

Del espacio cinético al espacio neoconcreto: antecedentes de la instalación artística en Latinoamérica

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Rodrigo Bruna

Universidad de Chile, Chile
rodrigo.bruna@u.uchile.cl

—

Recibido: 13 de marzo de 2022

Aceptado: 14 de junio de 2022

Cómo citar este artículo: Bruna, Rodrigo (2023). Del espacio cinético al espacio neoconcreto: antecedentes de la instalación artística en Latinoamérica. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(33). pp. 24-37.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19938>

Información

Parte del presente artículo se presentó como ponencia en el III Congreso Internacional de Artes y Culturas, instancia que se realizó en conjunto con la Université de Bourgogne (17-18 de febrero de 2022).



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Hélio Oiticica, *PN1 Penetrable*, 1960 (reconstrucción 2016).
Fuente: Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.



Del espacio cinético al espacio neoconcreto: Antecedentes de la instalación artística en Latinoamérica

Resumen

Durante la década de los años cincuenta, el arte cinético y el neoconcreto materializaron las influencias de los movimientos de vanguardia en Latinoamérica. Gracias a esto, los artistas emprendieron un camino de exploración en torno al espacio, los fenómenos sensoriales y el rol activo del espectador. A través de este artículo buscamos reconstruir una genealogía de la instalación artística en el continente, a partir de los aportes generados por estos movimientos. En atención a este objetivo, proponemos una metodología de trabajo orientada al análisis crítico de documentos escritos y obras emblemáticas del periodo, que responden a las problemáticas planteadas en este escrito. A la luz de los resultados obtenidos, pudimos constatar que los primeros antecedentes de la instalación se nutrieron de los cuestionamientos levantados por estos movimientos en torno al objeto artístico, el espacio de exhibición y el rol de espectador.

Palabras clave

arte cinético; arte neoconcreto; arte latinoamericano; vanguardias artísticas: instalación artística

From kinetic space to neoconcrete space: The background of installation art in Latin America

Abstract

During the 1950s, kinetic and neo-concrete art brought to life the impact of the avant-garde movements in Latin America. Through this development, artists embarked on a path of exploration around space, sensory phenomena and the active role of the viewer. In this article we seek to reconstruct a genealogy of installation art in the continent, based on the contributions of both these movements. We propose to focus on the critical analysis of written documents and emblematic works of the period, which answer some of the issues raised herein. In light of the results we obtained, we were able to verify that the first antecedents of installation art derived from the questions raised by these movements around the nature of the art object, the exhibition space and the role of the viewer.

Keywords

kinetic art; neoconcrete art; Latin American art; artistic avant-garde: installation art

De l'espace cinétique à l'espace néoconcret : Les antécédents de l'installation artistique en Amérique latine

Résumé

Au cours des années 1950, l'art cinétique et l'art néo-concret font revivre l'impact des mouvements d'avant-garde en Amérique latine. A travers ce développement, les artistes se sont lancés dans une voie d'exploration autour de l'espace, des phénomènes sensoriels et du rôle actif du spectateur. Dans cet article, nous cherchons à reconstruire une généalogie de l'installation artistique sur le continent, basée sur les apports de ces deux mouvements. Pour ce faire, nous proposons de nous concentrer sur l'analyse critique de documents écrits et d'œuvres emblématiques de l'époque, qui répondent à certaines des questions soulevées ici. À la lumière des résultats que nous avons obtenus, nous avons pu vérifier que les premiers antécédents de l'installation découlaient des questions soulevées par ces mouvements autour de la nature de l'objet d'art, de l'espace d'exposition et du rôle du spectateur.

Mots clés

art cinétique ; art néoconcret ; art latino-américain; avant-garde artistique : installation artistique

Do espaço cinético ao espaço neoconcreto: Os antecedentes da instalação na América Latina

Resumo

Durante a década de 1950, a arte cinética e o neoconcretismo reviveram o impacto dos movimentos de vanguarda na América Latina. Através deste desenvolvimento, os artistas embarcaram num caminho de exploração em torno do espaço, dos fenómenos sensoriais e do papel activo do espectador. Neste artigo, buscamos reconstruir uma genealogia da instalação artística no continente, a partir das contribuições desses dois movimentos. Para isso, propomos focar na análise crítica de documentos escritos e obras emblemáticas da época, que respondem a algumas das questões aqui levantadas. À luz dos resultados que obtivemos, pudemos verificar que os primeiros antecedentes da instalação partiram das questões levantadas por esses movimentos em torno da natureza do objeto de arte, do espaço expositivo e do papel do espectador.

Palavras-chave

arte cinética; arte neoconcreta; arte latino-americana; vanguarda artística: instalação artística

Ruraska ñugpamandata kauachii sumaglla Chasallata mana allilla iuiakunaua

Maillallachiska:

Pichaka chungu wata llillakakunaua kai apachiikuna kallarikakuna kawachii, Nukanchi kikinmakiwai chakiwa tukui mulluripa ningapa imasam kausanchipainispa kai ruragkuna ñambi kawachingamanda kaikunata katichingapa, kai kilkaiwanunanaku chara kauasachuku ñugpamandakawaita maimanda samunakunchi, kuiuripa Nukanchi kikin ruraspaspa, chi nispa kauanaku imasa ñugpasinama katichinga sugkunata pusumuspa, tapuchispa, iman ainankuna kai pangapi tiaskata uiaura, chi uramanda kai pangapi tiaskata uiaura, chi uramanda nispa ninakunchi ñugpamandatakuna llukaskakunasi iapa tapuchiikuna atariskakuna chapsiriska tukui kauachingapa kanchasinama.

