversos. Como estaban cerradas, se invitaba a los espectadores que asistieron a “Apocalipopótese (Guerra & Paz)” a tomar martillos que proporcionaba el mismo artista para romper las maderas, abrirlas y acceder a los objetos que se encontraban en su interior. Estas “urnas de votación caliente” poseen una connotación poderosa en aquella etapa histórica. También en 1968 expuso *Represão outra vez... eis o saldo*, una instalación construida con láminas impresas que estaban ocultas bajo fieltros negros, a las cuales el visitante tenía que levantar para poder observar las serigrafías. Dichas láminas tenían estampadas imágenes extraídas de los periódicos, que aludían a torturas o asesinatos perpetrados por el ejército brasileño en la dictadura militar.

Otilia Fiori de Arantes (2000) se refiere al período entre 1969 y 1974 como un momento de oscurantismo reinante, tras el cual, de a poco y lentamente, empiezan a surgir en la sociedad brasileña numerosos debates respecto a las producciones simbólicas, un hecho

posible gracias al retorno del exilio de artistas e intelectuales. Incluso luego del año 1975, si bien se prolongaron algunos proyectos marginales y contraculturales, se observa una vuelta a la práctica pictórica y a la figuración acompañada por el coleccionismo privado. En parte se diluyeron los anhelos de transformación política y las participaciones colectivas en el espacio público por parte de los grupos de artistas, como había ocurrido en la década anterior. Hacia 1972, Antonio Manuel presenta *O galo* (*The cock of the golden eggs*), una *performance* efectuada en el centro de una instalación hecha con ramas, caracolas y arena. El protagonista permanecía desnudo, sumergido en esa especie de nido y observando el exterior (Imagen 2).



Imagen 2. *O galo* (*The cock of the golden eggs*). Antonio Manuel (1972). Performance.

De modo similar a intervenciones como *O corpo é a obra* de 1970, donde el artista desnudo sube al tercer piso del Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro desafiando la censura y tras el rechazo del jurado a su propuesta, este gesto de mostrarse sin vestimenta le generaba un estado de liberación y autonomía (Calirman, 2008). *O galo* (*The cock of the golden eggs*) fue caracterizada por el poeta Décio Pignatari como un retorno a la

naturaleza y a la ecología, donde Manuel encarna un huevo sumergido en un nido, con las características que este conlleva: quietud, un estar-ahí, pero a punto de resquebrajarse. La situación bordea los límites de lo racional, y la escena es una antinoticia de un anti-comportamiento para un antipúblico. Los tres —noticia, comportamiento y público— son clandestinos y sofisticados. En ese espacio el artista confronta la rutina para atestiguar su tiempo. Al proyectarse en gestos mínimos, transforma el lenguaje y manipula los modelos de integración social en pos de un nuevo humanismo que determina el fin del progreso lineal y teleológico heredado de la cultura europea. Al año siguiente, Antonio Manuel intervino las páginas del jornal *O Dia*, perteneciente a la familia de Ivan Chagas Freitas. Con la complicidad de su amigo, desde esa plataforma gráfica el artista confeccionó los *Super jornais-clandestinas*, en los cuales estampaba sus fotografías en algunos de los ejemplares teniendo en cuenta la diagramación de origen. El 30 de mayo de 1973 se publicó en el periódico una noticia con referencias explícitas a la *performance*, bajo la frase “The cock of the golden eggs/médico do hospital afirma”. Junto a una pequeña fotografía con el torso desnudo se podía leer una descripción del episodio: por la mañana fue visto sentado en un nido poniendo huevos; el hombre-gallo de los huevos de oro estampaba en el cuerpo la sabiduría profunda. Se trata de una intrusión lingüística que también es visual, conceptual y semiótica porque trastorna el vocabulario frecuente que encontramos en los diarios habituales. En estos ejercicios conceptuales se destacan las complicidades colaborativas entre Lygia Pape y Antonio Manuel. En el diario del día 7 de junio de 1973, ambos artistas intervienen otro ejemplar de *O Dia* en el cual aparecía la frase “Chupava sangue dando gargalhadas” (“Chupaba sangre dando carcajadas”) al lado de una imagen de Lygia Pape disfrazada de vampiresa. Para Antonio Manuel *O galo* (*The cock of the golden eggs*) ha sido un acto físico ligado al cuerpo, a la vida y a la supervivencia. En un clima de censura, esta propuesta performática señalaba la imposibilidad y la impotencia, la tensión y la violencia reinante. De este modo, la figura del gallo encarna un sentido épico, existencial, social y combativo que convive de manera paradójica y ambivalente con lo improbable.

