

## **Artistas sudamericanos en París y Londres (años 1950/60) y el arte cinético**

fmorethy@uol.com.br

---

por **Maria de Fátima Morethy Couto**

Professora Associada en el Instituto de Artes, UNICAMP (Brasil)

### **Resumen**

Este artículo se relaciona con la investigación que desarrollé en mi pos-doctorado en TrAIN/ University of the Arts, Londres (2014-15), con una beca FAPESP, y que tuvo como principal objetivo abordar la circulación y el impacto de la obra de artistas sudamericanos ligados al arte constructivo/cinético en París y Londres durante las décadas de 1950/60. Busqué demostrar que algunos críticos europeos fueron capaces de hacer una lectura sin prejuicios de trabajos innovadores, presentando a esos artistas no como exóticos o al margen del sistema, sino como siendo capaces de interferir en la tradición artística occidental.

**Palabras clave:** arte cinético, artistas sudamericanos, participación del espectador, crítica de arte.

### ***South American artists in Paris and London in the 1950s and 1960s and kinetic art***

#### **Abstract**

This article relates to the research I developed in my post-doctorate at TrAIN/University of the Arts, London (2014-15), with a grant from FAPESP, and which had as main objective to address the circulation and impact of the work of South American artists linked to constructive/kinetic art in Paris and London during the 1950s/60s. I've intended to demonstrate that some European critics were able to analyze innovative artworks without prejudice, presenting these artists not as exotic or on the margin of the system, but as being able to interfere in the Western artistic tradition.

**Keywords:** Kinetic art, South American artists, spectator participation, art criticism.

## **Artistas Sudamericanos en París y Londres (años 1950/60) y el arte cinético**

Mi investigación de pos-doctorado en TrAIN/University of the Arts Londres tuvo como propósito recuperar los registros del paso de artistas ligados al arte constructivo/cinético oriundos de América del Sur –en especial los brasileños Lygia Clark, Hélio Oiticica y Sérgio Camargo, los venezolanos Jesús Rafael Soto, Alejandro Otero y Carlos Cruz-Diez, y el argentino Julio Le Parc–, en el contexto europeo de los años 1950/60 y evidenciar las intersecciones que hicieron que no solo París sino también Londres se transformasen en espacios receptivos a un cierto arte latino-americano. Busqué desvendar una red que fue construida de modo informal y que se resumía a un número reducido de agentes y de medios de divulgación, pero que no debe ser desconsiderada pues fue capaz de dar visibilidad, aunque de manera parcial, a esa producción, sin recurrir a estereotipos, análisis esencialistas o visiones preconcebidas.

Como veremos, los artistas por mí seleccionados dejaron sus países de origen (Brasil, Argentina y Venezuela), en circunstancias diversas, en busca de formación o de reconocimiento en Europa. Además, formaban parte de una generación que rompió con las doctrinas modernistas, de cuño nacionalista y de carácter figurativo, que predominaron en diversos países de América del Sur hasta finales de los años 1940, involucrándose, de diferentes modos, en un debate que afirmaba la autonomía de la forma y la actualidad del arte abstracto. Como observó Ariel Jiménez al escribir sobre Soto y Cruz-Diez, esos artistas “concebían su obra como la respuesta a problemas planteados por la pintura de su tiempo y, por eso mismo, como la expresión genuina de una Historia Universal. (...) Sus obras son (...) un gesto que continúa, enriqueciéndolas, las tradiciones abstractas europeas, para ellos universales” (Jiménez, 2000: 237).

Algunos de esos artistas optaron por radicarse definitivamente en Europa, como Soto, Cruz-Diez, Le Parc. Otros, como Clark, Otero y Camargo vivieron allí durante varios

años.<sup>1</sup> Cabe resaltar que a pesar de que podamos establecer diversas relaciones y conexiones entre ellos, no es posible considerar que se trataba de un grupo conceptualmente homogéneo. Además, ni todos eran amigos, mismo relacionándose y que acompañasen con interés la obra del otro. Clark y Oiticica, por ejemplo, comentaban en las cartas que intercambiaron entre sí la situación de vida y de trabajo de otros sudamericanos en Europa, no siempre de modo completamente positivo.

Clark rechazaría de modo enfático (en el ámbito de lo privado) la asociación de su trabajo a las propuestas de otros artistas que, como Julio Le Parc, estimulaban la participación exteriorizada del espectador. En noviembre de 1968, Clark escribe a Oiticica que: "en cuanto a la idea de participación, existen artistas mediocres que no pueden realmente expresarse con pensamiento y por lo tanto ilustran el problema. (...) En mi trabajo, no es la participación por la participación y no es decir, como el grupo de Le Parc, que arte es un problema de la burguesía" (Figueiredo, 1996: 84).<sup>2</sup> A su modo de ver, un arte basado en la atracción y la fácil comunicabilidad en nada alteraría la estructura de las relaciones sociales.

