

# El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

Miriam Helena Pires Vieira  
*Tesis doctoral*

Director/Tutor: Dr. Pedro Osakar Olaiz  
Directora: Dra. Belén Mazuecos Sánchez

Programa de Doctorado: Historia y Artes  
Línea de investigación: Creación artística, audiovisual y reflexión crítica.

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada

España 2020



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

**Editor:** Universidad de Granada. Tesis Doctorales

**Autor:** Miriam Helena Pires Vieira

**ISBN:** 978-84-1306-858-9

**URI:** <http://hdl.handle.net/10481/68564>

# **El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporánea y Culturas de la floresta.**

Miriam Helena Pires Vieira

Director/Tutor: Dr Pedro Osakar Oláiz

Tesis doctoral  
Director y Tutor: Pedro Osakar Olaiz  
Codirectora: Dra Belén Mazuecos Sánchez  
Programa de Doctorado: Historia y Artes  
Línea de investigación: Creación artística, audiovisual y reflexión crítica.  
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada  
Curso Académico 2019/ 2020

*A mi hija Aurora*

## Agradecimientos

Esta tesis fue realizada con distintas estancias en Brasil debido a necesidad de investigación *in loco*, primeramente gracias a la gentil acogida del proyecto por la Dra. Nei Clara de Lima, antropóloga y directora del Museo Antropológico de la Universidade Federal de Goiás, la cual ha colocado a mi disposición una infraestructura adecuada, como un despacho particular, el vasto acervo etnográfico, la biblioteca especializada, el oportuno catálogo de vídeo, los recursos audiovisuales y la posibilidad de una enriquecida interacción con profesionales del área de antropología y sus respectivas investigaciones. Por lo tanto, agradezco enormemente a la profesora Nei y a todo el equipo del Museo Antropológico de Goiânia. Además, amplío mi gratitud a la profesora Nei, por posibilitar también la realización de una estancia de investigación de campo en una aldea indígena de la Amazonia, que ha sido fundamental para el entendimiento de forma más profunda de la cosmología indígena.

Igualmente, doy las gracias a la profesora Dra. Cyntia Maria Rodrigues, mi segunda orientadora en Brasil, por la orientación prestada, desde el punto de vista antropológico, por su idoneidad, su profesionalidad, por la confianza expresada y la delicadeza en el trato.

Estoy eternamente agradecida al director de Artes Visuales de la Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), el Dr. Francisco de Assis Chaves Bastos, por su orientación relativa al arte contemporáneo brasileño en la estancia realizada entre los meses de febrero a mayo de 2018.

Agradezco inmensamente la vital orientación de la profesora Dra. Lucia Gouvêa Pimentel, de la Universidade de Minas Gerais (UFMG), Brasil, en mi última estancia en Brasil, con ella me he podido adaptar a la cuaretena y me pude plantear el final de este trabajo, incluso con el deseo de seguir sistematizando tantas experiencias y lecturas.

Mis más honrados y profundos agradecimientos hacia mi tutor y director de esta tesis, el profesor Dr. Pedro Osakar Olaiz, de la Universidad de Granada, por su grandiosa orientación, paciencia y la confianza depositada a lo largo de todo el proceso de investigación.

Mi inmensa gratitud a Belén Mazuecos Sánchez, codirectora de esa tesis, también de la Universidad de Granada, por su dedicación como orientadora, tan sintonizada en los temas de la investigación por su formación tanto en arte y como en antropología.

Además, consagro mi gratitud por el apoyo como amiga y académica de Flora Alves Ruiz, por el desarrollo de diversos y enriquecedores proyectos académicos, fundamentales para mi formación.

Asimismo, gracias a Rosane Martins su apoyo informático y amizade.

Gracias a Maria José Soares, por el constante apoyo. Como también a María José Aguacil, María José Navarrete y a Rosana Landin que me han acompañado en el momento delicado y frágil de mi vida en España.

Mi eterna gratitud a Wellington Matos de Lima por creer y apoyar mi trabajo profesional, como también, todo el soporte y la credibilidad de Cesar Augusto de Sotkeviciene Moura durante la finalización de la tesis.

Estoy inmensamente agradecida a mi madre que rezó constantemente por la finalización de esta investigación y que, lamentablemente, no está más en este plano, y a mi imprescindible hermana María Helena que no solo dedicó parte de su tiempo al cuidado de mi hija para que yo pudiese trabajar en la fase inicial, sino que también me ha acompañado desde el principio de esta investigación, gracias a ella sigo viva. No obstante, doy las gracias también a mis hermanas Marcia y Mônica por todo su imprescindible apoyo.

Mi más amorosa gratitud a mi hija que vivió este proceso, directa e indirectamente, y a quien dedico ese trabajo.

Agradezco a mi padre y a Marisa, que ya partieron para otra dimensión, responsables de mi educación, todas las características enraizadas en mi ser vinculadas a la moral: la dignidad, la ética, la paciencia y el sentido de la justicia, conceptos que proporcionan la fuerza interior que nos mueve y genera el trabajo, cuando todo parece imposible.

A todos vosotros, tan queridos, y a las demás personas de la familia, a los amigos y profesionales que se cruzaron en mi camino y colaboraron de alguna forma en el proceso de realización de esa tesis, y que por motivo de acotación o de la propia memoria no fueron citados aquí, mis más sinceros agradecimientos.

Mucho del arte entrará en esos condimentos, arte y paradoja que fraternalmente se mezclarán para formar, en el ambiente de colores y de músicas de este retiro, el menú perfecto para el banquete de la vida.

*Oswald de Andrade*

## Resumen

Este trabajo aborda el arte contemporáneo en una vertiente que dialoga con la naturaleza, para eso plasmamos los principales componentes formales, materiales, simbólicos y, sobre todo, conceptuales, que identifican al arte que se nutre de la floresta tropical, comparando algunas manifestaciones que emanan de las producciones de las sociedades indígenas brasileñas y su influencia en las propuestas artísticas contemporáneas. Así, identificamos la esencia básica del hecho artístico contemporáneo, en aquellos casos que utiliza el ámbito natural como lugar de identificación. Trabajamos de forma multidisciplinar con una articulación abierta, además nos interesamos en abarcar una doble visión: una sincrónica en la que se sitúan en el mismo plano cronológico el lugar de origen: la floresta; los pueblos que aún la habitan y mantiene sus costumbres ancestrales, y las propuestas contemporáneas que se implican en el mismo marco referencial. La otra visión, diacrónica, nos obliga a considerar los emplazamientos cronológicos que estas culturas ocupan respecto a nuestra contemporaneidad y, por lo tanto, de las diversas concepciones y formas, históricamente, lo que implica a las producciones contemporáneas.

Palabras clave: Arte contemporáneo brasileño; Arte y naturaleza, Cultura amerindia, Multiculturalismo, Glocalización.

## Abstract

This work deals with contemporary art in a way that dialogues with nature. For which we shape the main formal, material, symbolic and, above all, conceptual components that identify the art that nourishes itself from the tropical forest, comparing some manifestations that emanate of Brazilian indigenous societies productions and their influence on contemporary artistic proposals. We identified the basic essence of the contemporary artistic aspect, in those cases that use the natural environment as a place of identification. We work in a multidisciplinary way with an open articulation, and we are interested in embracing a double vision: one view is synchronic, in which it is situated in the same chronological plan and the place of origin: the forest; the people who live there and maintain their ancestral habits, and contemporary proposals that are involved in the same referential framework. The other view, diachronic, compels us to consider the chronological emplacements that these cultures occupy with respect to our contemporary and, therefore, of the different conceptions and forms, historically, which implies to contemporary productions.

Keywords: Brazilian contemporary art; Art and nature, Amerindian culture, Multiculturalism, Glocalization.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCION .....	10
1. 1. Presentación de la investigación. ....	10
1.2 Hipótesis y Objetivos.....	24
1.2.1 Hipótesis.....	24
1.2.2 Objetivos.....	24
1.2.2.2 Objetivos particulares:.....	24
1. 3. Antecedentes y justificación: la formación de la mirada.....	26
1.5 Metodología .....	46
2. LA VIGENCIA DEL ORIGEN.....	53
2.1. El arte de la floresta. ....	53
2.2. El arte redimido.....	62
3. EL CANIBALISMO BRASILEÑO DE LOS TUPINAMBÁ HACIA LA CONTEMPORANEIDAD .....	79
3.1 Antropofagia cultural. ....	79
3.2. Lygia Pape y la latencia de una mirada caníbal.....	113
4. EL HOMBRE DE LA FLORESTA Y LA COSMOLOGÍA DE LA NATURALEZA .....	145
4.1. El chamán: depositario de la cultura y el rito. ....	145
4.2. Lygia Clark: la artista chamán. ....	155
4.3. Bené Fonteles o la recuperación del alma de la selva.....	178
4.4. Amélia Toledo y la fuerza de la naturaleza.....	197
5. LAS NARRACIONES DEL BOSQUE .....	213
5.1. Los Mitos de la Naturaleza.....	213
5.2. Tunga: el contador de historias. ....	225
6. LA CULTURA DE LA NATURALEZA .....	243
6.1. Naturaleza <i>versus</i> Cultura o Cultura como Naturaleza.....	243
7. CONCLUSIONES .....	283
7. 1. Futuras Líneas de Investigación.....	291
8. TRADUÇÃO BRASILEÑA .....	294
8. 1. INTRODUÇÃO.....	295
8. 2 Apresentação da pesquisa.....	295
8. 3. Hipóteses e objetivos .....	309
8.3.2 Objetivos.....	309
8. 1. 1. 1 Antecedentes e justificativa: a formação do olhar.....	311
8. 5 Metodologia .....	325
8. 6. CONCLUSÃO .....	331
9. BIBLIOGRAFÍA .....	342
10. APÉNDICE.....	361
10.1. Trabajo de campo en la región del Alto Xingú: Sentirse Naturaleza. ....	362
11 - ÍNDICE DE FIGURAS.....	386

## 1. INTRODUCCION

### 1. 1. Presentación de la investigación.

El presente trabajo plantea una investigación que se enfoca hacia la confrontación de dos realidades estéticas y culturales muy alejadas cronológicamente<sup>1</sup>, coexistentes de un cierto arte contemporáneo y de un cierto arte de los aborígenes, particularizada en los que habitan en Brasil actualmente.

Arte contemporáneo insertado en el marco de la cultura occidental y sus realidades de desarrollo tecnológico e industrial; y arte y culturas indígenas que aún perviven en los espacios naturales de la selva y principalmente del *cerrado*<sup>2</sup> brasileño, que ocupa más del 20% del país.

La investigación, que responde al título de *El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y culturas de la floresta*, aborda los marcos de referencia que identifican estas dos realidades artísticas, identificando analogías que hacen que exista una naturalización común para ambas. Nuestro enfoque concretiza un marco de diálogo con la naturaleza entendida como territorio artístico, ya que es la naturaleza el ámbito que justifica las propuestas artísticas contemporáneas que nos

---

<sup>1</sup> Aplicamos aquí el termino cronológico, como cómputo o registro de los tiempos, para referirnos a su permanencia en el tiempo; ya que, en un caso —de las culturas indígenas— percibimos que son mantenidos ciertos valores culturales desde el origen y que en esas culturas apenas existe una necesidad de desarrollo industrial y tecnológico, que definitivamente no las hacen ni mejor ni peor, simplemente distintas de las culturas con estos desarrollos; en tanto que en la cultura occidental encontramos como una de sus características más evidentes su permanente evolución, punto de vista material en consecuencia de la idea de *progreso*. De ninguna manera pretendemos vincular nuestra visión a la teoría evolucionista. Para nosotros cada sociedad tiene su propio proceso evolutivo, además nos interesamos por los conceptos vinculados a la psique y a la intersubjetividad humana.

<sup>2</sup> El *cerrado* brasileño puede considerarse que está en un continuo estado mágico de eterna primavera, es cálido, semi-húmedo, diferenciado por una temporada de lluvias y otra seca. La región, que alcanza 1.916.900 Km<sup>2</sup>, tiene su paisaje formado por extensas sabanas tropicales, mezcladas con bosques de galería y valles fluviales, y se localiza en el centro del país, incluyendo el estado de Goiás, el Distrito Federal, la mayor parte de Mato Grosso, Mato Grosso del Sur, y el estado de Tocantins, la parte occidental de Minas Gerais y Bahía, la parte sur Maranhão y Piauí, partes pequeñas de São Paulo y Paraná. Está compuesto de una gran variedad de vegetación. Los árboles más característicos de esa región tienen los troncos retorcidos cubiertos por una gruesa corteza y las hojas suelen ser amplias y rígidas. Muchas plantas herbáceas tienen raíces extensas para almacenar agua y nutrientes. Estas características sirven para la adaptación a los constantes incendios que barren el paisaje del cerrado, y así son capaces de brotar de nuevo después del mismo.

Portal Brasil (Gobierno Federal de Brasil), <http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia> [Acceso el 10 de julio de 2010].

interesan y el paisaje de vivencia de las culturas indígenas de Brasil. En ambos casos, trataremos, por lo tanto, el arte que surge directamente de la naturaleza. Con relación a los pueblos indígenas, por ser este su medio de vida cotidiano. En relación al arte contemporáneo, nos interesa el ámbito que está directamente ligado a la naturaleza o que se nutre de ella, de una forma o de otra, física o conceptualmente. Y, más concretamente, debido a la necesidad de acotar y para perfilar correctamente el objeto de estudio que proponemos, nos referimos a los espacios naturales de las regiones tropicales de Brasil.

No obstante, aportaremos un apéndice final para realizar un recorrido sobre algunas etnias amerindias brasileñas, en aras de concretar cómo se establece este diálogo entre lo contemporáneo y lo ancestral, que se da en una diversidad permanente de propuestas artísticas surgidas en contextos nacionales diversos.

El panorama considerado se nos muestra especialmente interesante debido a que aún podemos encontrar, en las regiones forestales tropicales de Brasil, regiones vírgenes o poco colonizadas por la civilización occidental, llegando a existir, en la actualidad, pueblos indígenas aún no contactados<sup>3</sup>.

A partir de aquí, se inicia una investigación con una doble orientación: sincrónica y diacrónica. Sincrónica entendida como la coincidencia de los hechos y los fenómenos en el tiempo y diacrónica en cuanto al interés por los fenómenos que ocurren a través del tiempo. Esta doble orientación está motivada porque la investigación se compromete con la identificación de los fenómenos y hechos que, siendo patrimonio de estas *culturas primordiales*, se constituyen como fenómenos y hechos igualmente vigentes para el arte contemporáneo. Por lo tanto, necesitamos afrontar una orientación sincrónica en la que poder observar la efectividad, desde nuestra contemporaneidad<sup>4</sup>, de ambos panoramas culturales y de sus *productos*

---

<sup>3</sup> A pesar de ser un tema bastante complicado y complejo, en el cual no profundizaremos en esta investigación, contamos con datos del Gobierno brasileño que indican que "hoy en día en Brasil existen al menos 46 referencias de 'indios aislados'. Así son llamados aquellos cuyo contacto con la institución indigenista oficial (Fundação Nacional do Índio-FUNAI) no fue establecido. No se sabe exactamente quiénes son, dónde están, cuántos son y qué lenguas hablan. Lo poco que se sabe es que cerca de 26 de esas referencias se encuentran en Tierras indígenas ya demarcadas o con algún grado de reconocimiento por órganos federales. Y, del total de las 46, 12 fueron confirmadas por la FUNAI. Esto no significa que estas etnias nunca tuvieran contacto con la sociedad desarrollada desde el punto de vista material, industrial y tecnológico, mas significa, por encima de todo, que han tomado la opción de vivir alejados, aislados de la cultura de los 'blancos'". Fuente: Instituto Socioambiental Povos Indígenas no Brasil, <http://pib.socioambiental.org/pt/c/faq#9> [Acceso el 25/10/2011].

<sup>4</sup> En antropología, esta posición del observador sería considerada dentro de una visión *etic* por aplicarse ideas y conceptos que son significativos para el propio observador, formando parte del

artísticos para poder identificar los elementos comunes y su funcionamiento. Igualmente es necesaria una orientación diacrónica para poder situar en el tiempo cada espacio cultural investigado, a fin de encontrar el evidente proceso evolutivo que, partiendo de los pueblos primigenios, viene a desembocar en nuestra contemporaneidad, demostrando así la permanente vigencia de los sistemas míticos arquetípicos en nuestras sociedades.

Aclaremos que, en el trabajo, nos referiremos con frecuencia a los pueblos que habitan en la naturaleza aplicándoles el término “primordial” o “primigenio”, es decir, el referido a los pueblos “primitivos” o primeros, que se constituyen como el principio fundamental de las culturas que viven en la naturaleza. Este término es especialmente apropiado por dos razones:

La primera razón se debe a su significación etimológica, la que se refiere a lo *originario* o *primitivo*. Por lo que, en su entidad originaria, estamos indicando que, por un lado, se constituyen como el origen de las evoluciones artísticas, que tendrán su correlato y solución final y de reactualización en las propuestas tratadas a través de los artistas contemporáneos abordados en este trabajo (visión diacrónica). Y, por otro lado, porque *traen su origen de algún lugar*; lo que, tratándose de *El que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta*, ya nos indica la irresoluble intimidad para estos pueblos entre el paisaje en el que habitan y las visiones que desde este paisaje común a la cultura indígena y a las propuestas contemporáneas nos posibilitan observar las reactualizaciones de las cosmovisiones desarrolladas en ambas culturas (visión sincrónica).

Una segunda razón que nos llevó a seleccionar el término “primordial”, sobre el más usual de “primitivo”, tiene que ver con la mayor afinidad que la orientación de este trabajo tiene con las concepciones antropológicas que se concretan en la *Teoría de la Difusión*, en la que se considera que los temas míticos son transportados a través de los desplazamientos de los pueblos. Y con las teorías referidas al *desarrollo paralelo* que conciben la aparición simultánea de los mitos en

---

análisis de sus propias categorías; y *emic* en relación a la visión del mundo de los participantes nativos. No obstante, esta investigación adquiere su sentido en la medida en que se desarrolla a partir de un profundo compromiso con los sistemas pertenecientes a los pueblos indígenas, ya que se trata de considerar cómo estos constituyen el hecho germinal, en el que la naturaleza es la esencia del arte contemporáneo. Por lo tanto, en esta investigación también existe un interés por aproximarnos a los puntos de vista *emic*.

Cfr. Nattiez, Jean-Jacques (1990 [1987]). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music (Musicologie générale et sémiologie)* (trad. Carolyn Abbate). Nueva Jersey: Princeton University Press.

distintos lugares contemporáneamente<sup>5</sup>; que se distancian de la Teoría Evolucionista, de inspiración marxista, según la cual los pueblos van evolucionando, desde el estado más rudimentario o primitivo hasta el más evolucionado, correspondiente con nuestras sociedades modernas.

Otra perspectiva que es importante señalar de forma también bastante sucinta, y a modo de ilustración, es la del relativismo, que según el *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*<sup>6</sup>, organizado por Román Reyes, en líneas extremadamente generales, se define a partir de aquello que una sociedad considera que forma parte de su cosmología; justificando, de esta manera, sus creencias y sus costumbres, depende, por lo tanto, de forma esencial, de su propia disposición o de las condiciones particulares de su vida (su peculiar constitución, su tiempo y lugar, su cultura, su medio social, su forma de vida, etc.).

Esta perspectiva nos conduce a la importancia de reconocer las diversidades social y cultural existentes en cada sociedad. Mínimos detalles pueden modificar de forma significativa los hábitos cotidianos y los modos de pensar a los que estamos familiarizados. Últimamente tenemos múltiples medios de comunicación que invaden nuestra vida y reverberan en nuestro entorno; nos hacen modificar nuestra rutina, casi que a diario, dando lugar a múltiples maneras de abordar cada objeto de estudio.

Es necesario matizar que este trabajo de investigación no pretende abordarse desde la ortodoxia del ámbito de las ciencias relacionada con la disciplina de la Antropológica (Antropología Cultural, Antropología Social, Etnología, Etnografía...), sino que, apoyándonos en algunas de sus sistematizaciones metodológicas, las utilizaremos como plataformas sobre las que sustentarnos ante la necesidad de realizar determinados análisis que necesiten ser estructurados para su mejor comprensión.

Conceptualizar la naturaleza dentro del territorio brasileño es una tarea complicada como define el antropólogo DaMatta<sup>7</sup>:

---

<sup>5</sup> Cfr. Campbell, J. (2000). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Alianza: Madrid. La obra monumental está compuesta por cuatro volúmenes: *Mitología occidental*, *Mitología Oriental* y *Mitología creativa*.

<sup>6</sup> Reyes, Román (dir.) (2009). *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, 4 tomos. Madrid-México: Ed. Plaza y Valdés.  
Disponible en: <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/relativismo.htm> [Acceso el 5 de febrero de 2012].

<sup>7</sup> DaMatta, Roberto (1993). *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Río de Janeiro: Rocco, p. 91.

Investigar las representaciones de la naturaleza de la sociedad brasileña es un proyecto vasto, fascinante y extremadamente complejo. Para muchos quizás sea una tarea imposible, ya que Brasil es un país continental dotado de gran variedad de regiones y una sociedad con evidentes diferencias sociales<sup>8</sup>.

Además de lo dicho por DaMatta, no podemos olvidar los factores culturales, bastante singulares, que abarcan esta diversidad además de los procesos migratorios que afectan al país, tema desarrollado en los capítulos de la tesis.

De esta manera, es necesario matizar que, al hablar de naturaleza, esta es considerada no desde el punto de vista biológico, ecológico o social —ciertamente no se pretende entrar en una discusión social, económica o ambiental— sino como paisaje psicológico y simbólico<sup>9</sup>, que afecta e influye directamente en las manifestaciones artísticas contemporáneas y de los pueblos que la habitan —que se nutren de sus dominios, de sus materiales y de sus fenómenos.

Este paisaje psicológico tiene que ver directamente con el universo íntimo y sobrenatural del ser humano, con lo inaccesible e inexplicable, así como con los sentimientos que nos mueven: las alegrías, las tristezas, los miedos, las frustraciones. La forma en que interactuamos con nuestro entorno. Lo que nos interesa, sobre todo, es la forma en que el individuo actúa, cómo se expresa, cómo son las manifestaciones artísticas que pueden relacionar al hombre y a la naturaleza de forma directa, por medio de conceptos vinculados directamente a la naturaleza o por medio del inconsciente colectivo.

Otro término que necesita clarificarse de antemano es el de “cultura de la floresta”. En lo que respecta al término “cultura”<sup>10</sup>, palabra que proviene del latín *colere* que significa cultivar y se refiere al cuidado del hombre con la Naturaleza y

---

<sup>8</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Investigar as representações de natureza da sociedade brasileira é um projeto vasto, fascinante e extremamente complexo. Para muitos talvez uma tarefa impossível, já que o Brasil é um país continental dotado de grande variedade regional e uma sociedade com gritantes diferenças sociais”.

<sup>9</sup> Hay teorías más actuales que tratan de la intersubjetividad, quizás sea otra forma de conceptualizar lo que denominamos como paisaje psicológico y simbólico para futuras investigaciones.

<sup>10</sup> Según Leslie White el concepto de cultura camina de forma paralela con el concepto de psicología “son dos formas completamente distintas de hacer ciencia con relación a las cosas y a los acontecimientos —objetos y actos— dependientes de simbolización”. Por un lado, percibimos que el autor los identifica como psicología si se los consideramos a partir de la relación que conllevan entre sí, independiente de si viene siendo desarrollado en su formalización... Antes que nada, nos interesan los caminos trazados en la formalización del concepto naciente en la disociación de los dos conceptos científicos.

White, Leslie (1976). *The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations*. Nueva York: Columbia University Press.

con Dios, nos interesa matizar que hablamos del segmento que, en la acepción actual de la palabra, se refiere y es sinónimo de “civilización”; a los desarrollos artísticos que, como hemos apuntado antes, se nutren indisolublemente del espacio natural, y aún más, entre estas producciones artísticas nos fijaremos especialmente, también como se anuncia más arriba, en aquellas con más alto grado de carga psicológica.

La definición de cultura más común es la formulada por Edward B. Tylor<sup>11</sup>, según la cual cultura es “todo ese complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres y todos los demás hábitos y habilidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”.

En cuanto a la palabra “floresta”, será especialmente rentabilizada por referirse más a un paisaje frondoso, diverso, densamente poblado por una fauna y una flora diversificada, de extrema variedad biológica y gran espesura, que consideramos más descriptivo y adecuado al territorio que nos interesa, como contenedor de cultura, que el de bosque o selva<sup>12</sup>.

Todo el trabajo pretende acabar ofreciendo unos resultados que se concreten en la visión de las influencias existentes entre el arte que surge de las culturas primordiales, en este caso, indígenas de Brasil, que aún podemos encontrar en distintas regiones del país, y ciertas orientaciones del arte

---

<sup>11</sup> Tylor, Edward B. (1975 [1871]). “La ciencia de la cultura”, en J. S. Kahn (comp.): *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama, p. 52.

<sup>12</sup> La vegetación original brasileña está agrupada en dos grandes conjuntos. El bosque y el campo, que ocupa más de 60% del territorio, es compuesto por cinco tipos de vegetación:

- Existe la selva tropical, localizada en la región amazónica, con una vegetación característica de zonas con altas temperaturas (promedio 25 ° C) y lluvias frecuentes, bien distribuidas por año.
- Otra de las vegetaciones son los Bosques de Araucaria (o de pinos), aparece en el del sur del país, con regiones más altas y el clima frío, templado y lluvias regulares.
- Existe también el bosque Semidecduo, se encuentran en zonas con dos estaciones, la zona tropical y subtropical. Este tipo de vegetación se caracteriza por la pérdida de hojas en un 20% a 50% de los árboles durante la estación seca.
- Ya los bosques de hoja caduca, están caracterizados por dos estaciones bien marcadas, la lluviosa y la seca, sino que, la mayoría de los árboles pierden sus hojas durante la estación seca.
- Ahora la vegetación de pradera se compone de Savannah, conocida en Brasil por los nombres de los campos o cerrado, localizado principalmente en el centro-oeste, este tipo de vegetación es característica de las zonas que tienen aproximadamente, de seis meses de estación seca por año.
- Más un tipo de vegetación que está localizada en el nordeste brasileño, Estepa Savannah, está cubierta de cactus de árboles y una capa de cubierta de hierba.
- Otra más sería la Estepa, la vegetación es de pastos, arbustos y enredaderas.
- Y por fin, la Campinarana, que significa "falso" sobre el terreno y cubre la región donde llueve más en Brasil, donde las temperaturas son altas, con un promedio de 25 °C.

Esta variedad de la vegetación se explica por el vasto territorio de Brasil (8,5 millones de kilómetros cuadrados) y su diversidad climática. Disponible en: Governo brasileiro. “Diversidade regional” <http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia/biomas-e-vegetacao/diversidade-regional/print> [Acceso el 22 de julio de 2011].

contemporáneo brasileño, considerado internacionalmente como una de las vertientes más innovadoras y ricas, como es el caso de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Tunga y Lygia Pape.

Para llegar al propósito enunciado, seleccionamos como elementos sobre los cuales pivotará el proceso comparativo de análisis e investigación aquellas manifestaciones artísticas que expresan aspectos relacionados con los sistemas donde se sitúan las realidades paralelas que constituyen y nutren los ámbitos míticos, del ritual y simbólicos propios de las culturas de la floresta y que identifican a las propuestas artísticas contemporáneas.

Para ello, el trabajo se estructura a través de una serie de temas que articulan los desarrollos comparativos y de aproximación entre las culturas de la floresta, y particularmente de sus manifestaciones artísticas y las propuestas artísticas contemporáneas. Estos temas están seleccionados entre los que, identificando genéricamente a los pueblos primordiales de las regiones brasileñas, se refieren a aquellos ámbitos de su cosmovisión metafísica: el mito, el rito, el chamán, la antropofagia, la naturaleza, la cultura, la fenomenología y la simbología de la floresta, estableciendo así los espacios desde los cuales se establecen las confluencias en las propuestas artísticas que se han considerado como paradigmáticas para la investigación.

Algunos temas fueron transformados directamente en capítulos, como es el caso del mito, el rito, el chamán, la antropofagia, la naturaleza y la cultura, mientras que otros atraviesan transversalmente todo el trabajo, como es el caso de la fenomenología y la semiótica. No obstante, las fronteras entre un capítulo y otro son maleables y las obras artísticas, aun encajándose mejor en uno de los capítulos, podrían formar parte de otro. De esta manera, dividimos la tesis en diez capítulos y un apéndice: 1. Introducción; 2. La vigencia del origen; 3. El canibalismo brasileño de los Tupinambá hacia la contemporaneidad; 4. El hombre de la floresta y la cosmología de la naturaleza; 5. Las narraciones del bosque; 6. La cultura de la naturaleza; 7. Conclusiones; 8. Traducción Brasileña; 9. Bibliografía; 10. Apéndice.

La presente Introducción se compone de presentación de la investigación, hipótesis y objetivos, antecedentes y justificación del tema, y la metodología necesaria para la realización del trabajo.

En este primer capítulo empezamos con la presentación y, en seguida, por medio de la hipótesis y los objetivos, mostramos nuestra idea y la forma en que obtuvimos los resultados. A continuación, los antecedentes y la justificación, debido a la utilización de una pequeña autobiografía de la autora como metodología de investigación con la que se justifica en su mayor parte la elección del tema y, por fin, nuestro pluralismo metodológico.

En el segundo capítulo, “La vigencia del origen”, entramos directamente en los temas escogidos, dentro de la relación entre el arte y la naturaleza. En la primera parte del capítulo dos denominada “El arte de la floresta”, hablamos sobre la relación de las culturas de la floresta con la naturaleza, considerada como la fuente insuperable que nutre a sus habitantes de todo lo que necesitan para la supervivencia; así, la naturaleza es el contenedor de todos los significados, tanto materiales como espirituales, ella es el nutriente esencial de la vida. En la cotidianidad de los pueblos de la floresta todo está basado en la naturaleza, el ritual, la caza, y el arte —que está vinculado, a su vez, con la utilización doméstica—. Aflora, de esta manera, un abanico de objetos artísticos de utilización cotidiana en íntima relación con el territorio habitado<sup>13</sup>.

En la segunda parte del mismo capítulo, trataremos de “El arte redimido”, procuramos identificar algunos procesos de reactualización, algunas claves del diálogo hombre-naturaleza y arte, que surgen a partir de las Vanguardias Históricas, abriendo nuevas vías para el arte. Fueron de nuestro interés los aspectos que se inician con el Cubismo y Expresionismo. No obstante, en nuestro trabajo procuramos ir más allá de la evolución occidental del arte, abordando artistas que se nutren directamente de la naturaleza, conviviendo en el mismo paisaje existencial, desencadenando una relación sincrónica entre los artistas contemporáneos y las culturas de la floresta. Nos interesamos por los procesos psíquicos y los ámbitos míticos y mágicos, donde todos los símbolos deben ser observados en su conjunto y trascender sus valores estéticos. Nos interesan los poderes sobrenaturales en cada aspecto de la vida y el carácter mágico-sagrado

---

<sup>13</sup> El vasto territorio brasileño tiene diversas etnias esparcidas por distintas regiones, existe una división hecha por la FUNAI —Fundación Nacional del Indio— que demarcan las tierras indígenas existentes en diversas partes del país. Trataremos principalmente las regiones comprendidas en Norte-Amazónica, Alto-Xingú y Tocantins-Xingú; a partir del trabajo de campo realizado en la región del Alto-Xingú con las etnias Yawalapipi y Kamayurá.

del arte. Los artistas incluidos en esta investigación son: Lygia Pape, Lygia Clark, Bené Fonteles, Amélia Toledo, Tunga y Hélio Oiticica.

En el tercer capítulo, “El canibalismo brasileño de los Tupinambá hacia la contemporaneidad”, abordamos el tema de la antropofagia, entendida como concepto cultural. En el apartado uno, “Antropofagia cultural”, trazamos algunas pinceladas sobre la colonización brasileña<sup>14</sup>, la relación inicial entre los europeos y los habitantes nativos<sup>15</sup> de Brasil que practicaban el canibalismo, pasando por la revisión del tema en el modernismo con el *Manifiesto Antropofágico* de Oswald de Andrade<sup>16</sup> y por la reiteración del argumento por Paulo Herkenhoff<sup>17</sup> en la XXIV Bienal de São Paulo. Con la finalidad de entender la forma en que este tema atraviesa la creación contemporánea brasileña, seleccionamos la obra de algunos artistas, eligiendo a Lygia Pape como ejemplo específico. No obstante, el tema está también tratado en el capítulo sexto, apartado dos, dedicado especialmente a la creación del artista Hélio Oiticica.

En el apartado dos del capítulo tercero, “Lygia Pape y la latencia de una mirada caníbal”, analizamos algunas de las obras de Lygia Pape relacionadas con la antropología, revisamos parte de su producción artística y localizamos diversos elementos de la naturaleza que participan en el proceso creativo de la artista, descifrando su propia versión de la creación del universo, similar a los mitos indígenas. Lygia Pape, artista especialmente enamorada y comprometida con la cultura indígena, vincula su trabajo intencionalmente a las culturas de la floresta, desarrollando una serie de obras que recuperan hechos históricos para la contemporaneidad.

---

<sup>14</sup> Aquí identificamos algunos factores que revelan una personalidad propia y completamente singular en la sociedad brasileña.

<sup>15</sup> La designación de indios a los nativos es relativa al equívoco europeo de pensar que desembarcaban en India, los antropólogos contemporáneos utilizan la terminología amerindios (indios del continente americano).

<sup>16</sup> José Oswald de Souza Andrade (1890-1954), poeta, novelista, dramaturgo, militante político, fue el ideador de los principales manifiestos modernistas. Encabezó la Semana de Arte Moderno de 1922, de vital importancia para la formación y fortalecimiento del pensamiento moderno y vanguardista brasileño. Junto a otros intelectuales del medio cultural de la época integró el “grupo de los cinco”, con Mário de Andrade (escritor), Anita Malfatti (artista plástica), Tarcila do Amaral (artista plástica) y Menotti del Pecchia (escritor).

<sup>17</sup> Paulo Herkenhoff es crítico de arte. Con diversas publicaciones, se puede considerar como el mayor responsable por la divulgación de artistas brasileños en el exterior. Generalmente es el curador responsable de la representación brasileña en exposiciones internacionales, como la Bienal de Venecia. Fue curador de la XXIV Bienal de São Paulo y dedicó el pabellón histórico para discutir la antropofagia y las historias de canibalismo cultural. Hoy es curador del Museo MOMA de Nueva York.

La artista trabajaba su creación, en palabras del teórico y crítico brasileño Fernando Cocchiarale<sup>18</sup>, atiende al territorio localizado “entre el ojo y el espíritu”<sup>19</sup>; poseedora de una mirada fulminante e insaciable, pasaba sus días nutriendo su mirada —en el sentido *hubermaniano*<sup>20</sup>— que actúa entre la antropofagia cultural y la antroponimia<sup>21</sup>, también cultural en este caso; para ver su obra el espectador se ve obligado a ejercitar física y mentalmente la mirada. Igualmente, algunas obras activan otros sentidos, como el tacto y el olfato, especialmente.

El cuarto capítulo, “El hombre de la floresta y la cosmología de la naturaleza”, está subdividido en cuatro apartados: en el apartado uno, “El chamán: depositario de la cultura y el rito”, tratamos de descifrar la figura del chamán entre los habitantes de la floresta y su influencia en las culturas amerindias, en las cuales las tradiciones míticas poseen gran complejidad y en las que existe una actualización a partir de la vivencia cotidiana.

En este capítulo el ritual es de vital importancia porque el chamán actúa dentro de ese marco. El ritual demarca un territorio, recorta un fragmento cultural, que promueve de forma más accesible la comprensión de la compleja cultura indígena. En resumen, el chamán sería el eslabón entre lo sobrenatural y la aldea, el responsable de comunicar con lo sobrehumano, además, él es el detentador del poder de curar. Estas facetas se encuentran en las obras de Lygia Clark, Bené Fonteles y Amélia Toledo, que individualmente establecen los tres siguientes apartados de este capítulo.

En “Lygia Clark: la artista chamán”, el apartado dos, nos interesamos primeramente por el vínculo que la artista establece con la organicidad, propia del que es natural y tiene vida; su obra estimula la percepción. Se interesa por los valores propios de los elementos de la naturaleza, como la torsión, la contracción o la expansión. La artista inserta en su creación la posibilidad de movimiento, que conlleva el concepto de naturaleza virgen, promoviendo el encuentro del

---

<sup>18</sup> Fernando Cocchiarale inició su trayectoria en el medio cultural como artista, fue uno de los primeros artistas brasileños a utilizar la fotografía en el contexto del arte contemporáneo, también es comisario de arte y profesor de Historia del Arte y Estética del curso de especialización en Historia del Arte y Arquitectura en Brasil de la PUC-RJ. Actualmente es Filósofo, crítico de arte, comisario y profesor. Además, actúa como comisario del “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ)”.

<sup>19</sup> Cocchiarale, Fernando (1994). “Entre o olho e o espírito. Lygia Pape e a renovação da arte brasileira”, texto de presentación de la página web de la artista Lygia Pape. *Projeto Lygia Pape*, <http://www.lygiapape.org.br/pt/> [Acceso el 17 de mayo de 2012].

<sup>20</sup> Didi-Huberman, Georges (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.

<sup>21</sup> Este concepto significa lo contrario de antropofagia y fue desarrollado por Lévi-Strauss, como veremos en el capítulo en que tratamos de la artista Lygia Pape.

espectador con su propio cuerpo, con su propia inserción y su acción individual y colectiva, que pasa a ser soporte y obra; recuperando de esta manera la subjetividad, la relación directa con la corporeidad. Adentrándose en la relación Arte y Vida, en la que la acción del otro formaliza la obra.

Clark penetra en el universo sensorial del tacto, del oído, del olfato, desencadenando el surgimiento de las fuerzas psíquicas. En su creación, el objeto artístico recupera su esencia como activador de las curaciones psíquicas por medio de la sensibilización de la fisicalidad y de la mente, actuando sobre el individuo como un chamán.

En el apartado tres, “Bené Fonteles o la recuperación del alma de la selva”, se trata sobre otro artista que tiene como referente la Naturaleza de forma chamánica. Recuperando fundamentos mágicos de las realidades paralelas existentes en la naturaleza (los árboles, el agua, los animales), el objeto artístico se convierte en una fuente inagotable de información.

La creación de Fonteles establece un vínculo profundo con la verdad contenida en los misterios de la floresta. Existe una búsqueda de las raíces, donde fluye la intuición y el instinto como en las culturas indígenas, actuando en el territorio de las esencias de los conceptos que rigen el universo salvaje de la floresta. Todo su proceso artístico, inclusive la exposición de las obras, es un ritual, donde los materiales son extraídos de la floresta, de las culturas y de su uso específico en rituales indígenas. En la concepción del artista, la “exposición” es un ritual, fundamentalmente de curación, así, el artista trabaja acreditando que el arte tiene el poder de “cura chamánica”.

Finalmente, Toledo, la tercera artista que compone este capítulo, está localizada en el apartado cuatro, “Amélia Toledo y la fuerza de la naturaleza”. La artista trabaja con elementos de la naturaleza como piedras, conchas, minerales, entre otros, que también están vinculados a la cura, tanto los tratados en espacios cerrados, como los realizados en espacios públicos y abiertos, pensados para aproximar a los transeúntes y transformarlos en espectadores.

Amélia traslada elementos energéticos, brutos, directamente de la naturaleza a los parques, plazas y jardines de la metrópolis de São Paulo, creando espacios vivenciales y de cura individual y colectiva, por medio de la interacción entre los transeúntes, con el paisaje creado y el paisaje urbano. En sus

instalaciones con conchas, existe una redimensión de los aderezos indígenas para el espacio expositivo, transformando el espacio en portador de gigantescas piezas; que los convierte en territorios para ser experimentados.

El quinto capítulo, “Las narraciones del bosque”, tiene dos apartados. El primero versa sobre el tema “Los mitos de la Naturaleza”. El trabajo de investigación considera el mito atendiendo a su concepción de “narración maravillosa”. El mito como narración que se remonta al origen de los pueblos, de la humanidad.

En este trabajo nos interesa también resaltar el mito como una referencia conceptual<sup>22</sup> que estructura la comunidad. En el mito lo natural y lo sobrenatural se articulan en la misma realidad, así funciona como una fábula que armoniza el orden celestial.

De esta manera, en este apartado trataremos de desarrollar el significado y la simbología del mito en las sociedades indígenas y, también, de qué forma los artistas contemporáneos se alimentan de estos valores para su creación artística. Por lo tanto, en una visión artística, el mito sería la organización en imágenes del sentido de la vida, una forma de visionar el universo.

En el apartado dos, “Tunga: el contador de historias”, tratamos sobre este artista cuyo universo artístico está impregnado de misterios ocultos relativos a la naturaleza. Su metodología creativa es interdisciplinar e incluye la literatura, la filosofía, el psicoanálisis, la magia, el teatro, las ciencias exactas y las biológicas.

En la narrativa artística de Tunga, el texto participa como una imagen que contiene la propiedad de promover una traslación de la realidad. La *instauración* es la mejor palabra para describir la obra de Tunga en la que, estando en permanente proceso y evolución, el artista actúa de forma imprevisible. Es capaz de contar la misma historia de distintas maneras al asociar nuevos elementos, fundir una obra con otra, fragmentar la obra, o simplemente cambiar el orden de los objetos en el espacio expositivo. Su obra gira entre la literatura, la naturaleza y el individuo. Así, en la obra de Tunga existe una exacerbada dilatación de la idea de narración, con la utilización de elementos que contienen magia y misterio, que se entrelazan en un amplio juego de lenguaje, que procuran fundir la realidad y el imaginario, similar a la mitología indígena, a los mitos de la naturaleza.

---

<sup>22</sup> Viveiros de Castro, Eduardo B. (2002). *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Dentro del capítulo seis, denominado “La cultura de la naturaleza”, también se encuentran dos apartados. En el primero, “Naturaleza versus cultura o cultura como naturaleza”, entablamos una dualidad entre dos conceptos muy complejos para nuestra sociedad, que para las culturas de la floresta son indisolubles; el medio natural es el contenedor de los materiales simbólicos, que constituyen las identidades culturales. Pensando la evolución de la humanidad, sobre la óptica de la industrialización, percibimos una cartografía de alejamiento entre la naturaleza y la cultura; donde experimentamos paulatinamente una fragmentación de la relación entre la naturaleza y la cultura. De esta manera en el mundo occidental ha habido una desintegración del conocimiento como un todo unificado.

Podríamos decir que el desarrollo dialéctico del espíritu crea el mundo: la cultura y la historia. Y en esta perspectiva el Arte sería la síntesis dialéctica. Así, en ese trabajo consideramos la propuesta de Hélio Oiticica, como uno de los artistas contemporáneos que mejor articula la síntesis para reactualizar la vigencia de la naturaleza.

En el capítulo seis, apartado dos, “Hélio Oiticica: el arte como armonización entre la cultura y la naturaleza”, se concreta la idea con la aportación de Hélio. Él aborda algunas de las manifestaciones artísticas que cierran nuestro círculo temático, retomando el tema de la antropofagia. A partir de Oswald de Andrade y su manifiesto con el concepto de antropofagia<sup>23</sup> propio de la cultura brasileña, por formarse a través de la absorción de obras de culturas circundantes, africanas, indígenas y energías vírgenes propias de la naturaleza, que cimientan así la identidad moderna: naturaleza-cultura, arte-vida.

De esta manera, Oiticica ejercita la identificación natural y actúa creando espacios orgánicos, vivencias con el color y los espacios cotidianos *estetizados*<sup>24</sup>, recuperando la fuerza de lo popular, por medio de la vivencia de la *favela* y del carnaval de la ciudad de Río de Janeiro como un escenario mágico-popular. El artista camina hacia una transposición de la cromaticidad en una síntesis de lo cultural y lo natural. Su obra forma un puente entre los componentes culturales

---

<sup>23</sup> Existiendo un capítulo dedicado específicamente a la antropofagia, resaltamos aquí la flexibilidad de la investigación, donde algunos conceptos se adentran en otros para la comprensión del desarrollo artístico.

<sup>24</sup> Terminología vinculada a la estética. En España lo encontramos en varios escritos de José Luis Brea, que fue profesor Titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo de la Universidad Carlos III de Madrid. Véase: Brea, José Luis (2005). *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL.

cotidianos, los arquetípicos y los orígenes en la naturaleza, donde percibimos la proyección del “cuerpo interno”, naturaleza, en el “cuerpo externo”, cultura: la corporeidad en todas sus dimensiones: física, espiritual, ambiental individual y social, conduciendo al espectador a la superación de la dualidad naturaleza-cultura.

En el capítulo siete se exponen las conclusiones. En ellas recogemos las principales reflexiones relacionadas con el desarrollo de esa investigación, el espacio alberga la trama, la cartografía de los pasos que hemos realizado, con sus claves identitarias del Arte Contemporáneo con la cultura amerindia, el regreso conceptual y vivencial al paisaje original.

El capítulo ocho lo dedicamos a nuestra traducción al portugués debido a la solicitud de doctorado con mención internacional. En este, el apartado uno es la introducción y el apartado dos son las conclusiones.

En el capítulo 9 tratamos la bibliografía.

Finalizamos el trabajo con el capítulo diez, un apéndice denominado: “Trabajo de campo en la región del Alto Xingú: sentirse naturaleza”. Donde exponemos un relato vivencial, de la experiencia en la Amazonía, precisamente en la región del Alto Xingú, esa estancia ha sido necesaria para conocer de cerca las cosmologías amerindias, poder participar de su mundo cotidiano en una constante observación participante y, de esa forma, comprender ese universo, la dimensión de Brasil por medio de la otredad.

## **1.2 Hipótesis y Objetivos**

### **1.2.1 Hipótesis**

Tenemos como propósito presentar una lectura del arte contemporáneo que se envuelve directa o indirectamente con la cultura de los pueblos indígenas, abarcando desde los componentes culturales y antropológicos de las culturas de las florestas brasileñas hasta el espacio en que se localizan las poéticas contemporáneas, promoviendo, así, un diálogo entre dos realidades estéticas y culturales coexistentes y muy distintas, que tienen en común el medio natural.

### **1.2.2 Objetivos**

#### **1.2.2.1 Objetivos generales:**

- Desvelar los principales componentes formales, materiales, simbólicos y, sobre todo, conceptuales, que identifican al arte que se nutre de la floresta tropical.
- Realizar un estudio comparado de las dos situaciones artísticas de interés: aquellas que emanan de las producciones de las sociedades indígenas brasileñas y su influencia en las propuestas contemporáneas.
- Identificar la esencia básica del hecho artístico contemporáneo, en aquellos casos que utilizan el ámbito natural como lugar de identificación.

#### **1.2.2.2 Objetivos particulares:**

- Estudiar la aproximación a una concepción del espacio natural como promotor de artisticidad: en una consideración del mismo como generador de fenómenos.

- Entender la naturaleza en sus manifestaciones fenomenológicas: A través de los materiales que emanan de la misma y que son utilizados por las comunidades que la habitan y por los artistas contemporáneos.

- Revitalizar los sistemas simbólicos: realizando una valoración de los símbolos más identificados que emanan del espacio natural sobre el que se trabaja.

- Revigorizar las concepciones originarias de la naturaleza: a través de las propuestas artísticas de aquellos artistas contemporáneos que se interesan por la recuperación de las vías creativas y culturales ancestrales.

- Analizar la caracterización de las principales vías de actuación de las propuestas contemporáneas: vías referidas a las estrategias de desarrollo y lectura de los trabajos artísticos contemporáneos.

- Considerar la sistematización de las poéticas creativas: particularizando en las referidas a las propuestas en las que el componente orgánico tiene una personalidad que trasciende su mera consideración como simple material.

- Elaborar un análisis concreto de las filosofías occidentales interesadas en los ámbitos del “psiquismo de la naturaleza”: concreción referida a la materialización de los sistemas de pensamiento interesados, desde Occidente, en la recuperación de la Naturaleza como lugar del origen y la finalidad última.

- Concretar estos sistemas de pensamiento en las propuestas artísticas elaboradas en Occidente: particularmente las que surgen desde el Período Moderno y más influyen en el arte contemporáneo.

### 1. 3. Antecedentes y justificación: la formación de la mirada

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real como compuesto de evidencias tautológicas. El acto de ver no es un acto de dar evidencias visibles a un par de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor.<sup>25</sup>

Huberman<sup>26</sup>

Circulo en el medio artístico desde que emprendí mi formación académica y profesional en la década de los años 80, en la Facultad de Bellas Artes de Goiás, localizada en una región que en ese momento estaba alejada del circuito del arte brasileño e internacional. La enseñanza artística practicada en esta facultad era complementada por cursos y talleres de extensión universitaria, impartidos por profesores invitados.

Asimismo, dentro de las actividades complementarias o de extensión universitaria propuestas por esta Facultad, se incluían viajes para ver exposiciones en los grandes centros como Río de Janeiro y São Paulo. En Río, el viaje giraba alrededor del Salón Nacional de Artes Plásticas y sus exposiciones paralelas, que era un evento aún pequeño, de cualquier forma empezaba en ese momento un juego de miradas hacia adentro y hacia afuera, al identificarme con algunas piezas. Esta especie de juego tomó realmente forma con la Bienal de São Paulo.

Estas excursiones funcionaban como un trabajo de investigación. Para ello recibíamos la tutoría de profesores, que influenciaban de cierta forma la mirada del alumnado; no obstante, debido a la dimensión y diversidad existente en una bienal de arte, la percepción y la sensibilidad individual eran activadas de forma natural. Lo que cada uno percibía y asimilaba era distinto a lo del otro, característica fundamental existente en el análisis del arte contemporáneo.

---

<sup>25</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de ver é um ato de dar evidências visíveis a um par de olhos que se empoderam unilateralmente do dom visual para satisfazer unilateralmente com ele. Dar para ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado. Todo olho leva contigo sua mancha, principalmente das informações que por um momento acredita ser o possuidor”.

<sup>26</sup> Didi-Huberman, (1998), op. cit., p. 77.

El primer viaje organizado en el que participé fue en 1980 a Río de Janeiro, se podía identificar entonces un cierto retorno a la pintura, revelado por la exposición titulada *Como vai você geração 80?*, ideada por profesores de la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage —una escuela privada de esta ciudad.

En dicha exposición se llevó a cabo un sondeo para verificar qué pasaba en el país y tuvo como resultado la toma de consciencia de que se había producido un regreso a la pintura con colores, formas, texturas y materiales distintos; y, desde el punto de vista conceptual, había una inquietud personal por los artistas que se estaban reflejando en cada obra. Como conclusión, el artista pasaba a explorar un universo particular, por lo tanto, subjetivo e íntimo en la creación, además de experimentar con nuevas técnicas y materiales inusitados para desarrollar su trabajo artístico, creando un proceso creativo individual.

A pesar de resultarme bastante interesantes los nuevos planteamientos y la apuesta por la pintura, particularmente no me sentía del todo identificada, porque en este período la obra bidimensional no me emocionaba mucho.

Quizás por tener el imaginario creativo distinto, las ideas me parecían raras, que no correspondían a la enseñanza académica vigente, como las técnicas tradicionales en pintura, escultura y dibujo; tenía una carencia de interlocutores para poder debatir y comprender estas cuestiones; verdaderamente no había por mi parte la menor percepción de que estas ideas y sensaciones podían tener una estrecha relación con el arte contemporáneo. Por un lado, sentía malestar al no tener con quien compartir mis ideas y, por otro, sentía un placer solitario al oír mi monólogo interior y empezar a identificarme con algunos planteamientos artísticos aislados. Lo cierto es que mis pensamientos me conducían hacia otra vertiente más conceptual y tridimensional, que solamente más tarde, al comprender mejor el arte contemporáneo a través de artistas del movimiento brasileño Neoconcreto, me ha hecho entender que la pintura había ampliado su planteamiento y ocupado el espacio real, como percibiremos en las obras principalmente de Lygia Clark, Hélio Oiticica y Lygia Pape que se incluyen en mi investigación.

Asimismo, mi primer viaje a São Paulo para ver la Bienal constituyó en realidad mi primer diálogo con el arte contemporáneo, por concretar la posibilidad de comprenderme a mí misma al ver aquella gran muestra de una diversidad creativa inagotable.

Las bienales que he visto han sido determinantes para mi formación; principalmente las dos primeras, porque me proporcionaron las claves para la comprensión del arte contemporáneo y su verdadero panorama, tanto nacional como internacional. Ambas ediciones de la Bienal fueron realizadas bajo el comisariado general de Walter Zanini, la XVI, “Arte Incomum”<sup>27</sup>, y la XVII se realizaron, respectivamente, en el año 1981 y 1983.

Estas ediciones forman un marco en la historia del arte brasileño, Zanini además de actuar como comisario general, figura olvidada en las anteriores ediciones, decidió rescatar la seriedad del evento, perdida durante la década anterior como consecuencia de la dictadura, una apuesta valiente considerando que el país aún estaba envuelto en la represión (1964/1985); para ello amplió la participación internacional, pero con una selección de lenguajes y conceptos artísticos. Además, tenía en cuenta tanto el proceso artístico, como el proyecto y la obra finalizada; en estas ediciones había un equipo de comisarios para seleccionar toda la representación nacional e internacional.

También cabe destacar que en esta edición las obras dejaron de ser las oficiales indicadas diplomáticamente desde los gobiernos de cada país, el eje mayor de la muestra estaba ubicado en las analogías de lenguajes entre obras diversificadas de distintos países.

Esta Bienal, además de presentar núcleos históricos, contó con una gran innovación en el lenguaje, con arte conceptual, videoarte, arte postal, instalaciones, cine y arte plumario indígena; aquí se percibe la visión innovadora de Zanini, donde él mira hacia delante, en relación a los nuevos medios, y hacia atrás, hacia el arte plumario indígena, al mismo tiempo.

---

<sup>27</sup> “Arte Incomum” fue el nombre que recibió la XVIª Bienal Internacional de São Paulo, realizada en 1981. Walter Zanini, su comisario general, la define como “múltiples manifestaciones individuales de la espontaneidad de invención que no se reducen a principios culturales establecidos”. La idea de un “Arte Incomum” se acerca al concepto de *art brut*<sup>2</sup>, creado en la década de 1940 por el artista francés Jean Dubuffet (1901-1985) para definir un arte que nace de la espontaneidad del individuo, sin interferencia de la tradición y los sistemas artísticos, producido principalmente por enfermos mentales y niños. Para Dubuffet, *art brut* se opondría a la noción de “arte cultural”, hegemónica, y cuestionaría la importancia de la educación formal, opresiva y contraria al papel de la individualidad en la creación artística. Según él, el *art brut* sigue siendo diferente del *arte naïf*, o ingenuo, porque aunque creado en general por artistas autodidactas busca parecerse al arte cultural. La dedicación de Dubuffet a este tema, que influyó en su propia producción artística, dio lugar al *Musée de l'Art Brut*, instalado en Lausanne, Suiza, en 1976.

Véase “Arte Incomun”, Enciclopédia Itaú Cultural del Arte y Cultura Brasileira. ISBN: 978-85-7979-060-7. São Paulo: Itaú Cultural, 2020, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14256/arte-incomum> [Acceso el 4 de octubre de 2020].

La Bienal de São Paulo de 1981 es muy especial para mí, no solamente por ser la primera experiencia en grandes muestras internacionales, sino porque fue responsable de la demarcación del territorio mental y conceptual en el cual yo me identificaba y consecuentemente el que pasé a investigar; algunas de las obras vistas siguen incrustadas en mi interior como algo latente, que jamás olvidaré.

Sin embargo, estas obras no están incluidas dentro de mi investigación para esta tesis doctoral porque no están dentro del enfoque que he decidido conferirle; no obstante, es necesario describirlas porque forman las claves para mi comprensión del arte contemporáneo y por lo tanto están comprometidas con mi manera de percibir y pensar el arte.

Una de ellas es la obra de Cildo Meirelles denominada *A Bruxa* (La Bruja) (fig. 1), una simple escoba, objeto cotidiano de cualquier hogar, asumía una dimensión incalculable, tanto en la extensión espacial como conceptual, agigantaba y expandía los límites del arte y de mi propia visión. Sus celdas, eran constituidas por hilos negros, que iban ocupando sutilmente todo el espacio, bajando por la rampa y persiguiendo al espectador por todo el edificio de arriba abajo hasta la salida. El componente mítico de la obra era fortísimo, me dejó eternamente hechizada, era una redimensión del objeto cotidiano; para mí representó la máxima exteriorización de un objeto y de los conceptos que puede contener una metáfora. La obra promueve una especie de laberinto entre el arte y la cotidianeidad, a partir de la descontextualización del objeto, además de una rotura con la formalización del espacio expositivo; la consciencia de que una obra puede ocupar casi todo el edificio de la Bienal sin interferir en las demás. También, esta obra relacionaba símbolos y conceptos políticos brasileños. Asimismo, conlleva un valor intrínseco relacionando y redimensionando el significado de objetos de la cotidianidad de todas las personas, independiente de su edad, sexo o nacionalidad, convirtiendo su discurso en local y universal.

Específicamente, esta obra de Cildo funcionó como la puerta de entrada para la comprensión del arte contemporáneo, actuando aún como la obra más

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 1 - Cildo Meireles. *A Bruxa*, 1980.

significativa de mi formación. A partir de ella he podido percibir, con más claridad, a los artistas seleccionados para esta tesis: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Tunga, Bené Fonteles y Amélia Toledo.

La obra *Ão*, proyección de filme P&B, 16 mm en looping e instalación de sonido, de Tunga (fig. 2), funciona al revés, es la interiorización de una imagen continua sin comienzo ni fin. Su trabajo penetró en mi cerebro y me dejó en trance, como el efecto del péndulo en la hipnotización. La proyección revelaba un túnel en movimiento, pero que parecía estar siempre en el mismo sitio, un túnel interminable, una curva que forma una especie de trampa, como cuando estamos perdidos y tenemos la sensación de andar en círculos. Yo no conseguía que me dejara aquella imagen que parecía que no llevaba a lugar alguno. Me sentía atrapada en un espacio umbral y amnésico, inicialmente agradable y después fastidioso, de donde vengo y a donde voy. Esta obra fue capaz de removerme las entrañas e indicar claramente novedosos caminos del arte, por medio del videoarte.

Después de la Bienal, continué siguiendo la trayectoria de Tunga, uno de los artistas seleccionados para la investigación. La obra de la Bienal no fue incluida en la tesis, pero creo que es importante hablar de ella por ser mi primer contacto con el artista y por la considerable importancia que esta obra ejerció sobre mi formación y gusto por el arte. Al adentrarnos en el análisis de la obra de Tunga se percibe la influencia principalmente de la obra realizada por los artistas del Movimiento Neoconcreto brasileño, especialmente Lygia Clark.

Otra obra que me impresionó fue *A Nuvem* (La Nube), de la argentina Mireya Baglietto (fig. 3). Yo caminaba por un espacio vacío con un espejo en la mano orientado al techo y así, por medio de este pequeño artilugio, percibía una supuesta nube, configurada estéticamente con un enmarañado de telas, instaurando un ambiente frágil que transmitía imágenes etéreas como el pasar de las nubes. Ver a través del espejo proporcionaba un ritmo particular a la obra, percibir detalles que el ojo no conseguía demarcar y focalizar, cambiar mi punto de vista y observar nuevas imágenes. La obra por medio de este objeto expandía la proposición artística más allá de la propia sala y revelaba, además, una forma indirecta de percibir la imagen propuesta, de percibirla como una metáfora de la propia mirada. Mireya Baglietto no está incluida en esta tesis, yo tampoco he

seguido su trayectoria, pero ver esta obra expandida en el espacio expositivo fue un apoyo decisivo para la formación de mi propia mirada.

Con Antonio Dias<sup>28</sup>, otro de los artistas vitales para mí, acredito que asimilé la importancia del concepto asociado al proceso creativo, que era uno de los planteamientos del ya mencionado Walter Zanini.

Con él pude percibir la fuerza y el valor que puede adquirir el propio transcurso hasta llegar al objeto artístico, la materia aún bruta constituye la propia obra, hecho que me dejó impresionada. En aquellos momentos la obra de Dias no fue inquietante o impactante, pero mirando hoy, de lejos, aquella constituyó una influencia decisiva, no para mi mirada, sino para mi propia creación, por las huellas dejadas por esta vertiente artística; como ejemplo, las obras elaboradas con papel nepalí de hojas de té, *Chapati para sete días* (fig. 4), y *Niranjanirakhar*, 4 elementos de 140 cm de diámetro cada uno, en forma circular, forma sagrada en Nepal (fig. 5). También el té es un elemento sagrado usado ritualísticamente en Nepal.

No siempre lo que veo es asimilado de forma inmediata, muchas veces necesita un tiempo de reposo y las circunstancias propias de mi vida hacen que florezcan en un momento o en otro. La sistematización requiere de estudio y reflexión para poder entender el proceso individual<sup>29</sup>.

Hoy, creo que mi fascinación por la materia bruta, orgánica, sacada directamente de la naturaleza partió de ahí, de los papeles circulares (140 cm de diámetro), hechos a mano en Nepal, de Antonio Dias. Aquella materia que yo estaba acostumbrada a ver como un soporte pasivo pasaba a tener su propio protagonismo, a cobrar vida. El soporte se constituía en una propuesta artística definitiva con un lenguaje propio, que pasaba a abarcar conceptos vinculados al espacio y a la tridimensionalidad. Por medio de la obra el artista rescataba y desvelaba su realidad, hasta agotar las posibilidades subjetivas de esa

---

<sup>28</sup> Conocí a Antônio Dias personalmente en 1995 en un evento organizado por la Univesidade do Espirito Santo sobre las investigaciones sobre el papel, en el cual también estaban Lygia Pape (que utilizaba los papeles de mi fábrica) o Hilal Sami Hilal (que era el coordinador de evento), entre otros. Compartimos la sala de exposición, donde me orientó en el montaje de mi obra, y una mesa redonda para el alumnado de la universidad.

<sup>29</sup> Dentro de este contexto de asimilación del conocimiento, y sin desear ser demasiado exhaustiva, citaré algunos artistas que participaban de las dos Bienales de Zanini: Anish Kapoor, Abramovic y Ulay, Miguel Barceló, Antonio Muntadas, Carmela Gross, Regina Silvera, Artur Barrio, Penk, el grupo Fluxus (componentes del colectivo: Joseph Beuys, Wolf Vostell, Dieter Roth, Nam June Paik, Bem Vautier, Yoko Ono, Marchetti, Dick Higgins, Robert Watts, Cage e George Brecht, entre otros).

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 2 - Tunga. *Ão*, 1980.



Figura 3 - Mireya Baglietto. *A Nuvem*, 1980



**Figura 4 - Antonio Dias. *Chapati para sete dias*, 1977.**



**Figura 5 - Antonio Dias. *Niranjanirakhar*, 1977.**

materialidad, revelando cuestiones relativas a la transparencia, la textura, el color o el espesor. Por lo tanto, Antonio Dias, en el desarrollo de estos trabajos, deja claras las cuestiones políticas/culturales que llevaron a su creación de forma tan radical, pues en los años setenta, cuando realizó estos trabajos, parte de la problemática del arte estaba relacionada con el soporte. Tanto es así que el artista expone sin moldura, directamente en la pared, quitando así el aura que envuelve al objeto artístico.

Otro factor determinante en mi formación, que influye directamente en esta tesis, fue la inclusión de una sala especial de arte plumario indígena y primigenio brasileño en la Bienal de São Paulo de 1983. Poder ver por primera vez una significativa muestra de arte plumario a la vez que el más novedoso lenguaje artístico, tanto desde el punto de vista tecnológico como performático del arte, crea un vínculo inseparable. Zanini hacía que mirásemos al mismo tiempo distintas vías de creación artística, abriendo un abanico en la mirada que en absoluto podremos obstruir.

Solamente a partir de la vivencia de las Bienales de São Paulo, Venecia y la Documenta de Kassel, una de las exposiciones más grandes e importantes de arte contemporáneo y arte moderno internacional que se realiza cada cinco años en Kassel, Alemania, pasé a comprender mis propios pensamientos e intereses. Así, mis ideas que parecían complicadas fueron desmitificadas por la realidad artística percibida en estas exposiciones, de esta manera las Bienales me dejaron huellas latentes, constituyendo una parte fundamental del léxico que compone mi formación en arte contemporáneo.

Además de los eventos citados, influenciaron mi formación los “Festivales de Inverno”<sup>30</sup> realizados por la Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, también como proyecto de extensión universitaria. Esta actividad consistía en reunir a una serie de reconocidos profesionales para impartir clases intensivas (mañana y tarde) durante 30 días consecutivos en un pequeño e histórico pueblo de la región brasileña de Minas Gerais. Había profesores de todas las áreas: pintura, escultura, grabado, incluyendo diseño, teatro, música, danza, literatura, poesía, imprenta y

---

<sup>30</sup> Los festivales de invierno funcionaban como una estancia de investigación. El alumno pasaba un intenso mes investigando y desarrollando un proyecto artístico, contaba con su profesor, que en mi caso eran dos, y además en el año de 1985 había un equipo, formado por tres profesores que actuaban como consultores artísticos.

proyectos culturales más amplios. Funcionaba como una escuela idealizada donde fluía con total naturalidad la interdisciplinariedad.

El primero en el que participé fue en Diamantina, en 1984, de grabado, con Clébio Maduro y Lucia Gouvêa Pimentel. Aprendí muchas técnicas que hacían que yo pudiera expresar mejor mis ideas; como también es importante que Lucia haya sido mi orientadora en la última estancia en Brasil. Igualmente, en 1987 en São João del Rei, hice el curso de restauración en papel con Bethania Reis Veloso, que ha colaborado en mi investigación creativa.

De todos los festivales en los que he participado, el del año 1985 se ha consagrado como el más influyente en mi vida. Esta edición tenía como propuesta artística el objeto. Esto significa que había un concepto general por detrás de cualquier taller, una discusión teórica que abarcaba el festival como un todo, factor que ha tenido gran importancia en mi vida, por la necesidad de pensar, estudiar y debatir sobre el arte, mirando el arte más allá de la técnica. Me matriculé en el curso/taller de papel hecho a mano, y empecé a desarrollar objetos tridimensionales partiendo de un soporte bidimensional. La materialidad tenía su discurso propio y el proceso de elaboración ya formaba la obra, no precisando de las técnicas tradicionales de pintura y dibujo. Entonces la materialidad ya hablaba por sí misma y no necesitaba de ninguna interferencia. A partir de esta idea pasé a desarrollar mi propio trabajo artístico. Utilizaba como soporte el bambú; con ello realizaba las estructuras, que después revestía con una composición geométrica de distintos papeles.

Así empecé mis investigaciones relativas a la flora brasileña. Con esta iniciativa pretendía descubrir nuevos materiales para el desarrollo de mi propia creación artística. La investigación tuvo un alcance mayor del pretendido, agraciándome con un bien avenido matrimonio. Este vínculo con la naturaleza lo llevo siempre conmigo como un fardo inherente, y por lo tanto, cuando actúo se engendran frecuentemente estos conceptos. En esa época fui invitada a participar en exposiciones, a dictar diversas conferencias y a impartir cursos en distintas partes de Brasil. Proponía en los cursos/talleres partir siempre de lo inusitado, coger algún espécimen de la flora con el que jamás se había trabajado, con el propósito de asociar el curso/taller a la investigación, hecho que me permitió conocer con más amplitud la flora brasileña y poder investigar en torno a 70

vegetales distintos. Estos viajes también me permitieron conocer a artistas que estaban fuera del circuito mediático y que tenían unas capacidades creativas increíbles, ampliando mi visión del medio artístico brasileño. En realidad, he podido conocer el país de forma general, como un todo, el país que no reflejan los medios de comunicación.

A raíz de esta investigación, el artista Bené Fonteles, artista plástico, periodista, editor, escritor, poeta y compositor brasileño, fue a visitarme a mi taller, maravillado con los papeles hechos a mano con fibras autóctonas de la flora brasileña, llegando a utilizarlos para su creación. A partir de este momento invertí parte de mis energías en la puesta en marcha de una empresa de papeles para la creación artística, que es conocida y respetada hasta hoy en todo el país y que me permitió conocer personalmente a varios artistas, sus procesos y universos creativos.

En la empresa no nos dedicábamos a hacer solamente papeles como soporte, sino que teníamos muchas veces que participar en el proceso creativo, entrar en la poética del artista con la máxima sintonía, con encargos especiales como: papeles de forma circular con el color de la luz de la luna y con huellas de gato; papeles cuadrados de 1,50 cm del color del fuego, del agua, de la tierra y del aire; papeles circulares con textura en bajo relieve del dibujo corporal indígena; papeles con huellas de la primera lluvia del año, o simplemente desarrollar características exclusivas como distintos grosores, formatos o colores especiales como en el caso de los papeles rojos de 100x70 cm para la obra de Carmela Gross, artista visual brasileña, insertados en la instalación *Desvio para o vermelho* (Desvío para el rojo) de Cildo Meirelles (fig. 6) en la XXIV Bienal de São Paulo.

Por otro lado, empecé a participar en muestras colectivas, realizando mi primera exposición individual, denominada *Objetos y neón*, en el año de 1985 en la Galería de Arte Bauhaus, donde asociaba los papeles que desarrollaba para mi propia obra al neón. Una de las obras, *À busca da lua no espaço escuro* (La búsqueda de la luna en el espacio oscuro) (fig. 7) acreditaba que utilizar una materialidad natural y milenaria necesitaba de otra contemporánea e industrial para suscitar el discurso que pretendía, a través del antagonismo generar el equilibrio. La experiencia particular de ocupación del espacio expositivo fue fundamental para

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 6 - Cildo Meireles. *Desvio para o vermelho*, 1998

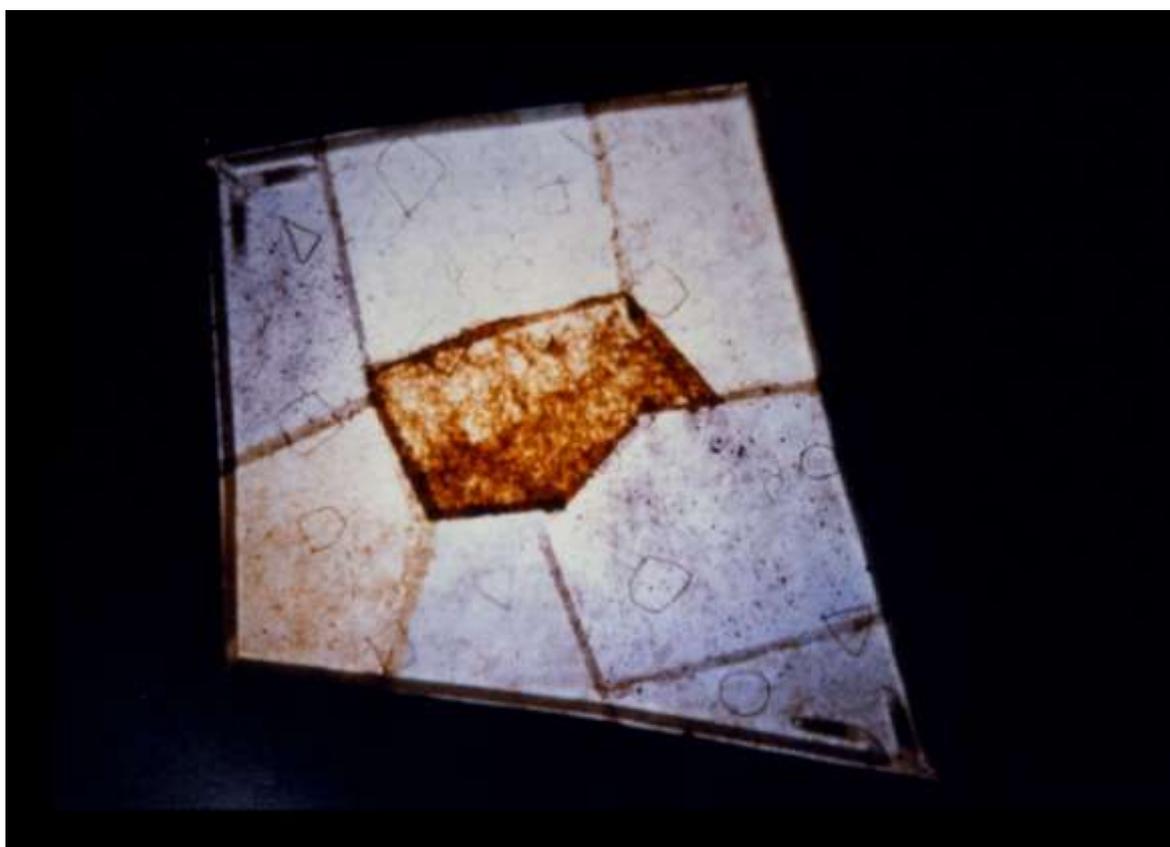


Figura 7 - Miriam Pires. *À procura da luz no espaço escuro*, 1985.

la comprensión del mismo y evidentemente amplió la comprensión del planteamiento de los demás artistas.

En este período también pasé a formar parte del movimiento Artistas por la Naturaleza que era encabezado por Bené Fonteles. La amistad con él fundamentó una visión ecológica más afinada y un vínculo con la naturaleza y sus matices. Por medio de este artista participé en encuentros ecológicos en los cuales participaban amerindios junto con diversos artistas como Siron Franco, Antonio Potero, Fernando Costa Filho, de Goiás, y Mário Friedlander y la cantante Tete Espindola, de la región del Mato Grosso; grupo este con el que también realicé exposiciones.

Además, Fonteles asociaba mis papeles con ornamentos indígenas, relación que me he hizo evocar mi adolescencia, cuando pasaba mis vacaciones en Aruaña, ciudad cortada por el río Araguaia y que concentra gran parte del turismo del estado de Goiás y Mato Grosso. La población amerindia de los Karajá vive en los márgenes de este río y en la isla del Bananal localizada en la otra orilla del río. A pesar de las diferencias culturales, percibía con bastante naturalidad la presencia indígena. Varios de ellos sabían hablar correctamente el portugués. Esta experiencia, considerada como algo un poco excéntrico y de cierta forma arrinconada por años en mi memoria, revive de forma artística en la contemporaneidad con la obra de Bené Fonteles y de Lygia Pape, acabando de sistematizarse definitivamente con esta tesis doctoral. De esta manera, no es casual que los temas escogidos para desarrollar la tesis doctoral estén íntimamente relacionados con conceptos vinculados a la naturaleza. Esta investigación ha recuperado fragmentos de mi existencia guardados en mi memoria desde de la adolescencia, y así he podido sistematizar esa experiencia para un trabajo académico. Los hábitos, la belleza de la cotidianidad, el primor de la pintura corporal, la preciosa cerámica y la ligereza para crear los objetos, la impresión y lo estimulante en mi memoria, símbolo circular en cada rostro, las fiestas, su organización cotidiana, la ritualidad, en fin, todo lo que estaba impregnado en los rincones mentales, reaparece.

En el año 1986 fui invitada a participar en una exposición colectiva de esculturas efímeras, realizada en la ciudad de Fortaleza en el nordeste brasileño, e ideada por Dodora Guimaraes y Sérvulo Esmeraldo, escultor brasileño que vivió 20 años en París y que había regresado a Brasil en 1978. Allí pude reencontrarme con

la argentina Mireya Baglietto. Irónicamente, el reencuentro sucedió a través del espacio expositivo y de un periódico, donde compartíamos página, porque ella no fue personalmente a la inauguración.

Esta exposición me proporcionó esencialmente la oportunidad de conocer personalmente a varios artistas, críticos, comisarios, periodistas, todos consagrados, tanto nacionales como internacionales. Este fue otro hito importante en mi vida, sobre todo porque a partir de este momento se instituyó una profunda y duradera amistad con Lygia Pape, que formaba parte de mis ídolos y es una de las artistas inevitablemente estudiadas en esta tesis. He tenido la suerte de pasar largas temporadas en su casa en Río de Janeiro, donde indudablemente he logrado conocer de forma íntima a Lygia como ser humano y su entorno creativo e intelectual. Esto significa que he tenido el privilegio de entender, o mejor vivenciar, por medio de esta artista, todo el contexto brasileño en un período esencialmente fértil, el pasaje intelectual y artístico brasileño de la modernidad a la contemporaneidad. Su vida y obra, y de los demás artistas y pensadores que participaron en el Movimiento Neoconcreto, se interiorizaron y resonaban en mi formación como algo que formaba parte de mí misma, por la coincidencia de pensamientos, por la total identificación, digamos que esta reciprocidad formaba parte de mi autoconocimiento, ahora yo podía dialogar directamente con una artista fundamental para el arte contemporáneo.

Poder tener acceso a su casa/taller representaba la posibilidad de ver el arte a través de su mirada, saber lo que la estimulaba e influía, y entender rotundamente su universo y proceso creativo. De sus cajoneras repletas de obras, Lygia sacaba inusitadas obras y una especie de tarjetas<sup>31</sup> con diversas fechas, algunas datadas a principios de los años 50, donde la artista consideraba la dimensión táctil como forma de percibir la obra. Había grabados, dibujos y muchos trabajos de técnica mixta; tenía diversos collages, tanto de imágenes propias (fragmentos de otras obras), como de indígenas, en los que se percibía el vínculo de la artista con la cultura indígena. Además de experimentar diariamente su obra y tener acceso a su biblioteca y documentos. Entre las páginas de los libros de Lygia

---

<sup>31</sup> He podido presenciar en su casa a Lygia retomando las tarjetas de felicitación, cuando hacía una dedicada a la hija del comisario Marcio Doctores que acababa de nacer (no puedo precisar el año).

surgían cartas<sup>32</sup> que Oiticica le escribía cuando estaba en Londres y Estados Unidos, así como cartas de Mário Pedrosa cuando estaba en Chile.

Estos momentos forman una experiencia enriquecedora y permanente en mi trayectoria. Otro factor significativo fue percibir que la vitalidad y el frescor de la creación no tienen que ver con la juventud del cuerpo, sino del alma. Lygia seguía inventando y superaba riesgos diarios con su constante e insaciable investigación. El mensaje de no tener miedo al error está impreso en cada actitud de esta artista. Los constantes y extendidos diálogos, con Lygia Pape, han ampliado mi comprensión del contexto y de las obras de varios artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica, presentes en esta tesis, además de las influencias de estos artistas en la obra de Tunga, otro de los artistas también seleccionados. De esa forma, he podido percibir que el hipnotizador Túnel de Tunga (fig. 2), tenía raíces latentes en las obras *Caminhando* y *Túnel*, (*Caminando* y *Túnel*) de Lygia Clark (fig. 8 y 9), un espacio sin comienzo ni fin, que será analizado en el capítulo dedicado a esta artista. Tanto el trabajo de Lygia Clark, como el de Tunga, hunden sus raíces en las matemáticas modernas, con las figuras topológicas como la cinta de Moebius, objeto enigmático, unilateral, conocido como el símbolo del infinito. Para mí este espacio continuo es fascinante, partiendo de este símbolo para desarrollar parte de mi obra personal. Mi relación espacial y temporal con la creación artística, la identificación con la fenomenología, se sedimenta con la aproximación a Lygia Pape.

Amélia Toledo, que es otra de las artistas que forman parte de esta investigación, estaba presente en la Bienal de 1983 con un trabajo hecho con conchas. La conocí personalmente visitando su taller, con el artista goiano<sup>33</sup> radicado en São Paulo Paulo Humberto Ludovico de Almeida. Esta artista tenía bastante afinidad con mis planteamientos sobre la naturaleza y un pasado relacionado con fibras vegetales, aunque estaba un poco separada del circuito artístico, por tener una trayectoria particular.

---

<sup>32</sup> Según Paula Pape, hija de Lygia, que dirige el proyecto Lygia Pape, estas cartas hasta hoy no son públicas y además no fueron localizadas, Paula acredita que la propia artista donó estas cartas al proyecto Hélio Oiticica, que no ha tenido el interés por mostrar estos documentos.

<sup>33</sup> Nacido en el estado de Goiás.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 8 - Lygia Clark - *Caminhando*, 1964**



**Figura 9 - Lygia Clark. *Túnel*, 1973.**

En 1991 impartí un curso/taller de papel y creatividad. A raíz de esta actividad, fui invitada a prestar consultoría para la Secretaría de Medio Ambiente de Brasilia, capital federal de Brasil, para proyectos relacionados con arte y medio ambiente, siendo funcionaria durante más de dos años, en los que desarrollé nuevas bases para mi relación con el arte vinculado a la naturaleza, como también empecé a participar de la creación de políticas públicas para el papel hecho a mano.

En este período se concretó, aún más fuerte, el vínculo que ya tenía tanto con el arte como con cuestiones ligadas a la naturaleza y el medio ambiente por medio del reciclaje. En esta institución coordinaba un proyecto de educación ambiental, a través del arte, por medio de talleres y exposiciones artísticas como método de sensibilización de la población del Distrito Federal para grandes proyectos, como la implantación de la coleta selectiva.

Casualmente la FUNAI —Fundação Nacional do Índio— estaba localizada en la otra acera de la calle, hecho que originó un nuevo encuentro con los objetos artísticos amerindios<sup>34</sup>, con los etnólogos y funcionarios de la institución y sobre todo con los propios indios que circulaban diariamente por allí, poniendo en venta sus objetos y ornamentos de forma ambulante sobre mantas en el suelo. Particularmente, sentía cierta fascinación al darles conversación. En ese momento, ya vislumbré las primeras asociaciones entre el arte contemporáneo y las culturas indígenas. En la FUNAI podía hablar con distintos funcionarios que se dedicaban a la tienda, normalmente tenían que solicitar ayuda a un funcionario interno para esclarecer mis indagaciones sobre las piezas, la etnia, la función y la simbología de las piezas, solo algunas veces había información impresa. Además, había un lazo de amistad con Nelson César Destro Junior, funcionario de la FUNAI, el cual ha podido presenciar, en su casa, la llegada de autobuses, repletos de amerindios, para algún evento.