La pieza de Lygia Pape y la *performance* de Antonio Manuel comparten cualidades efímeras; son trabajos que requieren ser documentados. Por ende, la información en relación con sus aspiraciones artísticas, con los objetos empleados, las decisiones estéticas, las materialidades utilizadas, las localizaciones geográficas o las temporalidades resulta sustancial. La problemática en la constitución de archivos en el arte contemporáneo ha sido analizada por Andrea Giunta (2010), quien menciona la necesidad de considerar los contextos específicos en los cuales se producen y ejecutan las experiencias artísticas en América Latina. A partir de la necesidad de documentar los diferentes procedimientos que integran una obra, la noción de archivo se ha ampliado y expandido de manera notable, de modo que la autoridad histórica del archivo como tal es debatida y cuestionada. Estas producciones demandaron registros que pudiesen resguardar los distintos procesos

como archivos visuales. Son dinámicas que pueden ser reconstruidas a partir de escenas, ambientaciones, conexiones y articulaciones, tanto con su tiempo como con el presente, desde el cual es posible comprender el valor estratégico de las dos intervenciones espaciales.

DISIDENCIAS

Hacia febrero de 1968, Lucy Lippard y John Chandler publicaron “The dematerialization of art” en la revista *Art International*, un texto donde reflexionan sobre las incipientes prácticas conceptuales y la progresiva desmaterialización del objeto, a favor de priorizar la idea más que el semblante tangible y físico de las expresiones visuales. Desde esa misma posición, la autora a inicios de los setenta escribió *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, un volumen de enorme repercusión crítica donde reunía bibliografía especializada, libros editados, nombres de exposiciones, documentos, artículos, acciones, performances, *films* en Super 8, entrevistas y proyectos estéticos que tuvieron especial protagonismo en ese segmento temporal. Traducido al español posteriormente, Lippard recopiló manifestaciones conceptuales que en un principio evitaron la cooptación por parte de las instituciones legitimadas al utilizar nuevos dispositivos de exhibición en zonas abiertas a la participación del público. En su prólogo, la autora recuerda su viaje a la Argentina en 1968, donde queda impactada por el grupo de Rosario formado en 1965 y sus ideas radicalizadas. Dentro del capítulo dedicado a 1968, cita al *Ciclo de Arte Experimental* y a *Tucumán Arde* como eventos representativos de la época. El matiz analítico y el tono asertivo que aplica en general al concepto de desmaterialización se sustenta en referentes artísticos pertenecientes en su mayoría a la esfera europea y estadounidense. De esta forma, el término desmaterialización quedaba acotado a un alejamiento de los aspectos materiales del objeto artístico ligados a la singularidad o al atractivo formal para acercarse a la potenciación del uso del lenguaje (Lippard, 2004).⁴ Dichas características no siempre fueron representativas de las numerosas prácticas conceptuales y performáticas implementadas en América Latina o extremo Oriente, con lo