Oiticica, a su vez, reclamaría en una carta a su amiga el clima de desconfianza, conflicto y competición pueril que percibió, inclusive de parte de Clark, cuando él fue a visitarla a París, en 1969, citando también el caso "Soto-Le Parc".<sup>3</sup>

Los artistas aquí comentados disfrutaban hoy de reconocimiento internacional, pero en aquella época se trataba, en su mayoría, de nombres desconocidos en el circuito europeo y el apoyo que recibieron fue de veras importante. Había, sin embargo, claras

---

<sup>1</sup> Sérgio Camargo residió en París de 1948 a 1954 y de 1961 a 1973; Alejandro Otero de 1960 a 1963; Lygia Clark, a su vez, permaneció por algunos meses en la ciudad en el año de 1964 y retornó en 1968, allí quedándose hasta 1976. Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc y Carlos Cruz-Diez se establecieron definitivamente en Francia, a partir de los años 1950/60. Ya Hélio Oiticica residió en Inglaterra de diciembre de 1969 a julio de 1970.

<sup>2</sup> En enero de 1964, Clark criticara el trabajo de Marta Minujín, en carta a Oiticica: "Ví ayer una exposición de una argentina que me hizo acordarme mucho de nuestras discusiones a respecto de toda esta especie de arte: - ella hace colchones listados cosidos unos a los otros haciendo volúmenes diferentes colgados en el espacio o en la pared. Sin crítica (no merece)" (Figueiredo, 1996: 17). Todas las traducciones al español fueron realizadas por la autora, a menos que se haya señalado de otro modo.

<sup>3</sup> "Esa mierda de competición, de la cual tú me citas el caso Soto-Le Parc, pienso así: no pertenece a mi mundo después que formulé la idea de *Éden* y *Crelazer*: es cosa vieja, del pasado, pertenece a la clase de *pensamientos corruptos*, opresivos, que son la contradicción de lo que quiero con el *Crelazer*". Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, datada de 7 de junio de 1969 (Figueiredo, 1996: 104).

diferencias entre ellos, en lo que se refiere a sus propuestas y a su consciencia artística: Soto, Cruz-Diez y Le Parc llegaron a Europa muy jóvenes, con pocas referencias teóricas y en busca de formación. Soto, por ejemplo, llegó a París en 1950, a los 27 años, con una beca de seis meses del gobierno venezolano. Conforme su relato, había salido de su ciudad natal, Ciudad Bolívar, con algún conocimiento sobre impresionismo y cubismo. En la capital francesa, descubrió la obra de Mondrian y el potencial del arte abstracto de contenido constructivo. Desde allá, le escribió a su conterráneo Cruz-Diez, contándole sobre sus descubrimientos. Cruz-Diez recuerda:

A finales de 1950 Jesús Soto me envió desde París una carta donde me hablaba de Mondrian y del descubrimiento que su obra había significado para él. Me hablaba de su importancia en el futuro desarrollo del arte. Me decía que ese era el porvenir de la pintura, que por allí era el camino. Esos análisis aumentaron mi crisis y mis dudas. Hasta ese momento, yo no entendía el arte como invención de lenguaje, sino como un testimonio de mi percepción sobre el mundo, y como un problema de perfección técnica (Jiménez, 2010: 158).

Ya Clark y Oiticica poseían una trayectoria sólida, densa, que había sido amparada y fundamentada por las discusiones y exposiciones del grupo neoconcreto en Brasil, formado en 1959, y partieron hacia Europa seguros de que dejarían su marca en el circuito internacional y que apuntarían nuevos caminos a otros artistas.

Sin embargo, es necesario señalar que serán los primeros (Soto, Cruz-Diez y Le Parc) los que conquistarán mayor lugar de destaque en el escenario artístico europeo, en especial a partir de la segunda mitad de la década de 1960. En 1966, el argentino Julio Le Parc recibe el Gran Premio de la Bienal de Venecia, sorprendiendo a todos, en una disputa que tuvo diversos lances de bastidores.<sup>4</sup> Clark y Oiticica, a su vez, aunque hayan

---

<sup>4</sup> En 1966, probablemente en función de las cuestiones que envolvieron la premiación del norteamericano Rauschenberg en 1964, pairaba en el aire un sentimiento anti americanista, sobre todo por parte de los franceses, y que fue acentuado en función del lobby en favor de Lichtenstein. De acuerdo a relatos de la época, la decisión sobre la concesión del Gran Premio no fue rápida ni unánime, el jurado sólo llegó a un acuerdo después de cinco escrutinios. Véase, a este respecto, Plante, 2013.

llamado la atención de críticos europeos por lo inusitado de sus propuestas, no fueron ampliamente asimilados por el circuito o el mercado de arte de aquella época.

