

Un campo reverberante: Hélio Oiticica, Lygia Pape y Edgardo Vigo¹

A Reverberant Field: Hélio Oiticica, Lygia Pape and Edgardo Vigo

Ana Bugnone

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

abugnone@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

Entre 1960 y 1970, Hélio Oiticica, Lygia Pape y Edgardo Antonio Vigo compartían la idea de que el público debía pasar de su función de espectador pasivo a participante en el proceso artístico. En este artículo, a través de un estudio de casos, se analiza cómo a partir de este objetivo emprendieron una serie de propuestas participativas que buscaban un vínculo con la comunidad, muchas de ellas en el espacio público. Así, el involucramiento de la acción corporal, la danza, la exploración y el estímulo sensible e intelectual eran parte de los procesos artísticos de estos tres artistas. En el marco de las dictaduras de Brasil y Argentina, así como de la emergencia de movimientos y acciones revolucionarias, estos artistas promovieron, a su manera, un ideal democratizador del arte.

Palabras clave: Hélio Oiticica, Lygia Pape, Edgardo Antonio Vigo, público, participación.

Abstract

Between the 1960s and 1970s, Hélio Oiticica, Lygia Pape and Edgardo Antonio Vigo shared the idea that the audience should stop behaving as a passive spectator to become an active participant in the artistic process. In this case study, we will study how, with this aim in mind, these artists put into practice a series of participatory proposals –most of them in public spaces– which sought to establish a bond with the community. Therefore, these three artists' artistic proposals involved bodily action, dancing, and intellectual and sensitive stimulus and exploration. Within the framework of both Brazilian and Argentinean dictatorships, as well as of the emergence of revolutionary actions and movements, they fostered an art democratizing ideal in their own way.

Keywords: Hélio Oiticica, Lygia Pape, Edgardo Antonio Vigo, audience, participation.

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el xxx Congreso Latinoamericano de Sociología ALAS 2015, en la Universidad de Costa Rica, San José de Costa Rica.

Introducción

Este artículo se propone analizar y poner en relación algunas propuestas artísticas de Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937 - Río de Janeiro, 1980), Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927 - Río de Janeiro, 2004) y Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928 - La Plata, 1997), bajo la premisa de que entre los años sesenta y setenta los tres compartían la difundida idea de que el público debía pasar de su función de espectador pasivo a participante en el proceso artístico. Los tres desarrollaron esta iniciativa de participación en el contexto de otras ideas de cambio en el mundo del arte a las que adscribían –especialmente referidas a la concepción de la obra y del artista–, así como también partieron de prácticas vanguardistas, lo que hace posible un análisis conjunto.

En primer lugar, reseñaremos las decisiones metodológicas que permitieron llevar a cabo la investigación; seguidamente, se mencionarán los puntos de partida históricos y teóricos para el abordaje de las dimensiones de los casos seleccionados; tercero, se analizarán discursos y obras de los tres artistas para pasar, luego, a las discusiones de estos resultados, en que se enfatizará la comparación.

Teniendo en cuenta que estudiamos fragmentos de un proceso más amplio, nos interesa analizar obras y discursos de Hélio Oiticica, Lygia Pape y Edgardo Vigo para identificar cuáles fueron las diversas formas participativas a las que apelaron, las particularidades y diferencias entre las propuestas, así como atender a las concepciones de las que partían para comprender los fenómenos a analizar. Así, consideraremos las obras *O Ovo*, *Divisor* y *Roda dos prazeres* de Pape, los *parangolés* y *penetráveis* de Oiticica y el *Señalamiento IV* de Vigo, todas ellas con una fuerte apelación a la participación del espectador, para ponerlas luego en diálogo y comprender sus significados en el marco de los cambios sociales producidos entre los años sesenta y setenta.

Según nuestra hipótesis, las propuestas participativas de estos artistas combinaban arte, espacio público y corporalidad en una mixtura que, en primer lugar, apelaba a la expresión liberadora, descolocaba expectativas y sentidos comunes; segundo, permitía la vinculación entre los miembros de la comunidad en prácticas novedosas y, finalmente, conllevaba un sentido político, en tanto desnormativizaba a través de la experiencia creativa algunas de las reglas que sostenía el orden social, especialmente represivo. Este último aspecto es clave, en tanto la politicidad del arte no puede verse en el vacío, ni por el tema de la obra, sino en vinculación constante con el medio, la organización de sentidos imperante y la capacidad de las prácticas artísticas para presionar los límites del orden social y hegemónico. Sostenemos que en el *corpus* seleccionado aparece una tendencia a conectarse con la comunidad de un modo que se pretende democrático, en tanto la apelación al público como sujeto activo se produce de un modo antielitista y en tensión con las instituciones tradicionales del arte, para establecer el espacio público como un escenario privilegiado de circulación y producción de arte en el marco de contextos dictatoriales. Así, el modo en que Pape, Vigo y Oiticica –a pesar de sus dife-

rencias—llevaron a cabo sus propuestas artísticas¹ muestra que se posicionaron como sujetos críticos cuyas obras se conectaban con la política en términos de conmoción de algunas convenciones y formas de organizar lo social, de un modo complejo que iba más allá de una opción binaria entre compromiso o autonomía. Asimismo, entendemos que la interpelación a la corporalidad libre, a la construcción de un cuerpo experimental y sensorial, se relaciona con la búsqueda de nuevas estrategias de vinculación con el público en clave de experiencia libertaria. La noción de *campo reverberante* —tomada de la acústica—² es utilizada en este texto como expansión de la vivencia artística a diversos ámbitos, cuerpos y sujetos, y es la idea que reúne las hipótesis de este trabajo. Este *campo reverberante* se sustenta en los contextos específicos de las dictaduras brasileña y argentina, así como en el auge de las ideas contestatarias y revolucionarias que circulaban entre intelectuales, escritores, artistas y militantes de diversas organizaciones sociales y políticas (Terán 273; Gilman 46; Longoni y Mestman 79; Giunta 126-27).

Metodología y puntos de partida

Este artículo emplea una metodología cualitativa a partir de un estudio de casos, por lo que su carácter es particularista, heurístico y descriptivo (Merriam 29), en tanto se aboca a la profundización de ciertos rasgos de los casos elegidos. En este tipo de diseño, respecto del criterio para realizar la selección, “la única exigencia es que [cada caso] posea una identidad propia”, y se seleccionan los casos “que son peculiares y singulares, ya que este tipo de diseño no pretende realizar generalizaciones” (Fassio, Pascual y Suárez 20-1). Así, se consideró que las obras y discursos de Pape, Vigo y Oiticica en el período poseen rasgos específicos que permiten relacionarlos en virtud de ciertas coincidencias, así como es posible diferenciarlos entre sí a partir de un análisis comparativo. En cuanto a la proximidad que podemos encontrar entre ellos, las más relevantes para justificar nuestra selección son que los tres artistas, como se mencionó, demostraron la intención de ampliar la idea de público —concebido como sujeto activo—, articularon la experimentación estética con la corporal y espacial —pues provenían de tendencias vanguardistas— y trabajaron en los contextos dictatoriales de sus respectivos países. Además, es pertinente realizar estas comparaciones entre artistas brasileños y un argentino porque, como señala Luis Camnitzer, lo nacional no era una cuestión central para los artistas de la época (17). Así, no solo la singularidad de cada uno —como indica el estudio de casos— sino también la posibilidad de compararlos productivamente es la base de esta elección.

1 Los artistas se vincularon, además, con otros procesos artísticos con los que compartían el tono crítico. Por ejemplo, son conocidas las relaciones entre Oiticica y el movimiento musical Tropicalismo.

2 Para la acústica, “la zona donde predomina el sonido reflejado recibe el nombre de zona de campo reverberante (es por ello que a dicho sonido también se le denomina sonido reverberante)” (Arribas, s. p.). Emplearemos la metáfora del campo reverberante por la utilidad que esta idea representa para el desarrollo de nuestra hipótesis.

Sin desconocer los estrechos vínculos que unían a Pape, Oiticica y Clark, en este trabajo no se hará foco en la obra de esta última, cuyas particularidades pueden verse en el trabajo de Suely Rolnik. Se ha considerado, en cambio, que la comparación entre los brasileños y Vigo resultaría no solo novedosa, sino también fructífera en tanto abre el camino a otras interpretaciones, así como al análisis paralelo en diferentes países para encontrar cruces, puntos de contacto y diferencias en la producción artística de un mismo período.