4 El libro, según lo señala Lippard, no intenta relevar movimientos artísticos sino fenómenos que poseen puntos de contacto, tanto en el continente americano como en otros países europeos, donde prioriza determinadas ideas acerca de la desmaterialización como la progresiva pérdida de interés en los aspectos materiales del objeto. Lippard se concentra en producciones fotográficas, documentos y textos, y a medida que avanza en su estudio destaca el carácter politizado de las propuestas conceptuales que evitan la institución-arte. Esto no sólo ocurre por la utilización de espacios no convencionales, sino por la paulatina desmaterialización del objeto y el alejamiento de la concepción materialista que estimulaba la fetichización objetual. La divulgación de técnicas alternativas de producción, entre las que se incluían los medios de comunicación masiva, promovía modos diferentes de circulación y percepción de la obra. También la simplicidad de transporte del arte conceptual significó una ventaja para los artistas, permitiéndoles un mayor desplazamiento en relación con los centros artísticos legitimados.

cual Lippard restringió la inclusión de estos sitios geográficos en este compilado, de manera similar al enfoque sobre los conceptualismos formulados por el teórico español Simón Marchán Fiz.

Años más tarde, en el marco del “Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano” dirigido por Juan Acha y efectuado en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, se reunieron académicos especializados para deliberar sobre el concepto de no-objetualismo. El “Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano” se desarrollaba de modo simultáneo a la “IV Bienal de Medellín”, con la asistencia de historiadores de arte y críticos destacados en la escena cultural internacional. Las polémicas que surgieron en el interior del encuentro se centraban justamente en discutir la vigencia o no de las representaciones pictóricas, gráficas o escultóricas de corte figurativo en contraposición con las expresiones visuales no-objetuales que tendían al arte procesual, al diseño, a la *performance* o a las ambientaciones. Los participantes de Latinoamérica que concurrieron al evento fueron Rita Eder, Aracy Amaral, Néstor García Canclini, Nelly Richard, Mirko Lauer, el propio Juan Acha, entre otros y otras.⁵ La intención de estrechar lazos con diferentes áreas de la creación, del entorno cotidiano y del diseño forma parte de los futuros postulados teóricos de Acha que confluyen en los cuantiosos libros publicados alrededor de estas temáticas. De acuerdo con Juan Acha, el no-objetualismo pone en crisis la idea de obra como solamente una pieza para ser contemplada desde el punto de vista estético, y de este modo subraya la incidencia del regionalismo latinoamericano en la producción, circulación y consumo visual. Acha concebía al no-objetualismo como un giro del objeto puro hacia la ambientación y el entorno circundante. Dicho proceso desembocaría en la realización de diseños, el surgimiento de tendencias ambientalistas, en los intentos de fundir arte y vida cotidiana y en distintos aspectos que caracterizan la cultura posmodernista, es decir, múltiples maneras de dar la espalda a la pureza del objeto (Acha, 1981). En sus escritos críticos, el autor hizo permanente hincapié en la contextualización de la realidad artística, como superación de la idea de la historia del arte como la mera sucesión de obras de calidad o del concepto de genio, como es costumbre en la historia occidental del arte. En síntesis, la práctica artística equivale a un proceso que involucra a la comunidad entera en tanto fenómeno sociocultural. El carácter anti-narrativo y de anti-entretenimiento fue un atributo distintivo de los no-objetualismos, así como el tono impugnador, visible en el activismo cultural donde se incluye el arte conceptual, las acciones e intervenciones. De esta manera, Acha marca una vía de pensamiento para repensar los sucesos históricos locales en consonancia con los intereses

5 En la exhibición que acompañaba al *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* participaron artistas como Cildo Meireles, Manuel Felguérez, No-Grupo, Felipe Ehrenberg, Ana Mendieta, Teresa Burga y Marie-France Cathelat, Carlos Zerpa, Marta Minujín y Adolfo Bernal, entre otros.

culturales de la región, a partir de la urgencia de observar y examinar las necesidades y los procesos específicamente latinoamericanos.