De los brasileños, tal vez el escultor Sérgio Camargo fue aquel cuyo trabajo haya encontrado mayor receptividad de la crítica y del público de aquel momento.<sup>5</sup> En 1963, por ejemplo, él obtuvo el premio internacional de escultura en la Bienal de Jóvenes de París.<sup>6</sup> Al año siguiente, fue uno de los cuatro “artistas brasileños de París” que recibieron destaque en la edición de julio de la revista *Aujourd’hui. Art et architecture*, un número consagrado a Brasil. A fines de 1964, abrió una exposición individual en Londres, en la galería Signals, y una de sus obras, *Large Split Relief No.34/4/74* fue adquirida por la Tate Gallery –ciertamente una de las primeras obras de un brasileño en integrar la colección del museo londinense–. En 1965, conquistó el premio nacional de mejor escultor en la VIII Bienal de São Paulo. Al retornar definitivamente a Brasil, en 1974, Camargo ya había expuesto sus relieves abstractos, contruidos a partir de la yuxtaposición de cilindros de madera cortados de diferentes formas, en varias galerías europeas y concluyó sus primeros proyectos monumentales de arte público, en diferentes ciudades de Francia y de Brasil.

Uno de los tópicos a ser destacados es el hecho de que el trabajo de todos esos artistas, a pesar de sus diferencias, parece haber sido entonces el ser asociado al cinetismo, tanto por estudiosos deseosos de construir rápidamente una historia para el movimiento cuanto por agentes culturales verdaderamente interesados por las obras e ideas de los sudamericanos. En aquel momento el arte cinético se encontraba en plena expansión en Europa y el término cinetismo era recurrentemente utilizado, a veces de modo estratégico, para referirse a obras que, a pesar de carácter e intención distintas, anhelaban establecer una nueva relación con el espectador, poner en acción categorías

---

<sup>5</sup> Señalo, sin ningún desmerecimiento del artista, que su obra se adaptaba más fácilmente a las exigencias del sistema de arte, a los espacios institucionales y de legitimación, si comparada a las propuestas de muchos de sus contemporáneos, que buscaban, en aquellos mismos años, integrar arte y vida y estimular la participación del espectador por medio de trabajos que desafiaban el concepto de arte y los límites de actuación del artista.

<sup>6</sup> Para participar en la Bienal de Jóvenes de París el artista debería tener hasta 35 años. En 1967, antes de ir a Europa, Oiticica envía trabajos para la Bienal de París de aquel año, mas no obtiene ningún premio.

lúdicas, afirmar el movimiento en su realidad concreta y ocupar el espacio de una manera inédita.

En un mercado saturado por la abstracción lírica o informal y aún refractario al expresionismo abstracto y sus desdoblamientos, la llamada "Nueva Tendencia" se presentaba, a inicios de la década de 1960, como una alternativa consistente y actual, de amplitud internacional y que dejaba atrás la idea de que era necesario admirar las obras de arte con respetuosa distancia.<sup>7</sup> Se trataba de un fenómeno artístico que visaba trabajar con "valores universales", comprensibles a todos, y con la construcción de obras transformables o que produjeran transformaciones al entorno. Sus raíces remontaban a experiencias emprendidas por algunos constructivistas en los años 1920 (Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, entre otros), por Duchamp, con sus discos ópticos, y en particular por Calder, con sus móviles, desde los años 1930.

Para muchos críticos y historiadores, el arte cinético representaba una nueva actitud en relación al futuro, por diferentes razones. Los más entusiastas a respecto del potencial emancipador de la relación entre arte y tecnología exaltaban su aproximación con la ciencia y otros campos de conocimiento; otros, sin embargo, resaltaban su carácter crítico, su deseo de anular los códigos artísticos tradicionales, desmitificar el papel del artista, romper con la noción de obra única y despertar nuevas sensaciones en el espectador. Los unía el deseo de transformar al hombre por medio de un contacto diferenciado con nuevos medios y por la extensión de su capacidad perceptiva.