Para responder a las preguntas de investigación y solventar las hipótesis, se asumirán las propuestas teóricas y metodológicas de la sociología del arte. Lejos de caer en la perspectiva mecanicista y determinista que supondría pensar que las obras son el “reflejo” de lo que ocurre en la sociedad (o la economía), se partirá de la idea de que hay múltiples determinaciones que se juegan en cada práctica social y cultural, y de la especificidad de lo artístico como parte del proceso social, aunque irreductible al mismo (Williams 55). Metodológicamente, se estudiarán las producciones artísticas de modo transdisciplinario (Richard, *Diálogos* 18), entendiéndolas como resultados de prácticas vinculadas con la sociedad y las ideas de su tiempo, para cuya explicación se hace necesario apelar a estrategias provenientes de diversas disciplinas, en nuestro caso, la sociología, la historia del arte, la filosofía y la política. Suscribimos, además, a la propuesta formulada por Camnitzer, quien afirma que:

Si discutimos el tema desde puntos de vista ajenos al formalismo y a la perspectiva de la historia del arte, podremos ver el panorama artístico de América Latina en una forma mucho más clara [...]. Podremos ver cuán importante es el pensamiento utópico en todo esto, con algunas ideas dedicadas a América Latina en particular, como la de tener un continente libre de presiones imperialistas y con prosperidad económica para todos (31).

En este marco, se entenderá que las elecciones que llevaron a cabo Pape, Oiticica y Vigo con respecto sus propuestas artísticas, estaban íntimamente relacionadas con las ideas e intereses personales de cada uno, sin embargo, en lugar de estudiarlas de modo aislado, nos interesa conocer en qué horizontes materiales y simbólicos los artistas las produjeron para poder comprender su significado, así como trabajar en articulación estrecha con los procesos sociales y políticos de ambos países.

Cambios artísticos y transformaciones sociales. Algunas herramientas teóricas

Como se verá en este artículo, Vigo, Oiticica y Pape se empeñaron en diferenciarse de la producción de obras de arte tradicionales, que consideraban distantes y estáticas, y realizaron un tipo de propuestas que comprometían la acción corporal, 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 en directa relación con la emergencia del conceptualismo,³ aunque no limitado a este. En este contexto, el tipo de visibilidad que era posible en la época, es decir, lo que Jacques Rancière llama “régimen de identificación del arte” (*Sobre políticas* 18), permitía una combinación que ligaba ideales y utopías con prácticas artísticas vanguardistas, en tanto un sistema simbólico crítico enmarcaba y, al mismo tiempo, formaba parte de las decisiones que los artistas tomaban.

Además, observaremos que estos artistas apelaron a una estrategia de intervención en diversos espacios, especialmente públicos, así como a un lazo particular 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.

Una de las bases que nos permite interpretar este tipo de producciones artísticas es la idea de que con ellas se pretendía derribar la oposición entre mirar y actuar, la cual había sostenido la diferenciación de funciones y jerarquías entre el artista –en tanto sujeto activo y genio individual– y el público –como ente pasivo–. Sostenemos, junto con Rancière, que se puede cuestionar la contradicción entre mirar y actuar, porque esa forma de estructurar las relaciones entre decir, ver y hacer pertenece a la estructura de la dominación y la sujeción (*El espectador* 19). Por lo tanto, cuando se comprende que mirar es hacer, se disputa la distribución de las posiciones y la “división de lo sensible” (Rancière, *El espectador* 19) que hace que unos ocupen un lugar jerárquico respecto de otros. Así, Rancière propone la igualdad entre artista y espectador por cuanto este es activo: observa, selecciona, compara e interpreta, lo que le permite componer su propia obra (19-20). A diferencia de la lógica en que el artista explica al espectador un mensaje para producir una forma de conciencia, Rancière destaca la posibilidad de que entre artista y espectador no haya una relación de instrucción, sino de distancia, especialmente la que produce la obra –como cosa más o menos autónoma– que se ubica entre la intención del artista y la comprensión del espectador. Esto permite concebir al espectador emancipado como sujeto capaz de producir por sí mismo un entendimiento de la obra, situación que genera una redistribución de los lugares y las funciones (Rancière, *El espectador* 20).

Esta propuesta teórica nos resultará útil para analizar las prácticas artísticas antes mencionadas, en las que, como veremos, las posiciones ocupadas por artistas y espectadores se distorsionan aunque eso no implique la anulación de la figura del artista, sino un desplazamiento tanto en la práctica material como en su función simbólica. Asimismo, la noción de “régimen estético” nos ayudará a comprender la politicidad

3 Para profundizar sobre el conceptualismo, remitimos a Camnitzer, y Freire y Longoni.

de estas prácticas artísticas. Este régimen “define las cosas del arte en función de su pertenencia a un sensorium diferente del de la dominación” (Rancière, *Sobre políticas* 21), es decir, redistribuye lugares asignados a sujetos y objetos, sus roles y funciones de un modo diferente como lo hace el orden de la sensibilidad dominante. El régimen estético define la constitución de otro cuerpo que ya no se adapta a la división policial de los lugares y genera un tejido sensible nuevo. Siguiendo al filósofo francés, esto provoca una ruptura estética por la eficacia de un disenso: un conflicto entre diversos regímenes de sensibilidad, en que es el disenso el que conecta el arte con la política. Así, la politicidad del arte en este régimen se vincula no con el mensaje que provea, sino con la capacidad que tenga para reconfigurar el orden de lo sensible, hacer aparecer voces y desaparecer jerarquías.

Otra de las herramientas teóricas que favorece la interpretación es la teoría de Reinaldo Laddaga sobre la estética de la emergencia, quien se ha preguntado por el tipo de articulación entre artista y público y afirma que, en las últimas décadas, los artistas se han dedicado a producir un tipo de obras que renuncia a su forma puramente artística, para involucrar a no artistas y producir cambios en el estado de cosas de ciertos espacios, así como para generar modos experimentales de coexistencia (67, 280). Si bien el autor se refiere a algunos procesos más recientes, en estos cambios podemos ubicar a Pape, Vigo y Oiticica, en cuanto coinciden con lo que Laddaga describe como “sujetos abocados a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, campos de actividad de cuyo despliegue se espera que favorezca la apertura y estabilización de espacios donde puedan realizarse exploraciones colectivas de mundos comunes” (43). Así, esta propuesta conceptual ayuda a comprender la idea de un *campo reverberante*, en tanto la reverberación se expande por el espacio más allá de la fuente directa del sonido, de modo semejante a aquellas prácticas artísticas que amplían los márgenes de acción espaciales. También aporta a esta noción de *campo reverberante* el propósito de los artistas neoconcretos brasileños –que también se ajusta al caso de Vigo–, pues grupo “buscava a superação do dualismo existente entre o espaço convencional da arte e o espaço real, o lugar da arte e o mundo” (Cocchiarale s. p.), lo que excedía el espacio de la obra para ir más allá del mismo.

Siguiendo a Laddaga, los cambios que muestran los artistas –especialmente en el abandono de los parámetros del arte moderno– se producen en dos sentidos: los inmediatos de la escena artística y los producidos a nivel social más general. Es necesario considerar el contexto en que estos artistas desarrollaron sus poéticas. Entre los años sesenta y setenta, varios artistas sostenían la idea de participación del espectador en un clima de renovaciones más generales (Richard, “Neovanguardia” 190-91; Longoni y Mestman 54; Giunta 126, 160-61; Ribeiro, *Arte e política* 403), del cual los tres artistas que analizaremos aquí formaban parte. Longoni y Mestman afirman que “en la década del ‘60 surgieron potentes y revulsivos vanguardismos [...] que se plantearon reformulaciones críticas radicales de las relaciones entre el

arte y la sociedad de masas, entre el arte y la política radicalizada” (54). Estos nuevos vanguardismos cuestionaban –retomando las vanguardias de principios del siglo xx a la propia obra de arte como un producto inalterable y sacralizado, al artista como único sujeto autorizado para originarlo y a las instituciones tradicionales como las galerías y museos, en tanto espacios consagratorios y con capacidad para determinar el valor de una obra de arte (Richard, *Neovanguardia* 190-91). En el marco de estas críticas, la obra podía ser transformada en acciones, en objetos, en textos, para ser interpretada y transformada no solo por el artista sino que también por el público (Longoni y Mestman 60-61). Del mismo modo, la obra perdería su carácter inmutable para modificar el ambiente y el público. El artista partía de una propuesta que presentaba para que público la activase o la completase, incentivando los sentidos, la creatividad y su capacidad de producir e interpretar. Las palabras del propio Oiticica en 1967 demuestran estas intenciones de la vanguardia brasileña:

1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje [...]; 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (154).

Por otra parte, Frederico Morais, crítico de arte brasileño y activo intérprete de las vanguardias de la época, afirmaba que

nessa época eu já defendia um processo de democratização e/ou dessacralização da arte, levando à rua a criatividade plástica dos artistas. Ao mesmo tempo afirmava que todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social, situação econômica ou nível intelectual (cit. en Ribeiro, “Entrevista” 342).

