

Esquema general de la nueva objetividad

Hélio Oiticica

"Nueva Objetividad" sería la formulación de un estado típico del arte brasileño de vanguardia actual, cuyas principales características son:

1) voluntad constructiva general; 2) tendencia al objeto al ser negado y superado el "cuadro de caballete"; 3) participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etcétera.); 4) abordaje y toma de posición en relación a problemas políticos, sociales y éticos; 5) tendencia hacia propuestas colectivas y consecuente abolición de los "ismos" característicos de la primera mitad del siglo en el arte actual (tendencia que puede ser englobada en el concepto de "arte post-moderno" de Mario Pedrosa); y 6) resurgimiento y nuevas formulaciones del concepto "antiarte".

La "Nueva Objetividad", estado típico del arte brasileño actual, lo es también en el plano internacional, diferenciándose de las dos grandes corrientes de hoy: Pop y Op, y también de las que se vinculan a estas: *Nouveau Realisme* y *Primary Structures (Hard-edge)*.

La "Nueva Objetividad", al ser un estado, no es un movimiento dogmático, esteticista (como por ejemplo lo fue el cubismo, además de otros "ismos" constituidos como una "unidad de pensamiento"), sino una "llegada", constituida por múltiples tendencias, donde la "falta de unidad de pensamiento" es una característica importante. No obstante, la unidad de este concepto de "Nueva Objetividad" es una constatación general de estas tendencias múltiples agrupadas en tendencias generales verificadas allí. Podríamos encontrar alguna similitud con el Dadá, salvaguardando distancias y diferencias.

Voluntad constructiva general

En Brasil los movimientos innovadores presentan, en general, esta característica única, de modo muy específico, es decir, una marcada voluntad constructiva. Incluso en el *Movimiento del 22* se podría verificar esto y fue, a nuestro parecer, el motivo que condujo a Oswald de Andrade a la célebre conclusión de que nuestra cultura sería *antropofágica*, es decir, una reducción inmediata de todas las influencias externas a modelos nacionales. Esto no ocurriría si no hubiese, latente en nuestra manera de captar estas influencias, algo especial, característico nuestro, que sería esta voluntad constructiva general. De ella nacieron nuestra arquitectura, y más recientemente, los llamados movimientos Concreto y Neoconcreto, que de cierto modo objetivaron de manera definitiva dicho comportamiento creador. Además, queremos creer que la condición social aquí reinante, en cierto modo aún en formación, ha colaborado para que este factor se objetivase más aún: somos un pueblo en búsqueda de una caracterización cultural, en la que nos diferenciamos del europeo con su peso cultural milenario y del norteamericano con sus pretensiones superproductivas. Ambos exportan sus culturas de modo compulsivo, necesitan realmente que eso se produzca, pues el peso de las mismas las hace rebosar compulsivamente. Aquí, el subdesarrollo social significa, culturalmente, la búsqueda de una caracterización nacional, que se traduce de modo específico en esta primera premisa: nuestra voluntad constructiva. No significa que esto ocurra necesariamente en pueblos subdesarrollados, sino que sería un caso nuestro particular. La *antropofagia* sería la defensa que tenemos contra dicho dominio exterior y la principal arma creativa, esa voluntad constructiva, que no impidió del todo una especie de colonialismo

Este texto fue publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Nova Objetividade Brasileira*, Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, 1967.

Traducción: Agustín Bruni

cultural, que de modo objetivo queremos abolir, absorbiéndolo definitivamente en una *superantropofagia*. Por ello y para ello, surge la primera necesidad de la "Nueva Objetividad": buscar a través de nuestras características, latentes y de cierto modo en desarrollo, y objetivar un estado creador general, al que se llamaría *vanguardia brasileña*, en una solidificación cultural (aunque para esto sean utilizados métodos específicamente anti-culturales); levantar objetivamente a partir de esfuerzos creadores individuales los puntos principales de estos mismos esfuerzos, en un intento de agruparlos culturalmente. En esta tarea surge la voluntad constructiva general como punto principal y móvil espiritual de la misma.