Como observa Elena Oliveras (2010: 68), en el arte cinético "el clásico espectador-contemplador pasa a un participante activo, co-autor de una obra que se le entrega inacabada". A su modo de ver, "aunque el inventario de obras cinéticas revele una multiplicidad de manifestaciones, es posible extraer un elemento común. Encontramos la unidad, el carácter específico del arte cinético, en la presentación del movimiento (real y óptico) y en la puesta en evidencia de la transformabilidad de la obra" (Oliveras, 2010: 22). No obstante la existencia de elementos en común, se hace necesario señalar la diversidad de las propuestas cinéticas de los artistas sudamericanos por mí estudiados:

---

<sup>7</sup> El término Nueva Tendencia fue utilizado por primera vez, en ese contexto, para nominar una exposición de arte cinética organizada por Ivan Picelj y por el brasilero Almir Mavignier en Zagreb, antigua Yugoslavia.

Cruz-Diez, por ejemplo, entendía el color como fenómeno de la visualidad, mientras Soto investigaba en sus murales y penetrables el principio de desmaterialización. Otero, a su vez, exploraba el potencial de la abstracción a partir de la repetición de formas y elementos geométricos. Le Parc, como vimos, se interesaba por la inestabilidad perceptiva y ponía en juego diferentes mecanismos lúdicos. Para Camargo, la manipulación de la obra no era necesaria para su transformación, bastando para ello el desplazamiento del observador mientras que para Clark y Oiticica era esencial la implicación del cuerpo del espectador en el trabajo artístico.

En un libro dedicado al arte cinético y publicado en 1968, el crítico inglés Guy Brett, uno de los grandes promotores del arte sudamericano en Europa, discute el trabajo de diecisiete artistas [de diferentes orígenes] que procuraban oponerse al predominio de la pintura y a sus códigos visuales por medio de una reorientación de la experiencia perceptiva, asociando las obras de Agam, Takis, Pol Bury y David Medalla a las propuestas de los sudamericanos aquí citados.<sup>8</sup> En el caso de Clark y Oiticica, Brett enfatiza la importancia de la participación del espectador, considerándola "una contribución específicamente brasileña al arte, una especie de cinetismo del cuerpo" y apuntando que "ambos artistas fueron directo al núcleo de la actividad del espectador en diálogo con la obra (...) y han demostrado poco interés en el movimiento mecánico o en la transformación óptica de la materia. Sobre todo, el trabajo de ambos se tornó técnicamente más primitivo al desarrollarse. Sin embargo, también más fundamental" (Brett, 1969: 65). En una carta, Oiticica agradeció a Brett por la inclusión de su nombre en el libro, lo que revela la importancia de estrategias de promoción para muchos de los involucrados.

De las capitales europeas, París fue ciertamente la que más acogió artistas provenientes de América del Sur entre las décadas de 1950 y 1960 y uno de los lugares donde el arte cinético tuvo más eco. No podemos dejar de mencionar, sin embargo, el significativo flujo de sudamericanos hacia la ciudad de Ulm, en Alemania, para estudiar y trabajar en la Escuela Superior de la Forma, como invitados de Max Bill, artista y

---

<sup>8</sup> La lista completa de los artistas discutidos por Brett es: Yaacov Agam, Pol Bury, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Gianni Colombo, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Dan Flavin, Gerhard Von Graevenitz, Lilliane Lijn, David Medalla, Julio Le Parc, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Jesús Rafael Soto, Takis y Jean Tinguely.

diseñador suizo que había venido a Brasil y a Argentina a inicios de los años 1950 para exponer sus obras, y que encontró una gran receptividad a sus ideas, en un medio ávido por actualización. Cabe resaltar que Bill ganó el premio de mejor escultor con su *Unidad Tripartida* en la I Bienal de São Paulo, de 1951. En la primera mitad de los años 1950, partieron rumbo a Ulm y se establecieron, temporaria o permanentemente, en Alemania o en Suiza, el argentino Tomás Maldonado y los brasileños Alexandre Wollner, Mary Vieira y Almir Mavignier. Todos esos artistas, en mayor o menor grado, dejaron trabajos notables en el campo del diseño, tanto en Europa cuanto en sus países de origen. Mary Vieira se destaca por sus esculturas públicas, algunas de las cuales con posibilidad de manipulación por parte del espectador.

París, con todo, continuaba siendo considerada el centro mundial de las artes, a pesar de la ascensión del mercado de arte norteamericano. A ese respecto, declara Cruz-Diez: "Siempre me hacen la misma pregunta: ¿Por qué fui a París y no para Nueva York? En los años cincuenta y sesenta Francia era un lugar donde era posible debatir las ideas dentro de un contexto global de pensamiento, sin fronteras, ni prejuicios raciales o nacionalistas" (Jiménez, 2010: 182).