Ministidu Rimangapa:

Kauachii chapsirispatakui; ruraikuan mana allilla apachiska; ruraikun kasa llagta sutipi apachiska; kulluri; llallaspa Ruraspa kauachingapa

Introducción

Para comprender los antecedentes de la instalación artística en Latinoamérica es necesario remitirse a la segunda mitad del siglo XX, periodo en el cual la contingencia política y la influencia de los movimientos de vanguardia marcaron la modernización de las escenas artísticas en el continente. Bajo este contexto, el movimiento cinético y el neoconcreto marcaron un hito a partir de sus exploraciones en torno al objeto artístico, el espacio de exhibición y el rol del espectador.

En atención a lo expuesto surgen algunas preguntas que orientan el presente trabajo: ¿Qué impacto tuvieron el cinetismo y neoconcretismo en el surgimiento de la instalación en Latinoamérica? ¿Qué puntos de encuentro se pueden constatar entre estos dos movimientos en relación al uso del espacio y al rol del espectador? ¿Qué papel jugaron los museos y galerías en la visibilización y validación de estas obras en el contexto latinoamericano? En vista de estas interrogantes, el presente artículo tiene como objetivo reconstruir una genealogía de la instalación sobre la base de los aportes generados por estos dos movimientos. Con este fin proponemos una metodología de trabajo orientada al análisis de documentos escritos y obras emblemáticas del periodo, las cuales atienden a las problemáticas propuestas en esta investigación. Este material será examinado desde una perspectiva histórico-crítica con el fin de describir, interpretar y comprender los alcances de nuestro objeto de estudio.

En conformidad con lo planteado estructuraremos el presente trabajo en cuatro apartados. En primer lugar, abordaremos el contexto político, económico y cultural en Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo XX, con el objetivo de situar el proceso de modernización de las escenas artísticas en el continente. En segundo lugar, analizaremos el movimiento cinético a partir de las obras de Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto y Julio Le Parc con el fin de comprender el ideario reflexivo de estos artistas en torno a problemas vinculados al espacio, el color y el movimiento. En tercer lugar, examinaremos el movimiento neoconcreto a la luz de los trabajos de Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica. Mediante sus obras buscamos constatar cómo la dimensión subjetiva y sensorial de una obra define el uso del espacio y el rol del espectador. Finalmente, concluimos el escrito con una síntesis de los aportes surgidos de esta investigación.

Latinoamérica: entre el ímpetu revolucionario y los anhelos de progreso

Durante la década de los cincuenta y sesenta el devenir político, económico y cultural en Latinoamérica estuvo determinado por dos hechos: la Guerra Fría (1947-1991) y la Revolución Cubana (1959). El fin de la Segunda Guerra Mundial dividió al mundo en dos bloques: por un lado, el modelo capitalista estadounidense y por el otro lado el modelo comunista soviético. Ambas concepciones, desde su radicalidad, buscaron instaurar un nuevo orden mundial que asegurara la paz y la prosperidad al conjunto de las naciones. Esta división generó una confrontación ideológica y geopolítica, que propició el surgimiento de conflictos armados y zonas de influencia, que intentaron restringir el poder y el influjo de estas dos superpotencias.

La Revolución Cubana se transformó en un hito que marcó la incursión del bloque soviético en el continente. Este hecho motivó el bloque económico de Estados Unidos al régimen de Fidel Castro, así como la expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos en 1962. A este respecto el historiador Renzo Ramírez nos señala:

No es extraño que las decisiones de intervención o bloqueo continental estuvieran relacionadas con la defensa de los intereses expansionistas estadounidenses y la lucha contra el «comunismo internacional», posición que estuvo más allá de mirar los problemas socio-económicos de la región. (Ramírez, 2020, pp. 199-200).

La política de contención implementada por Norteamérica, ante la amenaza comunista, tensionó el ambiente incentivando un sentimiento antiimperialista, que fue recogido por los movimientos revolucionarios de izquierda. Dichos movimientos propiciaron una escalada que pasó del compromiso ideológico a la acción armada a través de células guerrilleras. Mediante su actuar, estos grupos intentaron no solo replicar los efectos de la Revolución Cubana, sino también enfrentar las dictaduras militares de extrema derecha apoyadas por los Estados Unidos.

Por su parte, las dictaduras tenían la “función de contrarrestar el auge del movimiento guerrillero y el potencial enemigo interno opositor y comunista” (Ramírez, 2020, p. 167). Mediante un actuar violento y represivo estos regímenes dejaron tras de sí un manto de muertes, torturas y exilios.

Otro hecho relevante fue la implementación del programa Alianza para el Progreso (1961-1970), iniciativa creada bajo el gobierno de John F. Kennedy y que tuvo como objetivo fomentar la cooperación económica y política con los países latinoamericanos. A través de este programa, Estados Unidos buscó mantener su influencia y control sobre los gobiernos, escudándose en su rol de garante de la democracia y las libertades individuales.

