

La concepción de espacio en el arte moderno brasileño. Aportes desde una lectura epistemológica

Lucía Stubrin

Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de Entre Ríos

lucia.stubrin@gmail.com

Resumen

A partir del análisis de obras de Lygia Pape, intentaremos demostrar la ausencia de una ruptura total en la concepción espacial del movimiento neoconcreto brasileño respecto de su predecesor, el movimiento concreto.

A su vez, recurriremos a las bases teóricas adoptadas por cada uno de los grupos artísticos en sus manifiestos fundacionales, de forma tal de poder comprender el universo epistemológico en el que concebían sus obras.

La hipótesis versará sobre la idea de que existió una exacerbación de la lectura fenomenológica por parte del Grupo Frente que confundió a la crítica en su postura de que el movimiento neoconcreto se oponía a la concepción espacial racionalista (propia del concretismo).

El seguimiento de la obra de Pape, a través de dos representativos trabajos pertenecientes a los distintos momentos mencionados del arte brasileño, servirá como excusa para ilustrar la convivencia de ideas supuestamente antagónicas.

Palabras clave:

arte moderno, espacio, epistemología.

Abstract

The absence of a total breakdown in the spacial conception of brazilian neoconcrete movement over its predecessor —the concrete movement— will be tried to be demonstrated through the analysis of Lygia Pape works. In turn, the theoretical basis adopted by each of the groups —which are shown in their artistic manifestos— will be used to understand the epistemological universe in which they conceived their works.

The hypothesis will focus on the idea that the Grupo Frente exacerbated its phenomenical reading and lead the critics to a misunderstanding. It consists in believing the neoconcrete movement was opposed to the rationalist conception of space (own concretism). Monitoring Pape's works, through two representative paintings due to both mentioned brazilian art periods, will be used to illustrate the coexistence of supposedly antagonistic ideas.

Key words:

modern art, space, epistemology.

Introducción

«A arte é a minha forma
de conhecimento do mundo.»
Lygia Pape

El disparador de este trabajo es la obra de la artista brasileña Lygia Pape durante el proceso de consolidación del arte moderno en ese país. Similitudes entre las obras *Relevo em vermelho e azul* (1955/6) y *Divisor* (1968), pertenecientes al período concreto y neoconcreto, respectivamente, servirán para analizar y problematizar la concepción de espacio que aquí nos

interesa comprender. Para ello se considera necesario, a su vez, recuperar las diferencias teórico-epistemológicas que sostienen la idea de espacio en ambos movimientos brasileños.

Cabe señalar que ambas corrientes poseen manifiestos fundadores que expresan claramente la adopción de un paradigma diferente. En 1956, el Grupo Ruptura encabezado por Waldemar Cordeiro, lanza su *Manifiesto* contra cualquier forma de pintura naturalista en la I Exposición Nacional de Arte Concreta, realizada en el Museo de Arte Moderno de San Pablo. Seguidores de

Theo Van Doesburg, Max Bill y la Escuela de Ulm, referencian su práctica a los problemas teóricos del concretismo internacional vinculado epistemológicamente al pensamiento positivista que, en términos de Kuhn, sustenta un estado caracterizado por la estabilidad de los conocimientos, propio de la «ciencia normal», es decir, sostiene una pertenencia paradigmática.

Por otra parte, en 1954, Mário Pedrosa y Ferreira Gullar encabezan la formación del Grupo Frente en Rio de Janeiro, desde donde interactúan con el grupo paulista compartiendo exposiciones en ambas ciudades. Sin embargo, en 1959, los artistas cariocas se distancian del Grupo Ruptura por su búsqueda más objetiva y racionalista y lanzan el *Manifiesto Neoconcreto* en el *Jornal do Brasil* del mes de marzo. Las reiteradas citas a Merleau Ponty que aparecen allí actualizan un sistema de pensamiento crítico respecto del positivismo —del que parecen distanciarse— pero que, sin embargo, no alcanza a constituirse en paradigma. El aparato conceptual que utilizan resulta, en términos de Kuhn, un incipiente intento de «revolución científica»¹ que, en lo que respecta a su posición epistemológica, cuestiona la

distancia entre el sujeto y el objeto de conocimiento.

A partir de esta idea de incompletud en el armado teórico del neoconcretismo brasileño, intentaremos demostrar la convivencia de distintos conceptos de espacio en la producción artística de la época (utilizando el trabajo de Lygia Pape). En este sentido, nos inclinaremos hacia la idea de que la heredada tradición concreta no debe entenderse como un obstáculo a superar sino como un intento, por parte de los neoconcretos, de conseguir una redefinición de la misma. En definitiva, la crítica a la exacerbación racionalista resulta pertinente por lo desmedido de su dogmatismo.