Tendencia al objeto al ser negado y superado el cuadro de caballete

El fenómeno de demolición del cuadro, o de la simple negación del "cuadro de caballete", y el consiguiente proceso, desde la creación sucesiva de relieves, anticuadros, hasta las estructuras espaciales o ambientales; desde la formulación de objetos, o mejor dicho, la llegada al objeto, desde 1954 en adelante, verificados de varias formas, en una línea continua, hasta la eclosión actual. Es desde 1954 en adelante (época del Arte Concreto) que data la experiencia larga y penosa de Lygia Clark en la desintegración del cuadro tradicional, más allá del plano, del espacio pictórico, etcétera. En el movimiento Neoconcreto, esta formulación se da por primera vez, así como la propuesta de poemas objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminan en la *Teoría del No-Objeto* de Ferreira Gullar. Hay así, cronológicamente, una sucesiva y variada formulación del problema, que nace como necesidad fundamental de estos artistas, obedeciendo al siguiente proceso: desde la *démarche* de Lygia Clark en adelante, se establecen una especie de "handicaps" sucesivos, y el proceso que en Clark se produjo de forma lenta, al abordar las estructuras primarias de la "obra" (cómo espacio, tiempo, etcétera) para su resolución, aparece en la obra de otros artistas de una forma cada vez más rápida y floreciente. Así, en mi experiencia (a partir de 1959) se produce de modo más inmediato, pero todavía bajo el enfoque o disolución puramente estructurales, y al verlo más tarde en la obra de Antonio Dias y Rubens Gerchman, se da aún más violentamente y de forma más dramática, al incluir simultáneamente varios procesos, ya no en el campo puramente estructural sino también al implicar un proceso dialéctico que Mario Schemberg definió como *realista*. En los artistas que se podrían llamar "estructurales", este proceso dialéctico llegaría también a manifestarse, pero más lentamente. En Dias y Gerchman las necesidades estructurales o dialécticas parecieran enfrentarse de una sola vez. Hay que observar aquí que este proceso "realista", caracterizado por Schemberg, se había manifestado ya en el campo poético, donde Gullar —que en la época Neoconcreta estaba concentrado en problemas de orden estructural y en la búsqueda de un "lugar para la palabra" hasta la formulación del no-objeto— rompe repentinamente con cualquier premisa de orden trascendental para proponer una poesía participativa y teorizar sobre un problema más amplio, como puede ser el de la creación de una cultura participativa de los problemas brasileños que afloraron en esta época. Surgió, así, su trabajo teórico *Cultura posta em questao*. En cierto modo, la propuesta realista que vendría con Dias y Gerchman, y de otra forma con Pedro Escosteguy (en cuyos objetos la palabra encierra siempre algún mensaje social), fue una consecuencia de estas premisas planteadas por Gullar y su grupo, y también, de otra forma, por el movimiento del *Cinema Novo* que entonces estaba en su auge. Considero, así, que el *turning point* decisivo de este proceso, en el campo pictórico-plástico estructural, es la obra de Antonio Dias *Nota sobre a morte imprevista*, en la cual certifica, de repente, problemas muy profundos de orden ético-social y de orden pictórico-estructural, e indica un nuevo enfoque del problema del objeto (realmente esta obra es un *anticuadro*, y también hay allí un

giro en el concepto de cuadro, del "paso" hacia el objeto y de la significación del propio objeto). De ahí en adelante surge, en Brasil, un verdadero proceso de "pasos" hacia el objeto o hacia propuestas dialéctico-pictóricas, proceso que apuntamos y esbozamos vagamente, ya que no cabe aquí un análisis más profundo, sino apenas un esquema general. No es otro el motivo de la tremenda influencia de Dias en la mayoría de los artistas surgidos posteriormente. Pretendo realizar un análisis profundo de su obra en otra parte, detalladamente, pero quiero anotar aquí, en este esquema, que su obra es en verdad un punto decisivo en la formulación del propio concepto de "Nueva Objetividad" que yo vendría, más tarde, a concretizar; la profundidad y la seriedad de sus *démarches* aún no agotaron sus consecuencias: solo están brotando.