El contingente de sudamericanos se tornaría aún mayor en la medida en que diversos países de América Latina comenzaron a tener gobiernos dictatoriales durante las décadas de 1960 y 1970. Según Isabel Plante, autora de un importante estudio sobre los artistas argentinos en París, "si en 1946 había cerca de 3.800 latinoamericanos viviendo en Francia, en 1968 había más de 9.800. Este número se doblaría posteriormente a los golpes de estado en Chile y en la Argentina" (Plante, 2013: 228). Por otro lado, había un interés creciente en Europa, y en especial en Francia, por el arte de América Latina en función del triunfo de la Revolución Cubana, interés que motivó y fomentó el conocido *boom* de la literatura latinoamericana en ese período.

Londres, con raras excepciones, como la de Hélio Oiticica, que vivió allí entre 1969 y 1970, o de los músicos brasileños Caetano Veloso y Gilberto Gil, que la eligieron para su exilio durante el régimen militar, era vista como una ciudad de pasaje, a pesar de que algunos de los artistas aquí mencionados hayan organizado sus muestras de mayor



destaque fuera de sus países de origen en la galería londinense Signals. Como recuerda Guy Brett:

A pesar de que París fuese el destino natural de los artistas brasileños en las décadas de 1950 y 1960 –el francés era la segunda lengua de los intelectuales de ese período–, la *Signals* de Londres dio a los brasileños y a muchos otros artistas latinoamericanos la posibilidad de experimentar y exhibir en una escala que aún no habían alcanzado en París. Las exhibiciones de Sérgio Camargo, Lygia Clark y Mira Schendel en la galería Signals, y la exhibición de Hélio Oiticica, transferida, de forma expandida a la galería Whitechapel en 1969, después del cierre de la Signals, constituyeron, en esa época, sus mayores muestras fuera de Brasil (Brett, 2005: 161-162).

Brett fue uno de los colaboradores de la Signals, galería inicialmente pensada como Centro para Estudios Creativos Avanzados y creada por Paul Keeler.<sup>9</sup> En sus dos años de actividad (1964-66), la Signals organizó exposiciones individuales de artistas de diferentes nacionalidades: Takis, Marcello Salvadori, Cruz-Diez, Soto, Otero y Graevenetiz, los brasileños Sérgio Carmargo y Lygia Clark y Mira Schendel, además de muestras colectivas. Por lo tanto, de las nueve exposiciones individuales allí realizadas, seis fueron dedicadas a artistas de América del Sur. Una exposición de Hélio Oiticica, agendada para 1966, no pudo ser realizada, en función del cierre abrupto de la galería (durante la exposición de Schendel) por falta de financiamiento. Guy Brett, sin embargo, consiguió que la galería Whitechapel, de cuño no comercial, acogiese la exposición de Oiticica, la

---

<sup>9</sup> La galería inició sus actividades como un Centro para los Estudios Creativos Avanzados (Centre for Advanced Creative Study), en el apartamento de Paul Keeler, en Cornwall Gardens, próximo a Cromwell Road. Algunos meses más tarde, ella pasa a funcionar en el n. 39 de la Wigmore Street, en inmueble de propiedad de Charles Keeler (padre de Paul Keeler), fabricante de instrumentos ópticos de precisión, y contaba con su apoyo financiero. Tal vez en función del poco retorno comercial del emprendimiento, Charles Keeler retira su apoyo, lo que resultó en el cierre de la Signals.

cual, después de mucha negociación, acabó siendo realizada a inicios de 1969 y fue de gran importancia para su proyección internacional.<sup>10</sup>

La agenda de la Signals era osada para el escenario londinense y era anunciada y comentada por medio de la publicación bimestral del *Signals Newsbulletin*, un boletín de noticias, en formato tabloide, de varias páginas. Editados por David Medalla, los boletines estaban muy bien ilustrados y contenían tanto poemas, textos y comentarios de autoría diversa, dedicados a diferentes temas, como notas pequeñas sobre la actualidad en artes. Algunas veces, los textos y poemas eran reproducidos en su lengua original. Cada número presentaba también un dossier sobre el artista en exposición en la galería.

En la opinión de Jill Drower, amiga de los relacionados con la Signals, los boletines eran uno de los atributos diferenciales de la galería:

Mientras revistas de artes londinense, como *The Arts Review* y *Art and Artists*, poseían un aire de *establishment*, tanto visualmente cuanto en su contenido, los *Signals Newsbulletin* eran más excitantes al verlos –pareciendo más con un mural de ideas de un diseñador de excelencia de que una revista de artes sin vida–. El espectador era constantemente convidado a hacer conexiones más allá de la historia del arte convencional (Drower, 2014: 7).