Teniendo en cuenta lo limitado pero representativo de nuestro objeto de análisis —las obras *Relevo em vermelho e azul* y *Divisor*—, se propone dejar planteada la discrepancia respecto de la idea corriente de antagonismo entre el concretismo y el neoconcretismo brasileño, a partir de la revisión de la idea de espacio, deudora de la discusión sobre el modo de conocer moderno. Para ello se utilizarán como fuente los manifiestos, la voz de los filósofos involucrados en sus disputas teóricas y los aportes de intelectuales nacionales e internacionales.

1. «La transición consiguiente a un nuevo paradigma es la revolución científica», p. 147 y «La decisión de rechazar un paradigma es siempre, simultáneamente, la decisión de aceptar otro, y el juicio que conduce a esa decisión involucra la comparación de ambos paradigmas con la naturaleza y la comparación entre ellos» (Kuhn, 1986:129).

El concretismo y sus vínculos teóricos

«Conferir à arte un lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando—a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando—a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.»

(Cordeiro, 1956)

Este extracto del *Manifiesto Ruptura* de 1956 es representativo de la impronta científicista que el movimiento concreto buscó incentivar en Brasil. «Deducción», «opinión», «juicio», «conocimiento previo» son conceptos que la epistemología y la metodología de la investigación científica utilizan y discuten. La adopción de un vocabulario ajeno al género discursivo artístico no expresa, en este caso, la reutilización de palabras abstractas que cobran sentido en un nuevo contexto, sino la identificación de un objetivo común con el conocimiento científico: la búsqueda de la objetividad.

A partir de la Revolución Francesa y hasta la crisis posmoderna de mediados del siglo xx, se consolida en la episte-

mología una relación de conocimiento donde el sujeto y el objeto son externos. De esta manera, se establece un enfrentamiento óptico entre el sujeto de conocimiento y el objeto de conocimiento, donde el segundo no es una cosa en sí sino un fenómeno, es decir, una cosa revestida de las formas de espacio y tiempo y por lo tanto objeto para el sujeto, el cual es sujeto de conocimiento para ellos.² La filosofía kantiana, que parte de una teoría del conocimiento, se propone descubrir las condiciones que el objeto ha de tener para ser objeto a conocer, para ser objeto cognoscible. Posteriormente, la ciencia positivista impulsada, entre otros, por Auguste Comte, profesa el monismo metodológico, la explicación causal, el método inductivo, la formulación de leyes matemáticas. En términos más generales, afirma que «la apelación a los fenómenos, o a la observación, es el modo adecuado de avanzar en nuestro conocimiento del mundo y de resolver los problemas de la humanidad» (Stewart, 1997:373), con la exclusión de cualquier cosa suave, romántica, mística (en resumen, de cualquier metafísica o filosofía). En el

2. «Es decir que por primera vez en el pensamiento moderno aparece con toda claridad y precisión la pareja en correlación indisoluble: objeto-sujeto. Lo que el objeto es, no lo es en sí y por sí, sino en tanto en cuanto es objeto de un sujeto. (...) Y el primer trámite en la posición de esta correlación objeto-sujeto, consiste en que el sujeto imprime en el objeto las formas de espacio y tiempo. (...) Las formas de la sensibilidad, espacio y tiempo, son, pues, lo que el sujeto envía al objeto para que el objeto se apodere de ello, lo asimile, se convierta en ello, y luego pueda ser conocido» (García Morente, 2004:291).

siglo xx, estos principios también son recuperados por los positivistas lógicos del Círculo de Viena que, durante las décadas del 20 y del 30, creen que la nueva lógica (avances de Frege, Russell y Wittgenstein) otorga el fundamento científico requerido para un empirismo nuevo, más riguroso y coherente.

De esta manera, los principios positivistas se expanden a todas las áreas del conocimiento creando, durante casi un siglo, un paradigma.³ En el sentido restringido de la definición, lo que hay que estudiar y cómo hacerlo constituye el estado de ciencia normal.⁴ Es por ello que podemos identificar a la psicología experimental, por ejemplo, como un planteo de tipo positivista que intenta explicar el comportamiento, la percepción y la cognición a partir de la aplicación del método científico de las ciencias físico-matemáticas que sirve de canon o modelo.