Entre julio y agosto de 2013 a través del Museo Antropológico emprendí juntamente con algunos investigadores brasileños una investigación de campo (vivencia) en el Xingú, específicamente con las comunidades amerindias de Yawalapiti y Kamayurá. Esa investigación de campo me crea otra forma de pensar

---

<sup>34</sup> Había una tienda en la entrada de la FUNAI para la venta de los objetos ya utilizados en rituales, de uso cotidiano y algunos producidos para el comercio, debido a la actual política brasileña todas las tiendas fueran cerradas, causando un Defraude significativo en la economía de los amerindios.

por medio de la experiencia, son aportaciones vivenciales y de mucha intensidad, que merecen la pena ser contadas en un apéndice.

Como se puede apreciar, a lo largo de toda mi vida, he tenido la naturaleza como la mayor fuente de nutrientes para el desarrollo de mi proceso investigador y profesional. En mi trayectoria, la naturaleza es el eje fundamental que caracteriza todo mi sistema cosmológico. Resumiendo lo apenas expuesto, he trabajado en la Secretaria de Medio Ambiente de Brasilia, con proyectos creativos vinculados a residuos orgánicos provenientes de la naturaleza, he tenido una empresa que investigaba fibras vegetales autóctonas de Brasil, creando papeles de fibras naturales, para mi utilización personal y para artistas plásticos de reconocido prestigio, he impartido cursos y dictado conferencias con este tema y, fundamentalmente, he realizado diversas exposiciones tanto individuales como colectivas donde está siempre intrínseco el concepto de naturaleza; como también he manufacturado la materia prima bruta, manteniendo características relativas a la organicidad. La materialidad resultante de la investigación práctica ha sido utilizada la mayoría de las veces como una forma de resaltar características visuales y táctiles, que evocan singularidades de la flora brasileña.

Así, la temática ha surgido de modo automático, inevitablemente la investigación se apoya en la biografía de la autora como metodología, y adquiere un carácter paralelo de autoconocimiento. Para eso he practicado un buceo profundo para comprender singularidades bastante complejas de Brasil, tanto históricas, como sociales, pero principalmente culturales, vislumbrando Brasil a partir de algunos fragmentos identificadores de mis raíces: una mezcla de razas, por parte de madre, la que más ha influido, puesto que, mi abuela era de origen indígena y negaba su ancestralidad (casada con descendientes holandeses) y, por parte de padre, familia de origen portuguesa y francesa, la última emigrada a Brasil desde la ciudad de Jura en Suiza, en 1820, y llegada en una misión de don Joao VI para blanquear la población, es decir, aquella población de inmigración negra y de los indígenas nativos con una cosmología y con hábitos diferentes a los de los colonizadores, por lo tanto, que actuaban de forma radicalmente distinta a lo que los portugueses entendían como desarrollo. Así, he percibido que llevamos intrínseca esa dualidad entre Europa y Brasil. Yo solo he entendido realmente la llamada *brasilidad*, viviendo en España, esto es, por medio de la otredad.

También, creemos interesantes los aspectos biológicos personales, cómo el cuerpo y la psique se reaccionan ante distintas circunstancias, el cuerpo como soporte o como materialidad, el cuerpo nómada y portador de una epistemología propia, de una historia cambiante y flexible, que deja huellas visibles, por su trayectoria interna y externa.

Cuerpos que resguardan la ancestralidad, las historias desarrolladas entre territorios separados por océanos, soporte de cicatrices internas y externas, cuerpos portadores de palabras que hieren más que navajas, que se transforman en armaduras de protección, cuerpos *zombi*, que no se habitan a sí mismos, que dispersan vidas a la vez que se reinventan en nuevas historias.

Vivimos y actuamos en un territorio limitado, con un ángulo cerrado y adaptable a nuestros propios intereses, habitamos nuestra propia individualidad, en esa patria que particularmente llamaría de “ombbligo”, donde el universo gira alrededor de nosotros mismos, y no nos vemos, mucho menos a los otros, dejamos que la ceguera cotidiana nos guíe.

Por lo tanto, creemos que esta tesis, que ha sido instrumento de autoconocimiento, sirva de motivación para que otros individuos puedan elegir temas de trabajo que involucren a su propia cosmología y ampliar así las vías de entendimiento del arte contemporáneo y de ellos mismos, por medio de la investigación personal o de otros.

Toda nuestra temática tiene una raíz en la propia experiencia, y la motivación de la investigación se mezcla con la estimulación de la propia vida cotidiana y de la creación artística personal. Así, comprendemos que se instaura una vía investigadora, en que el artista pasa a ser el que más sabe de sus características creativas por lo que, además de expresarse en el ámbito visual, está capacitado para realizar sus propios textos y hablar de su obra.

Creemos que esta tesis crea una nueva cartografía, otra vía de entendimiento del arte y del propio sujeto. En mi vida he estado con una infinidad de personas que afirman que no les gusta el arte contemporáneo, en realidad se sienten alejadas, como si fuera de otro universo, cuando se les explica que la manera de verlo es por medio de lo que somos y sentimos, se emocionan y se acercan.

De esa manera, este trabajo sirve para desmitificar esa barrera erigida por la ignorancia, acercando a las personas al arte contemporáneo, a los espacios expositivos y a sí mismas. De la misma forma que posibilita otro ángulo de visión cultural, para los brasileños y para personas de otras nacionalidades.

Además, funciona a modo de ejemplo de dialécticas volcadas en la multiculturalidad, la multidisciplinaridad, de diálogos intersubjetivos e interterritoriales, en un territorio glocalizado, donde la producción local tiene presencia en la global.

En este momento pandémico, esta tesis sirve como instrumento de alerta y apoyo a las comunidades indígenas, que siguen luchando incesantemente, desde la llegada de los portugueses, quienes en la historia nombraron “descubrimiento” a lo que ya existía e instauraron la exterminación de las culturas amerindias y, paulatinamente, de sus cuerpos por falta de una política adecuada.

Por todo esto, creemos que ese trabajo ocupará un espacio propio y esperanzador de cambios sociales y personales por medios de la aprehensión de saberes primigenios localizados en el territorio transcendental del patrimonio inmaterial de la humanidad, donde las relaciones intersubjetivas atesoran las interlocuciones que nosotros, los humanos, hemos mantenido con los tesoros vivos que tienen su constancia en la propia “inconstancia del alma salvaje”<sup>35</sup>.

## 1.5 Metodología

Para alcanzar nuestros objetivos, la metodología ha tenido una gran flexibilidad, por su complejidad ha ido ajustándose a la propia evolución del trabajo. Así, esta tesis responde a un pluralismo metodológico, participando de métodos y técnicas de investigación de Bellas Artes y Antropología Social y Cultural como el método de investigación etnográfico, la observación participante, las historias de vida, las entrevistas y la autobiografía.

- Primero, hemos concretado las directrices epistemológicas considerando las ideas preliminares que queríamos abordar como el territorio, los temas, los conceptos, así como, la elección de los artistas y de sus propuestas artísticas y de

---

<sup>35</sup> Viveiros de Castro (2002), *op. cit.*

las manifestaciones culturales de algunas etnias amerindias. Para ello, hemos utilizado el método de inducción-deducción.

- En segundo lugar para el desarrollo de nuestro trabajo hemos recurrido también el método de análisis-síntesis, para ubicar aspectos básicos para el proceso de análisis de la obras de arte y también la comparación o confrontación entre las culturas y, en tercer lugar, las realidades seleccionadas, dentro de los temas que implican la aproximación de las culturas amerindias y las propuestas artísticas contemporáneas.

- Igualmente, hemos manejado las fuentes teórico-prácticas, pues se hace compaginar el estudio, el análisis y la investigación dentro del marco teórico existente, con la práctica comprendida, tanto en la recogida de material documental y testimonial de la autora, adquirida en contactos realizados con algunos de los artistas contemporáneos seleccionados, como con miembros de tribus de las florestas brasileñas y técnicos y especialistas en trabajo de campo (etnólogos, antropólogos técnicos de la Fundación Nacional del Indio del Gobierno brasileño y, por otro lado, técnicos de la Fundación Nacional de Arte también de Brasil).

- Asimismo, la metodología por su característica multidisciplinar ha necesitado ser articulada de forma abierta, debido a nuestro interés en una doble visión: una sincrónica en la que se sitúan en el mismo plano cronológico el lugar de origen: la floresta; los pueblos que aún la habitan y mantiene sus costumbres ancestrales, que nos interesan por sus manifestaciones culturales, y las propuestas contemporáneas que se implican en el mismo marco referencial. La otra visión, diacrónica, obliga a considerar los emplazamientos cronológicos que estas culturas ocupan respecto a nuestra contemporaneidad y, por lo tanto, de las diversas concepciones y formas que históricamente esto implica en las producciones contemporáneas.

- De la misma forma, hemos lanzado la mano a metodologías oriundas de la Antropología en la estancia de investigación realizada en las tribus indígenas de Amazonía. En ella, el método más adecuado ha sido el de observación participante, así, la posición del observador sería considerada dentro de un abordaje *etic*<sup>36</sup> por aplicarse ideas y conceptos que son significativos para el propio observador. Formando parte del análisis de sus propias categorías y siendo más

---

<sup>36</sup> Nattiez (1990), *op. cit.*

vinculada a la antropología biológica, se instauran en una actitud mental de búsqueda de comprensión del comportamiento. Más tarde, con el abordaje *emic* buscamos encontrar las particularidades de cada individuo en el seno de su cultura, de esa manera, fue el más utilizado por recoger, al mismo tiempo, la información particular, del sujeto en su contexto, además de la información general, de la influencia social sobre el individuo.

- El abordaje *etic* está más relacionado con la visión cosmológica de los indígenas. No obstante, esta investigación adquiere su sentido en la medida en que se ha desarrollado a partir de un profundo compromiso con los sistemas pertenecientes a los pueblos indígenas, ya que se ha tratado de considerar cómo estos constituyen el hecho germinal en el que la naturaleza es la esencia del arte contemporáneo. Por lo tanto, en esta investigación también existe un interés por aproximarnos a los puntos de vista *emic*.

- Otro elemento utilizado ha sido la autobiografía como metodología de investigación. De esa manera la experiencia de la autora no solo participa de la justificación de la tesis, sino que influye directamente en los métodos manejados. La autora conoce personalmente a prácticamente todos los artistas incluidos en esta tesis, así como la mayoría de las obras de los artistas investigados. Esto significa que el trabajo está sostenido, además de por la investigación, por un punto de vista, vivencial y autobiográfico, especialmente en aquellas obras en las que el espectador tiene un papel fundamental como participante creativo; motivo por el cual, conoce directamente la obra y muchas veces la versión personal del artista sobre ella, marcando el trabajo por medio de la visión intersubjetiva, factor que corrobora la comprensión del proceso o hecho creativo. Además, ha habido trabajo de campo en algunas comunidades indígenas localizadas en el Parque indígena del Xingú con las etnias Yawalapiti y Kamayurá, para una mayor profundización en la investigación.

Así, como indicamos arriba, en esta investigación multidisciplinar hemos necesitado de distintos recursos metodológicos, que clasificamos entre Teóricos y Prácticos. Marco metodológico teórico, referido a aquel tipo de material sistematizado teóricamente y que se concreta en: material bibliográfico; material que se selecciona entre las siguientes áreas de conocimiento: arte contemporáneo y de los pueblos primitivos integrado por los estudios en catálogos, revistas

especializadas, periódicos; estética, referida a los sistemas de pensamiento sobre el arte; antropología general, en su consolidación anglosajona, referida al estudio del género humano; social, referida al estudio de las instituciones humanas; cultural, referida al estudio de los comportamientos humanos; urbana, es el enfoque de la antropología social que dedica al estudio básicamente de los aspectos que anulen a los centros urbanos o ciudades; etnológica, referida al estudio de las pluralidades de las etnias; etnográfica, referida a la recolección de los materiales producidos por las sociedades humanas, orientado a las construcciones simbólicas a partir de los hechos psíquicos, que defienden la identidad política y social y el valor de la cultura de indígenas; de la mitología, en lo que se refiere al estudio de los mitos, particularmente de la mitología primitiva; de Historia de las religiones, referida al estudio de los sentimientos religiosos y de las prácticas rituales, también ampliable a la magia; psicológica, en los casos referidos al psiquismo, lo que recoge los arquetipos, y a la psicología profunda y psicología de la imagen; filosófica, interesándonos por aquellos sistemas relacionados con la filosofía de la subjetividad y las concepciones de la naturaleza. También aportan conocimiento teórico los materiales audiovisuales empleados relacionados con las manifestaciones artísticas contemporáneas provenientes de: Fundação Nacional da Arte do Governo Federal do Brasil-FUNARTE, Fundación Antonio Tápies, Documenta y Museum Fridericianum de Kassel, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Centre George Pompidou, La Biennale di Venezia, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Hélio Oiticica, Museu Nacional de Arte Moderno de Río de Janeiro, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte de Brasília, Fundação Bienal de São Paulo y Projeto Lygia Pape.

Por otro lado, usamos también materiales relacionados con las manifestaciones artísticas de las etnias indígenas de Brasil provenientes de: Fundação Nacional do Índio. Governo Federal do Brasil-FUNAI; Guillermo Carrano, indigenista; Cintya Maria Costa Rodrigues, antropóloga; Museu Antropológico de Goiás; TV Cultura de Brasil; National Geographic; Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos y Asociación brasileña de Antropología-ABA. Así como informes y dossiers del Serviço de Informação Indígena de La Fundación Nacional del Índio, de la Coordenadoria de Documentação do Governo Federal de Brasil y de la Secretaría do Medio Ambiente, Governo Federal do Brasil.

El marco metodológico práctico se refiere al material extraído del ámbito experiencial o testimonial, y que se concreta en trabajos de campo en las siguientes ubicaciones: Aldea Indígena Karajá, Ilha do Bananal, Estado de Tocantins, Brasil; Aldea Indígena Yawalapiti, Alto Xingú, Estado do Mato Grosso, Brasil; Aldea Indígena Kamayurá, Alto Xingú, Estado do Mato Grosso, Brasil; Museo antropológico de La Universidad de Goiás; FUNAI-Fundación Nacional del Indio: Brasilia, Goiás y Mato Grosso; FUNARTE-Fundación Nacional de Arte; Fundación Bienal de Arte de São Paulo; MAM-Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro; Biennale di Venezia; Documenta de Kassel; Inhotim Arte Contemporáneo, y Jardim Botânico, Museo Reina Sofia y Moma de Nueva York.

También nos ha aportado material de trabajo las entrevistas en profundidad realizadas directamente con Bené Fonteles; con Amélia Toledo en Brasilia; por teléfono y por correo eletrônico con el cacique Kaiapó Raoní Metuktire, en agosto de 2008 con un total de dos horas. En ellas, colaboré estrechamente con algunas profesionales como: Rosa Berardo, fotógrafa y profesora de la Universidade Federal de Goiás UFG, intérprete de lenguas indígenas y colaboradora de las expediciones indigenistas de la Université de la Sorbonne, colaboradora documentalista para áreas indígenas del Ministère de la Culture Francaise; Nei Clara de Lima, antropóloga, profesora de la Universidad Federal de Goiás y directora del Museu Antropologico; Maria Luiza Rodrigues Souza, antropóloga, profesora de la Universidad de Goiás, UFG y Coordinadora del Grado en Museología-UFG; o Airton Krenak, líder indígena, entre otros.

Nos hemos hecho, cómo no, también con material necesario de forma indirecta, por medio de personas relacionadas, especialistas u otros artistas: Paula Pape, hija de Lygia Pape y directora del Proyecto Lygia Pape; Lygia Clark Barbosa, nieta de Lygia Clark; Guilherme Carrano, director del área de reservas indígenas del noroeste de la Fundação Nacional do Índio-FUNAI; Marcos Antonio Lazarin, antropólogo, director del Museu Antropológico de Goiás y profesor de Antropología de la Universidade Federal de Goiás-UFG; Washington Novaes, periodista y secretario de Medio Ambiente del Distrito Federal (de 1990 a 1994) y director de documentales sobre la cultura indígena para TV Cultura; César Andrade, técnico de la FUNAI; Xico Chaves, artista plástico, director de la Fundação Nacional de Arte-FUNARTE y amigo personal del cacique xavante Mario Juruna; Leda Leonel,

arquitecta, antropóloga, técnica en desarrollo de proyectos constructivos en el área indígena del Alto Xingú y Roraima; Jeremias Lunardelli, ingeniero florestal, especialista en análisis y explotación sustentada de las florestas del Mato Grosso y Amazonia, o Mayumi Ito<sup>37</sup>, coordinadora del Proyecto de colaboración Japón-Brasil para el Estudio Artístico de la Floresta Amazónica.

Así como, con la participación en elaboración de obra de artistas: Lygia Pape, Bené Fonteles, Amélia Toledo, Cildo Meireles, Antonio Dias, Carmela Gross, Rubens Gerchman, Ciça Fittipaldi, Erly Fantine, Hilal Sami Hilal, Evandro Carlos Jardim, Siron Franco, Marcelo Solá, Sergio Fingermann y Chica Boyriven.

Se realizaron, ya en el año 1981, trabajos de campo relacionados con los materiales naturales extraídos de la floresta para su utilización en los procesos artísticos, tanto personales como de diversos artistas, y en proyectos de desarrollo sostenible. Entre ellos citamos los realizados en los siguientes centros: Museu da Memória Candanga, SOMUSEU, Brasília; Instituto de Ciência y Tecnología do Distrito Federal, Brasília; Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis-IBAMA; Instituto de pesquisas tecnológicas-Agrupamento de Celulose e Papel; Departamento de Produtos Florestais-IPT/Universidade de São Paulo; Fundação de Apoio à Pesquisa, Governo Estadual do Distrito Federal, Brasília, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Por la misma línea, sirva como acercamiento al trabajo investigado, mi puesto como consultora y asesora de la Secretaría do Meio Ambiente, Ciência y Tecnología do Governo do Distrito Federal; el de consultora del Proyecto de Implantación del Taller de Producción de Fibras Vegetales y Artefactos, Lima, Perú, o el de coordinadora de la parte brasileña del Proyecto Japón-Brasil para el Estudio Artístico de la Floresta Amazónica.

Me gustaría finalizar esta introducción afirmando que mientras que el arte no nos penetra verdaderamente la piel, el cuerpo, los sentidos (auditivos, olfativos, visuales, gustativos y táctiles), no podemos considerar que podemos crearlo ni comprenderlo y mucho menos escribir sobre él. Por lo tanto, esta tesis identifica

---

<sup>37</sup> La Investigación artística realizada por esta autora, desde el año 1980 hasta la actualidad, utilizando fibras vegetales naturales de las regiones forestales de Brasil, ha sido expuesta, entre otras galerías y centros artísticos, en Japón (Museu do Papel Keijusha de Yatsuo, Toyama), Buenos Aires (Embajada de Brasil y Centro de Estudios Brasileiros), São Paulo (Pinacoteca do Estado de São Paulo y galerías de arte), Francia (Feria de Arte Contemporáneo de Dijon y Embajada de Brasil en París), Fortaleza (Brasil), Puerto Rico, Ecuador (Museo del Banco Central de Quito), o España (Palacio de los Condes de Gabis, Granada).

mis líneas de percepción, identificación y comprensión del arte contemporáneo y de las culturas indígenas, que son —sin querer extrapolar mi pequeña experiencia— fragmentos de la historia del arte brasileño y de mi propia vida. Así que tejo algunas tramas sobre el arte contemporáneo y las culturas indígenas, y os ofrezco una especie de espejo, como el citado en la obra de la artista argentina Mireya Baglietto en la Bienal de 1983, para que podáis ver por medio de él y percibir las sutilezas que el ojo no ve, pero que al ser reflejadas muestran inevitablemente otros puntos de vista<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Otras verdades, parece mejor, pero la palabra verdad puede complicar el concepto porque pertenece a la teoría relativista.

## 2. LA VIGENCIA DEL ORIGEN

### 2.1. El arte de la floresta<sup>39</sup>.

Nuestro trabajo pone un especial énfasis en una visión de la naturaleza entendida como un entorno no transformado. Entorno entendido como contenedor, no solo de los elementos paisajísticos y de subsistencia, especialmente cuando nos referimos a las poblaciones indígenas que la pueblan y se relacionan íntimamente con ella —particularmente referidas a las que habitan la floresta brasileña— sino a la cosmología que identifica a estos pueblos en una relación íntima con su medio.

Es decir, que en esta investigación tratamos de los significados simbólicos y metafísicos que de la naturaleza extraen las comunidades que la habitan, y su concreción en obras de arte contemporáneas. Centrándonos, para ello, en el marco brasileño, tomando como referentes las comunidades indígenas de las áreas culturales Norte-Amazónica, Alto-Xingú, Tocantins-Xingú, Paraná, Nordeste, Pindaré-Gurupí y Paraguai<sup>40</sup>. Estos significados, que emanan de la naturaleza envolvente y que dan sentido a las identidades de los pueblos considerados, componen una extensa y compleja cosmología, considerada por Lévi-Strauss<sup>41</sup> de tanta o más densidad que las cosmologías europeas<sup>42</sup>. Todo este rico y extenso

---

<sup>39</sup> Como se anunciaba en la introducción a este trabajo, utilizamos el término “floresta”, en vez de bosque o selva, utilizado por los europeos e ingleses, por considerarlo más adecuado a las características paisajísticas brasileñas, que posee el terreno tropical frondoso, densamente poblado y de gran variedad en fauna y flora.

<sup>40</sup> Sin pretender ser exhaustiva, la relación de grupos indígenas considerados quedarían representados, a título de ejemplo, por: en Norte-Amazónica: Warikya, Apalay, Makuxi, Taulipang, Waiãmpi, Waiwai, Kulina, Waikã, Tukano, Baniwa, Maku, Kobewa; en Alto-Xingú: Kalapalo, Yawalapiti, Bakairi, Kamayurá, Suyá, Txikão, Waurã, Kreen-Akarôre; en Tocantins-Xingú: Bororo, Karajá, Paracaná, Kayapó, Canela, Krahô, Xerente, Assurini; en Paraná: Nandeva, Guarani, Kaiowá; en Pindaré-Gurupí: Tembê, Urubu-Kaapor, Guadalajara, Guajá; en Paraguai: Terena, Kadiwéu. Fuente: Fundação Nacional do Índio. Governo Federal do Brasil, <http://www.funai.gov.br/index.php> [Acceso 6 de marzo de 2004]

<sup>41</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Paidós, Barcelona, 1992.

<sup>42</sup> Son especialmente interesantes para nuestro trabajo las aportaciones del etnólogo y filósofo Lévi-Strauss por provenir de sus trabajos de campo, realizados sobre el terreno, en los años treinta, de las regiones indicadas en la nota anterior (particularmente entre las naciones Bororo, Caduceos y Nambiaquaras), así como sus colaboraciones docentes e investigativas en la Universidad de São Paulo sobre lo que llamaba sus “salvajes civilizados”, declarándose su “discípulo y su testigo”, y que le imprimió un sello fundamental en sus trabajos posteriores, hasta incluirlos en su discurso de toma de posesión de la Cátedra de Antropología Social del *Collège de France*.

cosmos tiene un meticuloso valor simbólico; cada gesto, cada objeto posee códigos culturales profundos, que se necesita saber descifrarlos para su comprensión; la elaboración plástica en la cultura indígena abarca todo su cotidiano. Nos referimos entonces tanto a los objetos artísticos como a las acciones o hechos artísticos, concretándose en un amplio abanico que va a marcar la orientación creativa hacia la que se encamina este trabajo. Además de toda esta riqueza, podemos señalar cómo Castro<sup>43</sup> hace un análisis del abordaje lingüístico-cognitivo de la etnia de los Yawalapíti localizada en la región del Xingú y sugiere que estos desarrollaron una etnoteoría de los prototipos mucho antes que Rosch<sup>44</sup>.

Así, podemos afirmar que la cosmología indígena es mucho más compleja de lo que podemos imaginar, y el entendimiento de todo este universo depende de los estudios profundos de etnólogos que desvendan cada vez más ese universo.

En este punto es necesario dejar constancia de nuestro interés por amplificar la noción de arte tal y como ya es común desde la segunda mitad del siglo XIX —coincidiendo con la instauración de la Antropología como ciencia—. Aunque este interés por “el otro” tuviese, en origen, una visión eurocentrista, orientada a la justificación racional de los procesos colonialistas iniciados con la repartición de África, y concretado con el Tratado de Berlín de 1885<sup>45</sup>, aun dándose otras posiciones que pueden situar al arte como fruto de la cultura clásica griega, no teniendo en cuenta, por lo tanto, como tal manifestación artística otra cualquiera anterior<sup>46</sup>. En esta nuestra orientación, nos remitimos a Bourdieu cuando escribe, refiriéndose a la depuración de los significados mágico-religiosos en la obra de arte de la Grecia antigua:

---

<sup>43</sup> Viveiros de Castro (2002), *op. cit.*

Eduardo Viveiros de Castro es etnólogo americanista, con una gran experiencia en investigación en la Amazonía; doctor en Antropología Social por la UFRJ —Universidade Federal de Rio de Janeiro— (1984); con un potsdoctorado en la Université de Paris X (1989); docente de etnología en el Museo Nacional/UFRJ desde 1978; mestre titular (equivalente a catedrático en España) de Antropología Social en la UFRJ desde enero de 2012. Miembro del equipo de Recherche en Ethnologie Américaniste do C.N.R.S. (hoy incorporada al Laboratoire d’Ethnologie et Sociologie Comparative- CNRS/Nanterre) desde 2001. Este etnólogo brasileño sigue y profundiza muchos de los puntos de vista y de las intuiciones de Lévi-Strauss, con la indudable ventaja de sostener sus investigaciones con trabajo de campo, que evidentemente permite adentrarse profundamente en el universo amerindio. Fue considerado por el propio Lévi-Strauss antes de su muerte como el mejor antropólogo de la actualidad.

<sup>44</sup> Rosch, E. (1978). “Principies of Categorization”, en J.I. Pozo. *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Ediciones Morata, 1978.

<sup>45</sup> Laplantine, François (1997). *Llaves para la antropología*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

<sup>46</sup> Cfr. Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

A la manera de las mitologías, meros instrumentos del ritual y en seguida destinados a la propaganda y el panegírico. Despojados de esas funciones mágicas, ellas pasan a obedecer a las exigencias de la comunidad artística en la medida en que esta obtiene su autonomía, liberándose de cualquier servicio social.<sup>47</sup>

De la misma forma, podemos completar la orientación que nos interesa con la valoración de Tatarkiewicz, el cual nos muestra la verdadera concreción de lo artístico:

El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque. La definición de una obra de arte no será muy diferente: una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque.<sup>48</sup>

Así pues, las cosmologías indígenas, nacidas de su íntima vinculación con la naturaleza, que se constituyen en el núcleo de origen de este trabajo, en su proyección hacia la contemporaneidad, acaban testimoniándose en un conjunto de realizaciones que se identifican plenamente con lo artístico (fig.10). Así, encontramos que aun no existiendo una palabra para “arte”, con el significado que le es atribuido entre nosotros, en las lenguas *Tupí*, las palabras *kwatsiat* (en *kayabí*), *kwatsiapat* (en *assuriní*), *kwanchiana* (en *tapirapé*) significan dibujo, pintura, habiendo sido extendida a la escritura después del contacto con la sociedad nacional brasileña. *Kwatsiarapara* es una entidad mítica que dio el diseño a la humanidad en la concepción de los Asuriní y es también el motivo que comparece en la pintura corporal y en la ornamentación de innumerables artefactos de esa tribu<sup>49</sup>. Nos interesamos por ella, aunque nuestros parámetros de valoración del arte pasan por el “predominio de la forma sobre la función y la autonomía de los objetos”, según Canclini<sup>50</sup>, y la noción de arte se reserva para la belleza y la creatividad<sup>51</sup> y no para la “representatividad socio-cultural” o para la

---

<sup>47</sup> Bourdieu, Pierre (1982): *A economía das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, p. 361.

<sup>48</sup> Tatarkiewicz, Wladyslaw (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.

<sup>49</sup> Cfr. Vidal, Lux (comp.) (1992). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel editora.

<sup>50</sup> García Canclini, Néstor (1979). *A produção simbólica. Teoría y metodología em sociologia da arte*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

<sup>51</sup> Concepto de belleza occidental, aun referida a sus dos orientaciones nacidas con la Estética como ciencia de la Ilustración: la belleza “pintoresca” y la belleza “sublime”. En la definición y proyección en el arte de estos dos conceptos cabe resaltar los trabajos de los filósofos ilustrados

“interpenetración entre objetos y sistemas simbólicos”<sup>52</sup>. En cambio, entre los pueblos primitivos, las manifestaciones mágico-religiosas y las redes sociales se expresan a través del arte. Es por esto que Otten (1971) expresa:

Aquí, creo yo, reside el sentido del asunto, y una razón crucial por la que no podemos, legítimamente igualar las artes de pueblos no-letrados con los de las antiguas civilizaciones, en las cuales la escritura se constituyó en el medio común de comunicación y del registro de informaciones... En las culturas pre o proto-letradas, el símbolo artístico se torna en hecho; esto es, él simultáneamente representa, define y manifiesta sus referentes. En tales culturas, los objetos de arte y los eventos son los medios de almacenar informaciones, en lugar de los libros.<sup>53</sup>

No obstante, tenemos que detenernos nuevamente para dilucidar que esta categoría artística que les aplicamos está necesitada de clarificaciones: lo artístico en las culturas aborígenes de la floresta brasileña se refiere a la funcionalidad. Los objetos funcionan en su orientación para el uso que les es propio (objetos para el ritual, objetos para la caza, objetos de uso doméstico...) en la medida en que se unifica su constitución formal, orientada a su máxima efectividad, con su tratamiento plástico: esta es la síntesis que dota al objeto de su potencial simbólico y artístico: su efectividad está depositada en la lógica interna que justifica lo plástico. Por esto escribe Carpenter:

Interés al acto artístico, no el fruto de esa actividad. Un detalle, como una canción no es una cosa, es una acción. Cuando usted siente una canción brotando de dentro, usted canta, cuando usted siente una forma emergiendo del marfil, usted la libera.<sup>54</sup>

En este mismo sentido escribe el etnólogo brasileño Villas Boas, (2000) sobre el indio del Alto Xingú que:

Su imaginación es instintiva. Él invierte dos días en la decoración de una olla de cerámica de un metro de diámetro, a pesar de saber de antemano que, una vez terminada y colocada sobre las tres piedras que son su fogón, toda la pintura desaparece en la primera media hora de fuego vivo. Pero no hay cómo convencerlo

---

Addison, Hutcheson, Baillie o Burke. (Es interesante resaltar la posibilidad de amplificación de este trabajo en la profundización de estos valores en cuanto a su influencia para la apreciación de las artes primitivas en el mundo occidental y la influencia de estas en el surgimiento de determinados movimientos artísticos, por ejemplo, en el Cubismo o en el Expresionismo).

<sup>52</sup> García Canclini, Néstor (1979), *op. cit.*, p. 118.

<sup>53</sup> Otten, Carlote (1971). *Anthropology and Art*. Nueva York: The Natural History Press.

<sup>54</sup> Carpenter, Edmund (1971). “The Eskimo artist”, en Charlotte Otten, *Anthropology an Art*. Nueva York: The Natural History Press, p. 165.

de que esa última parte podría ser omitida. El indio ríe y solo contesta: ¡No estando decorada no es una olla! ¡Y la mujer quiere una olla!<sup>55</sup> (fig. 11)

Es interesante poder analizar la actitud indígena, aquí ilustra maravillas por la narración de Villas Boas, ilustra en relación a la decoración de un simple objeto de utilización cotidiana, particularmente creemos que esa actitud tiene similitud con algunas acciones inherentes al arte contemporáneo, debido a la importancia de la acción artística y no de su forma materializada; nos interesa la limitación de tiempo. Con este trabajo la acción indígena cobra aspectos relativos al arte efímero y de las performances artísticas.

En este punto también partimos de la valoración del clásico de Campbell (1949), *Las máscaras de Dios*, donde el antropólogo considera una raíz común a todas las culturas humanas que, situadas en el Oriente Próximo (ca. 7500 a. C.- 2500 a. C.) van a difundirse por todo el planeta, dando lugar a una unidad espiritual en la raza humana: los llamados “Temas Universales”, identificados por Leo Frobenius<sup>56</sup> y que serán desarrollados en sus concepciones del “inconsciente colectivo” a través de los *arquetipos* por Jung<sup>57</sup>.

Así, escribe Campbell que:

La unidad de la raza humana, no solo en su historia biológica, sino también en la espiritual, que por doquier se ha desarrollado a la manera de una única sinfonía, con sus temas anunciados, desarrollados, ampliados y retomados, deformados, reafirmados, que hoy día, en un gran fortísimo con todas las secciones tocando a la vez, avanza irresistiblemente hacia una especie de poderoso clímax.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Villas Boas, Orlando (2000). *A arte dos pajés. Impressões sobre o universo espiritual do índio xinguano*. São Paulo: Ed. Globo, p. 25.

Villas Boas, al igual que Lévi-Strauss, citado anteriormente, nos servirá como magnífica referencia en este trabajo por conjugar en su obra la experiencia directa del etnólogo en el territorio sobre el que se sitúan las culturas que nos interesan. Como datos biográficos a tener en cuenta es de resaltar que él, junto con sus hermanos Cláudio, Leonardo y Alvaro, dirigieron la Expedición Roncador-Xingú, creada en 1943 por el presidente de la república Getúlio Vargas, que cortaría el interior de Brasil Central, entrando en contacto, por primera vez, con numerosas naciones indígenas. El resultado directo de estos esfuerzos de protección sería la creación, en 1961, del Parque Indígena del Xingú, que sería la reserva indígena más grande de las dos Américas. Igualmente, se creó la Fundación Nacional del Indio (FUNAI) que sustituyó al obsoleto Servicio de Protección de los Indios, creado en 1910 por el Mariscal Rondón, que fue su primer director.

<sup>56</sup> Cfr. Campbell, J. (2000), *op. cit.*

<sup>57</sup> Jung, C. G. (2000). *Os arquetipos e o inconsciente colectivo*. Petrópolis: Vozes.

Jung considera a los arquetipos como “las imágenes primordiales”, estas son los contenidos del “inconsciente colectivo” y se dan en forma de mitos, narraciones.

<sup>58</sup> Campbell, J. (2000), *op. cit.*, p. 13.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 10 - Ornamento de techo - Indios Wayana.

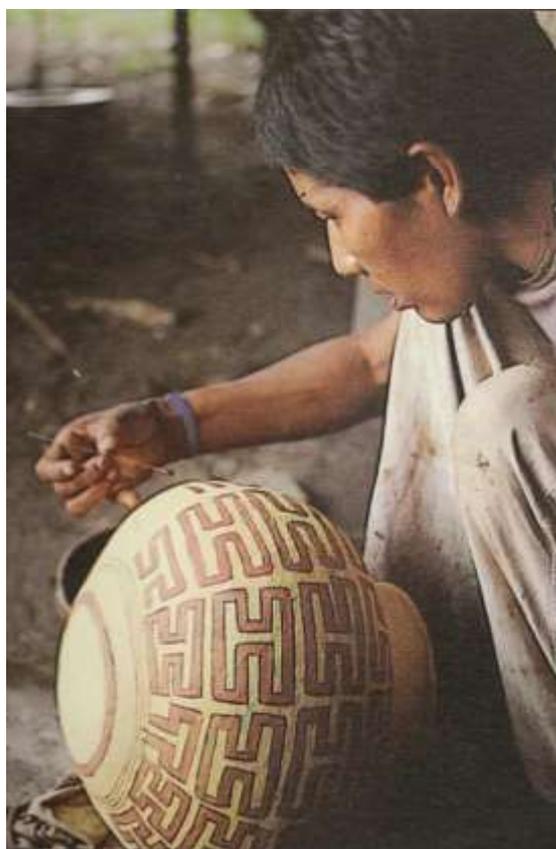


Figura 11 – Ornamento antropomórfico sobre olla de barro - Indios Assurinís

Esta evolución, caracterizada como la *Teoría Difusionista* de las civilizaciones, se desarrolla concretándose en las distintas regiones y a lo largo de la historia, en manifestaciones particulares a través de lo que Bastián define como “Ideas Étnicas”, o aquellas particularidades en que se realizan las “Ideas Elementales”; que, a su vez, se concretan a través de la historia por diversos factores de índole social, psicológico, económico, natural, etc. Siendo el medio natural el definidor que aquí nos interesa: la naturaleza como particularización de una cultura y, más concretamente, de sus manifestaciones artísticas<sup>59</sup> (fig. 10 y 11).

En estas manifestaciones exclusivas, influidas, en nuestro interés, por el espacio y las cosmovisiones identificadas en la naturaleza, ocupa el arte un lugar primordial. Aunque en un desarrollo, en sus orígenes, indisociable de la totalidad vital del hombre: magia, caza, religión, usos domésticos (fig.12).

Pero, en realidad, nuestra investigación intenta ir más allá, al clarificar estas vías de proyección del espacio natural hasta las realizaciones que en la región se dan en el arte contemporáneo, a través de una doble evolución: sincrónicamente por la coexistencia de los artistas contemporáneos en el mismo territorio nacional y en el mismo período cronológico con las poblaciones indígenas habitantes de la selva y el *cerrado*<sup>60</sup>. Y diacrónicamente, por la enorme distancia histórica y cultural existente entre el arte contemporáneo y el arte primitivo indígena (fig. 13).

Por ello, nos fijamos en aquellos componentes culturales y rituales que pueden afectar a la recuperación realizada por determinados artistas contemporáneos —verdadero motivo de este trabajo—. Así, huimos de una visión romántica o idealizada del medio natural<sup>61</sup> para comprender la correlación entre los dos panoramas creativos. Correlación articulada alrededor de su eje esencial: la naturaleza como elemento nutriente. No una naturaleza intelectualizada o sometida al análisis sociológico, económico o ecológico, sino la naturaleza como lugar vivenciado.

---

<sup>59</sup> La Teoría Difusionista, en antropología, discuerda de la Teoría Evolucionista, de inspiración marxista, en la que se considera que el hombre primitivo es el antecedente del occidental, el cual pasó por las mismas fases evolutivas que la naturaleza. Así, los pueblos primitivos serían los estadios inferiores de la humanidad.

<sup>60</sup> *Cerrado* es el paisaje correspondiente al altiplano centro-oeste brasileño, previo a la mata selvática del Amazonas. Citado anteriormente.

<sup>61</sup> En este sentido, nuestro trabajo, no se considera heredero de aquellos primeros viajeros artistas que, como en el caso de Mauricio Rugendas (1802-1858) incorporado a la expedición del Barón Von Langsdorff en 1821 —figura esta del artista viajero, inaugurada por el afán descubridor por Lély, con los indios Tupinambá en 1536—, trasplantaron los ideales románticos europeos a las tierras ignotas de América, llevando su visión del *buen salvaje* ya preestablecida desde Europa.



**Figura 12 - Ritual - Indios Karajá**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

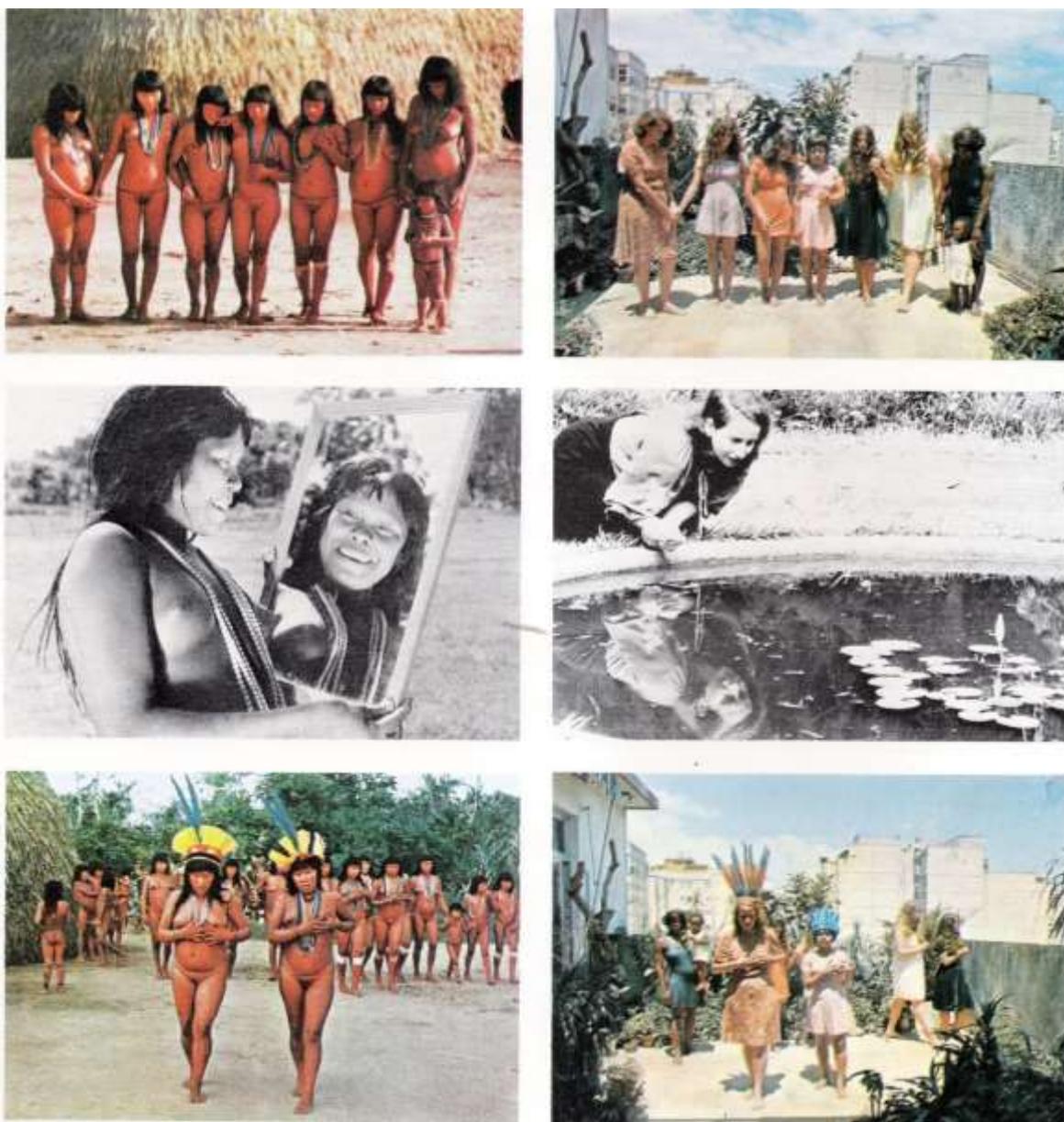


Figura 13 - Indios Bororo y Anna Bella Geiger - Brasil nativo-Brasil Alienígena. 1977

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

Por esto, veremos las claves definitorias del enraizamiento de esa concepción de la naturaleza (o casi podríamos decir, de esa vivencia del medio natural), como el medio contenedor de significados, que nutren las propuestas de los artistas contemporáneos que ocuparán las futuras páginas de este trabajo, y que se constituirán en la explicitación de los procesos investigados.

## 2.2. El arte redimido.

El siglo XX se inaugura con las Vanguardias Históricas, vías de evolución para el arte, anteriormente no sospechadas. Nos interesan aquí especialmente las investigaciones que comienzan a incluir aspectos relacionados con las culturas primitivas, entre las que ocupan un lugar importante el Cubismo y el Expresionismo<sup>62</sup>.

Así, en este trabajo nos hacemos herederos de investigaciones anteriores, pero con una particularidad, vamos a tratar de artistas contemporáneos que no solamente actúan en el marco evolutivo trazado por el arte moderno y contemporáneo, sino que, aún más, realizan una investigación artística y unas propuestas creativas, a partir de la experiencia directa con las culturas de la floresta. Quiere esto decir que su experiencia vital y sus desarrollos creativos han participado, de una manera u otra, de una convivencia personal con la naturaleza, con sus pobladores o con conceptos intrínsecos en ellos.

Por ello, los artistas tratados, así como las tribus indígenas de referencia, se sitúan en el marco cultural brasileño. Estamos, por lo tanto, ante procesos de recuperación y reactualización de los ámbitos culturales primigenios que identifican una relación íntima entre el hombre y la naturaleza. De esta manera vemos que el debate anteriormente apuntado sobre el sentido de lo artístico queda superado por la razón de la propia práctica artística y de la experiencia personal; es su justificación.

Las propuestas artísticas contemporáneas no son, de esta manera, herederas, al menos conscientemente, de la evolución occidental del arte que recupera los trazos primitivos para el arte de vanguardia en el siglo XX, sino que se interrelacionan sincrónicamente con sus referentes ancestrales a través de las culturas indígenas coexistentes. El arte contemporáneo dialoga directamente con las culturas de la floresta en un proceso que no necesita de la sistematización

---

<sup>62</sup> De esta forma se abre otro camino de ampliación posterior de esta investigación: aquel referido a las evoluciones, en el arte moderno y contemporáneo, de las investigaciones antropológicas. Es cierto que, aunque ya desde el siglo XIX, con Paul Gauguin, el arte comienza a interesarse por las culturas primigenias, resultado mental de la idealización del "buen salvaje", será con las vanguardias cuando, desde propuestas innovadoras y creadoras de nuevos espacios para lo artístico, se introducen elementos de las culturas primitivas, como registros de recuperación de las culturas ancestrales para el arte occidental.

antropológica o filosófica sobre el “otro”, sino que convive directamente con él en su mismo paisaje existencial (fig. 14 e 15). Podemos observar ese diálogo en la obra *Cruzeiro do Sul* (Cruz del Sur), de Cildo Meireles (fig.16), que se configura estéticamente como un minúsculo cubo, de 9x9x9 mm, hecho de dos maderas de colores distintos, una clara y la otra oscura, más precisamente el pino y el roble, al unir estas dos maderas el artista revela mucho más que la visión estética, demuestra que un diminuto objeto —que puede ser sustentado con la punta del dedo— es capaz de contener una serie de símbolos, que dilatan su dimensión. La materia prima no fue escogida al acaso, por el contrario, al ser friccionados estos elementos producen fuego; esta es la forma que en la cosmología Tupi tienen de invocar lo divino (fig. 17). De esa manera, materiales sagrados para los indios se convierten en una insignia de la condición moderna.

La obra aborda la visión geo-política del artista, por medio de ella se percibe la división entre los pueblos primitivos y los civilizados unidos en un mismo continente, en un mismo espacio, la obra entrelaza materias y valores antagónicos, en ese diminuto objeto Meireles teje una serie de símbolos, traza un mapa geo político del país, planteando un diálogo entre el mundo civilizado y las tradiciones de los pueblos nativos, desvela y critica la visión eurocentrista de percepción de la historia. Además de revelar la necesidad de tener mitos; este es el primer trabajo del artista que relaciona la dimensión espacial, desde el punto de vista de escala.

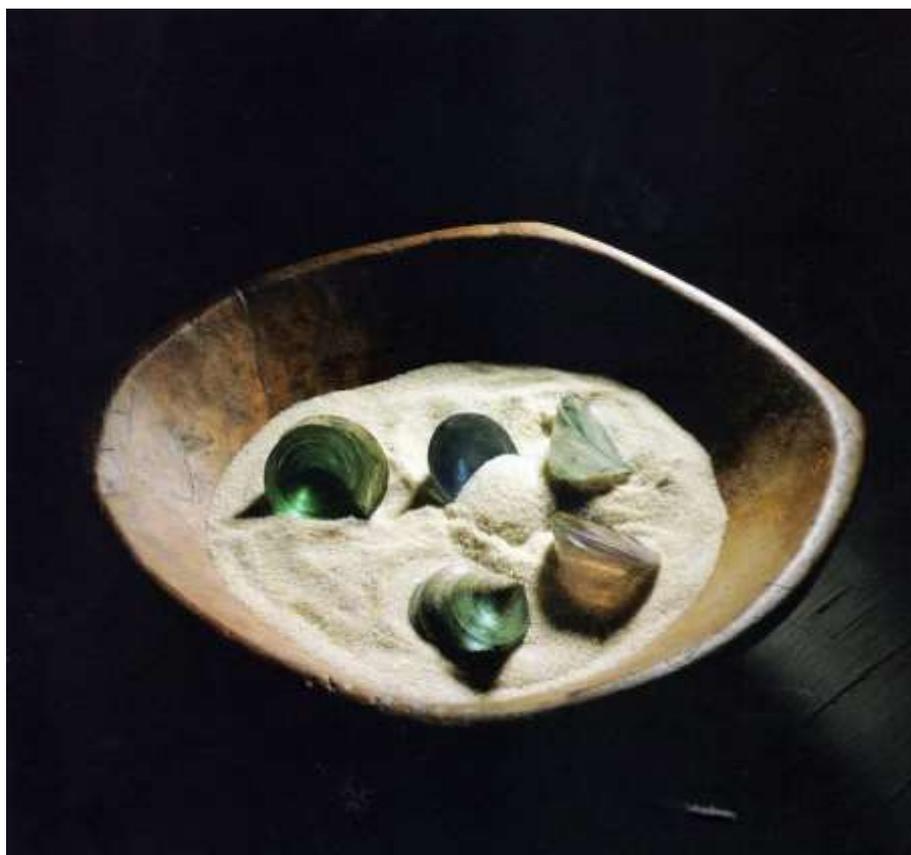
El territorio brasileño, en lo referido a los grupos indígenas que lo habitan, está compuesto de tribus con varias raíces lingüísticas que pueden agruparse en cuatro grupos principales: Tupí, Aruaqué, Jê y Caribe. Este factor influye directamente en la cultura indígena, observándose cómo en el mismo influye la localización geográfica, pues la naturaleza es parte intrínseca de la vida indígena: de sus mitos, de sus ritos, de sus ornamentos; es decir, toda su vida está considerada parte de la naturaleza. Y la naturaleza es su entorno, su realidad. En verdad el indio se considera parte de la naturaleza igual a los animales, los árboles, el agua.

La naturaleza en Brasil, debido a su extensión, agrega valores distintos. Desde una profunda sequía periódica, con sus consecuencias de desertificación,

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 15 - Tigela. Indios Kadieu.**



**Figura 16 - Amélia Toledo. Limites del dentro.1982.**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 17 - Cildo Meireles. *Cruzeiro do sul* (Cruz del sur) 1969/70



Figura 18 - Ritual do fogo indígena

hasta la exuberante belleza y el vigor imponente contenidos en la región amazónica o xinguana, la primera sometida a anuales inundaciones en las cuales llegan a aparecer delfines de agua dulce, donde la flora y la fauna son inconmensurables y diversificadas, en la que la cromaticidad es absoluta —en este sentido se han llegado a descifrar términos en la cultura Tupí para designar pájaros en función de su colorido, riqueza de términos inexistentes en las lenguas de origen indoeuropeo—. Este intrincado y cambiante paisaje implica procesos de adaptación de sus pobladores, que influyen decididamente en los componentes culturales y, como consecuencia, en sus manifestaciones artísticas: desde la ritualística hasta los objetos y las construcciones: la casa o la cesta xavante para transportar todos los objetos de la vida cotidiana en sus períodos de nomadismo.

Así, esta riqueza ofertada por el medio natural va a influir directamente en el artista que, en el marco brasileño de referencia, abandonará influencias anteriores de estética formalista y racionalista<sup>63</sup> para dejarse seducir por este espacio paisajístico y cultural, de predominio psíquico<sup>64</sup> (fig. 18 y 19).

Aquí, nos referiremos a algunos ámbitos comunes que serán protagonizados por los artistas investigados, con la conciencia de no abarcar toda la complejidad y

---

<sup>63</sup> En estas orientaciones formalistas, destacaron las siguientes formaciones: Grupo Frente, creado en 1954 en Rio de Janeiro, después del rompimiento del Movimiento Concreto, bajo la orientación desde el Museo de Arte Moderno de Rio (MAM) del artista plástico Ivan Serpa. Participaban de ese grupo: Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão e Décio Vieira Franz Weissmann, Hélio Oiticica, João José da Silva Costa, Abraham Palatnik e Eric Baruch. Ese grupo tenía un planteamiento más abierto y orgánico y pasó a desarrollar una creación orientada para la relación arte-vida, de raíz subjetiva e interesada por lo popular, marginal, humano y existencial; en esta orientación final se encontraría más próximo de los artistas aquí considerados, acabando en el desencadenamiento del movimiento Neoconcreto.

Movimiento de Arte Concreto, cuyo manifiesto fundacional data de 1959, formado por artistas de São Paulo (Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Féjer) y Rio de Janeiro (Ivan Serpa, Décio Vieira, Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Carlos Val, Elisa Martins da Silveira, César Oiticica) con influencias/referencias del concretismo europeo a través de Mondrian, así como del Constructivismo Ruso de Malevich. La exposición del artista Marx Bill realizada en el MASP en 1950, reveló a los brasileños el principio del Arte Concreto, y el premio de su obra “unidad tripartida” en la primera Bienal de São Paulo fue el principal responsable de la creación del Grupo Ruptura de Arte Concreto, en el año de 1952, en la ciudad de São Paulo; grupo que pasó a ser cada vez más radical en sus planteamientos Racionalistas y Ópticos; esta radicalidad racionalista se enfrentó con las formas más abiertas y lúdicas de los componentes “cariocas” del Movimiento Concreto, con planteamientos más orgánicos y sensuales, que se encaminarían posteriormente a aspectos relacionados con la corporeidad; provocando, como consecuencia, la separación del Movimiento Concreto brasileño.

<sup>64</sup> Con estas imágenes ilustramos primeramente al indio como parte íntima de la naturaleza y la obra de Tunga denominada *Amado mio* (sin datar) donde el artista intenta aproximar una modelo al universo indígena, desnudándola de la cultura urbana.

riqueza del mundo de los pueblos de la floresta que supondría un trabajo más extenso, tanto en lo que se refiere a las cosmologías indígenas, como en lo que atañe a la cantidad y diversidad de propuestas artísticas que conectan con ellas.

En esta línea comparativa entre arte que nace de la naturaleza, protagonizado directamente por los pueblos primitivos de la floresta, y los artistas contemporáneos que se funden directamente con ellos, asistimos a una reactualización sincrónica de los elementos básicos míticos.

Por lo que, en esta necesidad de acotación, nos vamos a centrar fundamentalmente en aquellas propuestas que intiman con los ámbitos míticos y mágicos de las comunidades indígenas.

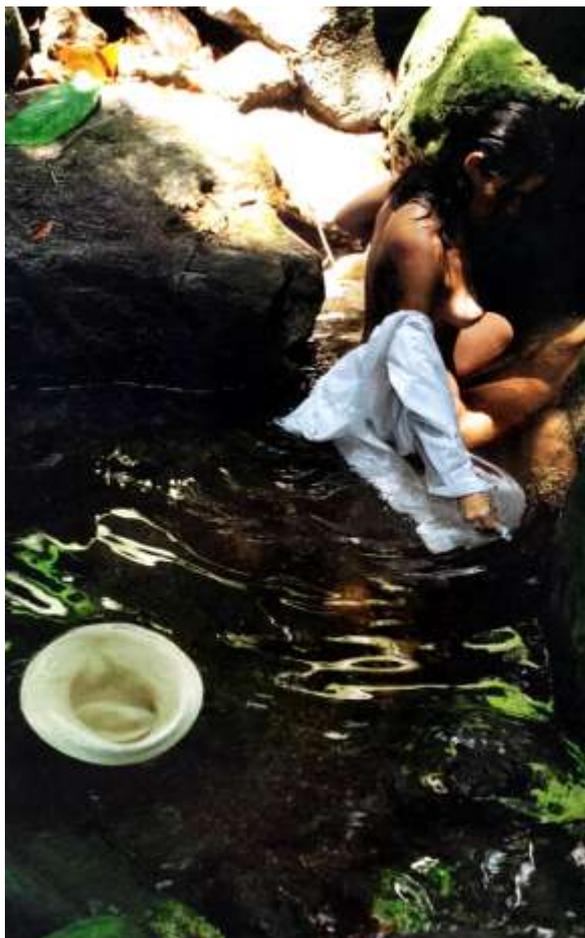
Ya es sabido que el hombre primordial<sup>65</sup> atribuye poderes sobrenaturales a cada aspecto de la vida y, en esta orientación, todas sus actividades, las artes y las técnicas, asumen un carácter mágico-sagrado, haciendo que cada aderezo, que cada ornamento, tenga un significado más profundo que lo meramente referido a la artesanía y a lo decorativo: esos objetos están agregando al código que representan los conceptos mentales de una comunidad indígena con toda su complejidad. Vale resaltar que todos los símbolos deben ser mirados en su conjunto, pues se complementan mutuamente, tanto al valorar un rito, cuanto al analizar su discurrir cotidiano (fig. 20 y 21).

La pintura corporal indígena y los ornamentos utilizados por los indios trascienden los valores estéticos y se expanden dentro de una complejidad mítica riquísima, forman parte de los valores que ellos están obligados a representar, pues son los símbolos que identifican a su cultura. De esta manera están profundamente vinculados a los rituales fundamentales del grupo cultural (fig. 22).

El indio es más un teósofo que un teólogo ya que la concepción de la divinidad indígena es fruto de una introspección en que la fe debe nacer de la intuición y no del adoctrinamiento de otros o de dogmas escritos a través de la historia. Por lo tanto, el universo indígena es holístico, el indio se siente unido con la divinidad, y su espíritu se va iluminando paulatinamente en relación con el conocimiento de los mitos comunes, siempre relacionados con la naturaleza

---

<sup>65</sup> Ya se explicaban en la "Introducción" de este trabajo los motivos que nos llevan a la utilización del término "primordial", al igual que "primigenio", para tratar del habitante y de las comunidades que habitan en la floresta, por estar referido a lo originario y constituir el principio fundamental de las culturas que nos interesan en esta investigación.



**Figura 19 - Tunga. Amado mío - Sin datar**



**Figura 20 - India Wayapó con pintura facial.**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 22 - Cetro ceremonial - Indios Apurinã.



Figura 22 - Máscara Jurupixuna

circundante, a través de los ritos de pasaje. Esto es evidente cuando nos fijamos en la figura del *Pajé*, sobre la que trataremos en este trabajo.

Al respecto escribe Mircea Eliade que:

Toda sociedad primitiva posee una unidad coherente de tradiciones míticas, una “concepción del mundo”, y es esta concepción que es gradualmente revelada al novicio a lo largo de su iniciación. No se trata solamente de una instrucción en el sentido moderno del término. El neófito no se convierte en digno de la enseñanza sagrada hasta el término de una preparación espiritual.<sup>66</sup>

En definitiva, asistimos a la exteriorización de todo un conjunto de producciones artísticas en las que una de sus características básicas se encuentra en su grado de intimidad con la vida. Su entrelazamiento con los aspectos cotidianos, metafísicos, ritualísticos y religiosos, en que se articula la vida de los pobladores de la naturaleza, es la clave de identificación con las propuestas del arte contemporáneo que nos interesan. Los artistas vivencian y reactualizan estas vías a través de un retorno a los orígenes de identidad (fig. 23).

De esta forma se expresa Villas Boas: “Del todo siempre queda la impresión, casi la certeza, de que el indio, el medio que lo cerca, su cultura —material y espiritual— hacen parte de un todo indivisible, ajustado al tiempo”<sup>67</sup>.

En las palabras del etnólogo se consolida nuestra observación y nuestro interés en esta investigación, al confirmarse que el universo artístico que nos ofrece la confrontación entre las culturas primigenias y las propuestas contemporáneas resulta en formas que participan de ambos: ese todo indivisible que nos interesa. Ciertamente, como veremos, las propuestas creativas objeto de nuestra atención ofrecen vertientes del arte contemporáneo caracterizadas por identificar un todo indivisible e íntimo con las culturas de la floresta. Ambos espacios creativos que podemos denominar como interdisciplinarios, se identificarán con un interés por el arte como lugar de lo trascendente y, al mismo tiempo, como parte de relación entre el arte y la vida (fig. 24). Eso significa que las características del arte contemporáneo que influyen en el objeto de esta investigación se evidencian en los pueblos primordiales, haciendo que tengamos que sumergirnos para su comprensión esencial en el rescate de nuestras raíces originales.

---

<sup>66</sup> Eliade, Mircea (1959). *Initiation, rites, sociétés secrètes*. París: Gallimard, p.13.

<sup>67</sup> Villas Boas, (2000), op. cit. p. 36.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 23 - Pintura corporal Watatakalu Yawalapiti



Figura 24 - Hélio Oiticica - Parangolé de cabeza, 1979

Aún para complementar, Lévi-Strauss nos hace la siguiente afirmación:

No creo que el arte acontezca como un fenómeno completamente separado como acostumbra a ser en nuestra sociedad. En esta sociedad todo tiene la tendencia a separarse: la ciencia se desliga de la religión, la religión de la historia, y el arte se desliga de todo el resto. En las sociedades estudiadas por los etnólogos, todo eso se encuentra unificado<sup>68</sup>.

Por lo tanto, comprobamos que estas propuestas contemporáneas suponen un retorno al origen, cuando es notorio que en nuestra cultura la fragmentación es el marco definidor<sup>69</sup>, hasta el punto de fragmentar incluso el concepto de arte. Por ello, esta investigación se plantea como una propuesta de reunificación y reorientación para la consideración del arte como un lugar redimido: el arte como el espacio de encuentro entre nuestra cultura fragmentada y nuestros orígenes primigenios, a través de la reimplantación de los valores simbólicos y metafísicos emanados del espacio contenedor original: la naturaleza. Dicho esto desde la completa convicción de que, aun limitando este trabajo a un espacio territorial y cultural concreto, sus conclusiones, apelando a la orientación de Campbell, pueden ser extensibles a cualquier otro marco geográfico o cultural, especialmente referido al panorama del arte contemporáneo.

Nos enfrentamos, en el capítulo anterior, con una gran interrogante, la referida a la legitimidad de considerar como artísticas las manifestaciones estéticas del hombre primordial, habitante de la naturaleza. Tratándose de los indios brasileños habitantes de la floresta, se puede considerar que el vértice de sus manifestaciones artísticas está localizado, sin duda, en la “ornamentación” del propio cuerpo y de los objetos de uso, pero con una orientación que los lleva hasta su trascendencia espiritual, superando infinitamente el error de considerarlos como meros objetos funcionales o de adorno, a la manera que se pueden catalogar en nuestra sociedad occidental. Son objetos que, parafraseando a Tatarkiewizk<sup>70</sup>, expresan una experiencia o producen un choque. Por lo que, habiendo clarificado este punto de partida, nos centraremos en aquellas manifestaciones más

---

<sup>68</sup> Lévi-Strauss, C. (1982). “A etnologia vai à arte. Entrevista a Ivan Alves Filho”. *Módulo*, 72, pp. 20-27.

<sup>69</sup> Fragmentación identificada con el fin de la Edad Media, en la pérdida de protagonismo de la cosmología cristiana, y el advenimiento del Periodo Moderno, al resultar irresoluble el mundo material con el mundo metafísico o espiritual del hombre.

<sup>70</sup> Tatarkiewizk, Wladyslaw: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2001

esenciales de estas culturas: aquellas que se remontan a la extracción de los aspectos vitales de la naturaleza. Vale resaltar que, en el pensamiento indígena, sus males se originan no solo por causas provenientes del mundo racional o material, sino también del mundo espiritual; males que vienen provocados por entidades que trascienden la realidad y habitan un universo paralelo al humano — los *mamaés*.

Siguiendo con los rituales, según Víctor Turner, estos

son performados para marcar situaciones de liminaridad —pasaje de un ciclo vital para otro (nacimiento, pubertad, casamiento y muerte)— o la mudanza de actividad económica (plantío, cosecha) relacionada con la alteración del ciclo climático (verano, invierno). O aun con ritos de carácter propiciatorio, adivinatorio o de cura<sup>71</sup>.

Como vemos, el universo indígena está lleno de tradiciones que se localizan —y que son las que nos interesan para este trabajo— en un universo mágico, mítico y religioso, acrecentando, por nuestra parte, la íntima ligazón con lo estético y su integración absoluta entre el arte y la naturaleza como medio ambiente en que se vive.

Los materiales retirados de la naturaleza tienen propiedades orgánicas, son depositarios de fuerzas telúricas: magnetismo y energías puras que, aun cuando son retirados del organismo vivo en el que se dieron, ayudan a conducir los comportamientos individuales y del grupo, y son sustentadores de las creencias míticas de los hombres primordiales, proporcionando a los objetos fabricados un carácter sagrado (Fig. 25).

Cuenta Ursula Katzenstein que:

Es fácil comprender que los objetos inanimados contruidos de la propia naturaleza tienen sus peculiaridades orgánicas y parecen tener vida propia, pues ellos se retuercen, se encogen, se expanden, se enrollan, sin motivo aparente. No hay regla para su resistencia. Se destruyen: las fibras vegetales se rompen cuando son manipuladas secas y no húmedas... Los materiales tienen incluso propiedad

---

<sup>71</sup> Turner, Víctor (1977). "Symbols in African Rituals", en Janet Dolgin, David Kemnitzer y David Scheider, *Symbolic Anthropology. A reader in the study of symbols and meanings*. Nueva York: Columbia University Press, p. 184.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 25 - Bené Fonteles. Altar a la tierra, 1988.**



**Figura 26 - Máscara Meinako**

acústica, con las cuales reaccionan con los ataques de sus voces, así como de los animales y los seres humanos<sup>72</sup>.

Proporcionando un carácter sagrado a todo lo que forma parte de su dominio, el indio cristaliza la magia en su universo, pasando entonces a suplir su necesidad de justificar su existencia y los acontecimientos sucedidos en su cotidiano (fig. 26).

Para complementar su totalidad con la vida, sus mitos también son fundamentales, y como él, también son parte de la naturaleza, desarrollando así una vida armoniosa con su medio. Cada región, donde están localizadas las tribus, tiene sus peculiaridades por la diversificación territorial, haciendo de ella el palco de sus mitologías: el trueno, el rayo, el relámpago, el río, la onza (la pantera), la sucuri (la anaconda)..., incorporando este basto abanico mítico a sus referentes plásticos, como escaleras que conectan lo espiritual y extraterreno, con lo material inmediato.

De cierta forma, la religión indígena podría asemejarse con la cristiana en cuanto a que en ambas existe un mundo eterno para las almas, aunque entre los indígenas existe un representante para comunicarse con los muertos, que es el pajé. Por esto, Villas Boas comentaba cómo el indio, el medio que lo cerca, su cultura material y espiritual forman parte de un todo indivisible, ajustado al tiempo<sup>73</sup>. En esta valoración se solidifica nuestra anterior observación de que el universo indígena es holístico. Ese todo indivisible nos interesa por ser el que se relaciona con el arte contemporáneo. Eso significa que, aquellas características del arte contemporáneo que nos interesan permanecen ancladas en los pueblos primordiales, haciendo necesidad de su entendimiento para rescatar los conceptos esenciales de nuestras raíces.

Por todo lo dicho, llegamos al momento de adentrarnos en aquellos fenómenos, hechos, circunstancias o situaciones que conforman el marco trazado sobre el que discurre nuestro trabajo. Marco en el que realizamos las aproximaciones o síntesis entre las manifestaciones artísticas de nuestras culturas primitivas y las propuestas de los artistas contemporáneos seleccionados: Lygia Clark, Bené Fonteles, Amélia Toledo, Tunga, Lygia Pape y Hélio Oiticica —es

---

<sup>72</sup> Katzenstein, Úrsula (1986). *A origem do livro –da idade de pedra ao advento da impressão tipográfica no ocidente*. São Paulo: Hucitec em convênio com o Instituto Nacional do Livro Fundação Nacional Pró-Memória, p. 30.

<sup>73</sup> Villas Boas (2000), *op. cit.*

necesario señalar que este panorama está limitado al territorio brasileño, aunque varios de ellos ocupan un importante papel en el escenario internacional<sup>74</sup> y representan el exponente adecuado para la consolidación, en nuestros días, de los elementos de estudio abarcados—. Siempre, como ya se apuntó, no desde el punto de vista del etnólogo o del biólogo, sino desde la valoración que el mundo del arte nos permite, como lugar para el “desvelamiento” del mundo<sup>75</sup>. Aquí, con total vigencia, se actualizan las palabras de Heidegger, porque lo que persigue este trabajo es ofrecer una plataforma de desvelamiento de las íntimas coincidencias que el arte nos ofrece, a pesar de los transcurros recorridos por la historia y que maximizan las distancias cronológicas entre las culturas estudiadas: la de un mundo protohistórico, que el propio Lévi-Strauss vivenciaba con nostalgia por su irremediable y progresivo desaparecer, y otro post-industrial tal vez también destinado al mismo fin. Así concluimos recordando el texto anteriormente marcado de Campbell, y su creencia en la unidad espiritual de la raza humana, donde “no veo razón alguna para que se pueda suponer que los mismos motivos acabados de escuchar no se oirán otra vez en el futuro, en unas nuevas relaciones, pero siempre los mismos motivos”<sup>76</sup> (fig 27).

---

<sup>74</sup> Basta citar la importante representación que tanto Lygia Clark como Hélio Oiticica tuvieron en la Documenta de Kassel en su edición de 1997.

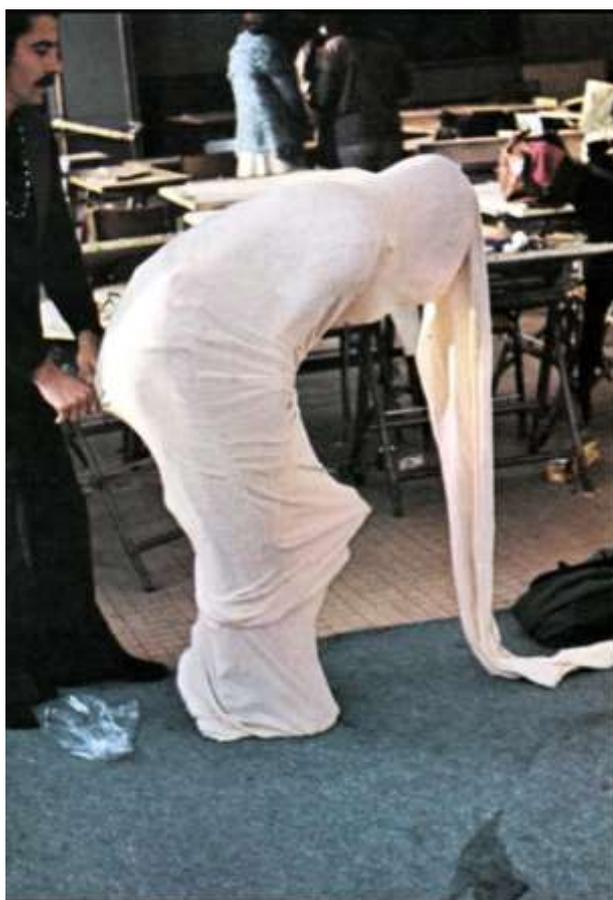
<sup>75</sup> *Cfr.* Heidegger, Martin (1995). *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México.

<sup>76</sup> Cambell, J. *op. cit.*, p. 13.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 27 - Máscara Jurupixuna.**



**Figura 28 - Lygia Clark. Túnel, 1973.**

### 3. EL CANIBALISMO BRASILEÑO DE LOS TUPINAMBÁ HACIA LA CONTEMPORANEIDAD

#### 3.1 Antropofagia cultural.

El concepto de canibalismo cultural utilizado en la actualidad, que vamos a abordar, fue creado por Oswald de Andrade, a partir de un análisis de la historia del descubrimiento de Brasil. Oswald realizó un salto temporal recuperando, adaptando e introduciendo este concepto en el contexto del Brasil de los años 20, del siglo XX, en la efervescente ciudad brasileña de São Paulo. El Manifiesto Antropofágico se ha consolidado como la herramienta llave del movimiento artístico modernista brasileño, influenciando el arte hasta el momento (fig. 28). La ciudad de São Paulo es considerada una de las mayores y más populares del mundo. Su desarrollo fue debido a una monumental industrialización, paralela a la llegada de inmigrantes de diversas nacionalidades que traían consigo rasgos inconfundibles de sus distintas culturas. Factor este que ha influido en la cultura contemporánea brasileña en una visión más cosmopolita y multicultural, consecuentemente una producción cultural marcada por el hibridismo (fig. 29 y 30).

Justamente ahí, en esta metrópolis, emerge parte importante del movimiento modernista brasileño, que tenía como deseo primordial echar abajo la tradición académica importada desde Europa y reinante en el país. Este movimiento estaba formado por intelectuales y artistas que habían realizado sus estudios, o mejor, su formación en Europa<sup>77</sup>. Estos se reúnen y constituyen la Semana de Arte Moderno<sup>78</sup>, que instauró un marco en el modernismo brasileño. Esta semana ha dado visibilidad al modernismo brasileño, que empieza a tener fuerza y, de esa

---

<sup>77</sup> En realidad, cuanto más alejados estamos de nuestro territorio original, más comprendemos nuestra cultura de herencia, eso es, la lejanía nos facilita percibir nuestra cultura desde la alteridad.

<sup>78</sup> La semana de Arte Moderno brasileño ha sido un marco fundamental en la cultura brasileña y sin sombra de dudas determinó las bases actuales que rigen la comprensión de la cultura contemporánea en Brasil. Fue realizada del 11 al 18 de febrero de 1922, en el Teatro Municipal de São Paulo, donde concretizó una especie de festival múltiple. En el salón de entrada del teatro había una exposición de pintura y escultura, también había presentaciones, actuaciones, actividades musicales y poéticas, además de conferencias relativas al concepto de modernidad que

## MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informa-ra.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da sanidade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem colleções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas efficas na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

polvre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. *Oé Villeganthon print terre.* Moutaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechizados. Vive-mos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo oracular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversível e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o solo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tínhamos o communismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú



Desenho de Tardila 1928 - De seu quadro que figurará em sua próxima exposição de Junho na galeria Pender, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar commissão. O rei alfabético dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o diaheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a coceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens diguários. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Antropofagia é referência nas ciências humanas e sociais

Figura 29 - Oswald de Andrade. Manifesto Antrofágico, 1928.

era planteado por este grupo de intelectuales, tales como: Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Víctor Brecheret, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, entre otros.



Figura 30 - Ciudad de São Paulo, años 1920.



Figura 31 - Teatro Municipal de São Paulo, 1922.

manera, entabla su proceso de estructuración y fortalecimiento.

En la raíz del movimiento, en 1923, surge el “Grupo de los cinco”<sup>79</sup>, con las mentes más importantes de la semana de la modernidad, a partir de ahí, se profundizó en la discusión sobre la posibilidad de constituir una modernidad propia, con conceptos innovadores, que tuviera una verdadera identidad nacional y también que abarcara los otros países latinoamericanos, y los artistas e intelectuales siguieron trabajando y discutiendo para la consolidación de esta meta de edificar un concepto cultural propio.

Así, la artista plástica Tarsila do Amaral<sup>80</sup>, decide investigar pictóricamente sobre la identidad local, que ellos denominaban “concepto de brasilidad”, que acreditó decidiendo buscar inspiraciones en sus más profundas raíces, dentro de este planteamiento conceptual. En 1928 pintó la tela denominada *Abapuru* (fig. 31), en la imagen pintada hay un individuo desnudo y agigantado en una perspectiva exagerada, donde resaltaba sus extremidades del lado derecho, pierna, pie y mano, y contenía también dos iconos, que nos conducían hacia al nordeste brasileño, por un aspecto árido, un sol radiante y un árbol de cactus.

La finalización de la pintura coincidió con el cumpleaños del compañero Oswald de Andrade, concretizándose como regalo ideal, porque activó la vía de entrada para la conceptualización del movimiento antropófago. La reacción de Oswald fue de pura emoción, el cuadro le tocó de forma determinante, vinculando la imagen de manera inmediata a los orígenes brasileños, y replicó: “esto parece el antropófago, el hombre de la tierra”. Decidieron buscar un significado en un diccionario de lengua Tupí guaraní y encontraron que “aba poru” significaba “hombre que come hombre”, motivo por el cual la pintura fue intitulada *Abapuru*.

Así, la pintura de Amaral fue el símbolo primordial, la clave de entrada para el surgimiento del Movimiento Antropófago brasileño, liderado por el propio Oswald de Andrade, que planteaba devorar el otro, en este caso, comerse al europeo, una

---

<sup>79</sup> Formado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti y Tarsila do Amaral, recién llegada de París.

<sup>80</sup> Pintora y dibujante, nacida en Capivari, São Paulo, en 1886. En 1902 frecuenta el colegio Sacré Couer de Barcelona, e inicia su formación en artes. Solidifica su formación con diversos maestros entre São Paulo, Río de Janeiro y Europa. Como indicativo de su importancia en el arte, el 11 de febrero de 2018 el MOMA —Museo de Arte Moderno de Nueva York— inauguró una exposición de Tarsila do Amaral, donde se repasaba su trayectoria. Valga resaltar también que la pintura *Abapuru* fue vendida por 1,5 millón de dólares al millonario argentino Eduardo Constantine en 1975.



Figura 32 - Tarcila do Amaral. *Abapuru*, 1928.

nueva lectura del descubrimiento de Brasil y, el rescate simbólico del canibalismo Tupinambá<sup>81</sup>, que impulsó la concepción del Manifiesto Antropófago. Este prodigioso concepto fue, sin la menor duda, la osadía necesaria para se instaurase la vía que consolidase definitivamente la identidad cultural brasileña, era en realidad la fórmula de aceptar la influencia europea en su exacta medida y al mismo tiempo de liberarse de la dependencia intelectual de Europa.

Oswald pasó a identificar y analizar los hechos de la historia de la conquista del territorio brasileño con una visión contemporánea y así iba trazando paulatinamente un concepto de brasilidad inexistente hasta ese momento. Para la mejor comprensión de la apuesta inicialmente sugerente de Oswald y, que en su implementación resultó tener una verdadera eficacia, consolidando una visión más próxima a la realidad de la cultura brasileña, con sus matices híbridos de la multiculturalidad, no obstante, necesitamos describir algunos aspectos que consideramos fundamentales de la cultura de los Tupinambá.

Hay que subrayar que la llegada invasiva de los portugueses en el territorio “brasileño” cambia el foco natural de los Tupinambá de tener como enemigo a similares etnológicos; y de esta manera ellos pasan a entrar en un estado defensivo y de guerra permanente para garantizar la subsistencia<sup>82</sup> y supervivencia de su cultura y de sus propias vidas.

Hay precisamente que considerar que los Tupinambá ocupaban la costa brasileña, estableciendo de esta manera un confrontamiento automático entre los portugueses que desembarcaban y ellos como nativos residentes en el territorio de la costa brasileña. Los portugueses, por apropiación inmediata y directa de las tierras, se instalaban indebidamente en territorio ajeno, imponiendo su cultura, y por lo tanto eran automáticamente considerados enemigos (fig. 32).

Cada sociedad tiene una serie de ritos fundamentales para la comprensión de esa colectividad. En la cultura de los Tupinambá el rito caníbal es una clave imprescindible para su entendimiento, pues era practicado de forma habitual en esa etnia, como esencia de supervivencia y mantenimiento cultural.

---

<sup>81</sup> Según una convención de la Asociación Brasileña de Antropólogos, datada el 14 de noviembre de 1953, se establece que los nombres de las tribus indígenas deben ser escritos con la letra inicial mayúscula y ser utilizadas en el singular.

<sup>82</sup> Cultura como alimento de supervivencia.

La batalla entre los portugueses y los Tupinambá empieza por esa invasión inesperada y autoritaria, alimentada por el abuso de poder que impera en Europa en relación a los territorios que ellos afirman que descubren, en un sentido de tomar posesión, ser el dueño, y que entre tanto ya tenían habitantes y por lo tanto propietarios; dichos descubridores llegaban tomando posesión de la tierra e iniciando un proceso de exterminación paulatina de la cultura existente y de sus habitantes.

La muerte de venganza, denominación de algunos autores del acto caníbal Tupinambá, tiene una simbología fundamental para esta comunidad, representa el signo mayor de su cultura. A través del rito caníbal, esta sociedad construye su cosmología. Entretanto este rito fundamental deja de existir en 60 años, por su propia característica lábil. Aquí podemos ver como Viveiros de Castro<sup>83</sup> analiza de forma profunda y bastante categórica rasgos decisivos para la comprensión del canibalismo.

