

**Título de la ponencia.** Oiticica, Pape y Vigo: el público como sujeto activo en el proceso artístico.

**Autora:** Ana Bugnone

**País:** Argentina

**Institución:** Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata – CONICET.

### **Resumen**

Helio Oiticica, Lygia Pape y Edgardo Antonio Vigo compartían la idea más o menos difundida entre los '60 y '70 de que el público debía pasar de su función de espectador pasivo a participante en el proceso artístico. El abandono de la producción de obras tradicionales, distantes y estáticas, implicó un tipo de propuestas que implicaban la acción corporal y el llamado a la exploración y el estímulo sensible. Estos programas tienden a representar una tríada autor-público-obra que pretendería romper con las concepciones más tradicionales ligadas a las Bellas Artes y se presentaban como parte de un proceso democratizador del arte, especialmente en América Latina. Apelan a una estrategia de intervención en diversos espacios, especialmente públicos, así como a una particular relación entre público y ambiente físico, pero también social.

**Palabras clave:** Helio Oiticica, Lygia Pape, Edgardo Antonio Vigo, público, proceso artístico, democratización.

### **Introducción**

Helio Oiticica, Lygia Pape y Edgardo Antonio Vigo compartían la idea más o menos difundida entre los '60 y '70 de que el público debía pasar de su función de espectador pasivo a participante en el proceso artístico. El abandono de la producción de obras tradicionales, distantes y estáticas, implicó un tipo de propuestas que implicaban la acción corporal y el llamado a la exploración y el estímulo sensible. Estos programas tienden a representar una tríada autor-público-obra que pretendería romper con las concepciones más

tradicionales ligadas a las Bellas Artes. Apelan a una estrategia de intervención en diversos espacios, especialmente públicos, así como a una particular relación entre público y ambiente físico, pero también social.

Esta matriz compartida, presentada a veces en forma de manifiestos y diversos textos, se transformó en el eje central de las propuestas de Oiticica, Pape y Vigo en el marco de un proceso más amplio de transformaciones en el mundo del arte que involucraba diversos artistas y grupos de Occidente. En el marco de la investigación posdoctoral que llevo a cabo en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, presentaré aquí una primera aproximación de las singularidades de cada uno a través de un estudio de sus obras como sus conexiones, similitudes y diferencias en relación con la participación del espectador.

El tema de la participación del espectador ha sido abordado desde diversas perspectivas en los últimos años por Guédez (1985), González (2006), Belver y de la Fuente (1994), Everaert-Desmedt (2009), Maddonni (2010), Plaza (2003), Zuluaga Gómez (2011), Popper (1989), Echeverry (2012), Romero (2009). En estos trabajos se intenta producir tanto teorizaciones como estudios empíricos de obras y artistas vinculados con el tema y constituyen un antecedente relevante para avanzar en nuestro trabajo. Por otro lado, Rancière (2010), Gadamer (1994, 2010) y Laddaga (2006) han producido teorías sobre el tema de esta investigación. Para Rancière la emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, porque esta forma de estructurar las relaciones entre decir, ver y hacer pertenece a la estructura de la dominación y la sujeción y cuando se comprende que mirar es hacer, se cuestiona esa distribución de las posiciones, esa “división de lo sensible”. Así, propone la igualdad entre artista y espectador. Éste es activo: observa, selecciona, compara e interpreta, y compone, así, su propia obra. Gadamer ha indagado en los procesos de construcción, reconstrucción, así como de participación y encuentro, como parte de las prácticas artísticas contemporáneas. Ha planteado, desde la hermenéutica, la idea de disolución de las barreras entre sujeto y objeto artístico. Ladagga se ha preguntado por el tipo de vinculación entre artista y público, afirmando que en las últimas décadas los artistas se han dedicado a producir un tipo de obras que renuncian a su forma puramente artística para involucrar a no artistas y provocar cambios en el estado de cosas de ciertos espacios, así como modos experimentales de coexistencia.