La idea de considerar al público como participante contenía algún sentido de democratización, en tanto pretendía poner en cuestión la distancia y la jerarquía atribuida al artista como genio, al mismo tiempo que la participación no suponía la necesidad de conocimientos y capacidades especiales. Sin embargo, cabe señalar que, como se verá más adelante, la figura del artista no desaparece, ya que su involucramiento en la producción de la propuesta parece ser imprescindible, aunque no suficiente. Oiticica era consciente de ello y sostenía que “a obra de artista, no que possuiria de fixa, só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participador –este é que lhe empresta os significados correspondentes– algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades, suscitadas pela obra, não previstas” (“Parangolé” 27).

La importancia dada a la actuación del público en el conjunto de ideas que venimos destacando sobre la obra y el artista se percibe también en algunos textos de Vigo, quien afirmaba que:

arrojar el lastre será para el artista la apertura al vacío, el “derrumbe” de Galerías y museos en un deseo de ganar la calle, la muerte de las elites exigentes, dueñas de creadores al servicio de sus intereses. La utilización de materiales que permiten la destrucción del religioso espacio separatista entre obra-público, indican una dirección hacia un arte “tocable”, signo de calidez comunicativa. Complementa un público predispuesto a entregarse a lo colectivo, cuando la participación permite en alguna de sus secuencias la aparición de la personalidad individual puesta al servicio del “logro de la cosa” (Vigo, “La revolución” s. p.).

Esta necesidad de reubicar las funciones y características del público, la obra, el artista y las instituciones atravesaba, coincidentemente, los programas artísticos de Oiticica, Vigo y Pape.

Al mismo tiempo, los artistas no eran ajenos a los procesos dictatoriales que se habían iniciado en Brasil en 1964 y en Argentina en 1966. Estos gobiernos desarrollaron estrategias represivas que involucraban diferentes sectores de la sociedad, y el mundo de la cultura y el arte se presentaba como un espacio posible –entre otros– desde donde responder a las acciones dictatoriales. Simultáneamente, un “ánimo contestador” (Risério 15) tenía lugar en ambos países, así como en casi todo Occidente, orientado por el rechazo al “imperialismo yankee”, las movilizaciones en Francia y las revueltas anticoloniales en África. En el contexto de las ideas contestatarias y una idiosincrasia del cambio, la amplia circulación de la idea de revolución –especialmente después de la Revolución Cubana– se daba también entre los artistas y escritores brasileños y argentinos. La sensación de que la revolución era posible, de que desde las diferentes actividades se podían cuestionar las bases que producían una sociedad de clases donde había explotadores y explotados y un sistema económico injusto; estas ideas existían no solo en el ámbito propio de la militancia, sino –en grados y formas diversas– en los espacios de las prácticas culturales en general. En este sentido, según Camnitzer, “en la periferia, incluyendo a América Latina, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas y, dado lo agitado del mundo y la explotación económica y la Guerra Fría, un porcentaje bastante alto de las ideas estaba dedicado a la política” (14). La convicción de la proximidad de la revolución y la necesidad de cambio, atravesaba los discursos, prácticas y representaciones que se producían en espacios ligados a los intelectuales, escritores y artistas (Terán 279; Ribeiro, *Arte e política* 403). De diferentes modos, estos creían que podían implementarse cambios revolucionarios que iban desde las manifestaciones vanguardistas y experimentales hasta los involucramientos directos con los partidos y organizaciones políticas dispuestas a luchar por la toma del poder (Giunta 262; Longoni y Mestman 78-9).

Finalmente, especificaremos el concepto de *espacio público*. Siguiendo a Henri Lefebvre y a Milton Santos, sostenemos que el espacio público no es un mero sitio físico ni un conjunto de discursos y debates sobre lo público –confusión frecuente con la noción de *esfera pública*–, sino el resultado de procesos sociales y políticos (Lefebvre

222; Santos 87). Esto se debe a que el espacio es una construcción social en la que se cruzan el pasado y el presente, en tanto es histórico, local y temporalmente definido. “El espacio ha sido siempre político”, dice Lefebvre (222), porque allí se producen disputas por su dominación. De este modo, cuando los artistas se plantearon realizar acciones artísticas en el espacio público, no trabajaban sobre una materia física e inerte, sino sobre su construcción social, sus luchas políticas y su significación. Asimismo, en tiempos de dictaduras, el espacio está especialmente restringido, su uso y apropiación están determinados por una regimentación represiva y expulsiva. Al mismo tiempo, los movimientos políticos de ambos países se propusieron demostrar en ese espacio sus ideas como forma de construir y dar visibilidad a formas de contestación al poder dictatorial. En este contexto complejo y en este espacio particular analizaremos de qué modos Vigo, Oiticica y Pape se plantearon transformar el arte llevándolo a la calle.

Los sentidos, la creatividad, el cuerpo: la forma de la vanguardia

Pape, Oiticica y Vigo provenían de una práctica y experiencia común: la influencia de las vanguardias de principios del siglo xx; aspectos de la abstracción, el constructivismo, el concretismo así como del conceptualismo, aparecen en sus obras y propuestas participativas. La búsqueda de nuevas maneras de producir arte, más cercana a la vida y, en consecuencia, al público, era una de las formas en que llevaban a cabo su ideal vanguardista y revolucionario.

En la medida en que Pape y Oiticica –junto con otros artistas brasileños, entre los que se destacaba Lygia Clark– se distanciaban del concretismo más científicista y formalista, se iban acercando a otras preocupaciones, ligadas al encadenamiento entre arte, entorno, espectador y comunidad, y retomaban así una de las viejas ideas de las vanguardias históricas: la relación entre arte y vida, hacia la que se dirigía el neoconcretismo. Para estos artistas, la obra de arte se realizaba en el contacto directo con el espectador. Desde el punto de vista fenomenológico, cuya base teórica tomaban de Merlau-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 3).

En el manifiesto “Declaração de princípios básicos da vanguarda” de 1967, firmado –entre otros– por Oiticica y Pape, se afirmaba que “Nosso projeto –suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada– caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural” (Dias et al. 73). Esta idea es una de las bases sobre la que ambos desarrollaron un programa experimental según el cual, como se afirma en la cita, la integración en la comunidad contra el asilamiento era tan central como la oposición a la “alienación cultural”.

Lygia Pape: una propuesta “acíclica”

A principios de los años cincuenta, Lygia Pape formó parte del grupo Frente que representaba el concretismo en Río de Janeiro. A fines de la década, junto con otros artistas, integró el grupo Neoconcreto, debido a las disidencias que mantenían con el concretismo. Así, Lygia Pape se consolidó en el Neoconcretismo, grupo que valoraba lo experimental entendido como proceso, más que los principios normativos que consideraban límites a la invención (Cocchiarale s. p.).⁴

En 1968, Lygia Pape se sumergió en la experimentación en contacto con el público. Así, en ese año se destacan tres obras participativas: *O Ovo*, *Divisor* y *Roda dos Prazeres*.⁵ En relación con la primera, se trata de una propuesta implementada en la manifestación colectiva Apocalipopótese,⁶ realizada en Arte no Aterro (Aterro do Flamengo, Río de Janeiro) y dirigida por Hélio Oiticica, en la que participaron Antonio Manuel, Lygia Pape y Rogério Duarte. Oiticica describió las particularidades de este encuentro colectivo: “Apocalipopótese: a criação de liberdade no espaço dentro-determinado, intencionalmente ‘naturalista’, aberta como o campo natural para todas as descobertas: o comportamento que se recria, que nasce: na Apocalipopótese as estruturas tornavam-se gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo” (“Apocalipopótese” 130). En ese contexto de libertad, creatividad y participación, “tudo explodiu naquela tarde” y “as pessoas participavam diretamente, obliquamente”, cuenta el artista (129).

En Apocalipopótese, Pape presentó *O ovo*. Colocó estructuras de madera que paradójicamente no eran, a pesar de su nombre, formas esféricas, sino cúbicas, 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 de la acción era la vivencia del nacimiento, pero no se trataba solo de eso, sino de la posibilidad de acceder a otras sensaciones en la polisemia de la acción propuesta. Oiticica afirmó que aquí Pape se propuso realizar una producción de forma “acíclica” a través de “o jogo dentro-fora, que liberta: objeto-espaço” y permite la manipulación (Oiticica, “Pape: Ovo” 300). En *O ovo* se pueden involucrar las sensaciones del encierro primero y la liberación después, lo cual podría apuntar a la situación social y política de Brasil, así como a la salida de lo privado a lo público, o bien a una crítica a las formas tradicionales del arte, de las cuales se podía salir rompiendo metafóricamente su membrana contenedora. Según Oiticica, “os ‘ovos’ de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; *estar, furar, sair* o contínuo ‘reviver’

4 Una biografía artística de Lygia Pape puede verse el artículo de Brett.

5 Pueden verse imágenes de estas obras en el libro de Lygia Pape, *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*, y en la página web del Projeto Lygia Pape.