Bajo este escenario político, el quehacer económico en el continente estuvo marcado por un modelo desarrollista impulsado por el Estado y orientado a la industrialización de la economía y a la sustitución de importaciones. Por medio de este modelo se buscaba incrementar el valor agregado de las materias primas, además de impulsar el crecimiento del mercado interno y el consumo.

Dentro de las transformaciones económicas impulsadas durante este periodo destacamos la Reforma Agraria y la nacionalización de los recursos naturales, dos acciones que, pese a su impacto, no lograron revertir los índices de pobreza, poniendo en entredicho los anhelos de progreso que el modelo capitalista proclamaba.

Latinoamérica, durante estos decenios, experimentó un importante crecimiento demográfico que respondió, entre otros factores, a un incremento de la natalidad y al proceso de migración campo-ciudad. Como resultado de este crecimiento surgieron grandes núcleos urbanos que no contaban con una planificación urbanística adecuada que respondiera a las necesidades de vivienda, transporte y servicios básicos. Dicha situación provocó la aparición de barriadas periféricas, donde la pobreza y la marginación marcaron los destinos de amplios sectores de la población.

En el contexto de esta revisión, creemos relevante destacar el papel desempeñado por los distintos actores de la sociedad civil en los procesos de transformación vividos en el continente durante estas décadas. A este respecto destacamos el rol desempeñado por el movimiento obrero y campesino, movimientos que asumen su protagonismo en el sistema político a partir del fortalecimiento de organizaciones sindicales y partidarias. Por su parte, los estudiantes se hacen partícipes de las reformas al sistema universitario, a la luz de las nuevas demandas sociales y políticas que imperan en el mundo.

En igual sentido, artistas e intelectuales latinoamericanos asumen un compromiso político y de acción a través del cual proponen un ideario cultural que no

responda a los intereses de una élite ni a las influencias externas, sino a los intereses de una sociedad que construye su identidad desde lo latinoamericano. Mediante esta construcción identitaria se aspira a romper la dependencia cultural norteamericana y europea, aplicando un modelo de emancipación que empodera al sujeto como agente crítico y transformador de su realidad. Bajo estas premisas se hace inevitable pensar en aquellos artistas que se nutrieron y participaron directamente de la escena internacional. Para ellos la revolución comienza desde la emancipación de los lenguajes y desde un lector-espectador protagonista de esta revolución artística y cultural. En este contexto podemos afirmar que la abstracción geométrica constructivista, surgida en este periodo, respondió a este espíritu de cambio, cuestionando el canon representacional y la mirada exótica y primitivista con que se observaba y validaba la producción artística latinoamericana.

El espacio cinético: las posibilidades del color y el movimiento

En el año 1955 se realizó en la Galería Denise Renè de París la exposición *Le Mouvement*, hito inaugural del movimiento cinético¹. A partir de este hito se incorporan las nociones de movimiento y tiempo como elementos configuradores de una obra que rompe su condición estática de la pintura y la escultura.

Dentro del cinetismo tres artistas latinoamericanos se transformaron en actores relevantes del movimiento y su propagación. Nos referimos a los venezolanos Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto y al argentino Julio Le Parc. Estos artistas iniciaron un camino de exploración formal a partir de un trabajo centrado en conceptos como el espacio, color, tiempo y movimiento. En atención a este punto el crítico Damián Bayón constata la existencia de dos tipos de artistas:

[...]quienes se contentan con experiencias ópticas en el plano y los que, por el contrario, buscan su expresión por medio de la tridimensionalidad. Los que no sólo cuentan con el espacio, sino con el tiempo, con el dinamismo y con los materiales y las técnicas nuevas. (Bayón, 1965, p. 72).

¹ En la muestra participaron los artistas: Yaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Egill Jacobsen, Jesús Rafael Soto, Víctor Vasarely y Jean Tinguely. En el marco de la muestra, Vasarely publicó *Notas para un manifiesto*, declaración con la que el arte cinético se formaliza teóricamente.

En el contexto latinoamericano, Venezuela y Argentina son en una primera instancia los centros desde donde se irradia el movimiento cinético al resto del continente. A este respecto, Marta Traba se refiere así al boom del cinetismo en Venezuela:

El auge del cinetismo en Venezuela estuvo directamente vinculado a la emergencia de una poderosa clase media que se enriqueció vertiginosamente con la economía petrolera. La demanda explícita de esa clase emergente apuntó a dar, mediante el arte, la imagen del desarrollo, la alta tecnología y las expectativas de futuro. El cinetismo fue apoyado doblemente por esa clase y por el Estado, que estuvo de acuerdo con esa imagen de país moderno y en marcha. (Traba, 1994, p. 107).

Esta imagen de país se construyó a partir de un discurso apolítico que se fundamentaba en el progreso económico y tecnológico, un progreso que se gestó en la década de los cincuenta bajo la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez (1952-1958)². Ante esta premisa, el cinetismo se transformó, en las décadas de los sesenta y setenta, en un movimiento hegemónico e institucionalizado que materializó las aspiraciones de las clases dirigentes, eclipsando el surgimiento de nuevas prácticas visuales.