Es en este contexto epistemológico en que se desarrolla el movimiento abstracto

y su consiguiente desprendimiento concreto en el mundo occidental. Y es por ello que no es extraño encontrar en sus manifiestos referencias a este modo de producción de conocimiento.

En el caso específico del *Manifiesto Ruptura* encontramos elementos que es posible vincular con el positivismo — como es el caso del párrafo citado más arriba— y también con la Teoría de la Gestalt (derivada de la psicología experimental): «*É o novo: (...) tôdas as experiências que tendêm à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria)*» (Cordeiro, 1956).

Por otra parte, podemos reconocer también la influencia del contexto sociológico en el *Manifiesto Ruptura*. Por ejemplo, en el siguiente mandamiento concreto «*é o novo a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático*» (Cordeiro, 1956), nos encontramos con el espíritu desarrollista de la época vinculado al crecimiento

3. «Dos características esenciales. Su logro carecía suficientemente de precedentes como para haber podido atraer a un grupo duradero de partidarios, alejándolos de los aspectos de competencia de la actividad científica. Simultáneamente, eran lo bastante incompletas para dejar muchos problemas para ser resueltos por el redelimitado grupo de científicos. Voy a llamar, de ahora en adelante, a las realizaciones que comparten esas dos características, "paradigmas", término que se relaciona estrechamente con "ciencia normal"» (Khun, 1986:33).

4. «En este ensayo, "ciencia normal" significa investigación basada firmemente en una o más realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce, durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior.», p. 33 y «La ciencia normal, la actividad para la resolución de enigmas que acabamos de examinar, es una empresa altamente acumulativa que ha tenido un éxito eminente en su objetivo, la extensión continua del alcance y la precisión de los conocimientos científicos» (Khun, 1986:92).

capitalista⁵ y también a una escuela dentro de la historia del arte que consiguió articular el arte con la industria: la *Bauhaus*. Teniendo en cuenta ambos aspectos, Ronaldo Brito explica:

Implicados nas malhas da ideologia do desenvolvimento tecnológico, na crença de uma progressiva racionalização das relações sociais, tendo como horizonte uma hipotética sociedades onde arte e vida estabeleceriam entre si vínculos concretos e descomprometidos com posições de classe, De Stijl, suprematismo, Cercle et Carré, Bauhaus e, mais tarde, um pouco, a arte concreta estavam empenhados numa transformação do trabalho de arte que pudesse conciliar os interesses desse quadro. De um modo geral, desloca-se a posição «romântica» do artista, pensado agora não mais como ser inspirado, restrito ao âmbito mítico da «criação», e sim como produtor social especializado. O artista passa a ser um produtor estético (ainda estético), com autoridade delegada pela coletividade». (Brito, 1999:15 y 16).

Es muy importante destacar también la transformación que ocurre en la concepción del artista. El modo en que es descrito desde el concretismo rechaza la idea de genio renacentista y se acerca a la figura del científico moderno especializado. Así es como podemos evidenciar el reenvío de visiones de mundo desde la esfera de la ciencia a la del arte y viceversa, dado que las producciones artísticas también repercuten en la sociedad y por lo tanto en todas sus partes (si es que aceptamos la teoría habermasiana de esferas de conocimiento).

La idea de espacio en el concretismo

«Cuando vuelvo en mí a partir del dogmatismo del sentido común o del dogmatismo de la ciencia, encuentro no un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto consagrado al mundo.»

(Merleau Ponty, 1945)

La importancia de la matemática como garantía de objetividad dentro del arte concreto en general, supedita todos

5. Bertas, T., *Manifesto Ruptura (Arte Concreta)*, PUC-Río, Certificação digital n° 0310182/CA: «À época da I Bienal de São Paulo, nas jovens metrópolis brasileiras, o american way of life era o símbolo maior da modernidade. Desde o final da década de 1940, ainda sob o governo de Getúlio Vargas, vivia-se no país um processo de democratização política e desenvolvimento econômico que atingiu seu auge com Juscelino Kubitschek (1955-1960) e seu slogan de um avanço de "50 anos em 5". A crença na modernidade e no progresso se solidificava e os grandes centros urbanos eram a cada dia mais frenéticos. Novos hábitos de consumo e vida chegavam ao país, devido à enxurrada de produtos industrializados, símbolos da modernidade, importados ou produzidos pelas multinacionais que aqui se instalavam, trazendo um novo modo de viver propiciado pela produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico», p. 11. Disponible en http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310182_05_cap_02.pdf

