

# SOPORTES MÍNIMOS, EFECTOS MÁXIMOS

## LENGUAJES DESMATERIALES EN DOS BIENALES PAULISTAS

MINIMUM SUPPORTS, MAXIMUM EFFECTS  
DEMATERIALIZATION LANGUAGES IN TWO SÃO PAULO BIENNAIS

MARÍA ELENA LUCERO

[elenaluce@hotmail.com](mailto:elenaluce@hotmail.com)

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario. Argentina

### Resumen

En las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI surgieron proyectos curatoriales que implementaron criterios apoyados en los procesos de desmaterialización. En 1973 Lucy Lippard publicó un registro sobre propuestas ligadas a la desmaterialización, y hacia 1981 Juan Acha y Aracy Amaral relevaron los no objetualismos en Latinoamérica y el impulso procesual en el arte. En este artículo nos detendremos en dos de las Bienales internacionales de São Paulo, desarrolladas en 1996 y en 2010, con el objetivo de revisar la incidencia de los conceptos de desmaterialización y no objetualismos.

### Palabras clave

Arte; bienales; procesos

### Abstract

In the last decades of the 20th century and the beginning of the 21st century, curatorial projects emerged that adopted criteria based on dematerialization processes. In 1973, Lucy Lippard published a record of works linked to dematerialization, and around 1981 Juan Acha and Aracy Amaral mapped the non-objectualisms in Latin America and the process-driven impulse in art. In this article, we will analyse two of the international Biennials of São Paulo, in 1996 and 2010, with the aim of reviewing the impact of the concepts dematerialization and non-objectualism.

### Keywords

Art; biennials; processes

Recibido: 11/3/2020 | Aceptado: 25/6/2020



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

En palabras de Terry Eagleton (2001), las crisis en el terreno artístico suponen conflictos culturales que generan transformaciones en los diversos lenguajes visuales. Hacia finales de los años sesenta surgían manifestaciones plásticas ligadas a los procesos de desmaterialización, coincidentes con numerosas reflexiones en el ámbito estético respecto a ciertos paradigmas artísticos en tensión. Hacia 1973 Lucy Lippard publicó un compilado que reunía expresiones conceptuales características del período 1966-1972. La autora enfatizó el tono politizado de las propuestas conceptuales a partir del uso de espacios de circulación alternativos y de la inclusión de los medios masivos de comunicación (Lippard, [1973] 2004). Más tarde, la desmaterialización de la obra resurgiría en proyectos curatoriales que recuperan la emergencia de esa dimensión constitutiva de la producción artística en un contexto contemporáneo, tal como desarrollaremos en este ensayo teórico.

### **Más allá del objeto**

En 1981 el crítico peruano Juan Acha presentó su ponencia «Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina» en el Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Público en Medellín, Colombia, donde identificó a los *no objetualismos* nacientes en los diseños, en las tendencias ambientalistas o en los intentos de fundir arte y vida cotidiana. Los no objetualismos eran formas de dar la espalda al objeto mercantilizado del arte con un carácter antinarrativo y un tono impugnador propio del arte conceptual o del accionismo, ramificaciones artísticas que «adquieren un espíritu posmodernista o antirenacentista» (Acha, 1981, p. 81). También conferencista en dicho Coloquio, Aracy Amaral (1981) señalaba que el no objetualismo en Brasil era un signo de la indefinición de los límites dentro del campo artístico, en el que se mezclaba el arte con el divertimento, el poder, la corrupción, el profesionalismo, la fiesta, la religión y el coleccionismo. Pero a diferencia de los acontecimientos del hemisferio norte, en nuestros países del Cono Sur se destacaba el componente político, tal como lo manifestaron los artistas brasileños entre las décadas de 1960 y 1970.

Las tendencias no objetualistas incluyen el componente efímero y el uso del cuerpo, el cual en el contexto brasileño posee una presencia importante en razón de las tradiciones culturales y las celebraciones comunitarias. Artistas como Flavio de Carvalho, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Paulo Bruscky o Ivaldo Granato recurren a distintos dispositivos visuales y poéticos que se inscriben en esta tendencia. Con el tiempo, el no objetualismo proseguiría a través de los activismos, por un lado, y en las obras de carácter procesual, sistemático o neoconceptual, por otro. Acha y Amaral intercambiaron cartas por aquellos años donde ampliaron los debates propios del ámbito teórico y estético. Ambos coincidían en remarcar esta condición no objetual en el arte regional, un rasgo que apuntalaba los nuevos procesos y los nuevos medios dentro de las prácticas artísticas en Latinoamérica.