En este contexto surge la obra de Carlos Cruz-Diez a partir de una exploración de los principios perceptivos del color en el plano bi-tridimensional. A principios de la década de los sesenta, el artista venezolano realizó *Inducción Cromática*, serie de trabajos que aborda el problema de la postimagen a través del color. De esta serie destacamos *Douches d'Induction Chromatique* (1968), obra exhibida por primera vez en el Museum am Ostwall en Dortmund. La pieza estaba compuesta por cuatro estructuras cilíndricas fabricadas con franjas de plexiglás de color magenta, azul, naranja y verde (Imagen 1). A partir de esta configuración se generan cubículos permeables a los cuales accede el espectador con el fin de percibir la complementariedad del color proyectado en el espacio. Cruz-Diez explica el fenómeno de persistencia e interferencia presente en este trabajo señalando:

La visualización de este color complementario necesariamente presupone el fenómeno de "persistencia" o persistencia retiniana. En otras palabras, la retina del ojo, después de mirar un plano coloreado

por una cierta longitud de tiempo, conserva, incluso después de que mira hacia otro lado, una imagen del plano coloreado, que se percibe como un color complementario. Al combinar este fenómeno con el de la interferencia, puede provocar este fenómeno que normalmente tiene lugar en dos fases simultáneamente y sin demora. (Cruz-Diez, 2011, p. 1).

A través de los intersticios que deja la estructura, el espectador puede, de forma simultánea, visualizar la complementariedad del color del cubículo proyectada en el espacio.

En 1967, Jesús Rafael Soto exhibió su primer *Penetrable* en la Galerie Denise René de París, una pieza emblemática a través de la cual reflexiona sobre la percepción del espacio. Mediante esta obra el artista se vincula a la arquitectura y pone de relieve la participación activa del espectador. Desde un punto de vista formal, el curador e historiador del arte venezolano Ariel Jiménez señala que los *Penetrables* responden:

[...] a la repetición indefinida de un elemento móvil que cuelga del techo para permitir el desplazamiento de una persona en medio de esta multitud de líneas colgantes. Conceptualmente, el penetrable representa la idea de una obra que no posee límites definidos, y que, si puede restringirse al espacio de una pieza, también puede extenderse a todo el universo. (Jiménez, 1989, p. 5).

A partir de esta descripción técnica y conceptual podemos agregar que lo temporal es un factor determinante en la obra de Soto, por cuanto permite al espectador no solo vivenciar el tiempo cronológico de la obra, sino también un tiempo subjetivo e intersubjetivo que amplía las experiencias y lecturas en torno a la obra (Imagen 2). En igual sentido podemos constatar que el desplazamiento del espectador, a través de esta obra, determina una experiencia envolvente y participativa que activa la obra en tanto dispositivo sensorial y lúdico.

La tríada del cinetismo se completa con el artista argentino Julio Le Parc, quien a través de sus obras desarrolló una reflexión en torno a las posibilidades de la luz, el movimiento y el rol activo del espectador.

En 1960 Le Parc cofundó en París el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), grupo de artistas que ponen en cuestión los convencionalismos y el sistema oficial del arte, a partir de una reflexión que apela a la condición dinámica y participativa de la obra. Al

² Bajo la dictadura de Pérez se continuó la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas de la mano del arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), obra mediante la cual el régimen proyecta su imagen de modernidad y progreso.

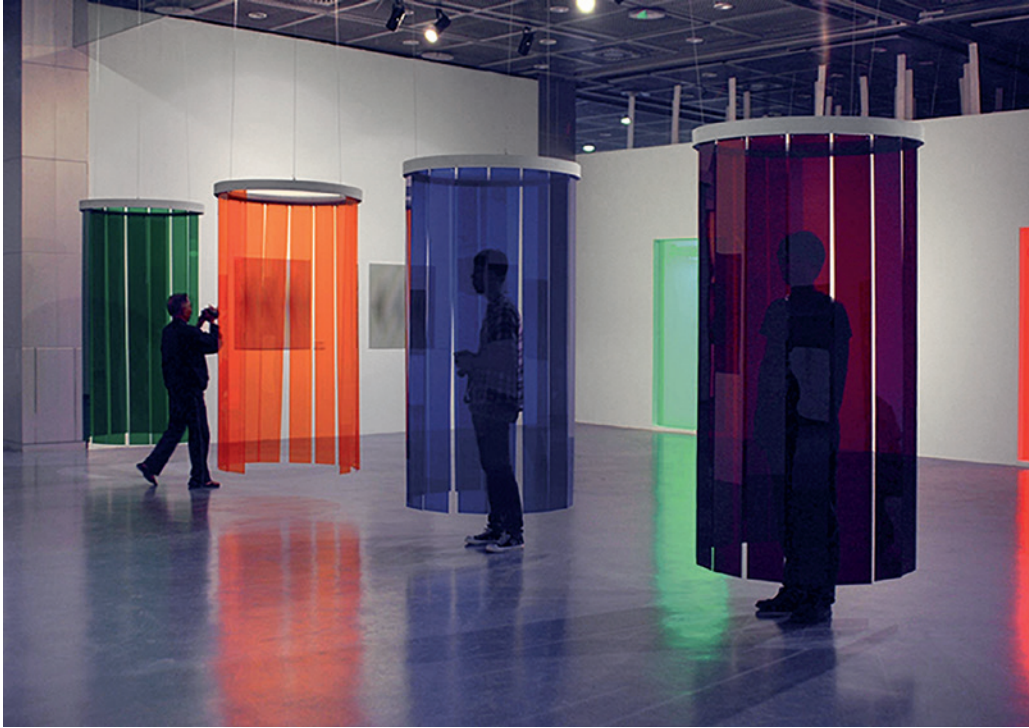


Imagen 1. Carlos Cruz-Diez, *Douches d'Induction Chromatique*, 1968 (reconstrucción 2012).
Fuente: Henan Art Museum, Zhengzhou. https://www.hku.hk/press/news_detail_11223.html