Haciendo foco en el ámbito brasileño, la crítica Aracy Amaral planteaba algunas premisas fundamentales sobre las prácticas artísticas en el Cono Sur. Localiza al arte de Brasil en un punto de indefinición entre la producción visual y el juego, el poder y la corrupción, lo profesional y lo *amateur*, el evento social y el evento artístico, el coleccionista y el *mar-chand*, el arte y la exhibición, la religión y la fiesta, artista y pseudo-artista (Amaral, 2011). Esta porosidad en las categorías o la falta de límites precisos sería una muestra de vitalidad, la señal de una sociedad en continuo movimiento y dinamismo social. Esta suerte de confusión o apertura de sentidos para Amaral proviene del siglo XVIII con las mixturas raciales de sangre negra, europea e indígena. Las peculiaridades que distinguen al no-objetualismo en América Latina de las expresiones artísticas de Europa y Estados Unidos se cimentan en la inclusión de la creatividad o la connotación política en un sentido amplio a través de la metáfora. Los artistas se muestran comprometidos con el aquí y ahora, con proyectos que se diferencian de aquellos que proceden de los centros cosmopolitas de irradiación internacional. Para Aracy Amaral, la atmósfera depresiva que envolvía ciertas exhibiciones performáticas como las del accionismo en Viena no ha tenido injerencia en Brasil. Existe en nuestra región una condición esotérica en las expresiones artísticas donde la utilización del cuerpo posee un anclaje fundamental en las fiestas populares. La influencia del carnaval, de los ritos como el *candomblé*, de las fiestas profano-religiosas, de las luchas como *capoeira*, repercute en gran medida en los proyectos culturales, a lo cual se suman el erotismo y el hedonismo del clima tropical.

Las reflexiones sobre el no-objetualismo que proceden del Coloquio en Medellín han sido recuperadas por Miguel López (2017), quien advierte la importancia del surgimiento de eventos de este tipo donde, a la par de muestras de obras plásticas, se llevaban a cabo de manera paralela foros de profesionales de la crítica de arte. La incorporación de espacios de discusión, debate y conversación imprimió un giro en estos encuentros, que trascendían la mera observación de las piezas exhibidas para cuestionar las influencias de diversas instituciones culturales procedentes de Estados Unidos o Europa. Para López, el término no-objetualismo no es sinónimo de la desmaterialización definida por Lucy Lippard, ya que involucra una crítica de tono marxista en relación con las políticas de representación de la modernidad occidental heredadas de la cultura hegemónica europea. Si bien con el tiempo el concepto quedaría olvidado, es necesario revalorizarlo y rescatar su importancia en relación con el registro establecido que diferencia las expresiones latinoamericanas de los ejemplos propios del *mainstream*. Ante este panorama, el no-objetualismo no solo desestabiliza el paradigma occidentalizante y burgués sobre el objeto de arte, sino que abre la posibilidad de teorizar sobre el carácter efímero, transitorio y

público de las prácticas artísticas locales. Desde ese ángulo, el autor sugiere la revisión del no-objetualismo desde su significado crítico para recobrar un concepto que, si bien en su momento pudo haber sido pensado como un legado frágil, con el tiempo adquiere otras connotaciones respecto a su posible impacto en las prácticas artísticas regionales.

MATICES CULTURALES

Existen una serie de rasgos específicos visibles en las manifestaciones artísticas del ámbito regional. En Brasil, podemos divisar ciertos atributos de la cultura que repercuten en los proyectos artísticos, que conviven y se fortalecen mutuamente. Se trata de las dimensiones simbólicas vinculadas a la práctica performática, la noción de tropicalismo en tanto rasgo identificadorio, el impacto de rituales como el carnaval y la presencia del erotismo en relación con un contexto cultural atravesado por fuerzas represivas.