Existe un consenso en considerar que entre los '60 y '70 varios artistas sostenían la idea de participación del espectador en un clima de renovaciones más generales, del cual los tres artistas que analizaremos aquí, formaban parte. Esto implicaba no sólo el otorgamiento de un rol activo al espectador o público, sino que se encontraba en una red de concepciones que cuestionaban –con los conocidos resabios de las vanguardias de principios del siglo XX- a la propia obra de arte como un producto inmutable y sacralizado, al artista como único sujeto autorizado para originarlo y las instituciones tradicionales como las galerías y museos, en tanto espacios consagratorios y con capacidad para determinar el valor de una obra de arte.

Tomaremos las obras *Ovo*, *Divisor* y *Roda dos prazeres* de Pape, los *parangolés* y *penetráveis* de Oiticica y el *Señalamiento VI* de E. A. Vigo, todas ellas con una fuerte apelación a la participación del espectador. Nos interesa identificar cuáles fueron los diversos juegos participativos a los que apelaron, las particularidades y diferencias entre las propuestas, en relación con sus estrategias, herramientas, usos materiales y objetuales. Asimismo, las concepciones de las parten, será claves para comprender los fenómenos a analizar.

## **Desarrollo**

Pape, Oiticica y Vigo provienen de una práctica y experiencia común: la influencia de las vanguardias de principios del siglo XX, la abstracción, el constructivismo, el concretismo – en diferentes grados- aparecen en sus obras y propuestas participativas. La búsqueda de nuevas formas de producir arte, más cercana a la propia vida y, en consecuencia, al público, era de una de las formas en que llevaban a cabo su ideal vanguardista y revolucionario.

En la medida en que Pape y Oiticica –junto a otros artistas brasileños- se distanciaban del concretismo más científicista y formalista, se acercaban a otras preocupaciones, vinculadas a la relación entre arte, entorno, espectador y comunidad, y retomaban de este modo una de las viejas ideas de las vanguardias históricas: la relación entre arte y vida. Así, para ellos, la obra de arte se realizaba en el contacto directo con el espectador. Desde el punto de vista fenomenológico, cuya base teórica tomaban de Merleau-Ponty, interpretaban que debía darse relevancia a la subjetividad “colocando a percepção estética (da forma) como uma

capacidade de apreender e formular as complexas experiências do ser humano” (Soares Berclaz, 2001:3).

En 1968 Lygia Pape se sumerge en la experimentación en relación con el público. Así, en ese año se destacan tres obras participativas: *O ovo*, *Divisor* y *Roda dos Prazeres*. En relación con la primera, se trata de una propuesta implementada en la manifestación colectiva Apocalipopótese, realizada en Arte no Aterro (Aterro do Flamengo, Río de Janeiro) dirigida por Helio Oiticica, en la que participaron Antonio Manuel, Lygia Pape y Rogério Duarte. La palabra Apocalipopótese es una fusión de las palabras *apoteose*, *hipótese* y *apocalipse*. Allí Pape colocó estructuras de madera en forma cúbica recubiertas de un fino plástico azul, rojo o blanco, dentro de las cuales las personas podían introducirse y luego salir rompiendo la película. La intención era la vivencia del nacimiento, tal como lo expresó la propia Pape. Pero no se trataba solo de eso, sino de la posibilidad de acceder a otras sensaciones en la polisemia de la acción propuesta. Así puede involucrar las sensaciones del encierro primero y la liberación después, lo cual podría apuntar a la situación social y política de Brasil en esa época, así como la salida de lo privado a lo público, o bien a una crítica a las formas tradicionales de las Bellas Artes, de las cuales se podía salir, rompiendo metafóricamente su membrana contenedora.