Imagen 2. Jesús Rafael Soto, *Blue Penetrable*, 1967 (reconstrucción 2012). Fuente: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington. <https://hirshhorn.tumblr.com/image/143900216064>



Imagen 3. Julio Le Parc, Luz en movimiento, 1962 (reconstrucción 2017). Fuente: Pérez Art Museum, Miami.
https://www.pamm.org/sites/default/files/perez_art_museum_miami_julio_le_parco_install.jpg

respecto Ana María Guasch, citando el manifiesto del grupo, describe el actuar de estos artistas constatando lo que ellos buscan:

Transformar las relaciones convencionales artista-sociedad basadas en la idea del artista único y aislado, y reducir la actividad artística a una simple actividad del hombre; eliminar la categoría de obra de arte; crear obras multiplicables; buscar nuevas categorías de realización más allá del cuadro y de la escultura; liberar al público de las inhibiciones y de las deformaciones de apreciación producidas por el esteticismo tradicional; transformar la relación obra-ojo, eliminando los valores intrínsecos de la forma estable y reconocible [...] para desplazar la función del ojo [...] hacia una nueva situación visual basada en el campo de la visión periférica y la inestabilidad. (Guasch, 2009, pp. 114-115).

La obra de Le Parc materializa estos principios a partir de un uso de la tecnología que consolida la emancipación del espectador y la desmaterialización del propio objeto artístico. En este sentido la obra *Luz en movimiento* (1962) es un claro ejemplo que resume los principios propuestos por Le Parc y el GRAV. Esta pieza se compone de un conjunto de cuadrados metálicos que son colgados regularmente desde el techo y que se mueven producto del flujo de aire existente en la sala.

Esta acción es completada a partir de una fuente de luz artificial que ilumina esta estructura generando un sinnúmero de destellos que inundan el espacio (Imagen 3).

Luz en movimiento apela a una experiencia lumínico-cinética que es compartida por el público, donde la tecnología cumple un papel sustancial en la obra, al permitir la multiplicación de la experiencia, mediante un proceso de activación continuo, donde el espectador cumple un papel fundamental. En este punto recogemos los postulados del GRAV en torno al rol del espectador:

Nosotros queremos interesar al espectador, sacarle de sus inhibiciones, relajarle. Queremos ponerlo en una situación que él desate y transforme. Queremos que sea consciente de su participación. Queremos que se oriente hacia una interacción con otros espectadores. Queremos desarrollar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y acción. (Marchán Fiz, 2001, pp. 374-375).

Sobre la base de esta cita podemos afirmar que el cinetismo propuso experiencias espaciales a través de la activación sensorial del espectador, mediante una experiencia visual, táctil y sonora que es envolvente y compartida a partir de la interacción con otros espectadores.

El espacio neoconcreto: entre lo sensorial y lo participativo

La abstracción concreta en Brasil surge en un escenario marcado por el progreso económico y los cambios sociales. En este contexto la Primera Bienal de São Paulo efectuada el año 1951 es un hito fundacional para este movimiento. Dicha bienal marca el ingreso del movimiento concreto en la escena brasileña de la mano del artista suizo Max Bill. En el año 1952 se formó en São Paulo el grupo *Ruptura* liderado por el artista Waldemar Cordeiro. Este grupo manifestó su inclinación por una abstracción de tipo constructivista, donde priman los principios racionales y universales vinculados a las matemáticas y la geometría. Ruptura no solo se opone al naturalismo y la figuración, sino también a la abstracción de carácter lírico, imperante en ese momento.

Por su parte, el año 1954 surgió en Río de Janeiro el grupo concreto *Frente* bajo el alero del artista carioca Iván Serpa y del crítico de arte Mario Pedrosa. Este grupo buscaba distanciarse del pragmatismo racional de su símil paulista a través de una postura que ponía de relieve la intuición y el carácter exploratorio del proceso creativo. Ese mismo año el grupo realizó su primera exposición en el Instituto Brasil- Estados Unidos (IBEU) de Río de Janeiro. En 1956, tras la realización de la Primera Muestra Nacional de Arte Concreto efectuada en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, el grupo se disolvió y parte de sus integrantes dieron origen al Movimiento NeoConcreto.