Así, Cruz-Diez, Soto, Otero, Camargo y Lygia Clark fueron objeto de largos comentarios y textos publicados en el *Signals Newsbulletin* en el período de sus exposiciones. Conforme mencionado previamente, la galería cerró sus puertas durante la exposición de Mira Schendel y no hubo un boletín sobre ella. Resalto, sin embargo, que los editores muchas veces comentaban una obra o lanzaban pequeñas notas al respecto de un artista que estaba programado para exponer en la galería, visando con eso suscitar el interés del público. El boletín n. 8 (de junio/julio de 1965), por ejemplo, publicó un texto sobre el desenvolvimiento reciente del trabajo de Oiticica, citando sus *Bóldes*, *Parangolés* y

---

<sup>10</sup> A pesar de haber sido reticente la recepción en la prensa londinense, Oiticica se mostró bastante satisfecho con los resultados alcanzados, no solo en términos del montaje de la exposición (que quedó como él la planeaba) sino también con la divulgación y repercusión de sus ideas en un medio que él consideraba más informado que el de Brasil.

*Penetráveis*, además de una imagen del *Bólide n. 6 (Metamorfose)*, y prometía un número consagrado al joven artista brasileño. Ya el boletín n. 9 (de agosto/septiembre de 1965) contenía una nota de David Medalla sobre Mira Schendel y una gran reproducción de uno de sus dibujos en papel arroz.

El interés de los ingleses por el arte sudamericano se inicia a partir de una visita que Brett, Keeler y Medalla realizan en 1964 al estudio de Camargo, que residía en París desde 1961. Al año siguiente, en 1965, Brett viaja a Brasil junto a Keeler para cubrir la VIII Bienal de São Paulo para el periódico *The Times*, y ambos se impresionan fuertemente por los *Bóldes* de Oiticica:

El primer trabajo que vimos de Hélio fueron los *Bóldes*, exhibidos en la Bienal de São Paulo en 1965. Ambos quedamos maravillados. Eran en verdad piezas pequeñas, especialmente porque luego en la sala de al lado estaban los minimalistas, Donald Judd, Sol LeWitt, etc. Usted se puede imaginar el contraste. El trabajo de los americanos tenía una presencia dura, industrial, muy "directo al asunto". Las cajas y los contenedores de vidrio con tierra y pigmentos de Oiticica funcionaban de forma completamente diferente, concentrando energía en un núcleo de color material y complejidad espacial (Brett, 2007: 221).

En su vuelta a Europa, pasan por Venezuela, y en Caracas conocen la nueva ciudad universitaria proyectada por Carlos Raúl Vilanueva, "una integración impresionante entre arte y arquitectura. (...) El auditorio del Aula Magna de Vilanueva con el techo acústico de Calder es de los espacios más bonitos que ya visité", recuerda Brett (2007: 210-211). En la misma entrevista, Brett dirá que a pesar de que ellos (colaboradores de la *Signals*) estuviesen conscientes de la explosión del arte pop en el escenario internacional, estaban mucho más interesados en el arte cinético, pues "el tenía al menos la capacidad de fundirse con el ambiente y tal vez de transformarlo, relacionándose con la arquitectura y todo lo demás" (Brett, 2007: 210-211).

El medio artístico parisiense era ciertamente más cosmopolita y diversificado, y por eso mismo, más competitivo, como notó Hélio Oiticica. La inserción de los artistas

constructivos sudamericanos en ese circuito fue facilitada por el interés de algunos marchands, como Denise René, por un arte de carácter constructivo y/o cinético, y también por la existencia de diversas muestras y Salones de Artes, como el *Salon des Réalités Nouvelles*, en actividad desde 1946 con el objetivo de promover obras de arte concreto, arte no figurativo o arte abstracto.

El comprometimiento de Denise René con la abstracción geométrica y el arte cinético fue notorio e hizo que ella crease una agenda muy específica de exposiciones para su galería, que contó muchas veces con obras de artistas de América del Sur. Lygia Clark, por ejemplo, formaría parte en dos muestras colectivas organizadas por René, en 1965 (*Mouvement II*) y en 1969 (*Exposition/Position*). Se resalta aún la realización de la exposición del grupo Madí, en 1958, que llamaría la atención por su pionerismo en la historia del cinetismo y de la primera muestra del grupo GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), en 1961. Formado por Julio Le Parc, Horacio García, François Morellet, Francisco Sobrinho, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, el grupo fue creado en 1960 y recibiría gran destaque en las Bienales de París de 1963 y 1965 con sus *Laberintos y Sala de Juegos*.<sup>11</sup> Jesús Rafael Soto y Julio Le Parc tuvieron apoyo constante de René y expusieron con frecuencia en la galería. En ese contexto, fuera de la ya citada premiación de Le Parc en la Bienal de Venecia, merece mención la participación de Soto en la exposición *Le mouvement*, de 1955, al lado de Duchamp, Vasarely, Pol Bury, Jacobsen y Tinguely, por tratarse de una exposición llamativa en la difusión del arte cinético en Europa.