La segunda *Divisor* se trata de una acción en la que varias personas colocan sus cabezas en un paño de tela blanca (de 30 metros) y se mueven en conjunto a través del espacio. Este paño tiene perforaciones en las que solo pueden salir las cabezas, quedando los cuerpos debajo de él. La primera acción se realizó en una favela cercana a la casa de Pape, donde participaron niños del lugar. Aquí aparece la implicación entre arte y vida a través de la intervención en la comunidad y particularmente en el espacio público, en una propuesta que además de ser participativa en tanto son los sujetos los que *realizan* la obra, propone una experiencia del sujeto colectivo ya que todos se involucran simultáneamente y donde los movimientos de uno afectan la dirección de los demás, en lo que podría pensarse como una búsqueda de restablecer los lazos intersubjetivos. Por otro lado, permite también pensar en una posible crítica al orden social, en tanto son solo sus cabezas las que emergen de la gran tela y si bien forman parte de un todo, cada una se encuentra separada de las demás, señalando la individualidad. A todo ello se suma el indispensable componente lúdico de

esta invitación a la participación, ya que el juego permite conectarse con lo físico-corporal y con la idea de diversión conjunta.

La tercera, *Roda dos prazeres*, consistía en una disposición circular de recipientes con líquidos teñidos con colores y sabores diversos –no siempre agradables-, que los espectadores debían probar y degustar. Se producía así, una relación entre color y sabor a través de la experiencia sensorial que pretendía activar la visión y el gusto. Esto implicaba la estimulación de uno de los sentidos –el gusto- infrecuente en las prácticas artísticas, radicalizando la propuesta de participación. Como señala Machado (2008), Pape afirmó la posibilidad de que cada uno pueda repetir la obra en su casa, lo que lleva al límite tanto el desinterés por la autoría material de la obra, como el involucramiento del espectador, convertido en pleno participante y posible nuevo autor en la replicación de la misma

En cuanto a Oiticica, se basaba para la producción de sus obras en las ideas de imaginación y liberación, en tanto aparecían como formas de romper con lo estatuido e institucionalizado. Retomaba así una de las ideas de amplia circulación en la época, que es la de revolución, pero en lugar de dar el sentido político de producir un cambio radical a través de la toma del poder, le daba, en el marco de sus acciones artísticas y comunitarias, un sentido específico. Así, es necesario rescatar un hecho personal de su vida que tuvo consecuencias en su labor artística. Según cuenta su amiga, Lygia Pape (Berenstein: 2001), en el mismo año, 1964, primero murió el padre de Oiticica y luego, el brasileño se sumergió en la favela Mangueira. Se fue involucrando progresivamente con el lugar y sus habitantes. Allí aprendió a bailar samba y se convirtió en pasista. Su cercanía con el lugar y su gente, le produjo un cambio de vida e supuso lo que Pape entendió como la ruptura de las barreras de la vida burguesa que Oiticica venía llevando junto a su padre. Podemos decir que en ese momento estalló su relación con la comunidad y produjo los *parangolés* como su máxima expresión.

Los *parangolés* –que en portugués significa conversación sin sentido o discurso inútil- eran capas, estandartes o banderas para ser vestidos o cargados por el participante de la acción. Se caracterizaban por sus colores fuertes y podían tener palabras o fotos. La acción con estos paños se relacionaba fuertemente con el baile de la samba, ya que exigían la participación a través de la danza, calificada por el propio artista como una “expresión total” (Berenstein, 2001, p. 30). Los participantes los usaban y se expresaban con su cuerpo

a través de movimientos libres y creativos. Esto se relaciona con el descubrimiento del cuerpo que Oiticica realizó cuando se involucró con la favela y que fue trasladado a los *parangolés*. Pero aquí, no tanto como un proceso subjetivo –reconocimiento del cuerpo y la sexualidad- sino comunitario.

Su relación con la favela se expresó, además, a través de las construcciones *penetráveis*, que se vinculaban con las formas arquitectónicas de las favelas. Allí, el espectador, convertido en participante, literalmente penetraba en la estructura de la obra, confirmada por placas coloridas dispuestas en el espacio, en general de forma laberíntica. El fin era generar experiencias nuevas, las cuales apelaban tanto a lo espacial como al color y a la sensaciones que estas formas podían provocar al ingresar y deambular en ellas.