los elementos pictóricos (color, forma, plano) a una organización racional que permite ser reproducida y aprehendida por otros infinitamente. Asimismo, este modo de producción artística garantiza la universalidad del lenguaje, lo que contribuye aún más a su objetivación y favorece su expansión territorial. Todas estos componentes pueden sintetizarse en el ideario concretista que Kandinsky cita en una carta dirigida a André Dezarrois en 1937 donde afirma que:

os construtivistas vêem geralmente sua origem no Cubismo que empurraram até a exclusão do sentimento ou da intuição e que tentam cegar à arte exclusivamente pelo caminho da razão, do cálculo (matemático... ejemplo do ponto de vista: Malevitch tinha como ideal a possibilidades de ditar sua nona pintura por telefone ao pintor de paredes –medidas exatas, cores numeradas). (Cocchiarale y Geiger, 2004:21).

Asimismo, podemos destacar como elemento constitutivo de la estética concreta la ruptura con la pintura naturalista. La necesidad de oponerse punto por punto a los principios renacentistas de tridimensionalidad, tonalismo y representación inercial del movimiento de los objetos, define las características fundamentales del concretismo, es decir: la ausencia de toda representación no sólo de lo real sino también aquella que busca expresar la subjetividad (arte abstracto); bidimen-

sionalidad en la pintura para poner fin a la ilusión óptica de la tridimensionalidad que no respeta las características del soporte plano; pureza cromática y ausencia de tonos: el color debe ser uniforme; movimiento derivado de la relación de proximidad y semejanza de las formas, sin ninguna referencia a los cuerpos del mundo físico.

Essa objetividade tem conseqüências plásticas precisas, cujos limites também estão definidos teoricamente –a plástica concretista hierarquiza as diferenças entre forma, considerada essencial; cor, sempre pensada a partir das exigências formais; e fundo, tratado na maior parte das obras como o lugar sobre o qual a forma se realiza. A forma, quase sempre seriada, implica uma idéia rítmico–linear do movimento, e a cor, a ela subordinada, é basicamente elementar. (Cocchiarale y Geiger, 2004:18)

La concepción del espacio que promueve el concretismo está íntimamente vinculada con la Teoría de la Gestalt perteneciente, como dijimos, a la psicología experimental. El enfoque gestáltico es un enfoque holístico; es decir, que percibe a los objetos, y en especial a los seres vivos, como totalidades. En Gestalt se dice que «el todo es más que la suma de las partes». Todo existe y adquiere un significado al interior de un contexto específico; nada existe por sí solo, aislado. Gestalt es un término alemán, sin traducción directa al castellano, pero

que aproximadamente significa «forma», «totalidad», «configuración». La forma o configuración de cualquier cosa está compuesta de una figura y un fondo.

Sin embargo, lo que subyace en la Teoría de la Gestalt es la preocupación por entender la experiencia, la percepción global de los fenómenos. Existe una herencia del Idealismo Trascendental en lo que respecta a la relación objetiva de conocimiento y a la idea de «fenómeno» revestido de las características *a priori* de espacio y tiempo. Pero también existe una herencia de la Fenomenología de Husserl,⁶ debido a su comprensión de la experiencia consciente como una experiencia fenoménica. La diferencia es que aquí chocan dos ideas de fenómeno, ya que para Husserl «un fenómeno es simplemente lo que es manifiesto en tanto y en cuanto es manifiesto» (Mora Galiana, 2003:8). Y, a diferencia de Kant,⁷ «lo único que está inmediatamente dado

y que constituye el principio de todos los principios no es ni el sujeto ni el objeto, sino la relación de conciencia» (Mora Galiana, 2003:10). En este punto podemos distinguir la conciencia como foco interno, «yo pienso», de la idea husserliana de conciencia como haz de percepciones del mundo siempre intencionales, sin un centro de interioridad que las nucleee y les de sentido.

La percepción no es una ciencia del mundo, no es ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, sino que es el fondo sobre el que todos los actos se destacan y está presupuesta por ellos. El mundo no es un objeto del cual posea la ley de su constitución por intermedio de mi yo, es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no «habita» solamente en el «hombre interior», o mejor dicho, no

6. «Luego hablaremos de los psicólogos o de los sociólogos que reconocen expresamente una deuda con la Fenomenología. Para no hablar más que de los psicólogos, son numerosos los que han reconocido esta deuda. Por ejemplo, Kurt Koffka, uno de los tres principales autores de la Escuela de Berlín (Psicología de la Forma), K. Jaspers, quien antes de llegar a filósofo publicara una "Psicología General". (...) Podemos decir que todo lo que se ha hecho en Alemania a partir de 1915-1920 estuvo directa o indirectamente bajo la influencia de la Fenomenología, aunque más no fuera por los cursos de Husserl. Esa influencia difusa fue transportada a los Estados Unidos por la emigración alemana; llevada allí por Koffka, Köhler, Wertheimer, Goldstein, encontrándose esa corriente con la revisión del conductismo en la que trabajaban los psicólogos americanos» (Merleau Ponty, 1964:19 y 20).