Respecto a la *performance*, Coco Fusco (1999) encuentra singularidades en los desarrollos artísticos en América Latina que se distinguen de las manifestaciones del *mainstream*. En ese sentido, las acciones desplegadas en el seno de los movimientos culturales euroamericanos buscan atravesar el plano racional para arribar a una experiencia puramente corporal, erosionan la concepción tradicional de objeto artístico y enfatizan la dimensión efímera de la ejecución performática. En cambio, los *performeros* latinos se nutrieron, en general, de un vocabulario simbólico ligado a las raíces precolombinas, coloniales y católicas, el cual intenta alcanzar la unión estrecha entre lo terrenal y corporal. Asume una serie de problemáticas relacionadas con el arte, la sociedad, el lenguaje y el poder. La impronta de la religiosidad se suma a las vivencias que proceden de la desaparición de los cuerpos y la brutalidad militar. En un sentido general, los latinos cimentan sus gestos corporales en la cultura sincrética local en pos de crear un lenguaje somático propio, más allá del impacto que puedan provocar tendencias globales como el *body art* o el situacionismo. Respecto al carnaval, Roberto Da Matta (1997), describe los modos en que se despliega este rito comunitario fundamental para Brasil, en un espacio del cual se apropia, se habita y se disfruta. Tanto la calle como la avenida son ocupadas con encuentros, bailes y dramatizaciones de tipo teatral que reinventan el sitio urbano en el período de carnaval. Se superponen diferentes sucesos y acontecimientos en un mismo espacio-tiempo, y que desembocan en un contexto específico dramático. Este universo social posee una intensidad mayor a lo que habitualmente está acostumbrada la cultura occidental, de modo que el carnaval funciona como un evento múltiple de enorme potencia visual y sensual, y que posibilita un ejercicio social donde distintas visiones de la realidad se superponen en un orden sincrónico. Para Da Matta, el mundo carnavalesco redefine la sociedad brasileña donde se priorizan experiencias como los rituales, la dramatización y

los símbolos comunitarios. En franca oposición al recato y el pudor, se popularizan situaciones con la exhibición de los cuerpos desnudos y en movimiento. Tanto en los gestos, las canciones, los sonidos y las escenografías, el mundo social se celebra colectivamente. En los disfraces o las comparsas se incluyen temáticas como el *malandragem*, la esclavitud, la nobleza, la mitología o las costumbres culinarias en un clivaje cultural que abarca la dialéctica permanente entre lo jerárquico y lo igualitario. Es en este sentido que en el carnaval surge la posibilidad de descomponer o fragmentar los grupos elementales, los sectores sociales delimitados de acuerdo con sus orígenes raciales, su solvencia económica o el acceso a la educación. Los límites se tornan difusos; la regla es, paradójicamente, no tener regla. Asimismo, Gustavo Lins Ribeiro (2004) examina este tipo de experiencias regionales y describe los estereotipos que han caracterizado en general a Brasil; uno de ellos es el tropicalismo. Más allá del momento específico en las artes, las letras, la poesía, la música y el teatro, tal como se ha mencionado anteriormente, el concepto comprende numerosos significados en relación con las representaciones culturales, cívicas y sociales. La noción de tropicalismo ha estado asociada muchas veces a la erotización personificada en el cuerpo de las mujeres indias, negras o mestizas, pero también resurge en los ritmos sensuales, las danzas o, como señala el autor, la folclorización del *jeitinho*.⁶ La repercusión del tropicalismo en la sociedad brasileña se observa en las representaciones de la floresta y aparece tanto en la literatura de corte nacionalista como en las artes visuales que subrayan la exuberancia del paisaje, la flora y la fauna. En esta vía, la noción de tropicalismo habilita metanarrativas tanto positivas —el retrato de una comunidad alegre y sensual— como negativas —la subjetividad perezosa— que conviven en el imaginario cultural brasileño. Asimismo, la presencia del erotismo y la sexualidad cobraron otra impronta en la etapa represiva de la década del sesenta; se observa una suerte de liberación de los roles sexuales y las cargas afectivas como parte de la revolución sexual. De acuerdo con Carlos Figari (2009), emerge cierta condición de anarquismo en el plano sexoafectivo que estimula la libre experimentación del deseo y la desestructuración de las normas moralistas que acallaban las voces disidentes con relación a los mandatos sociales. Tanto las demostraciones de amor, placer, juego y sexo eran conductas frecuentes en los jóvenes de entonces en un clima de época que, en oposición a la adversidad política, estimulaba clandestinamente la profusión de los encuentros, los contactos íntimos, los relatos que narraban las experiencias eróticas y la búsqueda de otros cuerpos.