En el caso de Tupinambá, el canibalismo coincidía con el cuerpo social entero: hombres, mujeres, niños, todos debían comer del contrario. De hecho, era el que constituía este cuerpo en su máxima densidad y extensión en el momento de los festines caníbales. Su práctica, sin embargo, exigía una exclusión aparentemente menor y temporal, pero decisiva: el matador no podía comer de su víctima (...) La abstinencia del matador apunta a una división del trabajo simbólico en el rito de ejecución y devoración donde, mientras la comunidad se transformaba en una banda feroz y sanguinaria, poniendo en escena un devenir-animal (...) y un devenir-enemigo, el asesino soportaba el peso de las reglas y de los símbolos, recluso en un estado preliminar, dispuesto a recibir un nuevo nombre y una nueva personalidad social. Él y su enemigo muerto eran, en un cierto sentido, los únicos propiamente humanos en toda la ceremonia. El canibalismo era posible porque uno no comía.<sup>84</sup>

De esta manera observamos que el canibalismo tupinambá era un ritual muy completo, que revela las características más esenciales de esa comunidad, el

---

<sup>83</sup> Viveiros de Castro (2002), *op. cit.*

<sup>84</sup> Traducción nuestra. Texto original: "No caso Tupinambá, o canibalismo coincidia com o corpo social inteiro: "Homens, mulheres, crianças, todos deveriam comer do contrario. De fato, ele era o que constituía este corpo em sua máxima densidade e extensão, no momento dos festins canibais. Sua prática, entretanto, exigia uma exclusão aparentemente menor e temporária, mas decisiva: o matador não podia comer de sua vítima, (...) A abstinência do matador do matador aponta para uma divisão do trabalho simbólico no rito de execução e devoração na qual, enquanto a comunidade se transformava em uma malta feroz e sanguinária, encenando um devir-animal (lembramos do jaguar de cunhambebe) e um devir-inimigo, o matador suportava o peso das regras e dos símbolos, recluso em estado liminar, prestes a receber um novo nome e uma nova personalidade social. Ele e seu inimigo morto eram, num certo sentido, os únicos propriamente humanos, em toda a cerimônia. O canibalismo era possível porque um não comia".

matador pasaba días preparándose para este momento, manteniéndose completamente aislado de los demás, tal como ocurre con el ritual del paso de la adolescencia a la vida adulta, que trataremos en el capítulo referente a Lygia Clark, la artista chamán, donde el niño incorpora el ser adulto que desarrolla paulatinamente en su propio cuerpo y alma por medio de acciones cotidianas; solo que aquí, la figura del matador, que simboliza el canibalismo como alimento cultural, se prepara para incorporar al otro en su cuerpo y alma a través del ritual de muerte del enemigo capturado, la muerte del enemigo representa una asimilación del contrario en el cuerpo del matador, y su reclusión también incluye restricción alimentaria y de conducta, como en otros ritos, además de la abstinencia sexual. El rito empieza a diferenciarse de los otros por medio de un hecho que es imprescindible acentuar y es que, como vimos más arriba en palabras de Viveiros de Castro<sup>85</sup>, “el matador tiene prohibido comer la carne de su víctima” (fig. 33).

El otro factor de distinción es el sentido de rito de pareja de lados contrarios. Esos dos personajes representan a su propia comunidad, cada uno conlleva en su cuerpo el signo de su sociedad, formando el eje que se constituye en la clave fundamental del rito caníbal. Generalmente el enemigo capturado tiene que adaptarse a la cotidianidad de su captor para después ser matado por el representante de la comunidad captora, el matador, que incorporará a ese enemigo y su cultura de forma simbólica, sin probar absolutamente nada de su carne.

Entonces, podemos rematar, en palabras de Florestan Fernandes<sup>86</sup>, que el proceso de adaptación a la vida cotidiana del contrario, el prisionero o el derrotado por ser capturado, llevará un tiempo hasta ser devorado, y tiene que vivir y participar de lo cotidiano dentro de la comunidad enemiga:

---

<sup>85</sup> Viveiros de Castro (2002), *op. cit.*, p. 262.

<sup>86</sup> Fernandes, Florestan (1970). “A função social da guerra na sociedade Tupinambá”. (Separata da *Revista do Museu Paulista*, vol. 4, num. S.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 256.



Figura 33 - Victor Meireles. *A Primeira Missa no Brasil*. Pintura en lienzo, 1859-1861.

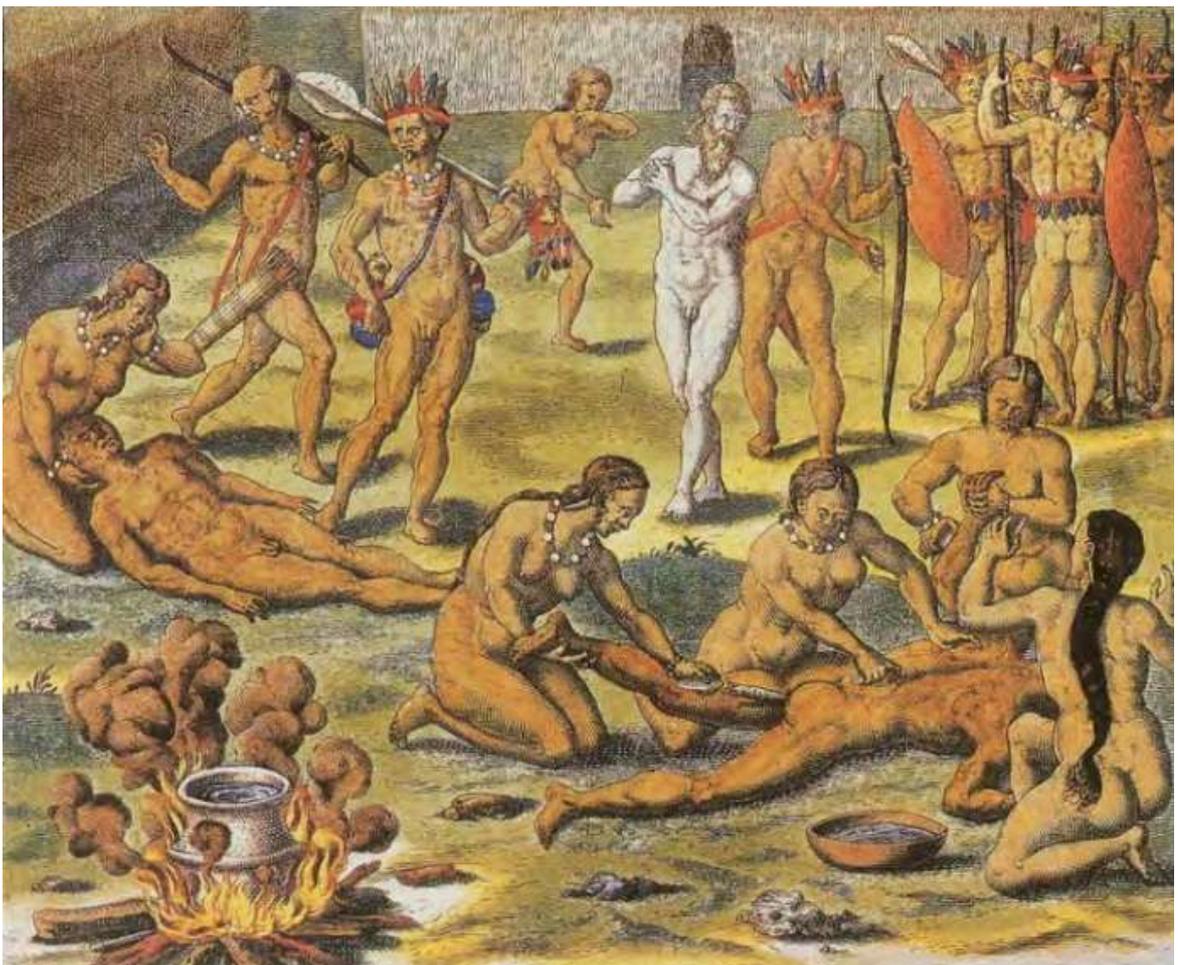


Figura 34 - *Escena antropofagica: mujeres de la tribo trocean el morto*.

La condición social de víctima es la que delimitaba el estatus de los esclavos como persona humana. La pérdida de prestigio producida por la derrota, gracias en gran parte al significado mágico-religioso que esta poseía, encontraba una compensación natural (dentro de la comunidad de los captores, es obvio), en la propia situación de los esclavos<sup>87</sup> como seres consagrados al sacrificio ritual. Por el que se puede inferir tomando por base ciertas ceremonias de integración del prisionero (...) [que] los esclavos disfrutaban, así, de las mismas probabilidades de actuación social que los señores, en función evidentemente de su sexo y edad. Incorporados al grupo doméstico de su señor, disponían de la misma libertad que los demás para escoger sus actividades rutinarias compatibles con su sexo y edad, y gozaban de los mismos derechos, con ligeras variaciones, en cuanto a la participación de los rituales, a la alimentación, y la formación de un hogar.<sup>88</sup>

Precisamente, al analizar más detalladamente la preparación del enemigo para el rito mortal, vemos la importancia simbólica de que este participe amistosamente de la cultura de su captor, proceso que podría durar unos meses o incluso años, donde debía vivir integrado entre sus captores. No hemos podido llegar a ninguna conclusión del tiempo, que parece era relativo e individual, vale insistir que antes de los portugueses el enemigo tenía una vida similar a la de sus captores y no tenía tanto contraste. (fig. 35)

A pesar de que algunos autores describen que el prisionero era depilado, pintado, adornado y ubicado como un Tupinambá, el único detalle que diferenciaba a los prisioneros de los demás miembros de la tribu era un collar, simbólico, que además de adornar, pretendía marcar el tiempo de convivencia amistosa del prisionero en la comunidad enemiga.

Florestan Fernandes<sup>89</sup>, investigando sobre el tiempo de espera del enemigo capturado, encontró exactas referencias ligadas a la utilización de uno o más

---

<sup>87</sup> Algunos autores utilizaban la palabra "esclavos" para las víctimas capturadas por los Tupinambá, mas esta terminología no es utilizada por autores más contemporáneos.

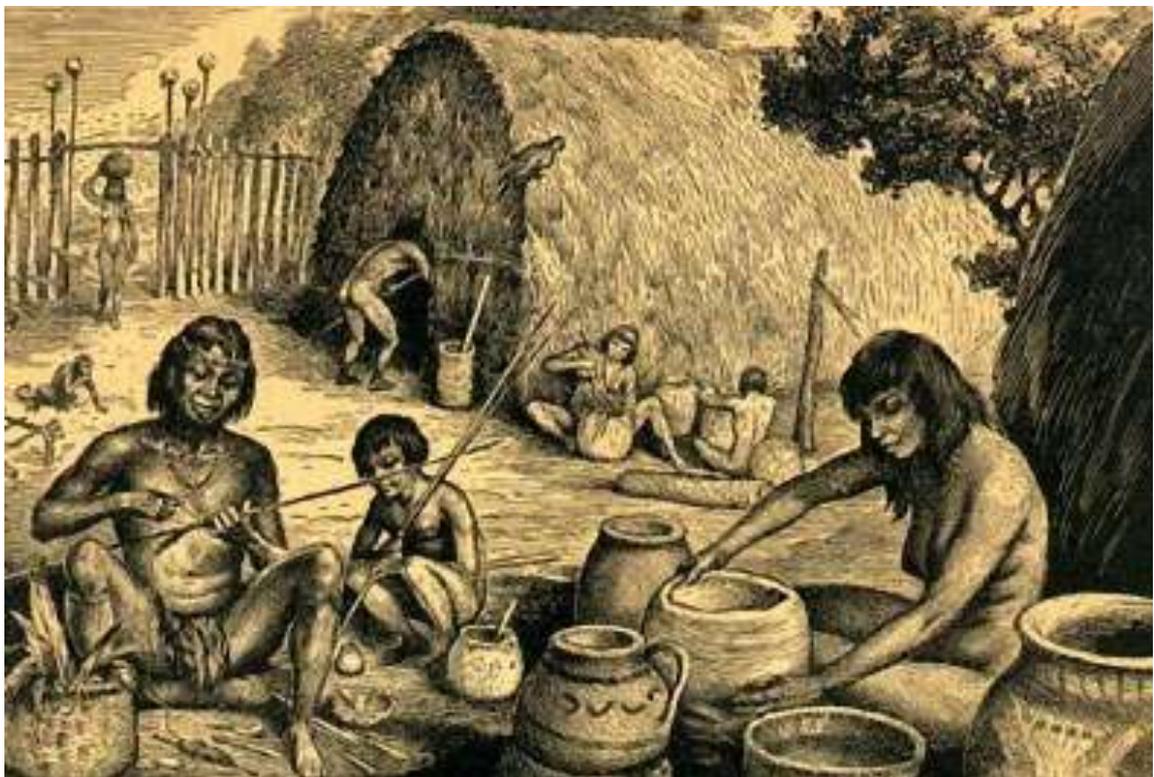
<sup>88</sup> Traducción nuestra. Texto original: "A condição social de vítima é que delimitava o status dos escravos como uma pessoa humana. A perda de prestigio produzida pela derrota graças em grande parte do significado mágico-religioso que esta possuía, encontrava uma compensação natural (dentro da comunidade dos captores, é obvio), na própria situação dos escravos como seres consagrados ao sacrifício ritual. Pelo que se pode inferir tomando por base certas cerimônias incorporadas aos rituais de integração dos prisioneiros (311).

... os escravos disfrutavam, assim, das mesmas probabilidades de atuação social que os senhores, em função evidentemente, do seu sexo e idade. Incorporados ao doméstico do senhor (312), dispunham da mesma liberdade que os demais para escolher as atividades rotineiras compatíveis com seu sexo e idade, e gozavam dos mesmos direitos, com ligeiras variações, quanto à participação dos rituais, à alimentação e à formação de um lar".

<sup>89</sup> Fernandes, Florestan (1970), *op. cit.*, pp. 260-261.



Gravura de Théodore de Bry mostra costelas, pernas e paletas humanas sendo preparados no moquém, a churrasqueira indígena.  
**Figura 35 - Ilustración Antropofagia Tupinambá**



**Figura 36 - Ilustración de la viajen de Hans Staden al Brasil.**

collares<sup>90</sup>, que inscribía un significado simbólico distinto y que traspasaba los signos relacionados con la esclavitud. Era un verdadero calendario de cuenta regresiva que indicaba la fecha de la muerte y que describe las palabras de Thevet:

Se conoce, fácilmente, el tiempo que debe durar el *ceva* por un collar de algodón, en el cual los indios, como si fueran las cuentas de un rosario, ponían ciertos frutos redondos; o, entonces, en lugar de los frutos, huesos de peces o de otros animales. Si los salvajes deseaban conservar la vida del prisionero por espacio de cuatro o cinco lunas, tantas son las cuentas colocadas en el collar, que se ponen en su cuello, las cuales son, después, retiradas, una en cada luna<sup>91</sup>.

De esta manera, creemos que, además de factores subjetivos que no sabemos descifrar relacionados con el sexo, la edad y la función que adquiere el prisionero en la comunidad indígena, en algunos casos él tenía un tiempo predeterminado de vida de acuerdo con las reglas internas de cada comunidad amerindia y que el rito de su muerte pasaba por un largo proceso, esta figura contraria, alegóricamente representaba en cierta forma los antepasados de la comunidad a la que pertenecía anteriormente, y que podían estar todos muertos en batalla o que habían sido devorados por la comunidad del cautivo, de esta manera, el rito representaba una especie de retorno simbólico de sus antepasados al territorio familiar, quizás por estas cuestiones, el cautivo durante el proceso de su muerte, participaba en la cultura y vida de su captor (fig. 36). Era considerado miembro de esta sociedad, como un familiar, tenía todos los derechos garantizados por su captor, tales como: tener una mujer, participar de los ritos de bailar, de alimentarse, beber y comer normalmente, e incluso de forma eventual los hombres capturados podrían acompañarlos en la guerra. Generalmente la boda era celebrada en el quinto día que el prisionero pasaba en la aldea de la mujer, ella

---

<sup>90</sup> Algunas veces los indígenas envuelven el cuello del prisionero con diversos "collarcitos", en lugar de uno solo; los "collarcitos" son en número igual al de las lunas que el hombre tiene que vivir. (Algunas veces os indígenas envolvem o pescoço do prisioneiro com diversos colarzinhos, em lugar de um só; os colarzinhos são em número igual ao das luas que o homem tem que viver). Thevet, *respectivamente, Singularidades*, pág. 239e Ms. In. fol. 54; cf también *Cosmographie*, fol.945.

<sup>91</sup> Según algunos autores, los textos de Thevet son portadores de una gran ingenuidad, que demuestra un carácter verosímil y real de sus relatos, por no pasar por el filtro de la interpretación de la intelectualidad.

Traducción nuestra. Texto original: "Conhece-se, facilmente, o tempo que deve durar a *ceva*, por causa de um colar de algodão, no qual os índios, quais se foram as contas de um rosário, enfiavam certos frutos redondos; ou, então, em lugar dos frutos, ossos de peixe ou de outros animais. Se os selvagens desejam conservar a vida do prisioneiro por espaço de quatro ou cinco luas, tantas são as contas enfiadas no colar, que se põe ao pescoço, as quais são, depois, retiradas, uma em cada lua".



Figura 37 - Ilustración cotidiano Tupinambá.

trabajaba para él de manera normal y cotidianamente hasta el día de su muerte, incluso tenía hijos; antes de la muerte, ella tenía que derramar algunas lágrimas rituales y hacer un pequeño lamento verbal de dolor.

En el momento del rito de muerte propiamente dicho, se preparan todas las personas y el espacio donde se perpetrará la ceremonia, que será realizada públicamente en el centro de la aldea, lugar designado para rituales.

Entendemos que, en el tiempo que antecede al ritual, el prisionero es preparado para él, es especialmente adornado y decorado de forma idéntica a su captor, con la pretensión de que el preso tenga la imagen de un miembro de esta sociedad amerindia; creando así, una identidad visual y cultural homogénea para el rito, que pretendía demostrar de esa forma que existía una asimilación de la cultura de su captor.

También se puede observar la costumbre de entablar un diálogo de palabras altivas e injuriosas repletas de soberbia, que exhala un dolor mutuo e íntimo, entre los dos personajes fundamentales del rito: la víctima y el matador. Otro detalle importante vinculado a la manera de morir es la habilidad del matador y la necesidad de evitar el dolor y la tortura en la muerte, identificados por Manuela L. Carneiro da Costa y Eduardo B. Viveiros de Castro: “debería ser idealmente muerto con un solo golpe de *Ibirapema*<sup>92</sup> (fig. 37) que le debería deshacer el cráneo”<sup>93</sup>. Posteriormente se devoraba su cuerpo siguiendo un riguroso ritual de distribución de sus partes, y el matador partía hacia su retiro<sup>94</sup>.

A través, de la exposición de Viveiros de Castro<sup>95</sup>, podemos reforzar cada vez más la idea de que la antropofagia Tupinambá consistía en un alimento cultural y simbólico, en absoluto podríamos entenderla como un manjar exquisito para saciar el hambre.

---

<sup>92</sup> “Wera-pemme”, bastón del sacrificio.

<sup>93</sup> Traducción nuestra. Texto original: “deveria idealmente ser morto com uma única pancada da ibirapema, a ‘espada’ de madeira que lhe devia esfacelar o crânio”.

Parece ser que la desintegración del cráneo se siguió practicando después del abandono del canibalismo, algunos autores discurren que encontraban, sistemáticamente, los túmulos removidos y el muerto con el cráneo fragmentado del golpe propio de *Ibirapema*, siendo sus muertes ocasionadas por enfermedades variadas.

<sup>94</sup> Manuela L. Carneiro da Costa y Eduardo B. Viveiros de Castro (1986). “Vingança e temporalidade: os Tupinambás”, *Anuário Antropofágico*, 85. p. 59.

Cfr. Rolnik, Suely (2010). *Políticas da hibridação: Evitando falsos problemas*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

<sup>95</sup> Viveiros de Castro (2002), *op. cit.*



Figura 38 - Ilustración del Ibirapema.

Considerándose el canibalismo asociado directamente a la muerte por venganza de los Tupinambá, sabemos que ser muerto y comido por el enemigo era una forma noble de morir entre los indios de origen Tupí<sup>96</sup>, podemos imaginar el choque y el miedo de los europeos que desembarcaban en Brasil, con un punto de vista cosmológico completamente distinto. Y además, de hechos con significado incomprensible, ya que el rito caníbal es abrupto para cualquier otra cultura, que no conozca su sentido cultural, generando de esa manera uno de los motivos por el cual esta práctica fue completamente prohibida internamente entre las etnias.

Si los indígenas intentaban seguir con sus tradiciones podrían sufrir el castigo de la legislación de los blancos, la cual según diversas fuentes seguras, destacando entre ellas la de Viveiros de Castro (2002), no ha sido necesario ser aplicada, por el miedo y el aspecto lábil.

Podemos ver que alrededor de 60 años después de la llegada de los europeos<sup>97</sup>, como ya hemos mencionado anteriormente, el canibalismo, esencial en esta cultura, desaparece sin la utilización de fuerzas militares de los europeos emigrados en el país, afloran de esta manera rasgos incostantes en los indígenas, valiéndose de sus creencias más profundas. Hecho que sin la menor sombra de duda influencia toda la tentativa de catequización de estas comunidades al cristianismo.

No podemos olvidar el fundamental carácter lábil del testimonio referencial señalado por el antropólogo Lévi-Strauss<sup>98</sup>, que define la extinción de la práctica del canibalismo con estas palabras:

Allá donde su práctica parece ser la norma, percíbanse excepciones bajo la forma de reticencia o de repugnancia. El carácter lábil de las costumbres caníbales es algo que llama la atención. En todas las observaciones disponibles, del siglo XVI hasta nuestros días, la vemos surgir, difundirse y desaparecer en un lapso de tiempo muy corto. Es esto, sin duda, que explica su abandono frecuente desde los

---

<sup>96</sup> Hay dos motivos aquí entrelazados, uno de orden escatológico y personal, otro de orden sociológico colectivo. La devoración por los enemigos estaba asociada a un tema característico de las cosmologías Tupi-guarani, el horror al enteramiento y a la putrefacción del cadáver.

<sup>97</sup> Según diversas fuentes, citadas por Viveiros de Castro, las conclusiones que tenemos apuntan la extinción del ritual de canibalismo en la década de 1560 entre los Tupinambá, en contacto directo con los europeos; también afirma el mismo autor que no fue necesaria la utilización de las fuerzas militares, que con la incasable y fatídica catequización jesuita fue suficiente para eliminar esta práctica tan esencial en esta cultura.

<sup>98</sup> Lévi-Strauss, Claude (1984). "Cannibalisme et travestissement rituel", en C. Lévi-Strauss, *Paroles Données*. París: Plon, p.143.

primeros contactos con los blancos, antes mismo de que se dispusiese como medio de coerción.<sup>99</sup>

Investigando un poco más en esta característica de inconstancia de la cultura Tupinambá, nos encontramos con un texto imprescindible, que está precisamente datado en el año 1657. Es un análisis sobre esta etnia, elaborado por el cura misionero Antonio Vieira<sup>100</sup>, que apunta datos fundamentales para la comprensión de esta cultura al escribir el siguiente sermón, denominado del “Espíritu Santo”<sup>101</sup>:

Los que caminasteis por el mundo, y hallasteis el placer de príncipes, vistiesen aquellos cuadros y en aquellas calles de los jardines de dos géneros de estatuas muy diferentes, unas de mármol otras de arrayán. La estatua de mármol es laboriosa y tarda mucho en hacerse, por la dureza y resistencia de la materia; mas después de hecha una vez, no es necesario que le pongan más la mano: siempre conserva y sustenta la misma figura; la estatua de arrayán es más fácil de formar, por la facilidad que doblan las ramas, mas es necesario andar siempre reformando y trabajando en ella, para que se conserve. Si deja el jardinero de asistir, en cuatro días sale un ramo que le traspasa los ojos, sale otro que descompone las orejas, salen dos que de cinco dedos le hacen siete, y lo que poco antes era hombre, ya es una confusión verde de arrayán. He aquí la diferencia entre unas naciones y otras en la doctrina de la fe. Hay una naciones completamente duras, tenaces y constantes, las cuales dificultosamente reciben la fe y dejan los errores de sus antepasados; resisten con armas, dividen con el entendimiento, repugnan con la voluntad, ciérranse, obstínanse, argumentan, replican, dan gran trabajo hasta rendirse; mas, una vez rendidas, una vez que reciben la fe, quedan firmes y constantes como una estatua de mármol: no es necesario trabajar más con ellas. Existen otras naciones por el contrario —y estas son las de Brasil— que reciben todo lo que les enseñan con gran docilidad y facilidad, sin argumentar, sin replicar, sin dudar, sin resistir; mas son estatuas de arrayán que, en levantando la mano y la tijera el jardinero, luego pierden la nueva figura, y tornan a la bruteza antigua y natural, y a ser arbusto como antes eran. Es necesario que asista siempre a estas estatuas el maestro de ellas: una vez, que les corte el que cercene a los ojos, para que crean lo que no ven; otra vez, que les corte el que reaparece con vigor en las

---

<sup>99</sup> Traducción nuestra.

<sup>100</sup> El cura Antonio Vieira (Lisboa, 6 de febrero de 1608—Salvador de Bahía, 18 de julio de 1697), era uno de los mayores defensores de la esclavitud de los indígenas en el Brasil Colonia. Conocido por los indígenas por "*Paiçú*" (Padre Grande, en Tupi), Vieira llegó a Brasil con solamente 6 años, su padre era funcionario de la corte portuguesa. A los 15 años ingresó en la compañía de Jesús, formándose en 1626, además de teología Vieira estudió lógica, física, metafísica, matemática y economía. Ejerció como profesor de humanidades y también de retórica en Brasil; además, trabajó como orador de la corte portuguesa, llegando a ser una persona vital en la corte portuguesa en el siglo XVI, en temas de política exterior. Por otro lado, como misionero en Brasil ha destacado en la defensa de la explotación, como esclavos, de los indígenas brasileños, apuntalando desde este momento los derechos humanos de los ciudadanos. Además, Vieira se consolidó como un gran y productivo escritor del barroco en portugués, escribió más de 200 sermones y cerca de 500 cartas y profecías, documentos que forman parte de una sólida base para la historia brasileña.

<sup>101</sup>Vieira, Antonio (1957 [1657]). "Sermão do Espírito Santo", en *Sermões*. São Paulo: Editora das Américas, vol. 5, pp. 185-252.

orejas, para que no den oídos a las fábulas de sus antepasados; otra vez que les descepen lo que reaparece con vigor en los pies, para que se abstengan de las acciones y la costumbre bárbaras de la gente pagana. Es solo de esta manera, trabajando siempre contra la naturaleza del tronco y el humor de las raíces, que se puede conservar en estas plantas rudas y, de forma no natural, la compostura de las ramas.<sup>102</sup>

Como podemos observar en este sermón el sacerdote compara la cultura brasileña con la europea por medio de metáforas, refiriéndose a la escultura hecha de mármol y la de arrayán, aludiendo a la dificultad que existe en convertir a un europeo en cristiano, no obstante después de la conversión posiblemente este sea eternamente católico convicto y practicante, porque la cultura de estas naciones son sólidas y tienen un mayor desarrollo<sup>103</sup>, vinculados a la amplitud del conocimiento, proporcionando una mayor comprensión del contexto y compromiso con el mismo; por otro lado, la cultura amerindia del territorio brasileño está representada por la escultura de arrayán que tiene características completamente distintas, es muy blanda, proporcionando una enorme facilidad al modelarla, dejando fluir de esta manera, una admisión de conceptos impuestos, completamente diferentes a los suyos, revelando aspectos de su forma de

---

<sup>102</sup> Traducción nuestra. Texto original: "Os que andassem pelo mundo, e entrassem em casas de prazer de príncipes, veriam naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria, mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva y sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que dobram as ramas, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Deixa-se o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe decompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificulosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas uma vez rendidas, uma vez que recebem a fé, ficam nelas firmes e constantes como estátua de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrario – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não veem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raíces, se ode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos".

<sup>103</sup> El desarrollo al que se refiere Vieira, tiene que ver con la relación del hombre con la naturaleza; paulatinamente las sociedades se alejan del medio natural, por medio de las conquistas del medio industrial e intelectual, que desencadenan la fragmentación del conocimiento en distintas áreas, factor que facilita una catequización de cierta forma consciente y duradera.

sociabilidad, que identifican en esta cultura una aceptación instantánea y cargada de dulzura con una extraordinaria receptividad, sin la menor necesidad de una argumentación consistente; facilitando la catequización, sin embargo momentánea e inestable.<sup>104</sup>

Los distintos análisis realizados de los Tupinambá por los misioneros y estudiosos europeos coinciden en su mayoría en que existe una inconstancia, una versatilidad latente y demasiado fuerte para cambiar de forma definitiva esta sociedad y como podemos observar esta inconstancia influye en la posibilidad de conservar hechos fundamentales y ancestrales de su propia cultura. Esto significa que los Tupinambá estaban predispuestos a asimilar la cultura del otro, de forma caníbal, también como forma de preservar su propia cultura.

Todos los distintos autores del siglo XV y XVI, analizados por Lévi-Strauss<sup>105</sup> y por Viveiros de Castro<sup>106</sup>, concuerdan en la imposibilidad de adoctrinarlos al cristianismo y esclavizarlos para el trabajo forzado, hecho por el cual los europeos tuvieron que importar esclavos africanos para la explotación de la agricultura, después de ocupar unilateralmente las tierras brasileñas.

Esta “inconstancia del alma salvaje”<sup>107</sup> reconocida por todos, es la denominación de un libro de Viveiros de Castro en el cual desvela la investigación, con bastante perspicacia, de las líneas y entrelíneas escritas sobre la sociedad Tupinambá, además el libro contiene informaciones sobre otras etnias y amplía profundamente la visión cosmológica de los amerindios.

Buarque de Holanda<sup>108</sup>, considerado por Viveiros de Castro, entre otros autores, como poseedor de una visión más acertada desde el punto de vista político, nos proporciona una visión complementaria, que podemos observar en sus palabras al analizar la época de la colonización europea en Brasil:

Los antiguos habitantes de la Tierra difícilmente se acomodaban... al trabajo esmerado y metódico que exige la explotación de los cañaverales. Su tendencia espontánea era realizar actividades menos sedentarias y que pudiesen ejercer sin regularidad, sin vigilancia y fiscalización de extraños. Versátiles al extremo, eran

---

<sup>104</sup> Esta metáfora posibilita una mayor comprensión de la cultura brasileña, que hasta nuestros días conserva estos rasgos en su más profunda estructura.

<sup>105</sup> Lévi-Strauss, C. (1989). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus.

<sup>106</sup> Viveiros de Castro, E. (2002), *op. cit.*

<sup>107</sup> Este libro de Viveiros de Castro quizá podría ser considerado uno de los más importantes para la comprensión de las influencias históricas en la formación del pensamiento de la sociedad brasileña contemporánea.

<sup>108</sup> Buarque de Holanda, Sérgio (1936). *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 43.

incapaces de mantener cierta noción de orden, constancia y exactitud, que en el europeo son como una segunda naturaleza y parecen requisitos fundamentales de la existencia de la sociedad civil<sup>109</sup>.

La llegada de los europeos a Brasil proporciona datos que nos llevan a pensar que se inicia un proceso de aculturación del pueblo Tupinambá, en realidad al aceptar con tanta facilidad el acto de la “catequización” (fig. 38 y 39) europea, están siendo más auténticos que nunca; posteriormente a la lectura del sermón de Vieira<sup>110</sup>, el antropólogo Viveiros de Castro<sup>111</sup> expresa que “el arrayán tiene razones que el mármol desconoce”. También enfatiza que “incorporar al otro es asumir su alteridad, el transformarse en blanco y cristiano de los Tupinambá no correspondía en nada a lo que los europeos deseaban”<sup>112</sup>.

Pensamos entonces, bajo la óptica de Viveiros de Castro, con la que estamos plenamente de acuerdo, que absorber al otro sería alterarse, ellos querían transformarse en blancos de la misma forma que deseaban que los blancos se convirtiesen en Tupinambá; observamos de esta manera que hay una mutación de la comunidad entera, a través del rito del canibalismo.

En realidad, cuando los Tupinambá practicaban el canibalismo con sus enemigos, en su cosmología, era la forma más noble de tratarlos, pues ellos mismos deseaban ser devorados por sus enemigos para garantizar la preservación de su cultura y su propia existencia, entendemos que el canibalismo era una forma de concretizar un concepto particular de inmortalidad; el hecho de ser matado y devorado por el otro significaba que un pequeño fragmento de su cuerpo servía de alimento al contrario y que esa diminuta fracción humana nutría al otro de una fuerza simbólica, donde revelaba un pasado de glorias mutuas y permitía la supervivencia histórica y cultural que uno lleva, de toda su cultura, en su propia existencia. Además, su muerte será el motivo por el cual el matador tatuará en su propia carne un nuevo nombre, su muerte proporciona una nueva vida, asociada a

---

<sup>109</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Os antigos moradores da terra dificilmente se acomodavam ao trabalho acurado e metódico que exige as explorações dos canaviais. Sua tendência era para atividades menos sedentárias e que pudessem exercer-se sem regularidade forçada, sem vigilância e fiscalização de estranhos. Versáteis ao extremo, eram-lhes inacessíveis certas noções de ordem, constância e exatidão, que no europeu, forma como uma segunda natureza e parece requisitos fundamentais da existência da sociedade civil”.

<sup>110</sup> Vieira, Antonio (1957 [1657]), *op. cit.*

<sup>111</sup> Viveiros de Castro (2002), *op. cit.*

<sup>112</sup> *Ibidem* p. 221.



**Figura 39 - Catequización de los indios brasileños**



**Figura 40 - Catequización brasileña**

las anteriores, una especie de reencarnación del otro o de muchos otros en un mismo cuerpo, cambiando el status a su matador, redimensionando el ser individual en un ser colectivo, que representa toda la comunidad<sup>113</sup>.

Siendo así, retomamos a Viveiros de Castro cuando dice que “la guerra de venganza Tupinambá era la manifestación de una heteronimia primera, el reconocimiento de que la heteronimia era la condición de la autonomía”<sup>114</sup>.

De esta manera, el Tupinambá se reconocía a sí mismo en el otro y evidentemente veía el antagonismo cultural del otro deseando integrarlo como propio, por eso lograron una valiente resistencia para mantener su cultura ante los enemigos europeos<sup>115</sup>, que utilizaron la razón de forma exorbitante contra sus enemigos de otra cultura completamente distinta, de forma que paulatinamente acabaron exterminando completamente a la sociedad Tupinambá. Quedando, prácticamente, solo la interpretación de las historias contadas por los propios europeos en el proceso de colonización y catequización, dominantes del territorio real, como también del territorio mágico-religioso que sustenta los valores espirituales.

Para mayor comprensión del canibalismo Tupinambá es vital discurrir sobre la figura del matador en esta sociedad, en palabras de los antropólogos Manuela Carneiro y Viveiros de Castro: “luego de matar al enemigo, el ejecutor se cambiaba el nombre y era marcado con escarificaciones en su cuerpo, durante un prolongado y estricto retiro”<sup>116</sup>.

Esto significa que el matador no participa del banquete social caníbal, su conmemoración es solitaria y sacia otras necesidades del ser: la de alimentar el espíritu colectivo Tupinambá, por medio de valores profundamente simbólicos; mientras todo el cuerpo social ingería la carne del *sacrificado*, como una forma de asimilación del otro, el matador tenía prohibido ingerir la carne del enemigo, su alteridad sostiene la simbología trascendente, pero esta figura se dilata y en su cuerpo penetra el otro, por medio de estampaciones en su propia carne,

---

<sup>113</sup> *Idem*.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>115</sup> Según Viveiros de Castro, “los europeos, llamados karaiba, terminaban trayendo lo opuesto de lo que los Karaiba prometían: en vez de herencia migratoria, formación de aldeas forzada; en lugar de larga vida y abundancia sin esfuerzo, muerte por epidemias y trabajo esclavo; en lugar de victoria sobre los enemigos, prohibición de guerra y canibalismo; en lugar de libertad matrimonial, nuevas restricciones”.

<sup>116</sup> Carneiro y Viveiros de Castro (1986), *op. cit.*

grabándole a sangre un nuevo nombre, que simboliza para la colectividad la adquisición del otro.

Podemos entenderlo con claridad en las palabras de Suely Rolnik:

Y así, con el correr del tiempo, los nombres se iban acumulando, con cada incorporación de un nuevo enemigo, acompañados de los respectivos dibujos tallados en la carne: y cuantos más nombres se grababan en su cuerpo, más prestigio se granjeaba su portador. La existencia del otro —no uno sino muchos y diversos— se inscribía así de manera indeleble en la memoria del cuerpo.<sup>117</sup>

Así, el matador por medio del dolor personal trasciende el significado del individuo como ser único, pasando a representar un ser colectivo, como dijimos anteriormente, y evidentemente en esta simbología se alimenta de forma colectiva el espíritu de la aldea y se transforma el banquete caníbal en cultural, las huellas incrustadas de forma permanente en su cuerpo proporcionan una especie de memoria honorífica, y representan la historia de valor y poder de su pueblo, su cuerpo se convierte en una especie de insignia de su sociedad, sustentando el valor simbólico y cosmológico del rito (fig. 40 y 41).

Entonces, tenemos dos estados de espíritu en el rito, el dolor y la alegría, que conviven simultáneamente en la ceremonia, al mismo tiempo que todos festejan la victoria general designada en la persona, simbólicamente, del matador, este celebra el funeral de forma solitaria y sin ingerir la carne del enemigo, su propio cuerpo simboliza el otro. En realidad, el rito es un momento de fusión de los dos seres contrarios. Cuando el matador acaba de matar al enemigo, hay que retirar el bastón que se ha utilizado para matar, porque el matador entra en un proceso confuso de recepción del otro y puede seguir matando algún miembro de su propia comunidad, tan fuerte es su sentimiento de transformarse en su contrario.

Después de lo expuesto, pensamos que los indios Tupinambá tenían como símbolo mayor de su cultura el canibalismo, como medio de fusión del otro con el yo y, por lo tanto, se trata de una intensificación del sujeto, como factor inherente de crecimiento y consecuentemente del mantenimiento de su cultura y soberanía. Después de su exterminación, los Tupinambá han dejado un legado cultural sedimentado en la sociedad brasileña y que inevitablemente sería rescatado. De hecho, en la modernidad brasileña estos conceptos empiezan a aflorar.

---

<sup>117</sup> Rolnik, Suely (2009), *op. cit.*

Evidentemente, por estas razones, la idea de antropofagia delineada por Oswald de Andrade en la modernidad bucea en las raíces indígenas, los primeros habitantes del territorio brasileño, e inevitablemente remite a la práctica caníbal de los amerindios Tupinambá, que como ya describimos anteriormente, es parte de un complejo ritual de muerte y devoración de los enemigos, donde el canibalismo es la consolidación final del rito.

Además, esta concepción ha sido ampliada por la creación artística contemporánea a partir del Movimiento Neoconcreto, como veremos en el desarrollo de algunos de los artistas seleccionados para esta tesis, veremos que la antropofagia nutre distintos artistas brasileños. Cabe abarcar en esta tesis los tres artistas que representan de forma más efectiva la vertiente del movimiento Neoconcreto que nos interesa —y que se nutren de forma evidente de la antropofagia Tupinambá retomada por Oswald de Andrade—: Lygia Pape, Hélio Oiticica (fig. 42) y Lygia Clark (fig. 43). A pesar de estos rasgos compartidos en los tres artistas, decidimos que Pape es la más representativa para este capítulo, porque esta artista asume a propósito la cultura Tupinambá en su creación artística, dedicándoles toda una serie denominada “Manto Tupinambá” (fig. 44 y 45), donde la artista homenajea la cultura Tupinambá al mismo tiempo que provoca una relectura de la cultura Tupinambá por medio de la recuperación de la imagen de referencia del Manto Tupinambá, que se encuentra en los museos europeos y sin ninguna representación en su país de origen, el Brasil (fig. 45).

Volviendo a la antropofagia de Oswald, subrayamos el pensamiento del científico político Giuseppe Cocco<sup>118</sup> cuando afirma que “el Manifiesto Antropófago se solidificó como una indiscutible anticipación política y una lucidez adquirida por una afortunada intuición teórica”<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Giuseppe Cocco es un científico político en Brasil, doctorado en Historia Social en la Universidad de París 1, en 1993. Es profesor titular de en la Universidad de Río de Janeiro.

<sup>119</sup> Cocco, Giuseppe (2009). *Cocco, Giuseppe (2009). “Antropofagias, racismos y acciones afirmativas”, Scielo Colombia-Scientific Electronic. Library Online Nómades*, num. 30, jan/jun. Disponible en: [http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-75502009000100005&lng=pt&nrm](http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000100005&lng=pt&nrm) [Acceso el 10 de diciembre de 2020].



Figura 41 - Ilustración del Canibalismo Tupinambá



Figura 42 - Ilustración del canibalismo Tupinambá

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 43 - Hélio Oiticica, *Tropicália* 1967.



Figura 44 - Lygia Clark. Ação '*Baba Antropofágica*', Rio de Janeiro, 2011.



**Figura 45 - Lygia Pape, *Manto Tupinambá*, 2000.**



Figura 46 - *Manto Tupinambá*. Museu Nacional da Dinamarca, 1644.

Ha influido las nuevas lecturas de la sociedad y futuros conceptos filosóficos, políticos, antropológicos<sup>120</sup>, además de influir en la producción artística contemporánea, constituyendo un nuevo marco. Para esto es de vital importancia conferir a la imagen (fig. 26) los apuntes del propio<sup>121</sup> Oswald de Andrade<sup>122</sup>. “Es fundamental que en el acto antropófago se reestablezca el sentido de comunión con el enemigo valiente. Los indígenas no devoraban por gula. Era un acto simbólico y mágico en el que se halla toda su comprensión de la vida y del hombre”<sup>123</sup>.

Esto expresa la aguda sensibilidad perceptiva de Oswald de Andrade de los valores culturales profundamente arraigados y que servirá de clave para comprender el concepto de glocalización<sup>124</sup> (localización y globalización), utilizado por el sociólogo Roland Robertson<sup>125</sup> y adecuado para entender los valores culturales locales, en este caso, de la cultura brasileña. Esto significa que a partir del reconocimiento de los valores locales, el pensamiento y el arte brasileño toman nuevas dimensiones. Asimismo, el concepto cultural caníbal establece un discurso en la creación artística brasileña con el circuito internacional, instaurando una puerta histórica que ha conducido a la visibilidad del arte brasileño mundialmente.

Desde el punto de vista histórico, Oswald de Andrade (1991), en su análisis, se encamina hacia al proceso político e histórico brasileño, creando teorías

---

<sup>120</sup> Pensamos que Oswald de Andrade ha abierto una vía una de extrema importancia para la contemporaneidad con el concepto de antropofagia, que valora tanto los valores globales insertados en el contexto cultural brasileño relativos a la hibridación y multiculturalismo

<sup>121</sup> Andrade, Oswald de (1991a). “Informe sobre el Modernismo”, conferencia pronunciada el 15 de octubre de 1945 em São Paulo, en Oswald de Andrade, *Estética e Política. Obras Completas*. São Paulo: Globo, p. 45.

<sup>122</sup> Traducción nuestra. Texto original: “É primordial que no ato antropófago se restaure o sentido de comunhão com o inimigo valente. O indígena não devorava por gluttonia. Era um ato simbólico e mágico no que se encontra com toda a sua compreensão da vida e do homem”.

<sup>123</sup> Traducción nuestra. Texto original: “É primordial que no ato antropófago se restaure o sentido de comunhão com o inimigo valente. O indígena não devorava por gluttonia. Era um ato simbólico e mágico no que se encontra com toda a sua compreensão da vida e do homem”.

<sup>124</sup> El concepto de glocalización, de la forma que Roland Robertson planteaba, ha sido redefinido posteriormente por varios autores como Beyer, Roudometof y Vásquez, que fortifican el entrelazamiento entre local y global, no significando que los contextos locales estén en oposición a los procesos globales. El argumento de Robertson a favor del localismo no es un argumento de (auto) defensa local “comunitaria” contra la presión externa. Para él, en contraste con el “paradigma nostálgico” que opone la globalización a los lugares una vez seguros y prósperos de la “comunidad” y la “nación”, “la globalización implicó la reconstrucción, en cierto modo, de la producción del ‘hogar’, la ‘comunidad’ y la ‘localidad’. En este sentido, el lugar [...] puede ser considerado, sujeto a algunas calificaciones, como un aspecto de la globalización”. La relación entre los dos es de “simultaneidad e interpenetración”. Por tanto, niega una mera oposición entre lo global y lo local, lo universal y lo particular, lo internacional y lo nacional.

<sup>125</sup> Robertson, Roland (2000). “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad”, *Zona Abierta* 92-93, pp. 213-242.

inusitadas al rebuscar en las raíces brasileñas, influenciando el pensamiento contemporáneo de forma interdisciplinar y abarcando la política, la antropología, la historia, la historia del arte, la sociología, la filosofía y la estética, entre otras disciplinas.

Para García Canclini<sup>126</sup>

lo local no puede ser comprendido en ausencia de lo global ya que nuestras sociedades híbridas se caracterizan por una antropofagia selectiva, ávida de incorporar elementos de fuera pero enriqueciéndolos con las propias señas de identidad culturales (construcción de lo glocal).

Podemos ver en textos de autores contemporáneos como el científico y político Giuseppe Cocco:

Los notables signos de la potencia política y teórica de Oswald de Andrade se encuentran, sin duda, en los trabajos de uno de los más creativos e interesantes antropólogos actuales: Eduardo Viveiros de Castro (2002). En él, la innovación revolucionaria de los antropófagos modernistas es una referencia evidente, que le permite explicitar las implicaciones políticas globales y actuales de sus investigaciones sobre el canibalismo tupi, en la perspectiva del racionalismo amerindio<sup>127</sup>.

Como también Suely Rolnik<sup>128</sup> con su descripción del denominado *know-how* antropofágico:

Restringido a las vanguardias artísticas y culturales, cobran cuerpo en una amplia y audaz experimentación cultural y existencial. Tal movimiento —al que se le asignó el nombre de “contracultura”— constituyó una reacción epidérmica de toda una generación a la sociedad disciplinaria, con su subjetividad y su cultura identitarias, propias del capitalismo industrial, en los países en que este era el régimen dominante. Ese fue el caso de Brasil, donde entonces también se reactualizó el ideario antropofágico de la vanguardia local. Reavivado y transfigurado, características cruciales de la singularidad de este movimiento en el país, en la vida cotidiana y en diferentes terrenos de la cultura (el tropicalismo, la más conocida internacionalmente, constituye tan solo una de sus expresiones). Esto daba a los

---

<sup>126</sup> García Canclini, Néstor (2003). “Noticias recientes sobre la hibridación”, *Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review*, num. 7, pp. 1-10. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion> [Acceso 5 de febrero de 2013].

<sup>127</sup> Cocco (2009), *op. cit.*

Los notables signos de la potencia política y teórica de Oswald de Andrade se encuentran, sin duda, en los trabajos de uno de los más creativos e interesantes antropólogos actuales: Eduardo Viveiros de Castro. En él, la innovación revolucionaria de los antropófagos modernistas es una referencia evidente que le permite explicitar las implicaciones políticas globales y actuales de sus investigaciones sobre el canibalismo tupi, en la perspectiva del racionalismo amerindio.

<sup>128</sup> Rolnik (2010), *op. cit.*

brasileños un cierto *know-how* en la invención de esa especie de terapéutica social micropolítica que se buscaba colectivamente en el ámbito internacional.<sup>129</sup>

Podemos descubrir de esta manera la influencia de Oswald de Andrade en el pensamiento contemporáneo brasileño. Al analizar el manifiesto modernista y otros escritos, vemos que la concepción de ese manifiesto tenía el propósito desarrollar otra lectura contracolonial de la cultura brasileña. En este manifiesto la cultura europea esta puntualizada como el alimento fundamental, para ser devorada y asimilada; pasando así a formar parte de la esencia del saber brasileño, este es el banquete espiritual, el manjar de los dioses de la modernidad artística y cultural de Brasil. La identidad original, la brasilidad ahora estaría constituida por una mezcla de lo cosmopolita y lo particular (local), estaría localizada en el territorio nacional; enfocado a lo mítico y a lo empírico; abarcando desde un espacio ancestral hasta lo más vanguardista; devorando el hecho histórico, que se inaugura con el descubrimiento y colonización de las tierras brasileñas, primero por los portugueses, y después por los demás europeos. Nutrición integradora entre el origen y la actualidad, que sintetiza lo antropológico, no como hecho de estudio, sino como circunstancia vital y vivenciada cotidianamente.

Directamente vinculado a las artes plásticas, el hecho caníbal es resucitado nuevamente en la contemporaneidad por los comisarios brasileños Paulo Herkenhoff, curador general, y Adriano Pedrosa<sup>130</sup>, curador adjunto, de la 24ª Bienal de São Paulo denominada: “Núcleo Histórico: Antropofagia e Historias de canibalismo”, realizada en el año 1998 (fig. 43). En esta muestra existe, de forma

---

<sup>129</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Restrito das vanguardas artísticas e culturais e ganham corpo numa ampla e audaz experimentação cultural e existencial. Tal movimento, ao qual foi atribuído o nome de “contracultura”, constituiu uma reação epidémica de toda uma geração à sociedade disciplinar, com sua subjetividade e sua cultura identitária, próprias do capitalismo industrial, nos países em que este era o regime dominante. Esse foi o caso do Brasil, onde então também se reatualizou o ideal Centro-Oeste da vanguarda local. Reavivando e transfigurado, características cruciais da singularidade deste movimento no país, na vida cotidiana e em diferentes terrenos da cultura (o tropicalismo, a mais conhecida internacionalmente, constitui apenas uma de suas expressões). Isto dava aos brasileiros um certo *know-how* na invenção dessa espécie de terapêutica social micropolítica que se buscava coletivamente no âmbito internacional”.

<sup>130</sup> La invitación de Adriano Pedrosa para ser el curador adjunto de la 24ª Bienal de São Paulo tiene una importancia fundamental, porque Pedrosa es un comisario que tiene un papel principal en la divulgación del arte brasileño del siglo XXI en el contexto internacional. Es perceptible que, en sus eventos como comisario, hay una gran predisposición a rescatar los conceptos del modernismo brasileño, a partir del Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade. Es propio de ese comisario relacionar orígenes históricos con la contemporaneidad artística, muchas veces actúa en un espacio que nos interesa mucho, subrayando límites entre el arte contemporáneo que se nutre y realimenta de la propia cultura, que proporciona un arte redimido con incorporación y reapropiación de hechos culturales en la creación artística.

latente, el rescate de los conceptos de antropofagia de Oswald de Andrade, que hace alusión, precisamente, a la etnia Tupinambá, la única que en Brasil practicaba la antropofagia, más precisamente el denominado exocanibalismo<sup>131</sup>, que consiste en devorar el cuerpo de sus adversarios, como todo lo descrito anteriormente, pero solo de aquellos considerados más valientes, ya que así certificaban en una asimilación la incorporación de sus valores más importantes relacionados con la valentía, la fuerza, la inteligencia, y por lo tanto pasar así a formar parte de su propio cuerpo como un todo.

Por ello, vemos que la antropofagia, lejos de ser una manifestación cruel y sádica para quien la practica, tiene el sentido de constituirse en un crecimiento

---

<sup>131</sup> La antropofagia también puede ser clasificada como “exocanibalismo”, que se comen al contrario, y “endocanibalismo”, que quiere decir que se comen a sí mismos, a su propia familia, padre, madre, hijos; esta última fue practicada por las tribus Guayaki, localizadas en Paraguay.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

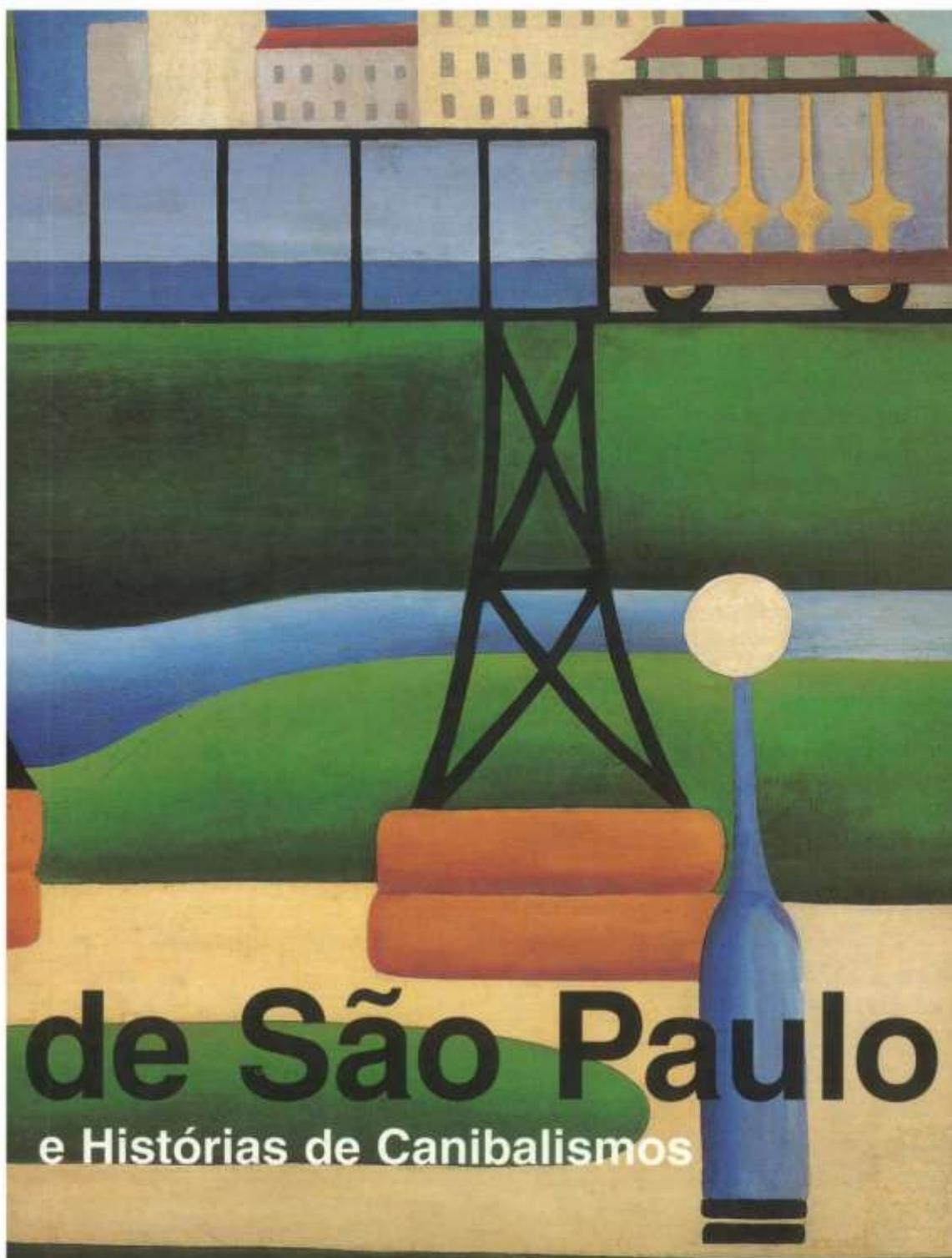


Figura 47 - Capa del catálogo de la 24ª Bienal de São Paulo, 1998.

personal y colectivo. Es una incorporación del sacrificio, para sumar la grandeza del otro con la propia; es una ampliación del propio ser; una asimilación espiritual, y no solo un alimento para el cuerpo. Así, la carne humana consumida era la preferida de los Tupinambá, que se parecía a la carne del cerdo, pero devorada solo en las ocasiones especiales, por considerarse un banquete espiritual.

La osadía de los comisarios del “Núcleo Histórico”, Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, en cambiar el planteamiento de la Bienal de São Paulo, acostumbrada a ser un reflejo casi exclusivo de la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel, puede ser apreciada en palabras de Paulo Herkenhoff:

La bienal de São Paulo es un evento inmenso producido en un período de un año y medio. La participación de decenas de comisarios produce dificultades de concreción de sus “temas” a través de obras. Algo ocurría y no se enunciaba en las bienales: la multiplicidad, la disparidad, la contradicción de interpretaciones, o hasta la confrontación o la negación del tema. La antropofagia en cuanto concepto de estrategia cultural, y sus relaciones con el canibalismo, ofreció un modelo de dialogo —el banquete antropófago— para la interpretación. El movimiento de recolectar o estimular interpretaciones, llegando a centenares de conceptos, concepciones, acepciones, elementos, aspectos, etc. demostró la riqueza de la cuestión de la antropofagia. Incentivamos la emergencia de su inmensidad conceptual que centrifuga como montaje de un *thesaurus*<sup>132</sup>. Después de esta aparente dispersión, estimulamos un movimiento centrífugo de cada comisario. Extrañamente, la antropofagia —ambivalente y polémica— propició en cada interpretación una relación trasparente curaduría/obra/público. Comprender la inmensidad significó entender que el “Núcleo Histórico” no sería una enciclopedia del canibalismo, ni que la bienal agotaría la cuestión. De ahí, la opción por cortes, recortes, ejemplos en deliberada exploración de la ambivalencia. Diferenciamos antropofagia como tradición cultural brasileña, práctica simbólica, real o metafórica de la devoración del otro<sup>133</sup>.

Esta edición de la bienal de São Paulo<sup>134</sup>, propició a varios comisarios reflexionar sobre la creación de artistas de varios países, tanto del pasado como los contemporáneos, desde un punto de vista antropófago, sobre todo fue como

---

<sup>132</sup> Del latín que significa “tesoro”. Un *thesaurus* es una lista estructurada de enunciados de conceptos. Dichos enunciados tienen la función de representar de forma unívoca el contenido conceptual de un sistema documental, tanto de los documentos que contiene como de las preguntas que se le plantean.

<sup>133</sup> Herkenhoff, Paulo (1998). *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de Canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 23.

No es nuestro objetivo aquí reconstruir el conjunto de trabajos que conceptúan el canibalismo en la contemporaneidad. Nos quedaremos solo con algunas pinceladas del texto de presentación del catálogo, de Paulo Herkenhoff, que fue el idealizador del evento. Para profundizar en el tema, sugerimos la lectura del catálogo de la Bienal.

<sup>134</sup> Para profundizar en la visión antropófaga del arte, merece la pena echar un vistazo en el catálogo de la bienal de São Paulo, que muestra distintos posicionamientos históricos, y además amplía consideradamente nuestro entendimiento del canibalismo como concepto cultural.

una llamada de atención hacia el arte brasileño. Así, un concepto fundamental para la comprensión del arte brasileño ha sido debatido y comprendido de forma contundente por el circuito internacional del arte, encauzando otra vía de ver, de analizar y de expresar el universo creativo.

De todo lo expuesto, concluimos que el canibalismo brasileño, desde su versión primitiva de los *Tupinambá*, tiene un eje que solidifica ese concepto, como un alimento cultural y por lo tanto simbólico. Investigando el arte contemporáneo brasileño, nos topamos con la obra vital de Lygia Pape que tiene gran parte de su creación enfocada para conducirnos a este concepto de antropofagia e introducir el concepto de antropoemia, creado por Lévi-Strauss<sup>135</sup>, ambos fundamentales en la comprensión del arte brasileño contemporáneo:

No obstante, sobre todo debemos convencernos de que ciertas costumbres que nos son específicas, si son consideradas por un observador oriundo de una sociedad diferente, les parecerían de naturaleza idéntica a la de esa antropofagia que nos aparecen ajena a la figura de civilización. Pienso en nuestras costumbres judiciales y penitenciarias. Al estudiarlas desde de fuera, quedaríamos tentados a contraponer dos tipos de sociedad: la que practica la antropofagia, esto es, que vislumbra en la absorción de ciertos individuos con fuerza tremenda el único medio de neutralizarlos, y hasta beneficiarse de ellos; y las que, como la nuestra, adoptan lo que podrían llamar *antropoemia* (del griego *emein*, “vomitar”). Colocadas ante el mismo problema, escogerán una solución inversa, que consiste en expulsar a esos seres tremendos fuera del cuerpo social, manteniéndolos temporal o definitivamente aislados, sin contacto con la humanidad, en establecimientos destinados a esa finalidad.<sup>136</sup>

### 3.2. Lygia Pape y la latencia de una mirada caníbal.

---

<sup>135</sup> Lévi-Strauss (1996), *op. cit.*, p. 366.

<sup>136</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Mas, sobretudo devemos nos convencer de que certos costumes que nos são específicos, se considerados por um observador oriundo de uma sociedade diferente, parecer-lhe iam de natureza idêntica a dessa antropofagia que nos afigura alheia a figura de civilização. Penso em nossos costumes judiciários e penitenciários. Ao estudá-los de fora, ficaríamos tentados a contraponer dois tipos de sociedade: a que pratica a antropofagia, isto é, que exergam na absorção de certos indivíduos detentores de força tremenda o único meio de neutralizá-las, e até de se beneficiarem delas; e as que, como a nossa, adotam o que poderiam chamar de *antropoemia* (do grego *emein*, “vomitar”). Colocadas diante do mesmo problema, elas escolheram solução inversa, que consiste em expulsar esses seres tremendos para fora do corpo social, mantendo-os temporária ou definitivamente isolados, sem contacto com a humanidade, em estabelecimentos destinados a esse fim”.

Lygia Pape participa, junto con Hélio Oiticica y Lygia Clark —sobre los que trataremos más adelante—, de los grupos y movimientos más importantes en la formación de la vanguardia brasileña, en especial del Movimiento Neoconcreto, a partir de los años 50. Así, con el *Ballet Neoconcreto*, realizado en 1958 (fig.), la artista fue la primera en referirse a la participación del cuerpo del ritual en la creación contemporánea brasileña. En esta obra ya plantea también una nueva relación con el espacio y el tiempo.

Igualmente en 1959 con el *Libro de la creación*, se contempla el espacio real como un lugar para la participación del espectador, que se constituye en eje básico para su consecución. Estas cuestiones son vitales para nuestro interés, dentro del marco creativo brasileño, porque conducen al arte por establecer una unicidad y una relación entre arte y vida que posteriormente serían explorados, con Hélio Oiticica y Lygia Clark, hasta llegar a las propuestas más contemporáneas por su interés en las interrelaciones con las culturas indígenas de la floresta. Aquí la referencia del creador y del sujeto es la propia vida, por lo tanto, la obra instaura un espacio individualizado y experiencial, volcado sobre lo mítico y antropológico.

Así, el crítico y teórico Mário Pedrosa en la presentación del libro<sup>137</sup> dedicado a Pape y que fue editado por la Fundación Nacional de Arte (FUNARTE) de Río de Janeiro, declara que, de todos los artistas que actuaban en ese momento, “Lygia Pape era la más rica en ideas”<sup>138</sup>. Ciertamente la creación de Lygia no está predeterminada, su espacio creativo es abierto. Esto explica su precoz abertura hacia planteamientos interdisciplinarios. Todo ello está directamente vinculado a su desarrollada percepción, a su capacidad de sentir y expresar esas sensaciones. En las declaraciones posteriores de la propia Lygia Pape esta metodología:

De repente, pintura no era solo pintura, poesía no era solo poesía, y comenzaron a mezclarse los lenguajes. Entonces la escultura dejó de tener una posición privilegiada, quiero decir, un pedestal, la pintura no era más solo pintura, pues tenía elementos, problemas de espacio, que fueron la quiebra de la moldura y otras cosas, la poesía tampoco no era una palabra sobre un soporte de papel, quiero decir, el doblar, el corte del papel participaban como expresión también.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Pape, Lygia (1983). *Lygia Pape: Arte brasileira contemporânea*. Río de Janeiro: MEC/Ssecretaria Da Cultura/FUNARTE.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>139</sup> Cocchiarale, Fernando y y Anna Bella Geiger (org.) (1987). *Abstracionismo geométrico e informal: A vanguarda brasileira nos anos 50*. Río de Janeiro: FUNARTE/ INAP. pp. 155-156.

Como percibimos en las palabras de la artista, aquí se instaura un proceso de revisión de la fragmentación de la cultura moderna, y todo comienza a unificarse y a participar de la creación, buscando un origen que dé sentido a la idea de globalidad y unidad, el arte penetra en lo cotidiano y se expande en la vida, instaurando una armonía entre el arte y la vida.

Evidentemente con esta personalidad fuerte y diferenciada, la artista construyó una trayectoria singular, abarcando un contexto más amplio de creación, a partir del cual propone una narrativa visual amplia y poderosa. El imaginario lírico (las metáforas) de Pape permiten a la artista deslizarse por diversas vías narrativas en las que, a partir de su vivencia cotidiana, pasa a interrelacionar, con ámbitos colectivos, incluso algunos de los más dolorosos, pobres y definidores de la cultura brasileña, como es el caso de la obra *Carandiru*, en la cual Pape alude a la muerte violenta ocurrida dentro del presidio del mismo nombre situado en la ciudad de São Paulo. Este luctuoso suceso alude a la matanza de 111 presos desarmados en la casa de detención de São Paulo, conocida popularmente como “Carandiru” el día 2 de octubre de 1992, por las fuerzas de la Policía Militar, a causa de un motín protagonizado por los internos, y del que aún hoy no han acabado los juicios. Los titulares de los periódicos de la época destacaban la cascada de sangre que bajaba por las escaleras.

La artista, en *Carandiru (Fg. 48)*, alude al mismo tiempo al exterminio de la tribu indígena Tupinambá y a la constante destrucción de la Amazonía; provocando siempre un choque, un desasosiego psíquico, de una intensidad capaz de inquietar al espectador, como si de la obra irradiase el color rojo existente en la cascada de sangre de Carandiru o como si las plumas del manto Tupinambá tiñesen todos los espacios de la sala e incluso a las propias personas; principalmente incidiendo, por medio de la percepción, en una pulsación que activa el interior del propio cuerpo del espectador. Todos estos polémicos temas son abordados por Pape, que aun conservando su poética creativa, por razones evidentes de su vigencia y dramatismo histórico, amplían y potencian la fuerza expresiva de sus trabajos.

Como podemos intuir por lo dicho, la artista aborda varios temas de interés que argumentan su propuesta<sup>140</sup>, teniendo siempre como preeminencia a modo de

---

<sup>140</sup> Según Paulo Sergio Duarte, aparece, algunas veces de modo poderoso, otras de modo tenue, una cuestión que muchos pensaban pre-moderna: el tema. Una modernidad exhausta e inacabada es una de las razones para esta regresión; significa discutir el arte fuera de la obra y de las

telón de fondo su implicación con la naturaleza. La naturaleza para Lygia Pape, es la contenedora de un complejo sistema cosmológico por descubrir. Es el lugar de desarrollo de los mitos. Pero también es el territorio del drama de origen: la lucha por la sobrevivencia. Por ello, la artista no renuncia a situar, en este marco, su preocupación por la progresiva destrucción del medio natural y de las riquísimas culturas de los pueblos que en ella viven. Así lo podemos percibir claramente en sus trabajos sobre los *Mantos Tupinambá* y la serie *Amazónicos*. Pape aborda estos temas densos con ligereza, con una poética visual singular, dejando intrínseco en la obra su politización. Además de los *Mantos Tupinambá*, donde ella retoma el origen de las luchas territoriales<sup>141</sup> entre los amerindios residentes en el territorio que nos ocupa y los europeos colonizadores, y el concepto de canibalismo, desde el punto de vista cultural, que fue desarrollado en Brasil por Oswald De Andrade, en la Semana de Arte Moderno de 1922, como ya vimos anteriormente.

Lygia Pape, al igual que Lygia Clark y Hélio Oiticica, con las diversidades propias existentes entre sus trabajos, se destacan de otras propuestas contemporáneas fomentando la existencia de un eje identificado por una unicidad de ideales localizados en las experiencias sensoriales, en la sensualidad, en la relación entre el arte y la vida; sus propuestas investigan en las posibilidades de instauración de un pensamiento topológico para el espacio, que está conceptualizado en base a la vivencia del sujeto en relación a cualquier objeto a partir de su propio cuerpo, construyendo una nueva perspectiva desde un objeto móvil, siendo de esta manera la vivencia momentánea lo más importante, así, no se trata de una experiencia pensada y pre-determinada, es el espacio donde lo objeto pasa a ser visto como una extensión del propio cuerpo, que tampoco contiene un límite entre lo visible y lo invisible, o entre interior y exterior<sup>142</sup>. Inserta una matemática propia, que rescata figuras geométricas no habituales en la creación artística, y que conlleva conceptos de la fenomenología merleau-pontiana,

---

cuestiones de la forma. Por eso, la cuestión del contenido, del tema, es peligrosa. Por principio, cualquier tema, no importa cual, no tiene nada que ver con el arte. La morada del arte comienza donde acaba el tema. Del contenido, el periodista, el cronista, el ensayista o el historiador son capaces de dar cuenta mejor que el artista; transformarlo en obra de arte es otro problema.

<sup>142</sup> PONTY- MERLEAU, Maurice. *Fhénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1.945. Pg.296.

donde se mezclan el interior y el exterior, conceptualizando este hecho totalizador y cimentando en el contexto brasileño estas distintas aportaciones para el arte, que hace germinar una nueva semántica que definirá a la vanguardia brasileña y conducirá a esta a un reconocimiento internacional.

Fernando Cochiaralle escribe al respecto de este trío:

Si la investigación de Clark la encaminó para la interacción sensorial y la de Oiticica le llevó a la búsqueda de la pintura fuera del cuadro, aproximándolo a la vivencia espacial y social de las comunidades marginalizadas y marginales, Pape, a lo largo de su obra, trabajó la integración de las esferas estética, ética y política. Esto es, ella escogió actuar en un terreno ambiguo situado entre la percepción colectiva (no apenas la de tenor histórico y cultural, mas también institucional) y la percepción individual (tanto sensorial, cuanto cognitiva) del espacio y de la imagen de los brasileños.<sup>143</sup>

Esta ambivalencia en la obra de Lygia Pape comentada por el comisario Fernando Cochiaralle está completamente unificada en las propuestas creativas de la artista. Son distintos los elementos que componen y diferencian su creación, y que revelan un compromiso social que nos interesa por los vínculos existentes con la floresta amazónica, la cultura intrínseca en ella. Además, destaca la innovación concebida por medio de nuevas experiencias cognitivas impulsadas por los órganos de los sentidos, destacando, entre todos, la mirada. La forma de percepción del mundo y la forma de concepción de la obra de arte para ser mirada/vivenciada.

Así en la serie "Tecelares" (1955/1959 (Fig. 49), a pesar de haber sido creada dentro de la más fuerte etapa de influencia constructivista, la artista se deja llevar por la organicidad propia de la materia prima de la que parte, y que se constituye en el paisaje de referencia en su dominio: la madera. "Tecelares" son xilogramados, pero con connotaciones de pintura, tanto en la manera de tratar la superficie, técnicamente hablando, sacando siempre una única copia, como también en los cuestionamientos hechos sobre la pintura en la misma ocasión, en una reflexión sobre lo lleno y lo vacío. Llega a la conclusión de que "el vacío es invisible, no obstante, lo lleno siempre será reconocido a través del vacío"<sup>144</sup>. Esta

---

<sup>143</sup> Cochiarella, Fernando (1994). "Entre o olho e o espírito. Lygia Pape e a renovação da arte brasileira", texto de presentación de la página web de la artista Lygia Pape, *Projeto Lygia Pape*, <http://www.lygiapape.org.br/pt/> [Acceso el 17 de mayo de 2012].

<sup>144</sup> Esta frase del año 1959, forma parte de los apuntes personales de la artista y se facilitó para este trabajo por su hija, Paula Pape.

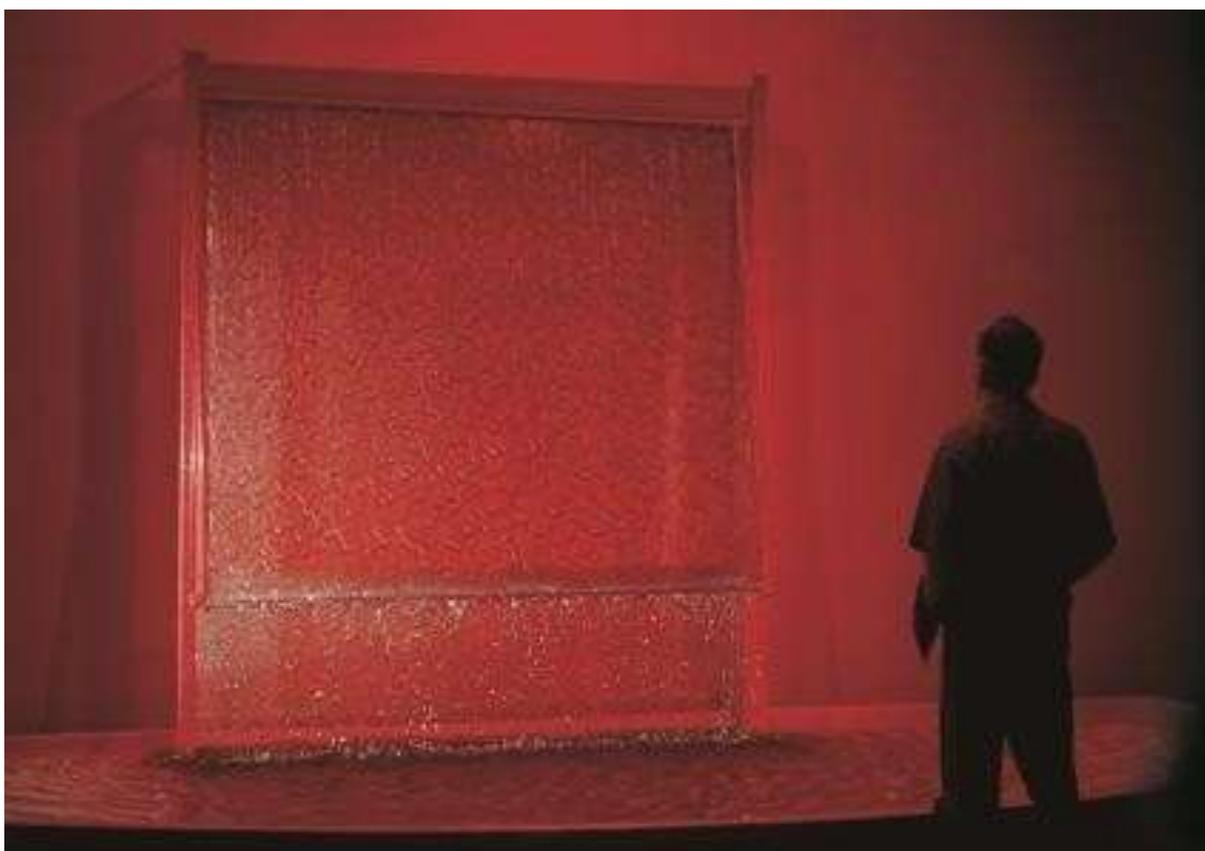


Figura 48 - Lygia Pape. Carandirú, 2001.



Figura 49 - Lygia Pape. Serie Tecelares - Teias, 1957.

conclusión de la artista atraviesa definitivamente su trayectoria a lo largo de toda su investigación artística y vital.

Trabajando simultáneamente en las categorías de la percepción y de la acción, la artista estructura espacios abiertos y cerrados, dejando aparecer y aflorar los dibujos propios de esta materialidad: las venas naturales de la matriz participan en su ritmo biológico y están asociados a lo formal, al rigor y a la precisión. Todo ello conseguido por una serie de cisuras en la madera. Aquí percibimos que Pape revela en la creación sus influencias formativas, expresando la tensión existente entre los aprendizajes artísticos exteriores, provenientes principalmente de Europa y caracterizados por los aspectos geométricos, concretos y formales, propios de la composición de las obras, con las influencias de pertenencia al territorio local originadas en su medio natural, como las culturas de la floresta, dejando aflorar en la obra las características orgánicas de la materialidad y de su percepción al relacionar su propio grafismo con la pintura corporal indígena, por la cual siente auténtica admiración: "El grafismo [indígena] es sofisticado y sigue el movimiento de los músculos"<sup>145</sup>. La referencia que Pape hace sobre la madera es similar a la de los indígenas sobre el cuerpo, pues también respeta los movimientos naturales latentes en ella. Ciertamente, la pintura corporal indígena brasileña, en su mayoría, tiene una configuración abstracta geométrica. Es evidente que la artista identifica en ese momento la similitud formal entre el arte internacional y el arte indígena brasileño para, intencionalmente, resaltar las características más sutiles del arte autóctono de Brasil, del cual se nutre para su creación.

La artista describía su proceso así: "El trazo está completamente controlado, como son los cortes y los hilos de la madera. Es como si fuese un registro, el más riguroso posible. La única cosa que me permitía era dejar la porosidad de la madera aflorar en el negro como una pequeña vibración"<sup>146</sup>.

Es importante subrayar que la pintura corporal indígena es una de las expresiones más fuertes e intensas de la creación indígena brasileña, posee una belleza y peculiaridad propia, en sus contenidos y significados simbólicos, y en ella se localiza el punto culminante que diferencia y eleva la creación indígena al

---

<sup>145</sup> Pape, Lygia (1998). "Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Pradilla". *Coleção Palavra do Artista*. Río de Janeiro: Nova Aguilar/Centro de Arte Hélio Oiticica, p. 19.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 19.

escalón de ser considerada arte, redimensionándose mucho más allá del objeto palpable y visual.

En *Ballet Neoconcreto* (1958) (Fig. 50), la artista presenta una propuesta determinante en la historia del arte brasileño, constituyéndose en la primera obra en la que el cuerpo humano participa de una creación en el ámbito de las artes plásticas. En esta obra el cuerpo no aparece explícitamente, su participación se da de una forma latente, está oculto, envuelto en formas geométricas y colores, pero su presencia es vital, es la fuerza motriz el elemento orgánico de la obra y el indicador de lo arriesgado del trabajo, ya que hasta entonces dentro de ese contexto el cuerpo no había sido utilizado.

Es claramente perceptible que Lygia Pape, en esta obra, se interesa por una disposición para la interdisciplinaridad y por la conquista del espacio real. En *Ballet Neoconcreto* ella parte del poema denominado “Olho/Alvo” de Reinaldo Jardim, en el que el poeta dispone estas dos palabras espacialmente en el papel, de manera que crea una dinámica espacial; las palabras parecen bailar en el espacio. Es a partir de esta percepción que la artista, junto con el poeta, crea el “Ballet Neoconcreto”, constituido por cuatro cilindros de dos metros de altura por setenta centímetros de diámetro, pintados de blanco, sobre los que se imprime la palabra “olho” (ojo), con otros cuatro cuadriláteros pintados de zarcón con la palabra “alvo”. Estas sólidas estructuras huecas llevan ruedas por debajo, y en su interior ocultan a una persona. Así, la artista invitó a bailarines profesionales para proporcionar vida a la forma, al color y a la palabra a través de su acción, de la luz y de la música. Lygia Pape declaraba emocionada al contemplar el resultado, en su primera versión:

En un determinado instante dos grupos de objetos se posicionan uno enfrente del otro, cuando apenas un cilindro se movió por el escenario con fondo infinito negro y entró en un campo de luz roja. La platea exclamó sorprendida y maravillada al asistir a aquel súbito incendio, a aquella rápida y fulgurante incandescencia antes de que el cilindro desapareciese otra vez en la oscuridad.<sup>147</sup>

En otra versión del trabajo Pape declara:

Durante la presentación ocurrió también un momento especial, cuando la placa rosa comenzó a distanciarse, al encuentro del fondo infinito negro, y de repente ustedes

---

<sup>147</sup> Pape (1983), *op. cit.*, p. 45.

tienen la impresión de que el rosa, que es la materia, se transforma en el espacio, con el negro pasando a ser forma. Un tipo así de ambivalencia semejante al que acontecía también en mi grabado...<sup>148</sup>

A partir de este momento las artes plásticas en Brasil pasan a tener características más amplias de ocupación de un espacio, cosa privativa, hasta ese instante, de las artes teatrales y la danza. Con el *Ballet Neoconcreto* Pape instaura un marco histórico, pues a partir de esto se abren nuevos caminos que conducirán a la creación vanguardista del *Movimiento Neoconcreto* de Brasil.

Siguiendo la abarcadora dinámica de Pape orientada a conducir al arte hacia una naturaleza interdisciplinar y abierta, como es el caso del arte de la floresta, esta continúa trabajando en las inmediaciones del campo mítico, por su interés en revelar los conceptos, la forma y la geometría contenida en la naturaleza, la artista crea con distintos materiales ampliando el soporte como parte del lenguaje artístico. Así es como en la cultura indígena el arte forma parte de todos los objetos, incluso los cotidianos.

Otra característica para tener en cuenta en sus propuestas es la proximidad de algunas obras con la milenaria técnica china de la papiroflexia, por diversas razones que parten de la materialidad, pasando por la ludicidad, por los colores, por las formas, y principalmente por el fuerte vínculo con la naturaleza. Dentro de esa trama, Pape inventa un lenguaje artístico, su primer libro/arte: un libro en que relata su visión de la creación del universo.

En el *Libro de la creación* (1959/1960) (Fig. 51) se retorna al origen, a las raíces míticas, en donde se cuenta la creación del mundo de forma no verbal. La artista aísla fragmentos míticos importantes para la evolución de la humanidad y, poéticamente, inventa un relato propio, una génesis singular a través de colores y formas; entonces, construye una narrativa visual hablando de elementos esenciales como el agua, la tierra, el sol, el fuego, la luz, el tiempo. Aborda también la relación del hombre primitivo con la tierra. La magia contenida en salpicar semillas sobre la tierra y lo deslumbrante del brotar de las plantas de sus entrañas. Aquí la artista revuelve y agita los conceptos atávicos vinculados a las preocupaciones del hombre primitivo, para redimensionarlos y narrarlos en una gramática propia que brinda al arte contemporáneo, dilatando su léxico.

---

<sup>148</sup> *Idem.*



Figura 51 - Lygia Pape. Balé New Concreto, 1958.