En estrecha vinculación con las teorizaciones que produjo Vigo sobre la participación del espectador –ya analizadas en trabajos previos (Bugnone, 2013b)-, indagaremos aquí en una de sus propuestas participativas, que fue realizada varias veces entre 1969 y 1971 con algunas variaciones. Como parte de la serie de los *señalamientos* (Bugnone 2013a), Vigo propuso el *Señalamiento IV*, que denominó *Poema demagógico*. Es clave remarcar aquí que en esos años había en Argentina una dictadura militar y que, por lo tanto, tanto el voto como las reuniones en el espacio público, estaban prohibidas. El *Poema demagógico* era una acción en la que el público emitía un voto en una urna de madera, cuya parte superior podía cambiarse y que el artista llamó “cabezales intercambiables”. Antes de votar, el participante realizaba un dibujo, escribía o tachaba sobre una tarjeta que se le entregaba. En todos los casos en que se llevó a cabo este *señalamiento* había dos cuestiones centrales: que el público siempre llevaba a cabo una acción primero sobre la hoja y luego la introducía de ciertos modos específicos dentro de la urna, de acuerdo al tipo de apertura. Una de las veces que se implementó esta acción, fue en la vereda de una boutique de la ciudad de La Plata, llamada Tomatti. Frente al local había carteles que invitaban a la votación y se había convocado a través del diario local a la participación. Allí se anunciaba la presentación en el local comercial y mencionaba la decisión de Vigo de no exponer más al modo tradicional y, en cambio, “abrir la obra a referencias de un público no habitual ni preparado, utilizando como medio un ‘habitat’ no tradicional” (*El Día*, 14/03/1970). Los transeúntes pasaban por la vereda de la boutique y eran invitados a tomar parte de la acción, cuyo voto consistía en la creación de una “poesía armada” que debían introducir en la “urna erótica” (porque en

este caso el cabezal tenía una forma circular). Así, al cobijo de un negocio amigo, pero en el espacio público y bajo la dictadura de Onganía, Vigo propuso la parodia de un acto eleccionario. Allí, además, utilizaba el significante “armada”, que, por un lado, podía hacer referencia al hecho de que cada uno producía o armaba su propia obra, y por otro, empleaba un término caro al lenguaje usual de la lucha revolucionaria de la época.

Luego de la acción en el espacio público del *señalamiento IV* en 1970, se publicó una nota sobre esa presentación (*Ritmo*, 1970). Allí se hacía hincapié en la cuestión de la participación como eje, reemplazando a “la obra” por “el acto”. Una vez más, Vigo refiere al abandono de la idea de “exposición” por el de “presentación” y sostiene que, a diferencia de una “contemplación”, en este acto se trató de una “presentación”. Si bien allí expuso algunos objetos, el artista explica que la presentación se logró a partir de una “ambientación”. En este como en otros textos, vemos que Vigo tenía concepciones similares a las de Pape y Oiticica, dado que destacaba la importancia de la comunicación, la relación de arte y vida y la centralidad de un “arte libre”, no encasillado.

Vemos que la participación del espectador se basa, en general, en un primer contacto sensible con la materia o el objeto artístico. Éste puede ser tanto una tarjeta, una caja, telas, capas, paneles, etcétera, que, al tomar contacto con el espectador, tienda a generar algún tipo de atracción o invitación a la acción. Una de las ideas básicas en que se basaban los artistas de la época es que el público al actuar crea. Oiticica ofrece elementos que inciten tanto la vista –por el uso de colores vibrantes– como el cuerpo –por la introducción en las diferentes cajas o recipientes, tanto del cuerpo completo como de una parte. En los trabajos de Vigo, la implicación con el público se dirige tanto a la participación corporal como a la intelectual, proponiendo, por ejemplo, un tipo de obras provoquen desconcierto, extrañeza, desorientación. Pape se ha centrado en la experimentación sensorial y de carácter colectivo. Nuestra hipótesis sustenta que se trata de obras inacabadas, en tanto es su imposibilidad de ser entidades completas y cerradas la que concita, a través de una invitación explícita, algún tipo de actividad por parte del espectador. Es decir, aún cuando toda obra de arte se presente como abierta por tener un contenido inacabable en términos de interpretaciones posibles, en estos casos, se trata de obras expresamente producidas para ser activadas por el espectador, donde la indeterminación juega un papel fundamental.