En marzo de 1959, el poeta y crítico brasileño Ferreira Gullar publicó el Manifiesto Neoconcreto, en el marco de la Primera Exposición Neoconcreta realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. A partir de esta declaración, el grupo rompió con el racionalismo funcional del arte concreto, con el fin de instaurar una nueva mirada que releva la dimensión subjetiva, expresiva y sensorial de la obra. A través de su manifiesto Ferreira Gullar amplía esta idea cuando afirma:

El neoconcreto nació de una necesidad de expresar, dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, la compleja realidad del hombre moderno, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en arte y restablece el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones "verbales" creadas por el arte no figurativo constructivo. [...] No concebimos la obra de arte ni como una "máquina" ni como un "objeto", sino como un "cuasi-corpus", es decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus

elementos; un ser que, descompuesto en partes por el análisis, solo se da plenamente al enfoque directo, fenomenológico. (Ferreira, 1959, p. 5).

A partir de esta cita, detectamos alusiones al pensamiento de Susanne Langer y sus reflexiones en torno a la idea de "organismo vivo", y de Maurice Merleau-Ponty en relación con la percepción corporal del espacio.

Otro punto relevante que incide en el desarrollo de este movimiento es la noción de "no-objeto", propuesta teórica elaborada por Ferreira Gullar mediante la cual se revisan los hitos de la vanguardia con el fin de fundamentar el surgimiento de un nuevo tipo de obra que supera los límites que impone la pintura y la escultura. El autor propone una obra transparente a la percepción, cuyo significado no radica en sus posibilidades de representación sino en su pura presencia en cuanto apariencia (Gullar, 1977).

Una de las primeras obras neoconcretas y un claro ejemplo de los principios de Gullar es *Ballet NeoConcreto* (1958), pieza de Lygia Pape con la que explora los vínculos entre poesía, danza y artes visuales. La obra toma como referencia un poema de Reinaldo Jardim para crear una coreografía que se articula a través de ocho volúmenes de madera pintada (cuatro cilindros y cuatro paralelepípedos) que se desplazan autónomamente en el escenario (Imagen 4). Estos cuerpos geométricos son activados por ocho bailarines que, desde su interior y gracias a un sistema de ruedas, materializan los movimientos de una coreografía abstracta creada en colaboración con el bailarín Gilberto Motta.

El crítico Mario Pedrosa afirma que Pape, con esta obra, instala un tiempo subjetivo en la obra (Pedrosa, 2007) a partir de un espacio concreto donde las posibilidades de movimiento del cuerpo humano se sintetizan en cuerpos abstractos y autónomos. El *Ballet NeoConcreto* es una obra donde las fronteras disciplinares se funden con el objetivo de generar una obra integradora, que potencia el vínculo espacio-temporal.

En una línea más cercana a la objetualidad escultórica, Lygia Clark desarrolló a principios de los sesenta su serie *Bichos*, obra a través de la cual la artista explora las posibilidades de las formas orgánicas con el fin de proponer un trabajo mutable que apela a la participación directa del espectador. Al respecto, la propia Lygia Clark describe su serie *Bichos* afirmando:

El animal tiene su propio y bien definido grupo de movimientos que reaccionan a las impresiones



Imagen 4. Lygia Pape, Ballet NeoConcreto, 1958 (reconstrucción 2014). Fuente: Teatro Copacabana Palace, Río de Janeiro. <https://www.artequaeacontece.com.br/quiz-clark-ou-pape/>

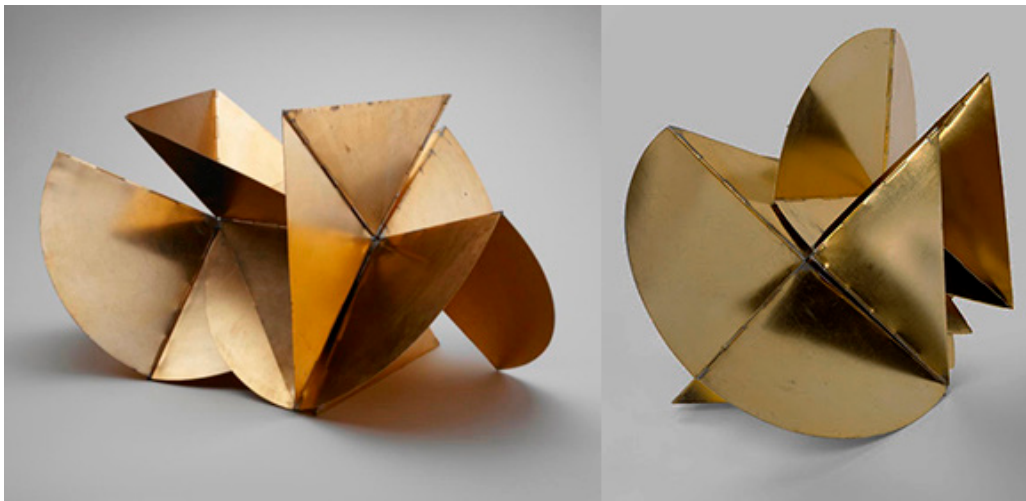


Imagen 5. Lygia Clark, Bichos, 1962. Fuente: The Museum of Fine Arts, Houston. <https://emuseum.mfah.org/search/Lygia%20Clark%20>

del espectador. No es hecho de formas estáticas aisladas que pueden ser manipuladas al azar como en un juego: no, sus partes son funcionalmente relacionadas entre sí, como si él fuera un ser vivo, y los movimientos de estas partes están interconectados. El entrelazamiento de la acción del espectador y la respuesta inmediata del animal es lo que forma esta nueva relación, hecha posible precisamente porque el animal se mueve, es decir, tiene una vida propia. (Brett, 1994, p. 8).