7. «Descartes, y sobre todo Kant, han disuelto el sujeto o la conciencia al hacer ver que yo no podría aprehender ninguna cosa como existente si ante todo no me experimento como existente en el acto de aprehenderla; han hecho aparecer la conciencia, la absoluta certidumbre de mí mismo para mí mismo, como la condición sin la cual no habría nada y el acto de enlace como fundamento de lo enlazado» (Merleau Ponty, 1957:VII).

hay hombre interior, el hombre es en el mundo, y es en el mundo donde se conoce. (Merleau Ponty, 1957:9)

De esta manera, podemos vislumbrar cómo se mueve el eje de organización epistemológica⁸ que sostiene a la filosofía moderna, y dentro de ella al positivismo. Así como dentro del concretismo encontramos herencias teóricas que no son coherentes entre sí, debemos reconocer que estas «inconsistencias» permiten establecer reenvíos con el neoconcretismo.

Diferencias con el espacio neoconcreto

En su texto «El monocromo como concepto comparativo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio», María Amalia García concluye diciendo que la concepción espacial que propuso el concretismo se manifestó como «acción espacial» (García, 2009:62) a través del accionar sobre el entorno humano y la vida cotidiana. Asimismo agrega que la reflexión neoconcreta se concentra en discutir esta aplicación práctica del arte y en desbordar el espacio plástico para incorporar también el espacio real, donde se introduce la dimensión corporal del espectador. Sin embargo, si

hablamos de incorporar el arte a la vida cotidiana a través del diseño y de repensar la obra en términos de un espectador más complejo que siente con todo su ser y no solamente con su retina, ¿estamos hablando de la concepción espacial de una corriente artística o del objetivo que ésta se propone en tanto colectivo organizado de producción estética?

Consideramos que cuando nos concentramos en entender la concepción de espacio que expresa una escuela o movimiento en el arte, debemos retomar las bases teóricas en que estos fundan su práctica artística y el contexto epistemológico en el que producen, dado que la idea de espacio emerge en la obra en forma abstracta, más allá de la intención de los artistas.

En este sentido, debemos reconocer que en el *Manifiesto Neoconcreto* de 1959 aparece citado en dos oportunidades el filósofo Maurice Merleau Ponty. Así como los concretos construyeron su identidad en detrimento de los principios básicos de la pintura naturalista y sustentándose en las teorías científicas y filosóficas de la época, los neoconcretos elaboran su manifiesto diferenciándose de sus predecesores a través de la exacerbación fenomenológica y su consecuente crítica al objetivismo.

8. «El mundo está ahí antes de cualquier análisis que yo pueda hacer de él y sería artificial hacerlo derivar de una serie de síntesis que enlazarían las sensaciones, y las perspectivas del objeto, mientras que unas y otras son justamente productos del análisis y no deben ser realizadas antes de él» (Merleau Ponty, 1957:VIII).

Sin embargo, como explican Cocchiaralle y Geiger: «*É importante assinalar que essa subjetividade não retorna à visão romântica, simplesmente, e não substitui, tampouco, o papel da racionalidade na feitura da obra. Ela é apenas um dado da "vontade de transcendência do racional e do sensorial"*» (Cocchiaralle y Geiger, 2004:19). En este sentido, lo que está modificándose radicalmente en el neoconcretismo es el objetivo del arte y no necesariamente la concepción espacial del mismo, como nos interesa destacar en este trabajo.