Paralelamente a las experiencias de Dias, nacen las de Gerchman, de origen expresionista, quien plasma también en forma repentina problemas de orden social, y el drama de la lucha entre plano y objeto se da aquí libremente, en una impresionante secuencia de propuestas. Sería también demasiado, y además imposible de analizar aquí, pero quiero creer que su experiencia también es decisiva en esta transformación dialéctica y en la creación del concepto "realista" de Schemberg. La preocupación principal de Gerchman se centra en el contenido social (casi de constatación o de protesta) y en la búsqueda de nuevos órdenes estructurales de manifestación, de modo profundo y radical (lo que se acercó a las mías, en cierto sentido): la *caixa-marmita*, el ascensor, el altar donde el espectador se arrodilla son al mismo tiempo manifestaciones estructurales específicas, elementos donde se afirman conceptos dialécticos, como lo quiere su autor. De ahí surgió la posibilidad de la creación del *Parangolé* social (obra en la que me propuse dar sentido social a mi descubrimiento del *Parangolé*, aunque ya lo tuviese latente desde el principio, y que Gerchman y yo creamos, más tarde, en 1966). Su experiencia también se fue propagando en este corto período bajo una avalancha de influencias.

La tercera experiencia decisiva para la afirmación del concepto realista schembergiano es la de Pedro Escosteguy, reconocido poeta, que se reveló en obras sorprendentes por la claridad de intenciones y su espontaneidad creadora. Pedro se vuelca al objeto ya desde el principio, pero al objeto semántico, donde impera la ley de la palabra, palabra-clave, palabra-protesta, palabra donde el lado poético encierra siempre un mensaje social, que puede estar o no impregnado de ingenuidad. El lado lúdico también cuenta como factor decisivo en sus propuestas y donde desarrolla, de manera versátil, ciertas propuestas que surgieron aquí en la época Neoconcreta, como las de los poemas objeto de Gullar y de Jardim, y las de Lygia Pape (*Libro de Creación*), donde la propuesta poética se manifestaba a la par de la lúdica. Pedro, dialéctico intransigente, quiere que sus manifestaciones de protesta se hagan de modo lúdico y hasta ingenuo, como si ocurriesen en un parque de atracciones (para el cual tiene un proyecto). Él es una especie de ángel bueno de la "Nueva Objetividad" por el sentido sano de sus propuestas. En sus experiencias, por las connotaciones que encierra, por el libre uso de la palabra, del "mensaje", del objeto construido, queremos ver la recolocación en términos específicos suyos, del problema del antiarte, que aflora simultáneamente en experiencias paralelas, aunque diferentes y casi opuestas, como son las de Lygia Clark de esa época (*Caminando*) que citaremos a continuación; las de Dias (propuestas de fondo ético-social); las de Gerchman (estructuras también semánticas) y las mías (*Parangolé*).

En São Paulo, en otros términos y en esa misma época (1964-1965) aparece Waldemar Cordeiro con el *Popcreto*, propuesta en la cual el lado estructural (el objeto) se funde en el semántico. Para él, la desintegración del objeto físico también es la desintegración semántica, para la construcción de un nuevo signi-

ficado. Su experiencia no es la fusión del Pop con el Concretismo, como pretenden muchos, sino una transformación decisiva de las propuestas puramente estructurales hacia otras de orden semántico-estructural, en cierto modo también participantes. La forma en que se produce esta transformación es propia también del mismo Cordeiro, muy diferente a la del grupo carioca, de carácter universalista, como la toma de conciencia de una civilización industrial. Según él, aspira a la objetividad para mantenerse lejos de elucubraciones intimistas y naturalismos inconsecuentes. Cordeiro, con el *Popcreto*, prevé, en cierto modo, la aparición del concepto de "apropiación", que yo formularía dos años más tarde (1966) al proponerme una vuelta a la *cosa*, al objeto cotidiano apropiado como obra.