Estos objetos se estructuran a través de piezas metálicas unidas por un sistema de bisagras que permiten al espectador abrir, cerrar, doblar y girar las piezas creando nuevas formas que se sustentan bajo un frágil equilibrio. Para Ferreira Gullar *Bichos* no es pintura ni escultura, sino un "no-objeto" que suprime su naturaleza contemplativa de estas disciplinas para abrirse a la acción participativa del público (Imagen 5).

En 1968 y en el contexto de la 34ª Bienal de Venecia, Clark presentó una ambientación sensorial titulada *La casa es el cuerpo: penetración, ovulación, germinación, expulsión*, pieza que amplía las posibilidades de participación del espectador, aboliendo los límites entre sujeto y objeto (Imagen 6). La pieza pone en escena un volumen arquitectónico que simboliza la matriz de gestación de un ser. Las cuatro etapas de este proceso de gestación: penetración, ovulación, germinación y expulsión dan origen a cuatro espacios sinestésicos donde el espectador es invitado no solo a sentir y percibir, sino también a transformarse en coautor de una experiencia colaborativa.

En esta instalación, los espectadores empujaron a través de bandas de goma a una habitación oscura llena de bolas y cuerdas a través de las cuales tuvieron que forjar un camino. Luego, en un segundo espacio lleno de luz, se encontraron en

una tienda de campaña una especie de espacio de matriz de plástico con bolas rodando en el suelo. Después de una nueva inmersión en la oscuridad con nuevas bolas y cuerdas, llegaron a la salida, frente a un espejo de la casa de diversión. (Macel, 2017, párr. 10).

El desequilibrio, la claustrofobia y los efectos de deformación formaron parte de este ambiente laberíntico donde la artista deja su protagonismo para asumir su papel de proveedora de una experiencia corporal donde el otro asume su papel transformador de la obra.

La obra del artista carioca Hélio Oiticica al igual que Lygia Clark incorpora la participación del espectador a partir de una obra que desborda y cuestiona los límites de las disciplinas tradicionales. A través de su serie *Penetrables*, Oiticica elabora un trabajo que pone en evidencia la fragilidad y precariedad de la arquitectura de las favelas mediante la creación de un dispositivo cromático que recuerda las experiencias del constructivismo ruso (Imagen 7). En relación con esta obra Claire Bishop comenta:

Los *Penetrables* utilizaron paneles de color para crear estructuras arquitectónicas de aspecto temporal. Se requirió que el espectador “penetrara” el trabajo físicamente, y me dice que la descripción de Oiticica de esto anticipa el tema multi-perspectivo reiterado por los artistas de instalación occidentales en la década siguiente: la estructura

del trabajo solo se percibe después de la completa revelación conmovedora de todas sus partes parciales, ocultas una de la otra, es imposible verlas todas a la vez. (Bishop, 2005, p. 63).

Estas obras se activan con la participación del espectador quien accede a estas cabinas de madera manipulando los paneles corredizos que segmentan el reducido espacio. Tanto la cabina como los paneles son pintados de color amarillo y naranja, situación que genera un cromatismo festivo que subestima la carencia de estos espacios claustrofóbicos.

En abril de 1967 y en el contexto de la muestra *Nueva Objetividad Brasileña* realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Hélio Oiticica presentó su obra *Tropicália*, pieza a partir de la cual el artista consolida el carácter participativo y efímero de un trabajo que surge en un contexto de una crisis política. Este ambiente, como lo denomina Oiticica, se vale de los estereotipos que definen ‘lo brasileño’ (exotismo, playas y color) y los contrasta con la realidad de una sociedad sumida en la pobreza, la violencia y la represión de una dictadura.

La pieza se compone de dos penetrables ejecutados anteriormente titulados *PN2 La pureza es un mito* (1966) y *PN3 Imagético* (1966-1967). Estas dos estructuras de madera pintada y cubiertas de telas fueron emplazadas en una extensa superficie de arena y grava sobre la cual se colocaron diversas plantas de origen



Imagen 6. Lygia Clark, La casa es el cuerpo: penetración, ovulación, germinación, expulsión, 1968 (reconstrucción 2014). Fuente: Museum of Modern Art, Nueva York. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422?installation_image_index=21



Imagen 8. Hélio Oiticica, Tropicália, 1967 (reconstrucción 2016). Fuente: Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. <https://www.galerielelong.com/exhibitions/helio-oiticica3/installation-views?view=slider#3>

tropical. Por su parte, en una esquina del ambiente se instaló una jaula con cotorras junto a los poemas-objetos de Roberta Camila Salgado (Imagen 8).

Lo importante para Oiticica no era esta imaginería exuberante que proyecta su país sino las experiencias multisensoriales que se gatillan en el espectador al penetrar y vivenciar la obra:

Para Oiticica, el significado subyacente de la obra no era la imaginería “tropicalista” sino el “proceso de penetración” del espectador. Comparó la experiencia sensorial de entrar en Tropicália con caminar sobre las colinas de Río y la arquitectura de los barrios marginales, cuyas viviendas de improvisación le atraían como influencias formales, como lo hicieron las estructuras improvisadas en los sitios de construcción y las decoraciones populares en las fiestas religiosas y de carnaval. (Bishop, 2005, p. 63).