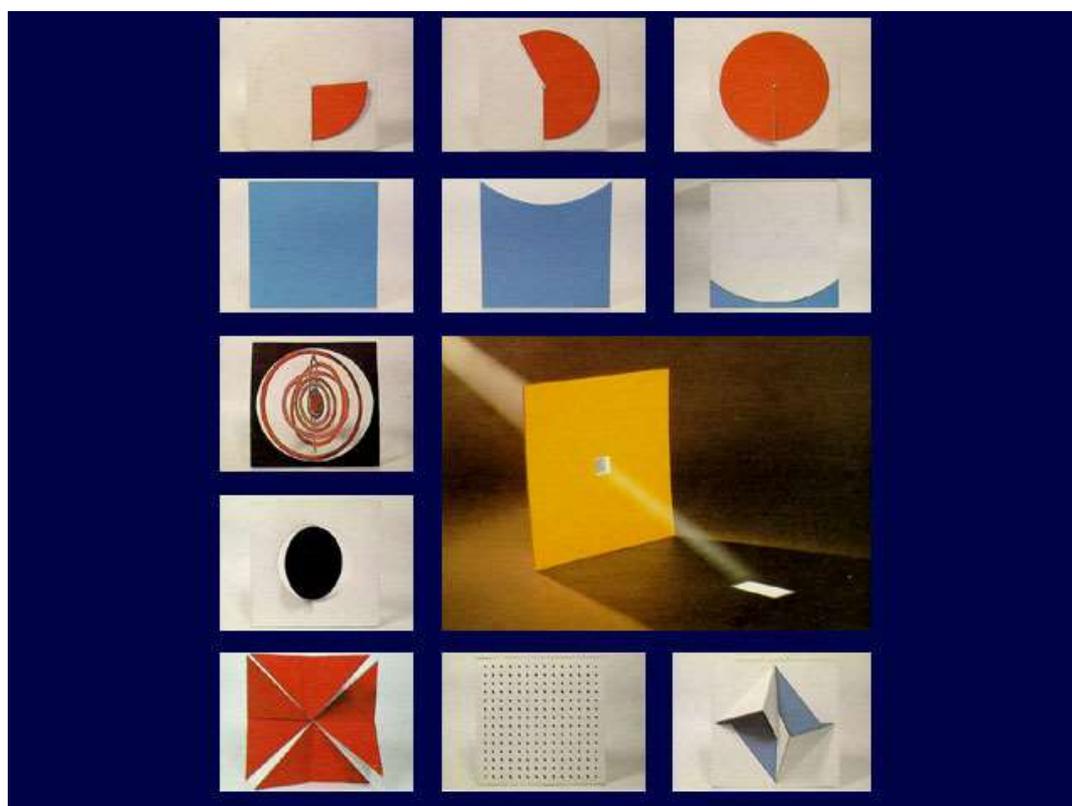


Figura 50 - Lygia Pape. Livro da criação, 1959.

En una declaración, la artista afirma que le gusta hablar sobre los temas de las unidades de su libro:

En el comienzo era todo agua. Después las aguas fueron bajando... bajando... bajando... Después el hombre descubrió el fuego... el tiempo... la rueda... etc., voy desdoblado los descubrimientos del hombre hasta la luz —la información plena—. Es muy bonito, es un poema y al mismo tiempo esculturas desdobladas en el tiempo y en el espacio. Es una invención. Trabajo con un lenguaje no verbal y a la vez narro la creación del mundo. Es una narrativa. Y también puede ser el “libro de la creación” de cada uno, a partir de sus propias vivencias. Usted crea su “libro de la creación”.<sup>149</sup>

En este sentido el crítico e historiador Márcio Doctores comenta: “Siempre me fascinó ese aspecto de la sensibilidad del arte contemporáneo que apunta, en un solo movimiento, para el futuro y para el pasado”<sup>150</sup>. Ciertamente, aquí encontramos la clave de una gran aportación de Lygia Pape en su implicación con el medio natural y sus culturas: la capacidad que su investigación nos ofrece para conectar, en permanente movimiento de ida y vuelta, el futuro con el pasado. Su propuesta artística es la síntesis unificadora que dialoga con la historia contemporánea y el ámbito ancestral, con los mitos de origen.

Este es el verdadero motor de la investigación de Lygia Pape. Es donde se localiza el origen de su aportación, que constituirá el vértice de la vanguardia brasileña. Esta mirada hacia atrás y hacia adelante, de dentro hacia fuera, del lleno al vacío, es donde el cuerpo y la mente se sintetizan formando una unidad y un mismo tiempo.

El *Libro de la Creación* está estructurado tal y como un libro impreso, que al abrirse invita al espectador al toque y al manoseo, es como si cada página fuese un momento iniciático aislado, para vivenciarse, creando así un momento individual y único; las contingencias del espacio en su entorno pasan a participar de la obra; el espectador realiza una acción propia de quien conduce algo vivo, que abriga parte del universo y, al mismo tiempo, desea mostrarse al mundo. Cuando se pone la pieza en contacto con su entorno, con acciones como levantar la pieza al aire y dejar penetrar la luz, para después devolverla a su espacio original, es como cerrar

---

<sup>149</sup> Cocchiarale y Geiger (1987), *op. cit.*, p. 161.

<sup>150</sup> Doctores, Márcio (1984). *Os papéis do papel*. Río de Janeiro: Funarte, p. 30.

la página de un libro. Todo en un proceso permanentemente e innovador, hasta la última página. Para Guy Brett<sup>151</sup>:

El título combinó dos significados: la creación de la tierra y el acto creativo del observador que manipula la construcción de la forma y del color de cada página. Se puede decir que los dos actos se volvieron simultáneos y recíprocos como una forma de conocimiento. Cada página del libro empieza como un plano horizontal, “avanza” [palabra utilizada por Lygia] en el espacio a la medida que el observador la manipula, y después retorna más una vez al plano.<sup>152</sup>

Como podemos observar la artista ofrece al espectador su versión de la creación del universo, permitiendo el toque, con la intención de proporcionarle una participación efectiva en la formulación de esa cosmovisión, a partir del manoseo que activa la vena inventiva, e impulsa la imaginación del individuo para el acto creador. Ciertamente la artista quiso demostrar su consciencia en la importancia de rescatar conceptos atávicos para la creación contemporánea.

Otro componente explícito en esta obra de Pape está vinculado a su propia naturaleza móvil con su “funcionamiento”. Y esta naturaleza de la obra parte de la observación de las ocurrencias cotidianas de la calle, de la visual urbana de la ciudad de Río de Janeiro. Aquí particularmente con la figura del *camelô*<sup>153</sup> y del espacio que él ocupa. Este espacio es considerado por la artista como un espacio mágico, un espacio “imantado”. Espacio imantado tercermundista que es aludido por Pape en diversas de creaciones.

Destacamos el aspecto virtual de la acción del *camelô*; ese espacio nos interesa por sus posibilidades para transformarse, para instaurar un espacio transcendental y magnetizador, donde encontramos, incluso, ciertas fuerzas sobrenaturales en actuación, como también veremos posteriormente en la obra de Tunga. Según las palabras de Lygia Pape<sup>154</sup>:

---

<sup>151</sup> Brett, Guy (2005). *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Río de Janeiro: Contra capa Livraria, p. 145.

<sup>152</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O título combinou dois significados: a criação da terra e o ato creativo do observador que manipula a construção da forma e da cor de cada página. Pode-se dizer que os dois atos foram tornados simultâneos e recíprocos como uma forma de conhecimento. Cada página do livro começa como um plano horizontal, ‘avança’ [palavra utilizada por Lygia] no espaço à medida que o observador a manipula, e depois retorna mais uma vez ao plano”.

<sup>153</sup> Vendedor ambulante que monta su comercio ilegal en las zonas peatonales de las calles y plazas. En Brasil el vendedor, para ser bueno, tiene que tener una actuación convincente, que abarque el discurso y el gesto, sería una especie de performance popular.

<sup>154</sup> Pape (1983), *op. cit.*, p.47.

El “camelô” también crearía una especie de espacio imantado, en el sentido en que él llega a una esquina, abre aquel maletín y comienza a hablar, creando súbitamente una imantación, con las personas, aproximándose, ligándose a aquel discurso irregular, algunas veces corto, otras veces largo, y súbitamente él cierra la boca, cierra la cajita y el espacio se deshace.<sup>155</sup>

Esta forma repentina y traviesa de ocupación de la calle por parte del *camelô*, por lo tanto, de ocupación del espacio real, del espacio público, establece un momento mágico e hipnotizador entre el acto provocado por el vendedor y el público; y, después de la actuación, en cuestión de segundos, todo desaparece. Estos son los aspectos que se contemplan en la creación de Pape, los que forman parte de esta imantación que la artista observa y que nutre su obra. Vislumbramos este proceso latente en cada hoja del *Libro de la creación*, donde nuevamente la artista nos propone una reactualización del hecho primigenio a través del acontecimiento cotidiano y también contemporáneo. Nuestra historia, nos indica Lygia Pape, actúa en la continuidad de nuestros mitos.

Otra propuesta de naturaleza similar es el *Libro del Tiempo* (Fig. 52). En el trabajo, compuesto de 365 piezas de 16x16 cm, la artista, retomando nuevamente el material primigenio de la naturaleza, ahora ya no se limita a actuar sobre los sutiles cortes como en sus xilogramados anteriores, ahora corta y fracciona la materia, inventando en cada momento un nuevo orden para una forma predeterminada: siempre el mismo cuadrado, pero dentro del cual se produce la evolución del tiempo —aún conserva de los *Tecelares* el concepto establecido entre lo lleno y lo vacío—. Desde una concepción experimental, sin una previa elaboración, Lygia Pape deja fluir su acción. Partiendo siempre del mismo formato, la artista disipa las posibilidades del mismo, desvelando desdoblamientos a través de pequeñas incisiones; en una aritmética propia, Pape retira formas geométricas como triángulos, rectángulos, círculos, etc., y asocia estas mismas formas en su plano de origen, pero no en su espacio original, creando así una tensión que desvela un juego de necesidad mutua, en el que, lo que es retirado es lo mismo que completa, como alguien que súbitamente encuentra en sí mismo, lo que tanto

---

<sup>155</sup>Traducción nuestra. Texto original: “O ‘camelô’ também criaria uma espécie de espaço imantado, no sentido em que ele chega a um canto, abre aquela maleta e começa a falar, criando subitamente uma imantação, com as pessoas se aproximando, ligando-se àquele discurso irregular, algumas vezes curto, outras vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz”.

procura, creando así un ritmo, un desasosiego visual, porque el visualizar los módulos conduce estos fragmentos a su lugar de origen, al mismo tiempo que contempla el estado final de la obra. La sensación apreciada en el *Libro del Tiempo* es de una tensión magnética del desplazamiento de la figura geométrica retirada de lado e insertada en otro, produciendo nuevos elementos visuales en la obra —otra vez el espacio imantado—donde Lygia Pape traslada esa fuerza magnética y mágica a la mirada.

Otra cuestión metafísica se halla en el trabajo considerado: la incidencia de la luz. La luz participa como materia etérea. Comenzando por la luz existente en el momento de la creación, que incide insinuando formas para el gesto creador, maneras de cortar los trozos de la madera y asociarlos en el plano original; incluso siendo definitiva en la elección de los colores. De esta forma, la artista deja interaccionar la forma geométrica y su acción, con características trascendentes de su percepción: la psique y sus operaciones están entrelazadas, forman parte de la misma trama. La obra se interesa en esta estrategia fenomenológica, constituyéndose en orientadora para posteriores propuestas que comenzarán a surgir gradualmente en el arte brasileño.

Utiliza pocos colores, el azul, el amarillo, el rojo, el negro y el blanco, de pigmentos preparados manualmente a partir de materiales naturales, con el interés de comprometer las pinceladas en una relación orgánica, entre la materialidad y la propia artista. Haciendo que las pinceladas estén latentes en el resultado final. La artista procede como quien escribe un diario, o quien está documentando un anuario. Es como si la artista revelase todo lo nuevo que puede existir en un día, desde el punto de vista de la percepción. Teniendo fijo solamente el nuevo día como fragmento de un todo, la marcación es hecha a través de la percepción, la artista crea un calendario poético y filosófico, pero también parte de relaciones y disposiciones primordiales, estructurando su creación en 365 piezas.

Ella no procura evidentemente la exactitud del calendario gregoriano, no trabaja esa lógica, sino la elaboración de una simbología, un código de representación del día (momento), que se nos muestra de varias maneras.

Es un calendario de los primeros días del universo: se trata del año primigenio. Lygia Pape elabora la primera narración, el primer mito en el que, en los elementos plásticos originales y elementales, se cuentan la esencia, el fenómeno

de los primeros acontecimientos. La artista es una cronista de las primeras percepciones, de los primeros fenómenos aprehendidos y convertidos en arte.

Acentuando cada vez más su investigación sobre los lugares arquetípicos, Pape se adentra en el mundo animal, para nutrir su creación al introducir elementos naturales. Así, en la *Caixa de Formigas* (1967) (Fig. 53) parte de la idea de utilizar animales vivos, más precisamente hormigas, para demostrar la organicidad de los elementos que tienen un carácter natural, innato, en oposición al que es ideado, calculado. La artista construye una caja realizada en acrílico transparente, en el fondo de la cual sitúa un espejo, y en su centro un trozo de carne. En la caja introduce hormigas: las enormes *saúvas*<sup>156</sup>, las cuales circulan libremente en su interior entre las palabras “gula” y “lujuria”. Aquí, lo importante es que Pape promueve una sensación interna en el individuo, activa sus sentidos y el sentimiento de repulsión de lo visto: “Yo comenzaba a pasar mis ideas por la epidermis y no por el discurso formal”<sup>157</sup>. El espectador se ve reflejado en la caja, en medio del movimiento de las hormigas y se siente parte de la caja, aquellas hormigas corriendo y picando en su propio cuerpo. La carne, en esta creación, está concebida como un alimento, como una metáfora del consumo: “aquellas hormigas que iban, mordían la carne, aquella cosa toda erótica y de lujuria”<sup>158</sup>.

Es interesante subrayar el valor simbólico de los elementos, la artista introduce la carne, un alimento del menú cotidiano de los humanos como punto de mira, para referirse a la carne de los propios humanos, corrobora con la mirada el movimiento de las hormigas, la imagen de ese animal vivo formaliza el dolor de la herida causada por la picadura. Pape crea una especie de ojo/mira, en medio del movimiento de las hormigas, intentando por medio de la organicidad y del dolor cambiar el sentido y la dirección de la sociedad, quiere decir que intenta renovar el pensamiento, el orden social<sup>159</sup>; ella activa en el espectador la percepción de su entorno para comprender el funcionamiento social por medio de la obra de arte. Las palabras “gula” y “lujuria” escritas en el interior de la caja, sacadas de los siete pecados capitales de la religión católica, activa un ambiente que se instala entre el

---

<sup>156</sup> La *saúva* es una hormiga de Brasil, muy perjudicial porque cortan hojas de las plantas, incluso las cultivadas, causando pérdidas económicas importantes para la agricultura, llegando a aniquilar la producción de la yuca, maíz, frutas diversas, algodón y plantas de jardín.

<sup>157</sup> Pape (1983), *op. cit.*, p. 45.

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> La artista intenta alcanzar al espectador y, principalmente, a las instituciones con sus respectivas políticas culturales.

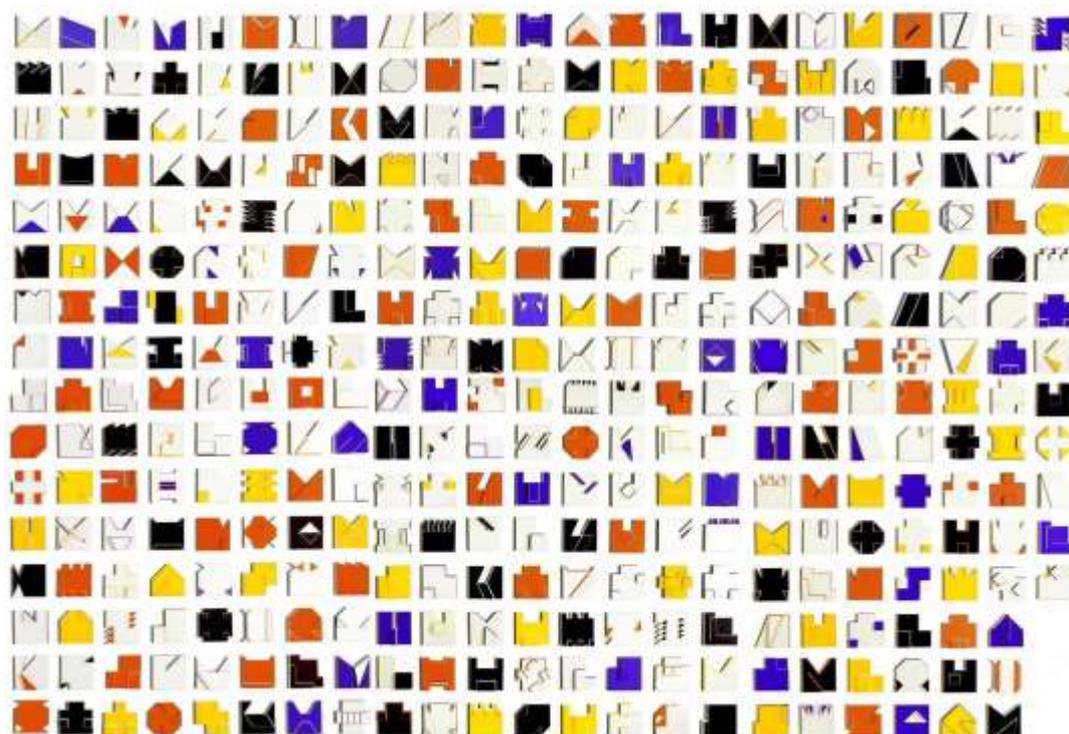


Figura 53 -Lygia Pape. Livro do tempo, 1959



Figura 52 - Lygia Pape. Caixa de Formigas, 1967.

**placer y la culpa, vinculados a la forma de saborear la carne<sup>160</sup>. Las hormigas participan como símbolo omnívoro<sup>161</sup>, es decir, que devora todo, sin la mínima selección; vincular la acción de comer a la palabra “gula” nos conduce al vicio provocado por un deseo desordenado e insaciable y la necesidad de mantenerse en un constante estado de placer al alimentarse. La palabra “lujuria” participa indicando un exceso de deseo sexual. Lygia Pape nos conecta con el alimento como un ámbito ritualístico. La hormiga es el animal devorador de la carne, protagonista, y la carne nos transporta también a la lujuria y a todo el matiz mitológico<sup>162</sup> que la abarca.**

Así, en la propuesta, es la naturaleza la que se nutre, a través de la obra, en una suerte de cuestionamiento de la cultura y de lo social, recuperando las fuerzas esenciales. Por otra parte, y en sentido inverso, a modo de proceso de diálogo vital. La artista intenta promover una especie de choque en la sociedad, trasladando estos elementos para la creación artística y consecuentemente para los espacios expositivos y la sociedad; con la intención de cambiar el *status* de la obra de arte verdadera en la sociedad. La artista se nutre de la naturaleza para recuperar fuerzas esenciales y así promover cambios en la sociedad. Mucho de ese alimento tiene su origen en la tribu de los Sateré-Mawé<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> La carne, además de alimento, simboliza el sexo, el deseo propio de la carne.

<sup>161</sup> La palabra “omnívora”, proviene del latín *omnis*, “todo”, y *-vorus*, “que come”, son aquellos animales que come tanto vegetales como carne, su sistema digestivo es capaz de digerir alimentos de distintos orígenes.

<sup>162</sup> Aquí la artista retorna una serie de mitos de distintas culturas vinculados a los dioses de la lujuria. Así, Afrodita: mitología griega, diosa del amor, la lujuria, la belleza y la reproducción. Anuket: mitología egipcia, diosa del Nilo, también diosa de la lujuria.

Dioniso: mitología griega, dios del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis.

Eros: dios primordial de la mitología griega responsable de la atracción sexual, el amor y el coito, venerado también como un dios de la fertilidad.

Freyja: mitología nórdica, diosa del amor, la belleza y la fertilidad. La gente la invocaba para obtener felicidad en el amor, asistir en los partos y para tener buenas estaciones.

Huitaca: mitología muisca, diosa de origen lunar, se oponía a las enseñanzas de Bochica y por medio de su hermosura predicaba la desobediencia, las borracheras y los placeres carnales.

Kāmadeva: dios hindú del amor. Su nombre *kāma* significa ‘deseo sexual’ (según algunos monjes hindúes: “lujuria”, más peyorativo) y deva: “dios”. El conocido libro *Kama Sutra* (“aforismos de *Kāma*” o “máximas sobre el amor”) de Vātsyāyana, está inspirado en este dios hindú.

Lilith: figura legendaria del folclore judío, de origen mesopotámico. Se la considera la primera esposa de Adán, anterior a Eva. Abandonó el Edén por propia iniciativa y se instaló junto al Mar Rojo, uniéndose allí con Asmodeo, que sería su amante, y con otros demonios.

Pan: semidiós de los pastores y rebaños en la mitología griega. Dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina desenfadada.

Tlazoltéotl: mitología mexicana, diosa de la tierra, el sexo y la inmoralidad.

Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Lujuria> [Acceso el 26 de julio de 2010].

<sup>163</sup> El pueblo de Sateré-Mawé habita la región del medio río Amazonas, en la frontera entre los Estados de Amazonas y de Pará. La Tierra Indígena Andirá-Marau, fue demarcada por la FUNAI — Fundación Nacional del Indio— en 1982. Con 788.528 hectáreas, abarca los municipios de Maués,

Por la privación impuesta, la carne animal es la primera en ser eliminada de la dieta, que por su parte está constituida básicamente de harina, preparada especialmente para el rito, mezclada con hormigas, necesaria para la “fabricación del cuerpo social” en el sentido de Viveiros de Castro<sup>164</sup>. En la primera etapa, el adolescente se priva de carne para alimentarse de hormigas y de esa manera prepararse completamente —cuerpo y alma— para el rito propiamente dicho, en el cual debe dejarse picar por hormigas, que le provocan un fuerte dolor y fiebre.

Por ello, en este ritual de pasaje de la adolescencia a la vida adulta, denominado de “la tucandeira”<sup>165</sup>, las llamadas hormigas “tucandeiras” son colocadas dentro de una especie de guantes, donde el niño introducirá sus manos. Por ello, los insectos adquieren un papel importante como potenciadores de estados de tránsito ritual. En esta comunidad, así como en muchas otras de la floresta brasileña, estos ritos están orientados para la preparación final del niño, donde tiene que demostrar ser apto para afrontar las adversidades de la vida adulta. La superación de esa experiencia demuestra madurez, que está habilitado para su nuevo estado en el que formará parte de la comunidad indígena, como un individuo plenamente válido para la vida adulta.

El antropólogo Gabriel Alvarez<sup>166</sup> nos describe el inicio del proceso:

La captura de las hormigas es realizada en la mañana del día en que será realizado el ritual... después, estas son llevadas en un recipiente de bambú para el local de realización del ritual. Las hormigas son colocadas en un recipiente con agua, tallos y hojas trituradas del caju. Esta mezcla de agua con las hojas del caju adormece a las hormigas durante aproximadamente treinta minutos...<sup>167</sup>

---

Barreirinha y Parintins en Amazonas e Itaituba en Pará. Según datos de la *Fundación Nacional de Salud* (FUNASA), la T.I. Andirá-Marau es habitada por aproximadamente 8.000 indígenas distribuidos entre los ríos Andirá, Marau y Abacaxis.

<sup>164</sup> Viveiros de Castro (2002), *op. cit.*, p. 22.

<sup>165</sup> La Tucandeira (*Paraponera spp*) es una hormiga muy grande que llega a alcanzar tres centímetros de largo y su picadura es la más fuerte de esta especie, provocando en la víctima escalofríos, fiebres y vómitos, pudiendo hinchar espantosamente el miembro herido. Estos síntomas solo pasan después de uno o dos días. Estas hormigas son consideradas pequeñas fieras de la floresta, aunque solo atacan cuando son perturbadas.

<sup>166</sup> Alvarez, Gabriel O (2005). “O Ritual da Tocandira entre os Sateré-Mawé: Aspectos simbólicos do Waumat”. *Série Antropológica*. Departamento de Antropologia, UnB, num. 369.

<sup>167</sup> Traducción nuestra. Texto original: “A captura das formigas é realizada na manhã do dia em que será realizado o ritual... depois, estas são levadas em um recipiente de bambu para o local de realização do ritual. As formigas são colocadas em um recipiente com água, caules e folhas trituradas do Caju. Este Mistura de água com as folhas do Caju adormece as formigas por próximamente trinta minutos”.

Las hormigas, después de capturadas, son llevadas directamente para el local del rito, la colocación en los guantes exige una preparación bastante elaborada para que la persona que ejecuta ese proceso no sea picada, proceso que solamente es posible con la solución adormecedora.

Los guantes son el espacio donde el niño colocará sus manos para el rito, ahí será agujereado en la epidermis por las hormigas; como prueba de fortaleza, debe soportar el dolor provocado por las picaduras.

En la propuesta de Lygia Pape, percibimos cómo la artista utiliza a los insectos para promover la metáfora referida a la acción sobre el espectador, en una suerte de reactualización del ritual de tránsito. Dejando de utilizar solamente el lenguaje visual como forma habitual de conexión del discurso estético y social, activa el lenguaje táctil, ampliando las sensaciones del espectador en un proceso recuperador “devorador” de las claves de comprensión de los ritos que posibilitan el acceso a la madurez como estudio de participación en lo social.

En la comunidad Sateré-Mawé el lenguaje táctil es fundamental en los rituales y forma parte de su sistema mítico, procediendo exactamente en el momento del ritual de pasaje, del cambio de *status* del niño al joven. Este ritual, solo está dirigido para miembros del sexo masculino, donde el indio tiene que probar su coraje, fuerza y resistencia al dolor como precio para alcanzar su condición adulta. Es la única forma de cambiar su *status* dentro de la comunidad. No existe un período exacto para la realización del ritual, depende justamente del deseo de quien será iniciado, para que después el grupo organice el rito, que abarca el espacio con cantos y danzas.

Como percibimos, la utilización de hormigas es una práctica común en los ritos indígenas y tiene todo un entorno profundo vinculado a los ritos de pasaje; de esta forma, existe un cambio de estatus en la persona que las utiliza. A partir del confrontamiento con el insecto (Fig. 54 y 55).

Así, identificamos en la obra que nos ocupa el papel que desempeñan las hormigas: una doble vertiente, como devoradoras y como devoradas, como el ser nutricional básico. Lygia Pape comprende y propone la dimensión de este mito, que en otras regiones del planeta aparece reflejado en otro insecto: la Mantis Religiosa<sup>168</sup>, como símbolo de la lujuria y de la alimentación, una especie de gran

---

<sup>168</sup> Cfr. Caillois, Roger (1993). *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.



Figura 55 - Ritual de passagem da etnia Sateré-Mawé.



Figura 54 - Luva para ritual da etnia Sateré-Mawé.

metáfora del funcionamiento interno e invisible de la floresta. Lygia Pape nos propone esta nueva re-actualización: es la demostración continuada de la permanente figura mítica en nuestros días, a partir de los componentes narrativos y festivos de las culturas indígenas aún vivas en el territorio brasileño.

En otra serie, *Teias* (1991) (Fig. 49), descubrimos un nuevo entrelazamiento para este mismo campo de interés. La artista teje, por instinto, una trama casual invisible: una tela de araña realizada con finísimos hilos de oro que, dados a la luz, relucen en el espacio, en fracciones de segundo, como un relámpago, cuando se recorre el entorno de la obra. Es como un dibujo invisible en el espacio, que nos sorprende por su súbita aparición. De esta forma el espectador es apresado como en una tela de araña original, que crea para él una musicalidad proporcionada por el movimiento de la mirada al moverse en torno de la obra, al evolucionar entre los hilos iluminados por la luz. Retomando la geometría elaborada por los surcos de la serie de xilogramados de la que hemos hablado anteriormente *Tecelares* —que nos remite nuevamente a los simbólicos dibujos indígenas—, apela otra vez a concepciones sobre el vacío y lo lleno.

Lygia Pape dibuja en el espacio, se apropia de los rincones, une el suelo con el techo, como vislumbrando el diálogo del hombre con Dios. Aquí no vamos a caer en la tentación de desviarnos hacia el mito clásico de Ariadna y su hilo salvador; aquí nos encontramos ante la experiencia directa del reencuentro con los misterios de la naturaleza. La naturaleza no es el lugar de la *verdad* clásica, es el lugar dotado de alma donde confluyen, en una compartimentación armónica, la realidad aprehensible y, al mismo tiempo, misteriosa, y el mundo de las entidades espirituales, las cuales, aquí sí como en el legado griego, actúan a veces en el mundo cotidiano requiriendo en ese momento de la participación del *pajé* para reencauzar y ordenar nuevamente la armonía perdida. Este *pajé*, nuevamente, se encarna en la figura de la artista.

Así, en *Teias* la gigantesca sutileza del misterio surgido de la floresta va más allá, tratando de unir el mundo fenomenal con las entidades espirituales de la selva, lo cual es propio de la verticalidad de la floresta: el ecosistema fragilísimo que nace de un terreno desértico (el desierto verde) que se mantiene por la cooperación perfecta —aun a costa del sacrificio de algunos de sus integrantes—

entre todos sus miembros<sup>169</sup>. La selva se eleva hacia la luz del cielo, buscando el sol vivificador, da alimento y se alimenta, una concepción animista de equilibrio.

También es evidente la alusión a la experiencia visual del vuelo de la cometa: la mirada del niño que domina otro objeto en el cielo, ligado a su mano por un hilo, casi invisible: el niño juega con el aire y el espacio en una ascensión invisible hacia a la luz. Juego repleto de magia, en el que el protagonismo directo corresponde a los elementos de la naturaleza; juego vertical trabajando con el aire. Las *Tteías* engendran el espacio condensando el lugar y dándole una trayectoria y un sentido. En el espacio real la obra crea una circulación con una asombrosa economía de materiales y gestos. Lo casi inexistente pasmando y enredando delicadamente al espectador, que es magnetizado a través de la mirada. Esta imantación expresada en *Tteías* es vivida cotidianamente por la artista de forma virtual, cuando dibuja el espacio solamente con la mirada, en una permanente actitud de reincorporación, incluso en el espacio vital de la ciudad, de lo orgánico como ámbito del vivir, que aún no ha olvidado el lugar original: la naturaleza. En este sentido declara la artista:

A partir de mis andanzas en coche por la ciudad —porque yo ando mucho en coche— fui percibiendo un tipo nuevo de relación con el espacio urbano, así como si yo fuese una especie de araña tejiendo el espacio, pues es un ir de aquí para allá, cruza allí, gira adelante, sube y baja viaductos, entra y sal de túneles, yo y todas las personas de la ciudad, es como si pasásemos a tener una visión aérea y esta fuese una inmensa telaraña, un enorme enmarañado. Yo lo llamé espacios “imantados”, porque todo aquello es una cosa viva, como si yo estuviese caminando ahí dentro para tirar de un hilo que se trenzase y se ovillase al infinito.<sup>170</sup>

Aquí, Ariadna—Lygia Pape, no utiliza su hilo/mirada de ambular en la ciudad como nuevo laberinto para recuperar el camino andado, sino que este hilo vivencial actúa para recuperar y reordenar la organicidad perdida. Lygia Pape recorre la ciudad y su tela de araña va encontrando significados nuevos dentro de lo urbano. Una interrelación de las cosas de la ciudad, porque no hay que olvidar que su ciudad, Río de Janeiro, es un núcleo urbano que se desenvuelve íntimamente

---

<sup>169</sup> Recuérdese el caso de Chico Mendes. Para más información, disponible en *Semana Sostenible*, <https://sostenibilidad.semana.com/actualidad/articulo/muerte-chico-mendes/30334> [Acceso 30 de diciembre de 2020].

<sup>170</sup> Pape (1998), *op. cit.*, p. 19.

relacionado con la naturaleza, entre *morros*<sup>171</sup> y vegetación<sup>172</sup>. Al igual que el indio, la artista procura “dotar de alma” al espacio urbano. La ciudad se convierte, entonces, en una novedosa experiencia “animista”. La artista nos propone nuevamente una vivencia de lo contemporáneo como lugar en el que la esencialidad orgánica de la naturaleza continúa teniendo vigencia, igual que nos reinstaura una cosmología mística.

Pero, como ya fue dicho, Lygia Pape nos conecta su cosmología nacida de lo ancestral con su contemporaneidad histórica. Es por ello que, en esta investigación, vamos a incluir una obra fundamental en el proceso de la artista: *Carandiru* (Fig. 48). En este trabajo se parte de los sucesos ocurridos en el penal del mismo nombre situado en la ciudad de São Paulo, en el que, como consecuencia de la rebelión protagonizada por los presos, la Policía Militar penetró violentamente dando lugar a ciento once muertos entre los internos<sup>173</sup>.

A partir de las noticias sobre este suceso publicadas en la prensa —la artista era una lectora compulsiva de periódicos, leyendo diariamente tres o cuatro—, la obra se presenta como una “antropoemía”<sup>174</sup>, como una necesidad de repeler y curarse del malestar producido por los hechos acontecidos. Así, la obra parece

---

<sup>171</sup> “Morro” es la denominación utilizada popularmente para la localización de las chabolas, que se instalan en montes pequeños en la ciudad de Río de Janeiro, son muchas esparcidas por toda la región metropolitana, por citar algunas: Acari, Cidade de Deus, Mangueira, Manguinhos, Parada de Lucas, Pedreira, Costa Barros, Vigário Geral, Vila Norma, Complexo do Alemão, Complexo da Maré, Morro de Dona Marta, Babilônia, Chapéu Mangueira, Vidigal, Morro dos Cabritos, Parque da Cidade, Cantagalo, Pavão Pavãozinho, Ladeira de Tabajaras y la Rocinha, la mayor favela de América Latina.

<sup>172</sup> La ciudad de Río de Janeiro tiene un paisaje muy particular entrelazando lo urbano histórico, lo moderno popular o lujoso, las chabolas; dos de las mayores reservas forestales en áreas urbanas de Brasil: el “Parque Nacional da Tijuca” con varios senderos, unas ricas flora y fauna, con cascadas, cuevas, diversos miradores, incluso el Corcovado, considerado el más alto de la ciudad, ocupa alrededor del tres y medio por ciento del municipio; el mar con distintas playas y la bahía de Guanabara, con 412 km<sup>2</sup> de superficie del Océano Atlántico, considerada la más importante del país; además de la laguna Rodrigo de Freitas localizada en la zona sur de la ciudad.

<sup>173</sup> El comandante del operativo contra el motín en la cárcel, el coronel Ubiratán Guimaraes, fue juzgado y condenado en el mes de junio de 2001, con la pena de 632 años de prisión por 102 de las 111 muertes en la masacre (seis años por cada homicidio y veinte años por cinco tentativas de homicidio). Pero nunca llegó a ingresar en prisión y fue absuelto después en una apelación. Acabó muerto en circunstancias extrañas en 2006, en la pared de su casa se encontró la inscripción “aquí se hace aquí se paga”.

En la segunda parte del proceso, no ocurrida hasta el día 3 de agosto de 2013, el tribunal brasileño condenó a 25 policías a 624 años de cárcel cada uno por el asesinato de 52 presos durante la matanza ocurrida en la cárcel de Carandiru de la ciudad de São Paulo, ocurrida el 2 de octubre de 1992, en la que murieron 111 internos. Los policías fueron condenados a la pena mínima, doce años por cada asesinato, y podrán recurrir en libertad, según un comunicado del Tribunal de Justicia de São Paulo.

Disponible en: <http://noticias.terra.com.br/brasil/interna/0,,OI1136602-EI5030,00.html> y <http://www.elmundo.es/america/2013/08/03/brasil/1375515235.html>

<sup>174</sup> Véase, como se ha dicho antes, Lévi-Strauss (1996), *op. cit.*, p. 366.

haber sido vomitada por la artista, como una limpieza de las imágenes aparecidas en los medios de comunicación.

En ese sentido declara para el periódico *O Globo*<sup>175</sup>.

El Carandiru, sistema penitenciario fallido, pudo haber traído perjuicios para algunos jóvenes, porque el 65% de los presos de Brasil tiene entre 18 y 25 años. La vitalidad del preso tiene mucho que ver con la vitalidad de los Tupinambá, que querían devorar espiritualmente a través de la antropofagia. El preso tiene el mismo impulso en relación a la sociedad. Pero al hacer esta devoración acaba destruido. Toda la población Tupinambá que vivía en Brasil fue diezmada. Los colonizadores llegaban a la sofisticación de esparcir ropas con viruela en las playas; el indio las vestía y contaminaba aldeas enteras. ¿Qué es lo que hace Carandiru? ¿Cómo es que Brasil, que está volviéndose un país de viejos, se da el lujo de destruir esta juventud? No es solo una cuestión política, es también una cuestión de espíritu y de concepto. No se renuncia a la vitalidad.<sup>176</sup>

Como vemos, la artista conexiona el hecho sangriento sucedido en São Paulo con otro que afectó a los pueblos nativos existentes antes del viaje de descubrimiento del país comandado por Pedro Álvares Cabral. En particular la artista se introduce en el ámbito antropológico cuando asocia *Carandiru* con el exterminio bárbaro de los indios *Tupinambá*, la relación establecida entre estos dos sucesos por destrozar a la juventud, a la fuerza joven, y al vigor de un país (Fig. 56)

En la obra *Carandiru* se nos presenta una monumental e impactante cascada roja. Un flujo que nos devora, cuando enrojece al espacio que ocupa y al espectador. Sobre ello, el crítico e historiador brasileño Paulo Sergio Duarte define como “en una cueva”<sup>177</sup> cuando habla de la sensación que se tiene dentro de la obra. Es verdad que el espectador se adentra en un subterráneo rojo, que funciona como una alusión a la boca. Aquí es evidente que la artista nos remite a otra de sus obras denominada *Eat Me* (1975). *Eat Me* (Devórame) (Fig. 57) es una película

---

<sup>175</sup> Pape, Lygia (2001). “Entrevista sobre la exposición en el ‘Centro de Arte Hélio Oiticica”, *O globo, Segundo Caderno*, 13/12/2001.

<sup>176</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O Carandiru, sistema prisional falido, pode ter trazido prejuizo para alguns jovens, porque 65% dos presos no Brasil têm entre 18 e 25 anos. A vitalidade do preso tem muito a ver com a vitalidade dos Tupinambá, que queriam devorar espiritualmente através da antropofagia. O preso tem o mesmo impulso em relação à sociedade. Mas ao fazer esta devoração acaba destruído. Toda a população Tupinambá que vivia no Brasil foi dizimada. Os colonizadores chegavam à sofisticação de espalhar roupas com varíola nas praias; o índio as vestia e contaminava aldeias inteiras. O que faz o Carandiru? Como é que o Brasil, que está a tornar-se um país de velhos, se dá ao luxo de destruir esta juventude? Não é apenas uma questão política, é também uma questão de espírito e de conceito. Não se renuncia à vitalidade”.

<sup>177</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. *Catalogo Centro Hélio Oiticica*, Río de janeiro, 2002, p. 2

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

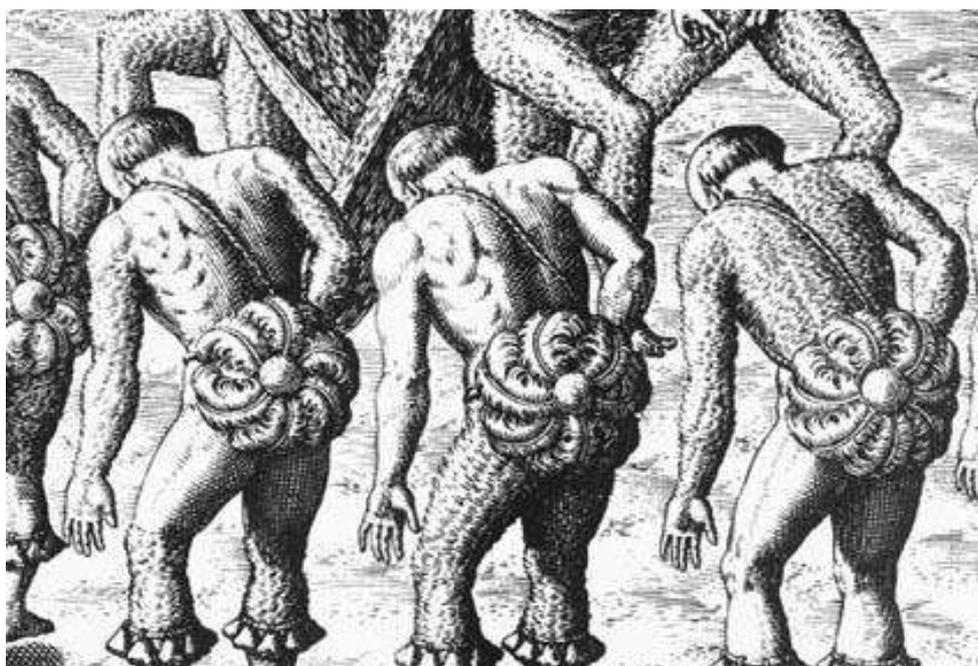


Figura 56 - Ritual de canibalismo da etnia tupinambás, Gravura

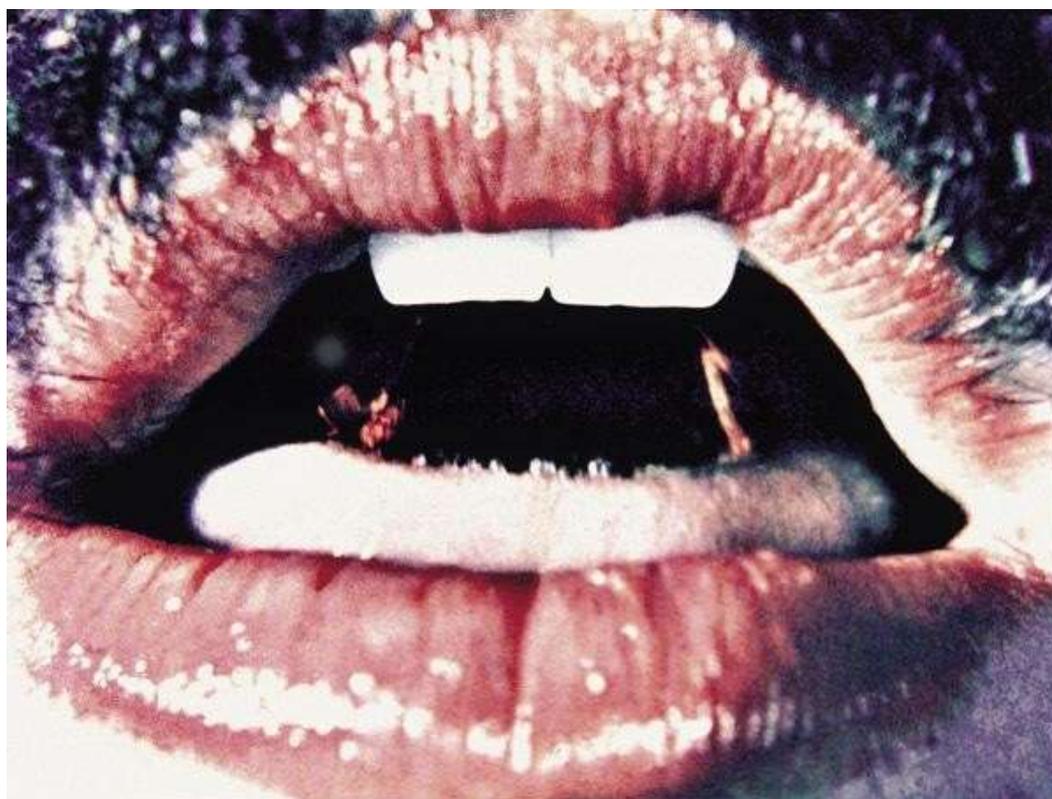


Figura 57 - Lygia Pape. Eat me, Pelicula 1975.

compuesta por dos tomas: la boca de un hombre chupando un objeto, y la boca de una mujer que lame una salchicha de Frankfurt. La edición de estas dos tomas sigue una progresión matemática. Ciertamente, al inicio del vídeo se utilizan dos metros de película para cada toma; después de estas, hay un metro para cada una, seguido de cincuenta centímetros, siguiendo así hasta el punto en el que se produce una fusión total entre los dos planos. El experimento del medidor-cinematográfico introduce métodos que rozan los efectos de redundancia y continuidad que, por ejemplo, traen consigo las prácticas del videoarte en nuestros días.

Nuevamente nos encontramos ante un hecho que nos alude a la nutrición, al acto de devorar. El comer, como acontecimiento, va más allá de lo meramente nutricional para convertirse en símbolo de supervivencia, poder y erotismo. Por ello *Carandiru* se plantea como una obra devoradora, que nos digiere y después nos vomita, pulsando antagónicamente dos conceptos antropológicos: la antropofagia y la antropoemia. No obstante, es necesario también considerar que, por el contrario, la antropóloga Dorothea Passetti<sup>178</sup> valora que la artista promueva un diálogo entre estas dos nociones de antropofagia y antropoemia. Efectivamente se produce diálogo en la instalación, donde la cascada de sangre se presenta junto con una doble y simultánea proyección de diapositivas: en la entrada y salida de la cascada de sangre, donde, por un lado veríamos en blanco y negro imágenes de los encarcelados amotinados dominados por la policía con las manos atadas a la espalda, enfilados y cabizbajos, y prácticamente desnudos. Mientras que por el otro lado de la puerta se compone la totalidad de la obra con la otra proyección, en la que aparecen imágenes de los indios Tupinambá. La imagen de los Tupinambá está tomada de los grabados descritos y encargados por Hans Staden<sup>179</sup>, prisionero que consiguió huir salvándose de ser devorado por esa etnia, en la imagen los indios están realizando un rito en el que sus cuerpos aparecen pintados y adornados con distintos aderezos corporales hechos de plumas, componiendo

---

<sup>178</sup> Passetti, Dorothea Voegeli (2005). "Exotismo, canibalismo, antropofagia: de Maria Martins a Ligia Pape", en Daniel Lins (org.), *Nietzsche/ Deleuze. Imagem, literatura e educação. VI Simpósio Internacional de Filosofia*. Fortaleza: UFC.

Passetti es profesora del Departamento de Antropología del Programa de Estudios de Pos-Graduados en Ciencias Sociales de la Universidad Católica de São Paulo-PUC-SP.

<sup>179</sup> Hans Staden, viajero alemán, fue prisionero de los Tupinambá en 1554, escribió después de volver a Alemania lo que probablemente constituye uno de los primeros best-seller sobre el Nuevo Mundo, contando su experiencia entre los Tupinambá, una etnia canibal de Brasil.

una danza hilada, circular y con la cabeza hacia abajo, debido a la concentración en el espacio transcendental construido en el ritual.

Así, volviendo a Dorothea Passetti<sup>180</sup>, la antropóloga afirma que en el antagonismo de las proyecciones que conforma la obra existe un par de oposiciones en el sentido del pensamiento de Lévi-Strauss, ya que el significado de una es exactamente el inverso de la otra, y que en un caso se ingiere mientras que en el otro se expulsa, siendo que los dos se tiñen de rojo sangre, en ambos acontecimientos se mata, en uno para asimilar y en el otro para excluir.

Por medio de estas imágenes Lygia Pape nos posiciona en un espacio de confrontación cultural y conceptual, el espectador pasa por una especie de prueba, donde hay que penetrar en un espacio fúnebre y caminar hacia adentro en el umbral de la muerte para deleitarse en la metáfora del baño de la sangre y el dolor.

La cascada fluye continuamente con el sonido propio de las aguas de los ríos; la sangre cae en una especie de pozo, cuya dimensión, de unos 6 metros de diámetro, configura un espacio para el baño. Mientras esta imagen nos lacera, el sonido es apaciguador. Generalmente las cascadas las asociamos el frescor, la limpieza y la purificación, pero ante la cascada de Pape, dándonos un total baño de sangre, nuestra sensación es perturbada por la dualidad inquietante que apuntamos. De esta manera, *Carandiru* proporciona un ambiente que nos devora, promueve una sensación de muerte interna, un exterminio de conceptos y posicionamiento ante la realidad de la persona: una transformación del individuo.

En la obra, la artista rescata también las fuerzas de la naturaleza. Degustamos otra vez el fuerte sabor del desasosiego, pero ahora se siente con intensidad el latente pulsar de las venas repletas de sangre, cuando el cuerpo se enrojece de dentro para fuera y de fuera para dentro. Al mismo tiempo existe una síntesis, una interacción entre sujeto y obra en el sentido de la experiencia propuesta por Merleau-Ponty<sup>181</sup>, cuando se refiere a la experiencia como única e individual, estando vinculada a la memoria y a la capacidad de cada uno de vivenciar la intensidad y los significados del color, que empiezan por la mirada y alcanzan a todos los sentidos, abarcando todo el cuerpo y la mente.

En este espacio monocromático de *Carandiru* se produce una confrontación múltiple: dos realidades, dos culturas, dos conceptos antropológicos. La poética de

---

<sup>180</sup> Passetti (2005), *op. cit.*

<sup>181</sup> Merleau-Ponty, Maurice (2003). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Edicions 63.

la creación y la dura realidad del título nos indican este constante dualismo que alimenta el arte de Lygia Pape.

Esta orientación, que surgió a partir de las vanguardias históricas, se concreta plenamente en los artistas que venimos considerando. En el caso de Lygia Pape, esta unificación de lo mítico y lo histórico, el interés por lo nutricional, lo vamos a encontrar desarrollado en la XXIV Bienal de São Paulo de 1998, cuyo comisario, el crítico brasileño Paulo Herkenhoff, define el núcleo central bajo la denominación de *Núcleo Histórico: Antropofagias e Historias de Canibalismo*, desarrollando un discurso relacionado plenamente con la propuesta de la artista que nos ocupa. Paulo Herkenhoff<sup>182</sup> rescata los conceptos de antropofagia de Oswald de Andrade, que hacen alusión precisamente, a la tribu Tupinambá, la única que en Brasil practicaba la antropofagia.

El concepto de antropofagia sigue siendo vigente en lo contemporáneo, como estamos tratando en esta investigación; siendo sus trazos reconocibles en la trayectoria de Lygia Pape. Ciertamente este contexto está plenamente latente y orientado en la artista, concretándose, en su apogeo, hacia propuestas vinculadas muy estrechamente con la cultura Tupinambá. En este sentido, la artista realizó varias versiones del famoso manto Tupinambá. Sin ir más lejos, la más importante, que fue presentada en la misma XXIV Bienal de São Paulo del año 1998, titulada *Manto Tupinambá*, se configura estéticamente a través de una tela marinera roja, muy resistente, que es dispuesta colgada desde el techo, formando una red suspendida en el aire, a semejanza de las utilizadas en el circo para salvar las caídas. Esta estructura recoge doscientas cincuenta esferas, con un diámetro aproximado de cincuenta centímetros, revestidas de plumas rojas *de guará*<sup>183</sup>, similar visualmente a las utilizadas en el manto Tupinambá<sup>184</sup>.

La obra, tremendamente plástica en su preeminencia del color rojo, nos deja descubrir algunas partes del cuerpo humano, como manos y huesos, que aparecen

---

<sup>182</sup> Herkenhoff (1998), *op. cit.*

<sup>183</sup> Guará (*Eudocimus ruber*) es un ave que forma parte de la mitología indígena. Los pajés de la tribu Tupinambá utilizaban sus plumas para la confección del aderezo más importante de sus rituales, el manto Tupinambá. Esta ave es una de las más vistosas encontradas en la enorme fauna brasileña, estando actualmente en extinción, son encontradas en el estado del Para, una de las entradas de la Amazonía. Su color rojo es debido a su alimentación basada en cangrejos y gambas. Por encontrarse en peligro de desaparición, Lygia Pape utiliza para sus piezas imitaciones de estas plumas, como las utilizadas para las indumentarias de carnaval.

<sup>184</sup> Hoy solo existen tres ejemplares del manto tupinambá, lamentablemente ninguno en Brasil, uno en Dinamarca, otro en Berlín y el tercero en el Museo del Hombre de París.

entre las esferas emplumadas, haciendo inmediatamente alusión al hecho histórico del exterminio del pueblo Tupinambá.

La propia artista<sup>185</sup> declara sobre la obra que:

Está relacionada con la antropofagia, con la devoración de la cultura del otro. Mantos “Tupinambás” ya hice varios. Uno es una grande nube roja sobre la ciudad, que está solamente en el libro, pues es prácticamente imposible de realizar. Porque cuando yo atravieso la “Bahía de Guanabara” hago una película, imagino las ballenas, los botos<sup>186</sup>, los indios, me quedo soñando, visito mi pasado y la historia se me superpone.<sup>187</sup>

Hay otra versión del *Manto Tupinambá* que es virtual (Fig.58), existe únicamente en proyecto, y es exactamente la versión comentada por la artista: una gran nube roja sobre la ciudad de Río de Janeiro. La gran nube divide el paisaje por la mitad: en la parte de arriba la floresta y la sierra, por abajo edificios gigantescos y el mar. Son las huellas dejadas por la cultura Tupinambá impregnadas en el ambiente contemporáneo del paisaje urbano.

En otras declaraciones de la artista sobre su relación con la cultura indígena, esta indica que:

El manto [tupinambá] es un símbolo, valora toda la cultura del indio. Yo siempre estuve muy ligada con la cultura del indio —antes de la vuelta de Mário Pedrosa<sup>188</sup> en 1978—, con su cultura material, con su pintura corporal que tiene tanta belleza gráfica. Ellos son del período neolítico, que es exactamente geométrico, que tiene mucho que ver conmigo, porque en aquella época yo era artista constructiva. Esa cosa me fascinó, como la historia de Hans Staden, que fue prisionero de los indios Tupinambá, la historia del jefe Cunhambebe, que usaba un manto de plumas retiradas del pájaro guará, pájaro que conozco, pues ya lo tuve en casa<sup>189</sup>; estas

---

<sup>185</sup> Pape, Lygia (2001), *op. cit.*

<sup>186</sup> Los “botos” son parecidos a los delfines y viven en el río Amazonas. Son tímidos y no les gusta hacer gracia a nadie. Hay una leyenda sobre ellos: en las noches de fiesta, sale de las aguas y se transforma en un bellissimo y encantador hombre, vestido todo de blanco y con sombrero. Tiene fantásticas dotes seductoras y baila estupendamente, dejando a las mujeres enamoradas de él. Como en el cuento de *La Cenicienta*, él desaparece nada más acabar la fiesta, solo que nunca más se lo ve otra vez.

<sup>187</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Está relacionada com a antropofagia, com a devoração da cultura do outro. ‘Mantos Tupinambás’ já fiz vários. Um é uma grande nuvem vermelha sobre a cidade, que está somente no livro, pois é praticamente impossível de realizar. Porque quando eu atravesso a ‘Baía de Guanabara’ faço um filme, imagino as baleias, os Botos, os índios, fico sonhando, visito meu passado e a história me sobrepõe”.

<sup>188</sup> El crítico e historiador Mario Pedrosa vuelve al Brasil en 1978 -después de su exilio en Francia- con un interés más profundo sobre la cultura brasileña y, juntamente con Lygia Pape, planea hacer una exposición de arte indígena desde el punto de vista estético y no antropológico o etimológico. Algunas obras de Pedrosa.

<sup>189</sup> El padre de Lygia Pape fue dueño de un vivero de aves tropicales durante la infancia de la artista.

cosas para mí tienen una ligazón muy grande, además de eso está la cuestión de la antropofagia, de la devoración de la cultura de otros...<sup>190</sup>

Es interesante constatar la permanencia de este interés por lo nutricional en otros artistas tratados en ese trabajo: así Lygia Clark con su *Baba Antropofágica* (1973), y en el caso de Hélio Oiticica, como esencia conceptual en su creación, muestran claramente visibles las influencias y asimilaciones culturales.

Con un planteamiento próximo al manto Tupinambá, la obra titulada *Divisor* (1968) (Fig. 59), nos presenta una gran superficie blanca y rectangular, de 20 m x 30 m, repleta de agujeros, que funciona al aire libre, moviéndose aleatoriamente en el espacio, obra de gran dimensión e intrigante presencia, que fue instalada por primera vez en la extrarradio de Río de Janeiro. En la propuesta, el trabajo se ofreció sin ningún tipo de orientación previa para que los niños la interviniesen, los cuales, sin prejuicios y con la curiosidad infantil propia, fueron introduciéndose por debajo de esta especie de gran tienda de campaña, para aparecer metiendo la cabeza por los agujeros del tejido. Obra colectiva donde se tiene la sensación simultánea de estar unidos y separados en una monumental horizontalidad. Fenomenológicamente hablando, sujeto y obra se funden íntimamente —en una actuación que nos recuerda a la propuesta de los *Parangolés* de Hélio Oiticica, sobre los que trataremos más adelante— construyendo un trabajo colectivo y público, aproximándose, en el marco del arte, a los conceptos de creación sin autoría, a la plenitud de la obra que se incorpora a la actuación del espectador y de la colectividad, constituyendo un nuevo ritual participativo, próximo a la esencia de las culturas indígenas.

Por todo lo expuesto, encontramos en Lygia Pape resonancias claras de actitudes propias del mundo idealista, aunque aquí continuamos previniéndonos para no olvidar que este trabajo intenta preservarse de la tentación del eurocentrismo; por ello, evitamos caer en la clasificación teórica o filosófica de los artistas considerados, para resaltar permanentemente su originalidad al desarrollar sus propuestas que emanan directamente de su experiencia vivencial en el marco natural referencial. Así, la artista nos embarca en el desvelamiento de la multiplicidad de las realidades que se nos ofrecen a la consciencia. Su universo emerge de lo cotidiano como un fenómeno, como una revelación que aparece

---

<sup>190</sup> Montejo Navas, Adolfo (2000). "O poema tupinambá de Lygia Pape. Entrevista com Lygia Pape", 20 de noviembre de 2000. Disponible en: <http://www.no.com>. [Acesso el 30 de noviembre de 2000].



Figura 58 - Lygia Pape. Manto Tupinambá (versao virtual), 19

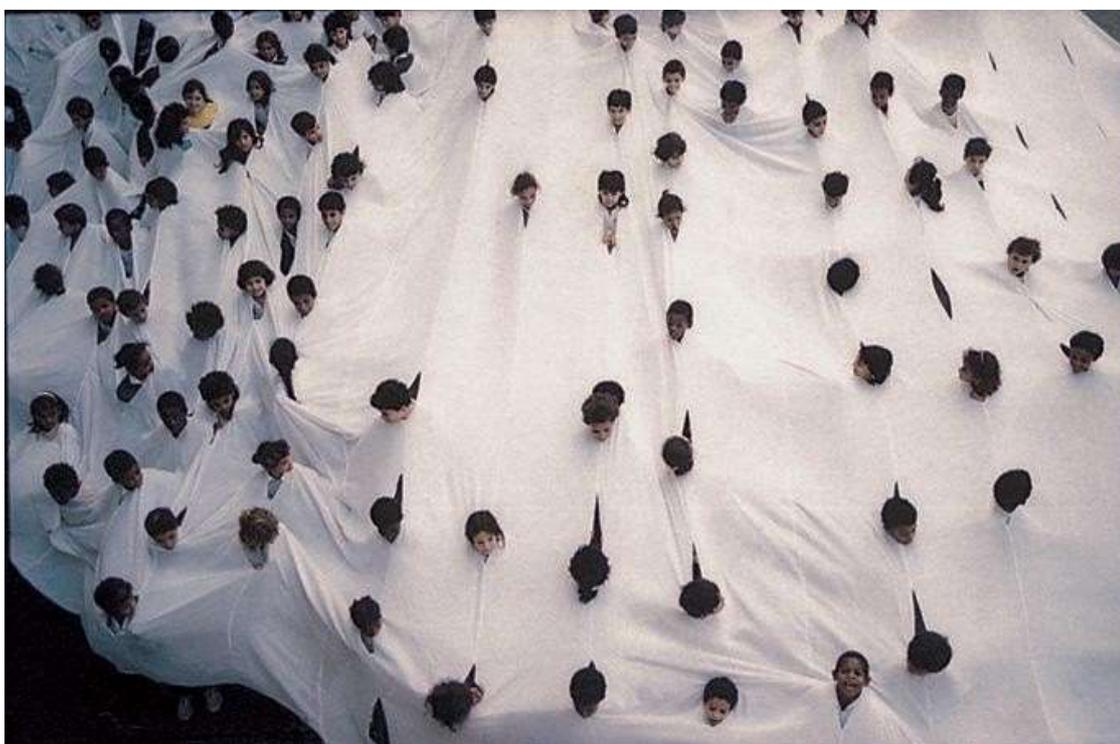


Figura 59 - Lygia Pape. Divisor, 1968.

aflorando desde las profundidades de la floresta; hito testimonio de las culturas primigenias; como una boya desprendida del fondo del mar que aflora sorpresivamente a la superficie; siendo esta superficie la que corresponde con nuestra realidad cotidiana y nuestro entorno: nuestra vida como resultado histórico y personal, que se enraíza desde el principio en nuestros objetos como artilugios de desarrollo y en la ciudad como espacio vital.

De esta manera, la propuesta artística en Lygia Pape se presenta como un inmenso sonido de resonancias simbólicas. El artista Hélio Oiticica decía que sus trabajos se constituían en “centros de energía aguardando el momento de irrumpir”.

La obra de Lygia Pape procura así establecer un puente mental y vivencial entre lo primogénito y lo histórico; con lo ancestral, a pesar de su existencia empírica en el territorio brasileño contemporáneo. Posibilitando una fantástica esencia polivalente en su universo artístico. Es por ello que Mário Pedrosa decía que, en Lygia Pape “las ideas no son concepto o prejuicio, sino fragmentos de sensaciones que conducen de un lugar a otro...”<sup>191</sup>.

La realidad, por lo tanto, es el lugar del símbolo. Símbolo que, en la artista, funciona como señalética que nos orienta, desde lo contemporáneo e histórico hacia lo arquetípico, en un proceso — por ello aludíamos al principio a los intereses del idealismo — de recuperación del mito y del ritual, para reactualizarlo a modo de aquel viaje que la artista nos proponía, en la fantástica y peligrosa ciudad de Río de Janeiro — como selva contemporánea — tejiendo una inmensa tela de araña suspendida en el aire, que va interrelacionando, a través de sus hilos, los objetos, las personas y los espacios, componiendo el inmenso ritual de nuestra historia contemporánea, que tiene origen en, y es, la lectura actualizada del mito primigenio de los pueblos de la floresta.

---

<sup>191</sup> PEDROSA, Mário. En *Lygia Pape. Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosak & Naify edições, 2000, p. 298.

## 4. EL HOMBRE DE LA FLORESTA Y LA COSMOLOGÍA DE LA NATURALEZA

### 4.1. El chamán: depositario de la cultura y el rito.

Explorar todo el vasto universo cultural indígena de los pueblos que ocupan la floresta tropical — aun reduciéndolo al ámbito brasileño — sería una tarea imposible, incluso para un etnólogo o antropólogo. Por ello, vamos a considerar aquella naturaleza cultural y ritualista que después veremos que influye en los desarrollos artísticos contemporáneos sobre los que nos interesamos. Así, pretendemos desarrollar unos cauces de interpretación y análisis de aquellas propuestas creativas contemporáneas que se implican con la naturaleza, y particularmente con las culturas de la floresta. Por lo tanto, es necesario advertir al lector que no pretendemos realizar un desarrollo ortodoxo, ni siquiera exhaustivo, desde la antropología — ni mucho menos desde la ecología, — sino servirnos de las investigaciones de etnólogos y antropólogos para trazar las claves de lectura e interpretación de aquellas obras y artistas elegidos para este trabajo. Obras seleccionadas por ser representativas de diversas formas de compromiso y nutrición del arte contemporáneo con los ámbitos culturales de los pueblos que habitan la floresta.

Por ello, en esta intimidad entre el ser humano y un medio natural no dominado, sino vivido y dialogado<sup>192</sup>, la cultura original indígena está repleta de tradiciones míticas, poseyendo, como dijera Lévi-Strauss, una complejidad singular, incluso superior a las del mundo occidental. Sistema mítico que se actualiza y se concreta en la vivencia cotidiana y en los sistemas organizativos, y que alude permanentemente al medio. Estos sistemas organizativos excluyen la división de funciones, basadas únicamente en la división de tareas entre hombres y mujeres iniciadas en la adolescencia. Únicamente encontramos una distinción individual en las figuras del *cacique* y el *pajé*. En el primer caso, el *cacique*, la distinción se basa

---

<sup>192</sup> En este sentido sería especialmente interesante constatar los grados de dominación y explotación del medio natural ejercido por el hombre desde la época moderna, con el positivismo occidental como filosofía argumentadora, con su interés por la sistematización del entorno.

únicamente en ser depositario de una función hereditaria consistente en ser el consejero de la comunidad, actuando por pertenencia a una estirpe legendaria.

El *pajé* es un chamán y actúa como un eslabón de ligazón entre lo sobrenatural y la aldea: un demiurgo, un especialista en el ritual, que tiene atribución psíquica o el supuesto poder de comunicarse con las diversas fuerzas y seres sobrehumanos (espíritus de animales, de personas muertas, entidades sobrenaturales, etc.): el detentador del poder de curar. Es un personaje similar al hechicero, aunque este es el mago, el brujo: aquel que, realizando determinados actos, provoca determinados efectos. Nuevamente Villas Boas<sup>193</sup> nos cuenta algunos hechos de estos seres transformados psíquicamente y con capacidades extraordinarias, entre los cuales entresacamos el siguiente relato vivido en una de sus estancias con los indios del Xingú:

En uno de esos baños de la tarde en la aldea de los indios Uaurás, diez o doce niños salieron corriendo de la aldea rumbo al río. En medio del camino una pantera, que saltó sobre ellos, atrapó a uno.

[...] desesperación de la familia e indignación de los hombres. Dos docenas de ellos salieron para cazar a la fiera. Después de mucho andar encontraron el cuerpo del niño. Avisados de la triste noticia, treinta y tantos hombres de arco, flecha y armas de fuego, estaban prontos para salir. De pronto surgió el gran pajé Toporé, que dijo en voz baja: "No es preciso ir a buscar a la pantera. Ella va a entrar aquí en el "ocarip" (patio), con el sol aquí —y apuntó al sol en vertical —". [...] El tiempo pasó, el sol fue subiendo y, cuando quedó vertical, surgió una enorme pantera y fue mansamente entrando con cabeza baja en el patio de la aldea. Cuando llegó al punto que había sido indicado por el chamán, se echó y colocó la cabeza en el suelo<sup>194</sup>.

Así, el chamán es el personaje principal: el que interrelaciona el mundo paralelo sobrenatural y el mundo real y cotidiano, pero también el curandero y el poseedor de la tradición y el mito; ya que en la reedición y actualización del mito se encuentran los poderes de curación, individual y colectiva. Este proceso se realiza

---

<sup>193</sup> Villas Boas (2000), *op. cit.* pp. 100-101.

<sup>194</sup> Traducción nuestra. Texto original: "Em um desses banhos da tarde na aldeia dos índios Uaurás, dez ou doze crianças saíram correndo da aldeia rumo ao rio. No meio do caminho uma pantera, que saltou sobre eles, apanhou um. [...] Desespero da família e indignação dos homens. Duas dúzias deles saíram para caçar a fera. Depois de muito andar encontraram o corpo do menino. Avisado da triste notícia, trinta e tantos homens de arco, flecha e armas de fogo, estavam prontos para sair. De repente surgiu o grande Pajé Toporé, que falou em voz baixa. Não é preciso ir buscar a pantera. Ela vai entrar aqui no "ocarip" (pátio), com o sol aqui e, apontou ao sol na vertical. [...] O tempo passou, o sol foi subindo e, quando ficou vertical, surgiu uma enorme pantera e foi mansamente entrando de cabeça baixa no pátio da aldeia. Quando chegou ao ponto que tinha sido indicado pelo xamã, se deitou e colocou a cabeça no chão".

a través del ritual, de la narración mítica. Donde se convoca a los seres representativos de su condición metafísica que viven en la floresta o por encima de ella y que constituyen la base de la unidad tribal. Es su mundo ancestral el que se desarrolla en ámbitos paralelos en los que los héroes primigenios continúan viviendo. De esta forma, el mito existe y tiene vigencia (Fig. 60). El mito es distinto de la magia, que consiste en las operaciones para controlar o manipular las relaciones entre este mundo y aquel en el que habitan los seres maléficos, los *mamaés* (Fig. 61). Por esto, el mito correspondiente a la narración y actualización de los hechos primigenios ofrece las pistas sobre los aspectos universales de la naturaleza humana; es el relato donde se expresan y se simbolizan aspectos profundos de la existencia del ser humano y de las realidades transhumanas. Proporcionan apoyo psicológico para afrontar los peligros: los fantasmas y los espíritus, o los poderes ocultos de la selva. El sistema mítico indígena es, por lo tanto, heredero de los fenómenos naturales: el sol, la lluvia, los árboles, los pájaros. Y en este sistema complejo, el héroe ocupa un papel básico, como proyección del individuo. Es aquel que soluciona las situaciones míticas y da solución al conflicto que el individuo no puede encarar.

El chamán funciona como la personificación del héroe, es el potenciador que establece las relaciones a través de las cuales el individuo se relaciona con el héroe: el organizador del rito<sup>195</sup>. Todo el proceso es fruto de una introspección de donde nace la intuición y no de la doctrina preestablecida. Así, la naturaleza es depositaria del conocimiento y únicamente se desvela a través de su intuición. El chamán es el encargado de mantener vigentes las vías de este desvelamiento para posibilitar su permanente utilidad en aras del conocimiento y de la identificación del individuo y del grupo.

---

<sup>195</sup> Cfr. Caillois, Roger (1993), *op. cit.*

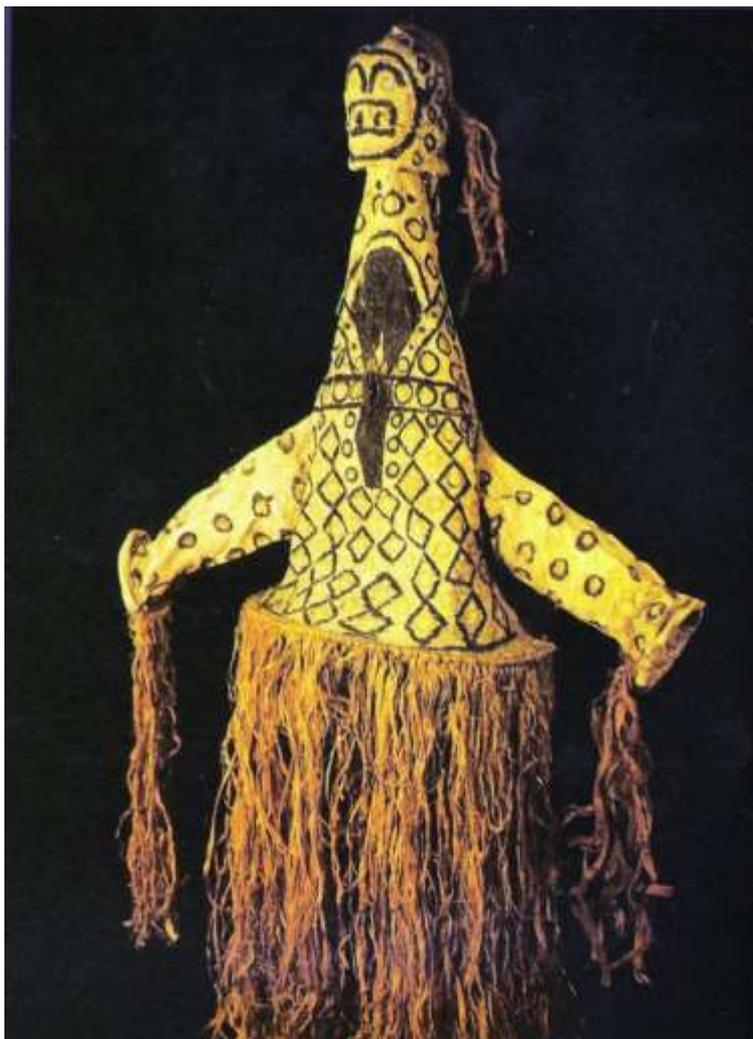


Figura 60 - Máscara antropomórfica. Indios Uapué



Figura 61 - Ritual Yawalapiti. Aldea Xingú

Como consecuencia, el catálogo de artilugios que consideramos artísticos se nos muestra, como ya se apuntaba anteriormente, directamente relacionado con su función. Los instrumentos adquieren su poder —incluso su máxima expresión artística— en su actuación efectiva: el arte es el espacio de realización del ritual y el vehículo de intercesión con el misterio cosmogónico depositado en la naturaleza.

Así encontramos que, en el caso de los pueblos primitivos, estas manifestaciones promovidas por la figura del chamán se expresan a través del arte. La obra de arte es el instrumental de la cura y de la identificación cultural.<sup>2</sup>Nuevamente Villas Boas<sup>196</sup> nos cuenta (Fig. 62 y 63):

Todos los pajés de la aldea, oyendo la llamada del gran maestro, inmediatamente enrollan sus "petum" (cigarros). El pajé-maestro camina entonces para la mata, donde pasa a coger una planta mágica, que él llama de "nhené-meôp". Cogida la cantidad que considera necesaria, vuelve a la aldea. Entra en su maloca y comienza a adornarse para la ceremonia que va a presidir. Así también se comportan los pajés convocados. No todos, no obstante, usan el mismo adorno. Unos cubren la piel con urucum, otros la ennegrecen con polvo de carbón mezclado con aceite de pequi. Casi todos envuelven la frente y la cintura con hilos de algodón. En los brazos, encima de los bíceps, atan adornos de plumas amarillas y rojas, de arara y tucano, y oscuras, de pecho de mutum. Es de uso general la pintura curvilínea de la sucure en las espaldas. Casi todos ostentan en el cuello el collar de láminas de cangrejo (urapeí). [...] Hecho esto se encaminan para la maloca del enfermo.<sup>197</sup>

El chamán es el conocedor de este funcionamiento. El artilugio, en sus manos, actúa amplificando su dimensión plástica. En el proceso del ritual, el objeto no representa, sino que es lo representado: las formas no son ya símbolos sino la realización del símbolo en toda su efectividad, de tal manera que el catálogo simbólico se encarna desvelándose en el mundo real; llegando, desde el origen de lo

---

<sup>196</sup> Villas Boas (2000), *op. cit.* p. 55.

<sup>197</sup> Traducción nuestra. Texto original: "Todos os pajés da aldeia, ouvindo a chamada do grande mestre, imediatamente enrolam seus "petum" (cigarros). O Mestre caminha então para a mata, onde passa a pegar uma planta mágica, que ele chama de "nhené-meôp". Pegando a quantidade que considera necessária, volta à aldeia. Entra em sua Maloca e começa a adornar-se para a cerimônia que vai presidir. Assim também se comportam os Pajés convocados. Nem todos, no entanto, usam o mesmo adorno. Uns cobrem a pele com urucum, outros a enegrecem com pó de carvão misturado com óleo de pequi. Quase todos envolvem a testa e a cintura com fios de algodão. Nos braços, acima dos bíceps, atam ornamentos de penas amarelas e vermelhas, de Arara e Tucano, escuras de peito de Mutum. É de uso geral a pintura curvilínea da Sucure nas costas. Quase todos ostentam no pescoço um collar de patas de caranguejo (urapei). [...] Feito isto encaminham-se para a maloca do enfermo".



Figura 62 - Máscara Jurupixuna



Figura 63 - Chocalho ritual. Indios Tapirapé

creado —su cosmogonía— a través de la narración —el mito— articulada adecuadamente, hasta el momento presente en la realidad concreta. El objeto se transforma en *entidad* o favorece el clima necesario para que la *entidad* acceda a la conciencia del individuo y la presencia del grupo: la obra es un objeto terapéutico. A través de él, el enfermo obtiene la sanación; el objeto provoca la aparición de su “fantasmática”<sup>198</sup>: su reencuentro con los orígenes profundos, a partir del cual se hace posible la recuperación.

Totalmente próxima a esta orientación promotora de la cura a través del arte podemos encontrar toda una diversidad de artistas y propuestas, desde la más remota antigüedad, como vemos, pasando por las grandes civilizaciones del Próximo Oriente, hasta llegar a nuestros días<sup>199</sup> para detenernos, en este trabajo, en dos artistas paradigmáticos que se adentran en la recuperación de estas actitudes promotoras de las posibilidades de curación y de la ritualización del arte: Lygia Clark y Bené Fonteles (Fig.64 y 65). Ambos, sobre los cuales se trata extensamente más adelante, realizan su propuesta desde una íntima vivencia del medio selvático. Es esta doble reactualización sincrónica, por su coetaneidad, y diacrónica, por su inmersión en las esencias misteriosas que nacen de la floresta y se manifiestan en lo primitivo.

Lygia Clark parte de un interés por lo orgánico, como constitución biológica del medio natural, para acabar actuando como terapeuta, como chamán, con sus *Objetos Relacionais*: verdaderos artilugios mágicos destinados a la curación psíquica del individuo a través de su aplicación sobre el cuerpo, en un proceso de descubrimiento de los resortes que la fisicalidad activan en la mente: el objeto artístico recupera su esencia como activador de las terapias de curación psíquica (Fig. 66).

En el caso de Bené Fonteles, el artista se introduce en el *alma* de la naturaleza: verdadero chamán animista. Reactualizador de los orígenes del espacio

---

<sup>198</sup> Este término será utilizado por la artista Lygia Clark en sus trabajos terapéuticos, sobre los cuales trataremos más adelante.

<sup>199</sup> Basta hacer un recorrido por el arte de las Vanguardias Históricas: Dadá y su apelación a la liberación de las fuerzas psíquicas oprimidas; Surrealismo en la misma dirección; Informalismo, con su interés por el proceso creativo como catarsis liberadora de energías; Body Art y sus investigaciones sobre los límites del cuerpo humano, solo por citar algunos casos.



**Figura 64 - Bené Fonteles. Instalación (cerámica de Cuiabá, tanga Yanomami y papel de cáscara de árbol). 1986.**



**Figura 65 - Lygia Clark. *Máscara abismo*. 1968.**

biológico: curador de los complejos cíclicos, a partir de la recuperación de las cosmogonías que identifican la esencia de la selva (Fig. 67).

Ambos utilizan el objeto como representación del mito: en el caso de Lygia Clark para ser aplicado sobre el individuo. En el caso de Bené Fonteles para ser recuperado de las realidades paralelas que existen entre los árboles, en el agua, entre los animales. Así, a través de sus objetos encontramos la fuente inagotable de informaciones sobre las cosmovisiones grupales e individuales, y constituyen el testimonio de la justificación de un modo de ser y de vivir, expulsado a través de símbolos y de señales, cuyos significados y funciones contribuyen para perpetuar la configuración cultural extraída de la naturaleza virgen.



Figura 66 - Lygia Clark. Objetos relacionais. 1986.



Figura 67 - Bené Fonteles. Flutuando (cocar de plumas Apalaí en batea flotando en el agua). 1986

## 4.2. Lygia Clark: la artista chamán.

La organicidad es uno de los componentes fundamentales que vamos a encontrar en la obra de Lygia Clark. Este interés por lo orgánico se concreta en lo propio de la naturaleza, presente desde la serie titulada *Bichos*; este factor orgánico le impele a nombrar la obra así, en una alusión directa a la naturaleza animal. Los *Bichos* (1960 a 1963) poseen una característica antagónica respecto a la intención de la artista, referida a la forma y al material del que están hechos: están contruidos con láminas de metal (que restringen la libertad del gesto) aludiendo a formas geométricas (triángulos y paralelogramos que promueve carencias de sensualidad), las cuales están unidas por bisagras, que se convierten en sus articulaciones; a pesar de ello, aluden a formas que buscan reflejar expresiones orgánicas: conchas, caracoles.

Por ello, en la serie percibimos la intención de la artista en promover un carácter biológico, o de resaltar ese carácter en el acto del proceso de la creación: del funcionamiento de la obra. La estructura de la escultura posee una especie de espina dorsal —formada por bisagras— que sustentan y articulan sus movimientos. Estas esculturas, al ser tocadas por el espectador se deforman y transforman su apariencia, como si del toque naciese la vida, asemejándose al animal dormido que al ser tocado despierta; o al insecto que adopta estrategias de camuflaje en sus mecanismos de protección y sobrevivencia; promoviendo una interacción con el *participador*<sup>200</sup> a partir de la cual la reciprocidad establece un juego lúdico a través del mutuo movimiento corporal. Estas características se evidenciarán paulatinamente en el desarrollo de toda su creación (Fig. 68 y 69).