Podría pensarse que la relación figura–fondo se ve «superada» desde el punto de vista de una nueva concepción espacial, cuando el neconcretismo hace desbordar la obra sobre el espacio real. Pero sería arriesgado decir que éste consigue desprenderse de la herencia racionalista, por un lado, y de los principios de la Teoría de la Gestalt, por otro, sólo porque incorpora el espacio propio del espectador a la obra. En todo caso lo que estaríamos en condiciones de reconocer es que el principio de organización espacial se enriquece a partir de la crítica al cientificismo y al psicologismo que realiza la fenomenología. En términos de Merleau Ponty, la relación figura–fondo existe, siempre y cuando, se reconozca al cuerpo como el tercer término que permite leerla. «En lo que se refiere a la espacialidad, lo único que nos interesa por el momento, hemos de decir que el cuerpo propio es el tercer

término, siempre sobreentendido, de la estructura figura y fondo, y que toda figura se esboza sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corporal» (Merleau Ponty, 1957:108). Es decir que la «espacialidad de posición» (vinculada a los objetos exteriores) es distinta de la «espacialidad de situación» (vinculada a mi cuerpo) pero ambas son condición de posibilidad de la percepción. Es por ello que podríamos interpretar la importancia que cobra en la producción neoconcreta el rol del espacio exterior (opuesto al espacio de la obra) y, principalmente, del espectador concebido desde su corporalidad.

De acuerdo a la fenomenología, tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo y mi cuerpo es en el mundo. Por lo tanto, existe una comunicación multilateral donde no hay más una relación lineal sujeto–objeto sino un mundo preexistente en el que me constituyo a la par de todos los fenómenos que percibo, los cuales componen mi experiencia y a los cuales intento describir en su esencia.

El intelectualismo (tradición cartesiana y kantiana) ve muy bien que el «motivo de la cosa» y el «motivo del espacio» se entrelazan, pero reduce el primero al segundo. La experiencia revela bajo el espacio objetivo, en el cual el cuerpo toma finalmente lugar, una espacialidad primordial de la cual la primera no es sino la envoltura, y que se confunde con el ser mismo del cuerpo. Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mun-

do, ya lo hemos visto, y nuestro cuerpo no es primeramente dentro del espacio: es *en* el espacio. (Merleau Ponty, 1957:162)

Lygia Pape: similitudes en el espacio plástico

«Las esencias de Husserl deben arrastrar consigo todas las relaciones vivientes de la experiencia, como la red trae del fondo del mar los palpitantes peces y las algas.» (Merleau–Ponty, 1945)

Si hubo algo que el Neconcretismo produjo fue la concreción de una identidad estética contemporánea e independiente de los centros hegemónicos de producción cultural. Para el momento en que Lygia Pape crea *Divisor* (1968), el movimiento artístico brasileño se encontraba en un período de consolidación de su propuesta de arte moderno. En este contexto, lo que más llama la atención de *Divisor* es la diferencia en la presentación de la obra (que se acerca mucho más a la idea de una instalación). El espacio expositivo se confunde con el espacio real y pareciera que la obra es inaprensible desde el punto de vista de la institución museística e inclasificable desde el punto de vista de la crítica del arte. Sin embargo, si observamos con detenimiento las imágenes de la época de *Divisor*, es sorprendente cómo aparecen similitudes respecto de la obra *Relevo em vermelho e azul* (Lygia Pape, 1955–1956), sobre todo en lo que hace

a la distribución de los puntos negros/ agujeros. Éstos se encuentran ordenados simétricamente, respetando la geometría euclidiana más racionalista.

Asimismo, en *Relevo em vermelho e azul*, obra realizada durante el período concreto de la artista, aparece una organización seriada de los tacos de madera sobre la superficie plana del cuadro que juega con la tridimensionalidad por el uso del color puro en los laterales de los polígonos. La intención de expandir el espacio del cuadro a la pared, de separar la figura —cuadro— del fondo —pared—, está implícita en este trabajo que utiliza, obviamente, los elementos de la escuela concretista.

En el caso de *Divisor*, también podemos reconocer la intención de la artista, y del movimiento neoconcreto en general, de superar este dualismo espacial integrando el espacio expositivo con el real. Resulta fácilmente identificable la diferencia entre los soportes utilizados que hacen que la obra más antigua sea definitiva y permanezca dentro del ámbito del museo, mientras que *Divisor* se concreta en una superficie blanda, efímera que requiere de la participación del espectador para su realización. Sin embargo, la organización de la obra se presenta de manera muy similar.

Claramente, estamos ante dos modos de comunicación diferentes en el arte contemporáneo pero, el concepto de espacio que ambos manejan, pareciera ser el mismo. La impronta racionalista

atraviesa la obra de Pape más allá de todas las revisiones teóricas y prácticas que el Grupo Frente haya realizado.