En este período, 1964-1965, se procesaron estas transformaciones generales de un concepto meramente estructural (que, si bien complejo, abarcaba órdenes diversos y se introducía en el campo táctil-sensorial en contraposición a lo puramente visual, en mis bólidros, frascos y cajas, a partir de 1963), hacia la introducción dialéctica realista, y la aproximación participativa. Esto no solo ocurrió con Cordeiro en São Paulo, sino también, de manera fulminante, en las obras de Lygia Clark y en las mías aquí, en Río de Janeiro. En Clark, con la *démarche* más crítica de su obra: su descubrimiento de que el proceso creativo se daría en el sentido de una inmanencia en oposición a lo antiguo, basado en la trascendencia. De aquí surge el *Caminando*, descubrimiento fundamental a partir del cual se desarrolló todo el actual proceso de la artista que culminó en un "descubrimiento del cuerpo" para una "reconstitución del cuerpo", a través de estructuras supra e infra-sensoriales, y del acto en la participación colectiva. Esta es una *démarche* impregnada del concepto nuevo del antiarte (el último punto descrito en este esquema), que culmina en una fuerte estructuración ético-individual. No podemos describir aquí en profundidad todo el proceso dialéctico de este desarrollo de Lygia Clark, señalaremos solo la transformación dialéctica del mismo, de máxima importancia en nuestro arte. Paralelamente, intensificando este proceso, nacen las formulaciones teóricas de Frederico Morais sobre un "arte de los sentidos", con la conciencia, lógicamente, de los peligros metafísicos que la amenazan. Finalmente quiero señalar mi toma de conciencia, chocante para muchos, de la crisis de las estructuras puras, con el descubrimiento del *Parangolé*, en 1964, y la formulación teórica que surgió de ahí (ver escritos de 1965). El punto principal que nos interesa citar es el sentido, que nació con el *Parangolé*, de una participación colectiva (vestir capas y bailar), participación dialéctico-social y poética (*Parangolé* poético y social de protesta, con Gerchman), participación lúdica (juegos, ambientaciones, apropiaciones) y el principal motor: la propuesta de "volver al mito". Tampoco describo aquí este proceso (ver breve publicación de la *Teoría del Parangolé*).

Otra etapa, vinculada de raíz y que incluyo, junto a los tres primeros realistas cariocas, según Schemberg, estaría caracterizada por las experiencias ya conocidas y admiradas de Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues y Zílio. ¿Cuál es el principal factor que podría atribuirse a estas experiencias y diferenciarlas dentro de una misma etapa? Sería este: se caracterizan, en el conflicto entre la representación pictórica y la propuesta del objeto, en el enfoque del problema, por una ausencia de dramaticidad, factor decisivo en el proceso, que confirma la adquisición de "hándicaps" en relación a las anteriores. Estos artistas enfrentan al cuadro, al dibujo, de ahí pasan al objeto (ya que cuadro y dibujo son tratados como tales); después al plano, con una libertad y una ausencia de drama impresionantes. Es porque para ellos el conflicto aparece más maduro en el proceso dialéctico general. Ya sea en los dibujos y en los macro y micro objetos de Magalhães, sorprendentemente sensibles y sarcásticos; o en las experiencias múltiples de Vergara, desde los cuadros iniciales hacia

el relieve o hacia los anti-dibujos encerrados en plástico; o en la participación "participante" de su *happening* (en la G4 en 1966); o en las de Glauco Rodrigues con sus manifestaciones ambientales (globos y formas de plástico semejantes a juguetes gigantes), sólidos geométricos con collages y anti-cuadros, y aun en las estructuras "participantes" de Zílio: en todos ellos está presente esa ausencia ejemplar de drama. Allí las intenciones se definen con una claridad matisseana, hedonista y nueva en este proceso. Son artistas que aún están en sus comienzos, brillantes sin duda, y que nos reconfortan con su optimismo.

Si aquí el proceso se vuelve rápido, inmediato en sus intenciones, qué decir entonces de los novísimos y de los otros aún totales desconocidos que abordan, crean ya el objeto sin toda esta dialéctica del "paso", del *turning point*, etcétera. Esta muestra, primera de la "Nueva Objetividad", busca dar una oportunidad para que aparezcan estos jóvenes, para que se manifiesten las experiencias colectivas anónimas que interesan al proceso (experiencias que determinaron incluso mi formulación del *Parangolé*). En vez de comentar, citaré a algunos de estos "novísimos", abiertos a un desarrollo. Hans Haudenschild, con sus maniqués de color (sería nuestro primer "totemista"); Mona Gorovitz y sus *Underwears*; Solange Escosteguy, con sus anticajas o supralieves, para el color; Eduardo Clark (fotografías, multitudes y anticajas); Renato Landim (relieves y cajas); Samy Mattar (objetos); Xisto Lanari y el *baiano* Smetak con sus instrumentos de color (musicales).