## Entre siglos

Eventos de gran visibilidad como las bienales internacionales irradian las dimensiones culturales, políticas y estéticas que identifican las diferentes coyunturas históricas. En los años noventa, en América Latina, triunfaron las políticas neoliberales que colocaron al capitalismo económico como valor dominante. En el ámbito artístico, la condición de descentramiento y deslocalización del arte acompañó el crecimiento de los circuitos internacionales junto con la figura del creador nómada. Para Gerardo Mosquera (2011) los desarrollos globales de las últimas décadas promueven alianzas o renegociaciones entre los términos arte, cultura e internacionalización. Mosquera (2011) recuerda que en los años treinta se había conformado un lenguaje modernista que operaba como canon de referencia, pero que más tarde fue puesto en crisis con la posguerra y el pop, el minimalismo o el conceptualismo. Estas últimas corrientes estéticas, *minimal* y conceptual, «se han difuminado de su origen para penetrar diversas prácticas del arte. Han tenido más relevancia como componentes estructuradores de la plástica llamada postmoderna que como “tendencias” artísticas en sí mismas» (Mosquera, 2011, p. 68), por lo que determinaron el discurso y el formato exhibitivo de muchas obras contemporáneas a partir del valor de la idea, la dinámica espacial o el cuidado formal con que se expone esa producción visual.

El panorama que traza Mosquera se encauza hacia una poética desmaterial en los confines del siglo XX. Uno de los ejemplos más significativos fue la 23.ª Bienal de São Paulo en 1996, cuyo tema ha sido *A desmaterialização da arte no final do milênio* [La desmaterialización del arte al final del milenio]. Su curador, Nelson Aguilar (1996), señala en el texto principal del catálogo la relevancia que fue adquiriendo la ruptura con el soporte artístico tradicional, con antecedentes en la abstracción o en los intentos de expansión de ciertas características físicas en las obras de arte, y que se dimensiona en las representaciones artísticas de los setenta y cuatro países que integran esta Bienal. Menciona como referentes sobre la desmaterialización en la obra de arte a Jesús Rafael Soto, a Sol LeWitt, al pensamiento teórico de Lucy Lippard, a Waltercio Caldas y al conceptualismo de los años sesenta. Para Aguilar (1996), el texto de Italo Calvino, *Seis notas para el próximo milenio* (1986), engloba algunos conceptos clave para comprender los procesos de desmaterialización de finales del siglo XX y destaca la levedad, la rapidez, la visibilidad, la exactitud y la multiplicidad en el arte actual.

Entre los artistas participantes,<sup>1</sup> mencionaremos algunos casos en los que los lenguajes desmateriales se visualizan con mayor claridad. Graciela Sacco (Argentina) presentó *El incendio y las vísperas* (1995), una obra compuesta por tablas con imágenes estampadas con técnica heliográfica que corresponden al Mayo Francés. Rearma dicho contexto histórico en clave de denuncia apelando a elementos mínimos, tanto por los volúmenes y espesores (la finitud de la madera impresa) como por el efecto visual de evanescencia que se desprende de los cuerpos y los rostros. La escena en general impacta por la potencia política que connota dichos episodios. José Alejandro Restrepo (Colombia) exhibió *Quiasma* (1995), una instalación que señala el antagonismo entre el consumo de imágenes en la sociedad actual y la conducta alienada de la

sociedad de masas [Figura 1]. La pieza de Restrepo está conformada por dos monitores que reproducen videos, de los cuales se desprenden cables gruesos que forman una cruz. El término *quiasma* define la idea del entrecruzamiento que en la obra se observa entre los cableados.



Figura 1. *Quiasma* (1995), de José Alejandro Restrepo (Colombia). Monitores, videos, cableados. Foto: cortesía de José Alejandro Restrepo

Otra obra notable es la de Tania Bruguera (Cuba) titulada *Lo que me corresponde* (1995), una ambientación que intenta establecer diálogos con el público, donde lo personal se torna colectivo. Se trata de un recinto cerrado con pequeños agujeros en las paredes de tela por donde el espectador puede observar desde la exterioridad y formar parte del espacio interno. En otro sector, *Esfera* (1994), de Jesús Rafael Soto (Venezuela), plantea otra opción dentro de los procesos de desmaterialización. Realizada con hilos de *nylon*, Soto crea una esfera solo a partir de la coloración de rojo en ciertos segmentos de las líneas transparentes de modo tal que se configura una forma geométrica circular de manera virtual y óptica. La obra de Soto constituye una de las referencias más importantes de esta Bienal, mencionada por Aguilar en el texto inaugural.