6 La palabra “Apocalipopótese” es una fusión de las palabras *apoteose*, *hipótese* y *apocalipse*. Oiticica explica que fue acuñada por Rogério Duarte y hace referencia al concepto de proyecto, de obra no acabada, abierta como estructura germinativa y en la que la participación es la creación (“A trama” s. p.).

e ‘refazer’, na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso se pode dar: é nascer e alimentar, aqui também – o ovo do ovo” (“Apocalipópótese” 129, énfasis en el original). Hay que destacar además que estas acciones se desarrollaban en el espacio público, de modo que, lejos de proponer una interpretación o limitada cerrada sobre la obra, esta se abría a cualquier persona que deseara tomar parte de ella.

La segunda, *Divisor*, se trataba 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. Si bien la primera acción con *Divisor* se realizó en los jardines del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, tuvo lugar en diversas oportunidades, una de ellas en una favela cercana a la casa de Pape, donde participaron niños del lugar (Pequeno da Silva 27). Así, en *Divisor* aparece la imbricación entre arte y vida a través de la intervención directa de la comunidad y particularmente en el espacio público. Es una propuesta que, además de ser participativa en tanto son los sujetos los que *realizan* la obra, propone una experiencia del sujeto colectivo porque todos se involucran simultáneamente y los movimientos de uno afectan la dirección de los demás, como una búsqueda de restablecer los lazos intersubjetivos. *Divisor* se configura al modo de una trenza, en la que cada parte emerge pero lo hace en función de su pertenencia a un proceso mayor, un colectivo en movimiento. La acción –al igual que *O ovo*– se desarrollaba en el espacio público que, como mencionamos al inicio, no es un espacio inerte ni puramente físico, sino atravesado por lo social y lo político. En este sentido, es importante tener en cuenta que “um denominador comum às poéticas de todos os neoconcretos foi a busca da integração efetiva do espaço da obra com o espaço real” (Cocchiarale s. p.). Esto amplía el alcance de *O ovo* y *Divisor* como experiencias, pues exceden la ubicación institucional y, de algún modo, *reverberan* más allá de él, no solo en lo espacial sino también en lo colectivo.

Por otro lado, *Divisor* permite también pensar en una posible crítica al orden social: solo las cabezas del público 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 esta dialéctica, que Brett llamó del dividir-unir (308), se suma el indispensable componente lúdico de la invitación a la participación, ya que el juego permite conectarse con lo físico-corporal y con la idea de diversión conjunta. Con respecto a esto, la propia Pape dijo que “ideológicamente” la idea estaba basada en un arte público, en el cual todas las personas pudiesen participar (cit. en Pequeno Da Silva 28). Veremos que esa idea es análoga a las que proponen Oiticica y Vigo.

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 concurrentes 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 involucraba la estimulación de uno de los sentidos –el gusto– infrecuente en las prácticas artísticas, radicalizando la propuesta de participación. Pape tenía el

objetivo de realizar un arte que pudiera ser reproducido fácilmente (Machado 15), lo que llevaba 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 reproducción de la misma.⁷

A pesar de que el nombre de la propuesta indicara una situación placentera, al comenzar a probar los líquidos inmediatamente se generaba un desequilibrio entre lo esperado y lo acontecido. La conjunción que se producía entre los colores, los sabores y las sensaciones que provocaban algunos de los líquidos en los labios y en el paladar generaban lazos muchas veces inesperados entre los tres elementos (sabores, sensaciones y colores), desviando cualquier posibilidad de determinación previa de lo que la experiencia podría causar en el público participante. Asimismo, la potencialidad de que cada uno realizara su propia *roda* por su fácil reproducción abría a la existencia de nuevas combinaciones –y, por tanto, *reverberaciones*– y, al minimizar la importancia de la presencia de la artista, estas pasarían a ser no solo indeterminables, sino también independientes de los deseos de Pape.

Hélio Oiticica: imaginación y liberación

Al igual que Lygia Pape, Hélio Oiticica había participado del grupo Frente en los años cincuenta y luego, para abandonar la racionalidad que imponía el concretismo, se había incorporado al grupo Neoconcreto. El trabajo con el color y su experimentación marcaron su obra desde el inicio.⁸ Por otro lado, para la producción de sus obras Oiticica se basaba en las ideas de imaginación y liberación, que significaban para él formas de romper con lo establecido e institucionalizado. Retomaba así la idea 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 cuya clave se encontraba en la experimentación como propuesta de cambio del *statu quo*.

Es necesario rescatar un hecho personal de su vida que tuvo consecuencias en su labor artística: según cuenta Lygia Pape, en el transcurso de 1964 murió el padre de Oiticica y luego el artista se sumergió en la favela Mangueira (cit. en Berenstein 27). Oiticica se fue involucrando progresivamente con la Mangueira, sus casas, sus costumbres y sus habitantes. Allí aprendió a bailar samba y se convirtió en *passista* de la *escola de samba* del lugar.⁹ La cercanía con este lugar y su gente le produjo un cambio de vida e implicó, según Pape, la ruptura de las barreras de la vida burguesa que Oiticica venía llevando junto a su padre (cit. en Berenstein 27).

7 No es posible saber cuántas veces y de qué modos las acciones de Pape, Oiticica y Vigo fueron repetidas o reinventadas por el público. Hacemos hincapié, por eso, en las propuestas e intenciones de los artistas.

8 Para profundizar en el trabajo de Hélio Oiticica, ver Ramírez.

9 En Brasil, *passista* es, quien baila samba, especialmente en las *escolas de samba*.

FIGURA 1



Amigos de la Mangueira con Parangolés de Hélio Oiticica durante La filmación de HO, de Iván Cardozo. Projeto Hélio Oiticica. Foto Andreas Valentín.

Podemos decir que desde aquel momento fundó su relación con la comunidad y produjo los *parangolés* como su máxima expresión.

Los *parangolés* eran capas, estandartes o banderas para ser vestidos o cargados por el participante de la acción (fig. 1). Se caracterizaban por sus colores vibrantes y podían tener palabras o fotos. Permitían vivenciar a quien los usara la experiencia de portar el color. La acción con estos paños se conectaba fuertemente con el baile del samba, ya que exigían la participación a través de la danza y las posibilidades expresivas de la misma. Los participantes los usaban y se manifestaban con sus cuerpos a través de movimientos libres y creativos. Esta característica de la obra se vincula con el hecho de que Oiticica comenzó a relacionarse de un modo nuevo con su cuerpo cuando se involucró con la favela, y trasladó ese vínculo más libre y sensual a los *parangolés*; pero aquí no solo como un proceso subjetivo –reconocimiento del cuerpo y la sexualidad– sino también comunitario.

Una de las presentaciones con los *parangolés* se desarrolló en Apocalipopótesi. Oiticica explica que: “O Parangolé revela o seu caráter fundamental de ‘estrutura ambiental’, possuindo um núcleo principal: o participador-obra, que se deslembra em ‘participador’, quando assiste, e em ‘obra’ quando assistida de fora neste espaço-tempo ambiental” (cit. en Berenstein 32). Para Oiticica, así como el artista modifica la función y el lugar del espectador, también lo hace con la obra, transformándola en

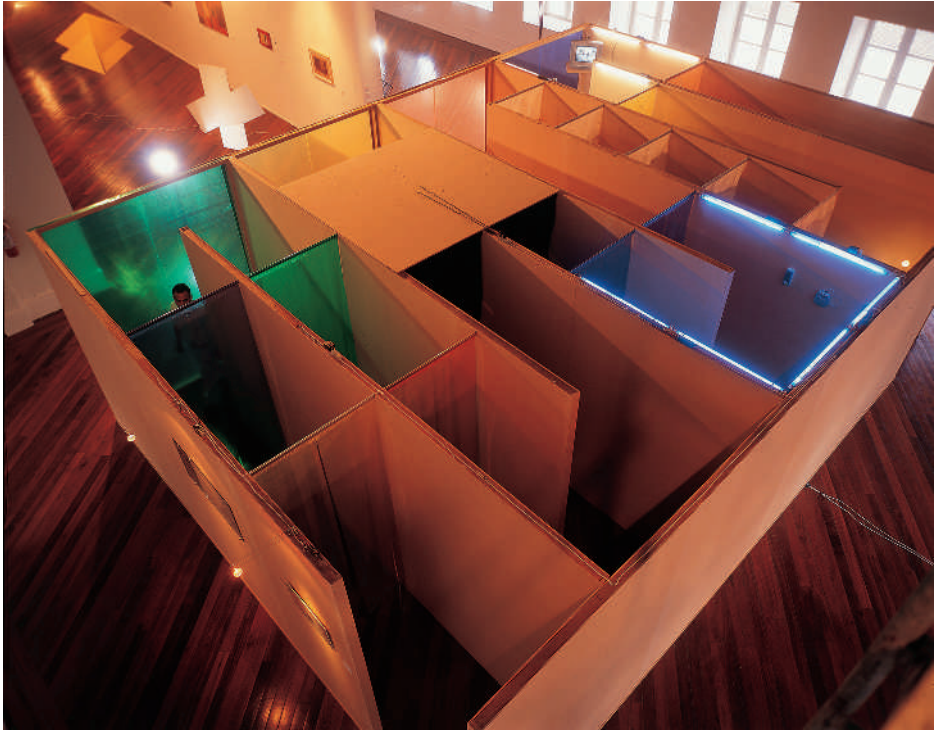
una estructura que involucra al contexto, a la materialidad que la conforma y al propio participante. O bien, si lo vemos a la inversa, es el participante quien se convierte en obra, avanzando más allá de su carácter activo para pasar a ser parte de ella.