Lygia Pape, que en el Neoconcretismo creó el célebre *Libro de la creación*, donde la imagen de la forma-color sustitúa "in totum" a la palabra, crea, a la par de su experiencia en el cine, cajas de humor negro, manejables, que son aún desconocidas, y abre un campo nuevo por explorar, o sea, el del humor como tal y no aplicado en representaciones externas a su contexto, en otras palabras: estructuras para el humor.

Ivan Serpa, que pasó de las experiencias concretas a la disolución estructural de las mismas. Después, por la etapa crítica realista, retomó el sentido constructivo de la época concreta en un nuevo sentido, inmediato en el objeto, con predominio del sentido lúdico, sin drama, con la participación del espectador. Son propuestas sanas que, por cierto, aún serán desarrolladas y que también evocan ciertas premisas del concepto de antiarte, que las vuelven importantes de inmediato.

En São Paulo queremos aun señalar la experiencia importante de Willys de Castro, que desde la época Neoconcreta creó el "objeto activo" y desarrolló coherentemente este proceso hasta hoy, aproximándose a soluciones afines a lo que los norteamericanos definen como "primary structures", lo que también sucede con las de Serpa y con muchas otras de la época neoconcreta como las de Carvão (*Ladrillo de color*) y las de Amílcar de Castro, que también enseñaremos aquí en esta exposición. Son experiencias muy actuales, que tienden a una búsqueda de estructuras básicas para el objeto, huyendo a su manera de los viejos conceptos de escultura o pintura. Esto se aplicaría también a experiencias como las de Hércules Barsotti y de Aliberti, del Grupo Visual de São Paulo. Un desarrollo independiente, aunque fundamental, es el del grupo del Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado en la Galería Rex. Por increíble que parezca, a pesar de conocer su importancia (que en el proceso que hemos descrito tendría un papel semejante al del Grupo Realista de Río), sabemos poco de él. Es un grupo cerrado, extremadamente sólido, pero cuyas consecuencias no podemos evaluar por desconocerlo en su totalidad. Solo vamos a citar aquí, además de lo de Wesley Duke Lee (nombre ya muy conocido fuera de Brasil y con una experiencia que abarca varios órdenes estructurales desde los pictóricos a los ambientales), los nombres de Nelson Leirner, Rezende, Fajardo y Nasser. Esta muestra serviría

también para confirmar lo que preveíamos: las premisas teóricas del Realismo Mágico como una de las principales constituyentes en este proceso que me llevó a la formulación de la "Nueva Objetividad".

Participación del espectador

El problema de la participación del espectador es muy complejo, ya que esta en un principio se opone a la pura contemplación trascendental y luego se manifiesta de varias maneras. Hay, no obstante, dos maneras bien definidas de participación: una es la que implica "manipulación o participación sensorial corporal"; la otra es la que supone una participación "semántica". Estos dos modos buscan una participación fundamental, total, no-fraccionada, que incluye los procesos, y es significativa, es decir que no se reduce al puro mecanismo de participar, sino se concentra en significados nuevos, diferenciándose de la pura contemplación trascendental. Desde las propuestas lúdicas, a las del acto; desde las propuestas semánticas de la "palabra pura" a las de la "palabra en el objeto", o a las de obras "narrativas" y las de protesta política o social, lo que se busca es un modo objetivo de participación. Sería la búsqueda interna fuera y dentro del objeto, objetivada por la propuesta de la participación activa del espectador en este proceso. Al individuo, a quien llega la obra, se le solicita completar los significados propuestos en la misma: se trata, entonces, de una obra abierta. Este proceso, tal como surgió en Brasil, está íntimamente ligado al de la ruptura del cuadro y al de la llegada al objeto o al relieve y anticuadro (cuadro narrativo). Se manifestó de diversas maneras, desde su aparición en el movimiento Neoconcreto, a través de Lygia Clark y se convirtió en la directriz principal del mismo, principalmente en el campo de la poesía, palabra y palabra-objeto. Es inútil hacer aquí un análisis histórico de las etapas y del surgimiento de la participación del espectador, pero se verifica en todas las nuevas manifestaciones de nuestra vanguardia, desde las obras individuales hasta las colectivas (*happenings* por ejemplo). Tanto las experiencias individualizadas como las de carácter colectivo tienden a propuestas cada vez más abiertas en el sentido de esta participación, incluso las que tienden a dar al individuo la oportunidad de "crear" su obra. La preocupación también acerca de la producción en serie de obras (sería el sentido lúdico elevado al máximo) es una salida importante de este problema.