A partir de estas definiciones, cabe preguntarse si existen categorías estrictamente delimitadas que se puedan aplicar en general a las expresiones culturales en América Latina. Al respecto, Pablo Oyarzún Robles (2015) advierte la existencia de una crisis de

6 Expresión lingüística que remite a la imprevisión, la flexibilidad o la espontaneidad.

la representación en las manifestaciones visuales que se inscriben en el arte latinoamericano. La hibridación como un fenómeno permanente, la ironía melancólica o la memoria traumática son aspectos que conviven en una ambigüedad constante. Esta dinámica acontece en el interior de un código visual y estético que es naturaleza fabulada —creación poética— e historia no fabulable —la violencia histórica que ha devastado a los países del Cono Sur—. Por lo tanto, para un análisis del arte producido en nuestras regiones, es importante tener en cuenta la inscripción del contexto local, de la coyuntura política, del emplazamiento físico y del lugar de enunciación. En los proyectos de Lygia Pape y Antonio Manuel se detecta la aparición de rasgos estéticos y simbólicos propios del entorno cultural. La performatividad es una condición clave donde el rol del cuerpo de los artistas constituye un eje central. Irrumpir en el espacio circundante con la intención de arrojarse al mundo, surgir, nacer, o permanecer en la arena en medio de un nido ficticio define sus movimientos y sus gestos. Habilitan un lenguaje visual que integra el conjunto de propuestas ligadas a esta coyuntura histórica. Asimismo, el carnaval como práctica ritual y simbólica exagera la teatralización y la dramatización, aspectos que inciden en las obras de estos artistas. El despliegue de un tiempo simultáneo con las vivencias subjetivas organiza nuevas formas de experimentar el mundo circundante, en ambos casos enlazados con la noción de naturaleza. En cada una de estas escenificaciones subyace una connotación del tropicalismo como término relacionado con sitios cálidos y desconocidos. En su dimensión cultural, representativa de un Brasil nativo y originario, el tropicalismo engloba al paisaje, al clima cálido, a la naturaleza y a sus materialidades; en estos casos se trata de la arena, las ramas, el huevo y los cuerpos. Cuerpos que en su desnudez invocan el erotismo no solo como costumbre de la región tropical, sino como dispositivo de resistencia frente a la censura. Siguiendo a Oyarzún, estas obras constituyen naturalezas fabuladas en tanto creaciones poéticas, que coexisten con una etapa atravesada por una historia no fabulable, la violencia que desangró Latinoamérica durante las dictaduras.

CONCLUSIONES

Las piezas artísticas de Lygia Pape y Antonio Manuel que hemos analizado, *Saindo do Ovo* de 1967 y *O galo* (*The cock of the golden eggs*) de 1972, establecen tensiones, contraposiciones y desvíos con respecto a las categorías canónicas de la historia del arte de perfil occidentalizante, la cual ha privilegiado en general el semblante filosófico y tautológico de las obras en relación con sus propiedades sensibles y materiales. Dentro de los estudios efectuados por Lucy Lippard, la inclusión de artistas latinoamericanos en el compendio que publica en 1973 es escasa. A diferencia de esta perspectiva donde se priorizan las producciones euroamericanas, Aracy Amaral retoma el no-objetualismo planteado por Juan Acha al subrayar la incidencia del contexto regional. En su discurso teórico, remarca la fluctuación de categorías en las prácticas artísticas locales al señalar la convivencia

de figuras disímiles como el arte y la exhibición, la religión y la fiesta, el artista y el pseudo-artista. Para Amaral, Antonio Manuel fue el primero en hacer “arte corporal” con una clara orientación hacia la provocación y la reacción sorpresiva del público, rozando lo escandaloso. En síntesis, en el intento de teorizar sobre las propuestas artísticas provenientes del territorio latinoamericano, encontramos muy poca repercusión en las recopilaciones o en los estudios de corte analítico que se difundieron durante largo tiempo por aquellos años, no solo en el espacio de la crítica de arte, sino en los recintos académicos.