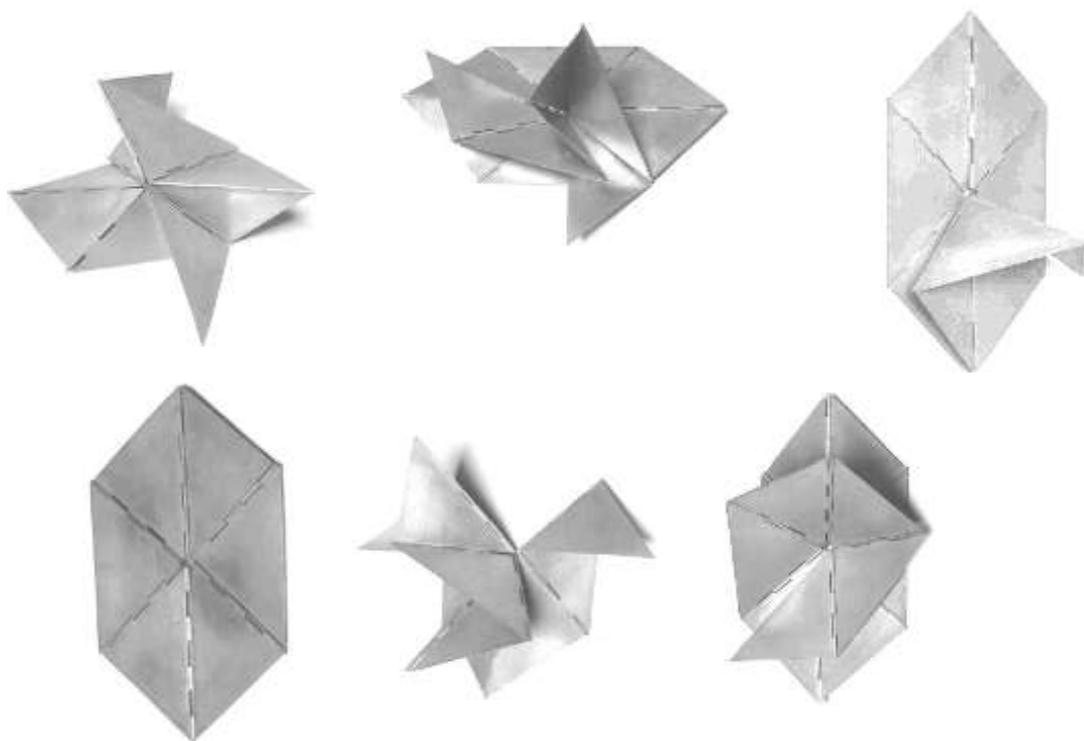
Si consideramos ese entendimiento de los cuerpos como un sistema de acciones que conquistan una visceralidad comparable a la de los seres vivos, encontramos toda una propuesta que nos refiere un “programa de metamorfosis”<sup>201</sup> capaz de modificar al objeto construido y al espectador a través del estímulo de su percepción.

---

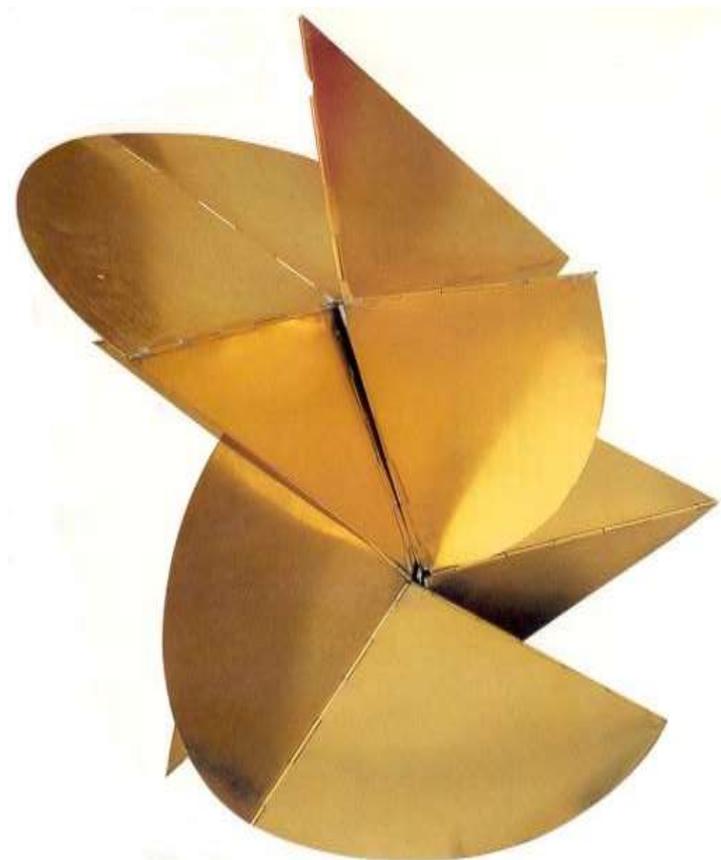
<sup>200</sup> Utilizamos el término *participador* por ser el que utilizaba la propia artista Lygia Clark, para referirse al “espectador” que acaba por convertirse en el participante y principal elemento de la obra.

<sup>201</sup> Fabbrini, Ricardo (1994). *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, p. 78.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 68 - Lygia Clark. Bicho, 1960 (6 posiciones)**



**Figura 69 - Lygia Clark. Bicho, 1962.**

Siguiendo el análisis de las categorías orgánicas de la obra de Lygia Clark, ahora nos remitimos a lo vegetal. Ciertamente, la obra de la artista adquiere la dimensión de un árbol de esculturas, que también proporciona frutos, que son nuevas formas, nuevas esculturas, en un proceso de autogeneración que tiene mucho de la máxima aristotélica de que la forma admite su evolución posterior y que esta está insertada en la materia que la posibilita. En esa idea coincidimos enteramente con Mário Pedrosa que escribió: “Esas estructuras son como un árbol mágico, que da esculturas como un pie de *jaqueira da jaca*, un *cajueiro da cajú* [frutos autóctonos de Brasil]”<sup>202</sup>.

La artista se adentra en la construcción de una obra con la constante aspiración de una permanente autogeneración, llegando de ese modo a la creación del *bicho* a partir de otro material, recibiendo la denominación *Obra-Mole* (fig. 55). En *Obra-Mole* se manifiesta la intención perceptible en el propio nombre, que amplía la condición orgánica (a pesar de seguir siendo constituida de material industrial) al tornarse la obra en objeto blando por el material utilizado: recortes de goma entrelazados. La pieza parece insinuar una vida propia, con su “carnalidad”<sup>203</sup>, con su elasticidad; al colgarla en la pared se alarga; al ser colocada en el suelo se achata<sup>204</sup>.

Ricardo Fabbrini<sup>205</sup> hace las siguientes observaciones:

Esos trabajos acentúan la analogía orgánica que unifica la serie; son hechos de materiales que en virtud de su textura porosa y sus cortes redondeados nos remiten a los tegumentos o a las fibras naturales que integran los sistemas biológicos de los seres vivos.<sup>206</sup>

Esa nueva materialidad de la que están constituidos los *Bichos*, hace viable una mayor maleabilidad, ampliando sus posibilidades de movimientos; tornando

---

<sup>202</sup> Pedrosa, Mário (1960). “Significação de Lygia Clark”. *Jornal do Brasil*, 23/10/1960, p. 21.

<sup>203</sup> Herkenhoff, Paulo. “Brasil(es)/Brazil(s)”. *Revista Lápis* 134/135, julio/septiembre 1997, p. 25., habla de “la Filosofía de Merleau-Ponty con su tema de carnalidad del arte, que subyace en la obra de Oiticica (*Bolides*) y Lygia Clark (*Obra-Mole*)”. MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’oeil et L’espirit*. Paris: Gallimard, 1985.

<sup>204</sup> Cuando creó la *Obra-Mole*, Lygia fue a mostrársela al crítico Mário Pedrosa, al llegar a la casa del crítico y amigo, ella tiró la obra al suelo y la reacción de Pedrosa fue darle un puntapié y exclamar con vehemencia: “¡Por fin se puede *chutar* una obra de Arte!”.

Cocchiarale y Geiger (1987), *op. cit.*, p. 151.

<sup>205</sup> Fabbrini (1994), *op. cit.*, p. 79.

<sup>206</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Esses trabalhos acentuam a analogia orgânica que unifica a série; são feitos de materiais que em virtude de sua textura porosa e seus cortes arredondados nos remetem aos tegumentos ou às fibras naturais que integram os sistemas biológicos dos seres vivos”.

más visibles las torsiones, las contracciones, las expansiones; desarrollando de esa manera, una mayor continuidad entre el adentro y el afuera, el derecho y el revés, que es muy característico en la obra de la artista y que se ampliará de acuerdo con el proceso de su creación.

En la serie denominada *Trepantes* (fig. 70)<sup>207</sup>, nombre que alude a las trepadoras —planta que trepa y se expande agarrándose a los más diversos soportes—, la artista asocia el metal y la madera retorcida —forma y materia orgánica—. Esta relación pretende aumentar el carácter de obra viva, que viene siendo caracterizado cada vez con más intensidad. Percibimos también otra dualidad en la concepción de la obra: que se presenta como un antagonismo entre el concepto de lo orgánico de la obra y la materialidad de los elementos industriales<sup>208</sup>; aquí la impresión causada es de que ella practicó una suerte de magia para conceder vida en estos materiales industriales, tanto que la seducción emerge con fluidez desde el metal.

Fabbrini<sup>209</sup> describe esta obra así:

El *Trepante* es una planta trepadora o un bicho perezoso que se agarra a los troncos de los árboles, confundándose con la vegetación. Como una víbora, se enrolla en las ramas, o un parásito que se nutre de la savia de los otros vegetales. El *Trepante* es una serpiente de cascabel, gavilla, molusco, planta u órgano [...]<sup>210</sup>

Después de esta etapa, Lygia Clark entra en el efímero universo de la acción y, en seguida, de lo colectivo. Este pasaje fue explícitamente demarcado por la obra *Caminando* realizada en 1964 (fig. 71). Consiste en que el participante corta la cinta de Moebius “recorriendo así un espacio continuo sin revés ni derecho, sin

---

<sup>207</sup> Es interesante indicar que en el portugués vulgar la palabra “trepar” significa tener relaciones sexuales, copular. Aquí se instaura claramente la libido en la creación de Lygia Clark, aflorando su energía motriz y los instintos de vida que activan su conducta criadora. Lygia Clark de esta forma orienta su obra con una carga de mayor de animalidad.

<sup>208</sup> En este caso, el aluminio utilizado en la construcción de aviones. Ese tipo de material era muy utilizado en la época, principalmente por artistas que pertenecían o pertenecieron a los movimientos Concreto y Neoconcreto.

<sup>209</sup> Fabbrini (1994), *op. cit.*, p. 84.

<sup>210</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O trepante é uma planta trepadeira ou um inseto preguiçoso que se agarra aos troncos das árvores confundindo-se com a vegetação. Como uma víbora, se enrola nos ramos, ou um parasita que se alimenta da seiva dos outros vegetais. O Trepante é um cascavel, gavetas, molusco, planta ou órgão”.

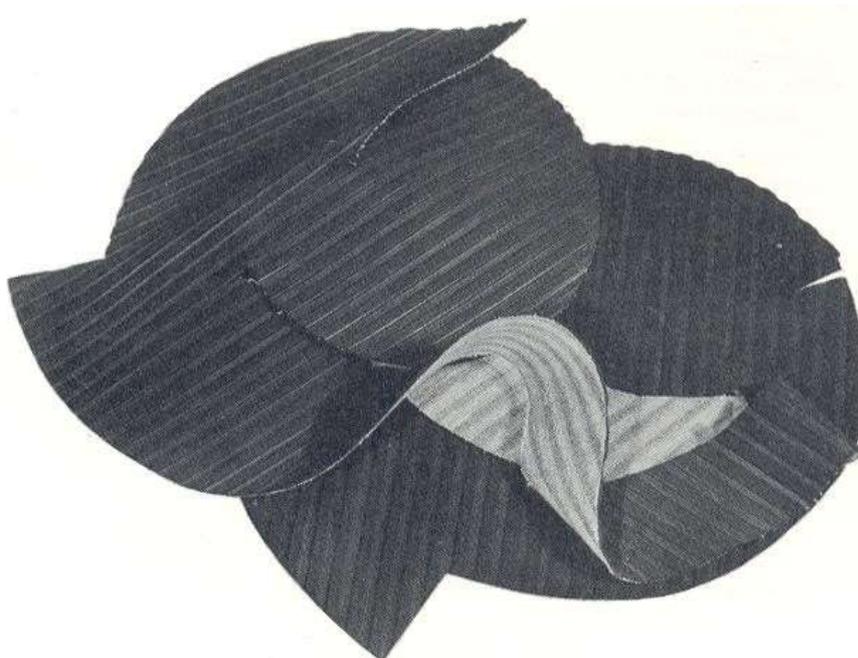


Figura 70 - Lygia Clark. *Obra Mole*, 1964



Figura 71 - Lygia Clark. *Trepante*, 1964

frente ni verso”<sup>211</sup>. En esta obra subyace su lucha contra el sistema y la cultura impuesta por la sociedad vigente, que masifica los conceptos y el significado del arte. En un proceso de “enfriamiento” y racionalización de la creación<sup>212</sup> que supone un auténtico contratiempo en la aproximación de las propuestas artísticas al ámbito de la naturaleza virgen, auténtico espacio vital, visual, experiencial, espiritual y mental de la brasilidad; la obra “pasa a carecer de organicidad, de fuerzas creadoras, de invención espontánea”<sup>213</sup>.

Por lo tanto, *Caminando* se constituye en una ruptura para la recuperación de la subjetividad y de la vivencia directa de la experiencia artística considerada como relación inmediata con la fisicalidad y la naturaleza.

De aquí en adelante, en palabras de la propia artista, “atribuyo una importancia absoluta al acto inmanente realizado por el participante”<sup>214</sup>. De esta manera Lygia Clark desinstitucionaliza el arte, insertando y solidificando definitivamente el concepto de arte y vida en su obra. También renuncia de este modo a la autoría de la obra en la transformación de su significación, antes centrada en el objeto creado y ahora fundamentada en la acción del otro.

Su aguda percepción le orienta a un camino sin retorno, que es la toma de conciencia de que la acción forma parte de una realidad única, de existir. Esta idea condensa su obra: a partir de este momento da inicio al procedimiento que significa la anulación del objeto, factor de suma importancia en la trayectoria de esta artista. Esta vía da como consecuencia fundamental y definitiva la cristalización del cuerpo del individuo, ahora transformado en “lugar de la obra de arte”; en soporte artístico y agente creativo. Podríamos decir que este nuevo “espectador” pasa a ser soporte y materia al mismo tiempo de la obra de arte, creando así una poética propia del cuerpo, de la fisicalidad humana íntimamente unida a la psiquis.

---

<sup>211</sup> Milliet, Maria Alice (1992). *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP, p. 94.

<sup>212</sup> Aquí es interesante acordarnos de que Lygia Clark perteneció al *Movimiento Concreto* el cual se caracterizó por sus posturas racionalistas radicales y su orientación estética hacia el arte óptico. Como ya dijimos anteriormente, en ese momento queda claro el descontento de la artista con las limitaciones de ese movimiento, interesándose por otros contenidos con más abertura, organicidad, sensualidad, que se consolidan en la obra de la artista en una búsqueda individualizada de una raíz subjetiva e interesada en la esencia, y un camino más lúdico, humano y existencialista, fundamentado en la relación arte-vida.

<sup>213</sup> Figueiredo L., Pape L., Salomão W. (org.) (1992). *Aspiro al grande labirinto, Seleção de texto de Hélio Oiticica (1959-1969)*. Río de Janeiro: Rocco, p. 20.

<sup>214</sup> Clark, L. (1964). “Caminando”. *Jornal do Brasil*, 15 de octubre, p. 25.

La primera obra que inaugura esta vía, constituida en la aportación fundamental de Lygia Clark, tanto al marco general del arte contemporáneo como al interés que en este trabajo nos merece, recibe como título *Nostalgia del cuerpo: respire conmigo* (fig. 72). Lygia Clark<sup>215</sup> escribe las siguientes palabras sobre esta obra:

Después que abandoné las cogitaciones estéticas, en 1966 me entregué a ciertas investigaciones que terminaron conduciéndome a la realización de mi primer trabajo en torno al cuerpo. Cierta vez llené de aire un saco de plástico y sobre él coloqué una piedra. En seguida, sin la menor preocupación, distraídamente, empecé a palparla. La piedrecilla comenzó a subir y a bajar con la presión que yo hacía. De repente percibí que aquello era una cosa viva [...].<sup>216</sup>

Adentrándose en esta fase sensorial, el ejercicio de sensibilización propuesto por la artista es muy nítido. A través del tacto, el *participador* (espectador amplificado) se encuentra con su propio cuerpo. La artista propicia el campo para que el *participador* vaya al encuentro de su libido y se entregue al descubrimiento del rico mundo sensorial propiciado por sus sentidos: tacto, oído, olfato, paladar. A excepción de la vista anulada en un intento de evitar la puesta en funcionamiento de los mecanismos clasificadores de nuestra cultura visual. Los sentidos actúan directamente sobre la psiquis del *participador*, activando su memoria profunda y su relación mental con el cuerpo. Esas experiencias vivenciadas previamente por Lygia Clark son transmitidas al público que las experimenta dependiendo de la propuesta, ora individualmente, ora en pareja y, finalmente en otros casos, en grupo.

La artista penetra más profundamente en el cuerpo y, como un verdadero chamán, invita al espectador a manosear un saco de plástico semilleno de aire y atado por el borde con elástico; esa manipulación va acompañada de la respiración del espectador, transportándolo hacia dentro de él mismo, como ocurre en el acto

---

<sup>215</sup> Clark, Lygia (1974). "Agora só a fantasmática do corpo. Belo Horizonte", *Crítica*, 10 de septiembre, pp. 11-13.

<sup>216</sup> Traducción nuestra. Texto original: "Depois que abandonei as cogitações estéticas, em 1966 me entreguei a certas investigações que acabaram me conduzindo à realização de meu primeiro trabalho em torno do corpo. Certa vez enchi de ar um saco de plástico e, sobre ele coloquei uma pedra. Em seguida, sem a menor preocupação, distraidamente, comecei a apalpá-la. A pedrinha começou a subir e a descer com a pressão que eu fazia. De repente percebi que aquilo era uma coisa viva".

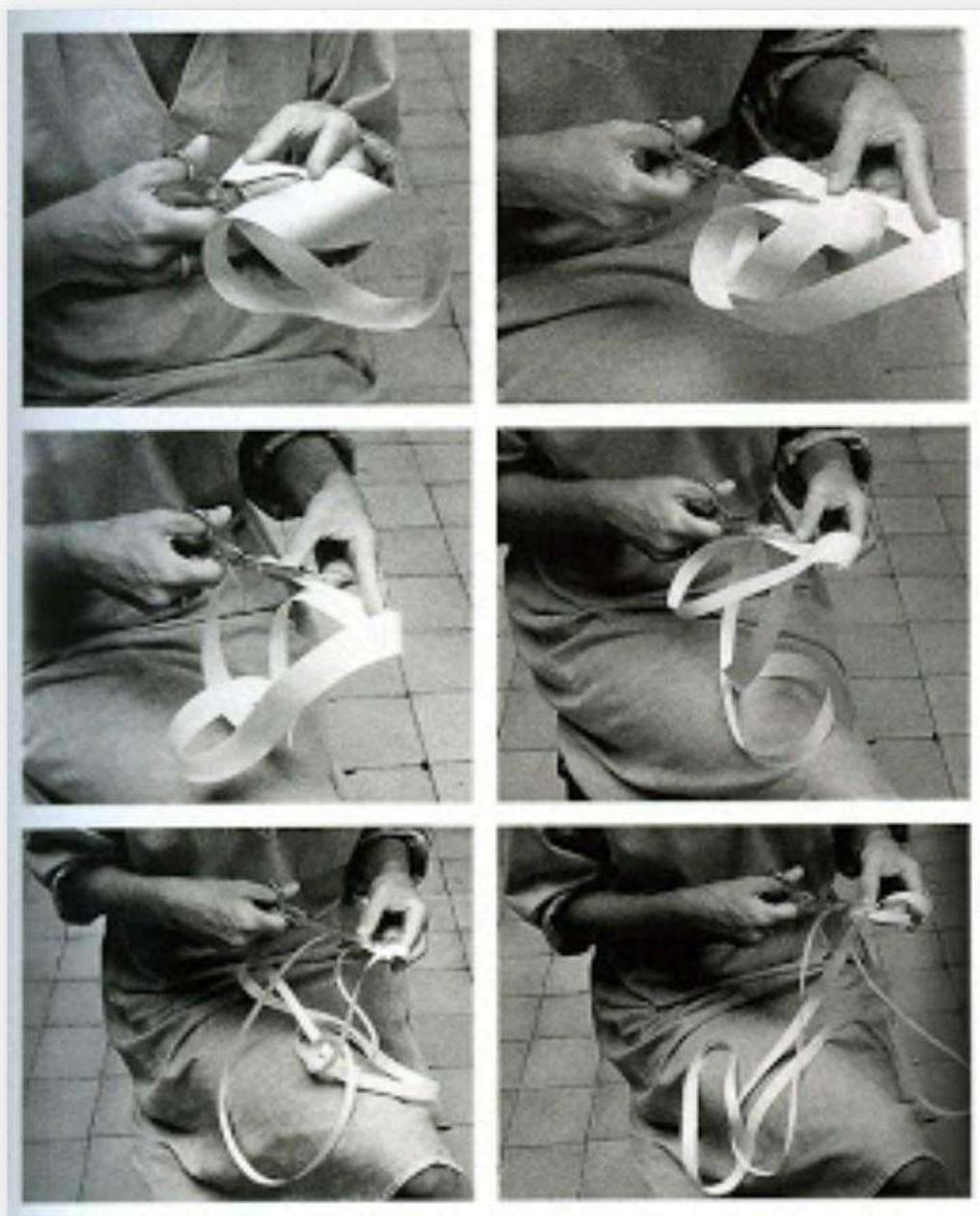


Figura 72 - Lygia Clark. Caminhado, 1964

sexual; pero al mismo tiempo le proporciona la total ocupación del espacio mental. “Él vive por el tacto y por la reverberación de esa pulsación que expande por todo su cuerpo los movimientos biológicos básicos”<sup>217</sup>.

En otra propuesta de su aportación fundamental, la artista recurre a otro elemento que también pertenece al mundo de los elementos básicos: el agua. Con el mismo procedimiento Lygia Clark llena de agua un saco de plástico (fig. 73). Estas sustancias son consideradas como fuerzas de la naturaleza o como la propia naturaleza; de esta manera, la artista, en una búsqueda de su propio equilibrio interior procura apoyarse en su “paisaje interior”<sup>218</sup>. Se sumerge en la exploración íntima a través su propia integración con el universo, y con ella, el mismo *participador*.

Fabbrini<sup>219</sup> percibe esa experiencia de esta manera, recurriendo al propio Nietzsche:

Por el contacto corporal con esos elementos primordiales, el participante debería reencontrar la realidad sensible de todas las cosas. Esas sustancias que “representan la unidad” (contenida en la proposición “todo es uno”) debería integrarle en la naturaleza —“sin edad y sin vejez”, “inmortal... e imputrescible”—; viviría entonces la experiencia del ilimitado: de la dilatación de su cuerpo hasta la dimensión del macrocosmos.<sup>220</sup>

Cada vez se muestra más valiente la constante búsqueda de Lygia Clark en la esencia de la vida y, para ello, el único camino es la aproximación del hombre a la naturaleza, sea este un auténtico sumergirse directamente en ella —recorriendo la materialidad como la recuperación de la energía fundamental—, o sea en el rescate de conceptos culturales primordiales intrínsecos al medio natural. Lygia Clark utiliza ambas vías, tornando así su propuesta doblemente más fulminante y penetrante.

---

<sup>217</sup> Fabbrini (1994), *op. cit.*, p. 109.

<sup>218</sup> Virilio, Paul (1979). *El Cibermundo, la Política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

<sup>219</sup> Fabbrini (1994), *op. cit.*, p. 110.

<sup>220</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Pelo contato corporal com esses elementos primordiais, o participante deveria reencontrar a realidade sensível de todas as coisas. Essas substâncias que ‘representam a unidade’ (contida na proposição ‘tudo é um’) deveria integrá-lo à natureza —‘sem idade e sem velhice’, ‘imortal... e imputrescível’; ele viveria então a experiência do ilimitado: da dilatação de seu corpo até a dimensão do macrocosmos”.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 74 - Lygia Clark. Objeto relacional.**



**Figura 73 - Lygia Clark. Respirar conmigo, 1966**

Queda claro que en todo el proceso discurrido hasta entonces, la artista paulatinamente amplía el espacio de su creación para el ámbito comunitario, haciendo que el arte deje de ser monopolio del autor y pase a ser accesible a todo el que tenga disponibilidad para entrañarse en ese universo, que conduce al participante a la propia realidad existencial, y consecuentemente al auto conocimiento a través de la explicitación de sus deseos más íntimos.

Así siendo, el trabajo desarrollado por Lygia Clark, podría llevar la denominación, de Arte-Vida, este concepto va obteniendo fuerza y se expande gradualmente adquiriendo una corpulencia comparable a la creación indígena brasileña, donde cualquier objeto por más común que parezca lleva intrínseco un contenido artístico que tiene que ver con la identidad comunitaria. Tanto en el caso de la propuesta de Lygia Clark como en el arte indígena supone involucrarse con su entorno: todo lo cotidiano está embebido en la creación, dando un carácter unificado a la creación. Aquí es importante recordar el concepto de unicidad, tratado anteriormente cuando discurríamos sobre civilizaciones primordiales, ya que Lygia Clark se apodera de él al realizar una creación que se expande en el espacio, en el paisaje, en la arquitectura, en las personas, en la plasticidad de los objetos, haciendo que todo forme parte del hecho creativo.

Como vemos, bajo estas premisas empieza también un viaje interior, individual y colectivo al mismo tiempo, donde varias personas pueden evolucionar juntas, aunque cada individuo recorre su propia dirección, de acuerdo con su necesidad particular, con su deseo íntimo; y la velocidad es controlada por el subconsciente de cada participante. A partir de ahora, Lygia Clark va abandonando su papel de artista y se apropia del perfil de un chamán; incorporando esta disposición al conducir a la obra y a sí misma para una subyacente postura durante la acción propiamente dicha, postura que incide en la convocatoria de las fuerzas de la psiquis del individuo, suscitando las relaciones íntimas que, desde los sentidos, profundizan en la interioridad del ser, de tal manera que cada participante se expande en el espacio de la acción (fig. 74).

Fue a partir de 1968 que la obra de Lygia Clark rompió completamente con lo individual y cristalizó en la creación colectiva. Como comenta Maria Alice Milliet: "Ella" no toma el lugar del objeto como los artistas performáticos y del *body-art*<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Milliet, Maria Alice (1992), *op. cit.*, pp. 94-102.

sino que participa catalizando las experiencias del grupo (fig. 75 y 76), como la actuación del pajé en una *pajelança*, a modo de suscitadora del conjunto de actividades rituales realizadas por un chamán en determinada ocasión y con un fin específico, como la cura, la previsión de acontecimientos, la propiciación de potencias sobrenaturales, tal y como anteriormente nos refería Villas Boas.

Según Maria Alice Milliet<sup>222</sup>:

El artista que Clark nombra propositor readquiere una función mágica que se remonta al chamanismo. Induce a los participantes, a través de la percepción sensorial y de la actuación sin constreñimientos, a un contacto profundo con sus vivencias psíquicas para extroverterlas al mundo.<sup>223</sup>

Esta estrategia, esta función y esta orientación de la obra, inciden en categorías psíquicas suscitadas desde el despertar de lo que la artista llama de *fantasmática* del individuo: el mundo psíquico elemental, no maleado por conceptos o definiciones, que aflora desde las interioridades profundas de la mente. La *fantasmática* es el despertar del potencial psíquico individual y colectivo.

Lo que Lygia Clark propone es una creación con total liberad, un espacio donde la intuición fluye, dominando las barreras colocadas por lo cultural, desmoronándolas como si estuviésemos desprovistos de pensamientos. La *fantasmática* activa el instinto, como si el instinto se tornase tan estridente que fuese capaz de ensordecir el estado de la razón, y de esa manera el participante se sumerge en una especie de trance, de características animalescas, capaz de solidificar temporalmente los deseos latentes. La *fantasmática* es esa otra personalidad profunda aparcada en los estadios de lo animal. Lygia Clark asume su

---

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O artista que Clark nomeia Propositor readquiere uma função mágica que remonta ao xamanismo. Induz os participantes, através da percepção sensorial e da atuação sem constrangimentos, a um contato profundo com suas vivências psíquicas para extroverter-las ao mundo”.



Figura 76 - Lygia Clark. Corpo coletivo, 1976

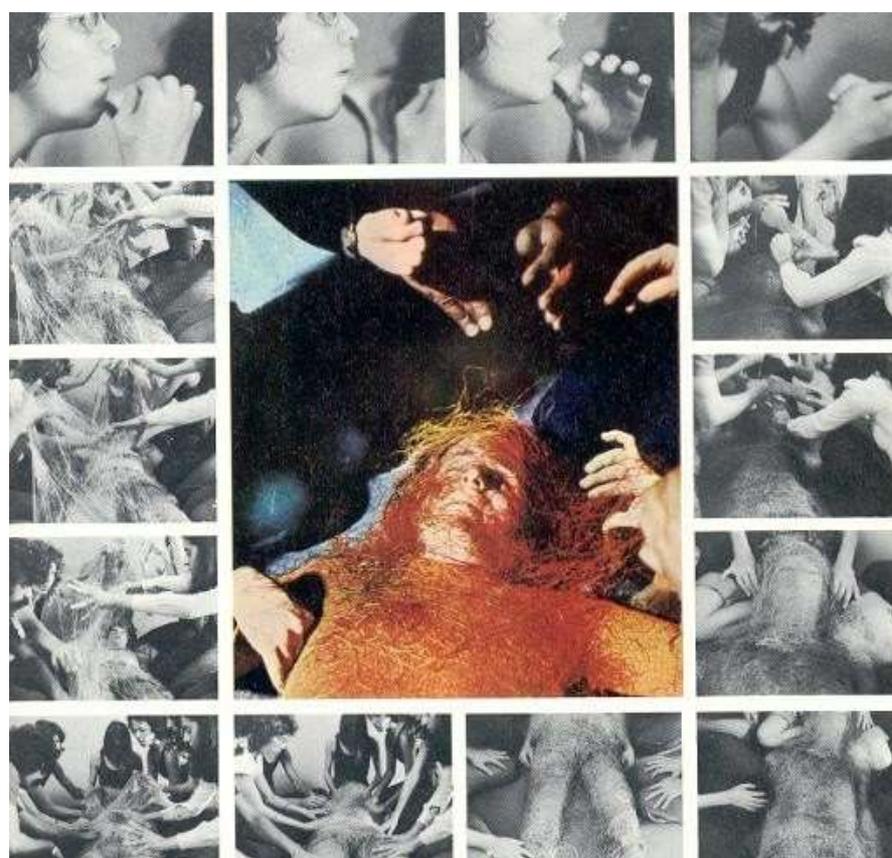


Figura 75 - Lygia Clark. Baba antropofágico, 1973.

arrojada propuesta con estas palabras: “Se trata de desencadenar una creatividad general, sin ningún límite psicológico o social”<sup>224</sup>.

La actuación que Lygia Clark promueve procura la completa espontaneidad del participante. Es también una característica fundamental del psicodrama, en el cual, según Milliet, “el concepto psicodramático de catarsis procura la síntesis entre la catarsis pasiva o la estética del drama Griego y la activa o ética de la concepción religiosa”<sup>225</sup>.

Como vemos, cada vez se torna más visible la propuesta profunda de Lygia Clark, cada vez más arraigada con la naturaleza. La importancia vital de insertar la vida en la obra, coloca a esta artista en las más profundas concepciones del ecosistema; de esa forma está intrínseca en su obra una fusión entre arte y naturaleza; creemos que el medio ambiente y la cultura salvaje brasileña propició el campo para este rescate antropológico —que se torna evidente más adelante.

La reacción y respuesta que Lygia ofrece a esta sociedad es visible en su vida/arte, a través de su buceo incesante en la búsqueda de la subjetividad dentro de ella misma, y la constante fuerza capaz de evocar todos los recursos y formas posibles para sobrevivir a las adversidades<sup>226</sup>.

Como dijimos, en la mezcla de los materiales industrializados y los elementos naturales, es relevante percibir cómo viste el medio natural con el industrial, como si la esencia estuviese dentro de las cosas y de los elementos: la piedra, el agua, las conchas dentro del plástico. Insinuando más dualidades; el constante dentro y fuera; lo natural y lo artificial; lo orgánico y lo industrializado; lo transparente y lo opaco; lo duro y lo blando; provocando sonoridades y sensualidades que reverberan una esencia, como si tuviésemos que rescatar lo profundo, llegando también hasta nuestro propio cuerpo, que es apelado a través de materiales industrializados (gomas, plásticos, lijas, etc.) para sensibilizarnos sobre nuestra esencia. Con toda esa diversificada materialidad la artista sensibiliza al participante promoviendo herejías a través de la reverberación de los sentidos, como el pájé que actúa sobre el enfermo.

---

<sup>224</sup> Clark, Lygia (1980). “1969: O corpo é a casa”. *Jornal do Brasil*, p. 37.

<sup>225</sup> Milliet (1992), *op. cit.*, p. 94 y 132.

<sup>226</sup> No debemos olvidar el contexto histórico, identificado con una doble presión sufrida en este momento: una referida a las condiciones internas de Brasil, con la dictadura militar en su apogeo, causando recesión y represión política (la propia artista tenía colgada de la pared de su estudio la foto de un joven muerto por la represión militar), y la otra mundial, en relación a la necesidad de una ruptura causada por la falta de fuerza y vigor del arte moderno.

Como podemos observar, después que el cuerpo fue introducido en su trabajo, la artista deja de interferir en la forma original de la materia, pasando de este modo a dialogar con el espacio de la fisicalidad. La materia es la que propone, sugiere y evoca, en una dialéctica creciente artista-proponedor<sup>227</sup>. Es por esto el interés en la recolección de los materiales industriales a los que antes nos referíamos: bolsas, guantes de plástico y de goma, elásticos, tubos de cartón, pelotitas de *isopor*, pelotas de ping-pong, que insertan con materiales extraídos de la naturaleza, de fácil acceso, que encuentra en su vida cotidiana: el agua, las piedras, las flores, los conchas, e incluso el propio aire. “Gateando debajo del *morro*<sup>228</sup> pego en el agua, en la arena, en la tierra y aspiro el aire”<sup>229</sup>.

Anteriormente hablamos sobre la importancia de la acción y, como Carpenter<sup>230</sup>, podemos percibir que ese también es un rescate de un concepto atávico que viene añadido a la dialéctica, citada arriba, entre el artista y la materia. De la misma forma que Carpenter nos hablaba de la “liberación de la forma” que emerge del marfil cuando el aborigen decide extraerla de su interioridad.

En sus *proposiciones* Lygia Clark procura situarse dentro de un espacio real, que sería el espacio sin límite, cualquier persona que se aproxime a la obra es un participador/creador y así la obra se torna real, palpable, penetrable; pero el viaje que promueve Lygia Clark es un sumergirse dentro de uno mismo, como si el participador se adentrase en su interior para reencontrar su verdad, su deseo; entonces la obra proporciona una vivencia a través de la propia experiencia, con el fluir de la intuición hasta fundir la propia esencia con la obra. Ese recogimiento vertiginoso conduce al participador a vivir su propia *fantamástica*; es decir, una experiencia fenomenológica en la que el participador se reencuentra con su propia esencia psíquica a través del fenómeno, impulsado en esa vivencia de su fisicalidad.

A través del *bricolaje* —diversos tipos de materiales y cada una de sus peculiaridades relativas a la textura, porosidad, peso, espesura, etc.— la artista confecciona unas máscaras que pueden cubrir solo la cabeza (fig.62), como un

---

<sup>227</sup> Milliet (1992), *op. cit.*, p.87.

<sup>228</sup> “Morro” es sinónimo, en Río de Janeiro, de montaña. La ciudad en la que vivía Lygia Clark —Río de Janeiro— tiene un paisaje sinuoso y por consiguiente lleno de morros, donde están localizadas la mayoría de las chavolas incrustadas en el paisaje de la ciudad.

<sup>229</sup> Bonfim, Beatriz (1972). “O pensamento mudo de Lygia Clark”, *Jornal do Brasil*, 30/06/1972.

<sup>230</sup> Carpenter (1971), *op. cit.*

casco o una capucha (fig. 77). Otros visten todo el cuerpo, como las ropas y los uniformes. Algunas de estas máscaras se asemejan a animales o a detalles de ellos: como el papo de las aves, o las tripas de los mamíferos. Con estas máscaras el participante no representa absolutamente nada, sino que penetra y vive su interioridad y de esa forma puede llegar a su propio yo, a su verdad. Como un chamán convocando al animal primigenio o entrando en la esencia de una entidad de la naturaleza, en su propia identidad.

Al respecto escribe la artista: “Entre las máscaras que realicé hay una bastante especial (fig. 78 y 79), con espejitos vueltos hacia los ojos de la persona que los utiliza. Esta visión del propio ojear provoca sensaciones de introversión y disociación”<sup>231</sup>.

Fabbrini percibe en esta etapa la similitud con rituales primordiales y escribe:

Los mascarados viven una ceremonia de iniciación, un momento de creación o reinstauración del mundo: la vivencia de la proposición es, en el “sentido mágico” de los rituales primitivos, un “culto de posesión”. El participante afirma en el espacio constructivo la “continuidad de la vida” por la renovación fenomenal de su cuerpo sensorial; en él ocurre el reencuentro de su “fuerza vital” vivida por la “muerte y nacimiento” de sus órganos del sentido.<sup>232</sup>

Coincidimos con Fabbrini pues para nosotros esas máscaras remiten inmediatamente a las culturas primordiales, a los ritos indígenas de la floresta brasileña; se asemejan a una ceremonia de pasaje de un ciclo vital a otro, conforme ya habíamos mencionado anteriormente; en ese caso, podría ser el pasaje del exterior al interior y viceversa. Radicalizando la muerte de quien se pone la

---

<sup>231</sup> Pontual, Roberto (1974). “Fantasmática do corpo”. *Jornal do Brasil*, 21/09/74.

<sup>232</sup> Fabbrini (1994), *op. cit.*, p. 109. Traducción nuestra. Os mascarados vivem uma cerimônia de iniciação, um momento de criação ou reinstauração do mundo: a vivência da proposição é, no rindesentido mágico dos rituais primitivos, um ‘culto de possessão’. O participante afirma no espaço construtivo a continuidade da vida pela renovação fenomenal de seu corpo sensorial; nele ocorre o reencontro da sua ‘força vital’ vivida pela ‘morte e nascimento’ de seus órgãos do sentido.



Figura 78 - Lygia Clark. O eu e o tu, 1967.



Figura 77 - Lygia Clark. Mascaras sensoriais, 1967.

máscara y el nacimiento de quien se quita la máscara; repleto de su propia verdad, como alguien que recobra la vida y, al volver al exterior, se reencuentra consigo mismo, ya renovado, y con la realidad externa. La acción crea una situación limítrofe entre muerte y vida, entre el adentro y el afuera del individuo.

En muchas de estas máscaras, Lygia Clark hace evidentes los diversos olores y sabores; olores que van de lo sucio o de lo trágico, como el sudor y la sangre, hasta aquellos que nos hablan de la vida, como la miel, como el zumo o como los pedazos de la fruta. Sabores y olores intrínsecos en la memoria del individuo, que activan y reverberan la reminiscencia de las sensaciones a través de la activación de los sentidos.

Después de trabajar individualmente, ella pasa a desarrollar trabajos de pareja, donde uno pasa a ser soporte y materia del otro. Ampliando, de ese modo, las posibilidades de las sensaciones y posibilitando un carácter cada vez más sensual. Así Lygia introduce varios participantes y activa el cuerpo colectivo.

En la proposición<sup>233</sup> *Nostalgia del cuerpo: Diálogo* (fig. 80 y 81), existe, al mismo tiempo y de forma directa, un contacto con la naturaleza; la artista busca la vitalidad de la floresta a través del tacto: dos personas se sitúan, una delante de la otra. Una, con la palma de la mano en forma de concha, sujeta una piedra, y la otra pone la mano con la misma forma hacia arriba. Una pasa la piedra a la otra, y este gesto se repite varias veces como un diálogo del tacto. Aquí existe una búsqueda en revitalizar las relaciones humanas y también del hombre con la naturaleza: es un rito propiciador de conocimientos mutuos. La acción es lúdica, como un juego infantil sin reglas predeterminadas sin ganadores ni perdedores. La pareja deja fruir la comunicación no verbal a través de la sensibilización orgánica y táctil.

En los trabajos con un número mayor de participantes, que Lygia Clark desarrolló principalmente en París durante el período en el que impartió clases en la Sorbonne<sup>234</sup>, podemos destacar el titulado *Túnel* (fig. 82 y 83). En este trabajo la artista redoblaba su intención de provocar un renacimiento del participante. La obra fue planteada como un lugar de pasaje, un sumergirse en el pasado, en la memoria ancestral.

---

<sup>233</sup> Utilizaremos el término *proposición* por ser el que utilizaba la propia artista y también el artista Hélio Oiticica para referirse a sus propuestas artísticas.

<sup>234</sup> Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, París, Francia (1970 a 1975).



**Figura 79 - Lygia Clark. Mascara sensorial, 1967**



**Figura 81 - Ligia Clark. Detalle, 1968.**



**Figura 80 - Lygia Clark. Nostalgia Do Corpo diálogo, 1968**

La obra constituida por 50 metros de malla blanca —color que nos alude a la purificación— cosida en los lados, formando un canal estrecho y adherente —como el canal formado en el cuerpo de la mujer en el momento del parto— de forma que el participador penetra con los ojos vedados en una grieta —considerada de entrada— del túnel: primero con la cabeza, después con el hombro, hasta que penetre todo el cuerpo. Ya dentro, empieza el proceso del *nacimiento*, con sus esfuerzos y dolores. El participador va gateando y recorriendo el canal, experimentando un gran constreñimiento, un recorrido completamente desconocido y de desorientación espacial. “El cuerpo contorsionado por movimientos peristálticos procura entonces otra abertura que le permita localizarse en el mundo externo”<sup>235</sup>. A través de pequeñas grietas ya existentes o de aberturas creadas en la estructura por la artista, en el momento que algún participante entra en claustrofobia, el participador “nace” y entra en contacto nuevamente con el mundo exterior<sup>236</sup>. Esa obra parece un embarazo múltiple, pues después que entra uno entra otro, y así sucesivamente hasta llenar el túnel.

*Objetos relacionales* (1978 a 1985) (fig.84) es la denominación que la artista atribuyó a su última fase, donde ella afirma que renunció a su relación con lo estético, pasando a dedicarse a la creación y aplicación de una terapia silenciosa, a través de la estimulación de los sentidos de los “pacientes” utilizando los objetos directamente sobre el cuerpo. Lygia afirmaba en su vídeo<sup>237</sup> que los objetos relacionales solamente adquirirían su especificidad al entrar en contacto con las fantasías de sus “pacientes”.

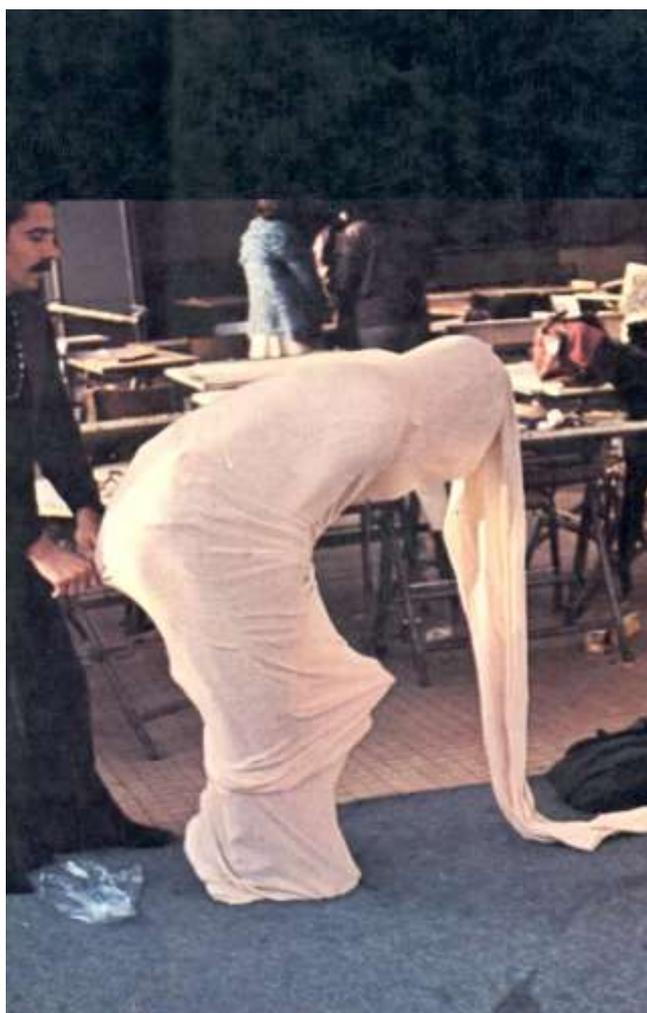
Creemos que, con ese distanciamiento del espacio institucional del arte perpetrado por Lygia Clark, en verdad estaba alargando los límites de lo artístico, mediante la utilización de la terapia como refugio de apoyo para poder seguir extrapolando los límites del arte, transgrediendo, al mismo tiempo, las reglas impuestas por la sociedad. Así, ella manipulaba con total libertad su creación artística y conducía a sus “pacientes” a la trascendencia por la materialización psíquica y plástica de sus “fantasmas”.

---

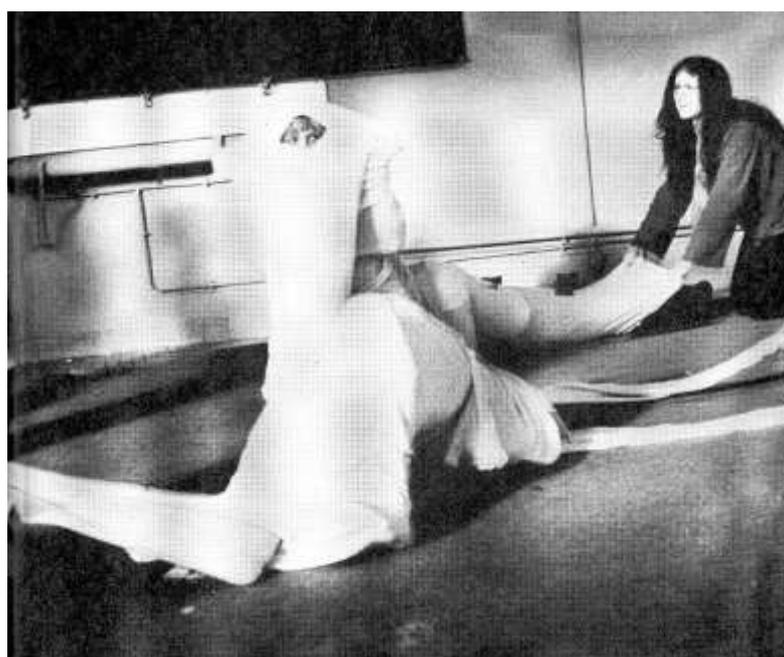
<sup>235</sup> Fabbrini (1994), *op. cit.*, p. 166.

<sup>236</sup> En esta revivencia del nacimiento coincide con las últimas teorías, en Psicología, de experimentación holotrópica. Cfr. Grof, Stanislav (1998). *O jogo cósmico. Explorações da consciência humana*. São Paulo: Atheneu.

<sup>237</sup> Carneiro, Mário (1985). *Memória do corpo*, Río de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura/Rioarte.



**Figura 83 - Lygia Clark, Túnel, 1973**



**Figura 82 - Lygia Clark, Túnel, 1973**

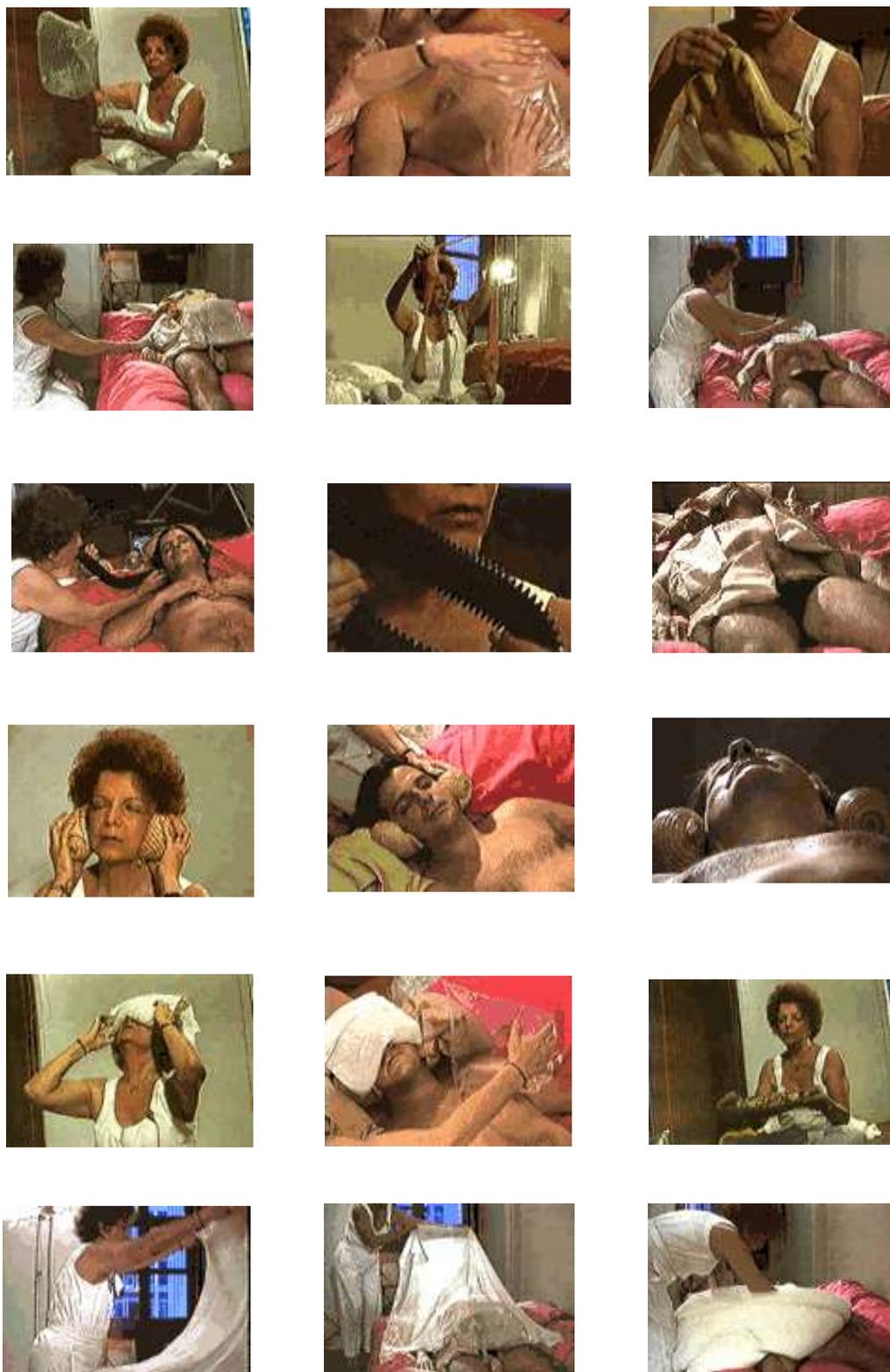


Figura 84 - Lygia Clark. Objetos relacionais (aplicado en las terapias), 1982

Para Suely Rolnik no había otra manera de que Lygia pudiese seguir desarrollando su obra:

Ese era el único contexto en el que adquiere toda su potencia. La cura, aquí, no es sino un proceso interminable, permanentemente recommenzado, de emancipación. Y la enfermedad —el malestar que afecta a la institución del arte— sería ese nudo que ata al objeto artístico, pura ausencia, al mercado que lo convierte en mera representación de un contenido, portador de un valor estimable, y por lo tanto, mercancía.<sup>238</sup>

Aquí, otra vez el trabajo de Lygia Clark retoma una funcionalidad primitiva, y recordamos cómo la práctica chamanística envuelve el espacio, los objetos imbuidos de arte (pintura, dibujo, escultura, música, danza) con el objetivo de curar o de sobrevivir. La artista no hace de la naturaleza un escenario; Lygia Clark sencillamente penetra en su propia verdad y en sus propias raíces, dejando expandir completamente su intuición e instinto. Percibe y vive su entorno y de esa manera penetra en la esencia de los conceptos que rigen un universo verdadero y salvaje existente en la naturaleza brasileña.

Por lo tanto, la “homología” en la obra de Lygia Clark en relación a la naturaleza y la cultura primitiva brasileña está repleta de la exuberancia y la sensualidad que se encuentran expandidas en todos los rincones de la montaña y del fluir del mar, aliviando las contradicciones, los ruidos y las interferencias del mundo cotidiano. Lygia Clark se nos muestra completamente ligada a la esencia que refuerza la naturaleza en todas las dimensiones del ser humano: lo interior y lo afuera, lo salvaje y lo urbano. La artista lo mezcla todo, creando un espacio de total armonización en un nuevo y siempre presente universo: el de la cultura primordial; de donde saca todos sus conceptos, su vivencia entre arte y vida. Lygia Clark es un chamán contemporáneo al proporcionar, utilizando sus artilugios mágicos (aunque extraídos de la más trivial cotidianidad), las realidades, no ya paralelas, sino profundas del individuo. Su papel es el de una sacerdotisa sin diosa; una pajé intermediadora entre los fenómenos cotidianos (soplar, palpar, oír, oler, sentir, rascar...) y las realidades psíquicas esenciales que hace aflorar a la conciencia del

---

<sup>238</sup> *Projets sites—critical transe*, en <http://www.echonyc.com/~trans/lygia/clark3.html> [Acceso el 15/04/2005]. Traducción nuestra. Texto original: “Esse era o único contexto em que adquiere toda a sua potência. A cura, aqui, não é senão um processo interminável, permanentemente recommenzado, de emancipação. E a doença - o mal-estar que afeta a instituição da arte - seria esse nó que ata ao objeto artístico, pura ausência, ao mercado que o converte em mera representação de um conteúdo, portador de um valor estimável, e portanto, mercadoria”.

participador a través de una experiencia fenomenológica. De esta forma Lygia Clark está apelando al chamanismo, que en su deriva hacia lo artístico contemporáneo convoca a la unicidad de la creación, a la catarsis colectiva: a la curación individual.

### 4.3. Bené Fonteles o la recuperación del alma de la selva.

Todas estas consideraciones respecto de la experiencia artística contemporánea íntimamente conectada con las culturas primitivas —aquí particularizadas en el espacio brasileño— que hemos ido detallando se encarnan plenamente en la figura de Bené Fonteles. Este es el caso paradigmático de recuperación de las esencias de la naturaleza como depositaria del misterio de la creación. Para comprender que esta intimidad con los elementos que componen su propuesta artística es sincera, se nos hace necesario atender a su propia biografía.

Bené Fonteles nace en las márgenes de un río llamado *Caeté*, a su paso por Bragança, ciudad que posee un fuerte componente cultural que se manifiesta en fiestas de intensas características populares, como es la celebración del *catimbó*<sup>239</sup>, y una fuerte presencia de culturas indígenas. Esta combinación entre lo indígena y lo popular es la que determina la formación temprana de Bené Fonteles. Más tarde, cuando, a los siete años, se mudó a una pequeña ciudad del nordeste brasileño<sup>240</sup>, incorporó la religión católica y profundizó en su relación con el mundo indígena; allí conoció otras etnias con las que pasaba horas escuchando las leyendas de los indios *Tremembé*<sup>241</sup>.

Así explicaba él mismo<sup>242</sup> la profundidad de su relación con las etnias indígenas:

---

<sup>239</sup> Ritual sincrético, con elementos de magia europea asociados a elementos negros, amerindios, de cristianos y espiritistas (doctrina de origen francés sistematizada por Alan Kardec y bastante extendida en Brasil, basada en la creencia de la sobrevivencia del alma y de la existencia de la comunicación, a través del médium, entre vivos y muertos, entre los espíritus encarnados y los desencarnados).

<sup>240</sup> Precisamente, el estado de Ceará, donde se instaló Fonteles, tiene una fuerte influencia indígena, como nos indica el hecho de que de 79 ciudades 57 tienen nombres indígenas.

<sup>241</sup> Esa etnia indígena no aceptó la colonización de los blancos, pero la presión fue tan grande que la única opción fue practicar un suicidio generalizado.

<sup>242</sup> Fonteles, Bené (2004). *Palavras e Obras*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

En diversas etnias indígenas, soy considerado y recibo el honroso tratamiento de pajé y los propios pajés me consideran como el único pajé blanco existente, permitiendo mi participación y actuación en todos sus ritos e incluso en ritos exclusivos de pajés.<sup>243</sup>

Se puede deducir, pues, que Fonteles no solo conoce bien el mundo indígena sino que los propios indígenas lo tienen por pajé; esto es, le otorgan poderes para comunicarse con la energía oriunda de la naturaleza y con los espíritus de los seres humanos y de animales muertos —en la cultura negra en Brasil<sup>244</sup>, se distinguen también características relacionadas con esa comunicación con los muertos, que se hace por medio de personas que poseen poderes *mediúnicos*<sup>245</sup>—. El artista, en este marco, goza de una estrecha vinculación con la mitología y los ritos de la floresta.

Se traslada, más tarde, a la ciudad de Salvador de Bahía, cuna de la cultura negra y popular brasileña, donde se inicia en la *Umbanda*<sup>246</sup> y en el *Candomblé*<sup>247</sup>, ritos afroamericanos sincréticos, repletos de significado, que originan en sus participantes una experiencia extrasensorial consistente en una ligazón íntima e intensa con la naturaleza. En el *candomblé*, cada *orixá*<sup>248</sup> es un elemento de la naturaleza que se fusiona con él durante el ritual, en una experiencia mística de encarnación. Es entonces, cuando Fonteles accede a un encuentro definitivo con la naturaleza, y establece una mayor intimidad con la floresta a través de una profunda identificación con el significado esencial de la selva (fig 85).

---

<sup>243</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Em diversas etnias indígenas, sou considerado e recebo o honroso tratamento de Pajé e os próprios Pajés me consideram como o único Pajé branco existente, permitindo minha participação e atuação em todos os seus ritos e inclusive em ritos exclusivos de Pajés”.

<sup>244</sup> La población negra en Brasil proviene de los cargamentos de barcos negreros que iniciaron sus travesías a partir de 1550. Esta mano de obra esclava era destinada a las distintas explotaciones que fueron dándose a lo largo de la historia del país: por este orden, caña de azúcar, café, oro y látex. Los negros, procedentes de diversas regiones de África, en menos de tres siglos llegan a representar un tercio de toda la población brasileña, permaneciendo esclavos hasta la promulgación del decreto de abolición, la Ley Sálica, en 1888.

<sup>245</sup> Según el espiritismo, son poderes que se atribuye a la persona que sirve de intermediario en la comunicación entre los vivos y los muertos.

<sup>246</sup> El culto religioso *umbandista* está muy próximo al *kardecismo*, que solo trabaja para el bien y en el cual solo se utilizan ropas rituales simples y blancas; umbanda de blanco, umbanda de caritas, umbanda de línea blanca. Con raíces en el *candomblé* se originaron varias sectas, que actualmente presentan influencias extrañas a su cultura como: elementos santos, del espiritismo o rituales y mitos de pueblos indígenas.

<sup>247</sup> Religión introducida en Brasil con los esclavos, principalmente de regiones de los actuales estados de Nigeria y de Benin, en la cual creyentes nuevos y ancestrales, reales o míticos, eran divinizados en cultos públicos o secretos.

<sup>248</sup> Orixá sería la personificación o deificación de las fuerzas de la naturaleza: el ancestral divinizado que, en vida, obtuvo control sobre esas fuerzas. Es, además el guía espiritual de la carnalidad.

En una entrevista para la revista *Arte*, Fonteles analiza su proceso ritualístico de creación. Este empieza en la floresta con la selección de los materiales(fig 85),; después continúa en la manera en que estos materiales van tomando forma en el espacio expositivo (fig 86), finaliza con la purificación y la aplicación de energía al espacio expositivo a través de rituales, con inciensos, oraciones y objetos indígenas con funciones ritualistas. Cada ritual<sup>249</sup>, explica, está dedicado a algún lugar o persona que necesite ayuda. Demuestra así que tiene conciencia de su *mediunidade*<sup>250</sup>, y esa capacidad de percepción mediúmica es traspasada al arte, a su arte, dotando a toda su creación artística de un poder comunicativo más allá de la estética, un poder que llega a la curación a través de la energía vital que se desprende de la obra y que se proyecta en el espacio expositivo y en las personas que transitan por él<sup>251</sup> (fig. 87 y 88). En palabras de Jacob Klintowitz<sup>252</sup>, crítico brasileño, “Bené Fonteles hace un ritual del mundo brasileño paradisíaco e instala una atmósfera sagrada y de respeto absoluto”.

Klintowitz, como un gran conocedor de la cultura negra e indígena de Brasil, revela con atino un factor importante al considerar que el artista domina todas las claves necesarias para la transcendencia necesaria en el rito, y que al llevarlo a cabo activa un profundo silencio, donde puede apreciarse tanto el respeto de todos los espectadores como la sensación de momento de luz, que sacraliza todo el espacio.

Fácilmente podemos percibir, por tanto, que Fonteles precisa del espectador de su obra una entrega de orden espiritual, más allá de aspectos visuales o físicos, pues trabaja sus creaciones desde aquellos parámetros del ser humano que se refieren al alma. Es revelador apuntar que en algunas de sus obras se han llegado a encontrar solicitudes de curación de personas enfermas, o que, incluso, se han producido en sus exposiciones visitas inesperadas de indios para realizar sus oraciones ante las obras.

---

<sup>249</sup> Fonteles considera todo el proceso, desde la selección del material, el montaje de la exposición, los días expuestos, el desmontaje e, incluso, el retorno del material como un rito.

<sup>250</sup> Término empleado por Bené Fonteles para referirse a los fenómenos de hipotéticas comunicaciones con los espíritus.

<sup>251</sup> Von Schmidt, Carlos (1986). “Entrevista a Bené Fonteles para la Revista *Arte*”, *Natureza e arte*. São Paulo, 1986, p. 37.

<sup>252</sup> Klintowitz, Jacob (1988). *Os ritmos e a forma, Arte brasileira contemporânea* (catálogo de exposición). São Paulo: SESC Servicio Social de Comercio.

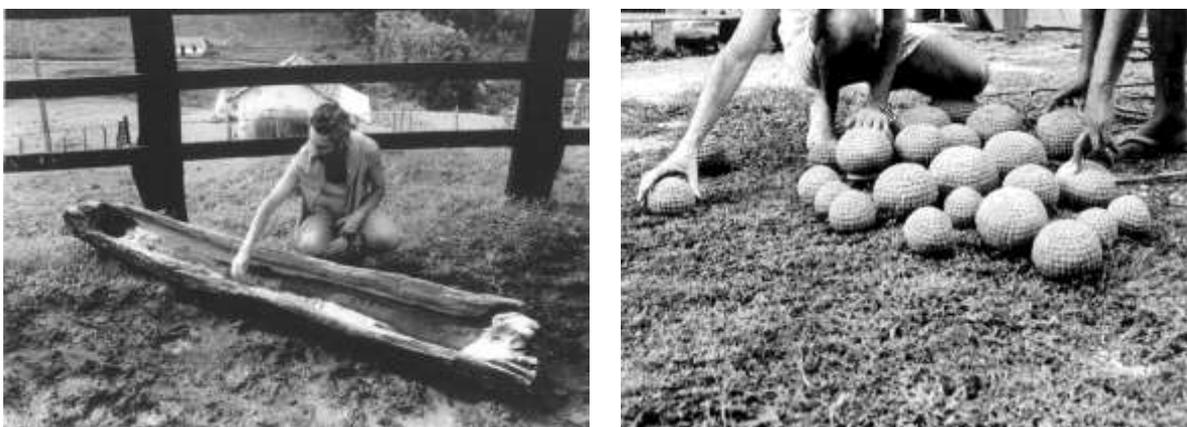


Figura 85 - Bené Fonteles. Recogiendo materiales para la obra Arte en el metro. Sao Paulo. 1989.

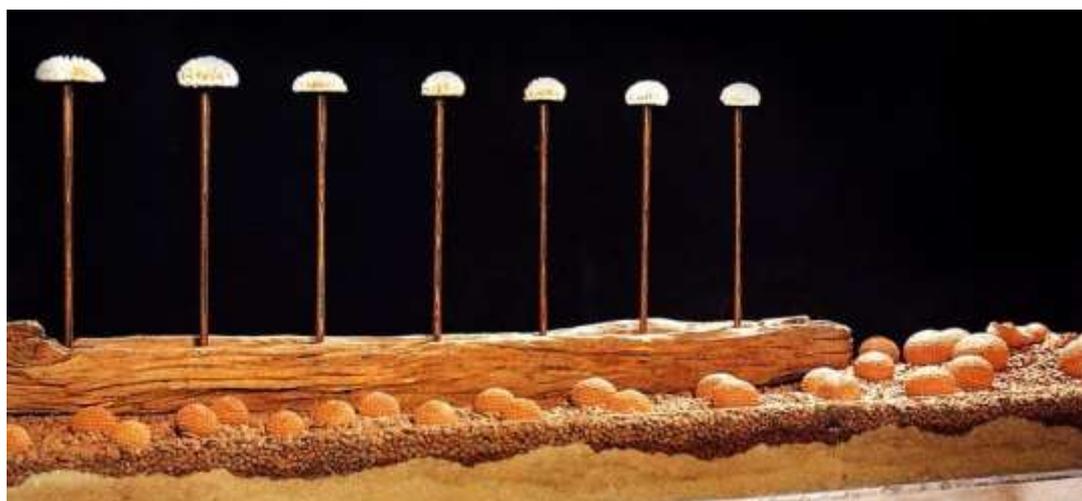


Figura 86 - Bené Fonteles. Arte no metro. (Estação da república), 1990

Por ello, en algunas obras de Fonteles se han llegado a encontrar solicitudes de curación para personas enfermas; al igual que se han producido visitas espontáneas de indios a sus exposiciones, haciendo sus oraciones delante de las obras con materiales extraídos de la selva.

Sumándose a esta formación recibida desde la cuna, que conecta con lo primitivo, Bené Fonteles se interesa por diversos ámbitos creativos contemporáneos para aplicarlos a los procesos artísticos: es artista plástico, compositor musical, poeta, editor, periodista, y se caracteriza como un artista multimedia que se desliza con total fluidez por la diversidad cultural brasileña; se erige como un artista interesado en lidiar entre lo tecnológico y lo salvaje, entre lo culto y lo popular, entre la intuición y el intelecto, lo civilizado y lo instintivo; alargando el campo que actualiza las ancestrales indagaciones metafísicas espejadas en el arte primitivo, cuyas atribuciones simbólicas y ritualistas sirven de eslabón entre la divinidad y la sociedad de los hombres (fig. 89).

Adolfo Montejo<sup>253</sup>, poeta y comisario español residente en Brasil, describe cómo el artista nutre su creación de este modo:

La arqueología contemporánea que se dibuja en la poética de este artista con objetos/signos de repertorios diferentes (erudito y popular, laico y religioso; conceptual y misterico, material e inmaterial) ofrece toda una respiración estética y nada pautada por un tiempo y por una cultura sola y más cerca de una polifonía espiritual y cultural (sincretismo que el mismo Brasil ofrece al mundo como entidad político-socio-cultural), que lejos de simplificaciones ontológicas —siempre plausibles de despotismos— abriga fascinación por el armonía y al mismo tiempo atención por lo múltiple.<sup>254</sup>

El universo creativo del artista se edifica por distintas asociaciones, muchas veces enfrentadas, lo que contamina de forma recíproca sus propios significados y conforma una especie de campo de tensión que establece una nueva simbología, de una nueva energía vital, que nos lleva a la reflexión.

---

<sup>253</sup> Montejo Navas, Adolfo (2008). *Bené Fonteles, Cozinheiro do Tempo*. Brasília: Coronário Gráfica, p. 77.

<sup>254</sup> Traducción nuestra. Texto original: "A arqueologia contemporânea que se desenha na poética deste artista com objetos/sinais de repertórios diferentes (erudito e popular), leigo religioso; conceitual e misterioso, material e imaterial) oferece toda uma respiração estética e nada pautada por um tempo e por uma cultura só e mais perto de uma polifonia espiritual e cultural (sincretismo que o próprio Brasil oferece ao mundo como entidade político-sócio-cultural) que longe de simplificações ontológicas - sempre plausíveis de despotismos - abriga fascínio pela harmonia e ao mesmo tempo atenção pelo múltiplo".

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 88 - Bené Fonteles. S.T. 1990.



Figura 87 - Bené Fonteles. S.T. 1990.

Ya el crítico Carlos Von Shimith, afirma que “Bené Fonteles encara y realiza su trabajo de modo demiúrgico”<sup>255</sup>. De esa manera percibimos que el artista busca activar un alma universal en el trabajo artístico y el carácter mágico sagrado. Cuando asume una postura chamánica delante de nuestra sociedad, carga consigo el alma de un auténtico chamán, el alma de la naturaleza conservada intrínsecamente en su ser; solo sus actitudes ya conservan la esencia de la floresta, lo cual es perceptible claramente en su disco *Camino das aguas*<sup>256</sup> donde hace un verdadero homenaje al río brasileño San Francisco. En este trabajo el río es considerado —como piensan los indios— como un mito, donde Fonteles encarna la figura de mensajero entre la naturaleza y el mundo civilizado, y traslada la cultura de la floresta, impregnada de símbolos, mitos y ritos ancestrales, hacia lo propio de los habitantes de las ciudades. A través de sus creaciones —en diversos ámbitos artísticos, por ejemplo, en la música, que considera como “mi cuerpo, formado de agua de manantial”—, se hace evidente su posición de individuo que forma parte de la naturaleza, que siente, como en la cultura indígena, que no hay distinción entre su cuerpo y la naturaleza.

Como artista plástico, Fonteles desarrolla una creación que se posiciona claramente en actitudes contemporáneas, o mejor duchampianas, por lo que es considerado como un “Duchamp de la naturaleza”. El artista realiza sus propuestas artísticas de modo duchampiano al vertebrar estética y conceptualmente su obra; mueve y remueve temas relativos a la forma, al concepto, a la cognición, además de a la intuición; amplía, modifica y crea una nueva consideración de los elementos y materiales utilizados, aunque no en una subversión de su significado, sino en una profundización de su esencia; utiliza el objeto fuera de su contexto, aunque manteniendo sus signos, para formalizar los conceptos, y es así como el artista insta una presión que reverbera en los límites de la significación, entre su origen y el nuevo contexto; proporcionándoles un significado trascendente. Según Alberto Beuttenmüller<sup>257</sup>:

---

<sup>255</sup> Von Schmidt (1986), *op. cit.*, p. 34.

<sup>256</sup> Fonteles, Bené (2000): *A fala do rio-O canto do rio*. Faixa 2, CD. ROM. Este CD forma parte de un libreto sobre el río São Francisco.

<sup>257</sup> Beuttenmüller, Alberto (1988). *Bené Fonteles: Natureza e tecnologia*. Catálogo de la exposición en el Museu de la UFPA-Universidade Federal do Pará. Mayo de 1988, p. 2.

Marcel Duchamp, reprocessaba el artefacto industrial. Fonteles al contrario, trae en su arte la naturaleza para dentro de nuestras vidas urbanas, retirando del espacio salvaje el material bruto y sin significado, o mejor, significantes en búsqueda de significados [...]<sup>258</sup>

Como Beuttenmüller, consideramos que es en ese momento cuando empieza la apropiación de objetos del contexto natural para otorgarles otra significación, una actitud duchampiana en medio de la floresta. Esta operación es llevada a los grandes centros urbanos, como São Paulo, y allí adquiere la función de sensibilizar a la sociedad en relación a la importancia, para el equilibrio humano, de proteger la esencia del origen, situado necesariamente en la naturaleza.

Debemos señalar que esa apropiación de los objetos absorbe también su significado. Por ejemplo, si el objeto indígena en su espacio original tiene la capacidad de activar poderes mágicos, el artista lo introduce en su obra con el deseo de que cumpla funciones similares, ya sea la purificación del espacio, funciones de curación, o aquellas que le sean propias (fig. 90),

En este sentido, es significativo el caso de las esculturas de piedras (fig. 91), donde Bené Fonteles desplaza la magia de la floresta hacia los espacios expositivos tradicionales. Estas esculturas, elaboradas con piedras naturales retiradas del río —piedras antiguas de formato redondeado por la erosión, el agua, el transcurrir en definitiva del tiempo y la naturaleza, o verdaderos cantos cantos arrastrados por las corrientes arrebatadoras de los ríos tropicales—, constituyen en la obra una especie de tótems, donde representan tanto la parte material como la espiritual: amor, felicidad, fuerzas armónicas de la naturaleza al completo que infunden fuerza y energía al espacio expositivo.

Estos trabajos son generados a partir de un encuentro intersubjetivo con la materialidad, trabajando en una gesticulación exacta y precisa, necesitando del equilibrio humano, del propio artista, para pacientemente instaurar una dialéctica entre el material bruto natural, es como un ejercicio meditativo de gran organización, que exterioriza sus huellas; las piedras son equilibradas como en una gran confrontación de peso, de medidas, de colores, de texturas; resulta

---

<sup>258</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Marcel Duchamp, reprocessava o artefato industrial. Fonteles ao contrário, traz em sua arte a natureza para dentro de nossas vidas urbanas, retirando do espaço selvagem o material bruto e sem significado, ou melhor, significantes em busca de significados”.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 89 - Bené Fonteles. Altar. 1990.



Figura 90 - Bené Fonteles. S.T. 1986

sorprendente el malabarismo para lograr el equilibrio de una piedra sobre otra (fig. 92) . Además, Fonteles, las baña diariamente con agua del río de donde fueron retiradas para mantenerlas así revigorizadas de energía vital y conseguir que las esculturas exhalen, con mayor intensidad, la esencia de la floresta. El artista las describe así<sup>259</sup>:

No sé si son esculturas, son culturas antiguas de indios reencarnados en cada piedra, energía viva vibrando pura en una dureza cuestionable, pues dicen: “frío duro impenetrable como las piedras” mas ellas son el contrario de esto, puedo sentir las conversar y amar con ellas, aprender todo sobre la eternidad sin contemplar las estrellas, descubrir lo efímero y lo mutable de la naturaleza absoluta...<sup>260</sup>

Con mucha frecuencia, tras la exposición, las piedras son devueltas, con admirable sensibilidad y organización, a su sitio exacto de origen.

En otras ocasiones, las esculturas son reedificadas en la propia floresta para dejarlas expuestas al tiempo y la naturaleza. A veces, al volver a esos espacios, se encuentran algunas de esas esculturas intactas integradas en el paisaje, o restos de otras, incluso, a veces, se encuentran esculturas nuevas realizadas por un imitador anónimo.

Durante más de diez años consecutivos, el artista-caminante fue conservando todos los objetos recogidos de las playas —pequeños fragmentos que el mar devuelve, perdidos o abandonados por la civilización—, en un gigantesco relicario, con la intención de hallar su momento. En el instante del hacer artístico, Bené conformó su inspiración en una especie de cartografía basada en la memoria, individual y colectiva; una memoria que había sido enviada por las aguas y que propone la creación de un puzzle, de huellas recientes o inmemoriales, dejadas por el hombre en espacio y tiempo indeterminados. Es por tanto función del artista devolver cada uno de esos objetos bajo un nuevo orden (fig.93).

Es curiosa la relación de este proceder con las palabras de Miró:

---

<sup>259</sup>Fonteles, Bené (2008). *Cozinheiro do Tempo*. Brasilia: Coronário Gráfica, p. 323.

<sup>260</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Não sei se são esculturas, são culturas antigas de índios reencarnados em cada pedra, energia viva vibrando pura em uma dureza questionável, pois dizem: ‘frio duro impenetrável como as pedras, mas elas são ao contrário disto, posso senti-las conversar e amar com elas, aprender tudo sobre a eternidade sem contemplar as estrelas, descobrir o efêmero e o mutável da natureza absoluta”.

Si llega a faltar el material de trabajo, ir a la playa y hacer grafismos con una caña en la arena, dibujar con el rayo de una meada sobre la tierra seca, dibujar en el vacío del espacio el gráfico del canto de los pájaros, el ruido del agua y del viento y de una rueda de carro y el canto de los insectos, que todo esto se lo lleve después el viento, el agua, pero tener el convencimiento de que todas estas realizaciones puras de mi espíritu repercutirán por magia y milagro en el espíritu de otros hombres.<sup>261</sup>

Ambos artistas comparten esa sensibilidad y la necesidad de crear; la creación brota del alma para formar un discurso mágico que se hace universal, como un mensajero de la divinidad.

Un factor que influye en el artista de forma decisiva, en el desarrollo de su trabajo y su creación artística, es su naturaleza nómada. Durante siete años, el artista fue cambiando de ciudad con asiduidad, lo que le motivó el actitud de un “coleccionador de cultura”. No solo recogía materiales encontrados en la naturaleza sino que también compraba objetos y artefactos de etnias indígenas y del arte popular, todo ello, ha conformado en su conjunto el gran almacén para su creación. Este comportamiento singular y propio propició un campo fértil que inspiró de forma esencial y de vital importancia su proceso de creación. Este material se estableció como la base de sus obras: el papel de fibras naturales y los papeles reciclados. (fig. 94) Papeles confeccionados de diversas fibras de la flora brasileña<sup>262</sup> tienen una constitución singular, con un proceso completamente orgánico, y aporta una transcendencia que amplía su condición de soporte y que, incluso, establece una ruptura con su mera condición de materia; en consecuencia, este material resalta valores relacionados con la tradición y conlleva connotaciones ancestrales inherentes, visto que este papel característico, hecho a mano y de fibras naturales, emana de culturas milenarias como la china, la japonesa y, por supuesto, la indígena brasileña. (fig. 95).

El papel artesanal en Bené Fonteles funciona, por tanto, como superficie-código. Los pequeños detalles, las fibras, las rugosidades y las texturas, son puestas en un primer plano, sobre el que articula la alteración de los significantes, a través, claro, de un ritualismo místico que recupera esa conexión pacífica perdida entre hombre y naturaleza, arte y vida (fig. 96).

---

<sup>261</sup> Miró, Joan (1980). *Cuadernos Catalanes*. Barcelona: Polígrafa, p. 128.

<sup>262</sup> Los papeles de fibra utilizados por Bené Fonteles eran de mi fábrica.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 91 - Bené Fonteles. S.T. 1984.



Figura 92 - Bené Fonteles. S. T. 1985.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 93 - Bené Fonteles. S.T. 1990.**



**Figura 94 - - Bené Fonteles. S.T. 1988.**

Fonteles, en su proceso creativo, establece un diálogo intenso en significados con la materialidad, y utiliza los códigos percibidos en su creación, que adquiere un estado de organismo vivo, reflejando aspectos encontrados en la cultura oriental, dotando su propuesta artística de un saber cultural ancestral, exhalando una sintonía entre el exterior y el interior que crea un campo intimista que magnetiza al espectador. Sonia Salzsteing<sup>263</sup> nos da una definición de algunas creaciones en relación a la tradición que encaja aquí a la perfección: “es como si el trabajo se colocase antes de la historia y de la tradición, de modo que se puede indagar, desde sus capas más internas, la propia experiencia de la historicidad y de la tradición”<sup>264</sup>.

El título de su obra *Coluna finita: Tributo a Brancusi* nos recuerda “La Columna Infinita”<sup>265</sup> del artista rumano Brancusi, que nos remite, a su vez, a idearios de la modernidad. En el análisis de las connotaciones de la obra de Brancusi por Mircea Eliade<sup>266</sup> encontramos las semejanzas con Fonteles, no solo esos vínculos con la modernidad sino también la creación de bifurcaciones en el diálogo cultural entre pasado y presente.

Así, también, el artista nos proporciona claves del contexto brasileño y personal de lectura. La estructura fragmentada alude a la columna vertebral, a un ser erecto. Esa verticalidad nos remite, antropológicamente, al hombre activo, el que hace y sobre todo el que crea. Cuando el artista une el techo con el suelo, según nuestra propia lectura, no está intentando limitar esa columna, sino que redefine las distancias a través de puntos disímiles, es decir, abordaría una longitud

---

<sup>263</sup> Disponible en: <https://carmelagross.com/desgaste-historicidade-e-mudanca/>. [Acceso el 23 de diciembre de 2020].

<sup>264</sup> Traducción nuestra. Texto original: “É como se o trabalho se pusesse aquém da história e da tradição, de modo a poder perscrutar, desde suas camadas mais internas, a própria experiência da historicidade e da tradição”.

<sup>265</sup> Erguida en 1938, “La Columna Infinita” fue un monumento en honor a los soldados rumanos caídos en la Primera Guerra Mundial. Es una abstracción de los pilares funerarios en el sur de Rumania. En los años 50, el Gobierno comunista rumano trató de tumbarla porque la consideraban demasiado “burguesa”. Afortunadamente la demolición nunca se llevó a cabo. Esta escultura está compuesta de 16 rombos y medio modulares en hierro y tiene una altura de 30 metros aproximadamente.