Toma de posición en relación a los problemas políticos, sociales y éticos

Existe actualmente en Brasil la necesidad de tomar posición en relación a los problemas políticos, sociales y éticos, necesidad que se acentúa cada día y exige una urgente formulación. Es el punto crucial del propio enfoque de los problemas en el campo creativo: artes llamadas plásticas, literatura, etcétera. Según Schemberg, es en esta línea evolutiva de la que surgió —o mejor dicho, irrumpió el objeto, en la participación del espectador— el llamado grupo "realista" de Río de Janeiro, que en el campo de la plástica (incluidas las experiencias de Escosteguy) logró la primera síntesis de ideas verificadas en este sentido. Ahí, la primera obra plástica propiamente dicha, con carácter participante en el sentido político, fue la de Escosteguy, en 1963, que, sorprendido por actividades políticas de peso en la época, creó una especie de relieve para ser captado no tanto por la visión como por el tacto (además se llamaba *Pintura Táctil*, y sería entonces la primera obra con ese sentido aquí, como mensaje político-social en la que el espectador tenía que utilizar las manos como un ciego para descubrirlo). Estas ideas o líneas de pensamiento en el sentido de un "arte participante", venían, no obstante, germinando desde hacía años de manera clara y objetiva en la obra de algunos poetas y teóricos, que por la naturaleza de su trabajo eran más propensos a abordar el problema. La polémica suscitada allí se hizo indispensable para los que en cual-

quier campo creativo buscan crear una base sólida para una cultura típicamente brasileña, con características y personalidad propias. Sin duda la obra y las ideas de Ferreira Gullar, en el campo poético y teórico, fueron las más creativas en este período. Adquieren hoy una importancia decisiva y aparecen como un estímulo para los que ven en la protesta y en la completa reformulación político-social una necesidad fundamental en nuestra actual cultura. Lo que Gullar llama "participación" es en el fondo esa necesidad de una participación total del poeta, del artista, del intelectual en general, en los acontecimientos y en los problemas del mundo, influyendo en ellos y modificándolos correspondientemente; el no darle la espalda al mundo para ceñirse a problemas estéticos, sino la necesidad de abordar este mundo con una voluntad y un pensamiento realmente transformadores, en el plano ético-político-social. El punto crucial de estas ideas, según el propio Gullar, es que no corresponde al artista tratar las modificaciones en el campo estético, como si este fuera una segunda naturaleza, sin objeto en sí, sino buscar, a través de la participación total, construir las bases de una totalidad cultural, generando transformaciones profundas en la conciencia del hombre, que de espectador pasivo de los acontecimientos pasaría a actuar sobre los mismos utilizando los medios que le correspondieran: la revuelta, la protesta, el trabajo constructivo para alcanzar esta transformación, etcétera. El artista, el intelectual en general, estaba destinado a una postura cada vez más gratuita y alienante, al persistir en la vieja posición esteticista — para nosotros hoy vacía — de considerar a los productos del arte como una segunda naturaleza donde se procesarían las transformaciones formales, consecuencia de concepciones nuevas de orden estético. Definitivamente esta posición esteticista es insostenible en nuestro panorama cultural: o tiene lugar esta toma de conciencia o estamos destinados a permanecer en una especie de colonialismo cultural o en la simple especulación de posibilidades que, en el fondo, se resumen en pequeñas variaciones de grandes ideas ya muertas. En el campo de las artes llamadas plásticas, el problema del objeto, o mejor dicho, de la llegada al objeto, al generalizarse hacia la creación de una totalidad, se enfrentó con este tema fundamental, es decir, ante el peligro de volver a un esteticismo, surgió en estos artistas la necesidad de fundamentar la voluntad constructiva general en el campo político-ético-social. Es fundamental para la "Nueva Objetividad" la discusión, la protesta, el establecimiento de connotaciones de ese orden en su contexto, para que se caracterice por ser un estado típico brasileño, coherente con otras *démarches*. Con esto se verificó, acelerando el proceso de llegada al objeto y a las propuestas colectivas, un "volver al mundo", o sea, un resurgimiento de un interés por las cosas, por el ambiente, por los problemas humanos, por la vida en última instancia. El fenómeno de la vanguardia en Brasil no es más, hoy, cuestión de un grupo procedente de una elite aislada, sino una cuestión cultural amplia, de gran alcance, que tiende a soluciones colectivas.