Hacia el año 2010 se celebró la 29.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo denominada *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* [Siempre hay un vaso de mar para que un hombre navegue], a cargo de los curadores Agnaldo Farias y Moacir dos Anjos. La temática se sustentó en una plataforma discursiva que se refería, por un lado, a las utopías artísticas y al deseo de transformar al mundo y, por otro, a la mixtura del arte con la política, como términos de una

ecuación que es insoluble. De este modo, el arte se afirma como un medio privilegiado de reinención de la realidad y una extensión de la aproximación con la política en las décadas recientes (Farias, Dos Anjos, 2010). El compromiso dentro de la propia práctica artística conlleva a la política del arte y a la afirmación de la creación visual como una responsabilidad (política) ante la vida. Si bien la gran totalidad de las propuestas visuales de los y las artistas<sup>2</sup> que se seleccionaron para formar parte de la Bienal manifiestan coherencia con la idea nodal del proyecto curatorial, nos referiremos solo a algunos casos concretos. Las imágenes de Artur Barrio (Brasil) correspondientes a la mítica *Situação T/T, 1* (2.ª PARTE) [Situación T/T, 1 (2.ª PARTE)] muestran sus inquietantes paquetes salpicados de sangre colocados a la vera del río en Belo Horizonte. En ese sitio despertaron desconcierto y turbación en los observadores [Figura 2]. Barrio transgredió los sitios habituales de exposición y emplazó los paquetes en sitios marginales, lo que habilitó nuevas lecturas en el marco de las discusiones sobre el tercermundismo latinoamericano.



Figura 2. *Trouxas ensanguentadas / Situação T/T, 1* (2.ª parte) (1970), de Artur Barrio (Brasil). Instalación con materiales diversos. Foto: cortesía de Artur Barrio

En *Inserções em Circuitos ideológicos: projecto Cédula* [Inserciones en Circuitos ideológicos: proyecto Cédula], de 1976, del artista Cildo Meireles (Brasil), la técnica antes utilizada en las botellas de Coca-Cola de grabar mensajes y hacer circular el objeto, se aplicaba, en este caso, a los billetes, lo que rememora las cadenas de cartas que contienen mensajes reenviados de manera continua. El trabajo de Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo* [Represión de nuevo - aquí está el saldo] de 1968, reunía los emblemáticos paneles de papel rojo con información impresa y la frase «represión otra vez». Encima de ellas, aparecían láminas negras que ocultaban esas superficies, que podían ser levantadas por el espectador mediante una soga para acceder al texto escrito. Paulo Bruscky (Brasil) expuso el registro de su acción urbana de 1978, *O para que é o arte? Para que serve?* [¿Para qué es el arte? ¿Para qué sirve?].

El artista se colocó una pancarta colgada que tenía escrita esa misma frase. Se produjo una secuencia de gestos dentro de la *performance*, que incluía ubicarse detrás de una vidriera (como muchos objetos, pinturas, dibujos, esculturas) o salir a caminar a la calle entremezclándose con el público que deambulaba Pernambuco. Por su fuerte tono político y desmaterializado, mención aparte merece el proyecto del Grupo de Vanguardia de Rosario (Argentina), del cual se expusieron registros de la acción colectiva *Tucumán Arde* (1968). Una de las fotografías mostraba el interior de la inauguración llevada a cabo en Rosario, en el local de la Confederación General del Trabajo (CGT) de los Argentinos. Una tela blanca con la frase «Visite Tucumán Jardín de la miseria» colgaba del techo y se leía entre los muros empapelados la palabra «Tucumán». La imagen pertenecía a la propuesta colectiva integrada por artistas de Rosario y de Buenos Aires. Todas las piezas que formaron parte de la 29.ª Bienal evidenciaron la aspiración utópica de modificar la vida colectiva. Canalizaron a partir de diferentes dispositivos visuales (fotografías, instalaciones al aire libre, frases impresas en billetes, pancartas sobre el cuerpo, denuncias) el entramado de arte, sociedad y política priorizando el proceso en sí mismo más que el resultado final.