<sup>266</sup> Mircea Eliade escribió en varias ocasiones sobre “La columna del infinito”, la describió como un *axis mundi*: el eje que sostiene el cielo y asegura la comunicación entre el cielo y la tierra, una especie de “árbol cósmico” que pone de relieve el simbolismo de la ascensión, pues según Eliade “en la imaginación se sienten deseos de trepar por este árbol celeste”. Y lo relaciona con una costumbre rumana arcaica, precristiana, rápidamente cristianizada e incluso incorporada a algunos villancicos rumanos que Brancusi debió escuchar en su pueblo natal o durante sus años de pastor. Ciertamente la ascensión, el cielo, el vuelo o los pájaros son constantes en la obra del rumano. MIRCEA, Eliade. “Brancusi y la mitología”. En: *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela, (año), p. 159-167.

inconmensurable, otra dimensión espacial. La columna se apropia del papel de soporte para ir más allá, hacia algo mayor, ya no es el fin sino un intermediario entre el universo material y el espiritual. Es ineludible una asociación del objeto con el hecho de alumbrar: el que emana fuego de dentro y es capaz de encender los recovecos de la memoria, de iluminar nuestro interior. El objeto cobra el poder celestial de dar luz, a sí mismo y a lo que le rodea, y crea una conexión lumínica a través del aura, que no vemos pero que podemos sentir delicadamente en nuestra piel al rozarlo. Entonces, la columna de luz, metales y pabilo transmite diversos signos. Los metales son reutilizados de los antiguos candiles de kerosene, construcción popular brasileña que ahora resuenan como campanas, tintinean una melodía que nos seduce placenteramente, la sinfonía originada por la obra nos calma y excita a partes iguales, es decir, nos equilibra. Que sea sostenida por un cable por donde pasa el pabilo, es una metáfora del espacio donde la materialidad empapada en combustible proporciona un fuego temporal, este hueco tiene la función de alojar y sostener el fuego que hace también arder una llama inmaterial en nuestro interior. Con la sonoridad de la pieza nuestra alma alimenta el pabilo del fuego, y crea un baile de sombra y luz, generando otro vínculo cultural, otro homenaje dado en el inconsciente del artista, ahora con la bailarina brasileña en activo en los años 50, “Luz del fuego”, que se adentró en la cultura indígena y bailaba desnuda con una o dos Jiboias<sup>267</sup>. La imagen que irradia luz insinúa, como observamos, ese movimiento del cuerpo, la libertad en un baile mágico.

Así, la materialidad —piedras naturales extraídas del río, vestigios dejados por la mar, *plumaria* indígena, tangas, collares y aderezos con diversas funciones y procedencias, incluso de etnias indígenas, papeles hechos de fibras naturales, artesanías de la mayoría de las regiones de Brasil tales como cerámica, juguetes o utensilios cotidianos— pasa a actuar como mediador de la armonía, sin definir su espacio y del tiempo, donde lo psíquico y cultural fluye de la naturaleza.

---

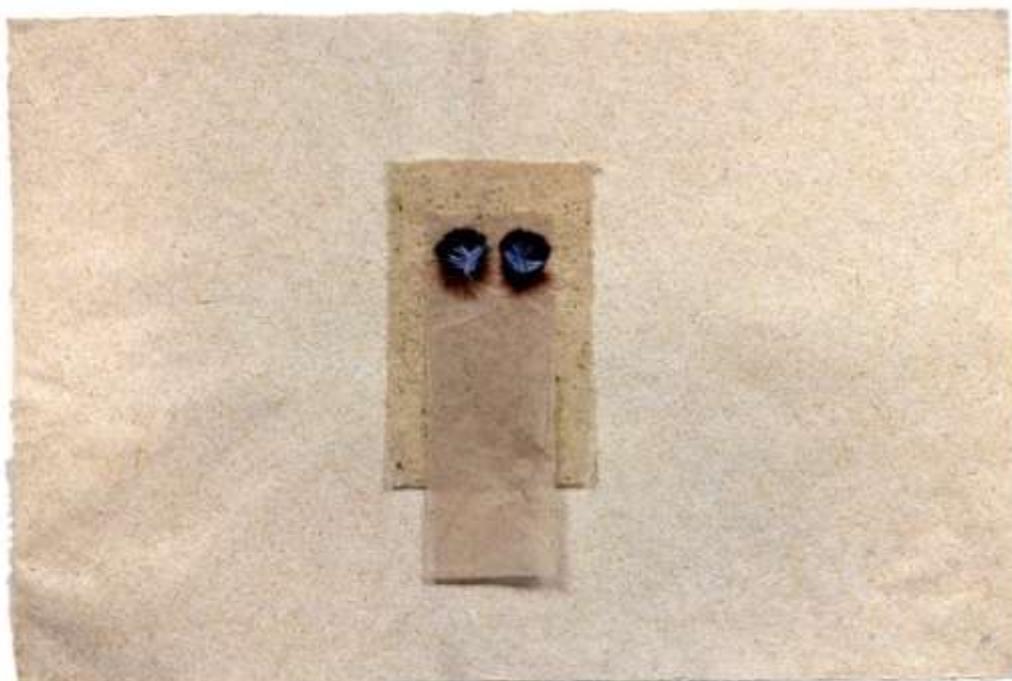
<sup>267</sup> La Sucuri o boa constrictor es una serpiente que alcanza el tamaño, en edad adulta, de 2 (amarali) a 4 metros (boa constrictor), rara vez alcanza este tamaño máximo. Existe en Brasil, donde es la segunda serpiente más grande (la mayor es la sucuri-anaconda). Su hábitat es la copa de los árboles de los bosques de América del Sur y América Central. En Brasil, se encuentra en varios lugares, como el bosque atlántico, las marismas, los manglares, el Cerrado, la Caatinga y la selva amazónica.

Se dice en la cultura tupí que un cocodrilo en su hábitat natural puede ser matado por una onza o por una boa. Pero solo con la boa es una muerte segura. Por tanto, es conocida como Mairapuã (la muerte rastrera).

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 95 - Bené Fonteles. S.T. 1990.**



**Figura 96 - Bené Fonteles. S.T. 1990**

La elaboración estética acontece a través de acciones simples como superponer, intercalar, asociar no solo la materialidad, sino los conceptos y la cultura emanados de cada objeto, trabajados de forma mágica y trascendental, con una ritualidad lúdica y poética en la que impera la intersubjetividad entre artista y materialidad (fig.97). La disposición espacial de la obra es de total unidad; como los indígenas al prepararse para un rito (fig.98). Fonteles considera una exposición como un rito y su performance como una *pajelança*.(fig.99)

El artista recupera procesos culturales y cuestiones críticas orientadas a una constitución artesanal de sus propuestas, interesadas por un rescate poético de la memoria para la reflexión sobre de la actualidad. A través de su trayectoria caminamos hacia nuevas lecturas y amplificaciones de la artesanía, pues propone obras que se posicionan sintácticamente como *ready mades*. Sirviéndose de lo que brinda la naturaleza y de manufacturas de intensa simplicidad, establece asociaciones simples e inauditas de esos elementos entre sí, los carga de un contexto distinto a través del arte con un cierto enfoque conceptual, implicados en una variación semántica insólita y ambivalente (FIG. 100). El mismo Fonteles comenta en esa línea la manera en que selecciona los materiales para sus obras: “Soy un apropiador de cosas de los otros —dice el artista— y creo que la función del artista es cambiar la valoración de las cosas a través de la invención”<sup>268</sup>.

El proceso de recuperación de lo técnico y lo mítico de la materia, de forma plural se nos revela al estudiar esos aspectos plásticos del arte contemporáneo. No es una ciencia exacta, un planteamiento no cierra la investigación, es más cada intervención enriquece el planteamiento que no se agota nunca.

El proyecto de Bené Fonteles es sobre todo existencial, como si fuera un demiurgo de la estética. El objeto artístico se produce cuando la materia se desprende en el “instante de la creación”<sup>269</sup> congénita; entonces el artista crea intentando recuperar la imagen del hombre con nobleza, honestidad y dignidad ante su semejante en la naturaleza. La obra responde a una intención particular de trasladar el sentimiento que celebra el conocimiento cósmico, trascendente, sintonizado con la fuerza activa de la naturaleza.

---

<sup>268</sup> FONTELES, Bené. *Olhos do campo: Fragmentos da natureza nas obras de Bené Fonteles*. Entrevista para la revista *Veja*. 09/03/88, p. 121.

<sup>269</sup> BEUTTEMÜLLER, Alberto. *A arte filosófica de Bené Fonteles*. En: *Catálogo. Espaço capital arte contemporânea*. Brasília: Paulo Figueiredo Galeria de Arte/São Paulo, 1988, p. 2.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 97 - Bené Fonteles. S. T. 1990.



Figura 98 - Bené Fonteles. Exposición en el MASP -Museo de São Paulo- 1990.



**Figura 99 - Fonteles. Pajelança. 1990.**



**Figura 100 - Bené Fonteles. S. T. 1990.**

#### 4.4. Amélia Toledo y la fuerza de la naturaleza.

Amélia Toledo plantea su propuesta artística desde una experiencia que se sumerge completamente en sus vivencias directas con la naturaleza, haciendo un abordaje fenomenológico del arte, desde el cual la artista rescata elementos que tienen una carga intrínseca de esencialidad, de fuerza, de misterio, de energía extraída de la naturaleza (piedras, conchas, arena...), particularmente la serie en la que trabaja con conchas, donde realza su belleza y particularidades físicas, exponiéndolas directamente a la vista del espectador. Así es el caso de *Galera y As 753 Vistas de Nova Viçosa* (1982) (fig. 101). La artista no renuncia a una mirada científica, es interesante resaltar que la artista es hija de Moacyr de Freitas Amorim, un investigador emérito de Anatomía Patológica, que le proporcionó un contacto con equipamientos, químicos y procesos de investigación, aflorando en ella el interés por la ciencia que, posteriormente, la orientarían al mundo creativo de esos elementos, como en la serie *Limites do dentro* (1973) (fig.102), en la que con una actitud microscópica saca la forma interior de las conchas a través de operaciones de moldeado en poliéster.

Dentro de ese contexto creativo de interés, e impelida por una audacia creativa, la artista, en el mismo año de las realizaciones anteriormente citadas, crea la obra denominada *Om*. En esta creación existe una transmutación de todos los valores encontrados en estas investigaciones sobre los elementos naturales, llevándolos hacia otra materialidad distante de este universo: el mundo de la industria.

*Om* (1982) (fig.104) es, en realidad, técnicamente, una plancha de acero inoxidable de forma circular como el cero del guarismo (número) indo-arábico, que tiene de medida aproximadamente un metro de diámetro, recortada a fuego de las extremidades al centro; promoviendo, de este modo, un acabado irregular y completamente áspero, lo que resulta antagónico con la materia original, que es una superficie lisa y delicada al tacto y a la visión.

El número cero, visualizado claramente antes de incorporar la obra en su estado formal expositivo, anuncia el inicio de un proceso que representa la absoluta

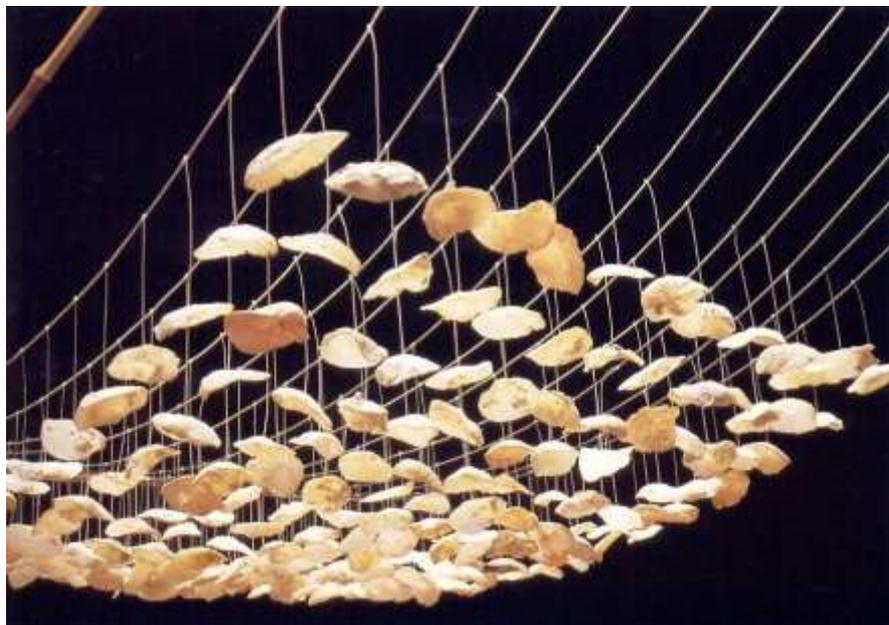


Figura 102 - Amélia Toledo, Galera, 1976.

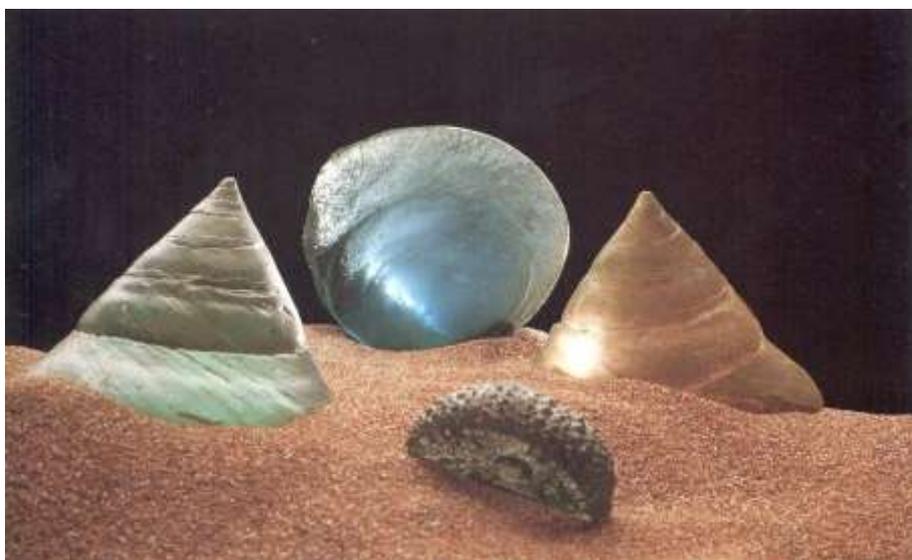


Figura 102 - Amélia Toledo. Limites do dentro, 1973.

potencialidad: podríamos decir que el cero es el *infinito cerrado*, no manifestado; siendo el infinito el *cero abierto*, manifestado. Así, la mejor representación gráfica para este número sería la forma de la *espiral*: la que naturalmente acontece con la obra *Om*. La clave del misterio propuesto por Amélia Toledo la encontramos en la cultura americana que, aunque diferente de Brasil, mantiene estrechos vínculos con la floresta del continente: Los Mayas. Son ellos considerados como los descubridores del número cero, y lo representaban en forma de caracol que, en la glíptica de las culturas del Yucatán aparece simbolizado por una espiral. Por lo tanto, la espiral integra el punto sin dimensiones con el infinito, proporcionándole una idea de generación y de movimiento constante; además de irradiar un concepto de polaridad intrínseco en esa numeración.

Podríamos decir que, la espiral, es el punto de partida entre el polo positivo y el polo negativo, conforme a la visión taoísta. La carga de silencio, de vacío — según su derivación en árabe de “Çifa” o “Sifr”— como condición de la existencia.

Es extremadamente interesante subrayar esta nueva conexión que encontramos en la propuesta de Amélia Toledo, ya que, según la concepción taoísta, el cero sería el Tao: +1 sería el principio Yang, y -1 el principio Yin. Profundizando en esta visión, percibimos también una idea paralela de vacío. Un vacío insondable, con propiedades de movimiento incesante e inagotable. Esto nos remite al infinito y a la introspección que procesamos sobre nuestro propio significado y destino.

Esta obra se formaliza estéticamente como una espiral, al ser colgada del techo por su parte interior, o mejor, por su centro, desencadenándose (liberándose), de esa manera, a través de su propio peso y corte, una forma helicoidal, retenedora de movimiento centrípeto y magnetizador, como un si fuese péndulo<sup>270</sup>, instrumento que sirve para hipnotizar. A través de un diáfano diálogo con la luz y el espacio, la escultura se concreta con la proyección de su propia sombra en la pared, esa sombra emerge como la resonancia del sonido existente dentro de las conchas, revelando una imagen en la cual se percibe claramente el símbolo “ohm” del sonido universal. Este es un punto que nos interesa extraordinariamente en el sentido de que, a través de él, la artista intenta

---

<sup>270</sup> Todas las veces que me encontré con la artista para la realización de esta tesis o incluso anteriormente, la artista lleva siempre un péndulo de cristal, donde ella localizaba los puntos débiles de las personas próximas, para después tratarlos con las piedras adecuadas, energizando y curando cada *chakra*.

proporcionar una especie de sensibilización, motivada por su propuesta artística o, más profundamente, busca proporcionar un equilibrio cósmico, con la intención de iniciar un proceso de cura del espectador.

Capturado por el movimiento y la ambientación mágica e imantada, el espectador se aproxima a la pieza y percibe que el metal tiene la propiedad de espejar, deparándose así con su propia imagen, aunque fragmentada por los cortes bruscos del metal, que crea una sensación de desosiego y de dolor, aflorando de esa forma la psique del individuo, que encuentra, casi que automáticamente, la quietud en la sombra del objeto, donde él pasa a reposar su mirada en la búsqueda de su armonía interior.

Para el crítico Agnaldo Farias esa obra forma<sup>271</sup>

una pasarela laminar que se eleva hasta culminar en un punto aparentemente fijo y que en seguida desciende, abriéndose en círculo, extendiéndose más allá de sí misma, imantándonos como la fórmula mántrica a la que aluden su nombre y su propia sombra proyectada en la pared.<sup>272</sup>

Es como si la artista a través de la imagen en constante movimiento, y evidentemente de su sombra, que elucida la palabra sagrada, *om*, estuviese promoviendo una vibración continua y con una fuerza tántrica, un canal receptor de energía; creando, de esa manera, un territorio abarcador de vibraciones propias de cada espectador. La obra aquí pasa a tener funcionalidad, pasa a ser un instrumento de cura, capaz de conducir el pensamiento del espectador e inducirlo a buscar su equilibrio, que se encontraría al penetrar en la esencia de la vida, siendo el camino apuntado un entrar en contacto con la naturaleza, aunque aquí estamos hablado de un “paisaje interior” activado desde la forma natural<sup>273</sup>. De esa manera, emergen las sensaciones de placer oriundas de la naturaleza, que nos conducen otra vez a localizarnos en el Cosmos, al unísono con la Conciencia Universal.

En esta obra, la artista apenas insinúa en el espectador la dirección hacia una esencia encontrada en la naturaleza, pero incluso así, esta pieza tiene la misma magnitud de aquellas en las que la artista trabaja directamente con la

---

<sup>271</sup> Farias, Agnaldo (2004). *Amélia Toledo: As naturezas do artificio*. São Paulo: Petrobrás, p. 60.

<sup>272</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Uma passarela laminar que se eleva até culminar em um ponto aparentemente fixo e que em seguida desce, abrindo-se em roda, estendendo-se para além de si mesma, imanando-nos como a fórmula Mántrica que aludem seu nome e sua própria sombra projetada na parede”.

<sup>273</sup> Virilio (1979), *op. cit.*

materialidad obtenida de la naturaleza. Creemos que es exactamente la intimidad de Amélia Toledo con los elementos primordiales la que dota a la artista de capacidad para incrementar cualquier creación con las energías vitales de la naturaleza.

Con su investigación arraigada a la vertiente profunda de las corrientes más innovadoras del arte contemporáneo brasileño, que se inician entre los años 50 y 70 del siglo XX, aunque precursora de una originalidad solitaria, sin participar de grupos y tampoco de movimientos, Amélia desvela, como acabamos de ver, una intensa afinidad con la naturaleza a través de un camino propio y único que revela una profunda relación directa con elementos extraídos del medio natural, particularmente con dos de ellos, las conchas y las piedras. Estos son valorados por su capacidad expresiva y por su compleja simbología, nada atemporal, sino, justo al contrario, resistente al tiempo; algunas veces afloran de forma natural, son lanzados por los aguas a la arena de las playas o expelidos del subterráneo de la tierra para brotar sobre el suelo, siendo simplemente encadenados por Amélia Toledo. Otras veces, la artista tiene que excavar como una arqueóloga en busca de ejemplares que, posteriormente se ofrecerán a la vista del espectador, seduciéndolo y transportándolo hacia un espacio que excede los límites de la experiencia cotidiana, una zona cuyo fenómeno experiencial es completamente trascendental.

La mayoría de los trabajos utilizando conchas fueron realizados en coautoría con Paulo França. Esas creaciones evidencian la compulsión de la artista por coleccionar, amparando pequeñas fracciones de la naturaleza en una convivencia cotidiana en que los elementos seleccionados ambientan su propio entorno. Así la artista procede como una madre en gestación que procesa esa corporeidad para después dar a luz una serie de obras con una fuerza vital que proviene de lo más profundo de nuestro mundo primigenio. Aquí, por lo tanto también encontramos otro modelo en el que el arte se propone como un lugar de relación de él mismo con la vida, una relación arte-vida.

En la serie denominada *Frutos del mar* (fig. 105), Amélia Toledo plantea una investigación preocupada por impulsar al espectador a una degustación gastronómica por asociación, que se hace efectiva cuando la artista, sensibilizando a los otros sentidos como la visión y el oído, provoca que, involuntariamente, la

boca empiece a salivar, haciendo que el espectador sienta el aroma de las especies de conchas presentadas. Esas conchas, debidamente seleccionadas, pertenecen a varias familias de caramujos, de las ostras, entre otras, interesada por sus peculiaridades relativas al color, al brillo, a la forma, al sonido, a la textura visual y táctil, la sonoridad que provocan al rozarse una con otras: de esa forma son capaces de remover una serie de sensaciones en el espectador orientadas a activar sus sentidos, y cuyo sonido evoca una mágica y suave sinfonía.

Un ejemplo interesante hace arte de la serie *Frutos del mar*, la pieza denominada *Gambiarra* (1976) (fig. 106). En *Gambiarra*, Amélia Toledo corta rectilíneamente la totalidad del espacio expositivo con los nueve metros de extensión de la pieza; constituida de conchas de ostras delicadamente agujereadas una a una, estas son estructuradas a través del hilo del que cuelgan en el aire. Todas ellas cartesianamente dispuestas a la misma distancia y altura, facilitando así la acción natural del aire que penetra en la sala revelando una musicalidad acogedora que rellena el espacio, reverberando su presencia en el lugar que ocupan a través del sonido que emana de ellas y de los reflejos que emiten, como una activación de aspectos relacionados con la propia esencia de la naturaleza. De esa manera se activan instantáneamente los sentidos del espectador que se convierte en un “gourmet” que saborea con placer la degustación extasiante en que la artista hace participar a todos sentidos al mismo tiempo.

De la misma serie, también dispuesta en el aire, formando una espiral e insistiendo ahora en la abundancia y la diversidad de colores y formas, Amélia Toledo compone una gran estructura con el título de *Geratriz* (1976). Aquí en la propuesta de alguien que tiene total consciencia y dominio del espacio y de la luz, la pieza hace chispear rayos enaltecadores de vida. *Geratriz*, nombre que alude a la fecundación, está compuesta de conchas de *caramujo*, y nos revela el exterior al mismo tiempo que el interior, un hueco indicando una existencia, una vida. Vida que se manifiesta por medio del resplandor adquirido a través de la suave superficie pulida, haciendo manifestarse sus singularidades, como los secretos íntimos que necesitan de mucha confianza para ser revelados. De ese modo es cómo las propiedades físicas intrínsecas de las conchas son realzadas por el sutil tratamiento que la artista proporciona a esa materialidad, activando su reluciente

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 105 - Amélia Toledo, Om, 1976.



Figura 104 - - Amélia Toledo. Frutos do Mar,

madreperla, donde impera visualmente el armónico color blanco y brillante con reflejos irisados de su capa interna de nácar.

Otra serie de trabajos, también vinculados a las conchas, es denominada *Viajen por los huecos*. En ella Amélia Toledo propone un “viaje en el interior de las conchas”, por el que penetra en todos los rincones de lo orgánico, sabiendo lidiar con la fragilidad de la materia. Manipula de forma sutilmente apropiada, hasta llegar al agotamiento para certificar que la exploración fue completa y para después revelar su parte oculta; su parte más imaginada que vista. Amélia Toledo trabaja con una visión —además de la práctica manipulativa— que necesita de una base científica para tornar visible el interior de las cosas, de esa forma ella extiende el significado del todo y aun asocia los objetos con partes del cuerpo humano, como la forma en espiral de un pequeño caramujo que nos muestra como la forma origen de la también pequeña cavidad de nuestro oído. Estableciendo así la analogía primigenia y mítica con el hecho de colocarse una concha en el oído para escuchar la intrínseca resonancia del origen de ese objeto, del sonido latente del mar imaginado y original.

En la obra *Limites do dentro* (fig.101), Amélia Toledo realiza la operación de moldear con poliéster los interiores de la materialidad orgánica que, dados a la luz por la artista, ganan la vida en una diversidad de sutiles colores transparentes. Colores y reflejos que son asociados delicadamente con pequeñas porciones de su materialidad de origen: la arena de la playa. En su propuesta nos invita en ocasiones a contemplarlos sobre soportes de cotidianidad: objetos utilitarios de la artesanía brasileña como la gamella de madera.

Aquí el espectador puede manosear, palpar profundamente, para investigar cada pieza y sentir su textura; colocarla contra la luz, modificar posiciones y sobre todo sentir la profundidad. La artista actúa de forma subjetiva al expresar el interior de las conchas, como un acto mágico, pues es capaz de materializar la energía que exhala, lo espiritual de los cuerpos.

Amélia Toledo coloca en enfrentamiento a su propia sensibilidad con la de los pequeños fragmentos de naturaleza mostrados, explorando y revelando su interioridad dilatada hasta romper los límites entre lo interno y lo externo, lo real y lo imaginario. Lo que conquista la artista, a través de la obra, es una total

sensibilización del espectador, provocando un intento de romper sus propios límites entre materia y espíritu.

Al desvelar el interior de las conchas, surge una analogía más en la obra de la artista, por medio de una materialidad artificial de aspecto etéreo, la artista crea diáfanos cuerpos de colores similares a otra materialidad de la naturaleza: los cristales, también pertenecientes al universo íntimo de la artista.

La complicidad de Amélia con la naturaleza, en este caso específico con el mar, está manifestado a través de sutiles asociaciones, que realiza de tal forma que consigue activar las sensaciones del individuo que, en el paisaje envolvente y grandioso del océano activa su memoria para el rescate del agua y la profundidad misteriosa como elemento primigenio. Para ello, la artista siguiendo una metodología casi chamánica, primero se ocupa del entorno, utilizando su colección particular invirtiéndola en su propia creación artística. Después revierte el proceso creando objetos con materiales industriales. En ese caso reproduce una concha de color verde-agua en resina de poliéster, que es literalmente lanzada al mar para, una vez transcurrido un tiempo, ser buscada por un buceador y mostrada como un espécimen raro, repleto de *bálamos* y *briozoários*. Así ocurre en el caso de *Periscopio* (1983) (fig. 109). La artista con paciencia y consciencia deja que el tiempo y la acción natural del mar participen de su creación; promoviendo, de esa forma, una aviación de la acción de la naturaleza en el desarrollo de su trabajo. La naturaleza crea sobre la propia propuesta artística de Amélia Toledo.

En *Ondas* (1983) (fig. 109) la artista cristaliza el movimiento de las olas del mar, utilizando para ello un prisma de cristal óptico, apto para ampliar la reflexión, la refracción y la descomposición de la luz. De forma paralela, dispone restos de conchas por debajo de los prismas, colocando una estructura de hierro que lo abarca todo y lo sustenta. Es interesante observar que los prismas parecen retener agua, lo que amplía la relación del objeto con la naturaleza.

Una de las vertientes artísticas de Amélia se desarrolla en la creación de joyas, aderezos para el cuerpo; estos adornos que, indudablemente, superan su mera función de engalanar, son constituidos dentro de conceptos relativos al propio cuerpo y con una materialidad que tiene el poder de curar, como en la utilización de las piedras. Pensamos entonces que los aderezos fabricados por Amélia Toledo podrían tener una connotación significativa más amplia; como por ejemplo el que

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 107 - - Amélia Toledo. Gambiarra, 1976.**



**Figura 107 - Amélia Toledo. O aveso da tua orelha orelha (brinco) 1982**

cada piedra utilizada estaría actuando por sus valores para la curación y la protección de su portador haciendo que esa minúscula escultura no tenga una participación del espectador, sino que intenta adentrarse de forma definitiva en su vida particular, participando de su cotidianidad y, de esta manera, pueda producir mudanzas sustanciales en su vida.

De esta forma, a través del imaginario particular, ella alcanza y modifica la intimidad de las personas, el mundo particular y real de cada uno.

En la minúscula escultura utilitaria, denominada: *O avesso da tua orelha* (fig. 105), la artista demuestra una serie de asociaciones ligadas a los cuerpos, así como el interior y el exterior de las cosas. Como ya se analizó anteriormente, aquí vemos concretizarse cómo la constante espiral de su trayectoria, contenida en las formas de las conchas y en la formalización espacial de sus trabajos, vuelve ahora asociada al propio cuerpo humano y a la cavidad existente en nuestra oreja, que funciona como una caja de resonancia que conserva el sonido del mar siempre latente.

Para servir de ejemplo de esta vertiente en las propuestas de la artista, tenemos otra pequeña escultura: un collar (1961) (fig.110) de plata forjada con calcedonia y cristal rutilado.

Con ocasión de la organización de la exposición retrospectiva de Amélia Toledo en la Galeria de Arte do SESI<sup>274</sup>, Ana Maria de Moraes Belluzzo<sup>275</sup> cuenta, en el catálogo de la misma, el gran interés en focalizar la selección de obras de la artista que representen el continuo diálogo poético con elementos primordiales de la naturaleza, en especial aquellos que se orientan hacia los misterios de las rocas. Ciertamente, recogiendo esta afirmación de Ana Maria Belluzzo, vamos a englobar, en el trabajo, una variedad de piedras utilizadas frecuentemente por la artista en sus propuestas, y que van desde los mármoles hasta una gama de delicados cristales.

Amélia Toledo trabaja conscientemente con una materialidad que representa el poder supremo de la naturaleza: los cristales. Este elemento vivo, de energía pura y esencial, es un poderoso conductor y receptor de energía, además de ser capaz de amplificar e incluso generar energía. Existe una amplia utilización de este

---

<sup>274</sup> SESI —Servicio Social de la Industria— tiene una gran sala de exposición, que está entre las mejores para realizar exposiciones retrospectivas en la ciudad de São Paulo.

<sup>275</sup> Belluzzo, Ana Maria de Moraes (1999). *Amélia Toledo: Entre, a porta está aberta*. São Paulo: SESI-Serviço Social da Industria.



Figura 109 - Amélia Toledo. Periscopio, 1983.

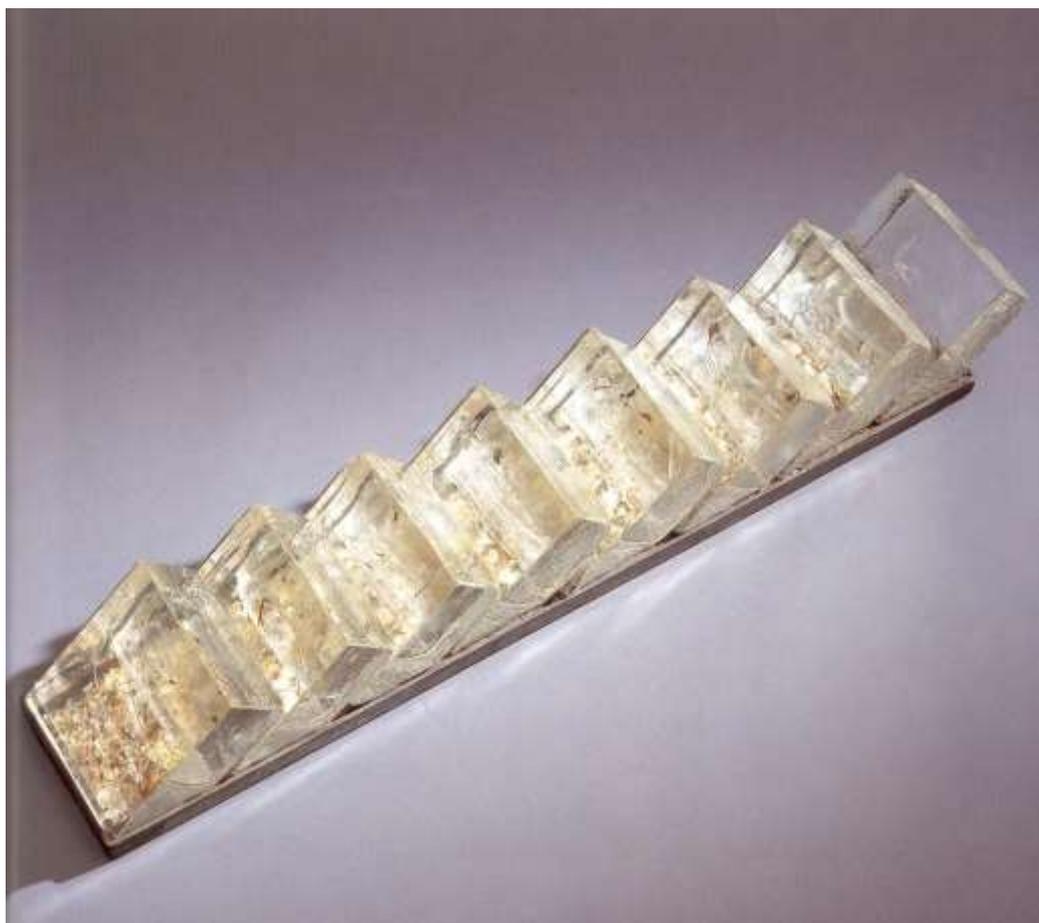


Figura 109 - Amélia Toledo. Ondas, 1983

material natural para las curas, de la cual la artista hace usufructo en sus creaciones artísticas.

La energía que emana de los cristales supone un conjunto compuesto por los elementos de la naturaleza y de los rayos vibracionales, que son emitidos incesantemente. Aquí, nuestro cuerpo físico funciona como imán que absorbe esa energía. En un tratamiento con cristales, estos son colocados directamente en el cuerpo de la persona, en los siete puntos de energía que tenemos, denominados *chakras*. La artista, además de llevar consigo un péndulo de cristal, también desarrolla curas con diferentes tipos de piedra, cada una de ellas adecuada a cada *chakra* a ser tratado. Es interesante comentar que cuando imparte cursos de arte, a veces inicia por la selección de la piedra adecuada para cada alumno. La piedra tiene la función de reponer algún desequilibrio del alumno y está relacionada con alguno de los *chakras* con deficiencia, a partir de ahí se desarrollará alguna pieza relacionada con la piedra sin límites de técnica, puede ser un dibujo, una pintura, una instalación; lo importante es la convivencia del alumno con la piedra, seleccionada para desbloquear su creatividad y su equilibrio.

Así vemos que, dependiendo de cómo fue colocado el cristal, este servirá esencialmente para equilibrar y curar al ser humano y a sus espacios de vivencia. Este conocimiento proviene de las culturas más antiguas: en Egipto, en India y en Grecia los cristales eran utilizados como apoyo para la medicina tradicional e, incluso, servían para la energización de los remedios, considerándose que, a través de ellos, amplificaba su potencia. De este modo proporcionaban una cura más rápida y eficaz al enfermo. Así pues, los cristales son una herramienta que tiene el poder de potenciar el equilibrio en el ser humano y en la naturaleza tanto en su parte física, cuanto psicológica y espiritual.

*Luzango* (1993) (fig. 110) es un ejemplo paradigmático en este abanico de intereses. Confeccionada con el más común de los cristales, el cuarzo (transparente), que es también el de más fácil manejo dentro de su consideración metafísica, sirviendo para equilibrar y purificar el espacio y las personas bajo su campo de acción, esta obra, cuyo propio nombre describe su significado, tiene una forma de paralelogramo. A través de un soporte de metal en forma de rombo agrega y sostiene millares de pedacitos de cristales de roca, formando una masa

sutil, transparente y, principalmente, resplandeciente: los pequeños fragmentos sumados, forman un campo luminoso y energizador.

Esta joya de gran dimensión forma un bloque luminoso con reflejos que promueven la interacción entre la luz que exhala de ella y el medio en que se enclava. Atrayendo al espectador que, con una incontrolable actitud de reverencia, se inclina para poder tocar los cristales situados al nivel del suelo. El espectador es atraído como por un imán por la fuerza del resplandor.

Aquí también percibimos el espacio magnetizado y magnetizador que estimula los sentidos y la percepción, llevando al espectador a una total interacción entre la obra, el espacio y él mismo, que se deja energizar por la obra, favoreciendo un intercambio de energías y proporcionando el equilibrio a quien se entrega a tal experiencia.

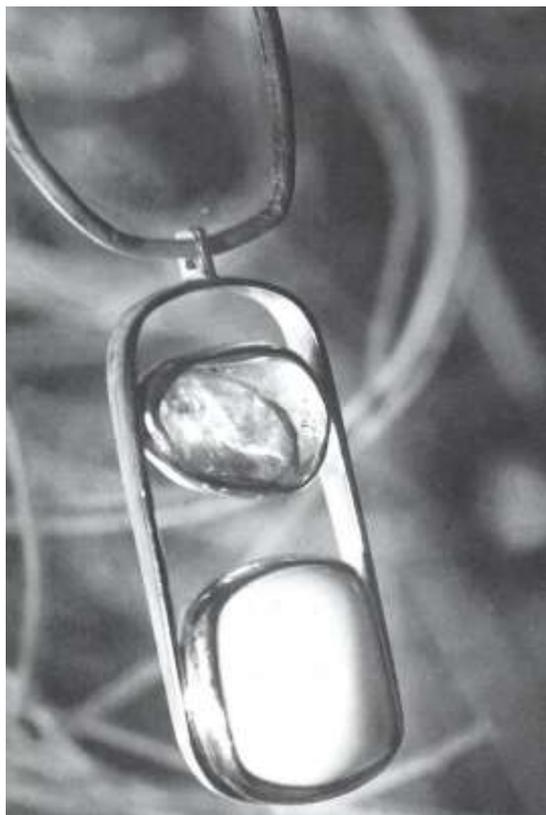
En la primera versión de esta obra no existía el soporte de metal, por lo que fue colocada directamente en el suelo, cubierto por hojas de bambú<sup>276</sup>. Por las paredes subían una variedad de insectos aportados por el bambú: arañas y hormigas, entre otros, que promocionaban un carácter imprevisto y más salvaje al espacio, creando un cierto clima de búsqueda del tesoro, como quien por fin llega al espacio en el que se localiza el tesoro, aunque tiene aún que vencer ciertos obstáculos para poder tactearlo.

Amélia Toledo hace aflorar toda la belleza de las rocas, cuando retira de ellas la tierra donde están sumergidas, el subterráneo. Completamente ocultas en la oscuridad intangible para el ser humano común, necesitan del carácter investigador y de la mirada científica de la artista para identificarse y dar a luz a partir de las profundidades de la naturaleza de todo su espléndido, magnetizante y misterioso potencial. La naturaleza y sus energías misteriosas son mostradas a través de las propuestas de la artista.

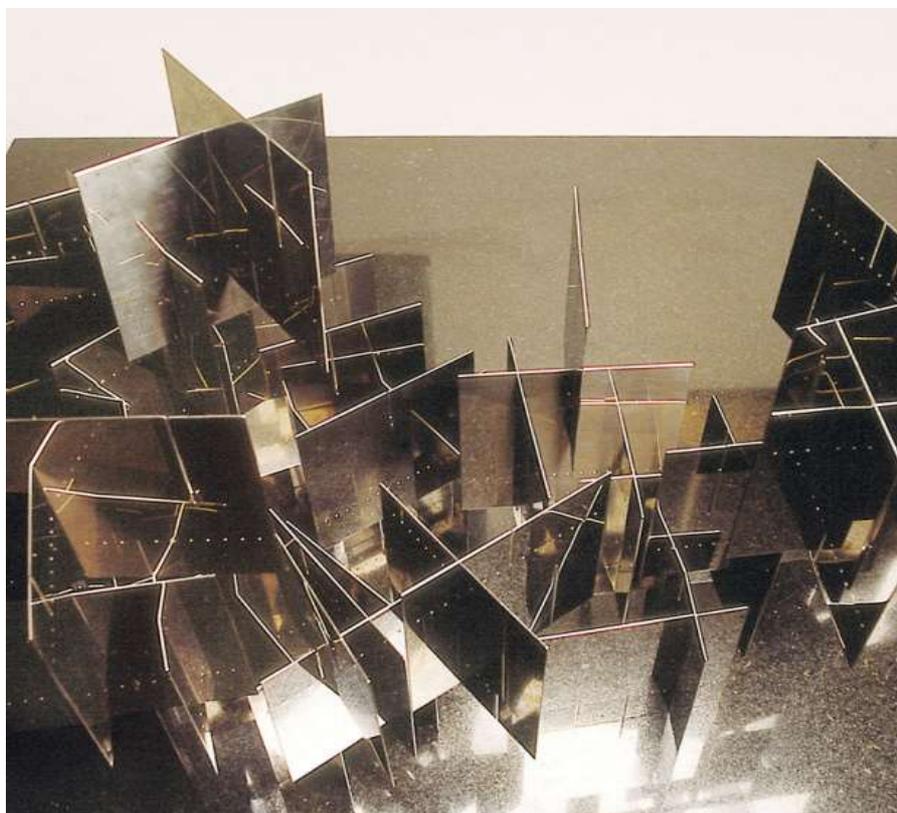
Así, en *As 753 vistas de Nova Viçosa* (1982) nos encontramos con uno de los ejemplos más radicales en la utilización de la materia en bruto, con toda su energía y fuerza corpórea esencial. Una primorosa selección de conchas, son colocadas encima de un disco circular de granito pulido, apoyada sobre una base de concreto, en un verdadero acto de coleccionista, de una persona que dedicó

---

<sup>276</sup> Ese recurso fue utilizado por la artista para anular el suelo de la sala de exposiciones donde se instaló, ya que la baldosa tenía un dibujo muy feo que interfería en la propuesta.



**Figura 111 - Amélia Toledo. Colar, 1961**



**Figura 111 - Amélia Toledo. Losango. 1988.**

mucho tiempo buscando las mejores representaciones de este espécimen, que la naturaleza siempre crea de forma similar, mas que al observar bien tiene cada una tiene sus particularidades. Dispuestas de forma que parecen haber sido dejadas aleatoriamente, invita al espectador al toque, creando una especie de juego (cultura negra).

Obras construidas metafísicamente, la luz se propaga exterior e interiormente: luz del alma del individuo y de la naturaleza que lo integra. La espiral como forma del sonido y un de eterno recomenzar. Pequeñas fracciones del cosmos, construyendo un nuevo universo de energías y fenómenos de la naturaleza, que son capturados, sentidos y dados a la experiencia de los demás a través de las obras de esta artista que funciona co mo un chamán desvelador de los secretos últimos del medio natural. Llega, incluso, a mostrarnos las fuerzas subterráneas que emanan al exterior como la energía que emerge de nuestro ser primordial y telúrico. Todos los gestos de Amélia tienen en último análisis fundamentos en el modelo de la naturaleza. Amélia, teje consideraciones sobre el alcance y los límites de los sentidos y sobre la naturaleza expositiva de la obra.

## 5. LAS NARRACIONES DEL BOSQUE

### 5.1. Los Mitos de la Naturaleza.

Este trabajo de investigación considera el mito atendiendo a su concepción de “narración maravillosa”. El mito es la narración situada fuera del tiempo histórico, ya que su origen se remonta al inicio del tiempo, interpretando con frecuencia el origen del mundo, de los seres, u a otros grandes acontecimientos que aluden a un pueblo o a la humanidad en su conjunto<sup>277</sup>. Es la fábula, de gran contenido literario o artístico —por ello no es casual que en la antigüedad clásica los mitos fuesen narrados utilizando el lenguaje poético—, que condensa las realidades humanas y los fenómenos de la naturaleza (fig. 112). En consecuencia, nos ofrece pistas para la ubicación psicológica de los aspectos universales de la propia naturaleza humana, de su origen, de su situación en el universo y de los funcionamientos locales de un pueblo. Así, el mito establece los principios básicos que orientan al ser humano y a la comunidad, siendo entre ellos el principio celestial y el místico, relacionado con el espiritual y el estético, el superior que controla a todos los demás, amor y placer, poder y éxito, sentido del deber para con la comunidad<sup>278</sup>. Por ello, la narración mítica proporciona el apoyo psicológico necesario, entre los pueblos de la floresta, para afrontar los peligros existentes en las profundidades de la selva —los fantasmas, los poderes ocultos de la floresta, los espíritus malignos—. La fabulación mítica, por lo tanto, atendiendo a su intencionalidad didáctica, soluciona los conflictos colectivos e individuales, en su consideración psicológica, proyectándolos sobre fenómenos, hechos o personas, siendo aquí el héroe, el proyectado como individuo, el encargado de solucionar

---

<sup>277</sup> En la cosmología xinguana de los Yawalapíti estudiada por Viveiros de Castro se señala que “el mito no es solamente el repertorio de originarios que se prendieran en la aurora de los tiempos; él orienta y justifica constantemente el presente. La geografía de la región es apuntada desde sitios en donde las acciones míticas se desarrollaron. Las ceremonias se explican por la iniciativa de los seres míticos; el mundo es poblado por seres inmortales que se remontan a los orígenes de ese mundo; los creadores de la humanidad todavía habitan Morená. En síntesis, el mito existe como referencia temporal pero, por encima de todo, conceptual”.

Viveiros de Castro (2002), *op. cit.* Disponible en: <http://pib.socioambiental.org/es/povo/xingu/1547> [Acceso el 11 de noviembre de 2011]

<sup>278</sup> Cfr. Caillois (1993), *op. cit.*

estos conflictos y peligros. El héroe sustituye al individuo que no puede atender a estas soluciones, por impedírselo las prohibiciones sociales. La transgresión colectiva, en este marco, únicamente será permitida en la “fiesta”: el ritual donde se manifiesta y realza, en la práctica, el mito. De esta manera, el ritual, sobre el que tratamos en el capítulo anterior, es el ámbito donde se resuelven los conflictos individuales y colectivos, que reactualizan el orden cósmico y que producen la catarsis necesaria para que el tiempo cíclico que impera en las culturas primitivas continúe evolucionando nuevamente.

En este sentido, volvemos nuevamente a Campbell para apuntar, como demuestra el antropólogo que, en la teoría de la difusión en el desarrollo mítico de la humanidad, a partir de centros primigenios, también se da la aparición simultánea de mitos en lugares distintos. En ambos casos, el sentido se argumenta a partir de la identificación de cuatro grandes centros de fuerza en la constitución del mito: la fuerza de la sabiduría, centralizada en los ancianos; la fuerza de los individuos orientados socialmente, personalizada en los caciques; la fuerza de los individuos con experiencias interiores, identificada en el pajé (fig. 113), y, finalmente, la fuerza de los niños<sup>279</sup>.

Así, encontramos un elemento básico para la comprensión del mito: este tiene una naturaleza no racional, homóloga a las señales innatas que se producen en el paisaje de la selva. Los mitos intentan clarificar las imágenes de la oscuridad surgidas en el inconsciente a partir de la “Madre-Tierra”, especialmente vigentes en las sociedades tribales de cazadores y plantadores: el mundo subterráneo, de cuya imagen arquetípica del “útero materno” nace la caza —en lo que respecta a las sociedades de plantadores, será el grano el fruto naciente de este “útero” primigenio y mítico—<sup>280</sup>. Es por ello que en estos sistemas de fabulación, como apuntábamos al principio de esta investigación, las cosas son creadas a partir de sus nombres —por ello los colores y los pájaros ricamente engalanados de plumas variopintas aparecen íntimamente relacionados con sus nombres<sup>281</sup>.

---

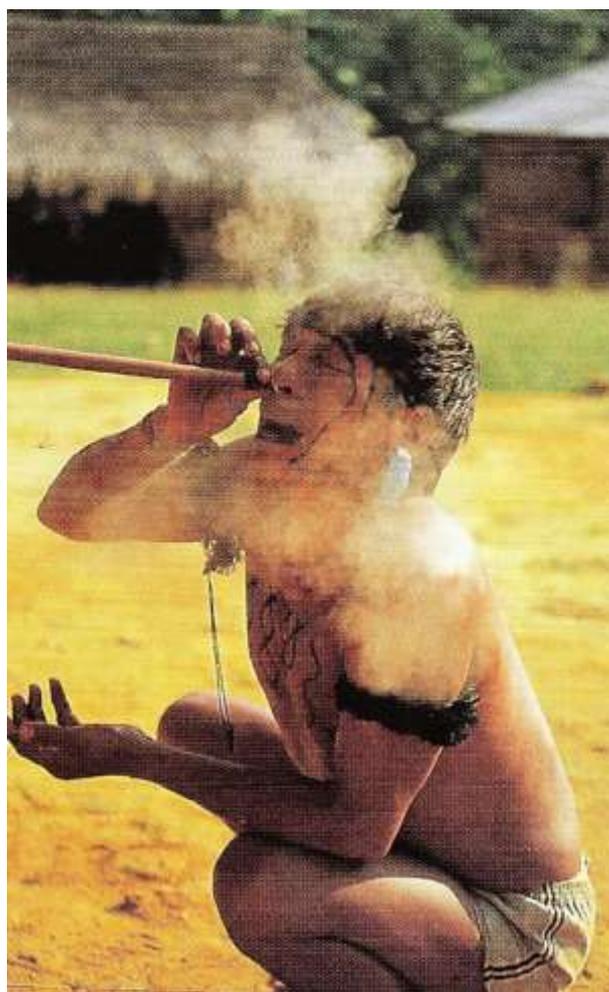
<sup>279</sup> Campbell, (2000), *op. cit.*

<sup>280</sup> Jung (2000), *op. cit.*

<sup>281</sup> Esta concepción es preexistente hasta la aparición de las grandes civilizaciones, así encontramos, a modo de ejemplo, la prohibición, en la tradición hebrea, de nombrar directamente a Dios; o la consideración, en la Cábala, de la lengua hebrea como la primera existente en la historia de la humanidad. Cfr. Scholem, Gershom (1997). *A cábala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva.



**Figura 112 - Selva Amazónica.**



**Figura 113 - Ritual de purificación. Indios lanomami.**

pubertad, donde el niño que pasa a ser adulto unifica en el tránsito ritual el sistema primario de la infancia —que es universal— con el sistema social al que accede<sup>282</sup>.

Como se decía anteriormente, en el mito, lo real y lo eterno se unifican; por ello, en su concreción temporal en el marco del ritual, los participantes se convierten en la reencarnación de un ser mitológico.

El sistema mítico entre los pueblos cazadores que nos ocupan tiene una importancia extrema en la liberación de la culpa psicológica y en la protección contra los resultados de la magia negativa. Hasta tal punto que evita que el muerto —la muerte no es un fenómeno “natural”, sino un producto de la magia o de los *mamaés*— actúe, como un resentido, contra los vivos (fig 114 y 115).

Por lo tanto, la fábula, en su actuación narrativa, procura y potencia la armonización del orden celestial, donde habitan las entidades sobrenaturales y los muertos con el humano: la fábula constituye el cosmos intermedio entre las realidades paralelas y la realidad de los vivos. En este sentido, es interesante considerar cómo, en las concepciones estéticas del idealismo europeo, se le adjudica al arte el valor de intermediario —y al artista el papel de demiurgo— entre lo finito y lo infinito, entre la realidad empírica y la realidad espiritual, es decir, entre el mundo de los seres vivos y contingentes y el mundo de lo inmortal y permanente. Por lo tanto, nuevamente encontramos coincidencias que abonan nuestra tesis orientadas a la consideración del arte, del objeto artístico, de la obra contextualizada en un entorno multiactuante, como el artilugio que funciona como el activador de la memoria mítica, y como reactualizador de las fábulas sobre el origen. En los motivos gráficos indígenas, formalmente de estilo geométrico, nos sorprende el saber que, en realidad, estos motivos responden a las líneas esenciales de formas naturales, animales o elementos vegetales, conformadores de las historias básicas de la comunidad (fig. 116 y 117). Por ello, estos atributos gráficos y cromáticos no serán intercambiables, sino que se utilizarán en función del sexo, del

---

<sup>282</sup> Es interesante apuntar la fragmentación que en nuestras sociedades occidentales supone en el individuo y en la comunidad el hecho de recibir una formación exclusivamente intelectual, lo cual se postula como posible causa del fracaso del tránsito de la infancia a la edad madura, por carecer u olvidar los sistemas míticos y rituales que hagan posible la transformación física y psíquica necesaria para que el tránsito se produzca adecuadamente, encauzando las energías de la psique infantil —dirigidas al placer y al poder individual— hacia una reorganización que permita el compromiso con el sistema social. Cfr. JUNG, C.G. *Os arquetipos e o inconsciente coletivo*. Op. Cit.



Figura 114 - Indios lanomami.



Figura 115 - Ceremonia femenina Kaiapó



**Figura 117 - Cesto. Detalle de motivos gráficos. Indios Wayana.**



**Figura 116 - Pintura corporal. Indios Yawalapití.**

estado o de la posición social. En este sentido nos señala Dorta<sup>283</sup> que: Algunos adornos de plumas pueden ser usados por todos, pero la composición de las plumas de las que están hechos son un privilegio de algunos. Las mismas restricciones —confección y uso masculino y propiedad de determinadas materias primas— se verifican entre los Bororo.<sup>284</sup>

De la misma forma, Reichel-Dolmatoff hace referencia a cómo los objetos de caza o el mismo cesto para cargar las pertenencias en los periódicos periplos nómadas, representan, respectivamente, las actividades cotidianas del hombre y de la mujer, siendo la misma forma del cesto asociada como símbolo del útero femenino, llegando incluso, entre las tribus Tukano, a considerarse como objeto sexual, por lo que, en su identificación con la mujer, es quemado después de la muerte de su dueña<sup>285</sup>.

Así, en el arte, en cada elemento plástico y en cada objeto, nada es gratuito, cada adorno contiene una historia y una razón de ser, sea pintura corporal o aderezo tomado de la naturaleza. El conjunto forma un código simbólico que singulariza a la etnia y clasifica visualmente al individuo. El arte es un factor educativo en la medida en que inculca el sistema de valores y el legado mítico. Funciona como una gramática que no se manifiesta en el nivel de la consciencia, sino de lo inconsciente, abarcando todos los dominios de la expresión artística<sup>286</sup>.  
(fig 118)

Evidentemente nos adentramos en un universo no comprobable empíricamente, donde la narración mítica vive de una intuición cósmica, buscando la armonía individual y social: del individuo con la sociedad y de esta con la naturaleza. Baste una narración perteneciente a la cultura Xingú para ilustrarnos sobre ello, en este se trata sobre la conquista del día y está transcrita por los hermanos Villas Boas<sup>287</sup>:

---

<sup>283</sup> Dorta, Sonia Ferraro (1981). *Parico. Etnografía de un artefato plumario*. (Col. Museu Paulista, vol. 4). São Paulo: USP, p. 269.

<sup>284</sup> Traducción nuestra. Texto original: "Alguns enfeites de penas podem ser usados por todos, mas a composição das penas de que são feitos são privilégios de alguns. As mesmas restrições - confecção e uso masculino e propriedade de determinadas matérias-primas - são verificadas entre os Bororo".

<sup>285</sup> Reichel-Dolmatoff, G. (1971). *Amazonian Cosmos. The sexual and religious symbolism of the Tukano indians*. Chicago: The University of Chicago Press.

<sup>286</sup> Cfr. Ribeiro (1989), *op. cit.*

<sup>287</sup> Villas Boas, Claudio e Orlando (1990). *Xingú: os índios, seus mitos*. Porto Alegre: Kuarup, p. 84.

En el principio todo era oscuro. Era siempre noche. No había día. Era todo muy confuso. Nadie veía nada. Las aves defecaban encima de las personas. No había fuego, no había cultivos, no había nada [...] Los dos hermanos Kuát e Iaê, el Sol y la Luna no sabían qué hacer con su personal, se estaban muriendo de hambre, porque no podían trabajar para comer. Los dos hermanos estaban con hambre también, y siempre pensando cómo podían hacer luz [...] Después de pensar mucho hicieron un muñeco igual al anta y dentro colocaron mandioca y otras cosas para que se pudriese y apestase. Después de algunos días el muñeco comenzó a oler mal [...]. El Sol hizo un paquete con los gusanos y lo entregó a las moscas, mandando que llevaran el paquete para la aldea de los pájaros. Las moscas fueron y llegaron allí con el envoltorio de bichos. Los pájaros se acercaron a las moscas para saber lo que estaban trayendo. El Urubutsin [Urubu-rey] el Jefe de los pájaros, dijo que el Sol estaba queriendo engañarlos para robar el día. En la aldea del Urubutsin había claridad [...].<sup>288</sup>

La narración continúa describiendo cómo, con esta treta, el jefe de los pájaros —un buitre— atraído por la carroña acaba siendo capturado por el Sol y la Luna, los cuales ponen como condición para su liberación que los pájaros les faciliten la luz. Los pájaros intentan el engaño enviando a aquellos de colorido más refulgente de entre todos los que habitan la selva<sup>289</sup>:

El jacubim adornado con el aravirí (brazalete) de arara azul. El día vino clareando un poco y el Sol preguntó: “¿Es este el día?”. La Luna dijo que no, que aquello era pluma de arara azul [...] —así van desfilando diversas y magníficas aves—. El penacho de arara canindé y amarilla [...] El penacho del papagayo [...] la arara roja [...].<sup>290</sup>

Hasta que, finalmente, el jefe de los pájaros, al comprobar que los engaños no surten efecto entre sus captores, y temiendo por su vida, acaba rindiéndose y

---

<sup>288</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O começo era tudo escuro. Era sempre noite. Não havia dia. Gente morava em redor do cupim. Era tudo muito atrapalhado. Ninguém via nada. As aves defecavam em cima das pessoas. Não havia fogo, não havia roça, não havia nada [...] Os dois irmãos Kuát e Iaê, o Sol e a Lua não sabiam o que fazer com o pessoal deles, estavam morrendo de fome, porque não podiam trabalhar para comer. Os dois irmãos estavam com fome também, e sempre pensando como podiam fazer luz [...] Depois de pensar muito fizeram um bonecão igual à anta e dentro colocaram mandioca e outras coisas para que apodrecesse e feder. Depois de alguns dias o boneco começou a cheirar mal [...]. O Sol fez um embrulho dos corós e entregou para as moscas, mandando que levassem o embrulho para a aldeia dos pássaros. As moscas foram e chegaram la com o embrulho de bichos. Os pássaros cercaram as moscas para saber o que estavam trazendo. O Urubutsin [Urubu-rei] o Chefe dos pássaros, disse que o Sol estava querendo enganar a eles para roubar o dia. Na aldeia do Urubutsin havia claridade [...]”

<sup>289</sup> Villas Boas (1990), *op. cit.*, p. 8.

<sup>290</sup> Traducción nuestra. Texto original: “[...] O Urubutsin, então mandou o jacubim buscar o dia. Ele saiu e voltou adornado com o aravirí [efeite de braço], de Arara azul. O dia veio clareando um pouco e o sol perguntou: “É esse o dia?” A Lua disse que não, que aquilo era pena de Arara azul. [...] - assim vão desfilando diversas e magníficas aves- O penacho de Arara Canindé e amarela [...] O penacho do papagaio [...] a Arara vermelha [...]”.

facilitando la luz al Sol y a la Luna, que está compuesta por todos los colores juntos de las plumas que adornan a todos los pájaros:

Ahí, el Urubutsin comenzó a enseñar al Sol y a la Luna, diciendo: “Por la mañana nace el día, de tarde va desapareciendo y después desaparece de una vez. No vayan a pensar que nos lo llevamos de vuelta. El día aparece y viene la noche después. Va a ser siempre así. Cuando venga la noche, no piensen que va a quedar siempre oscuro y nosotros robamos el día de ustedes. No tengan miedo, no. Él vuelve siempre”.<sup>291</sup>

Así, la esencia en la concreción del mito es la organización de imágenes sobre el sentido de la vida, y el encargado de procurar esta solución y mantener la tradición mítica reactualizada, como ya dijimos, es el chamán —el pajé— (fig. 118). El chamán es el gran divulgador encargado de transmitir el conocimiento de las fábulas entre toda la comunidad (fig.118).

En nuestra investigación, tendente al encuentro de propuestas que actualicen estos mundos primigenios, encontramos como figura paradigmática dentro del marco definido, al artista Tunga.

Tunga es el contador de fábulas, el naturalizador de las narraciones míticas. En su propuesta artística se observa la constante preocupación por el relato que sustenta la obra. Su universo se constituye como un panorama interesado en desvelar los misterios ocultos en la floresta: animales, fuerzas no visibles, materiales que se manifiestan en su vertiente hermética (fig. 120 y 121). Ofreciendo un panorama poblado de entidades que se muestran proyectadas sobre el psiquismo del individuo. Tunga establece los cauces de identificación de estos oscuros, moralmente no definidos, que existen en las realidades no empíricas del paisaje, de la floresta. El artista nos muestra una película —una cinematografía de la selva, que llega a concretarse en su obra *Cipó Cinema* (1989), sobre la que trataremos en el capítulo siguiente— surrealista, que se constituye en el puente intermedio entre el mundo empírico y sus significados internos.

La obra del artista reactualizador de la fábula, como la que acabamos de señalar, está impregnada de una moraleja final: la de que el universo original, la

---

<sup>291</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Ali, o U rubu-rei começou a ensinar ao Sol e à Lua, dizendo: -Pela manhã nasce o dia, de tarde vai desaparecendo e depois desaparece de uma vez. Não vão pensar que o levamos de volta. O dia aparece e vem a noite depois. Vai ser sempre assim. Quando vier a noite, não pensem que vai ficar sempre escuro e nós roubamos o dia de vocês. Não tenham medo, não. Ele volta sempre”.



Figura 118 - Indios Matis.

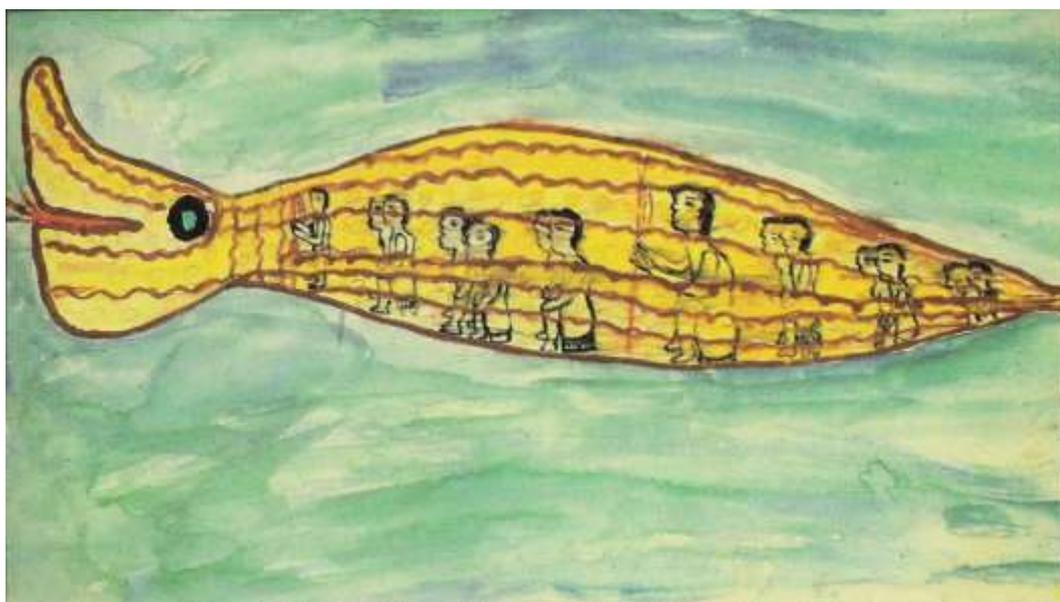
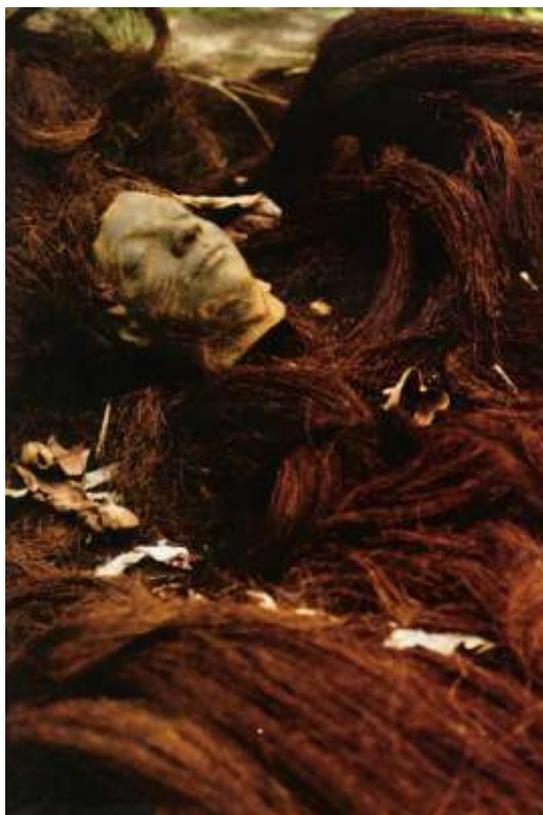


Figura 119 - - Pahmelin Pinlun (transformación serpiente) llevando en su seno a la futura humanidad. Dibujo mitológico. Indios Desâna.



**Figura 120 - Tunga. Semeando Sereias. S.D.**



**Figura 121 - Tunga. Querido amigo. S.D**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

naturaleza, es el lugar de las síntesis provocadas por fuerzas, a veces contrarias y contrapuestas; donde el ser humano es un actor más, aunque con la responsabilidad fundamental de actuar con la permanente atención en procurar la armonización que permita que estas fuerzas no acaben desencadenando su potencial destructor.

## 5.2. Tunga: el contador de historias.

Antonio José de Barros Carvalho y Mello Mourão: Tunga. El artista nos orienta hacia su propuesta creativa desde la misma opción por su nombre artístico, su alias de creador y fabulador: *Tunga* es el nombre de una pulga encontrada en la América tropical, cuya hembra penetra en la piel a través de los tejidos finos cutáneos o subcutáneos del ser humano y del animal, eligiendo así su residencia permanente y cuyo único tratamiento médico consiste en la intervención quirúrgica.

De la misma forma, Tunga, el artista, tiene como hábito cotidiano para la creación la lectura de textos insólitos, efectuada en secciones de periódicos sensacionalistas, en páginas de sociedad o, principalmente, en revistas especializadas de zoología. Al igual que el insecto, el artista desarrolla sus propuestas creativas penetrando en los sentidos, ampliando el campo de visión del individuo y, al mismo tiempo, del mundo, a través de la obra, con su entorno, en una operación que se convierte en una gran fabulación, en la que el autor se instala en capas subterráneas, subepiteliales, de la realidad. Esta estrategia se configura, como su metodología de investigación artística, en el ámbito que Tunga utiliza para realizar su propuesta, abarcando áreas misteriosas del conocimiento, dentro de la literatura, la filosofía, el psicoanálisis, la magia, el teatro y diversas disciplinas relacionadas con las ciencias exactas y biológicas (fig. 122 y 123). Este gran y diversificado abanico interdisciplinar forma un universo borgiano interrelacionado, en el que se produce una inmersión en realidades psíquicas —especie de paisaje a lo Paul Klee— que hablan de la misterización de la naturaleza. Como podemos verificar, posee características híbridas, que discurren entre lo cotidiano común y lo estrictamente científico. Al formalizar su trabajo, el artista amplía y cambia los valores preestablecidos, instituyéndose como un inventor de ficciones, llegando a veces a publicar sus textos en forma de cuentos mitológicos que desarrolla y mezcla en la propuesta artística, creando un entorno con intensidad abarcadora de realismo fantástico. Obras como extraídas de un cuento de Borges o del entorno mitológico del universo indígena. También podríamos decir que la obra de Tunga tiene características surrealistas. Pero si el surrealismo deformaba los objetos y, de esa manera, la realidad, despreciando el encadenamiento lógico, atendiendo a una



Figura 122 - Tunga. Tesouro Besouros. S/D.



Figura 123 - Tunga. Xifópagos capilares. 1985.

sistemática del inconsciente, del sueño y de los estados mórbidos, apoyado teóricamente en el psicoanálisis, Tunga establece otra estrategia en la que amplía la dimensión de los objetos, redimensionando la relación del individuo con el lugar que ocupa. Y este lugar, en Tunga, es la naturaleza (fig. 124 y 125).

Búsqueda de una nueva traslación de la realidad, delante de la obra de Tunga se produce un cierto desconcierto, como si alguna cosa estuviese fuera de sitio. Fuera del orden lógico de la narración o de la visión empírica. Esta sensación, a primera vista caótica, está constituida de un preciso refinamiento formal e intelectual: Tunga trabaja como los científicos: estableciendo una nueva relación entre la materialidad y su entorno. Así, el artista<sup>292</sup> crea otro significado relacional, sin renunciar a una imponente fisicalidad de una nueva realidad:

Siempre gusté de la “bagunça”<sup>293</sup> —declara Tunga—. No del orden ni del desorden: de la bagunça. Lo que tengo entre manos lo voy moviendo hasta perderlo, para después encontrarlo de nuevo. Encontrando lo que perdí encuentro de nuevo otra vez, reencontro lo nuevo en lo viejo —es como la luz, la vieja luz, descansada y siempre nueva de nuevo.<sup>294</sup>

Esta identificación de Tunga con el estado de desorden queda reflejada de forma sustancial en la metodología de trabajo del artista, provocando una unidad en la totalidad de su creación. Explicado de otra forma sería así: el artista, la mayoría de las veces, no pone fin a la obra. Es como si esta estuviese inacabada, en permanente proceso de transformación. O dispuesta para ser retomada en cualquier momento, haciendo una pequeña interferencia o cambiando el título; o para trabajar una versión completamente nueva o, incluso aún, cruzando las obras y mezclando unas obras con otras. De esa manera una obra penetra en otra y la otra penetra en otra más antigua; o también haciendo que todas ellas juntas participen de la obra más reciente —de ahí que, a diferencia de los artistas tratados anteriormente, no tenga interés el análisis cronológico, siendo que el propio Tunga, con frecuencia, no date sus obras—. Es como un permanente entrelazado sin fin. Por eso es bueno

---

<sup>292</sup> Tunga (1997a). *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 7.

<sup>293</sup> *Bagunça*: término popular que, en el portugués de Brasil, se utiliza para designar el desorden, la confusión.

<sup>294</sup> Traducción nuestra Texto original: “Eu sempre gostei da “bagunça” -declara Tunga. Não da ordem nem da desordem: da bagunça. O que eu tenho nas mãos eu vou mover até perdê-lo, para depois encontrá-lo de novo. Encontrando o que perdi encontro de novo, reencontro o novo no velho - é como a luz, a velha luz, descansada e sempre nova de novo”.



Figura 124 - Tunga. Lagarto. 1989. Imanes.



Figura 125 - Tunga. Vanguarda Viperina. S.D

resaltar que el estilo de Tunga es imprevisible, ya que establece un juego de apariciones y ocultaciones constantes.

La denominación que el artista utiliza para designar sus procesos es la de “Instauraciones”, siendo realmente la más apropiada, pues “instaurar” significa comenzar, renovar, restaurar: esta es la atmósfera en la que el artista trabaja. Es como un poema que puede leerse desde el inicio o desde el final. O son cuentos y diálogos con la literatura, con la naturaleza y con el individuo. Según Guy Bret la obra de Tunga “[...] adquirie su verdadera vitalidad al tomar parte en las narraciones literarias [...]”<sup>295</sup>.

La obra *Tesouro Besouros* está compuesta por tres escarabajos de la especie *Scarabacus Tucurui Sagrado*, existente en la selva tropical, y más conocidos como “rola-bostas”. Estos, asiduos de las prácticas coprofilias y crecrófilias, erigen naturalmente bolas de grandes dimensiones —llegando a los 20 cm de diámetro— realizadas con excrementos. Las esferas se instituyen como verdaderos nidos para las larvas. A partir de aquí, el artista articula su fábula, que se incorpora y forma parte de la obra:

Viajé para el Norte con el encargo de formar un muestrario de fragancias locales. Raíces, aceites, jabones y todo lo que en él se fabrica o se coge de aromático y perfumado.

Siendo un entusiasta de los insectos, sus mundos y hábitos, encontré oportuno el viaje para avivar mi deleite de entomólogo amateur. [...] Me quedé fascinado por un insecto. Los S.T.S. son coleópteros de extrema belleza en la forma y, sobre todo, en las reverberaciones cromáticas.<sup>296</sup>

El artista continúa narrando algunas de las características del comportamiento del escarabajo, así como las trampas que, tradicionalmente son utilizadas para su captura, las cuales pone en funcionamiento para lograr, después de una larga espera, la captura de tres magníficos ejemplares. Y así, continúa su fabulación:

---

<sup>295</sup> Brett (1997), *op. cit.*, p. 105.

<sup>296</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Viajei para o Norte com o encargo de formar um mostrário de fragrâncias locais. Raízes, óleos, sabonetes e tudo o que nele se fabrica ou se colhe de aromático e perfumado. Sendo um entusiasta dos insetos, seus mundos e hábitos, achei oportuna a viagem para avivar meu deleite de entomologista Mador. [...] Fiquei fascinado por um inseto. Os S.T.S. são coleópteros de extrema beleza na forma e, sobretudo, nas reverberações cromáticas”.

Tomé las providencias necesarias para la manutención y subsistencia de los insectos, creando un ambiente provisional con las raíces y los productos de que disponía en mi habitación de hotel. Mi profesión me llevó súbitamente a Belén (Belén de Pará, situada en el delta del Amazonas), capital de las fragancias. Otros olores, no obstante me tomaron en aquella capital, pues fui acometido por la malaria. La terrible fiebre me mantenía en regular estado de delirio y, ebrio, era sistemáticamente perseguido por extrañas construcciones donde el S.T.S desempeñaba un papel central. Todavía febril, regresé a Manaus donde la sorpresa me aguardaba. Adentrándome en mi habitación, fui invadido por una avalancha olorífera.

La sorpresa no venía de los olores, sino de su fuente. Mis tres especímenes de Rola-Bosta habían realizado inmensas esferas, del tamaño de cabezas humanas. Peculiar era el hecho, pues las pelotas habían sido construidas con las aromáticas materias de mi muestrario. Ellos se esforzaban en agregar los tres volúmenes empujando cada cual una esfera, en dirección a las otras dos.<sup>297</sup>

El trabajo finaliza su constitución estética al atravesar a los insectos con largas agujas, formando un triángulo geodésico entre las tres pelotas y los escarabajos; las agujas participan como la intención de unir y de dar un punto de dolor, a la vez que un toque femenino a la creación.

La forma triangular, muy utilizada por Tunga, está sumergida en el antagonismo entre el equilibrio harmónico transmitido por la repetición de la misma forma y, al mismo tiempo, por la confrontación perpetuada por el rebatir de las partes que se enfrentan siempre de dos a una y de una a dos al formalizar los triángulos. Otra característica de esa forma que se identifica en el conjunto es el

---

<sup>297</sup> Traducción nuestra. Texto original: "Tomei as providências necessárias para a manutenção e subsistência dos insetos, criando um ambiente provisório com as raízes e os produtos de que dispunha em meu quarto de hotel. Minha profissão me levou subitamente a Belém (Belém do Pará, situada no delta do Amazonas), capital das fragâncias. Outros odores, no entanto, me levaram naquela capital, pois fui acometido pela malária. A terrível febre me mantinha em regular estado de delírio e, bêbado, era sistematicamente perseguido por estranhas construções onde o S.T.S desempenhava um papel central. Ainda febril, voltei a Manaus onde a surpresa me aguardava. Adentrando meu quarto, fui invadido por uma avalanche odorífera.

A surpresa não vinha dos odores, mas de sua fonte. Meus três espécimes de Rola-Bosta tinham realizado imensas esferas, do tamanho de cabeças humanas. Peculiar era o fato, pois as bolas tinham sido construídas com as aromáticas matérias de meu mostruário. Eles se esforçavam em adicionar os três volumes empurrando cada qual uma esfera, em direção às outras duas".

intento por evitar la sensación principio y fin, todo procede de un proceso circular que tiende al centro.

Además del triángulo, Tunga también utiliza figuras geométricas no convencionales que acentúan el conflicto del principio y del fin, del espacio interno y del externo, como la cinta de Moebius anteriormente utilizada por Lygia Clark y la figura geométrica del toro. Estas figuras acaban incrustadas internamente en la obra del artista, estableciendo el diagrama oculto y sutil que rige todos los movimientos de sus *performances*, de sus dibujos, de sus esculturas y de sus instalaciones.

Como podemos percibir, la naturaleza participa de una forma densa en la propuesta de Tunga, pero lo más importante es el mito creado en torno de la obra, la narración que la acompaña. El artista cuenta de una forma anecdótica la manera cómo se desencadenó la creación, alcanzando tanta importancia esta fabulación que el mismo texto es integrado en el trabajo en una de sus versiones (fig. 127). En otra versión, el trabajo se torna más escultórico, utilizando metales nobles, oro, hierro, construyendo las pelotas de mineral. (fig. 128) Otra obra que envuelve directamente elementos de la naturaleza es la denominada *Vanguardia Viperina*, donde Tunga asocia a dos serpientes entrelazadas entre sí dos relatos —nuevamente la presencia de la fábula—, uno de un periódico y otro de una revista especializada —que, también nuevamente, se incorporan al trabajo—. En el primero de ellos se lee:

Tales piedras, en un perfecto trabajo de cantería y repleto de curiosos signos. Me apresuré pues al encuentro de las rocas pudiendo entonces ya cerca tocarlas y apreciar la espantosa maestría y regularidad de la obra.

Se rehízo toda mi perplejidad, igual que cuando leyerá en los manuscritos de Gregory de la existencia de la ahora redescubierta Biblioteca Lítico-Viperina. Eran centenas, millares de pequeños signos grabados, todos representando serpientes entrelazadas, cuidadosamente dispuestos, sutilmente diferenciados. ¿Quién los había inscrito allí? ¿Qué misterio encerraría la “Narrativa de Caprichos”?

Nos entregamos inmediatamente a la labor. Necesario era enrollar todo, calcar, coleccionar, en fin reunir el mayor conjunto de datos para lanzarnos a la “práctica de la claridad sobre lo anudado”, desvelando el enigmático contenido de aquel código.<sup>298</sup>

Y después:

---

<sup>298</sup> Basualdo, Carlos (org.) (1997). *Tunga 1977-1997*, catálogo de exposición en el Center for Curatorial Studies. Nueva York: Bard Publications Office.

A medida que avanzábamos en el trabajo, mi espíritu acumulaba incidencias del “código sibilino”. Siempre tres pequeñas serpientes entrelazadas. El mayor o menor número de nudos sería el modo. La posición de la cloaca indicaría la condición cerífera. La relación entre cabeza y cola, la diferenciación. Además de esto la presencia de presas o la lengua bipartida caracterizaría las dañinas o venenosas. Este conjunto de sutilezas presentaba un código bastante complejo. El criptograma se armaba, era pues necesario rendirlo.

Según Carlos Basualdo, en esta obra, Tunga torna más visible “el problema de la plenitud, el vacío se plantea en términos científicos, o, mejor seudocientíficos, ya que la obra suele solazarse en parodiar a la supuesta objetividad del discurso de la ciencia<sup>299</sup>.

Aquí asistimos también al interés del artista por introducir los textos en la obra, en una estrategia fundamental por proporcionar directamente y sin ocultamientos un aire mitológico al trabajo. En él, nuevamente se plantea la repetición, por tres veces, del mismo elemento, son tres cobras que se entrelazan formando una trenza viva (figs. 128).

Tunga, como en toda su trayectoria, reproduce la trenza, pero en alusión a la idea del pelo; en *Tranças* se utiliza metal y grandes imanes, como una materialidad pesada, en grandes formatos, hasta llegar a una de las versiones, en la que la trenza alcanza 30 metros. Aquí, la trenza alcanza una materialidad rotunda, a diferencia de *Vanguardia Viperina*, donde la trenza es móvil y sutil, identificando a la materia —sino la materia, lo mineral, lo animal—. Manifestándose en la forma y ambas articulando la narración, el mito y la fábula en las que intervienen personas, animales y otros seres, animados o inanimados.

En el año 2016, el Instituto Inhotim, cumplió diez años y para conmemorarlo hizo una gran muestra con diversas performances del artista Tunga, un homenaje al artista que había muerto ese mismo año. La performance *Vanguardia Viperina* fu retirada de la programación debido a una reacción polémica de los órganos que actúan en defensa de los animales.

La obra de Tunga está involucrada por un campo magnético potentísimo, con capacidad para alterar el funcionamiento normal del reloj e incluso del marcapasos: Se abre un campo hacia a la peligrosidad de la obra; la obra puede actuar contra el espectador. Existe un potencial maléfico que puede

---

<sup>299</sup> Basualdo (1997), *op. cit.*, p. 53.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 127 - Tunga. Tesouro Besouros. S/D.**



**Figura 127 - Tunga. Tesouro Besouros. S/D.**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 128 - Tunga. Vanguarda Viperina. S.D.