La propuesta de Gullar que más nos interesa es también la principal que lo moviliza a él: quiere que no solo el poder creador o la inteligencia sean suficientes a la conciencia del artista como hombre actuante, sino que este mismo sea un ser social, creador no solo de obras sino transformador también de conciencias (en sentido amplio, colectivo), que colabore en esta revolución transformadora, larga y penosa, pero que algún día habrá alcanzado su meta; y que el artista "participe" por fin de su época, de su pueblo.

Surge entonces allí la pregunta crítica: ¿cuántos lo hacen?

Tendencia hacia un arte colectivo

Hay dos formas de proponer un arte colectivo: la primera sería la de poner producciones individuales en contacto con el público de las calles (lógica en pro-

ducciones destinadas a este fin y no producciones convencionales aplicadas de esta forma); la segunda, la de proponer actividades creativas a ese público, en la propia creación de la obra. En Brasil, esta tendencia hacia un arte colectivo es lo que preocupa realmente a nuestros artistas de vanguardia. Hay como una fatalidad programática en esto. Su origen está íntimamente ligado al problema de la participación del espectador, ya tratado entonces como un programa a seguir, en estructuras más complejas. Después de experiencias y tentativas sueltas desde el Grupo Neoconcreto (proyectos y *Parangolés* míos, *Caminando* de Clark, *happenings* de Dias, Gerchman y Vergara, proyecto para parques de atracciones de Escosteguy), hoy en día existe una necesidad urgente de obras abiertas y propuestas diversas: actualmente la preocupación por una "seriación de obras" (Vergara y Glauco Rodrigues), el proyecto de "ferias experimentales" de otro grupo de artistas, propuestas de orden colectivo de todo tipo, así lo indican.

Son, sin embargo, programas abiertos a la realización, porque muchas de estas propuestas solo pueden hacerse posibles gradualmente. Hubo algo que, a mi parecer, determinó en cierto modo esta intensificación de la propuesta de "un arte colectivo total": el descubrimiento de manifestaciones populares organizadas (*Escolas de Samba*, *Ranchos*, *Frevos*, fiestas de todo tipo, fútbol, ferias), y las espontáneas o los *acazos* ("arte de las calles" o antiarte surgido del azar). Ferreira Gullar ya señaló, alguna vez, el sentido de arte total que tendrían las *Escolas de Samba* donde la danza, el ritmo o la música, están unidos indisolublemente a la exuberancia visual del color, de las vestimentas, etcétera. Entonces no sería extraño, tomando esto en cuenta, que los artistas en general, al buscar con la llegada de este proceso una solución colectiva a sus propuestas, descubriesen, a su vez, la unidad autónoma de estas manifestaciones populares, de las cuales Brasil posee un enorme acervo, con una riqueza expresiva inigualable. Experiencias como la que Frederico Morais realizó en la Universidad de Minas Gerais, con Dias, Gerchman y Vergara, como la de intentar "crear", obras mías, buscando, "encontrando" en el paisaje urbano elementos que correspondiesen a tales obras, y realizando con esto una especie de *happening*, son importantes como forma de introducir al espectador ingenuo en el proceso creador fenomenológico de la obra, ya no más como algo cerrado, ajeno al mismo, sino como una propuesta abierta a su participación total.