## Conclusiones

Para cerrar estas reflexiones, repasaremos los antecedentes culturales en el campo del arte latinoamericano donde se anuncia y se teoriza sobre la desmaterialización o los no objetualismos en las prácticas artísticas. Lippard [1973] (2004) propone una crítica implícita en la desmaterialización respecto al fetichismo del mercado, a la unicidad y al aspecto artesanal en las obras de arte, con ejemplos que incluyen instalaciones, gráficos en papel milimetrado, intervenciones arquitectónicas o fotografías. En el caso de los no objetualismos, en 1981 tanto Acha como Amaral sistematizaron a partir de este término ciertas manifestaciones visuales que estaban cobrando visibilidad en el espacio artístico regional, y emplearon el concepto para designar expresiones relacionadas con los procesos, las ambientaciones o las acciones. Amaral (1981) detectó la existencia de esta categoría en el terreno brasileño, tanto en la creciente indefinición y porosidad de los límites disciplinares en el campo del arte como en los proyectos de artistas como Cildo Meireles, Antonio Manuel, Paulo Bruscky o Hélio Oiticica.

A partir del sentido del diagnóstico que establece Mosquera (2011) en la cultura contemporánea, podemos afirmar que en la Bienal de São Paulo de 1996 la desmaterialización adquiere otras connotaciones. En Graciela Sacco, Tania Bruguera o José Alejandro Restrepo observamos la utilización de elementos necesarios para lograr efectos poéticos y políticos. El recurso a las fotografías, videos, monitores o ambientaciones con telas envolventes coinciden con el uso de soportes mínimos. En Jesús Rafael Soto el lenguaje desmaterial se evidencia a partir de un énfasis del concepto a través de la levedad-fragilidad de los componentes de cada una de las obras exhibidas. Más tarde, en la Bienal de 2010, los trabajos de Meireles, Manuel y Bruscky se inscriben en los no objetualismos en cuanto se identificaban con los aspectos procesuales de la obra, sea en la circulación, en la gráfica impresa o en el acto de caminar.

Barrio y el Grupo de Vanguardia de Rosario articulan el arte y la política e invitan a repensar las dimensiones sociales ligadas a lo que por los años sesenta se denominaba tercermundismo y a la pobreza estructural.

A modo de cierre, nos referiremos a la presencia de los lenguajes desmateriales característicos de los años sesenta y setenta en curadurías contemporáneas. Si bien, según Mosquera, el conceptualismo y el *minimal* emergen en la contemporaneidad como estructuradores de las prácticas artísticas, podemos descubrir otros sentidos. El entre siglos fue un momento bisagra que asistió al auge de economías neoliberales donde estas temáticas asumieron una modalidad de resistencia respecto a la hostilidad del mercado y a las políticas neoconservadoras. El impacto en ambas curadurías tanto de la noción de desmaterialización como de los no objetualismos se advierte en aquellas expresiones visuales que producen un efecto máximo a partir de lenguajes mínimos y despojados. Apoyándose en estrategias artísticas procesuales, la convivencia entre poética y política generaría experiencias disruptivas entre el espectador y la obra misma. La efectividad de la síntesis visual en las propuestas analizadas desencadena una serie de formulaciones críticas que condensan miradas transformadoras en el ámbito cultural y social.

## Referencias

Acha, J. (1981). *Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina*. Ponencia presentada en el 1.º Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Público. Medellín, Colombia.

Aguilar, N. (1996). A era da desmaterialização [La era de la desmaterialización]. En *A desmaterialização da arte no final do milênio* [La desmaterialización del arte al final del milenio] [Catálogo de la 23.ª Bienal de São Paulo] (pp. 21-27). San Pablo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo.

Amaral, A. (1981). *Aspectos del no-objetualismo en Brasil*. Ponencia presentada en el 1.º Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Público. Medellín, Colombia.

Eagleton, T. (2001). *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, España: Paidós.

Farias, A. y Dos Anjos, M. (2010). Há sempre um copo de mar para um homem navegar [Siempre hay un vaso de mar para que un hombre navegue]. En *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* [Siempre hay un vaso de mar para que un hombre navegue] [Catálogo de la 29.ª Bienal de São Paulo] (pp. 18-29). San Pablo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo.

Fundação Bienal de São Paulo. (1996). *23.ª Bienal Internacional São Paulo* [Catálogo]. Recuperado de <https://issuu.com/bienal/docs/name4e2bf4>

Fundação Bienal de São Paulo. (2010). *29.ª Bienal de São Paulo* [Catálogo]. Recuperado de <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2072>

Lippard, L. [1973] (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, España: Akal.

Mosquera, G. (2011). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, España: EXIT.

### **Notas**

1 Puede consultarse el listado completo de los artistas que integraron la 23.ª Bienal de São Paulo en <https://issuu.com/bienal/docs/name4e2bf4>

2 Puede consultarse el listado completo de los artistas que integraron la 29.ª Bienal de São Paulo en <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2072>