El avance sobre el espacio real y el cuerpo del espectador es un objetivo de los neoconcretos así como lo fue el avance sobre la vida cotidiana de los concretos a través del diseño. Sin embargo, el respeto a las posibilidades de los materiales/soportes y al espectador (en el primer caso como sujeto universal que no hace falta engañar con artilugios ópticos y en el segundo como sujeto encarnado consciente de su existencia sensible) aparecen en ambas corrientes como condición de posibilidad de la puesta en práctica de «sus ideas» de espacio. Lo que encontramos en ambos casos es un diseño espacial consciente de la relación fenomenológica que existe entre el hombre y el mundo —y que subyace a la impronta racionalista manifiesta (por otra parte, propia de la condición humana)—⁹ para reconocer la vinculación esencialista que se plantea la obra respecto de su espectador.

Conclusiones

Teniendo en cuenta las lecturas realizadas sobre el nacimiento y la evolución del arte moderno en Brasil consideramos necesario remarcar que, siguiendo la

argumentación propuesta, no es la exacerbación racionalista lo que superan los neoconcretos sino el vínculo capitalista del movimiento concreto, que no es algo que esté en su modo de concebir la producción artística sino que es un objetivo que se plantearon, como consecuencia del momento de surgimiento. En todo caso, lo que consideramos como exacerbado es la crítica al positivismo y a la psicología experimental que los neoconcretos adoptan a partir de la lectura que realizan de la Fenomenología de la Percepción de Merleau Ponty. Es por ello que encontramos en los testimonios de sus representantes referencias a la importancia del espectador, a la extensión del espacio expositivo, a la construcción colectiva de la obra, etc. Merleau Ponty era discípulo de Husserl, y para éste ni la psicología ni la ciencia positivista son cuestiones desechables.

Existe pues como un *positivismo fenomenológico*: rechazo de fundar la racionalidad, el acuerdo de los espíritus, la lógica universal, sobre algún derecho anterior al hecho. El valor universal de nuestro pensamiento no está fundado en derecho aparte de los hechos. Está fundado sobre un hecho central y fundamental. (Merleau Ponty, 1964:26)

9. «La racionalidad no es un problema, no hay detrás de ella algo desconocido que tengamos que determinar deductivamente o probar inductivamente a partir de ella: asistimos en todo momento a este prodigio de la conexión de las experiencias y nadie mejor que nosotros sabe cómo se hace, puesto que somos este nudo de relaciones» (Merleau Ponty, 1964:28).

Todo esto implica una identificación de un grupo artístico con un universo epistemológico que no se centra más en el poder del sujeto cognoscente sino en la relación de conciencia que ubica en igualdad de condiciones al hombre respecto del fenómeno.

No obstante, insistimos en que esto es algo que los concretos ya vislumbran y es por ello que rompen radicalmente con el naturalismo y la idea de representación que supone un sujeto enfrentado a la naturaleza (relación de conocimiento moderno: enfrentamiento óptico sujeto–objeto). La exaltación de la geometría, de la forma y la organización racional del espacio plano constituye un salto cualitativo también en términos epistemológicos porque obliga al hombre a apreciar formas, colores puros, en definitiva, esencias¹⁰ que no tenían ninguna estima en el universo moderno de pensamiento, asentado sobre la representación.

De esta manera es como queremos dejar planteada la idea de que si bien, a simple vista, podemos identificar las diferencias formales introducidas por el

arte neoconcreto, también es necesario preguntarnos acerca de la organización de esa forma. El concepto de espacio que se origina en el concretismo permanece en el movimiento neoconcreto y es posible visibilizar tal coincidencia en el desarrollo de la obra de la representativa Lygia Pape. Pensar en esta artista referente como una ingenua creadora que cae en el diseño racional de su obra a finales de la década del sesenta en Rio de Janeiro resulta difícil de creer; es por ello que optamos por reflexionar acerca del «mundo que habita en el detalle», como decía Walter Benjamin, para acercarnos un poco más a la idea de arte que efectivamente se consolidó con el movimiento neoconcreto.

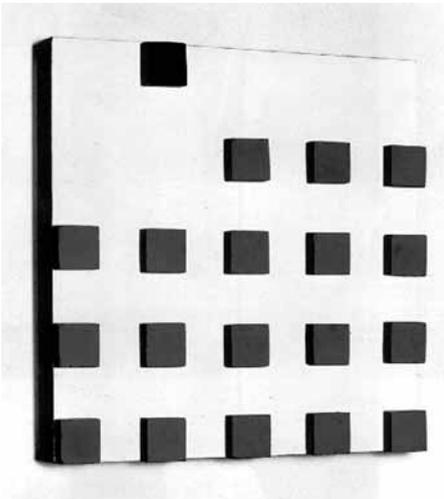
Anexo

«Lygia Pape invitó a una multitud de gente (la artista reunió a diferentes comunidades de Rio, incluyendo a niños de las favelas) para que introdujeran su cabeza en los huecos de una enorme sábana de algodón, incorporando una participación física directa a la obra de arte. La geometría aún está ahí —los huecos están