Una publicación que debe ser aquí mencionada, no solo en función de su apoyo al cinetismo como también por su interés en la obra de los sudamericanos, fue la revista *Robho*, editada por el poeta Julian Blaine y por el crítico Jean Clay de modo irregular durante los años de 1967 y 1971. *Robho* era una de las diversas revistas francesas de vanguardia que circulaban en el período en cuestión, como *Opus International*, *Macula*, *Peinture. Cahiers Théoriques*, *Chroniques de l'art vivant*, *Art press*. En sus seis números, publicó diversos textos sobre arte contemporáneo y poesía experimental, destacándose

---

<sup>11</sup> En la Bienal de Venecia de 1966, representando a Argentina, Le Parc presentó obras que incitaban a la participación del espectador y se asemejaban a los trabajos que el grupo GRAV había presentado en las dos ediciones anteriores de la Bienal de Jóvenes de París (1963 y 1965).

un extenso relato sobre el arte en la Argentina, con foco en la acción *Tucumán arde*. A su modo, *Robho* desempeñó un papel activo en la defensa de cierto tipo de cinetismo, de cuño social y participativo, al menos hasta 1969, cuando sus editores procuraron asumir una posición política más radical. Su concepción gráfica, osada, en formato tabloide, estuvo a cargo de Cruz-Diez, que había trabajado en periódicos en Venezuela, y su primer número estampaba en la portada fotos de Jesús Rafael Soto y de Julio Le Parc y contenía una entrevista con el argentino, cuestionándolo sobre su premiación de Venecia. Según Cruz-Diez:

Jean Clay era periodista y trabajaba para la revista *Réalités*, donde comenzó a escribir una serie de reportajes sobre el *boom* de los artistas latinoamericanos en París. Fue así que nos conocimos y él fue relacionándose con nosotros. Partió de él la idea de crear la revista *Robho*, juntamente con el escritor Alain Shifres, el poeta Julien Blaine y la periodista Christiane Duparc. La idea surgió durante una reunión en mi casa, y como todas esas experiencias de vanguardia se hacían con muy poco dinero, cada uno contribuía como podía. Yo ayudé haciendo el design de la revista. Cada número de *Robho* provocaba polémica por su radicalismo. Además, el formato mismo de la revista y su diagramación libre provocaron la aparición de varias revistas basadas en esos mismos principios (Jiménez, 2010: 194).

En su cuarto número, de 1968, *Robho* publicó un amplio dossier, de ocho páginas, sobre Lygia Clark, titulado *Fusion generalisée*.<sup>12</sup> Se trata ciertamente de la publicación más importante realizada sobre la artista, fuera de Brasil, en el período, apenas comparable, en términos de densidad, al *Signals Newsbulletin*, ya mencionado. Un conjunto significativo de fotos, en especial de trabajos recientes, ilustraba el dossier, que contaba aún con un texto introductorio al trabajo de Clark, de autoría de Jean Clay, un artículo de David Medalla sobre la artista (*Participe présent. L'art de Lygia Clark*), y la traducción del

---

<sup>12</sup> Este dossier fue reproducido en fac-símil en el catálogo de la exposición Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement: nous sommes le moule, à vous de donner le soufle, realizada en Nantes en 2005 y en la Pinacoteca de São Paulo en 2006.

*Manifiesto Neoconcreto*. En su texto, Clay describe con detalles el trabajo de Clark y, al final, concluye que "su experiencia es una de las más abiertas para el futuro, una de las encrucijadas del arte actual".