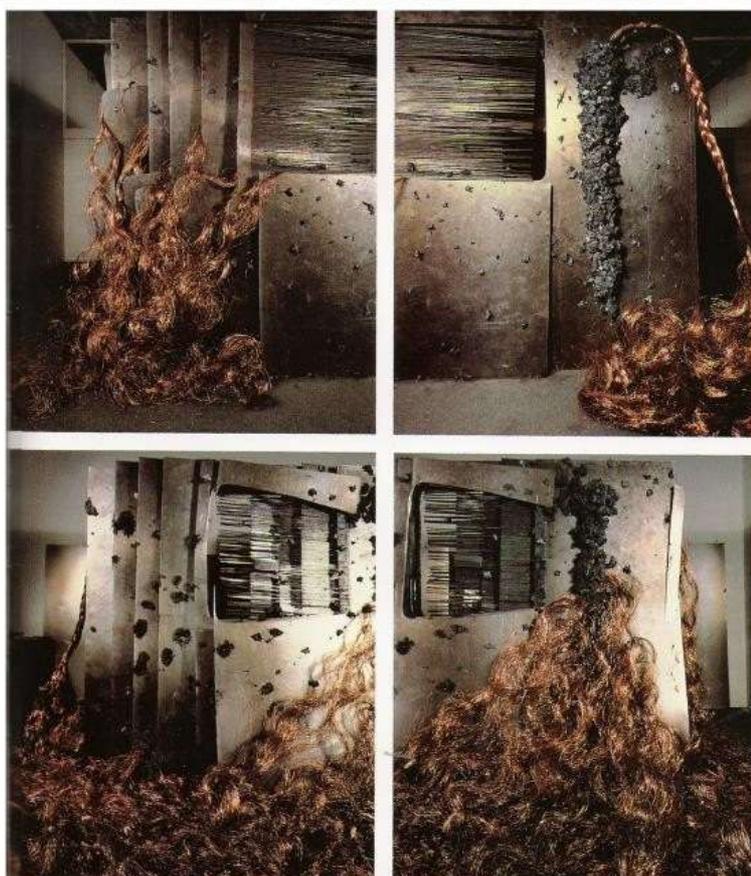
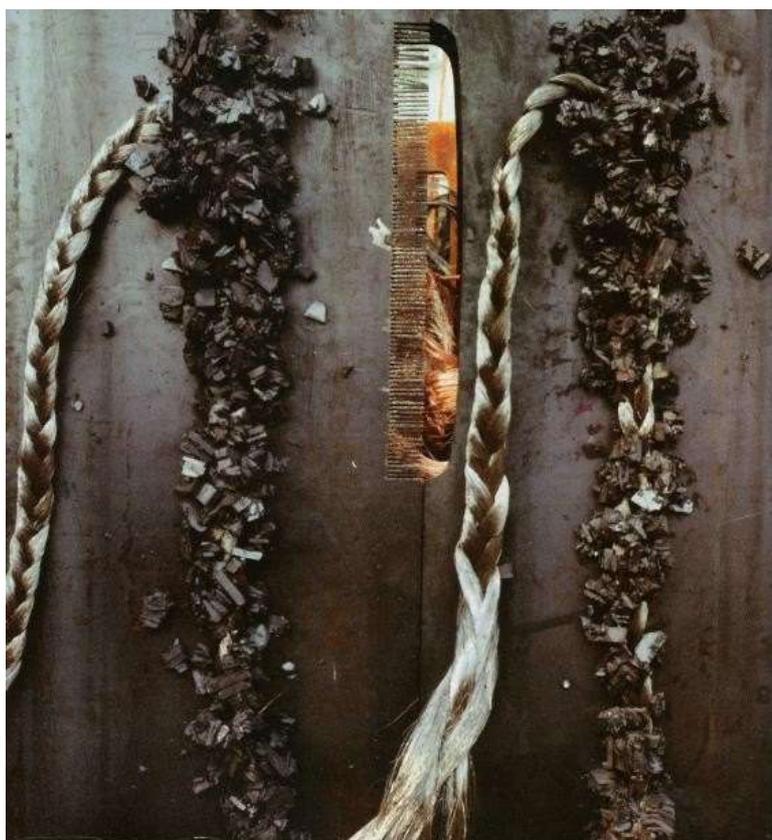


Figura 129 - Tunga. Tranças. 1983.

desencadenarse en cualquier momento; la latencia de la pieza debe ser mantenida bajo control. Aquí la narración actúa como aplacadora de las posibilidades de que se manifieste destructivamente. Así, Tunga dilata la idea de la magia y del misterio, que son componentes básicos de la mitología indígena. El artista dilata más aún el ambiente mitológico en torno de la obra con sus textos, que se constituyen, además, como juegos del lenguaje. Como en el lenguaje indígena, la obra de Tunga coincide, en parte, con su propio proceso de realización.

*Querido amigo* es una obra que partió de la página —nuevamente la narración— de un diario particular, escrito en la adolescencia por una amiga y regalada al artista, por creer que se identificaba con el universo de Tunga. El contenido de esa página es una carta que sería un relato de narrativa sensual y excitante: el de una joven descubriendo y saboreando los placeres recibidos por su cuerpo al avivar sensaciones inherentes a la edad que abarca el pleno estado de la pubertad. La descripción del hecho transcurre en la floresta; la joven camina semidesnuda —vestida apenas con una camisa blanca de fina tela y un sombrero de paja— a través de la mata húmeda, hasta el lecho de un río, donde penetra suavemente en las frescas aguas y, precisamente dentro del río, donde el agua le acaricia todo el cuerpo, va aflorando la sexualidad latente en el suave correr líquido por su cuerpo; la temperatura fresca del agua excita a la joven que se entorpece de deseos y desfallece entre los sueños y la realidad. Ella con la mano recorre una liana que contiene un aroma de finísima fragancia, como un material esponjoso y suave con el cual la joven va acariciando su cuerpo, sus senos, su pubis; deslizándose, al mismo tiempo, entre el agua transparente (fig. 130). Tunga sugiere una continuación del hecho narrado en aquella página de diario femenino con una *performance* del mismo título. En ella se percibe una imagen de la floresta, que aparece a través de la ventana; siendo la misma materialidad la que envuelve a la joven interviniente, aunque aquí, la materialidad envolvente es la propia del universo de Tunga (fig. 131). En la *performance* la joven, con su camisa abierta, dejando vislumbrar su cuerpo desnudo, en vez de estar en el agua se sitúa en un escenario interligado por hilos de metal con seis bancos dispuestos espacialmente de forma que, al recorrer el lugar demarcado por su entorno, se tiene la sensación de que el camino es continuo, sin comienzo ni fin, reforzando el tiempo presente. Encima de los bancos hay un trozo de arcilla que lleva incrustado un embudo de

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 131 - Tunga. Querido amigo. S.D.



Figura 130 - Tunga. Querido amigo. S.D

metal, dedales y agujas, embebidos de gelatina y envueltos en hojas de cobre. Los sombreros están colgados encima de los asientos y llevan en su interior hojas de cobre; y debajo, paralelos al pie del asiento, se encuentran trozos de arcilla revestidos igualmente de cobre. Después de colocarse el sombrero, de sentarse y pisar en la arcilla revestida de gelatina y cobre, la joven fragmenta la hoja de cobre llevándose pequeños fragmentos colgados en su cuerpo, como si fuesen la arena y las hojas secas del río. El artista reviste gran parte de la obra con materia orgánica —en este caso como en otros—, dejando todo pegajoso e interligado; la gelatina, que se asemeja a los fluidos corporales, como el esperma y la baba, nos remite inmediatamente a la obra de Lygia Clark denominada de *Baba antropofagia* (1973), sobre la que ya tratamos. Igualmente, en la misma época, Hélio Oiticica, sobre el que trataremos más adelante, crea la terminología de *Geleia Geral* (1968), que sería una gelatina que agrega diversos factores culturales; y el cantante Gilberto Gil crea una música introduciendo la misma terminología referida a los fluidos.

En otra versión de la misma obra, Tunga sigue utilizando la disposición espacial circular, solo que aquí además de trabajar los conceptos del fin y del inicio, trabaja los conceptos de lleno y vacío. En ella, los sombreros son colgados desde el techo, en una delicada gestualidad femenina. Aquí, Tunga crea un universo extremadamente femenino en la actuación del personaje. El sombrero, elemento protagonista en varios trabajos del autor, tiene una forma cóncava, hecha de cobre, como algo que abriga y protege la cabeza.

En esta misma dirección, en otra variante de la obra presentada en 1997 en la Documenta X de Kassel, titulada *Debaixo do meu chapéu*, hace participar a varias intervinientes femeninas, que se refugian debajo de un gigantesco sombrero que, posteriormente, será relleno de cráneos humanos, en tanto que resuena una melódica canción que rememora nostálgicamente la ausencia de la amada de la ciudad de Venecia.

En su libro *Barroco de Lírios*<sup>300</sup>, el artista crea otro entorno mitológico al narrar que en estado de ocio, tumbado en una hamaca delante de un muro blanco, y teniendo como espectáculo algunas lagartijas cazando insectos, asiste a un rito casi satánico protagonizado por los animales que, en el proceso de captura de sus presas, acaban devorándose entre sí y, en ese momento, se funden en un perverso

---

<sup>300</sup> Tunga (1997a), *op. cit.*.

intercambio entre los dos cuerpos, un cuerpo incorpora los dos rabos y el otro las dos cabezas. El artista plantea una suerte de místico magnetismo, causado por la acción de los pequeños lagartos, en donde, entre el sueño y la duermevela, la realidad se adormece entre una serie de imágenes quiméricas en torno de las diversificaciones de las acciones de las lagartijas existentes, para, finalmente, al despertar delante del muro blanco, llegar a la conclusión de que todo forma parte de su universo imaginativo. Los extraños reptiles protagonistas de su relato, en su materialización en obra de arte, fueron denominados *Cipó Cinema*<sup>301</sup> (fig. 133). Sumando al sugerente título, y conforme a la imagen de la planta considerada en el libro *Barroco de Lírios*, esta es una referencia directa a un *cipó* denominado *Ayahuasca* —cuyo nombre científico es *Banis Periopsis*—, que es utilizada, en asociación con hojas de la *Psychotria Viridis*, en la preparación de una infusión de gran potencial alucinógeno, de uso frecuente en diversos rituales indígenas de la Amazonia. Por esto, y en alusión al título de la propuesta, Tunga declara que “la alucinación es el cine de las selvas tropicales”<sup>302</sup>. Es decir, la alucinación es el estado que permite la alteración de la conciencia, dirigido al conocimiento de las realidades ocultas en la selva. Es la que ofrece al indio la visión de la fantasía y el sentido profundo de la floresta.

A partir de ahí Tunga crea la obra denominada *Lagarte* que, en su versión *Lagarte III* (fig.132), presentada en la categoría de instalación en la retrospectiva realizada en Nueva York en 1989, nos muestra la imagen de los lagartos introducida junto con dos pares de planchas de hierro gigantescas, posicionadas de forma vertical y con forma de peine, de las que fluyen unas pomposas cabelleras de metal, de un lado dorado y de otro negro, que se arrastran por el suelo. Sobre las planchas de metal surgen trenzas de color opuesto al de las cabelleras; unos minúsculos cerebros colocados de forma aleatoria, y una gran cantidad de pequeños bloques de imanes apilados, formando una especie de garrote, a los cuales se adhieren por medio de grandes manojos de hilos gruesos de cobre que insinúan cabellos algunos objetos con la forma y la función de peines. Sobre los cabellos de cobre se encuentran, salpicando las piezas, pequeñas estatuas de seres creados por la fantasía del artista: la lagartija de dos cabezas y la de dos

<sup>301</sup> En portugués de Brasil, Cipó es la denominación común de ciertas plantas carnosas trepadoras que cuelgan y se enraízan en los árboles.

<sup>302</sup> Basualdo (1997), *op. cit.*, p. 135.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 132 - Tunga. Lagarte III. 1989.**



**Figura 133 - Tunga. Cipó Cinema. S.D.**

rabos. Es la recreación de la fábula vivida en el viaje extrasensorial o en la ensoñación del misterio de la selva.

Parece que la mirada quedase perturbada y, al mismo tiempo, paralizada; en un estado de hipnosis, asistiendo a una consecución de fenómenos, aunque, a la vez, en una sola imagen globalizadora de hechos insólitos. Aquí, parte de esa sensación podría estar motivada por la potencia contenida en los imanes, con poder para promover fuerzas no visibles, orientadas a la provocación de relaciones que emanan de la rareza de los objetos asociados en el mismo espacio y, principalmente, a partir del clamor legendario que emana de toda la obra.

La idea de unión y continuidad, de visión globalizadora y conciencia holotrópica, es parte básica de la obra de Tunga. En esta concepción, el imán es una materialidad muy utilizada por el artista. Funciona como punto de unión, atracción y repulsión. Es la fuerza oculta que tiene el poder de la cohesión de los elementos; la capacidad de atraer y repeler elementos establece una particular forma de magia y misterio entre fuerzas antagónicas. El imán actúa como el texto mítico, como la fábula que engloba a los participantes en el paisaje de la floresta.

La obra de Tunga alcanza su límite máximo, establecido entre el mito y la ciencia, en torno a su película *O Nervo de Prata*, realizada en colaboración con Arthur Omar en 1987; en ella, crea una enmarañada trama de textos que tensionan los límites y sirven de alimento vital para los componentes de sus propuestas. Si en toda la creación del artista está implícita la idea de “lo continuo”, tanto en la forma de crear como en el resultado individual de cada propuesta, en *O Nervo de Prata* el artista materializa este proceso circular —aquí tenemos que recordar que el mundo de los pueblos que habitan la floresta se rige por un tiempo cíclico, circular—. Por eso, según César Aira: “el continuo tiende a anular la distancia entre lo real y lo posible, entre ficción y realidad y, en última instancia, entre vida y el arte”<sup>303</sup>.

Ante esta idea del continuo, después del análisis de la obra de Tunga, llegamos a la conclusión de que el artista trabaja apenas en una única obra, la cual se acrecienta y se amplía a partir de diversas aportaciones. Es la fábula que incorpora permanentemente nuevas narraciones. Por ello el artista considera que: “quien hace una obra la incorpora y es incorporado por ella”<sup>304</sup>. O que “hacer una

---

<sup>303</sup> Aira, César (1991). *Copi*. Rosário: Beatriz Viterbo.

<sup>304</sup> Tunga (1997b). “Entrevista”, *O Estado de São Paulo. Caderno 2*, 14 de julio.

obra es rescatar una serie de experiencias y construir un lenguaje compatible con esas experiencias”<sup>305</sup>. Igualmente considera Catherine David<sup>306</sup>:

La obra de Tunga es una fábula de origen desconocido [...] presenta aquí el ejemplo más perfecto de metáfora compleja, literaria y barroca... la genealogía a un solo tiempo erudita y delirante que Tunga construye en su obra, conscientemente tomando prestado modelos científicos y matemáticos, y también analíticos, es digna de un cuento de Borges.<sup>307</sup>

Tunga es, por lo tanto, el narrador del mito. El contador de historias. A través de las cuales penetra en las frondosidades oscuras de lo animal, de lo vegetal y de lo mineral; de lo que existe en las profundidades de las selvas y de lo ancestral. Su propuesta se orienta por caminos extrasensoriales, como un viaje iniciático promovido por la narración, a veces plácida y contemplativa, a veces desbordada y perversa, tal y como se manifiesta en la naturaleza. En una realidad vital en la que caminan juntos el bien y el mal, las manifestaciones de lo armonioso y la posibilidad del caos. Así, barruntamos los peligros, aunque lo fundamental es articular los mecanismos que permiten mantenerlo bajo control. La magia en Tunga se articula a través de lo dicho, igual que la magia también se activa por lo que se dice, por lo que se cuenta. Este potencial de la narración es la clave del entendimiento del poder contenido en la propuesta del artista.

---

<sup>305</sup> Tunga (1994). “Entrevista”, *Jornal da Tarde*, 15 de marzo.

<sup>306</sup> David, Catherine (1992). *Désordres*. París: Galerie Nationale du Jeu de Paume.

<sup>307</sup> Traducción nuestra. Texto original: “A obra de Tunga é uma fábula de origem desconhecida [...] apresenta aqui o exemplo mais perfeito de metáfora complexa, literária e barroca... a genealogia a um só tempo erudita e delirante que Tunga constrói em sua obra, conscientemente tomando emprestado modelos científicos e matemáticos, e também analíticos, é digna de um conto de Borges”.

## 6. LA CULTURA DE LA NATURALEZA

### 6.1. Naturaleza *versus* Cultura o Cultura como Naturaleza.

Como hemos venido subrayando hasta el momento, la concepción de naturaleza que estamos delimitando se refiere, no solo al paisaje o a la biología, sino que, en este trabajo, naturaleza sería toda y cualquier cosa que emana de ella, tal como la cultura, el olor, la luz, el color, los materiales... y, sobre todo, los conceptos que emanan de ella y que son, todos, materiales simbólicos, definidores de las culturas que viven o provienen directamente del medio natural, en la consideración expresada por George Steiner<sup>308</sup>:

Al estar en íntima relación con plantas y animales, los hombres primitivos encarnaban realmente una condición más natural. Su divorcio cultural de la naturaleza había ocurrido [...] pero había sido menos drástico que el del hombre blanco: sus modos culturales, sus rituales, mitos, tabúes, técnicas para conseguir alimentos estaban calculados para apaciguar a la naturaleza, consolarla, vivir con ella, para hacer menos salvaje y menos dominante la ruptura entre Naturaleza y Cultura.<sup>309</sup>

Así, la línea trazada en el interés de esta investigación parte del medio natural como contenedor de materiales simbólicos que se constituyen en los detentadores de las identidades culturales. Identidades en las que se insertan, como construcciones de primerísima calidad, los artefactos artísticos: las obras de arte (fig. 134). De esta forma es fácil argumentar la casi insolubilidad existente entre la naturaleza y las culturas que alberga en su seno, o de la que han emanado en un pasado inmediato y sobre la que aún asienta sus claves básicas de identificación, estableciendo para ello estrategias de resistencia y de ocultación —

---

<sup>308</sup> Steiner, George (2001). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela, p. 74.

<sup>309</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Estando em íntima relação com plantas e animais, os homens primitivos encarnavam realmente uma condição mais natural. Seu divórcio cultural da natureza havia ocorrido [...] mas, tinha sido menos drástico que o do homem branco: seus modos culturais, seus rituais, mitos, tabus, técnicas para conseguir alimentos, estavam calculados para apaziguar a natureza, consolá-la, viver com ela, para tornar menos selvagem e menos dominante a ruptura entre Natureza e Cultura”.

véanse, en esta focalización, todos los cultos sincréticos de las religiones afroamericanas en Brasil—.

Esta inmediatez provoca la indefinible emoción que el espectador europeo experimenta ante la vivencia del trabajo de un artista como Hélio Oiticica, por ejemplo, en las salas que se le dedicaron en la Documenta X de Kassel celebrada en 1997, al vivir la experiencia, en sus *Bólides*, del color en estado puro (fig. 135). Es por ello que el crítico y comisario inglés Guy Brett<sup>310</sup> declara:

Mi primer impacto no fue en términos de ideas, sino mucho más sensorial. Por ejemplo, yo nunca había visto colores como los colores de Oiticica, nunca había visto nada así en Europa, nunca había visto nada tan orgánico y sensual como las esculturas de Lygia Clark.<sup>311</sup>

Ese universo gigantesco y natural es capaz de volver al ser humano más sensible, agudizando sus percepciones visuales, táctiles, de conciencia. En el mundo occidental los conceptos tanto de naturaleza como de cultura tienen una densa complejidad. Surgen al detectar las diferencias entre lo construido por la civilización y lo no intervenido por el hombre.

No obstante, ese concepto es poco preciso y se complica cuando interviene el arte como fenómeno participante de ambos estados. Será a partir del Romanticismo, y con las ciencias físicas, que se comenzarán a identificar sistemáticamente los fenómenos de la naturaleza y la naturaleza de las cosas<sup>312</sup>. A partir de aquí, la visión occidental comienza a intuir un misterio oculto en el medio natural, una fuerza impetuosa que recupera mitos en una necesidad laica de sustitución de los paradigmas religiosos obsoletos por el sustento del misterio sagrado en aquellos ámbitos en los que el hombre no tiene dominio. Esta es la vía básica que eleva Hegel en su solución a la necesidad de reconciliación del hombre con la naturaleza: esta solución deviene desde el momento en que la naturaleza es una manifestación del espíritu —del logos—: el espíritu es naturaleza y es cultura que, en su movimiento dialéctico, se exterioriza a través de la historia<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> Brett (1997), *op. cit.*, p. 24.

<sup>311</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O meu primeiro impacto não foi em termos de ideias, mas, muito mais sensorial. Por exemplo, eu nunca tinha visto cores como as cores de Oiticica, nunca tinha visto nada assim na Europa, eu nunca tinha visto nada tão orgânico e sensual quanto as esculturas de Lygia Clark”.

<sup>312</sup> Cfr. Maderuelo, Javier (1996). *Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca.

<sup>313</sup> Cfr. Hegel, G. W. F. (1999). *Fenomenología do Espírito*. Petrópolis: Vozes.



Figura 134 - Hélio Oiticica. Bólido Vidrio 3. 1964.

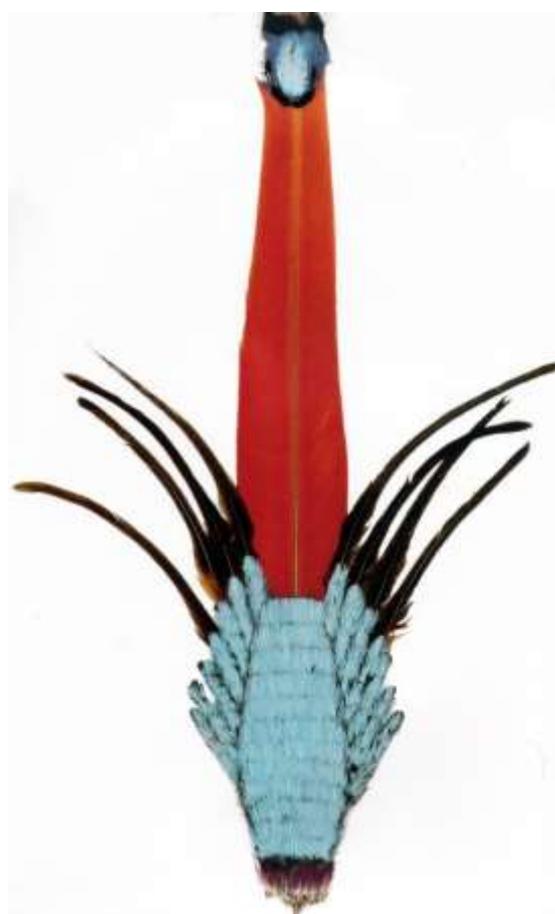


Figura 135 - Labrete. Indios Urubu Kaapor

Esta reconciliación entre el hombre que retorna a su esencia y la naturaleza es la manifestación del espíritu que participa de ambas —de la naturaleza y de la cultura—. Ciertamente, el espíritu en su movimiento (dialéctica) que activa su vida (lógica) produce el mundo; su desenvolverse dialéctico crea el mundo: la cultura y la historia. En este marco el arte funciona como el espacio visual de integración, haciendo que la eterna dualidad resuelva su oposición. El arte sería entonces la síntesis dialéctica.

¿Qué es el espíritu? —Se pregunta Marilena Chauí<sup>314</sup> al analizar la obra de Hegel—. Es el Verbo Divino. En griego: el logos. ¿Qué es la vida del logos (la Historia)? Es la lógica. ¿Qué es la lógica como vida del espíritu? Es el movimiento por el cual el espíritu produce el mundo (Naturaleza y Cultura). Conoce su producción y se reconoce como productor —es, por tanto, el *movimiento de la actividad de creación y de autoconocimiento del Espíritu*.<sup>315</sup> (figs 136 y 137)

La naturaleza como mito es un concepto histórico en la vida del hombre. Fundamenta de manera decisiva toda su vida; es el misterio y la fuerza arrebatadora. Visión que se irá debilitando en el transcurrir de los esfuerzos civilizatorios en aras del dominio de esa naturaleza, en un afán por encontrar explicaciones sobre los fenómenos naturales y resolver los enigmas de los mitos contenidos en ella, en aquella necesidad clasificatoria y desveladora del espíritu ilustrado —la necesidad de arrojar luz del Iluminismo—. Este desgarrón, no obstante, no elimina la realidad evidenciada por las culturas primitivas aún coexistentes en el paisaje natural; o las claves subterráneas y esenciales de las culturas que no se apartan, salvo en su superficie, de sus orígenes primordiales; resistencia ofrecida por su secular estado de esclavitud<sup>316</sup> en una ocultación estratégica que permite mantener la esencialidad de los orígenes. En este sentido

---

<sup>314</sup> Chauí, Marilena (2001). *Filosofía*. São Paulo: Ática, pp. 201-202.

<sup>315</sup> Aun considerando lo inevitable de emplazar al lector en esta orientación básica del sistema idealista europeo, no es discutible que en el mismo Occidente coexiste con otra orientación, positivista y pragmática, que niega esta intimidad Naturaleza-Cultura; las dos orientaciones promovidas en Europa nacen, precisamente, a partir de la consideración del “otro”, poblador de un nuevo continente, como sujeto de investigación. Es decir, a partir del nacimiento de la antropología. Traducción nuestra. Texto original: “O que é o espírito? - Marilena Chauí se pergunta ao analisar a obra de Hegel - É o Verbo Divino. Em grego: o logos. O que é a vida do logos (a História)? É a lógica. O que é a lógica como vida do espírito? É o movimento pelo qual o espírito produz o mundo (Natureza e Cultura). Conhece sua produção e se reconhece como produtor - é, portanto, o movimento da atividade de criação e de autoconhecimento do espírito”.

<sup>316</sup> Es interesante constatar que el portugués, en Brasil, fue la lengua adoptada por los esclavos negros, como única posibilidad de establecer una lengua común entre ellos que les permitiese comunicarse entre la extraordinaria variedad de dialectos africanos.



**Figura 136 - C. G. Carus. Peregrino en un valle rocoso. 1841**



**Figura 137 - Constable. Stonehenge. 1836**

coincide Paul Virilio al considerar que “cada hombre carga consigo un paisaje mental —su paisaje interior—. Que carga consigo y que organiza su relación con el mundo”<sup>317</sup>. Así, el artista contemporáneo articula las estrategias para hacer surgir este ambiente, en una operación de actualización de las vías oriundas, para posicionarse de frente ante su paisaje primordial, en una actuación cotidiana, como forma de vivir en equilibrio (fig. 138 y 139). En un paisaje vigente aún en nuestro subconsciente, aunque sea únicamente en fragmentos, pero constituyéndose como la matriz existencial.

Esta es la propuesta de Hélio Oiticica que se emplaza a partir del *Manifiesto Antropofágico* redactado por Oswald de Andrade y publicado en 1928. En él, Andrade incide en el carácter antropofágico de la cultura brasileña, el cual será resucitado por Paulo Herkenhoff en la XXIV Bienal de Arte de São Paulo, celebrada en 1998 que, aparte de buscar un modo de pensar e interpretar, digerir y utilizar las cuestiones específicas de los lenguajes artísticos y las expresiones visuales, supone un proceso de absorción de las corrientes internacionales para las identidades originales brasileñas. Se propone sentar las bases identitarias de las culturas modernas a la luz de su identificación como culturas absorbentes de las energías del medio. Los comedores de carne humana —los indios Tupinambá ilustrados por Theodore de Bry—, sabedores de la energía del enemigo, se alimentan de su materia para, al mismo tiempo, evitar que su fantasma pueble la selva y acabe tomándose venganza (fig. 140 y 141).

De esta manera, el teórico Oswald de Andrade nos da la clave que nos orienta hacia la obra de Oiticica: un antropófago que absorbe las culturas circundantes, africanas e indígenas, para apropiarse de sus energías vírgenes, para introducirse en el misterio de la naturaleza desde el que emanan esas energías. Oiticica, como otros, articula esta recuperación para el arte, considerándolo no tanto como generador de objetos, sino como recuperador de vivencias que serán reactualizadas por el artista y ofrecidas al espectador participante, estableciendo un espacio artístico que unifica, nuevamente, la naturaleza y la cultura, o el arte y la vida. Así, la naturaleza y la cultura forman una unidad: la cultura explica el medio natural y, a su vez, es “explicada” por él. En esta relación sintética de intimidad, el arte acaba por consolidarse como el producto de

---

<sup>317</sup> Cfr. Virilio (1997), *op. cit.*, p. 109.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

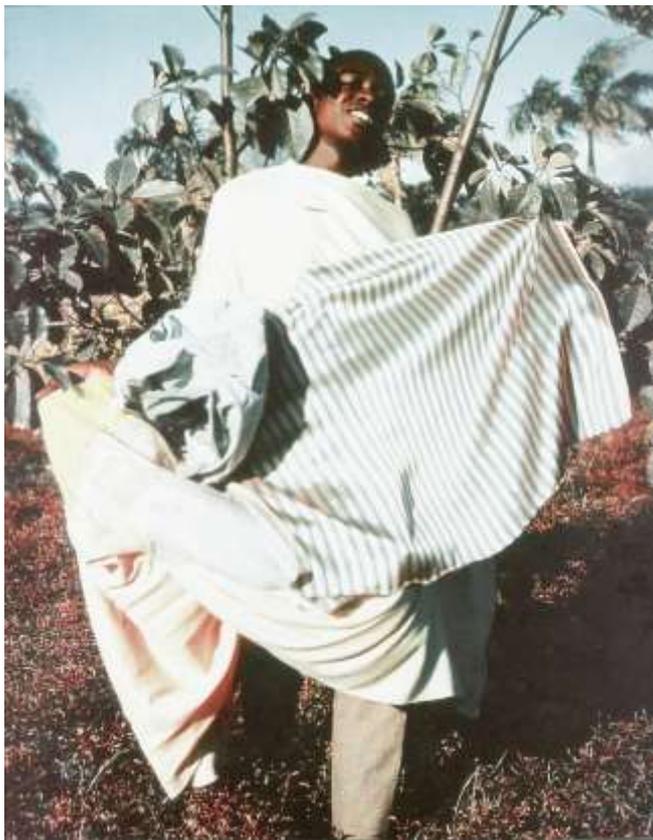


Figura 139 - Hélio Oiticica. Parangolé. Homenaje a Mario



Figura 138 - Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira con Parangolé P 17. 1967.

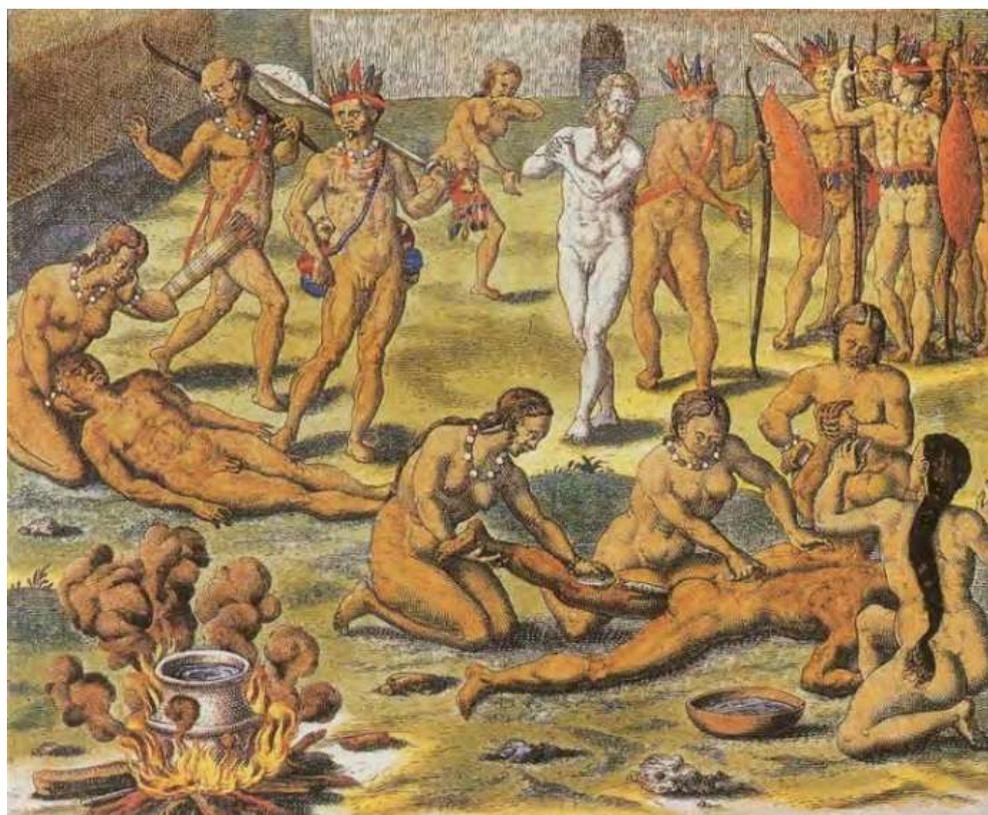
El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

la acción que cultura y naturaleza se intercambian en su consolidación mutua: el arte testimonia esta generación recíproca.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 141 – Mantelete emplumado. Índios Tupinambá.**



**Figura 140 - Theodore de Bry. Índios, 1592**  
251

## 6.2. Hélio Oiticica: el arte como armonización entre la Cultura y la Naturaleza.

El carácter de la investigación cultural en la obra de Hélio Oiticica (1937-1980) se basa en el problema de la identidad. Identidad que posibilita una singularidad que revela la libertad de actuación y de entrega del artista, que desvela la vida a través de sus referentes populares, anunciando la forma híbrida de la cultura brasileña; cultura formada por aportaciones africanas, indígenas, europeas y orientales.

En la búsqueda de su propia identidad, Oiticica desbrava caminos desconocidos para el arte contemporáneo. El artista pasa a ser un gran entendedor de los códigos que rigen lo cotidiano brasileño, y de los medios utilizados por la población para extrapolar la realidad cotidiana, que muchas veces es muy dura. Dentro de la cultura popular carioca, uno de los mayores paliativos es, sin la menor sombra de duda, el carnaval, que promueve una especie de catarsis, que genera un significativo efecto saludable provocado por la concienciación de recuerdos fuertes que envuelven el emocional de cada persona, en su mayoría compuestos por la represión, por los dramas y los traumas tanto individuales como colectivos de la sociedad marginalizada brasileña, en este caso de Río de Janeiro.

Roberto Da Matta define el carnaval como un rito de pasaje en la vida de estos brasileños, además él afirma que el carnaval “activa un mecanismo de inversión que provoca un dislocamiento completo de elementos de un dominio para otro, del cual estos elementos son generalmente excluidos”<sup>318</sup>. La definición de Da Matta se adecúa de forma justa en esa investigación, porque en ese rito hay una unificación de los individuos en el sentido social; inicialmente a partir de la utilización

de los disfraces, todos quedan igualados en el ambiente del ritual para actuar con el mismo grado de poder y derechos, entonces figuras antagónicas como el ladrón y la policía, la prostituta y la *madame* caminan juntos, creando una *otra* realidad social, y otro espacio y tiempo. Todas estas consideraciones culturales y populares

---

<sup>318</sup> DaMatta, Roberto (1983). *Carnavais, malandros e heróis*. Río de Janeiro: Zahar, pp. 62-63.

serán evidentes en la obra de Oiticica a partir de 1964 con los *Parangolés*. (figs. 138 y 139)

En sus series iniciales, llamadas *Bilaterales* y *Relieves espaciales* (1959) es perceptible el interés del artista por el espacio real y por el color, tanto que su obra podría ser definida como: la estructuración del color en el espacio. Los *Bilaterales* (fig. 116) son formas geométricas (cuadrado, triángulo, rombos) unidas en una única pieza, son hechas de madera recortada y pintada con colores que producen luz cálida (blanco, amarillo, naranja y rojo), aquí ya percibimos que Oiticica está leyendo los códigos regentes de la naturaleza y de la cultura brasileña para trasladarlos al arte, presentando, de esta forma, una cierta expansión en el espacio; siempre monocromáticas, cada pieza tiene un único color, como distintas luces coloridas. Las superficies son asimétricas y se configuran como objetos suspensos en el espacio, colgados desde el techo, constituyéndose como objetos de doble superficie, o sea, bilaterales; el artista procura que ese color tenga una vibración visual para que de esa manera salte de la obra al espacio.

Es importante resaltar que el color en la creación de Oiticica adquiere una fuerza impactante, absorbiendo el espectador por entero a través de la mirada, tal como pasa en el contacto con los colores puros de la naturaleza. Oiticica transporta la majestuosidad de la naturaleza a su obra, proporcionando de esa forma a la obra una luz propia que emana de los objetos, un ambiente envolvente y cálido; como los ya existentes en la cultura popular brasileña.

La serie siguiente de Hélio Oiticica, cronológicamente hablando, es la titulada *Relieves Espaciales* (1959) (fig. 143 y 144). Esta serie tiene el mismo planteamiento que los *Bilaterales*, pero aquí se da una profundización en las apelaciones a la cromaticidad extraída del componente cultural carioca. El mundo plástico multicolor del carnaval; la lujurante floresta de Río de Janeiro, que alberga en su seno urbano el único parque natural en el mundo, existente dentro de una ciudad —el Parque Nacional de la Tijuca<sup>319</sup>; el desecho multicolor de las *favelas*<sup>320</sup>, convertido en espacio urbano improvisado. Como podemos observar la ciudad de

---

<sup>319</sup> El bosque de la Tijuca está considerado el mayor del mundo situado en zona urbana, con una extensión de 330 km<sup>2</sup>, se constituye de Mata Atlántica protegida (bosque tropical), con cuevas, cataratas y una gran biodiversidad ambiental.

<sup>320</sup> Las *favelas* —barrios de chabolas— de Río de Janeiro se sitúan no en los extrarradios de la ciudad, sino enquistados en el mismo espacio urbano. Son construidas de manera tosca e improvisada, localizada generalmente en los *morros*, con materiales de origen diverso y adaptado, cubiertas con paja, zinc o teja, donde viven los *favelados*.



Figura 143 - Hélio Oiticica. Bilaterales, 1959.

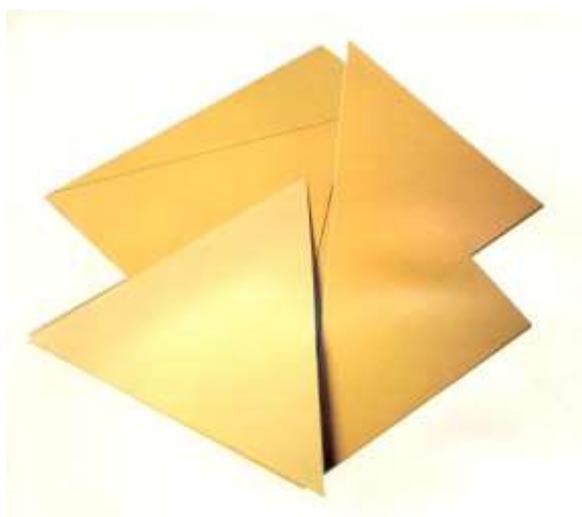


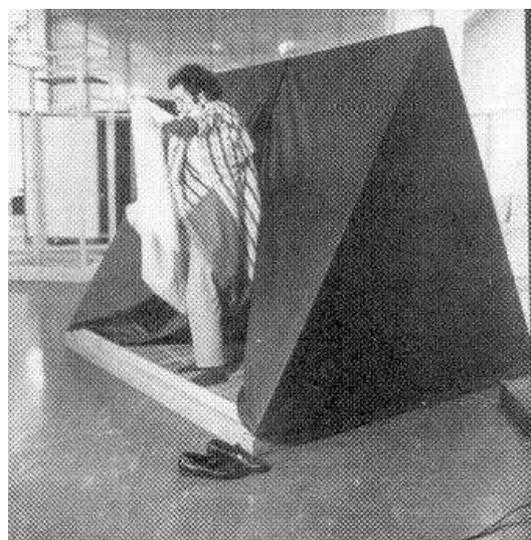
Figura 142 - Hélio Oiticica. Relevo espacial, 1959.

Río de Janeiro abriga una mezcla de paisaje que va desde el espacio urbano compuesto inevitablemente del corazón financiero del universo industrial y rico, el segmento pobre y marginalizado de las favelas, hasta el exuberante bosque tropical, formando por lo tanto una ciudad y una cultura singular.

En esta serie, la forma geométrica deja de tener una clara evidencia lineal y los planos son rebatidos, son doblados y desdoblados, repitiendo la forma, que pasa así a explorar el concepto del lleno y del vacío, proporcionando más dinamismo en el espacio. Aproximando la creación a la realidad cotidiana, aunque tímidamente, pues en esa primera etapa la influencia está localizada solamente en el campo visual. Los objetos están estáticos, y la luz proveniente del color del objeto que se interrelaciona con la luz del espacio. Aquí la visión del espectador depende de su posición respecto a la pieza. Es evidente que Hélio Oiticica está trabajando con el color en el espacio; que está redimensionando cuestiones de la pintura e intentando aproximar la obra de arte al espectador. Con la serie de los *Penetráveis* (1960) (figs. 145 y 146), Hélio Oiticica consolida la corporeidad del color en su obra y, por lo tanto, en el espacio. El color en estado puro o el color en su esencialidad natural: el color extraído de la naturaleza, de la cultura; el color que alcanza su variante más fuerte por medio de la luz natural. Esto es perceptible en las cabinas y laberintos, y procesando la seducción del espectador en un juego de movimiento y envolvimiento, mezclado de esa manera la corporeidad de la obra con la del cuerpo del espectador como la propia fusión de cuerpos paisajísticos de la ciudad de Río de Janeiro. Fue con el penetrable que Oiticica señaló la instauración de un nuevo espacio adquirido a partir de sus experiencias constructivas; ese espacio tiene características móviles, abiertas y con una gran riqueza de elementos plásticos. También aquí incluye la participación del espectador: la acción del participante pasa a ser un elemento constructivo del acontecimiento estético. Así, Oiticica crea un espacio orgánico, con tensiones; un juego circular, donde renueva los procesos en la constitución de la verdad, para eso utiliza artilugios de la realidad cotidiana. Las relaciones plásticas son transformadas en vivencia, y el espectador tendrá una experiencia/vivencia con el color, con el espacio cotidiano estetizado, en el cual todo converge para una eficacia de un espacio destinado a la experiencia, donde el participante se



**Figura 145 - Hélio Oiticica. Penetravel PN1, 1960**



**Figura 144 - Hélio Oiticica. Penetravel PN5 – Tienda Caetano-Gil, Londres, 1969.**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 147 - Hélio Oiticica. Parangolé P4, capa 1, 1964.



Figura 146 - Carnaval de Rio de Janeiro – Mestre sala e Porta Bandeira

transforma, dependiendo de su grado de implicación en su capacidad de entrega. Esa entrega sugerida por Oiticica es similar a la entrega del individuo en los días de carnaval, él intenta rescatar ese ambiente ritual para su creación.

Los *Penetráveis*<sup>321</sup> se constituyen ya en la primera intromisión definitiva del artista, que se consolidará definitivamente con los *Parangolés*, en las claves de implicación cultural propia del carnaval de Río de Janeiro (fig. 147 y 148). La fiesta se constituye en un gran ritual colectivo y popular, en el cual se manifiesta la fuerza expresiva de la población, principalmente la negra y, por extensión, de la población de la *favela*. Las influencias africanas se evidencian en los sonidos de la percusión en los ritmos frenéticos y en la forma entusiasta y espontánea de mover el cuerpo en los días del carnaval. El color supone una transposición de la cromaticidad: síntesis de lo cultural y lo natural. La naturaleza se hace cultura, tal y como ya pretendieran los idealistas occidentales y desfila por las calles de la ciudad durante tres noches consecutivas.

Con los *Penetráveis*, por lo tanto, el artista desarrolla un cambio entre la obra y el espectador, el cual deja de contemplarla y pasa a ser invitado a participar de la creación, a aproximarse a la obra, fundiéndose con ella, para poder mirar en sus entrañas; cada lugar del espacio expositivo permite una lectura diferente, pues la luz que emana del color de la pieza y la luz que penetra en el espacio, posibilitan efectos diversos, haciendo que el espectador circule en torno de la obra, percibiendo distintos matices del color y de la luz, su planteamiento jamás puede ser confundido como una escultura, porque él está alterando el comportamiento habitual de la experiencia artística, pues el espacio generado por los objetos es enérgico y provocador, estimulando al espectador. El artista empieza su aproximación al ambiente como nutriente para su obra. A partir de aquí Oiticica pasará a nutrirse directamente de los valores, de los conceptos y de la cotidianeidad brasileña, tanto la histórica como la actual; interpretada, vivida y sentida por él mismo, esa influencia aflora de forma incesante en su vida y obra; pasa a circular y latir en las venas del artista, como la propia sangre.

En la serie de los *Bolides* o *Transobjetos* (figs. 152), iniciada en el año de 1963, Oiticica introduce características clave de la cultura brasileña: lo

---

<sup>321</sup> Esta serie volverá a ser desarrollada posteriormente por el artista, ya con características más profundas relativas a la arquitectura de la *favela*.



Figura 151 - Helio Oiticica. Bólido caixa 8, 1964.



Figura 151 - Helio Oiticica. Bólido caixa 9, 1964.

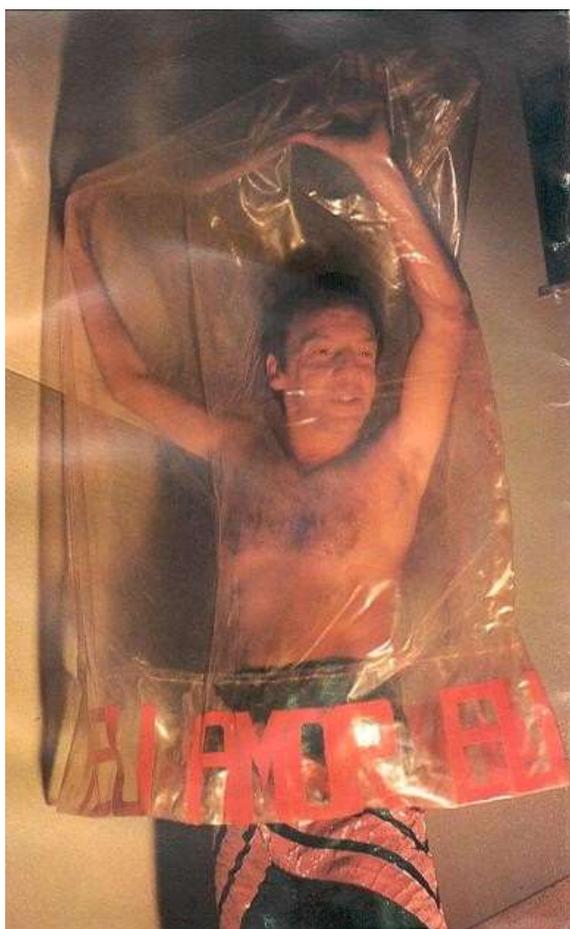


Figura 151 - Helio Oiticica. B51 Bólido saco 3, 1967. (Poema saco - Tu amor eu guardo aqui)

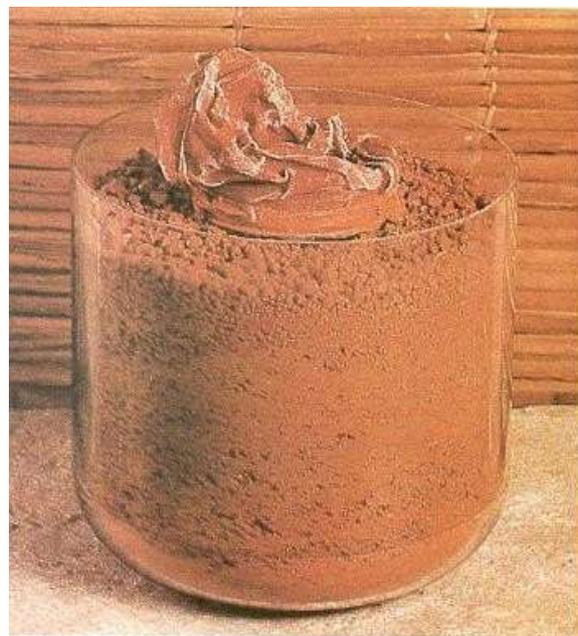


Figura 151 - Helio Oiticica. B15 Bólido 4-Terra, 1964

epitelial, el tacto, el toque<sup>322</sup>. Por la experiencia del toque el participante transforma la simple exposición del cuerpo a la luz en una dimensión más amplia, adquirida a través de la vivencia de esa experiencia artística, de ese momento estético. Son pequeñas cajas de madera o recipientes de vidrio rellenos de pigmentos de diversos colores (nuevamente el color en la naturaleza). También plásticos, telas, carbón, agua, anilina, conchas trituradas, tierra; los diversos materiales se mezclan, se integran, exhalando de su interior una luminosidad contaminante, provocando en el espectador el deseo de explorar, manipular, mover, mirar, descubrir, deshojar, movilizado por la proposición del artista, que provoca una imantación permanente, atrayendo al espectador.

La obra del artista pasa a tener una connotación de reciclaje a partir del momento en que la experimentación engendra su creación. Oiticica pasa a utilizar materiales cotidianos para su obra, todo seleccionado de forma cartesiana para incluirlo en un discurso anteriormente elaborado y planeado en sus minucias, enlazando de esa manera su entorno con la obra, caminado para el complejo estado totalizador, donde el arte y la vida son indisolubles.

A pesar de que Oiticica utilice objetos de la más trivial cotidianeidad, los redimensiona al proporcionarles una dimensión estética. Es un artista que, de forma declarada, asume su admiración por las facetas duchampianas, principalmente vinculadas a la negación del arte como forma creación, sería entonces, la negación de los valores artísticos vigentes; su obra se distingue completamente en concepto. La obra de Oiticica tiene un fuerte compromiso con la visualidad cotidiana de la población oprimida brasileña y un refinado discurso estético, tanto visual como teórico, que desvela la obra como una experiencia, como una vivencia de ambientes o de fragmentos dilacerados de lo cotidiano.

Según Celso Favaretto<sup>323</sup>:

Es perceptible que Oiticica excluye el azar en esa serie, elemento fundamental en propuestas similares, como el *ready-made* y el objeto *trouvé*: el interés del artista no está centrado en el humor, en la indiferencia visual, de efectos alegóricos.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> Los brasileños tienen como hábito tocar mucho a la otra persona cuando se encuentran y cuando mantienen una conversación.

<sup>323</sup> Favaretto, Celso (1992). *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, p. 94.

<sup>324</sup> Traducción nuestra. Texto original: "É perceptível que Oiticica exclui o acaso nessa série, elemento fundamental em propostas congêneres, como o ready-made e o objeto trouvé: o interesse do artista não está voltado para o humor, para a indiferença visual, de efeitos alegóricos".

Esta serie funciona como una caja de sorpresas y opera en la deconstrucción del objeto-obra, con un objetivo preciso: el de articular el sentido de la construcción y de la vivencia, sometiendo el concepto al fenómeno vivo. Esto se patentiza especialmente con el *Bolide*, donde Oiticica profundiza en el desarrollo de los sentidos de construcción y de la poética del instante del gesto, pues hace efectiva la propuesta vivencial creativa.

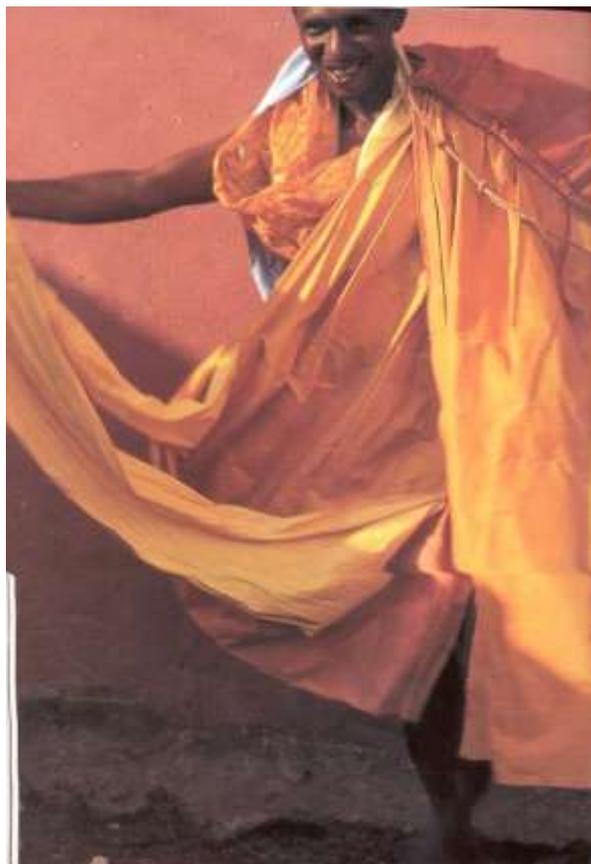
Con los *Bolides* el artista utiliza materiales de desecho como elementos formadores de la obra artística como cajas de madera en desuso, frascos vacíos, distintas telas que parten de la transparencia a la opacidad, asociadas al pigmento puro, al color en su estado bruto, como quien pudiese por medio de la mirada traspasar el precario límite al cual está sometido.

La investigación de Oiticica alcanza su punto culminante en la serie llamada *Parangolé* (figs. 153 y 154), donde el cuerpo funciona como un contenedor para abarcar experiencias que vienen del universo exterior hacia el interior, sería una experiencia equivalente al carnaval, de desnudarse en el sentido externo e interno, señalando que un pensamiento que nace de las más hondas necesidades vitales tiende a crear la unidad con la vida, empieza una especie de reconstrucción de los valores culturales y sociales, por medio de su cuerpo. Denota que la “estructura color” pasa a tener movimiento, haciendo efectiva la participación del espectador, cada gesto del espectador/ participador, pasa a ser vital en la obra; la acción del espectador es el polo estructural de la obra, su movimiento es lo que proporciona “la vida” de la obra que se asemeja a la de los pájaros, según Haroldo de Campos, “dándole vuelo y proporcionando al ‘usuario’ casi una metamorfosis, de lo humano al pájaro”<sup>325</sup>. El espectador/participador complementa la obra y actúa en un campo de estructuras abiertas, vivenciando la transmutación espacial y temporal, como acontece en el carnaval. Queremos decir que hay inversión en el comportamiento de la personas en los días de carnaval, como si pasasen a otro status, a otra realidad social; al desempeñar la casi exclusiva función de festejar, en plena alegría, se adentran en otro sistema social cíclico y exclusivo del carnaval.

En ese momento ocurre una fusión entre el espacio y el movimiento en la obra de Oiticica, que pasa a necesitar del espectador para activar su obra, a partir

---

<sup>325</sup> Campos, Haroldo (1969a). “O vôo da razão sensível de Hélio Oiticica” (entrevista a Leonora de Barros), en *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: FUNARTE-Fundación Nacional de Arte, p. 48.



**Figura 153 - Hélio Oiticica. Parangolé P4, capa. 1964**



**Figura 152 - Hélio Oiticica. Parangolé P4, capa 1, 1964.**

de la vivencia del espacio. A través de Bergson percibimos la diferencia entre el espacio, infinitamente divisible, y el movimiento, indivisible, porque se transforma al ser dividido<sup>326</sup>. Deleuze resume el pensamiento bergsoniano sobre el tema así: “El movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento presente es el acto de recorrer”<sup>327</sup>.

Oiticica quería que su obra estuviese siempre en movimiento, siempre activa por la acción del otro, como una forma continua: donde es difícil reconocer el pasado, el presente y el futuro, por el diminuto espacio de tiempo entre ellos. Entonces, el presente es el gesto del instante. Además, el artista, nos revela con *Parangolés* claves de la cultura híbrida brasileña juntamente con la forma híbrida de construcción de la *favela*, formando una especie de *patchwork*<sup>328</sup>, ese aspecto transcultural de la cultura brasileña.

En las consideraciones sobre los espacios de Oiticica, es inevitable comentar el pensamiento de Foucault en un texto denominado “Otros espacios”:

Las heterotopías son espacios específicos que se sitúan dentro de los espacios sociales cotidianos con funciones diferentes y, algunas veces, opuestas. Espacios donde se reúnen residuos de varios otros espacios y tiempos, formando un conjunto que huye de lo cotidiano y permite experiencias paralelas diversas.<sup>329</sup>

Creemos que los *Parangolés* de Oiticica tienen un concepto similar al de las heterotopías de Foucault, puesto que el autor decía:

El espacio en el que vivimos (...) es un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas (...) vivimos dentro de una red de relaciones que delimitan lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer.<sup>330</sup>

En un análisis desde el punto de vista social de la obra de Oiticica, podemos percibir que los *Parangolés* desempeñan una función equivalente a una máscara para el cambio de status en distintas sociedades, es equivalente al disfraz utilizado

---

<sup>326</sup> Bergson, Henri (1990 [1939]). *Matiere y mémoire*. París: PUF. Cfr. principalmente el capítulo IV, “De la délimitation et de la fixation des images”.

<sup>327</sup> Deleuze, Gilles (1983). *L'image-mouvement*. París: Les Editions de Minuit, p. 18.

<sup>328</sup> “Patchwork”: labor de retales o retazos de tela.

<sup>329</sup> Foucault, Michel (1984b). “Des espace autres”, *Architecture/Monumental/Continuité*, octubre.

<sup>330</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O espaço em que vivemos (...) é um espaço heterogéneo. Em outras palavras, não vivemos em uma espécie de vazio, dentro do qual localizamos indivíduos e coisas. (...) vivemos dentro de uma rede de relações que delimitam lugares que são irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de sobrepor”.

en la fiesta de carnaval, donde acontece una liberación del cuerpo físico, más esencialmente, del cuerpo mental y social. La persona que lo viste se siente libre de su realidad cotidiana, para transformarse como en el momento del carnaval en el personaje de su máscara. No podemos olvidar que después del carnaval esta vuelve a su realidad, haciendo que este rito sea cíclico entre la realidad y la fantasía de sus personajes. Oiticica propone lo mismo con los *Parangolés*.

Las acciones del espectador/participador son las de vestir, danzar, cargar, abrigar; pero no es solamente una poética de apropiación, es un fenómeno completo: la totalidad ambiental, ese espacio en movimiento, comentado anteriormente, que Oiticica llamaba de “vivencia total *Parangolés*”; es en realidad la transmutación de los conceptos esenciales del rito del carnaval en la obra de arte, donde se desenvuelve, un espacio intercorporal creado por la expansión de la estructura *Parangolé* en el espacio y tiempo, ejecutada por el participante, por los elementos tanto materiales como espirituales y por las circunstancias del momento. La creación de Oiticica es de esa manera una especie de máscara que favorece la incorporación de los conceptos relativos al rito, tal como pasa en el carnaval; la realidad contenida en el carnaval, que comprende la libertad y el despojamiento del cuerpo. Los materiales utilizados en el *Parangolé* son diferentes tipos de tejidos, elegidos convenientemente por el artista —vuelve aquí la idea de *patchwork*—, con variados colores y texturas tanto visual como táctil, cosidas en forma de capas, tiendas, o estandartes; son capas de tela colorida. Con los estandartes el espectador/participador puede cargar y danzar, con las tiendas penetra y se abriga<sup>331</sup> y con la capa se viste y danza (fig. 155).

Para Guy Brett<sup>332</sup> Oiticica conquista una gran dimensión artística a través del cuerpo:

Hélio Oiticica trabajaba con el cuerpo de forma cinética, la dimensión que adquiría el cuerpo era muy importante, porque todos los deseos latentes en el interior del

---

<sup>331</sup> En el carnaval la calle tiene un significado diferente, como un espacio transitorio entre la casa y la calle, existente únicamente en los días de carnaval, o mejor en las noches, porque el carnaval es una fiesta de la noche, factor que colabora para dar otra dimensión a la fiesta. Entonces el carnaval es una especie de abrigo psicológico. Además del carnaval, el abrigo de Oiticica también está relacionado con la arquitectura de la favela, donde habita la mayoría de los participantes del carnaval.

<sup>332</sup> Brett, Guy (1996). “Entrevista a Carlos Zilio”, en Guy Brett, *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: FUNARTE - Fundação Nacional de Arte, p. 26.



Figura 154 - Hélio Oiticica. Parangolé P15 capa 11, 1967.

movimiento, en el sentido de un nuevo espacio, una nueva libertad, encontraban en el cuerpo el camino más íntimo por el cual poder expresarse [...].<sup>333</sup>

Como observamos, en esta serie Oiticica transfiere toda su experiencia vivida en la fiesta del carnaval brasileño en varios ámbitos, tales como la vestimenta, los aderezos, la utilización del color. La actitud de la danza es una catarsis; es el ritual de sacar “lo malo” fuera del cuerpo del individuo, de la búsqueda de la cura social; es la celebración de la alegría individual y colectiva, todo el sufrimiento ardiente de lo cotidiano, todas las tristezas del pueblo *favelado* brasileño son olvidadas durante la celebración de la fiesta. A partir de los *Parangolés*, la cultura popular brasileña protagoniza la vida y la obra de Oiticica, con sus diversas ramificaciones relacionadas con lo cotidiano.

Todavía sobre el carnaval es interesante comentar el análisis de Da Matta que considera el carnaval un rito de pasaje, donde el foco está en el propio universo humano; cuya característica clara es ser un ritual sin dueño, una manifestación libre y popular en su más fuerte vertiente, y que el tiempo en el carnaval es cósmico y cíclico, esa ceremonia es capaz de dislocar a los participantes fuera del contexto cotidiano brasileño, haciendo que se ubiquen en otro espacio y que entren en contacto con el mundo interior de lo sagrado, de lo divino, y sobre todo de lo sobrenatural<sup>334</sup>.

Percibimos claramente el motivo de la atracción de Oiticica por el carnaval como un rito donde impera la libertad del individuo, cada participante gana autonomía en las calles, se crea un espacio transitorio y anónimo, una otra realidad espacial y mental. El espacio divino y trascendente del carnaval como elemento fundamental de su creación.

Es necesario dejar claro que estamos hablando del desfile de carnaval de Río de Janeiro, del carnaval de la calle, que pasa en el corazón comercial y financiero de la ciudad. Eso significa que la gran metrópolis va a parar su movimiento habitual, su marcha funcional, para conceder ese espacio y ese tiempo a un rito; la jerarquía cotidiana se desmorona, la sociedad frena y silencia su

---

<sup>333</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Hélio Oiticica trabalhava com o corpo de forma cinética, a dimensão que adquiria o corpo foi muito importante, porque todos os desejos latentes no interior do movimento, no sentido de um novo espaço, uma nova liberdade, encontravam no corpo o caminho mais íntimo pelo qual se pode expressar”.

<sup>334</sup> DaMatta, Roberto (1973). *Ensaio de Antropologia Estrutural: O carnaval como rito de passagem*. Petrópolis: Vozes.

realidad, como una desocupación. Empieza de esa manera una especie de regresión, que apuntala el camino para la expansión del rito, como un retorno a las fuerzas vitales del individuo abarrotadas en su interior; la búsqueda de la verdad esencial para alcanzar la trascendencia. Todos pasan a tener un objetivo común, el foco es el carnaval con sus componentes de alegría, baile, canto o, incluso, solamente de ver al otro actuar; forman una especie de comunidad fugaz, donde hay un lazo indisoluble que ata a los participantes, aflorando únicamente en su ciclo, en el momento efímero que se realiza el rito del carnaval. Hay claramente una reinención (o recuperación) transitoria del concepto de pueblo.

Aún el antropólogo Roberto DaMatta<sup>335</sup> nos revela que:

Del mismo modo, una fiesta sin dueño es primordialmente una fiesta de los desamparados y de los dominados. Porque en el mundo cotidiano nada poseen (excepto sus cuerpos y la fuerza de trabajo, sus poderes místicos y su hambre de vivir), solamente ellos pueden ser el centro de una festividad invertida y paradójica, que no programa ley y dueños, y que puede ser poseída por los que nada tienen. No es por otra cosa que el carnaval pueda ser la mira de todas las proyecciones sociales. Surge, por lo tanto, como una inmensa pantalla social, donde estas múltiples visiones de la realidad social son simultáneamente proyectadas.<sup>336</sup>

Los *Parangolés* más interesantes son las capas que el participador viste, envolviendo su cuerpo, como una ropa íntima, pero que va más allá del cuerpo, pasando a ser una segunda piel. En esa serie es donde el participador alcanza el apogeo de libertad del cuerpo. Empezando por la acción de desnudarse para vestir la máscara<sup>337</sup> para el rito, como en el carnaval. Para vestir el *Parangolé* es mejor que el espectador esté realmente desnudo en el sentido físico, psicológico y social. Así, su cuerpo se transforma en un elemento destinado a las sensaciones, y el *Parangolé* se constituye en objeto sensorial; cuando el espectador se mueve, las diferentes texturas rozan su cuerpo, motivándose cada vez más, al “deleitarse” con las sensaciones provocadas por su propio movimiento. Vestir el *Parangolé* conlleva alcanzar el estado de liminalidad vigente en distintas culturas de la floresta, donde

---

<sup>335</sup> DaMatta (1983), *op. cit.*, p. 95.

<sup>336</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Do mesmo modo uma festa sem dono é primordialmente uma festa dos destituídos e dos dominados. Porque no mundo cotidiano eles nada possuem (exceto seus corpos e a força de trabalho, seus poderes místicos e sua fome de viver), somente eles podem ser o centro de uma festividade invertida e paradoxal, que não programa lei e donos, mais do que pode ser possuída por aqueles que nada têm. Não é por outra coisa que o carnaval pode ser a mira de todas as projeções sociais. Ele surge, portanto, como uma imensa tela social, onde estas múltiplas visões da realidade social são simultaneamente projetadas”.

<sup>337</sup> La máscara para el cuerpo y para la mente.

según Víctor Turner “los novicios son despidos de sus máscaras rituales y adentran el rito”, donde ocurre la transformación del cuerpo que Turner denomina de prima materia: un estado bruto que no está dentro y tampoco fuera de la sociedad<sup>338</sup>.

El *Parangolé* está repleto de emoción estética, la afectividad emerge de la interacción del espectador/participador con la creación. Es el momento del encuentro con el cuerpo y de su revelación. Existe una exaltación de la fantasía individual, promoviendo sutilmente algo contemplativo; la visualidad, el placer de la danza es el arte del cuerpo; y como dice el propio Oiticica, del “desarrollo trans-espacial”. Para Celso Favaretto “el *Parangolé* es más que un último orden ambiental, es la invención de una nueva forma de expresión: en la poética del instante y del gesto; de lo precario y de lo efímero [...]”<sup>339</sup>. Para el propio Oiticica<sup>340</sup>:

El Parangolé no era, así, una cosa para ser puesta en el cuerpo, para ser exhibida. La experiencia de la persona que viste, para la persona que está fuera, mirando a la otra vestirse, o de las que visten simultáneamente las cosas, son experiencias simultaneas, son multiexperiencias. No se trata, así, del cuerpo como soporte de la obra; por el contrario, es la total “in(corpo)ración”. Es la incorporación del cuerpo en la obra y de la obra en el cuerpo. Yo lo llamo de “in-corporación”.<sup>341</sup>

Es evidente la conexión entre lo colectivo y lo privado, donde el individuo expresa su individualidad dentro de un contexto colectivo. Como acontece en la fiesta del carnaval, son seres completamente solitarios formando un gran colectivo. El artista no elimina al espectador: amplía la posibilidad, proporcionando el derecho a la participación. Así nos volvemos a encontrar, con la figura del artista chamán: el artista “pajé”, al que nos referimos al hablar de la propuesta de Lygia Clark; el artista que convoca a las fuerzas sobrenaturales. Fuerzas pertenecientes a la naturaleza que viven en un mundo paralelo al físico, pero que actúan sobre él. Hélio Oiticica favorece esa comunicación del espectador danzante que literalmente viste el arte para comunicar con sus “mamaés”, sus espíritus ancestrales de la

---

<sup>338</sup> Turner, Víctor (1967). *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Rituals*. Ithaca: Cornell University, p. 172.

<sup>339</sup> Favaretto (1992), *op. cit.*, p. 8

<sup>340</sup> Cardoso, Ivan (1996). “A arte penetrável de Hélio Oiticica” (entrevista de 1979), en Nelson Aguilar (org.) (1996). *Hélio Oiticica e Lygia Clark. (Salas especiais da 22ª Bienal Internacional de São Paulo)*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 48.

<sup>341</sup> Traducción nuestra. Texto original: “O Parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, olhando a outra vestir-se, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total ‘in (corpo) ração’. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de ‘in-corporation’”.

selva. Como un exótico “derviche” que se transmuta en la entidad espiritual. El artista actúa como un demiurgo. Un favorecedor de lo divino y lo humano. Donde naturaleza y cultura se funden.

Hélio Oiticica designaba las proposiciones que envuelven al arte dentro de un espacio de *manifestaciones ambientales*. Este es el caso de su creación llamada *Tropicália* (figs 157). Esta obra fue creada en 1967 y en ella se verifica la acentuación de la cultura popular brasileña en la obra de Oiticica. Su involucración con los componentes de la *Escuela de Samba de la Mangueira* había transbordado las fronteras de la fiesta. Oiticica se identificaba de tal manera con el estado transcendental del rito del carnaval que pasó a frecuentar con asiduidad el *morro* de la Mangueira (figs 158 y 159) para intentar eternizar ese espacio fugaz en su vida diaria al desayunar en las panaderías, tomar una copa con la población local, al frecuentar las casas de algunos moradores e, inclusive, al pasar días pernoctando en las casas de sus nuevos amigos, que actuaban como su nueva familia<sup>342</sup>, lo que le proporcionó una gran confianza y verdaderos amigos entre la gente de *favela*. Oiticica extendía ese espacio por medio de conversaciones, de la vivencia directa con los habitantes de la *favela*. Este contacto corporal que instauró con la *favela* era su alimento, promovía un estado de éxtasis y renovaba diariamente su cuerpo físico, espiritual y social. Ese nuevo ambiente social y arquitectónico precario de materiales apropiados pero altamente rico en la improvisación, creativo por excelencia, había cambiado la forma cómo el artista percibía la vida y concebía su obra artística.

Lygia Pape<sup>343</sup>, amiga íntima del artista, contaba cómo fue el cambio en la vida y en la obra del artista a partir de la experiencia con la Mangueira:

Hélio era un joven apolíneo, hasta un poco pedante, que trabajaba con su padre en la documentación del Museo Nacional [de Río de Janeiro] donde aprendió una metodología: era muy organizado, disciplinado [...] En 1964, su padre murió; un amigo nuestro, el Jackson, entonces llevó a Hélio a la Mangueira, para pintar los carros [alegóricos], fue ahí que conoció el espacio dionisiaco, que no conocía, no tenía la menor idea. Parecía una virgen que cayó del otro lado; él tenía ya el padre que podría ser un superego [...] Descubrió, ahí, el ritmo, la música. Quedó tan entusiasmado que empezó a aprender a bailar, para participar de los desfiles, de los ensayos [...] cambió incluso éticamente, era apolíneo y pasó a ser dionisiaco [L. P. discurre sobre el descubrimiento del sexo y de homosexualidad por H. O.] la

<sup>342</sup> Vale señalar que el contacto de Oiticica con la Escuela de Samba de la Mangueira coincide con la fecha de la muerte de su padre.

<sup>343</sup> Berenstein (2003), *op. cit.*, p. 27. “Entrevista a Lygia Pape (4/3/1997)”.

transformación de Hélio fue grande [...] rompe las fronteras de la cultura burguesa y deja el morro invadir su casa, su vida y su obra.<sup>344</sup>

Como percibimos, la mudanza de Oiticica fue radical y las observaciones de Lygia Pape son las más certeras y profundas posibles. A partir de ese momento el pensamiento y la vida de Oiticica se unifican, cambiando completamente su vida y por lo tanto su arte. Realmente este artista cuando penetró en el universo del carnaval era un erudito, metódico y estudioso y, como afirmó anteriormente Lygia, era un apolíneo y se transformó en dionisiaco.

Nos sirve Nietzsche para profundizar en la idea. Este critica al hombre teórico por el abismo que abre entre pensamiento y vida. El pensamiento trágico tendría que cerrar este abismo al pugnar por un conocimiento desde la óptica de la vida. Y por eso sentencia: “todo lo que nosotros llamamos cultura, formación, civilización, tendrá que comparecer alguna vez ante el infalible juez Dioniso”<sup>345</sup>. Dioniso es el dios del devenir, del cambio, de la sexualidad, del cuerpo, de la afirmación de la vida.

De esa manera comprendemos que al abandonar el universo erudito y penetrar en el universo popular de la cultura de las favelas de Río de Janeiro, Oiticica realmente se rinde a los dominios del dios Dionisio, permitiendo la fusión entre el arte y la vida.

Toda esa experiencia es perceptible en la obra *Tropicália*, donde Oiticica utiliza varios elementos de la arquitectura y de la cultura de los *favelados*. La creación fue concebida en forma de un laberinto hecho de dos *Penetrables* imagéticos. En ella encontramos plantas, arena, araras (pájaros tropicales), poemas-objeto, capas de *Parangolé* y un aparato de TV. Es un escenario que mezcla lo tropical (primitivo, mágico y popular) con lo tecnológico (mensajes e imágenes), proporcionando al espectador/participador experiencias visuales,

---

<sup>344</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante que trabalhava com seu pai na documentação do Museu Nacional [do Rio de Janeiro] onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado, disciplinado [...] Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson, Então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros [alegóricos], foi aí que ele conheceu o espaço dionisiaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma

virgem que caiu a do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um superego [...] Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para participar dos desfiles, dos ensaios [...] mudou mesmo eticamente, ele era apolíneo e passa a ser dionisiaco [L. P. discorre sobre a descoberta do sexo e de homossexualidade por H.O.] a transposição de Hélio foi grande [...] ele rompe as fronteiras entre a cultura burguesa e deixa o morro invadir sua casa, sua vida e sua obra”.

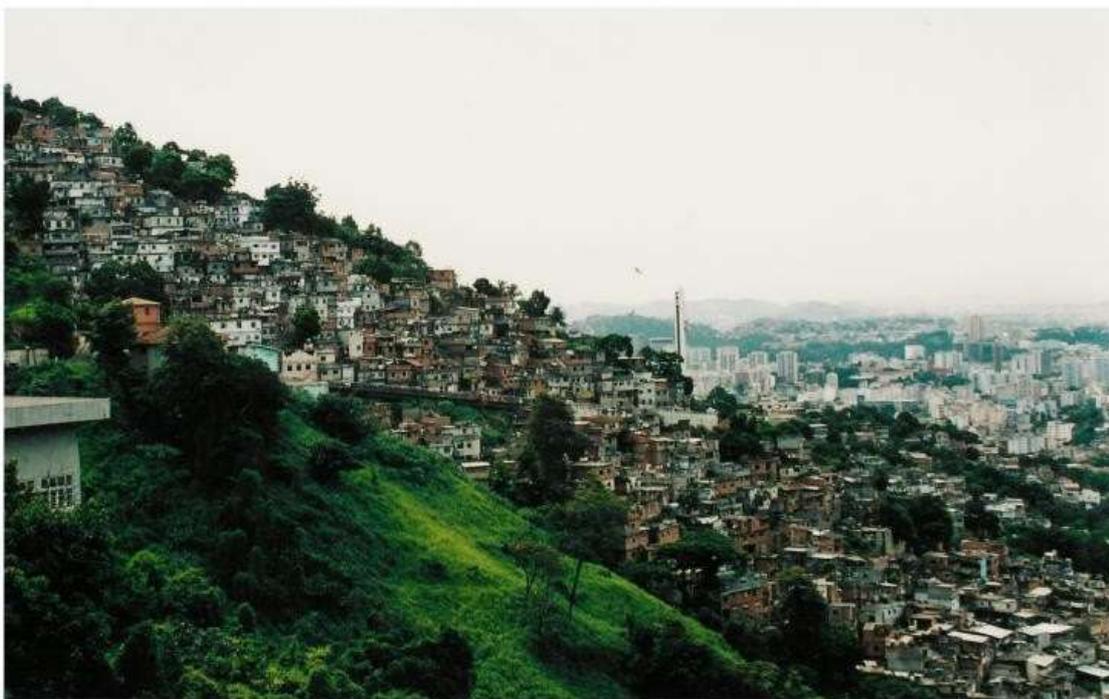
<sup>345</sup> Nietzsche, Friedrich (1992). *El nacimiento de la tragedia*. México: Alianza Editorial, p. 159.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

táctiles, por lo tanto, sensoriales. Al penetrar en el ambiente se pasa a formar parte de la obra, el espectador deja de ser pasivo y adquiere un valor activo, un elemento de la obra que cobra vida cuando se mueve, cuando camina descalzo sobre la arena y las piedras, y va descubriendo poemas entre las hojas, juega con los pájaros, siente el olor fuerte de las plantas, de las raíces; y, al final del laberinto encuentra el aparato de TV permanentemente ligado en la oscuridad.



Figura 155 - Hélio Oiticica. Tropicália - Penetrável PN2 e PN3, 1967.



**Figura 158 - Morro de la Mangueira. Rio de Janeiro. 1965.**



**Figura 158 - Hélio Oiticica con amigos em un bar del morro**

*Tropicália* es un espacio lúdico, un juego de placer y tensión, que activa nuestra sensibilidad y rescata los aspectos vitales del cuerpo y la unidad de la persona como un todo espiritual, intelectual y corporal, el dentro y el fuera. La dualidad existente es devorada como un efecto de la participación y, al mismo tiempo se percibe una posición crítica respecto de la uniformidad cultural. La propuesta formaliza un sistema delirante, una máquina de producir sentidos, un ambiente-acontecimiento que genera transformaciones de comportamiento, despertando los sentidos y activando la imaginación. El *Parangolé* es la *favela* redimida en su esencialidad plástica.

Con la abertura de la propuesta para una participación cada vez más colectiva, la vivencia se dilata y cada vez más, tanto el artista como los participantes van perdiendo la idea predeterminada, ampliando la diversidad entre los participantes y proporcionando una creación individual a partir de la sugerencia del artista; enriqueciendo y al mismo tiempo evidenciando el potencial de la proposición. De esta forma Oiticica divide con el participante su “libertad”, ofreciéndole un espacio donde cada uno puede aportar sus creaciones según su disponibilidad, su capacidad de improvisación, y su libertad interior.

Todo lo comentado queda resumido claramente por el artista<sup>346</sup> cuando escribe:

En mis proposiciones procuro “abrir” al participante hacia él mismo —existe un proceso de “dilatamiento” interior, un bucear en sí mismo necesario para el descubrimiento del proceso creador—, la acción sería la complementación del mismo. Todo es válido según cada caso en estas proposiciones, principalmente el apelo a los sentidos [...].<sup>347</sup>

La apelación a los sentidos como vía ineludible de activación de lo cultural y de lo natural es una síntesis inevitable; la participación del espectador como “eje” de unión de lo terrenal y de lo espiritual. Lo espiritual como lenguaje cósmico de inserción en la naturaleza.

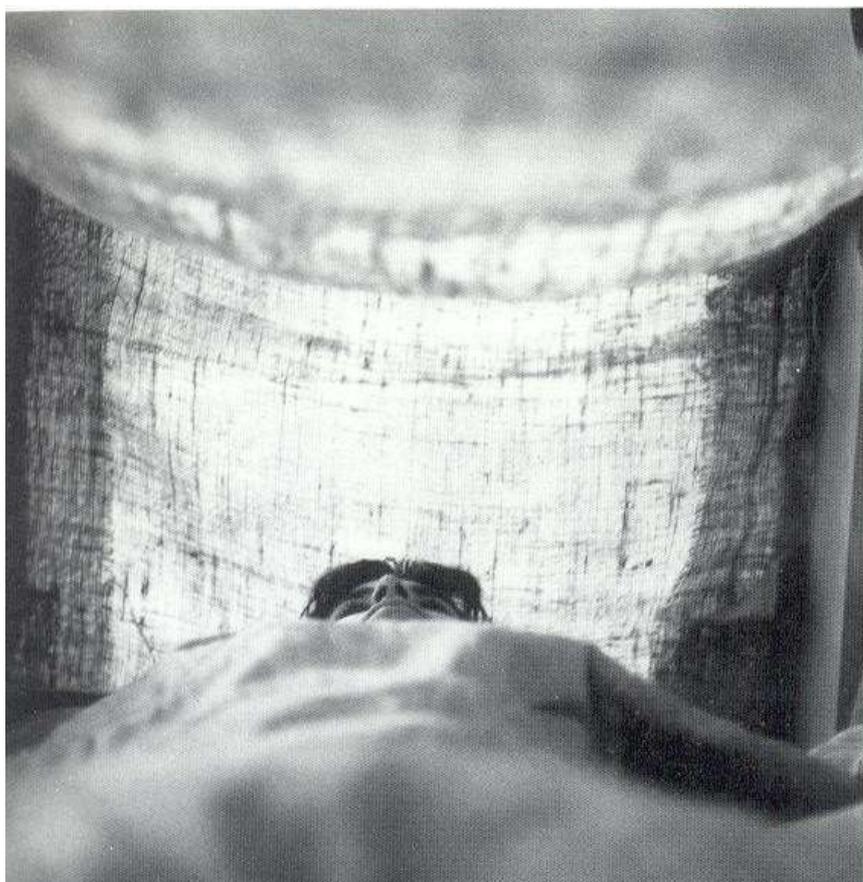
*Crelazer* es una terminología general, no llega a ser nombre de obra. Esta se originó en 1967 con la propuesta *Cama-Bólide* (fig. 161) —una cabina, que

---

<sup>346</sup> Figueiredo, Luciano, Lygia Pape y Waly Salomão (Org.) (1986). *Aspiro ao grande Labirinto, seleção de textos de Hélio Oiticica (1954-1969)*. Río de Janeiro: Rocco, p. 104.