10. «Husserl dice en las "Ideen", que no hace falta dar ni un sentido místico, ni siquiera un sentido platónico a la palabra *Wesenschau*. Visión de la esencia, no significa en él, el uso de una facultad suprasensible absolutamente extraña a nuestra experiencia y que, por consiguiente, únicamente se ejercitaría en condiciones excepcionales. La *Wesenschau* es constante, dice, aún en el uso de la vida conformada a la actitud natural. La visión de las esencias reposa simplemente en el hecho que, en nuestra experiencia, hay lugar para distinguir el hecho que vivimos y aquello que vivimos a través de él. Es por esta visión de las esencias que Husserl trata de localizar un camino entre el psicologismo y logicismo, y producir una reforma de la Psicología» (Merleau Ponty, 1964:33).



Divisor (1968), 1990, Lygia Pape. Reproducción digital de fotografía en color, tomada en Rio de Janeiro, durante una recreación del trabajo de 1990. Cortesía de Projeto Lygia Pape. Fuente: www.banrepcultural.org



Relevo em vermelho e azul, 1955–1956, Lygia Pape, Fuente: www.lygiapape.org.br

ubicados a distancias iguales y conforman una cuadrícula— pero a medida que la cuadrícula se deforma, se estira y se dobla por el movimiento espontáneo de las personas que la habitan, se mueve de una manera ondulada, que casi semeja un mar. Como lo dijo Paulo Herkenhoff,

el plano cobra vida a través de sus movimientos individuales. La energía se extiende sobre todo este plano de luz primordial. La misma Lygia vio la imagen, la experiencia, como algo ambivalente. Podía representar a la comunidad, pero también podía representar la alienación, la masificación del hombre, cada uno dentro de su propia casilla.

Ver la obra como uno u otro de estos contrarios dependería de la forma como fuera activada o «vivida» por los participantes» (www.banrepcultural.org.br, 2011).

Os relevos exploram a seriação, porém inserem-na num conjunto qualificado pela solidez dos taquinhos geométricos (quadrados, retângulos, triângulos) e das superfícies quadradas de madeira sobre as quais estão colados numa ordem rítmica. Pintados de duas ou três cores, estes relevos incorporam-se às paredes (espaço real) como se delas fizessem parte. Sua integração ótica e tátil é criada graças a um artifício cromático: as laterais coloridas do suporte contrastam com o branco das paredes, da mesma forma que a cor lateral dos tacos destacam-nos do branco da superfície dos trabalhos. Destas duas quebras cromáticas das espessuras em relação às superfícies da parede e do suporte, resulta, paradoxalmente, uma sensação perceptiva de continuidade que faz com que os relevos pareçam uma protuberância geométrica das paredes do espaço expositivo (www.lygiapape.org.br, 2011).

Bibliografía

- BRITO, R. (1999). *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- COCCHIARALE, F. y GEIGER, A.B. (2004). *Abstracionismo geométrico e informal. A Vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte.
- GARCÍA, M.A. (2009). «El monocromo como concepto comparativo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio.» En *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*, V Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte. Buenos Aires: CAIA, pp. 53–65.
- GARCÍA MORENTE, M. (2004). *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada.
- KUHN, T. (1986). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.
- MERLEAU PONTY, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: FCE.
- ——— (1964). *La fenomenología y las ciencias del hombre*. Buenos Aires: Nova.
- STEWART, M. (1997). *La verdad sobre todo. Una historia irreverente de la filosofía, con ilustraciones*. Madrid: Taurus.

Fuentes

- WALDEMAR CORDEIRO, «Manifiesto Ruptura», 1956.
- FERREIRA GULLAR, «Manifiesto Neoconcreto», 1959.

Artículos y sitios oficiales de Internet

- BERTAS, T., *Manifiesto Ruptura (Arte Concreta)*, PUC-Río, Certificação digital n° 0310182/CA, www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310182_05_cap_02.pdf (consultado al 16/10/2011).
- MORA GALIANA, J., «Actualización de la fenomenología de Husserl, desde Xavier Zubiri», p. 8, www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/galeana3.pdf (consultado al 16/10/2011).
- Banco de la República, www.banrepcultural.org (consultado al 16/10/2011).
- Lygia Pape, www.lygiapape.org.br (consultado al 16/10/2011).