Las contribuciones de Lucy Lippard no abarcan la complejidad que caracterizó a las manifestaciones culturales brasileñas en los casos que nos ocupan. Cabe destacar que, más allá de una posible autocrítica por parte de Lippard en sus últimos trabajos, el campo artístico del Cono Sur plantea una serie de problemáticas específicas que varían de acuerdo con las tradiciones locales. Lygia Pape y Antonio Manuel imprimieron un carácter disruptivo en sus trabajos, tanto por el rol que desempeña el cuerpo como por el carácter vital de estas propuestas en medio de una coyuntura política de gran hostilidad. Las dimensiones culturales que forman parte del imaginario social en la región, tales como la práctica performática, la impronta del tropicalismo o la coexistencia del erotismo en las tradiciones de la población brasileña, conforman una red simbólica de enorme potencia que vigoriza las expresiones artísticas.

Las hipótesis mencionadas, tanto el deslizamiento de ambas acciones artísticas del significado canónico de la desmaterialización como la articulación con el no-objetualismo en tanto opción crítica a la narrativa dominante, se sustentan en el despliegue teórico detallado. La plataforma cultural local genera la búsqueda de categorías diferentes para examinar los gestos, las acciones o las representaciones visuales localizadas en el último tramo de la década del sesenta e inicios del setenta. De esta forma, conceptos como el no-objetualismo tienen un impacto mayor en el momento de analizar estos proyectos. A través de la recuperación de este concepto para referirnos a proyectos culturales dentro del territorio brasileño, cobra fuerza no solo la injerencia del contexto, sino el influjo del viraje político en la región a raíz de la irrupción de los gobiernos militares en Latinoamérica. En síntesis, las producciones visuales de Lygia Pape y Antonio Manuel se dinamizaron a través de la mixtura entre el hacer lúdico, la crítica corrosiva y la intervención en el universo social desde un lugar subrepticio.

REFERENCIAS

- Acha, J. (2011). Teoría y prácticas no-objetualistas en América Latina. En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*. Fondo editorial Museo de Antioquía/Museo de Arte Moderno de Medellín, pp. 75-88.
- Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Beatriz Viterbo Editora.
- Amaral, A. (2011). Aspectos do não-objetualismo no Brasil. En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*. Fondo editorial Museo de Antioquía/Museo de Arte Moderno de Medellín, pp. 149-156.
- Basualdo, C. (2007). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. Cosac Naify.
- Brito, R. (2007). *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac & Naify.
- Brett, G. (2005). Uma cronologia de encontros, 1964-2005. En G. Brett, *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Contracapa, pp. 16-31.
- Calirman, C. (2008). Naked Man, Flaming Chickens: A Brief History of Brazilian Performance Art. En D. Cullen (Ed.), *Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. El Museo del Barrio, pp. 102-113.
- Da Matta, R. (1997). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de Cultura Económica.
- Fiori de Arantes, O. (2000). Después de las vanguardias (años 60 y 70). En A. Amante y F. Garramuño (selección, traducción y prólogo), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Biblos, pp. 219-242.
- Figari, C. (2009). *Eróticas de la disidencia en América Latina. Brasil, siglos XVII al XX*. CLACSO/CICCUS.
- Fusco, C. (1999). El performance latino: la reconquista del espacio civil. En J. Jiménez y F. Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos, pp. 93-106.
- Giunta, A. (2010). *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Palinodia.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon sus cuerpos*. Siglo Veintiuno.
- Lins Ribeiro, G. (2004). Tropicalismo y europeísmo. Modos de representar a Brasil y Argentina. En A. Grimson, G. Lins Ribeiro y P. Semán (comps.), *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*. Prometeo, pp. 165-195.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- López, M. A. (2017). *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Metales Pesados.
- Oyarzún Robles, P. (2015). *Arte, visualidad e historia*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Roitman Rosenmann, M. (2013). *Tiempos de oscuridad. Historia de los golpes de Estado en América Latina*. Akal.