De igual forma a través de esta obra, Oiticica desarrolla la noción de *suprasensorial*, término que alude a la emancipación del espectador a través del uso de todos sus sentidos. En este contexto, la emancipación se entiende como un gesto político en un contexto donde las libertades han sido abolidas.

Finalmente, podemos constatar que a través de la obra de Pape, Clark y Oiticica se consolida el papel activo del espectador a partir de una obra en la que se prima la

experiencia corporal del espacio por sobre la percepción visual de este. A este respecto podemos señalar que la obra de estos artistas supera:

[...] esa “solemne soledad” tan característica de las obras de la vanguardia abstracta histórica, en su búsqueda por establecer una relación nueva entre el artista y el sujeto. Se trataba de valorar la importancia del cuerpo en la experiencia estética. (De la Nuez, 2014, p. 208)

Mediante esta experiencia estético-corporal se deja en evidencia la dimensión subjetiva y sensorial de una obra que trasciende el canon disciplinar de la producción artística del momento.

Conclusión

Mediante este trabajo buscamos elaborar una genealogía de la instalación artística a partir de las particularidades del contexto latinoamericano y de las influencias ejercidas por el movimiento cinético y neoconcreto. Dichos movimientos que pusieron en crisis el canon representacional y la mirada exótica y primitivista con que se observaba y validaba la producción artística latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX.

El surgimiento del arte cinético permitió ampliar las experiencias de la abstracción geométrica,

incorporando el uso de nuevos materiales y tecnologías, con el fin de generar obras donde primaban aspectos cromáticos, sensoriales, lúdicos y participativos.

Por su parte, la consolidación del movimiento neoconcreto optó por distanciarse del racionalismo funcional del arte concreto, con el objetivo de proponer una obra integral y mutable que apela a los sentidos y a la participación directa del espectador.

En atención a lo expuesto, concluimos que las obras realizadas por los artistas aquí revisados asumen el espacio como un contenedor de experiencias sensoriales que son vivenciadas por el público. De igual forma, logramos determinar que estos trabajos producen el lugar a partir de un régimen temporal y espacial específico. Asimismo, ratificamos la existencia de un espectador emancipado, que produce significados a partir de su experiencia corporal con el espacio y la obra.

Del mismo modo, constatamos que los museos y galerías, en Latinoamérica y Europa, dieron visibilidad a las obras de los artistas cinéticos y neoconcretos, en respuesta a un escenario regido por los movimientos de postvanguardia. A través de estos trabajos se puso en tensión las dinámicas propias de los espacios de exhibición, a partir de una obra que se constituye sobre la base de un régimen efímero, cambiante y participativo. En igual sentido debemos mencionar que las instancias de exhibición internacional validaron a estas obras, proyectando una imagen de vanguardia que desde el continente buscaba entrar en sintonía con la escena internacional.

Finalmente, los hechos narrados marcan un claro antecedente en el desarrollo de la instalación en Latinoamérica. De este modo, podemos aseverar que los inicios de esta práctica se nutrieron de los cuestionamientos levantados por estos movimientos en torno al objeto artístico, el espacio de exhibición y el rol de espectador.

Referencias

Bayón, D. (1965). Los artistas latinoamericanos frente a las actuales tendencias plásticas. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* Nº100, 71-76. [Archivo PDF]. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/785938>

Bishop, C. (2005). *Installation Art. A Critical History*. Routledge.

Brett, G. (1994). Lygia Clark: In Search of the Body. *Art in America*, vol 82, Nº 7, 56-63 [Archivo PDF]. <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art111/readings/InSearchoftheBody.pdf>

Cruz-Diez, C. (2011). Chromatic Inductions. En *Color in Space and Time: Cruz Diez: The Museum of Fine Arts, Houston and The Cruz-Diez Foundation* [Archivo PDF]. <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>

Gullar, F. (1959). Manifiesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil: Suplemento Dominical*, [Archivo PDF]. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110328>

_____. (1977). Teoría do não-objeto. En Amaral, Aracy A. (coord.). *Projeto Constructivo Brasileiro na Arte: 1950-1962. São Paulo; Rio de Janeiro*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 85-94. [Archivo PDF]. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1091374>

Guasch, A. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Ediciones del Serbal.

Jiménez, A. (1989). Jesús Soto: Lo visible y lo posible. En Jesús Soto: Lo visible y lo posible. Museo de Arte de Coro. [Archivo PDF]. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1073684>

Macel, C. (2017). Lygia Clark: At the Border of Art. *Post notes on art in a global context*. Recuperado el 23 de diciembre de 2017, de <https://post.moma.org/part-2-lygia-clark-at-the-border-of-art/>

Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.

Nuez, J. (2014). Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística. *Aisthesis*(55), 197-212. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812014000100012>

Pedrosa, M. (2007). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Perspectiva.

Ramírez, R. (2020). *Introducción a la historia de América Latina del siglo XX*. Universidad Tecnológica de Pereira.

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900 – 1980*. Banco Interamericano de Desarrollo.