En el momento de la acción con los *parangolés*, los participantes no tenían asignados pasos o coreografías puntuales, así como tampoco se les advertía con precisión lo que ocurriría, lo que debían sentir ni lo que aquello significaba. Se producen dos efectos aparentemente contradictorios, pues simultáneamente se favorece un acercamiento al público convertido en participante y se establece una distancia entre el artista, la obra y el público, en términos de que no hay indicaciones o explicaciones directas del artista, sino que reina la libertad en la expresión del cuerpo y en la danza, desvinculando cualquier determinación previa. En este sentido, podemos entender estas acciones y las analizadas de Pape con la teoría de Rancière sobre el espectador emancipado: en unas y otras se considera que el público es capaz de significar y comprender por sí mismo, propiciando la igualdad entre artista y público (*El espectador* 20-3). Como veremos, estas características podrán identificarse en las propuestas de Pape y Oiticica, pero no del mismo modo en el caso de Vigo, quien en muchos casos pensaba que las instrucciones eran necesarias para la concreción de la obra, aunque siempre quedasen aspectos liberados a la interpretación y acción del participante.

Oiticica coincidió con Pape en la autonomía del público para reproducir la obra, ya que cada uno podía construir su propio *parangolé* sin indicaciones precisas, ampliando los niveles de libertad y dejando de lado la necesidad de explicación (Berenstein 32). Esta operación se relaciona con lo que Rancière sostiene respecto de que la explicación en el arte (como en la educación) limita, jerarquiza, desestima la igualdad (*El espectador* 23). El nexo entre arte y libertad, como dijimos, era fundamental para Oiticica. Así, dice que para producir los *parangolés* tuvo que pasar primero por la experiencia de ser *passista* de la *escola* de la Mangueira, donde la improvisación sin reglas previas era una parte fundamental del baile (Berenstein 28-32).

En los *parangolés*, además, aparece el problema de la autonomía del arte, en tanto hay una indefinición respecto de la práctica como acción específica y separada del resto del mundo no artístico. Esto se debe a que la danza podía ejecutarse con total libertad y, al mismo tiempo, era frecuente que grupos de personas se reuniesen a bailar samba u otras danzas más allá de la propuesta artística de Oiticica. Ello implicaba en los *parangolés* la existencia de contornos lábiles que conformaban una “zona de indiscernibilidad” (Laddaga 154), lo que nos permite retomar la idea de *campo de reverberación*. Teniendo en cuenta el carácter vanguardista del artista, esto se liga con el intento de superar dos divisiones: las que existían entre las disciplinas artísticas, al menos en su forma tradicional, y las que separaban arte y vida. Esta combinación produce la indiscernibilidad entre el adentro y el afuera del arte, entre la propuesta de Oiticica y una reunión festiva, entre el público y la colectividad, provocando un *campo de reverberación*.

FIGURA 2



Hélio Oiticica, Projeto Filtro-para Vergara. Projeto Hélio Oiticica. Foto César Oiticica Filho, 1972.

La relación de Oiticica con la comunidad se expresó, además, a través de los *penetráveis*, construcciones que se enlazaban con las formas arquitectónicas de las favelas y el particular modo en que sus habitantes construían sus propias casas con restos y desechos. En los *penetráveis*, el espectador convertido en participante literalmente penetraba en la estructura de la obra, en cabinas conformadas por placas coloridas y dispuestas en el espacio, en general, de forma laberíntica (fig. 2). En algunos casos, los que ingresaban podían modificar la ubicación de las placas, produciendo su propio camino laberíntico. La finalidad que se perseguía era generar experiencias nuevas, las cuales apelaban tanto a lo espacial como al color y a las sensaciones que estas formas podían ocasionar al ingresar y deambular en ellas. La arquitectura de los *penetráveis*, que en su aspecto geométrico recuerdan la matriz neoconcreta de Oiticica, compromete una deslocalización al tomar de la favela su forma para convertirla en obra de arte, en acción, en circulación. Al mismo tiempo, la idea de estar rodeado y vivir el volumen del color constituía, para el artista, parte central de la experiencia.

Oiticica ubicaba los *penetráveis* tanto en espacios públicos como en instituciones artísticas, dejando de lado la oposición dicotómica entre ambos sitios que

caracterizó algunos planteos vanguardistas.¹⁰ La forma laberíntica de las calles de las favelas, la ubicación desordenada de sus casas y el uso de colores vibrantes forman un todo tangible y transitable que pasa a los *penetráveis*. Sin embargo, no lo hace en la forma del realismo, en la representación mimética, sino en la de la construcción de nuevos artefactos que permiten e invitan a la propia experiencia en su interior. Una vez más, el nudo entre arte y vida aparece con fuerza, permeado por la matriz de la experimentación.

Cuando en 1979 se le preguntó a Oiticica sobre la relación entre sus experiencias rupturistas respecto a los códigos establecidos del arte y la política, el artista sostuvo que hacer ese tipo de experiencias “sempre é uma atuação política”, en tanto el arte experimental lo que propone es cambiar y “uma proposta de mudança das coisas sempre tem un carácter político” (cit. en Pereira et al. 142). De este modo, los *penetráveis* están simultáneamente emparentados con la vida de las favelas, con la transformación de las formas artísticas –en términos de ruptura con los antiguos cánones– y con una idea general de cambio artístico cuyo carácter político no apela a la concepción de un mensaje directo para el cambio de conciencia. En una entrevista que Pape realizó a Oiticica luego de su estadía en Nueva York, el artista sostuvo que “agora, há uma emergência do coletivo, ele emerge, mas a gente faz parte dele. Antes havia uma separação entre esse coletivo e a arte. [...] nos também fazemos parte do processo. [...] Isto é um processo social, ético, todos fazendo parte de um mesmo processo” (Pape y Oiticica 44). Esta forma de referirse a lo colectivo como parte esencial de la obra en tanto proceso señala la importancia de la expansión del arte no solo a otros espacios –como la favela–, sino también en términos de avance sobre lo social. Ambas cuestiones –lo espacial y lo colectivo– forman parte de esa ampliación que puede pensarse bajo la idea de *reverberación*.

Edgardo Antonio Vigo: “hacia un arte tocable”

Edgardo Antonio Vigo tuvo importantes coincidencias con las concepciones que venimos analizando sobre el arte, el lugar del espectador y del artista, a pesar de encontrarse en otro país y de haber tenido escasos contactos con Oiticica y Pape –aunque sí mantuvo una estrecha relación con el concretismo brasileño–. Vigo fue, como aquellos, un vanguardista que construyó un programa sostenido sobre la idea de la ruptura con las tradiciones artísticas y académicas. Además de producir objetos, proponer acciones y componer poesías visuales, editó revistas y teorizó sobre el arte y los cambios que consideraba necesarios (Davis 1). Nutrido por concepciones dadaístas,

¹⁰ Como sucedió con tantos otros artistas, incluido Vigo, la ruptura con las instituciones artísticas fue parcial. Oiticica tuvo su enfrentamiento con el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro a partir del rechazo que produjo su participación en Opinião 65 con la *escola de samba* Mangueira, quienes fueron impedidos de entrar; sin embargo, al año siguiente participó de distintos eventos artísticos institucionales.

también surrealistas, concretistas y conceptualistas –entre otras– propuso, como los brasileños, la participación del espectador y su involucramiento con el espacio, atravesado por la necesidad de ir “hacia un arte tocable” (Vigo, “Hacia un arte tocable” 1) en el marco de la formulación de ideas críticas respecto del orden social y represivo.¹¹

La participación fue una idea central en la poética de Vigo. Organizó exposiciones donde lo central era la actividad del espectador y produjo diversos tipos de obras y acciones en este mismo sentido. Por ejemplo, en *Historietas para armar*, el receptor debía terminar de generar una historieta en base a plantillas entregadas en un sobre, junto a las “clavesmínimas”. Sin embargo, es necesario destacar aquí una diferencia con Pape y Oiticica: las “clavesmínimas” eran instrucciones que Vigo producía para cada obra participativa y, según afirmó, servían “para desencadenar una real participación” (“Comunicación” 1). En algunos casos, como en el de las *Historietas para armar*, estas claves contemplaban, sin embargo, la posibilidad no solo de construcción, sino también de destrucción de la obra, aun cuando se presentasen como abiertas a la decisión del receptor y Vigo considerase también la posibilidad de su apartamiento total de ellas.