## **Conclusiones**

A partir de este breve e inicial recorrido por algunas obras participativas de Pape, Oiticica y Vigo, podemos advertir que la idea de participación está fuertemente ligada a la de democratización. Por un lado, estos artistas asumieron la crítica a las instituciones artísticas y sus formas de circulación del arte, lo cual formaba parte de una trama de ideas mayor. Por otro lado, formaban parte del ideario revolucionario que tuvo su auge después de la Revolución Cubana en 1959. Sin embargo, las formas en que llevaron a cabo esas ideas, especialmente la de transformación social, se distanciaron de la senda marcada para el artista comprometido, cuyo mandato parecía ser el de ilustrar un proceso político que pasaba por fuera de la producción artística. Los tres artistas, cada uno a su modo, permanecieron en la producción artística y creativa, en tanto consideraban que la experimentación y la participación eran algunas de las formas posibles de cambiar el orden de las cosas, excediendo la pura exploración estética para pasar a desbordarla hacia la colectividad.

Una de las formas que encontraron estos artistas para vincular arte y vida ha sido, como se dijo antes, las de generar formas participativas, alejadas de las elites culturales e intelectuales. Se trata, entonces, de enlazar las prácticas artísticas y la comunidad, en tanto, por un lado, no se requería de conocimientos ni capacidades específicas por parte de los participantes y, por otro, se emplazaban en los espacios de circulación de las ciudades, fuera de los museos y galerías –aunque sin negar radicalmente su vinculación con ellos.

En las poéticas de Vigo, Oiticica y Pape, vemos una invitación a "vivenciar", imaginar o proponer otros mundos posibles, realidades-irreales donde se combinen sujeto y mundo, artista y comunidad, espectador y experiencia artística, una vitalidad punzante sobre el orden de las cosas. Estas obras quieren potenciar la producción de sentido en los cortes, vacíos, interrupciones que se producen en el normal transcurrir del mundo a través de propuestas estéticas: microacontecimientos o momentos de verdad que se mueven en la estela de una configuración artística mayor (Badiou, 2009).

Podemos esquemáticamente, señalar el tipo de participación esperada por cada uno de los tres artistas en dos modalidades: un tipo de acción que se concrete en el marco de la obra



(aún cuando sus efectos más allá de éste sean indeterminables) y un tipo de acción física o intelectual que exceda a la obra y se proyecte hacia el ámbito extra-artístico. Sabemos también que alguna de las formas participativas propuestas por los artistas fueron colectivas y otras individuales, aunque todas ellas implicaron una vinculación con el medio social. La apelación a un sujeto colectivo, que pueda moverse en conjunto y teniendo en cuenta cada una de sus partes, está en la base de algunos trabajos de Pape y Oiticica, cualidad no siempre presente en las obras de Vigo. Otra diferencia que advertimos es que los dos primeros mantenía un interés en el uso del color, fruto de su raíz neoconcreta, en cambio Vigo se especializaba en la producción delicada y artesanal, sin poner el foco en los colores. Otra cuestión a destacar es que en los casos que hemos visto Pape y Oiticica realizan un llamamiento a la experiencia sensible y corporal, y Vigo, a la acción poética. Sin embargo, en otras propuestas no analizadas aquí, Vigo apela a la experimentación con partes del cuerpo, tanto como a la imaginación, a la ironización o al desconcierto.