El resurgimiento del problema del antiarte

Por fin debemos abordar y perfilar el motivo del resurgimiento del problema del antiarte, que a nuestro entender asume hoy el papel más importante y sobre todo nuevo. Sería el mismo motivo por el cual Mario Pedrosa sintió, de otro modo, la necesidad de denominar a las experiencias de hoy como "arte post moderno". Es en efecto otra la actitud creativa de los artistas frente a las exigencias de orden ético-individual, y socio-general. El tema en Brasil adquiere la siguiente configuración: ¿Cómo, en un país subdesarrollado, explicar la aparición de una vanguardia y justificarla, no como una alienación sintomática, sino como un factor decisivo en su progreso colectivo? ¿Cómo situar ahí la actividad del artista? El problema podría confrontarse con otra pregunta: ¿Para quién hace el artista su obra? Se ve, así, que ese artista siente una necesidad mayor, no solo de crear simplemente, sino de comunicar algo que para él es fundamental. Pero esa comunicación tendría que darse a gran escala, no en una elite reducida a expertos sino incluso contra esa elite, con la propuesta de obras no acabadas, "abiertas". Esta es la tecla fundamental del nuevo concepto de antiarte: no solo arremeter contra ese arte del pasado o contra los conceptos antiguos (como antes, aún en una actitud basada en la trascendentalidad), sino crear nuevas condiciones experimentales, en que el artista asuma el rol de "proponente", "empresario" o

"educador. El problema antiguo de "hacer un nuevo arte" o el de destruir culturas, ya no se formula así. La formulación correcta sería la de preguntarse: ¿a qué propuestas, exigencias y medidas se debe recurrir para crear una condición amplia de participación popular en estas propuestas abiertas, en el ámbito creador en el que fueron elegidos estos artistas? De esto depende su propia supervivencia y la del pueblo en ese sentido.

Conclusión

Mario Schemberg señaló en una de nuestras reuniones un hecho importante para nuestra posición como grupo actuante: hoy hágase lo que se haga, sea cual fuera nuestra *démarche*, si somos un grupo actuante, realmente participante, seremos un grupo contra cosas, argumentos, hechos. No predicamos pensamientos abstractos, sino que comunicamos pensamientos vivos, que para que lo sean tienen que corresponder a los puntos citados y sucintamente descritos arriba. En Brasil hoy (en esto también se asemejaría al Dadá), para tener una posición cultural activa que cuente, hay que estar en contra visceralmente de todo lo que sería, en síntesis, el conformismo cultural, político, ético y social. De los críticos brasileños actuales, cuatro influyeron con sus pensamientos, su obra, su actuación en nuestros sectores culturales, en cierto modo, la evolución y la eclosión de la "Nueva Objetividad" que yo, hacía algún tiempo, ya estaba concluyendo con puntos objetivos en mi obra teórica (*Teoría del Parangolés*). Se trata de Ferreira Gullar, Frederico Morais, Mario Pedrosa y Mario Schemberg. En este esquema de la "Nueva Objetividad" no nos interesa desarrollar a fondo todos los puntos, solo indicarlos. Para finalizar, quiero evocar una frase que creo podría muy bien representar el espíritu de la "Nueva Objetividad", frase fundamental y que en cierto modo representa una síntesis de todos estos puntos y de la actual situación (y condición) de la vanguardia brasileña, sería como el lema, el grito de alerta de la "Nueva Objetividad". Aquí está: ¡DE LA ADVERSIDAD VIVIMOS!

das de
, en la
o es lo
a fata-
a de la
eguir,
eltas
Clark,
ciones
rtas y
obras"
grupo

ias de
que, a
de "un
niza-
, y las
reira
as de
nte a
sería
on la
esen,
ales
rien-
, con
ando,
bras,
na de
obra,
ierta

a del
todo
lo, la
rno".
s de
ente
una
fac-
sta?
tista
rear
co-
rtos
as".
eter
aún
nes
io" o