Por otro lado, en “La calle: escenario del arte actual”, Vigo resumió algunas ideas propias y reflexionó a partir de la propia experiencia generada por sus propuestas de acción en el espacio público. Comenzando por un tópico de la época, crítica a los museos y las galerías como espacios de exposición, de la que se debe transitar hacia la “presentación”, es decir, a un tipo de práctica en que el tiempo y el espacio puedan modificar la obra, en directo contacto con ella. En ese marco, analiza la utilización de la calle como espacio de presentación y acción, y expresa que “el arte debe dar una respuesta para que esa calle sea asimilada, vivida interiormente, cotejada, propuesta, cambiante, vivenciada”. Además, sostiene que con el objetivo de “quebrar lo heredado”, se da lugar al “espacio real, abierto, cotidiano” (Vigo, “La calle” s. p.), en que la importancia de la tradición es cuestionada y la apertura a nuevas formas expresivas, participativas y en espacios diversos es la clave de la producción artística. Si bien, tal como señalábamos en el caso de Oiticica, Vigo cuestionó fuertemente las instituciones artísticas, no renunció a estas en forma definitiva.

Una de las propuestas participativas de Vigo fue realizada repetidas veces entre 1969 y 1971: el *Señalamiento IV*, denominado *Poema demagógico*, formaba parte de la serie de los *señalamientos*. Estos eran acciones o presentaciones que destacaban un hecho, un objeto o un lugar. Algunos se realizaban en el espacio público y otros en la intimidad de la casa del artista. El *Señalamiento IV* se presentó en diferentes oportunidades, manteniendo la misma estructura aunque con pequeñas diferencias. El que analizaremos aquí se desarrolló en la calle.

Cabe recordar que en esos años había en Argentina una dictadura militar y que, por ello, tanto el voto como las reuniones en el espacio público estaban prohibidos. El

11 Para profundizar sobre la obra de Vigo, ver Bugnone.

Poema demagógico era una propuesta participativa para “armar” una poesía y realizar un voto con ella. Con ese objetivo había invitado al público a través del diario local, también por medio un cartel colocado en la calle y de invitaciones personales, para que concurriese a una *boutique* de ropa de La Plata. En la nota de invitación publicada en el diario, Vigo sostenía que abandonaría la forma de exposición para “abrir la obra a referencias de un público no habitual ni preparado, utilizando como medio un ‘habitat’ no tradicional” (cit. en “Edgardo A. Vigo inauguraré” s. p.). Una vez allí, los transeúntes y los concurrentes podían emitir un voto que consistía en una “poesía armada” por ellos mismos e introducirlo en la urna construida por el artista. La parte superior de la urna podía intercambiarse entre diversos modelos y, en este caso, Vigo seleccionó el orificio circular que llamó “urna erótica” (fig. 3). Así, este artista no solo daba lugar a la participación en la votación, sino que además, utilizando un medio de comunicación de masas como el diario, las invitaciones y el cartel en la calle, ampliaba la convocatoria hacia desconocidos y nuevos concurrentes, formando un *campo de reverberación* de la práctica artística.

De este modo, mientras la dictadura prohibía el derecho al voto, el artista utilizaba en el espacio público 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. Es decir, el participante “armaba” su poesía y votaba, al mismo tiempo que su poesía estaba “armada” para rechazar al gobierno dictatorial. Si bien a primera vista *elseñalamiento* tiene un carácter lúdico, a través del juego, la imaginación para inventar una poesía y la acción ficticia del voto, la creatividad se encuentra imbricada con una significación política innegable, aunque no explícita (fig. 4). Al sumar a ello que esta acción se realizaba en la calle, lo político de la práctica adquiere un sentido distinto del que podría tener al interior de una institución artística. De esta manera, el *campo de reverberación* implicaba también una extensión política hacia lo social más general, desbordando el ámbito artístico.

Si, como se dijo, el espacio público es una construcción social cuya politicidad se pone en juego con las prácticas que intervienen no solo sobre su aspecto físico, administrativo y reglamentario, sino también sobre su significación, acciones como las de Vigo pueden pensarse en función de los modos en que contribuyen a provocar una disrupción en las coordenadas de la organización espacial que regulan sus usos ordinarios y permitidos. Esto converge con las nuevas configuraciones del espacio que puede suscitar el régimen estético, en tanto “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, *Sobre políticas* 13). En el marco de la dictadura, promover una votación –aun lúdica, artística o irónica– en la vereda de un local comercial, estando prohibidas tanto la votación como la reunión de personas en los espacios públicos, contribuye a la conformación de un nuevo espacio disruptivo, crítico, en tanto interviene en la repartición de espacios y tiempos.

FIGURA 3



Participantes de la votación del Señalamiento IV de Edgardo Antonio Vigo. Centro de Arte Experimental Vigo, 1970.

En una nota publicada sobre este *señalamiento*, Vigo hizo hincapié en el lugar central que daba a la participación y en la idea de reemplazar a la “obra” por el “acto”; asimismo, expresó que debía abandonarse la “exposición” y suplantar por la “presentación” (cit. en “Arte, boutique y votos” s. p.). En uno de los textos clave para comprender la teoría que sustentaba las propuestas participativas, *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, Vigo afirmaba que consistía en “el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez, al recibirla *construya un poema* que llegará a convertirse en ‘su’ poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la *idea-revulsivo*, nos pone delante de la idea de un ‘creador’ y no de un ‘consumidor’” (s. p.). En estos, 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 correlación entre arte y vida y la centralidad de un “arte libre”, no encasillado en parámetros tradicionales, especialmente en cuanto a la función del artista, la obra y el espectador, así como el repudio a la división clásica de las Bellas Artes y sus lugares habituales de circulación y consagración.

FIGURA 4



Edgardo Vigo. *Instrucciones del Señalamiento iv*. Centro de Arte Experimental Vigo, 1970.

Discusiones

Podemos ubicar esquemáticamente el tipo de participación esperada por cada uno de los tres artistas en dos modalidades: un tipo de acción que se concreta en el marco de la obra (aun cuando sus efectos más allá de este sean indeterminables) y un tipo de acción física o intelectual que excede a la obra y se proyecta hacia el ámbito extra-artístico. Por otra parte, hemos visto que algunas de las formas participativas propuestas por los artistas fueron colectivas y otras individuales, aunque todas ellas se vincularon con el medio social. La apelación a un sujeto colectivo, que pueda moverse en conjunto y considere 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.

Vemos otra diferencia en la estética producida por Pape Vigo y Oiticica, dado que los dos primeros mantenían 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. Una cuestión a destacar es que en Pape y Oiticica realizan un llamamiento a la experiencia sensible y corporal, y Vigo, a la acción poética. Además, en los tres observamos la coincidencia de la apelación a la imaginación como matriz

productora de la acción del público. En el caso de Pape, este recurso está más asociado a una acción física y a la interpretación de la misma; en el de Oiticica, vinculado, además, al baile; en el de Vigo, la experiencia se relaciona con lo poético, aunque en otros casos no analizados aquí apela a la experimentación con partes del cuerpo, a la ironía y al desconcierto.

En los tres casos, advertimos que los artistas trabajaban sobre la incertidumbre de los espectadores frente a la obra, pretenden activar la creatividad y cambio para pasar de la quietud a la intranquilidad, de la serenidad de la contemplación al involucramiento del cuerpo, los sentidos y el movimiento. El juego, el estímulo sensible a través de lo lúdico o la broma también formaban parte del conjunto de herramientas disponibles para generar la participación.

Los discursos y prácticas de Pape, Oiticica y Vigo, así como su intervención en “la gran empresa crítica del arte moderno” (Laddaga 67), conllevan una politicidad basada tanto en la crítica a las jerarquías, limitaciones y represiones –dentro y fuera de la producción artística– como en el sustento de un ideal democratizador, en cuanto se abre a la posibilidad de que cualquier persona participe, interprete, active y replique estas acciones artísticas. Para ello, con diversas estrategias, plantean enlazarse con la comunidad. Esto significa, en primer lugar, un cuestionamiento a la jerarquización entre artista y público, en tanto al convocar a la participación de cualquier persona, el artista dejaría de ocupar el lugar supremo de creador único. Las obras, además, se caracterizan por la posibilidad de ser reproducidas, dado que cada uno puede convertirse en artista, lo cual conlleva un efecto multiplicador. Como sostiene Laddaga, se produjo un cambio a partir del cual los artistas comenzaron a “concebirse más bien como originadores de procesos en los cuales intervienen no solo en tanto poseedores de saberes de especialista o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos” (43).