Como ya señalamos, en muchos casos, las obras de los tres se emplazaban en espacios abiertos y de circulación pública. Entendemos al espacio público como espacio construido socialmente y de carácter político, ya que allí se cruzan luchas por su dominación (Lefevre, 1974, 1976; Bugnone, 2013a). En cuanto a la ciudad, Pape decía que “fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço. [...] Subindo por um viaduto, descendo por outro, percebi que minhas idas e vindas pelas ruas eram como uma teia” (Matta en Machado, 2008). Al realizar estas propuestas, los artistas producían una apropiación, utilización y sobresignificación del espacio público, así como establecían relaciones con los procesos sociales y políticos —en ambos países había gobiernos dictatoriales y represivos—, tanto por la politicidad que implicaba intervenir en la repartición y administración de lo sensible (Rancière, 2010), como por la dimensión social de la experiencia artística en el espacio público (Bugnone, 2013a, 2013c). La conquista de estos espacios fue para los artistas que analizamos, una de las claves de la intervención del arte en la comunidad.

En las poéticas de estos artistas, esta experiencia (la ocupación y sobresignificación del espacio público) tiene la especificidad de que se produce con el cuerpo, a través de acciones, sensaciones, movimientos. Es decir, allí se combinaban arte, espacio público y corporalidad, en una mixtura que descolocaba expectativas y sentidos comunes, que

permitía la vinculación entre los miembros de la comunidad en prácticas novedosas y que, finalmente, conllevaba un sentido político, en tanto des-normativizaba a través de la experiencia creativa algunas de las reglas que sostenía el orden social, especialmente represivo en aquellos años en Argentina y Brasil. Allí, seguramente, radica su potencia.

### **Bibliografía citada:**

- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Belver, M. H. y de la Fuente, A. M. (1994). Arte y ciencias sociales (II). *Arte, individuo y sociedad*, (6), 143-163.
- Berenstein Jacques, P. (2001). *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Bugnone, A. (2013a). El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: los señalamientos. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, 5(8), 9 – 51.
- Bugnone, A. (2013b). La participación del espectador y el autor en cuestión. La poética diversa de Edgardo Antonio Vigo. Acta Científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Santiago de Chile.
- Bugnone, A. (2013c). Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975). Tesis, Doctorado en Ciencias Sociales, UNLP. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>
- Echeverry, M. I. (2012). Espectadores inmersos en la obra de arte contemporánea. *Arquetipo*, (3), 85-94.
- Everaert-Desmedt, N. (2009). La participación del espectador en el arte contemporáneo. Conferencia magistral en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas, Mérida.
- Gadamer, H. (1994). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. (2010). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- González, M. O. (2006) Percepción y falta. Una capacidad de acción del espectador. *Revista de Estudios Provinciais*, 21, 35-42.
- Guédez, P. M. (1985). Cultura, arte, artista y espectador. *Una documenta*, 4(2), 59-61.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio, *Papers Revista de Sociología*, 3, 219-229.
- Lefebvre, H. (1976). Reflections on the politics of space, *Antipode*, 8(2), 30-37.
- Machado, V. (2008). Lygia Pape, arte e urbanidade. Publicado en Actas de *Corporidade - Debates em estética urbana I*. Salvador de Bahía.

- Maddonni, K. (2010). Espectadores urbanos. El problema de la recepción de la obra de arte contemporáneo en los entramados urbanos. *Revista LIS*, 3(5), 126-133.
- Plaza, J. (2003). Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *ARS (São Paulo)*, 1(2), 9-29.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación* (Vol. 19). Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Romero, L. P. (2009). Existir sin ser visto. Aproximaciones a una teoría del sujeto espectador. *Azafea*, 9, 41-60
- Soares Berclaz, A. P. (2001). Antonio Dias e Lygia Pape, um paralelo. Segunda Edição do Curso de Especialização em Linguagens Plásticas Contemporâneas. Centro da Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Zuluaga Gómez, R. D. (2011). El crítico espectador. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 5, 172-180.

**Fuentes citadas:**

- El Día. (14/03/1970). Edgardo A. Vigo inaugurará hoy una exposición. *El día*, s/d.
- Ritmo. (1970). Arte, Boutique y Votos, *Ritmo*, 7.