Lygia Clark participaba, en aquel año, con gran destaque, de la delegación brasileña de la Bienal de Venecia, organizada por el crítico Jayme Maurício. Probablemente en función del éxito alcanzado por Julio Le Parc en la Bienal anterior, Brasil parecía apostar casi todas las fichas en Clark y trajo ochenta y dos obras de la artista, en una retrospectiva de diez años de trabajo.<sup>13</sup> La muestra, presentada en una sala aparte, reunía *Superficies moduladas*, dos *Ovos*, un *Contra-relevo*, casi treinta *Bichos* y algunos *Trepantes*, además de objetos relacionales, ropas-cuerpo (*O eu e o tu* y *Cesariana*), y ambientes, como *La casa es el cuerpo*. Había gran expectativa en cuanto a una posible premiación de Clark en Venecia, como comprueban cartas de Hélio Oiticica a la artista, y tal vez *Robho* quisiese anticiparse a los hechos.<sup>14</sup>

Resalto que había planes para la publicación de un dossier a respecto de Oiticica en otro número de la revista *Robho*. Desde fines de 1968 Lygia Clark articulaba con Jean Clay la organización de ese dossier. Oiticica llegó a enviar varios textos al crítico francés y aguardaba ansiosamente por esa publicación, que no sucedió. Sin embargo, en la edición de número 5/6, lanzada en 1971, el trabajo de Oiticica es mencionado en un dossier dedicado al cuerpo y a la unidad del campo perceptivo (*Unité du champ perceptif: interaction des corps: architectures vivantes: pivots humains: pratique tribale*), juntamente con obras de otros diversos artistas, de diferentes nacionalidades. Este fue el último número de la revista *Robho*.

En suma, los artistas aquí mencionados son referencias incuestionables en sus países de origen y hace mucho conquistaron un lugar destacado en los libros de historia del arte locales. Algunos demoraron en ganar reconocimiento internacional, y, como vimos, ese reconocimiento se dio de modo desigual, por intereses diversos y en tiempos

---

<sup>13</sup> También componían la delegación brasilera los artistas Farnese de Andrade, Anna Letycia Quadros y Mira Schendel, cada cual con doce o trece obras, entre dibujos, grabados y objetos gráficos.

<sup>14</sup> A pesar de la calidad innegable de los trabajos allí expuestos, Brasil no obtendría ninguna premiación. En esta edición conturbada por protestos estudiantiles, los premiados fueron artistas comprometidos con el ideario del *op art* y del arte cinético: la inglesa Bridget Riley ganó el gran premio de pintura y el húngaro, radicado en Francia, Nicolas Schöffer el de escultura.

diferenciados. Sin embargo, en aquella ocasión, acciones y publicaciones como las que abordé fueron determinantes para que artistas otros, interesados en dejar su marca en la historia del arte occidental, tuvieran voz y lugar en el disputado circuito de arte europeo.

## **Bibliografía**

Bishop, Claire. *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012.

Brett, Guy. *Kinetic art. The language of movement*. Londres: Studio-Vista, 1968.

Brett, Guy. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

Brett, Guy. "Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim, nos tornamos amigos. Entrevista de Guy Brett a Linda Sandino", en: Ferreira, Glória et al. (ed.). *Correspondência Transnacional. Edição especial da Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ*. Ano XIV, n. 14, 2007.

Couto, Maria de Fátima Morethy. "Between Paris and London: contacts and exchanges of South American artists in Europe (1950-1970)". *Art@s Bulletin*, vol. 5, issue 1, 2016, pp. 72-79.

Couto, Maria de Fátima Morethy. "É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cientismo". *Ars (USP)*, vol. 14, n. 27, 2016, pp. 205-223.

Drower, Jill. *99 Balls pond Road: the story of the Exploding Galaxy*. Londres: Scudge books, 2014.

Figueiredo, Luciano (ed). *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

Jiménez, Ariel. "Ni aqui ni allá", en: Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor (ed.). *Versiones del Sur. Heterotopías. Médio siglo sin-lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

Jiménez, Ariel. *Carlos Cruz-Diez in conversation with Ariel Jiménez*. Nova York: Fundación Cisneros, 2010.

- Oliveras, Elena. *Arte cinético y neocinematismo. Hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Plante, Isabel. *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Millet, Catherine. *Conversations avec Denise René*. Paris: Adam Biro, 1991.
- Pierre, Arnaud. "Éloge de l'œil-corps: Lygia Clark", en: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, n. 69, 1999, pp. 42-75.
- Pierre, Arnaud. "De l'instabilité. Perception visuelle/corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique", en: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 78, 2001-2, pp. 41-69.
- Popper, Frank. *Naissance de l'art cinétique*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.
- Robho. *Les Carnets De L'oeur*, n. 1- 5/6, 1967/1971.
- Signals Newsbulletin*, n. 1-11, agosto 1964/marzo 1966. Edición Fac-símil. Londres: Iniva, 1995.
- Whitelegg, Isobel. "Signals London. Signals Latin America", en: Pérez-Barreiro, Gabriel (ed.). *Radical Geometry. Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Londres: Royal Academy of Arts, 2014.