En segundo lugar, significa una apertura a la participación de sujetos provenientes de diversos ámbitos, no siempre de sectores elitistas e ilustrados. Todo ello, como mencionamos antes, se daba en el particular contexto dictatorial, con las consecuentes respuestas y resistencias populares y en el marco del auge de la idea de revolución, situaciones que formaban parte del clima cultural de la época y que estos artistas contribuyeron a construir desde sus ámbitos específicos. Ambas dimensiones de la politicidad de estas prácticas en tanto proyecto democratizador pueden pensarse bajo la idea de un *campo de reverberación*, ya que se vinculan directamente en la idea de una dispersión y una circulación de formas artísticas más allá de sus ámbitos específicos y de las posiciones tradicionalmente impuestas al artista y al público.

En las poéticas de Vigo, Oiticica y Pape, vemos una invitación a vivenciar, imaginar o proponer otros mundos posibles. Se trata de obras inacabadas, en tanto su imposibilidad de ser entidades completas y cerradas es la que concita, a través de una invitación explícita, algún tipo de actividad por parte del espectador. Es decir, se

trata de obras expresamente producidas para ser activadas por el espectador, donde la indeterminación juega un papel fundamental.

Como ya señalamos, en varios casos las obras de los tres artistas se emplazaban en espacios abiertos y de circulación pública. 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” (cit. en Machado 2). En este sentido, las acciones artísticas participativas de los tres artistas en el espacio público conllevan, además de la mencionada construcción y significación, un sentido político particular en tanto entrañan modos de sobresignificar la organización de ese espacio predispuesto por la administración estatal y las reglas generales de organización social, así como nuevas formas de experimentar y ubicar los cuerpos, hacer visibles prácticas disensuales con respecto al orden dominante: incorporar a los sambistas de la favela, realizar una votación en dictadura, conducirse colectiva y lúdicamente por las calles de la ciudad para realizar una experiencia estética, son formas de suscitar esa disrupción.

En este sentido, Morais sostiene que en el marco del Apocalipopótesi, “a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política” (cit. en Ribeiro, “Entrevista” 342). La conquista de estos espacios fue para estos artistas una de las claves de la intervención del arte en la comunidad. Asimismo, en la propuesta de ocupar los espacios públicos, se ve también una formulación de salida de los límites institucionales, al menos, de los más conservadores. En el manifiesto “Declaração de princípios básicos da vanguarda”, los artistas sostenían que: “Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão a fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor a televisão” (Dias et al. s. p.). Se presenta la idea de que es preciso no solo actuar en la calle, sino también en diversos ámbitos de la vida. Por lo tanto, como en un *campo de reverberación*, se amplía el arco de espacios aptos para intervenir artísticamente con el fin de activar miradas críticas y complejas.

Este conjunto de elementos se conjugó, además, con el ideario revolucionario que pretendía cambiar el orden de las cosas por considerarlo injusto. Sin embargo, las formas en que Vigo, Pape y Oiticica 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. Vigo proponía al mismo tiempo que producir arte en la calle, sustituir en el arte la idea de “revolución”, por la de “revulsión” (“La calle” s. p.), en tanto la libertad de acción e interpretación iba de la mano de un tipo de arte que atacaba los límites impuestos sin indicar qué rol específico y de qué modo cada uno debía participar del cambio cultural y social. De este modo, sostenía que:

No hay otro método posible que batallar dentro del plano estético (por supuesto dentro del campo del arte) para conseguir ese cambio, pero el cambio “revulsivo” no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma, y si buscamos lo interior llegaremos a lo mental, es decir a la *propuesta* más que a la realización (Vigo, “La calle” s. p.).

Coincidente con estas ideas, en el citado manifiesto, los brasileños afirmaban que: “Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética” (Dias et al. s.p.). La idea de “alterar” desde el lenguaje hasta lo subjetivo y lo colectivo muestra la amplitud y la diversidad de intereses que movían a estos vanguardistas.

De este modo, sin renunciar a la idea de que a través del arte podían cambiar el orden social, los tres artistas prefirieron un camino artístico donde había múltiples interpretaciones posibles, más que un mensaje claro y directo que señalara el camino a la revolución. Es en este sentido que la indeterminación juega un papel fundamental. Siguiendo a Richard, “el arte crítico puede activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera” (*Crítica y política* 156). Además, los tres artistas permanecieron en la producción artística y creativa porque 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.

La polisemia de estas propuestas artísticas concuerda con la concepción de que no se precisa un mensaje único para generar la reacción, el cuestionamiento, el movimiento de cambio. Según Oiticica, “a estrutura anterior [...] começa a diluir-se numa outra a que eu chamaria de ‘aberta’: que não querem exprimir conceitos a priori, [...] não querendo ‘doutrinar’ mas dar elementos semânticos abertos à imaginação, de modo seco, sintético, e sem dúvida fascinante” (“A trama” s. p.). Más tarde, agregó que “quando digo aberta quero de imediato dizer que não importam as ideologias que a geraram, ou as idéias abstratas que não se realizaram como fenômeno na sua feitura: claro que mais aberta serão as que possuírem como ponto de partida uma atitude não-repressiva, isto é, que não se prenda ‘a priori’ a uma ‘mensagem’ qualquer” (Oiticica, “A obra” 70).

Coincidente con estas ideas, Vigo afirmó que “no debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, este debe continuar con el tratamiento del paisaje rodeante-cotidiano, pero debe ser ‘revulsionado’ en forma constante” (“La calle” s. p.). Esta apelación radical a la abertura de la obra puede ser explicada en términos de lo que Rancière dice respecto de la *disyunción radical* entre la intención del artista y su recepción:

La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado [...]. Ya no ilustra ninguna fe ni ninguna grandeza social. Ya no produce ninguna corrección de las costumbres ni movilización de los cuerpos (*El espectador* 60).

Así, cuando estos artistas ponen en juego la repartición de lo sensible en cuanto al uso de los cuerpos, los espacios, la imaginación y el intelecto, apelan a la incitación de una nueva mirada entre en contradicción con el orden dominante. Esto se refuerza especialmente en los casos aquí estudiados, en tanto, como dijimos, las dictaduras de Brasil y Argentina impartían una organización política, social y económica de tipo represiva, lo que incluye a los cuerpos y los espacios.

Finalmente, puede sostenerse que se trata de propuestas que tienden a provocar un *campo reverberante* que, como en la música, prolongue sus efectos más allá de la acción inicial. Y eso podría decirse en dos sentidos: la *reverberación*, por un lado, en la posibilidad de una nueva producción por parte de no artistas; por otro lado, en las derivaciones a otro nivel más general, social, en términos de crítica al sistema social u orden dominante que estos artistas pretendían impulsar a través del arte. Esta idea coincide con lo dicho por Camnitzer, para quien la carga política de la vida latinoamericana de aquella época aparece en el arte “más allá del mero reflejo y se sale completamente del campo [...] la actividad [artística] desborda y trata de afectar y cambiar las condiciones políticas” (33).

Si bien, como decíamos antes, estaba en el horizonte de ideas producir una revolución política, no era el objetivo directo de Vigo, Pape y Oiticica, sino que se da un modo más complejo que excede a la matriz binaria compromiso/autonomía. Esto significa que las propuestas de participación no producen directamente identidades políticas, no se proponen como un “nosotros”, como “formas de enunciación colectiva” (Rancière, *El espectador* 67), tampoco pueden actuar colectivamente como una organización política que se aliste en un proceso político revolucionario. Sin embargo ese horizonte conllevaba la desestructuración de ciertas pautas sociales y culturales a la cual estas propuestas contribuían. Los tres artistas confluyen, entonces, con la construcción de subjetividades –cuya emergencia excede a las prácticas artísticas– que tendían a romper los límites de las tradiciones conservadoras de ambas sociedades, de las instituciones tradicionales, de las relaciones de autoridad y autoritarismo. En lugar de proponer directamente una toma de conciencia, como pretendía el realismo, formaban parte de la preparación de subjetividades movilizadas de la época. En ese cruce de dimensiones, las propuestas participativas analizadas se colocan en la trama de ideas, prácticas y subjetividades tendientes al cuestionamiento del orden social. Los modos específicos que Oiticica, Pape y Vigo encontraron para hacerlo constituyen formas críticas de pensar y actuar que impugnan tanto la esfera de prácticas artísticas tradicionales como algunas características del orden social que entienden

como restrictivas, autoritarias o amenazantes. Este doble potencial, de algún modo, se corresponde con la *reverberación* en los dos sentidos mencionados –es decir, en el mundo inmediato del arte, hacia el público, y más allá de este, en lo social más general–, a partir una politicidad compleja presente en estas prácticas artísticas.

Conclusiones

En este artículo nos hemos propuesto analizar un corpus de obras y discursos de Lygia Pape, Hélio Oiticica y Edgardo Vigo haciendo foco en la concepción que los tres compartían respecto del posicionamiento activo del espectador en el proceso creativo, entre las décadas de los sesenta y los setenta. Así, a partir de un estudio de casos, analizamos los modos por los cuales estos artistas compartían una serie de ideas con respecto al lugar que debía ocupar el público para convertirse en directo participante o creador de la obra, en el marco de otras ideas de cambios vinculadas con los movimientos de las vanguardias de la época. Avanzamos en el análisis de un grupo de obras y discursos, donde se observó de qué forma cada uno propuso no solo la participación del espectador, sino también una vinculación con el cuerpo, la sensorialidad y el espacio público, todo ello imbricado con una expectativa de cambio del mundo artístico, así como del orden social más general.

En la discusión de los resultados, realizamos una comparación de aspectos abordados anteriormente, en la que surgieron semejanzas y diferencias entre los artistas en relación con los tipos de participación propuesta, las estéticas producidas, las formas generar la experimentación y la imaginación, así como una reflexión sobre la politicidad de estas prácticas y su ligazón con un ideal democratizador, lo cual puede pensarse a través de la idea de *campo de reverberación*. Reflexionamos sobre la apertura de las obras analizadas en relación con una indeterminación respecto de su desarrollo y su cierre. Nos detuvimos en los modos a través de los cuales estos artistas hicieron un uso y una apropiación del espacio público, como una construcción social y política, recuperando también la idea de *reverberación*. Por otra parte, interpretamos la relación entre estas propuestas artísticas y la idea de revolución, de amplia circulación en la época, al tiempo que analizamos los discursos de los artistas estudiados en relación con la idea de cambio y renovación, estableciendo un vínculo que va más allá de las transformaciones propias del campo artístico y que se relaciona con el contexto general de ambos países. Finalmente, retomamos la idea de *campo de reverberación* en dos sentidos: uno más próximo a las prácticas artísticas y otro de índole más general, social. Vemos que en las prácticas artísticas de Pape, Oiticica y Vigo, ambos sentidos de *reverberación* producen, en distintos niveles, formas de intervención sobre las subjetividades que estaban construyéndose en la época, de un modo contestatario y provocador, aunque sin el contenido explícito o explicativo que adoptaron de otras modalidades artísticas.

Las proposiciones de Vigo, Oiticica y Pape pueden concebirse, entonces, como uno de los momentos de condensación de las discusiones y propósitos de algunos sectores sociales críticos de un *statu quo* represivo que deseaban la emergencia de nuevas formas de coexistencia y proyectaron una comunidad imaginada, un mundo nuevo.

Agradecimientos

Agradezco al Centro de Arte Experimental Vigo y al Projeto Hélio Oiticica por haberme permitido utilizar su archivo y sus imágenes.

Referencias

- Arribas, Juan Ignacio. "Campo directo y reverberante. Nivel total de presión sonora". Material de Cátedra. Universidad de Valladolid, 2017, www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing_ond_1/trabajos_08_09/io6/public_html/Paginas/campo.html
- "Arte, Boutique y Votos". *Ritmo*, n° 7, 1970, s. p.
- Berenstein Jacques, Paola. *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Río de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.
- Brett, Guy. "A lógica da teia". *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. L. Pepe, editora. Brasil, Cosac & Naify, 2000, pp. 304-14.
- Bugnone, Ana. *Edgardo Antonio Vigo: Arte, política, vanguardia*. La Plata, Malisia, 2017.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. España, CENDEAC, 2008.
- Cocchiarale, Fernando. "Entre o ohlo e o espírito". *Projeto Lygia Pape*, 1994, www.lygiapape.org.br
- Davis, Fernando "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en el escena crítica del conceptualismo". *Vivid [Radical] Memory. Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South*, Sept. 2007, http://www.wkv-stuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/vivid/davis_es.pdf
- Dias, Antonio, et al. "Declaração de princípios básicos da vanguarda". *Objeto de arte: Brasil anos 60*, editado por Museu de Arte Brasileira, FAAP, 1978, p. 73.
- "Edgardo A. Vigo inaugurará hoy una exposición". *El día*, 14 Mar. 1970, s. p.
- Fassio, Adriana, Liliana Pascual y Francisco Suárez. *Introducción a la metodología de la investigación aplicada al saber administrativo y el análisis organizacional*. Buenos Aires, Macchi, 2006.
- Freire, Cristina y Ana Longoni, org. *Conceptualismos del Sur/Sul*. São Paulo, Anna-blume, 2009.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debate y dilema del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Laddaga, Reinado. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

- Lefebvre, Henri. "La producción del espacio". *Papers Revista de Sociología*, n° 3, 1974, pp. 219-29.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.
- Machado, Vanessa. "Lygia Pape, arte e urbanidade". *Corpocidade - Debates em estética urbana* 1, 27-31 Oct. 2008, www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/VanessaRosaMachado.pdf
- Merriam, Sharan B. *Qualitative research and case study applications in education*. San Francisco, Jossey-Bass, 1998.
- Oiticica, Hélio. "A obra aberta". *Cadernos Brasileiros*, n° 11, 1969, pp. 69-70.
- . "A trama de terra que treme. O sentido da vanguarda do grupo baiano". *Tropicália*, editado por Ana de Oliveira, 2015, www.tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/verbo-tropicalista/a-trama-da-terra-que-treme
- . "Apocalipópótese". *Aspiro ao Grande Labirinto*. H. Oiticica, editor. Río de Janeiro, Rocco, 1986, pp. 128-30.
- . "Esquema geral da nova objetividade". *Escritos de artistas: anos 60/70*. G. Ferreira y C. Cotrim, editoras. Río de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, pp. 154-68.
- . "Pape: Ovo". *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. L. Pape, editora. Brasil, Cosac & Naify, 2000, p. 300.
- . "Parangolé: da anti-arte as apropriações ambientais de Oiticica". *Galeria de Arte Moderna*, n° 6, 1967, pp. 27-31.
- Pape, Lygia, ed. *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. Brasil, Cosac & Naify, 2000.
- . y Hélio Oiticica. "Fala, Hélio". *Revista de Cultura Vozes*, n° 5, 1978, pp. 43-50.
- Pequeno da Silva, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Tesis de Maestría, Universidade do Estado do Río de Janeiro, 2007.
- Pereira, Carlos Alberto, et al. "Hélio Oiticica". *Patrulhas Ideológicas (marca reg.): arte e engajamento em debate*. C. Pereira y H. Buarque de Hollanda. São Paulo, Brasiliense, 1980, pp. 141-46; 150-52.
- Projeto Lygia Pape*, 2014, www.lygiapape.org.br
- Ramírez, Mari Carmen, editora. *Hélio Oiticica: The Body of Colour*. New York, Tate Publishing, 2007.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- . *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Ribeiro, Marília A. "Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60". *Arte & política: algumas possibilidades de leitura*. A. Fabris y C. Teixeira da Costa. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 1998, pp. 402-413.
- . "Entrevista com Frederico Moraes 'A arte não pertence a ninguém'". *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, n° 20, 2013, pp. 336-51.
- Richard, Nelly. *Crítica y política*. Santiago, Palinodia, 2013.

- . *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2014.
- . "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la Sospecha". *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. A. M. De Moraes Belluzzo, organizadora. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1990, pp. 185-99.
- Risério, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1995.
- Rolnik, Suely. *Lygia Clark da obra ao acontecimento*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- Santos, Milton. *La naturaleza del espacio*. Barcelona, Ariel, 2000.
- Soares Berclaz, Ana Paula. "Antonio Dias e Lygia Pape, um paralelo". Trabajo final de Especialización, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2001.
- Vigo, Edgardo Antonio. "Comunicado número ciento cincuenta". Archivo del Centro de Arte Experimental, La Plata.
- . *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata, Diagonal Cero, 1970.
- . "Hacia un arte tocable". Archivo del Centro de Arte Experimental, La Plata.
- . "La revolución en el arte". *El Día*, 15 dic. 1968, s. p.
- . "La calle: escenario del arte actual". *Hexágono '71*, n° 71, s. p.
- Williams, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Recibido: 16 diciembre 2016

Aceptado: 4 diciembre 2017