<sup>347</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Em minhas proposições procuro ‘abrir’ o participante para si mesmo - existe um processo de ‘dilação’ interior, um mergulho em si mesmo necessário para a descoberta do processo criador -, a ação seria a complementação do mesmo. Tudo é válido segundo cada caso nestas proposições, principalmente o apelo aos sentidos”.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 159 - Hélio Oiticica. Cama-Bólido, 1968.**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

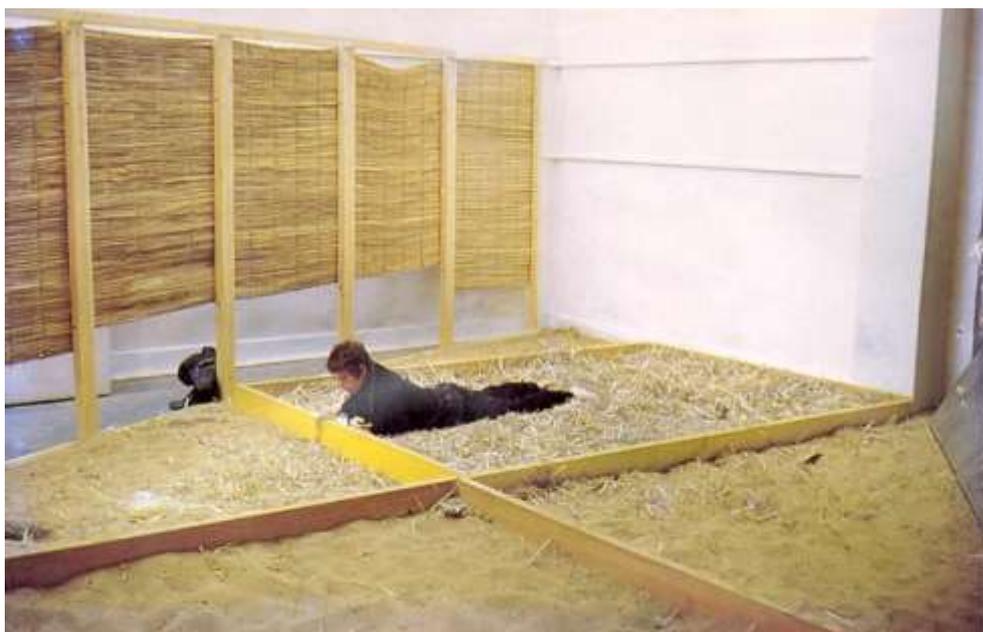


Figura 160 - Hélio Oiticica. Éden (ninhos), 1969.

contiene en su interior una cama, donde las personas se acuestan y experimentan sensaciones—; posteriormente continua evolucionando en la obra *Éden* (fig. 163), denominación del proyecto montado en la galería Whitechapel de Londres en 1969, que Oiticica amplía finalmente en la propuesta *Barracão*<sup>348</sup>. Para Oiticica *Crelazer* es:

[...] placer creador (no el placer represivo, de sublimatorio, mas el placer usado como activante no represivo [...]) Los “estados de reposo” serían evocados como estados vivos en esas proposiciones, o mejor, sería una puesta en jaque a la “dispersión del reposo”, que sería transformado en “alimento” creativo, en un retorno a la fantasía profunda, al sueño, a la indolencia-placer, o al hacer no interesado.<sup>349</sup>

En esta creación se está redimensionando el placer de estar tumbado en estado de pereza, de ocio, pero como un estado íntimo, o quizá de éxtasis, donde se amplifica la sensibilidad de la creación.

En *Nidos* (fig 162), creación de 1969, Oiticica resalta el sentido de la libertad del individuo y conduce esa libertad hacia el sexo, hacia la libertad sexual incluyendo los espacios públicos para tal “actitud”. El primer *Nido* formaba parte de un *Penetrable* llamado *Éden*, donde las áreas de circulación están más delimitadas. Hecho de madera pintada de colores vivos: naranja, amarillo luminoso..., contenía paja y arena. En realidad, son dos grandes *Bolides*. El participante, después de recorrer con los pies desnudos varios trayectos dentro del ambiente, pisar la arena, el agua fría, al final se topa con los *Nidos* (una caja de madera de 2x1m, formando un rectángulo con seis divisiones forradas con paja, arena y materiales para anidar). Los *Nidos* poseen texturas diferentes, materiales sacados de la naturaleza; un ambiente cerrado, sugerente, envolvente, caliente, con la opción de poder escuchar música, dormir e incluso hacer el amor, propicio a la vivencia íntima. En los *Nidos* se resalta el significado del nido como espacio de reproducción, transgrediendo las normas existentes al llevar la intimidad del individuo al espacio público de la sala de una universidad (University of Sussex de Inglaterra, 1969) o de un museo (MOMA de NY, 1970).

---

<sup>348</sup> Denominación popular de las chabolas. Generalmente son espacios pequeños y de pocos compartimientos; creemos que esa terminología se originó en el *candomblé* —culto religioso afro-brasileño— local donde se realizaban las ceremonias religiosas públicas.

<sup>349</sup> Figueiredo, Pape y Salomão (1986), *op. cit.*, p. 120.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



Figura 162 - Hélio Oiticica. *Ninhos*, 1969

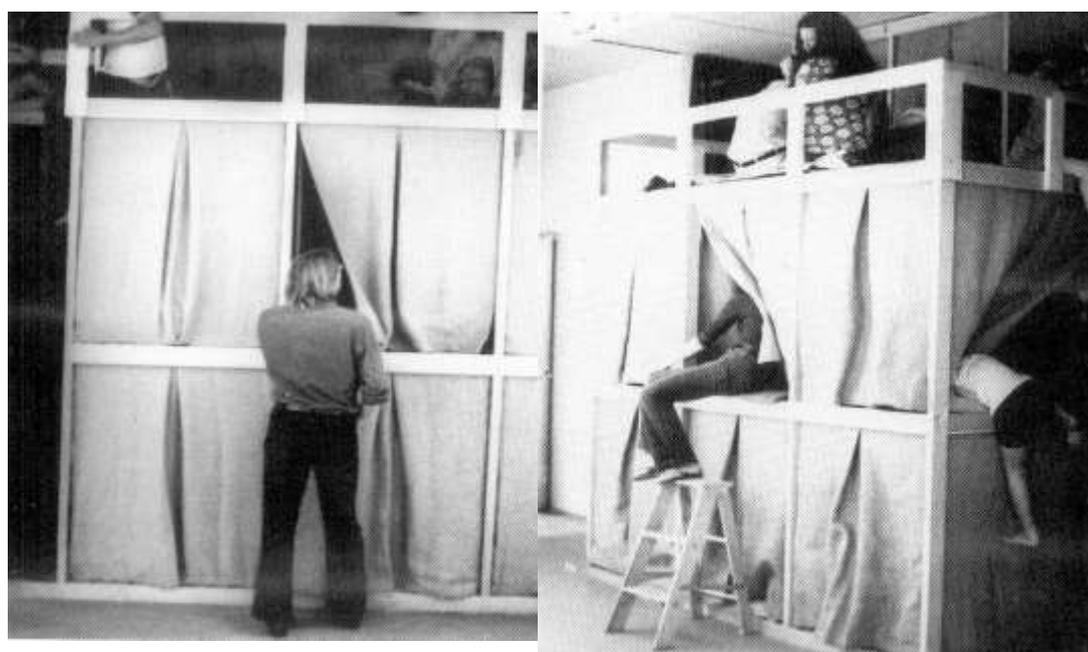


Figure 161 - Hélio Oiticica. *Ninhos*, 1970.

*Barracão* parte de la idea del nido que continuó siendo desarrollada y cada vez más profundizada. Oiticica tenía interés en construir un proyecto/recinto, donde la comunidad podría crecer sin represiones. Este sería denominado *Barracão*, pero esa idea no llegó a concretarse. El más próximo a la idea se constituyó cuando en 1970 Oiticica transformó su propia casa de Río de Janeiro en obra. Se penetraba en la casa hasta encontrar algunos *Nidos*. Era un espacio que tenía como referencia, nuevamente, las *favelas* de Río. Él consideraba que era una estructura orgánica para vivencias *descondicionantes*; era también una *Manifestación Ambiental*<sup>350</sup>, un lugar de trasgresión, que promueve situaciones ideales donde rigen normas propias. Normas que poseen una simbología utópica materializada, es la recreación del arte como vida. Es una creación vinculada al cuerpo, a las sensaciones del individuo, donde su cuerpo funciona como medio conductor de energías e ideas.

Como vemos, en la trayectoria de Oiticica se percibe una gran perspicacia con relación al medio cultural internacional y, evidentemente, con el brasileño; además de una aguzada valorización del ser humano y de sus límites de libertad, promoviendo así una creación de cierta forma comprometida con la búsqueda de la verdad. Su obra es densa y al mismo tiempo lúdica. Tiene la propiedad de seducir y transformar. El artista propone la intencionalidad de servir de instrumento para un crecimiento individual.

La intensidad vital que Oiticica experimentó está contenida en su obra, que le provocó un proceso de autotransformación, donde no se percibe el límite entre el arte y la vida. Así, la vida y la obra de Oiticica se mezclaron hasta tal punto de que llegó a confundir la visión particular sobre una persona con la realidad de la misma, por ejemplo su amistad con un bandido traficante, Cara de Cavallo, que vivía en el *morro* de la Mangueira, el cual vivió escondido en la casa de Oiticica durante mucho tiempo, para acabar asesinado por la policía de Río; por lo que Oiticica le dedicó la obra como homenaje póstumo. Percibimos entonces que la figura del marginal actúa en la sociedad de las favelas muchas veces como un héroe, estos códigos de la *favela* están presentes en la vida y la obra del artista.

---

<sup>350</sup> Algunas de sus creaciones son definidas como *Manifestaciones Ambientales*; para nosotros, en realidad es una característica más de su obra como el *Penetrable*.

Vale la pena resaltar la conmovedora seriedad que Oiticica desprende en relación con sus obras, catalogándolas y haciendo fichas de todas ellas hasta su muerte. Esta aparente contradicción puede tener su explicación en el hecho de provenir de una familia de intelectuales, ya que era nieto de un filósofo anarquista e hijo de un entomólogo. Acostumbrado a vivir en un ambiente científico, paralelamente había desarrollado también el gusto y el conocimiento artístico, pues su padre era fotógrafo de gran sensibilidad. Esa rica formación colabora para definir la personalidad organizada, casi cartesiana, de Oiticica, como también su admirable e incasable metodología, incidiendo en su proceso artístico para hacer una fusión entre lo erudito y lo popular.

El carácter experimental en la obra de este artista es una de sus principales características, “experimentar lo experimental” —decía Oiticica—: “Donde la palabra experimental es apropiada, no para ser entendida como descriptiva de un acto a ser juzgado posteriormente en términos de éxito o fracaso, mas como un acto cuyo resultado es desconocido”<sup>351</sup>.

Actos que posibilitan una singularidad que revela su libertad de actuación y su entrega, anunciando la forma híbrida identificadora de la cultura brasileña.

En origen, las ideas de Oiticica se centrarán en algunos conceptos propios del arte moderno europeo, por la influencia en su trabajo de Duchamp y Malévich, obteniendo una creación singular compuesta de construcción y desorden. Oiticica intenta acomodar lo que había devorado y digerido —antropológicamente— relacionando los conceptos duchampiano del rigor y de sutileza del blanco sobre blanco de Malévich con la activación de la libertad a través de todos los sentidos, formando, de esa manera, un lenguaje en que lo “conceptual y el fenómeno vivo”<sup>352</sup> se articulan. Se aproxima, de esa manera, al espectador hacia la obra, y le da una nueva dimensión como participante en ella, pues para que la obra se complete el espectador hace una total entrega de su cuerpo y de su alma, propiciando entonces una experiencia/vivencia nueva, capaz incluso de provocar transformaciones en el individuo.

Las creaciones de Oiticica siempre están “acompañadas de formulaciones teóricas”<sup>353</sup>, a veces fragmentadas, otras veces profundas y consistentes, que se

---

<sup>351</sup> Oiticica, Hélio (1973). *Experimentar o experimental (1972)*. Río de Janeiro: Nave Louca, p. 17.

<sup>352</sup> Favaretto (1992), *op. cit.*, p. 17.

<sup>353</sup> *Idem.*

colocan como fase complementaria de sus invenciones. Estas formulaciones teóricas eran desarrolladas previamente a la creación de las obras, como una repercusión evidente de las metodologías desarrolladas por las vanguardias históricas. Solo que, en el caso de Hélio Oiticica, su proximidad vital con la fuente de su propuesta artística consigue superar la distancia entre los presupuestos teóricos y la obra, dotando a esta de una organicidad y vitalidad a la que aspiraron los artistas vanguardistas, retenidos en innumerables ocasiones por los presupuestos teóricos reflejados en los programas y manifiestos. Así, los textos se constituyen en una ampliación de la creación, marca de lo conceptual en sus trabajos, común en sugestivas iniciativas del arte moderno y típica de los artistas comprometidos con la “desestatización”<sup>354</sup>.

Es reconocible que, además de por la “desestatización”, Oiticica también se deja influir por Duchamp en la forma de concebir sus títulos. Cada serie posee un título, que puede ser una palabra o expresión, que delimita con evidencia el área de cada una de las actuaciones y de los procedimientos abarcados.

Es destacable entre lo comentado la experiencia de los *Penetráveis*, por haber sido desarrollada en toda su trayectoria, tornándose como la característica fundamental de su obra. Iniciando la experiencia de los *Núcleos* y extendiendo la propuesta hacia una radicalidad de lo sensorial: ver, sentir, pisar, tocar, vivir la obra: el arte constituido como naturaleza para ser vivida.

Hélio Oiticica, en su proceso de creación iniciado en los años sesenta, vemos que se interesa fundamentalmente por la caracterización de ocupación del espacio real, pasando a desarrollar trabajos donde el eje fundamental es el espectador, que Oiticica denomina de “participador”. De esa forma el cuerpo del espectador se convierte en un instrumento del artista para alcanzar el objetivo de su obra. Así como pasó con Lygia Clark el objeto se anula en la dimensión de la obra. Podemos verificar, en palabras de Oiticica<sup>355</sup>:

Para mí, en mi evolución, el objeto fue un pasaje para la experiencia cada vez más comprometida con el comportamiento individual de cada participador; hago cuestión de afirmar que no existe la búsqueda, aquí, de un “nuevo condicionamiento” para el participador, mas sí el colapso de todo el condicionamiento para la búsqueda de la libertad individual, a través de proposiciones cada vez más abiertas con el objetivo

---

<sup>354</sup> La “desestatización” era una característica de los artistas activos en los años 60, identificada por la influencia de Marcel Duchamp.

<sup>355</sup> Fragmento de texto escrito en 1967. Reproducido en Nelson (1996), *op. cit.*, p. 112.

de hacer que cada uno encuentre en sí mismo, según su disponibilidad, su improvisación, su libertad interior, la pista para el estado creador —sería lo que Mário Pedrosa definió como “ejercicio experimental de la libertad”.<sup>356</sup>

De todo lo expuesto, se percibe que Oiticica es un exponente claro de aquellos planteamientos artísticos que nos llevan hasta la constitución de la propuesta artística como puente de la conexión entre nuestra conformación cultural y nuestro arquetípico componente natural: nuestro estado civilizador y nuestro origen animal. Oiticica lleva hasta las últimas consecuencias la fusión entre arte y vida. En la creación de Oiticica se revela una “proyección” de lo que podríamos considerar como cuerpo “interno” (naturaleza) y cuerpo “externo” (cultura); esto es, de la corporeidad en toda su dimensión física, espiritual, ambiental y social. En esta consideración, el artista procura, a través del puente de la obra, una búsqueda del individuo integrado; del ser humano que supera las dualidades entre ser natural y ser cultural. La experiencia artística es vivenciada por el espectador como una radical posibilidad abierta para auto-transformarse, física, espiritual y socialmente. El cuerpo intervenido artísticamente, gracias a la impulso ofrecido por el artista, es el medio por el cual el individuo canaliza sus deseos de transformación, libertad y reconocimiento; por lo que se le ofrecen las señas de identidad cultural necesarias para que esta liberación se produzca en un proceso de identificación colectiva.

Oiticica se preocupó por la potenciación de todos los sentidos buscando dar al hombre todas las amplificaciones posibles a su entidad corporal, no solo como entidad física, sino también en su completa dimensión de persona; se trata de la potenciación del “yo”, con relación a los otros, con relación al cosmos, a través de la propuesta artística constituida con el mayor grado de esencialidad y sencillez.

Oiticica seduce y sensibiliza al individuo/espectador basándose en la sensualidad de la cultura brasileña y el grado de proximidad física que en ella existe en el marco interrelacional; la necesidad del “toque” que, en resumen, es la necesidad brasileña de “ver con las manos”, de mirar a través del tacto, de sentir la vida a través de sensaciones intensas, de internarse en el medio natural.

---

<sup>356</sup> Traducción nuestra. Texto original: “Para mim, em minha evolução, o objeto foi uma passagem para a experiência cada vez mais comprometida com o comportamento individual de cada participante; eu faço questão de afirmar que não existe a busca, aqui, de um ‘novo condicionamento’ para o participante, mas sim o colapso de todo o condicionamento para a busca da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pela improvisação, sua liberdade interior, a pista para o estado criador - seria o que Mário Pedrosa definiu como ‘exercício experimental da liberdade’”.

El medio cultural brasileño está reflejado en su obra permeado por su mirada, la cual funciona como un receptáculo de elementos cotidianos y a la vez constituyentes de la complejidad humana. En su énfasis por la utilización del cuerpo como “instrumento” de creación reverbera la esencia contenida en la cultura brasileña. Con el *Parangolé* se potencializa el lado lúdico y cultural de los movimientos del cuerpo. Con el *Bólido* se expande la experiencia del cuerpo con elementos de la naturaleza, como la tierra, donde la visión permanece pura y el color se presenta en su estado esencial. En los *Penetravéis* destaca el lado “afectivo” de los brasileños; se implica el sistema relacional en lo social, en lo arquitectónico y en la pura vivencia de la cultura de las *favelas* de Río de Janeiro. En realidad, Oiticica está considerando una consecución cultural y natural del cuerpo, cuando parte de ámbitos culturales de la identidad brasileña como la *capoeira*<sup>357</sup>, el carnaval, el paisaje, la arquitectura pobre o el comportamiento en una sociedad extremadamente mezclada e identificada por su peculiaridad interracial, y en la que naturaleza y la cultura aún mantienen una proximidad esencial.

La integralización de Oiticica —un erudito— con lo popular es fascinante si consideramos cómo consiguió captar y suscitar para la creación infinidad de recuerdos de la calle, la arquitectura orgánica de las *favelas* cariocas, las construcciones espontáneas anónimas y, principalmente, la actitud del individuo popular, filtrando todo con su mirada de artista culto, redimensionándolo para códigos de lectura universales por su profundización en las claves recónditas que nos conectan con nuestro estado previo al habla, con nuestra situación animal.

---

<sup>357</sup> La *Capoeira* es una mezcla de danza y lucha que surgió, con orígenes no aclarados —el primer documento sobre el tema data de 1770—, entre los esclavos negros traídos de África y asentados en las explotaciones de café de Recife, Río de Janeiro y Bahía.

## 7. CONCLUSIONES

Para finalizar el trabajo, mostramos nuestras conclusiones, en las que hemos recogido las principales reflexiones que promueven las claves de identidad del Arte Contemporáneo y el regreso conceptual y vivencial al *paisaje original*. Hemos modelado nuestro texto para la concreción de nuestra hipótesis, promoviendo una lectura del arte contemporáneo que se desarrolla directa o indirectamente con la cultura de los pueblos indígenas; nos hemos apoyado en la antropología y etnografía para identificar los diversos componentes culturales conectables con el arte contemporáneo y crear una nueva cartografía, al promover su desplazamiento al espacio en que se localizan las poéticas contemporáneas, suscitando, así, un diálogo de dos realidades estéticas y culturales coexistentes y muy distintas, que tienen en común el medio natural.

La elección de este tema surgió a partir de una necesidad personal de sistematizar los conocimientos, tanto históricos, como psicológicos, como sociales, así como las vivencias acumuladas a lo largo de la vida de la autora. Ha sido como montar un puzle mental, encajando trozos de la memoria, de las experiencias, que generan los pensamientos, los sentimientos y sobre todo nuestra forma de actuar; no hay una linealidad cronológica en el espacio y tiempo, las piezas se encajan en otro orden, que no depende de una trayectoria ascendente, sino que es completamente individual y aleatorio<sup>358</sup>.

Las directrices que han sistematizado este trabajo han sido sugerencia de Pedro Osakar, mi tutor y uno de los directores<sup>359</sup> de la tesis, que advirtió la riqueza que podía haber en analizar el arte contemporáneo a partir del origen ancestral, utilizando el mapa territorial, vivencial, emocional y psicológico de la doctoranda, encauzando una búsqueda de conceptos embebidos en la cultura de herencia, además de la posibilidad de sacar a la luz la importancia e influencia de los amerindios, habitantes originarios de Brasil, con su cosmología primigenia en la contemporaneidad artística.

---

<sup>358</sup> La comprensión de cualquier hecho o, incluso, de un sentimiento nunca está finalizada, se entiende ahora de una forma, quizá mañana se ve más claramente, y después de un tiempo se verá distinto; y cuanto más tiempo lleve guardado en la memoria, más asociaciones se pueden hacer con nuevos conocimientos y nuevas vivencias, haciendo maleable nuestro conocimiento.

<sup>359</sup> Belén Mazuecos Sánchez se ha incorporado posteriormente como codirectora por su experiencia en arte contemporáneo enfocado en la antropología.

En el desarrollo de nuestro trabajo, hemos perseguido nuestros objetivos desvelando, conforme lo propuesto, los principales componentes formales, materiales, simbólicos y, sobre todo, conceptuales, que identifican al arte que se nutre de la floresta tropical. Tuvimos la necesidad de profundizar en nuestra comprensión del espacio sociocultural sobre el cual hemos investigado. De esta manera, tratamos de estudiar, hacer estancias de investigación, entrevistas, y todo lo necesario para penetrar en una temática peculiar y mágica del territorio brasileño, donde la naturaleza delineó nuestro ámbito de trabajo, dirigiéndonos en la orientación que nos ocupaba, la de la creación artística.

Asimismo, los artistas seleccionados, así como las etnias amerindias de referencia, estaban localizados dentro del marco cultural brasileño. Nos encontramos, por lo tanto, ante procesos de recuperación y reactualización de los ámbitos culturales primigenios donde se observa una relación íntima entre el hombre y la naturaleza. Y así, en esa trama, reconocimos la esencia básica del hecho artístico contemporáneo en aquellos casos en que se utilizaba el ámbito natural como lugar de identificación. Nuestros objetivos fundamentales han sido desarrollados según describimos:

- Inicialmente identificamos los componentes formales que promueven el discurso del arte contemporáneo advenido de la naturaleza, trabajamos con las manifestaciones artísticas que buscan romper con el amurallamiento y la fragmentación, que se ha adentrado en nuestras vidas con la modernidad. Profundizando en esa reflexión, recurrimos a la sociología clásica con las reflexiones de Max Weber<sup>360</sup>, en las que estructura su análisis de la modernidad, hallando entre sus efectos sobre los individuos, según su estudio, que el alejamiento de la experiencia ordinaria alimenta un sentimiento de extrañeza y ajenidad, causado por la pérdida de tradiciones vinculantes para los seres humanos<sup>361</sup>.

- Demostramos que los aspectos formales de las propuestas artísticas seleccionadas traspasan el sentido objetual, ocupando el espacio real y

---

<sup>360</sup> Max Weber, es uno de los fundadores de la Sociología, con un vasto conocimiento en diversas áreas afines a esa ciencia, tales como Economía, Derecho y Filosofía. Así, al analizar el desarrollo del capitalismo moderno, ha instaurado una búsqueda del entendimiento profundo relativo a la naturaleza y a las causas del cambio social.

<sup>361</sup> Cfr. *Revista de Antropología Experimental*, num 8, (2008). Texto 28: 397-401. Universidad de Jaén (España) ISSN: 1578-4282. ISSN (cd-rom): 1695-9884. Depósito legal: J-154-2003. [Acceso el 18 de noviembre de 2020].

fundiéndose, la mayoría de las veces, en la vida de los artistas, como pasa en las culturas indígenas; que nos ha ido direccionando constantemente hacia los aspectos simbólicos y conceptuales.

- Revelamos en nuestro trabajo otras formas de ver la materialidad, englobando mucho más que el sentido de materia-prima, incluyendo del mismo modo, las peculiaridades psíquicas del individuo, todo es nutriente de la creación. Subrayamos el sentido antropofágico cultural, por el cual nos alimentamos de la cultura ajena para crear cultura propia.

- Ejemplificamos diversas manifestaciones artísticas relacionadas con la vida y la cotidianidad, aproximándolas a las culturas amerindias, en las que, de nuevo, todo lo cotidiano está impregnado de simbología y arte, cada organismo tiene su papel definido y se encuentra expandido en el espacio formateando la concreción cosmológica holística, en la que la concepción individualizada de la realidad funciona como un todo diferente de la suma de las partes que lo componen.

- Los componentes relativos a la forma, al material y a la simbología que propusimos desvelar conllevan al universo conceptual, repleto de códigos. Para identificar el arte que se nutre de la floresta tropical, hemos tenido que vivenciar el *paisaje original*, para comprender que las propuesta artísticas donde el arte y la vida están fusionadas son las instalaciones, las performances, las *instauraciones*, aquellas de carácter efímero, con la materialidad y su organicidad —el arte como sanación y la utilización de objetos por sus conceptos, debido al poder mágico contenido en ellos—, entre otros.

De ese modo, seleccionamos la concepción de la naturaleza como entorno no transformado, como nuestro territorio de actuación, para extraer de ahí todos los conceptos generadores de vínculos entre las manifestaciones culturales indígenas y el arte contemporáneo, y trazar una cartografía de las conexiones. Esto nos ha permitido poder ampliar la noción de arte a partir de algunos conceptos:

- En principio, ha sido necesario comprender ciertas singularidades del arte brasileño. Para ello, empezamos por introducirnos en la antropofagia cultural de la contemporaneidad existente en Brasil y descubrimos, como hemos revelado en nuestro trabajo, que el canibalismo tiene un hilo conductor desde el descubrimiento, concepto creado por Oswald de Andrade, a la modernidad brasileña, por medio de la recuperación simbólica del canibalismo Tupinambá, que

impulsó la concepción del *Manifiesto Antropófago* por el que se plantea devorar el otro, en este caso, comerse al europeo, instaurando una nueva lectura del descubrimiento de Brasil. Concretando una forma de beneficiarse de las influencias europeas en la medida exacta, sin que se produzca la pérdida de la propia identidad. Varios artistas contemporáneos tienen en su producción artística influencia de la antropofagia, como los seleccionados para este trabajo Hélio Oiticica y Lygia Clark; de forma particular, a partir de nuestra investigación, hemos seleccionado las manifestaciones de Lygia Pape para representar ese concepto.

- Identificamos la figura del chamán como el personaje principal de una aldea; depositario de la cultura y el rito, responsable de mantener la cultura viva, por medio de los rituales; se configura, así, como el responsable de interrelacionar el mundo paralelo sobrenatural y el mundo real y cotidiano, actuando como eslabón que conecta el cuerpo con el alma, que amplía el poder curandero. Él es el poseedor de la tradición y el mito; ya que en la reedición y actualización del mito se encuentran los poderes de curación, individual y colectiva. Este proceso se realiza a través del ritual, de la narración mítica. Dentro de esa concepción de sanación encontramos diversos artistas entre los que hemos seleccionado los tres más representativos, Lygia Clark, Bene Fonteles y Amélia Toledo.

El mito, como la columna vertebral del campo psicológico de la aldea, es el que orienta y justifica el presente. Hemos considerado el mito, por tanto, atendiendo a su concepción de “narración maravillosa”, aquella que se sitúa fuera del tiempo histórico y que interpreta el origen o el funcionamiento del mundo en que se habita.

- El artista brasileño que tiene la mayor conexión con el mito, cuyas propuestas artísticas desarrolladas tienen una agudizada vena literaria, es Tunga. Sus *instauraciones* están sedimentadas con narraciones, y muchas veces se encuentran inacabadas, creando una zona de conexión en la que sus obras dialogan entre ellas, y una participa de la otra, haciendo perder la noción cronológica y la temporalidad históricas; tal y como percibimos en los mitos indígenas, que hemos considerado también como fábulas, de gran contenido literario o artístico —por ello no es casual que en la antigüedad clásica los mitos fuesen narrados utilizando el lenguaje poético—, que condensan las realidades humanas y los fenómenos de la naturaleza. En consecuencia, nos ofrece pistas

para la ubicación psicológica de los aspectos universales de la propia naturaleza humana, de su origen, de su situación en el universo y de los funcionamientos locales de una comunidad.

Hemos querido subrayar en nuestro trabajo la concepción de naturaleza como entorno no transformado, al mismo tiempo que no delimitamos el territorio geográfico de forma biológica, sino que, en este trabajo, naturaleza sería toda y cualquier cosa que emana de ella, tal como la cultura con todos sus códigos, que activa nuestros sentidos, como la visión por los colores, la luz, los olores puros advenidos de selva. Vale señalar, en consecuencia, que en medio de la floresta entramos en una especie de trance de sinestesia.

La naturaleza representa la cuna nativa, donde el artista contemporáneo articula sus estrategias para hacer surgir, de ese territorio, una operación de actualización de las vías oriundas de la cultura de herencia, para posicionarse de frente ante su paisaje primordial, en una actuación instauradora de trabajos creativos vinculados con la vida cotidiana, reactualizando dentro de las urbes formas de vivir en equilibrio por medio del arte, donde nos sentimos nutridos, de forma umbilical, por el paisaje original.

- Ese paisaje referente a nuestras raíces, que nos ubica en la cosmología originaria, aunque sea por medio de un pequeño fragmento en nuestro subconsciente, se constituye como la matriz existencial y organiza nuestra relación con el universo. En Brasil, el artista que asume ese posicionamiento con más radicalidad es Hélio Oiticica.

- En la Amazonia hemos vivenciamos la intensidad de los colores y una luminosidad distinta, muy fuerte, que, incluso con gafas oscuras, teníamos la sensación de necesitarlas y nos sentíamos tentados de ponérmolas otra vez; ahí entendimos el significado de la cromaticidad absoluta. Y por el idioma se definen los colores: curiosamente encontramos términos en la cultura Tupí para designar pájaros en función de su colorido. Esos colores puros y deslumbrantes, excitantes, los hemos identificado en la obra de Oiticica.

Así pues, entendemos que la investigación y la intuición, motivadas por la propia vivencia de la autora, y por las experiencias que la enriquecen, que en origen la animaron a iniciar la realización de esta investigación, se consolidan en un proceso en el que la reflexión en la que aboca la investigación nos demostró, como

vimos arriba, la forma de solventar los objetivos fundamentales, para confluir en los particulares de ese trabajo:

- Siendo así, nuestro trabajo, paulatinamente se ha sido edificando por medio de la realización de nuestros objetivos. Hemos desarrollado una aproximación al espacio natural como promotor de realizaciones artísticas y hemos desvelado algunos fenómenos generados por la búsqueda de la comprensión de las manifestaciones fenomenológicas contenidas en la subjetividad trascendental que hay en la naturaleza.

- Como también hemos revitalizado los sistemas simbólicos identificados, por medios de los conceptos seleccionados originarios en la naturaleza y hemos desarrollado una interconexión con nuestra propuesta. Así, mediante las concepciones seleccionadas, creamos una dialéctica con las propuestas artísticas de aquellos artistas contemporáneos que se interesan por la recuperación de las vías creativas y culturales ancestrales.

- Además, hemos analizado la personalización de las principales vías de actuación de las propuestas contemporáneas, con sus estrategias de desarrollo y la lectura de los trabajos artísticos contemporáneos. Hemos considerado la sistematización de las poéticas creativas, particularizando en las referidas a las propuestas en las que el componente orgánico tiene un protagonismo que trasciende de su mera consideración como simple material.

Para sistematizar el análisis de la obra artística, además de reunir a distintos autores teóricos brasileños —tales como Mário Pedrosa, Paulo Herkenhoff, Agnaldo Farias, Fernando Cocchiarale, Celso Fafaretto, Maria Alice Milliet, entre otros—, ha sido de vital importancia la inclusión de los textos y los pensamientos de los artistas seleccionados, así como la propia inserción de la autora en el trabajo desde la propia reflexividad (tratando de no contaminar el campo de estudio).

Todo lo expuesto, nos ha obligado al establecimiento de metodologías diversas, como por ejemplo las antropológicas, por dos razones: por un lado, por la propia condición de arte indígena y, por otro, debido a los conceptos utilizados y la importancia de la intersubjetividad. Así, hemos orientado el trabajo hacia una progresiva homogeneización en el empeño de que este no dé lugar a una visión fragmentada y sin la necesaria interconexión. También ha sido fundamental evitar

una visión *contemporánea centrista* que, aunque ha sido inevitable en parte por la conformación de la perspectiva de la autora, nos ha permitido realizar una visión desprejuiciada de las culturas primigenias.

Igualmente, la metodología seguida es de naturaleza teórico-práctica. Se compagina el estudio, el análisis y la investigación dentro del marco teórico existente, con la práctica, en la recogida de material documental y testimonial por la autora, adquirido gracias a los contactos realizados tanto con algunos de los artistas contemporáneos seleccionados, como con miembros de etnias de la floresta y con técnicos y especialistas en el trabajo de campo. Asimismo, se ha hecho necesaria la utilización de la metodología de observación participante para la mejor comprensión de la cosmología amerindia con investigación *in loco*.

De esa manera, hemos realizado una estancia entre los meses de julio y agosto de 2013<sup>362</sup>, invitada por el Museo Antropológico, en la que emprendimos, junto con algunos investigadores brasileños, una investigación de campo en la Amazonia, más precisamente en la región denominada Alto Xingú, específicamente con las comunidades amerindias de Yawalapiti y Kamayurá. Esa investigación de campo ha proporcionado otra forma de pensar a través de la experiencia, con aportaciones vivenciales y de mucha intensidad, vitales para las concreciones de las ideas y la comprensión del universo amerindio (aportaciones que se pueden encontrar en el Apéndice).

Asimismo, la naturaleza en nuestra investigación ha demarcado la cartografía del territorio artístico trabajado; hemos enfocado las propuestas artísticas contemporáneas instaurando un diálogo con el paisaje vivencial de las culturas amerindias de Brasil, hemos identificado las confluencias, entre ellas y a partir de ellas, observando la intimidad entre unas y otras, así como el grado de conexión del arte contemporáneo con sus orígenes. En ambos casos, ha sido, por lo tanto, el arte que surge directamente de la naturaleza, algunas veces por la materialidad, no obstante, principalmente por los conceptos.

Así, en este regreso conceptual y vivencial al paisaje original, se produce el reencuentro del arte contemporáneo con las culturas y, específicamente, con el

---

<sup>362</sup>Nos gustaría aclarar datos de las fechas, en 2013 yo estaba matriculada en otro programa de doctorado que no había plazos para la lectura de las tesis, programa extinto. Ha sido posible una adaptación al programa de Historia y Arte, del cual presento la tesis.

arte de las poblaciones que aún habitan en este territorio, aunque hayan sido afectadas por grados débiles de aculturación.

Por lo tanto, estas confluencias se producen al encontrarnos en ámbitos que se consolidan como comunes, por la simple vivencia común en el espacio natural poco o nada colonizado —en el que la esencialidad pre-civilizatoria y las energías primarias que emanan de la naturaleza aún están vigentes—. Estos ámbitos comunes influyen a ambas culturas, a pesar de la distancia cronológica existente entre nuestro mundo contemporáneo y la floresta vírgen.

También, hemos percibido la cultura como alimento esencial de nuestra supervivencia, en equilibrio con nuestros valores identitarios; nutrición que sacia el hambre personal y colectivo, al traer a la luz conceptos de nuestra ascendencia, y que instaurando el sentimiento de pertenencia sociocultural, la *brasilidad* latente en nuestra cultura, nuestro alimento de subsistencia inmaterial. Este concepto fue creado por Oswald de Andrade, y se encuentra en *La inconstancia del alma salvaje*, obra de Viveiros de Castro, o en los textos de Suely Rolnik, entre otros.

Asimismo, hemos comprobado que a pesar del desgajamiento producido entre el hombre moderno y su lugar de origen —ruptura que se constituye en el motivo de la obra de Lévi-Strauss, ampliamente citada aquí—, aun en lo que se refiera al lugar que ocupa el arte, continúan resonando, e incluso teniendo plena vigencia, las claves originarias de la identificación del hombre con su medio natural; es decir, que el hombre continúa siendo naturaleza.

Esto demuestra que el arte permanece siendo el lugar en el que se mantienen las claves inmutables de la esencialidad humana. Que estas claves atraviesan los siglos y las contingencias históricas. Y que, a través del arte, es posible realizar permanentemente el viaje de ida y vuelta desde nuestra realidad contemporánea hasta los orígenes que sobreviven, no solamente físicamente en regiones de nuestro planeta, depositados y vivos en determinadas comunidades cuya cultura continúa identificándose con las civilizaciones primordiales; sino, y tal vez esto sea aún más importante, que estos orígenes comunes permanecen en nuestra esencialidad humana profunda —sobre lo que Jung articula su monumental obra.

Por ello el arte, a pesar de los continuados anuncios sobre su muerte, continúa teniendo plena vigencia, y esta vigencia puede venir dada —a diferencia

de las premisas que identificaron a las vanguardias históricas, o quizás esta sería la consecución contemporánea de los procesos vanguardistas—, por el mantenimiento y la amplificación en la investigación sobre el ser humano, como detentador de esa esencialidad íntima común con la naturaleza.

De esta manera, asistimos a la confluencia entre los artistas contemporáneos y los habitantes de la floresta (en una relación sincrónica), confluencia que se establece sin renunciar —al menos en aspectos esenciales— a la procedencia cultural e histórica de cada uno de ellos, en sus evoluciones a lo largo del tiempo (relación diacrónica).

Es evidente que estos ámbitos han sido seleccionados por su valor y fuerza espiritual entre culturas de la floresta; por ejemplo, por una mayor explicitación de las imágenes ofrecidas sobre los pueblos indígenas, así como por una mayor sistematización sobre los objetos artísticos en general. No obstante, en este trabajo se trata más de la creación de una estructura conceptual a partir de la cual se pudiese comenzar a atar cabos hasta los artistas contemporáneos.

Al que le añadiríamos un cabo más, que los engloba y es fundamental, que es la demostración de que el arte es el lugar en el que se mantiene la esencia permanente del ser humano, no obstante, el ser humano se funde en la naturaleza y penetrar en ese territorio conceptual y vivencial es volver a la propia esencia.

## **7. 1. Futuras Líneas de Investigación.**

En el desarrollo de nuestro trabajo nos hemos encontrado con temas bastante sugerentes y hemos vislumbrado diversas posibilidades de ampliación y profundización, mediante las claves sobre las que hemos discurrido en este trabajo e, incluso, con otras perspectivas.

Así, apuntamos algunas posibilidades de futuras líneas de investigación, que se centrarían en la profundización de las líneas ya iniciadas, así como en la inauguración de otras complementarias. Tales como:

- La profundización en los temas tratados referidos a los sistemas míticos y ritualistas de las culturas amerindias de Brasil. Se podría profundizar con más trabajo de campo (más estancias en aldeas indígenas), así como con la ampliación

de la bibliografía utilizada por autores contemporáneos y las consultas con los especialistas en el trabajo directo con los pueblos indígenas de Brasil.

- El análisis pormenorizado del material visual (artístico y cultural), ofrecido en la investigación, referido a los pueblos que habitan la floresta, aun considerando que, en algunos casos, por tratarse de elementos del acervo ritual reservados a determinados individuos de la comunidad indígena, estos son ocultados a las personas ajenas a la misma.

- La ampliación del hecho conceptual y fenomenológico que simboliza la relación entre la naturaleza, los pueblos que la habitan y las propuestas contemporáneas, para que sea lo más completa y rica posible.

- En paralelo a la línea enunciada anteriormente, podremos ampliar la nómina de los artistas contemporáneos seleccionados, para que, análogamente, las repercusiones constatadas en la investigación, entre naturaleza y arte contemporáneo, sean más amplias y profundas.

- Iniciar un espacio en la investigación en el que se aborde la discusión sobre los sistemas de pensamiento que, desde Europa y la Civilización Occidental en general, se aproximan o se han aproximado a la experiencia psicológica, simbólica y espiritual de la Naturaleza.

- Igualmente, según la línea anterior, también podemos ampliar una parte de la investigación y dedicarla al análisis de aquellas propuestas artísticas que, en el mundo occidental, y muy especialmente en el mundo moderno, han incidido sobre este interés por los ámbitos de la naturaleza originaria.

- Vislumbramos diversas posibilidades de ampliación y profundización de esta investigación mediante las claves que identifican los fenómenos del ritual y los espirituales de los habitantes de la floresta.

- Como también, desarrollar una investigación de las manifestaciones artísticas de otros países, como la obra de Ana Mendieta (Cuba), entre otros, y de artistas vecinos de la Amazonía, que sumaría de forma significativa y podría corroborar nuestra tesis.

- Es interesante resaltar la posibilidad de ampliación de este trabajo en la profundización de los valores estudiados en cuanto a su influencia en la apreciación de las artes primitivas en el mundo occidental y en el surgimiento de

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

determinados movimientos artísticos, por ejemplo, en el Cubismo o en el Expresionismo.

Así, hemos trazado las líneas que podríamos atravesar en un mapa desconocido, donde día a día pretendemos desbravar nuevos caminos del conocimiento del arte, que sale de las entrañas de la naturaleza, donde nosotros, los humanos, somos naturaleza. Y conocer de cerca nuestra identidad, por medio de la alteridad, fortalece nuestro sentimiento de pertenencia; y que a través del arte podamos habitarlos a nosotros mismos.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

## **8. TRADUÇÃO BRASILEÑA**

## 8. 1. INTRODUÇÃO

### 8. 2 Apresentação da pesquisa.

O presente trabalho apresenta uma pesquisa que enfoca o confronto de duas realidades estéticas e culturais muito distantes cronologicamente<sup>363</sup>, coexistentes com uma certa arte contemporânea e de uma certa arte dos aborígenes, particularizada naqueles que habitam no Brasil atualmente.

Arte contemporânea inserida no marco da cultura ocidental e suas realidades de desenvolvimento tecnológico e industrial; e arte e culturas indígenas que ainda sobrevivem nos espaços naturais da selva e principalmente no *cerrado*<sup>364</sup> brasileiro, que ocupa mais de 20% do país.

A pesquisa, que responde ao título *A Arte que nasce da natureza. Arte contemporânea e culturas da floresta*, aborda os marcos de referência que identificam essas duas realidades artísticas, identificando analogias que fazem com que exista uma naturalização comum para ambas. Nosso enfoque concretiza um marco de diálogo com a natureza entendida como território artístico, uma vez que a natureza é o espaço que justifica as propostas artísticas contemporâneas que nos interessam e a paisagem de vivência das culturas indígenas do Brasil. Em ambos

---

<sup>363</sup> Aplicamos aqui o termo cronológico como um cálculo ou registro de tempo para nos referirmos à sua permanência no tempo; já que, em um caso - das culturas indígenas - percebemos que certos valores culturais são mantidos desde a origem e que nessas culturas quase não existe a necessidade de desenvolvimento industrial e tecnológico, o que definitivamente não os torna nem melhores nem piores, simplesmente diferentes das culturas com esses desenvolvimentos; enquanto na cultura ocidental encontramos como uma de suas características mais evidentes sua evolução permanente, do ponto de vista material, como consequência da idéia de *progresso*. De forma alguma pretendemos vincular nossa visão à teoria evolucionária. Para nós, cada sociedade tem seu próprio processo evolutivo, e estamos interessados em conceitos ligados à psique e à intersubjetividade humana.

<sup>364</sup> O cerrado brasileiro pode ser considerado como estando em um contínuo estado mágico de eterna primavera, é quente, semi-úmido, diferenciado por uma estação chuvosa e uma estação seca. A região, que atinge 1.916.900 km<sup>2</sup>, tem sua paisagem formada por extensas savanas tropicais, misturadas com florestas de galeria e vales fluviais, e está localizada no centro do país, incluindo o estado de Goiás, o Distrito Federal, a maior parte do Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e o Tocantins, a parte oeste de Minas Gerais e Bahia, a parte sul do Maranhão e Piauí, pequenas partes de São Paulo e Paraná. Ela é composta de uma grande variedade de vegetação. As árvores mais características têm troncos torcidos cobertos por casca grossa e as folhas são geralmente largas e rígidas. Muitas plantas herbáceas têm raízes extensas para armazenar água e nutrientes, características que servem para a adaptação aos constantes incêndios que varrem a paisagem do cerrado, e assim eles são capazes de brotar novamente após o incêndio. PortalBrasil (Governo Federal do Brasil) (<http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia>) 10/07/2010).

os casos, trataremos, portanto, da arte que surge diretamente da natureza. Em relação aos povos indígenas, por ser este seu meio de vida cotidiana. Em relação à arte contemporânea, interessa-nos o âmbito que está diretamente ligado à natureza ou que se nutre dela, de uma forma ou de outra, física ou conceitualmente. E, mais concretamente, pela necessidade de estreitar e esboçar corretamente o objeto de estudo que propomos: nos referimos aos espaços naturais das regiões tropicais do Brasil.

No entanto, vamos contribuir com um apêndice final para fazer uma viagem por diversas etnias ameríndias brasileiras, a fim de concretizar como se estabelece esse diálogo entre o contemporâneo e o ancestral, que se dá em uma diversidade permanente de propostas artísticas surgidas em contextos nacionais diversos.

O panorama considerado mostra-nos especialmente interessante devido a ainda o que podemos encontrar, nas regiões de floresta tropical do Brasil, regiões virgens ou pouco colonizadas pela civilização ocidental, chegando a existir, na atualidade, povos indígenas ainda não contactados<sup>365</sup>.

A partir daqui se inicia uma pesquisa com uma dupla orientação: sincrônica e diacrônica. Sincrônica entendida como a coincidência dos feitos e dos fenômenos do tempo e diacrônica enquanto pelos fenômenos que ocorrem através do tempo. Essa dupla orientação está motivada porque a pesquisa se compromete com a identificação dos fenômenos e feitos que, sendo patrimônio dessas culturas primitivas, se constituem como fenômenos e feitos igualmente vigentes para a arte contemporânea. Para tanto, necessitamos utilizar uma orientação sincrônica em que podemos observar a efetividade, desde nossa contemporaneidade<sup>366</sup>, de

---

<sup>365</sup> Apesar de ser uma questão bastante complicada e complexa, que não iremos aprofundar nesta pesquisa, temos dados do governo brasileiro que indicam que "hoje no Brasil há pelo menos 46 referências a 'índios isolados'". Esse é o nome dado àqueles cujo contato com a instituição indígena oficial (Fundação Nacional do Índio - FUNAI) não foi estabelecido. Não se sabe exatamente quem eles são, onde estão, quantos são e que idiomas falam. O que pouco se sabe é que cerca de 26 dessas referências são encontradas em terras indígenas já demarcadas ou com algum grau de reconhecimento por órgãos federais. E, dos 46, 12 foram confirmados pela FUNAI. Isso não significa que esses grupos étnicos nunca tiveram contato com a sociedade desenvolvida do ponto de vista material, industrial e tecnológico, mas significa, acima de tudo, que eles tomaram a opção de viver longe, isolados da cultura dos 'brancos'. Fuente: Instituto Socioambiental Povos Indígenas no Brasil. <http://pib.socioambiental.org/pt/c/faq#9>. Acesso em 25/10/2011].

<sup>366</sup> Em antropologia, essa posição do observador seria considerada dentro de uma visão *ética*, aplicando idéias e conceitos que são significativos para o próprio observador, fazendo parte da análise de suas próprias categorias; e *emic* em relação à visão de mundo dos participantes nativos. Entretanto, esta pesquisa adquire seu significado na medida em que se desenvolve a partir de um profundo compromisso com os sistemas pertencentes aos povos indígenas, já que se trata de considerar como estes constituem o fato germinal, no qual a natureza é a essência da arte

ambos panoramas culturais e de seus produtos artísticos para poder identificar os elementos comuns e seu funcionamento. Igualmente, é necessária uma orientação diacrônica para poder situar no tempo cada espaço cultural investigado, a fim de encontrar o evidente processo evolutivo que, partindo dos povos primitivos, vem afluir em nossa contemporaneidade, demonstrando assim a permanente vigência dos sistemas míticos arquetípicos em nossas sociedades.

Declaramos que, no trabalho, nos referimos com frequência aos povos que habitam a natureza aplicando-lhes o termo “primordial” ou “primogênito”, quer dizer, a referência aos povos “primitivos” ou primeiros, que se constituem como princípio fundamental das culturas que vivem na natureza. Esse termo é especialmente apropriado por duas razões:

- A primeira razão se deve a sua significação etimológica, no que se refere ao *originário* ou *primitivo*. Pelo que, em sua entidade originária, estamos indicando que, por um lado, se constituem como a origem das evoluções artísticas, que terão suas correlações e solução final e de reatualização nas propostas que sejam tratadas através dos artistas contemporâneos abordados neste trabalho (visão diacrônica). E, por outro lado, porque trazem sua origem de algum lugar, no que, tratando-se de *O que nasce da natureza. Arte contemporânea e Culturas da floresta*, já nos indica a irresolúvel intimidade para estes povos entre a paisagem que habitam e as visões que desde esta paisagem comum à cultura indígena e as propostas contemporâneas nos possibilitam observar as reatualizações das cosmovisões desenvolvidas em ambas as culturas (visão sincrônica);

- Uma segunda razão que nos levou a selecionar o termo “primordial”, sobre o mais usual “primitivo”, tem a ver com a maior afinidade que a orientação deste trabalho tem com as concepções antropológicas que se concentram na Teoria da Difusão, na qual considera-se que os temas míticos são transportados através dos deslocamentos dos povos. E com as teorias referidas ao desenvolvimento paralelo que concebem a aparição simultânea dos mitos em distintos lugares contemporaneamente<sup>367</sup>, que se distanciam da Teoria Evolucionista, de inspiração marxista, segundo a qual os povos vão evoluindo,

---

contemporânea. Portanto, nesta pesquisa há também um interesse em abordar os pontos de vista *emic* (Nattiez, Jean-Jacques (1987)). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (*Musicologie générale et sémiologie*, 1987). Traduzido por Carolyn Abbate (1990).

<sup>367</sup> Cf. CAMPBELL, J. , *As Máscaras de Deus. Mitologia primitiva*. Aliança: Madri, 2000. Também pelo mesmo autor e completando esta monumental obra, publicada pela mesma editora:

desde o estado mais rudimentar ou primitivo até o mais evoluído, correspondente às nossas sociedades modernas.

Outra perspectiva que é importante assinalar de forma bastante sucinta, como ilustração, e a do relativismo, que segundo o Dicionário Crítico de Ciências Sociais<sup>368</sup>, organizado por Román Reyes, em linhas extremamente gerais, se define a partir daquilo que uma sociedade considera que forma parte de sua cosmologia; justificando, desta maneira, suas crenças e seus costumes, depende, por tanto, de forma essencial, da sua própria disposição ou das condições particulares de sua vida (sua peculiar constituição, seu tempo e lugar, sua cultura, seu meio social, sua forma de vida, etc.).

Essa perspectiva nos conduz à importância de reconhecer as diversidades, social e cultural, existentes em cada sociedade. Mínimos detalhes podem modificar de forma significativa os hábitos cotidianos e os modos de pensar a que estamos familiarizados. Ultimamente, temos múltiplos meios de comunicação que invadem nossa vida e reverberam em nosso entorno; nos fazem modificar nossa rotina, quase que diariamente, dando lugar a múltiplas maneiras de abordar cada objeto de estudo.

É necessário matizar que este trabalho de pesquisa pretende abordar desde a ortodoxia do âmbito das ciências relacionada com a disciplina Antropológica (Antropologia Cultural, Antropologia Social, Etnologia, Etnografia...), apoiando-nos em algumas de suas sistematizações metodológicas. As utilizaremos como plataformas que nos sustenta diante da necessidade de realizar determinadas análises que necessitam ser estruturadas para sua melhor compreensão.

Conceitualizar a natureza dentro do território brasileiro é uma tarefa complicada como define o antropólogo Damatta:

Investigar as representações da natureza da sociedade brasileira é um projeto vasto, fascinante e extremamente complexo. Para muitos talvez seja uma tarefa

---

<sup>368</sup> REYES, Román (Dir.), *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4. Madrid-México: Ed. Plaza y Valdés, 2009.  
Disponível em: <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/relativismo.htm>. [Acesso em 05/02/2012].

impossível, já que o Brasil é um país continental dotado de grande variedade regional e uma sociedade com gritantes diferenças sociais.<sup>369</sup>

Além do mais dito por DaMatta, não podemos esquecer os fatores culturais, bastante singulares, que abarcam a diversidade, além dos processos migratórios que afetam o país, tema desenvolvido nos capítulos da tese.

Dessa maneira, é necessário matizar que, ao falar de natureza, esta é considerada não desde o ponto de vista biológico, ecológico ou social – certamente não se pretende entrar em uma discussão social, econômica ou ambiental – se não como paisagem psicológica e simbólica<sup>370</sup>, que afeta e influi diretamente nas manifestações artísticas contemporâneas e dos povos que a habitam – que se nutrem de seus domínios, de seus materiais e de seus fenômenos.

Essa paisagem psicológica tem a ver diretamente com o universo íntimo e sobrenatural do ser humano, como o inacessível e inexplicável, assim como os sentimentos que nos movem: as alegrias, as tristezas, os medos, as frustrações. A forma como interagimos com nosso entorno. O que nos interessa, sobretudo, é a forma em que o indivíduo atua, como se expressa, como são as manifestações artísticas que podem relacionar o homem e a natureza de forma direta, por meio de conceitos vinculados diretamente à natureza por meio do inconsciente coletivo.

Outro termo que necessita classificar-se de antemão é a de “cultura da floresta”. O termo “cultura”<sup>371</sup> é palavra que provém do latim *colere* que significa cultivar e se refere ao cuidado do homem com a Natureza e com Deus. Nos interessa matizar que falamos do segmento que, na concepção atual da palavra, se refere e é sinônimo de “civilização”, dos desenvolvimentos artísticos que, como havíamos apontado antes, se nutrem indissolúvelmente do espaço natural; e ainda mais, entre essas produções artísticas nos fixaremos especialmente, também como anunciado mais acima, naquelas com mais alto grau de carga psicológica.

---

<sup>369</sup> DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 91.

<sup>370</sup> Há teorias mais atuais que lidam com a intersubjetividade, talvez outra forma de conceituar o que chamamos de paisagem psicológica e simbólica para pesquisas futuras.

<sup>371</sup> Segundo Leslie White, o conceito de cultura é paralelo ao conceito de psicologia: "são duas formas completamente diferentes de fazer ciência em relação a coisas e eventos - objetos e atos - dependentes da simbolização". Por um lado, percebemos que o autor os identifica como psicologia se os considerarmos a partir da relação que têm entre si, independentemente de estarem sendo desenvolvidos em sua formalização. Em primeiro lugar, estamos interessados nos caminhos traçados na formalização do conceito que está surgindo na dissociação dos dois conceitos científicos.

A definição de cultura mais comum é a formulada por Edward B. Tylor<sup>372</sup>, segundo a qual cultura é “todo aquele complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, leis, costumes e todos os demais hábitos e habilidades adquiridas pelo homem como membro da sociedade”.

A palavra “floresta” será especialmente rentável por referir-se mais do que a floresta ou selva<sup>373</sup>, a uma paisagem frondosa, diversa, densamente povoada por uma fauna e uma flora diversificada, de extrema variedade biológica e grande espessura, que consideramos mais descritivo e adequado ao território que nos interessa, como detentor da cultura, que é o bosque ou selva.

Todo o trabalho pretende acabar oferecendo resultados que se concretizam na visão das influências existentes entre a arte que surge das culturas primordiais, e neste caso, indígenas do Brasil, que ainda podemos encontrar em distintas regiões do país, e certas orientações da arte contemporânea brasileira, considerada internacionalmente como uma das vertentes mais inovadoras e ricas, como é o caso de Helio Oiticica, Lygia Clark, Tunga e Lygia Pape.

Para chegar ao propósito enunciado, selecionamos como elementos que tiveram como pivô central o processo comparativo de análise e pesquisa. São aquelas manifestações artísticas que expressam aspectos relacionados aos sistemas onde se situam as realidades paralelas que constituem e nutrem os

---

<sup>372</sup> TYLOR, Edward B., “La ciencia de la cultura”, en J. S. Kahn (comp.): *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama, 1975.

<sup>373</sup> A vegetação brasileira original está agrupada em dois grandes grupos. A floresta e o campo, que ocupa mais de 60% do território, é composto de cinco tipos de vegetação:

- Existe a floresta tropical, localizada na região amazônica, com vegetação característica de áreas com altas temperaturas (média 25°C) e chuvas frequentes, bem distribuídas por ano.
- Outra vegetação é a floresta de Araucária (ou pinheiro), que aparece no sul do país, com regiões mais altas e clima frio, temperado e chuvas regulares.
- Há também a floresta semidecídua, encontrada em áreas com duas estações, a zona tropical e subtropical. Esse tipo de vegetação é caracterizado pela perda de folhas em 20% a 50% das árvores durante a estação seca.
- Já as florestas decíduas são caracterizadas por duas estações distintas, a chuvosa e a seca, mas a maioria das árvores perde suas folhas durante a estação seca.
- Agora a vegetação pradaria é composta de savana, conhecida no Brasil pelos nomes dos campos ou cerrado. Localizada principalmente no centro-oeste, este tipo de vegetação é característica de áreas que têm aproximadamente seis meses de estação seca por ano.
- Mais um tipo de vegetação que está localizado no nordeste do Brasil, Estepa Savana, é coberto com cactos de árvores e uma camada de cobertura de grama.
- Outra seria a Estepe, a vegetação é de gramíneas, arbustos e videiras.
- E finalmente, a Campinarana, que significa “falsa” no chão e cobre a região mais chuvosa no Brasil, onde as temperaturas são altas, com média de 25°C.

Essa variedade de vegetação é explicada pelo vasto território brasileiro (8,5 milhões de quilômetros quadrados) e sua diversidade climática. Governo brasileiro- Diversidade regional <http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia/biomas-e-vegetacao/diversidade-regional/print22/07/2011>.

âmbitos míticos, do ritual e simbólicos próprios das culturas da floresta e que identificam as propostas artísticas contemporâneas.

Para isso, o trabalho se estrutura através de uma série de temas que articulam os desenvolvimentos comparativos e de aproximação entre as culturas da floresta, e particularmente de suas manifestações e propostas artísticas contemporâneas. Esses temas estão selecionados entre eles que, identificam genericamente os povos primordiais das regiões brasileiras, se referem àqueles âmbitos de sua cosmovisão metafísica: o mito, o rito, o xamã, a antropofagia, a natureza, a cultura, a fenomenologia e a simbologia da floresta, estabelecendo assim os espaços dos quais se estabelecem as confluências nas propostas artísticas que são consideradas como paradigmáticas para a pesquisa.

Alguns temas foram transformados diretamente em capítulos, como é o caso do mito, o rito, o xamã, a antropofagia, a natureza e a cultura, enquanto que outros atravessam transversalmente todo o trabalho, como é o caso da fenomenologia e da semiótica. Não obstante, as fronteiras entre um capítulo e outro são maleáveis e as obras artísticas vão se encaixando melhor em um capítulo, mas poderia fazer parte de outro. Dessa maneira, dividimos a tese em nove capítulos e um apêndice: 1. Introdução; 2. A vigência da origem; 3. O canibalismo brasileiro dos Tubinambás até a contemporaneidade; 4. O homem da floresta e a cosmologia da natureza; 5. As narrações do bosque; 6. A cultura da natureza; 7. Conclusões; 8. Tradução Brasileira; 9. Bibliografia; 10. Apêndice.

A presente introdução se compõe de antecedentes, apresentação do trabalho, hipóteses e objetivos, justificativa do tema e a metodologia necessária para a realização do trabalho.

No primeiro capítulo começamos com a apresentação e, em seguida, por meio da hipótese e dos objetivos, mostramos nossa ideia e a forma em que obtivemos os resultados. Na continuação, os antecedentes e a justificativa, devido a utilização de uma pequena autobiografia da autora como metodologia de pesquisa com a qual se justifica em sua maior parte a escolha do tema e, por fim nosso pluralismo metodológico.

No segundo capítulo, "A Vigência da origem", entramos diretamente nos temas escolhidos dentro da relação entre arte e natureza. Na primeira parte do capítulo dois denominada "A Arte da Floresta", falamos sobre a relação das

culturas da floresta com a natureza, considerada como a fonte insuperável que nutre seus habitantes de tudo o que necessitam para a sobrevivência. Assim, a natureza é o detentor de todos os significados, tanto materiais quanto espirituais, ela é o nutriente essencial da vida. O cotidiano dos povos da floresta tudo é baseado na natureza, o ritual, a caça e a arte – que está vinculado, por sua vez, ao uso doméstico. Aflorando, desta forma, um leque de objetos artísticos de uso cotidiano em íntima relação com o território habitado<sup>374</sup>.

Na segunda parte do mesmo capítulo, "A arte redimida", procuramos identificar alguns processos de reatualização, algumas chaves do diálogo homem-natureza e arte, que surgem a partir das Vanguardas Históricas, abrindo novas vias para a arte. Foram do nosso interesse os aspectos que começam com o Cubismo e o Expressionismo. Não obstante, em nosso trabalho, procuramos ir mais além da evolução ocidental da arte, abordando artistas que se nutrem diretamente da natureza, convivendo na mesma paisagem existencial, desencadeando uma relação sincrônica entre os artistas contemporâneos e as culturas da floresta. Nos interessamos pelos processos psíquicos e pelos âmbitos míticos e mágicos, nos quais todos os símbolos devem ser observados em seu conjunto e transcender seus valores estéticos. Nos interessam os poderes sobrenaturais em cada aspecto da vida e o caráter mágico-sagrado da arte. Os artistas incluídos nesta pesquisa são: Lygia Pape, Lygia Clark, Bené Fonteles, Amélia Toledo, Tunga e Hélio Oiticica.

No terceiro capítulo, "O canibalismo brasileiro do povo Tupinambá rumo à contemporaneidade", abordamos o tema da antropofagia, entendida como um conceito cultural. Na seção um, "Antropofagia Cultural", traçamos algumas pinceladas sobre a colonização brasileira<sup>375</sup>, a relação inicial entre os europeus e os habitantes nativos<sup>376</sup> do Brasil que praticavam o canibalismo, passando pela revisão do tema no modernismo com o Manifesto Antropofágico de Oswald de

---

<sup>374</sup> O vasto território brasileiro tem vários grupos étnicos dispersos em diferentes regiões. Existe uma divisão feita pela FUNAI - Fundação Nacional do Índio - que demarca as terras indígenas existentes em várias partes do país. Trataremos principalmente das regiões incluídas na Amazônia Norte, Alto-Xingu e Tocantins-Xingu; com base no trabalho de campo realizado na região Alto-Xingu com os grupos étnicos Yawalapipi e Kamayurá.

<sup>375</sup> Aqui identificamos alguns fatores que revelam uma personalidade própria e completamente singular na sociedade brasileira.

<sup>376</sup> A designação de índios a os nativos é relativa ao equívoco europeu de pensar que desembarcavam na Índia. Os antropólogos contemporâneos utilizam a terminologia ameríndios (índios do continente americano).

Andrade e a reiteração do argumento por Paulo Herkenhoff na XXIV Bienal de São Paulo. Com a finalidade de entender a forma como este tema atravessa a criação contemporânea brasileira, selecionamos a obra de alguns artistas, elegendo Lygia Pape como um exemplo específico. Não obstante, o tema está também trabalhado no capítulo seis, seção dois, dedicado especialmente à criação do artista Hélio Oiticica.

Na seção dois do terceiro capítulo, "Lygia Pape e a latência de um olhar canibal", analisamos algumas das obras de Lygia Pape relacionadas com a antropologia, revisamos parte de sua produção artística e localizamos diversos elementos da natureza que participam no processo criativo da artista, decifrando sua própria versão da criação do universo, semelhante a dos mitos indígenas. Lygia Pape, artista especialmente apaixonada e comprometida com a cultura indígena, vincula intencionalmente seu trabalho às culturas da floresta, desenvolvendo uma série de obras que recuperam fatos históricos para a contemporaneidade.

A artista trabalhou sua criação, em palavras do teórico e crítico brasileiro Fernando Cocchiarale<sup>377</sup>, atende ao território localizado "entre o olho e o espírito"<sup>378</sup>. Possuidora de um olhar fulminante e insaciável, passou seus dias alimentando seu olhar - no sentido *Hubermaniano*<sup>379</sup> - que atua entre antropofagia cultural e antroponímia<sup>380</sup>, também cultural neste caso; para ver sua obra o espectador é obrigado a exercitar física e mentalmente o olhar. Igualmente, algumas obras ativam outros sentidos, como o tato e o olfato, especialmente.

O quarto capítulo, "O homem da floresta e a cosmologia da natureza", está subdividido em quatro seções: na seção um, "O xamã: depositário da cultura e do rito", tratamos de decifrar a figura do xamã entre os habitantes da floresta e sua influência nas culturas ameríndias, nas quais as tradições míticas possuem grande

---

<sup>377</sup> Fernando Cocchiarale iniciou sua carreira no meio cultural como artista, foi um dos primeiros artistas brasileiros a utilizar a fotografia no contexto da arte contemporânea. É também curador de arte e professor de História da Arte e Estética no curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil na PUC-RJ. Atualmente é filósofo, crítico de arte, curador e professor. Ele também atua como curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ).

<sup>378</sup> COCCHIARALE Fernando. "Entre o olho e o espírito. Lygia Pape e a renovação da arte brasileira" Texto de apresentação da página WEB de La artista Lygia Pape. Projeto Lygia Pape, 1994. <http://www.lygiapape.org.br/pt/>. 17/05/2012

<sup>379</sup> Citada no prefácio.

<sup>380</sup> Este conceito significa o contrário da antropologia e foi desenvolvido por Lévi-Strauss, como vemos no capítulo em que tratamos da artista Lygia Pape.

complexidade. Nas quais existe uma atualização baseada a partir da vivência cotidiana.

Nesse capítulo, o ritual é de vital importância, pois o xamã atua dentro desse marco. O ritual demarca um território, recorta um fragmento cultural, que promove de forma mais acessível a compreensão da complexa cultura indígena. Em resumo, o xamã é o elo entre o sobrenatural e a aldeia, o responsável por comunicar com o sobrehumano. Ademais, é ele o detentor do poder de curar. Essas facetas se encontram nas obras de Lygia Clark, Bené Fonteles e Amélia Toledo, que individualmente estabelecem as três seguintes seções deste capítulo.

Em "Lygia Clark: a Artista Xamã", na seção dois, nos interessamos primeiramente pelo vínculo que a artista estabelece com a organicidade, própria de que é natural e tem vida, sua obra estimula a percepção. Interessava-se pelos valores próprios dos elementos da natureza, como a torção, a contração e a expansão. A artista insere em sua criação a possibilidade de movimento, que envolve o conceito de natureza virgem, promovendo o encontro do espectador com seu próprio corpo, com sua própria inserção e sua ação individual e coletiva, que passa a ser suporte e obra, recuperando dessa forma a subjetividade, a relação direta com a corporeidade, adentrando-se na relação arte e vida, na qual a ação do outro formaliza a obra.

Clark penetra no universo sensorial do tato, da audição e do olfato, desencadeando o surgimento das forças psíquicas. Em sua criação, o objeto artístico recupera sua essência como um ativador das curas psíquicas por meio da sensibilização da fisicalidade e da mente, atuando sobre o indivíduo como um xamã.

Na seção três, "Bené Fonteles ou a recuperação da alma da selva", se trata sobre outro artista que tem como referência a Natureza de uma forma xamânica, recuperando os fundamentos mágicos das realidades paralelas existentes na natureza: as árvores, a água, os animais, o objeto artístico se converte em uma fonte inesgotável de informação.

A criação de Fonteles estabelece uma profunda ligação com a verdade contida nos mistérios da floresta. Há uma busca pelas raízes, na qual flui a intuição e o instinto como nas culturas indígenas, atuando no território das essências dos

conceitos que regem o universo selvagem da floresta. Todo seu processo artístico, inclusive a exposição das obras, é um ritual, no qual os materiais são extraídos da floresta, das culturas e de seu uso específico em rituais indígenas. Na concepção do artista, a "exposição" é um ritual, fundamentalmente de cura, assim, o artista trabalha acreditando que a arte tem o poder de "cura xamânica".

Finalmente, Toledo, a terceira artista que compõe este capítulo, está localizada na seção quatro, "Amélia Toledo e a força da natureza". O artista trabalha com elementos da natureza como pedras, conchas, minerais, entre outros, que também estão vinculados à cura, tanto nos trabalhos em espaços fechados como os realizados em espaços públicos e abertos, pensados para aproximar os transeuntes e transformá-los em espectadores.

Amélia translada elementos energéticos, brutos, diretamente da natureza para os parques, praças e jardins da metrópole de São Paulo, criando espaços vivenciais de cura individual e coletiva, por meio da interação entre os transeuntes, com a paisagem criada e a paisagem urbana. Em suas instalações com conchas, há um redimensionamento dos adereços indígenas para o espaço expositivo, transformando o espaço em um portador de peças gigantescas; o que os converte em territórios a serem experimentados.

El quinto capítulo, "Las narraciones del bosque", tiene dos apartados. El primero versa sobre el tema

O quinto capítulo, "As Narrativas do Bosque", tem duas seções. O primeiro versa sobre o tema "Os Mitos da Natureza". O trabalho de pesquisa considera o mito de acordo com sua concepção de "narração maravilhosa". O mito como narração que se remonta a origem dos povos, da humanidade. O Mito é a narração situada fora do tempo histórico, já que sua origem remonta ao início dos tempos, interpretando com frequência a origem do mundo, dos seres, ou de outros grandes acontecimentos que fazem alusão a um povo ou à humanidade em seu conjunto.

Neste trabalho nos interessa também destacar o mito como referência conceitual que estrutura a comunidade. No mito, o natural e o sobrenatural se articulam na mesma realidade, assim funciona como uma fábula que harmoniza a ordem celestial.

Desta maneira, nessa seção tratamos de desenvolver o significado e a simbologia do mito nas sociedades indígenas e, também, de que forma os artistas contemporâneos se alimentam desses valores para sua criação artística. Para tanto, em uma visão artística, o mito seria uma organização em imagens do sentido da vida, uma forma de visionar o universo.

Na seção dois, "Tunga: o contador de histórias", tratamos o artista, cujo universo artístico está impregnado de mistérios ocultos relativos à natureza. Sua metodologia criativa é interdisciplinar e inclui a literatura, a filosofia, a psicanálise, a magia, o teatro, as ciências exatas e as biológicas.

Na narrativa artística de Tunga, o texto participa como uma imagem que contém a propriedade de promover uma tradução da realidade. A *instauração* é a melhor palavra para descrever sua obra no que, estando em permanente processo e evolução, o artista age de forma imprevisível. É capaz de contar a mesma história de distintas maneiras ao associar novos elementos, fundir uma obra com outra, fragmentar a obra, ou simplesmente trocar a ordem dos objetos no espaço expositivo. Sua obra gira em torno da literatura, da natureza e do indivíduo. Assim, na obra de Tunga existe uma exarcebada dilatação da ideia de narração, com a utilização de elementos que contêm magia e mistério, que se entrelaçam em um amplo jogo de linguagem, que procura fundir a realidade e o imaginário, semelhante à mitologia indígena, com os mitos da natureza.

Dentro do capítulo seis, denominado "A Cultura da Natureza", também se encontram duas seções. Na primeira, "Natureza versus cultura ou cultura como natureza", nós nos estabelecemos uma dualidade entre dois conceitos muito complexos para nossa sociedade, que para as culturas da floresta são indissolúveis. O ambiente natural é o detentor dos materiais simbólicos, que constituem as identidades culturais. Pensando na evolução da humanidade, a partir da ótica da industrialização, percebemos uma cartografia de distanciamento entre natureza e cultura, na qual experimentamos paulatinamente uma fragmentação da relação entre a natureza e a cultura. Dessa maneira, no mundo ocidental houve uma desintegração do conhecimento como um todo unificado.

Poderíamos dizer que o desenvolvimento dialético do espírito cria o mundo: a cultura e a história. E nessa perspectiva, a Arte seria a síntese dialética.

Assim, neste trabalho consideramos Hélio Oiticica como um dos artistas contemporâneos que melhor articula a síntese para reatualizar a vigência da natureza.

No capítulo seis, seção dois, "Hélio Oiticica: a arte como harmonização entre cultura e natureza", se concretiza a ideia com a contribuição de Hélio. Ele aborda algumas das manifestações artísticas que fecham nosso círculo temático, retomando o tema da antropofagia. A partir de Oswald de Andrade e seu manifesto, o conceito de antropofagia<sup>381</sup> próprio da cultura brasileira, por formar-se através da absorção de obras das culturas circundantes, africanas, indígenas e energias virgens típicas da natureza, que cimentam assim a identidade moderna: natureza-cultura, arte-vida.

Dessa maneira, Oiticica exercita a identificação natural e atua criando espaços orgânicos, vivências com a cor e os espaços cotidianos *estetizados*<sup>382</sup>, recuperando a força do popular por meio da vivência da *favela* e do carnaval da cidade do Rio de Janeiro como cenário mágico-popular. O artista caminha para uma transposição da cromaticidade em uma síntese do cultural e do natural. Seu trabalho forma uma ponte entre os componentes culturais cotidianos, os arquétipos e as origens na natureza, nos quais percebemos a projeção do "corpo interno", da natureza, no "corpo externo", da cultura: a corporeidade em todas as suas dimensões: física, espiritual, ambiental, individual e social, conduzindo o espectador à superação da dualidade natureza-cultura.

No capítulo sete se expõem as conclusões. Nelas reunimos as principais reflexões relacionadas ao desenvolvimento desta pesquisa. O espaço abriga a trama, a cartografia dos passos que temos realizado, com suas chaves identitárias da Arte Contemporânea com a cultura ameríndia, o retorno conceitual e experiencial à paisagem original.

---

<sup>381</sup> Existindo um capítulo dedicado especificamente à antropofagia, ressaltamos aqui a flexibilidade da pesquisa, na qual alguns conceitos adentram em outros na compreensão do desenvolvimento artístico.

<sup>382</sup> Terminologia vinculada à estética. Na Espanha encontramos vários escritos de José Luís Brea, que foi professor titular de Estética e Teoria da Arte Contemporânea na Universidade Carlos III de Madri. Ver em B REA, José Luis. Estudos visuais: a epistemologia da visualidade na era da globalização. Madri: AKAL, 2005.

O capítulo oito é dedicado à nossa tradução para o português devido à solicitação de um doutorado com menção internacional. Nesse, a seção um é a introdução e a seção dois são as conclusões.

No capítulo nove tratamos da bibliografia e finalizamos o trabalho com o capítulo dez, um apêndice chamado "Trabalho de campo na região do Alto Xingu: sentir a natureza", onde expomos um relato vivencial da experiência na Amazônia, precisamente na região do Alto Xingu. Essa vivencia foi necessária para conhecer de perto as cosmologias ameríndias, para poder participar de seu mundo cotidiano em uma constante observação participativa e, dessa forma, compreender esse universo, a dimensão do Brasil através da alteridade.

## **8. 3. Hipóteses e objetivos**

### **8.3.1 Hipótese**

Tivemos como propósito apresentar uma leitura da Arte Contemporânea que se envolve direta ou indiretamente com a cultura dos povos indígenas, abarcando desde os componentes culturais e antropológicos das culturas das florestas brasileiras até o espaço no qual se localizam as poéticas contemporâneas, promovendo, assim, um diálogo entre duas realidades estéticas e culturais coexistentes e muito diferentes que têm em comum o ambiente natural.

### **8.3.2 Objetivos**

#### **8.3.1.1 Objetivos gerais:**

- Desvelar os principais componentes formais, materiais, simbólicos e, sobretudo, conceituais que identificam a arte que se nutre da floresta tropical;
- Realizar um estudo comparativo das duas situações artísticas de interesse: aquelas que emanam das produções das sociedades indígenas brasileiras e sua influência sobre as propostas contemporâneas;
- Identificar a essência básica da produção artística contemporâneo, em casos que utiliza o âmbito natural como lugar de identificação.

#### **8.3.1.2 Objetivos específicos:**

- Estudar a aproximação a uma concepção do espaço natural como promotor de artisticidade: em uma consideração do mesmo como gerador de fenômenos;
- Entender a natureza em suas manifestações fenomenológicas: através dos materiais que emanam dela mesma e que são utilizados pelas comunidades que a habitam e pelos artistas contemporâneos;

- Revitalizar os sistemas simbólicos: realizando uma valoração dos símbolos mais identificados que emanam do espaço natural sobre o que se trabalha;
- Revigorar as concepções originais da natureza: através das propostas artísticas daqueles artistas contemporâneos que se interessam na recuperação das vias criativas e culturais ancestrais;
- Analisar a caracterização das principais vias de atuação das propostas contemporâneas: vias referidas às estratégias de desenvolvimento e leitura dos trabalhos artísticos contemporâneos;
- Considerar a sistematização das poéticas criativas: particularizando nas referidas as propostas nas quais o componente orgânico tem uma personalidade que transcende sua mera consideração como um simples material;
- Elaborar uma análise concreta das filosofias ocidentais interessadas nos campos do "psiquismo da natureza": concretização referente à materialização dos sistemas de pensamento interessados, desde o Ocidente, na recuperação da Natureza como lugar de origem e finalidade última;
- Especificar esses sistemas de pensamento nas propostas artísticas elaboradas no Ocidente: particularmente aqueles que surgem desde o Período Moderno e que mais influenciam na arte contemporânea.

### **8. 1. 1. 1 Antecedentes e justificativa: a formação do olhar.**

“O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de ver é um ato de dar evidências visíveis a um par de olhos que se empoderam unilateralmente do dom visual para satisfazer unilateralmente com ele. Dar para ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado. Todo olho leva contigo sua mancha, principalmente das informações que por um momento acredita ser o possuidor” (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Circulo no meio artístico desde que comecei minha formação acadêmica e profissional na década de 80, na Faculdade de Belas Artes de Goiás, localizada em uma região que na época estava afastada do circuito da arte brasileira e internacional. O ensino artístico praticado nessa faculdade era complementado por cursos e oficinas de extensão universitária, para os quais se convidavam profissionais para ensinar.

Além disso, nas atividades complementares ou de extensão universitária propostas, incluíam-se viagens para exposições nos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. No Rio, a viagem girava ao redor do Salão Nacional de Artes Plásticas e exposições paralelas, que era um evento ainda pequeno. De qualquer forma, começava nesse momento um jogo de olhares para dentro e para fora, ao identificar-me com algumas peças. Essa espécie de jogo realmente tomou forma com a Bienal de São Paulo.

Essas excursões funcionavam como um trabalho de pesquisa. Para isso, recebia a tutoria de professores, que influenciavam de certa forma o olhar do aluno. No entanto, devido à dimensão e diversidade existente em uma Bienal de arte, a percepção e sensibilidade individual era ativada de forma natural. O que cada um percebia e assimilava era diferente do outro, característica fundamental existente na análise da arte contemporânea. A primeira viagem organizada de que participei foi em 1980 ao Rio de Janeiro, identificava-se um certo retorno à pintura, revelado com a exposição intitulada “Como vai você, Geração 80?” idealizada por professores da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, escola privada do Rio de Janeiro.

Nessa exposição foi realizada uma sondagem para verificar o que se passava no país e teve como resultado a tomada de consciência de que se tinha produzido um regresso à pintura com cores, formas, texturas e materiais diferentes

e, do ponto de vista conceitual, havia uma inquietação pessoal nos artistas que se estava refletindo em cada obra. Como conclusão, o artista passava a explorar um universo particular, portanto, subjetivo e íntimo na criação, além de experimentar com novas técnicas e materiais inusitados para desenvolver seu trabalho artístico, criando um processo criativo individual.

Apesar de as novas abordagens e aposta da pintura me parecerem interessantes, particularmente não me sentia completamente identificada, porque nesse período a obra bidimensional não me emocionava muito, talvez por ter o imaginário criativo distinto, ideias que me pareciam raras, que não correspondiam ao ensino acadêmico vigente, como as técnicas tradicionais em pintura, escultura e desenho. Havia uma carência de interlocutores para poder debater e compreender essas questões.

Verdadeiramente não havia de minha parte a menor consciência de que essas ideias e sensações podiam ter uma estreita relação com a arte contemporânea. Por um lado, senti-me mal por não ter com quem partilhar as minhas ideologias e, por outro, um prazer solitário ao soar o meu monólogo interior e começar a identificar-me com algumas abordagens artísticas isoladas. O certo é que meus pensamentos me conduziam a outra vertente mais conceitual e tridimensional, que somente mais tarde, ao compreender melhor a arte contemporânea através de artistas do movimento brasileiro Neoconcreto, pude entender que a pintura havia ampliado sua abordagem e ocupado o espaço real, como perceberemos nas obras principalmente de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, que participam de minha pesquisa.

Da mesma forma, a minha primeira viagem a São Paulo para ver a Bienal constituiu verdadeiramente o meu primeiro diálogo com a arte contemporânea, para concretizar a possibilidade de compreender a mim mesma ao ver a grande mostra com uma diversidade criativa inesgotável.

Principalmente as duas primeiras bienais que vi foram determinantes para minha formação, porque proporcionaram as chaves de compreensão da arte contemporânea e seu verdadeiro panorama, tanto nacional como internacional. Ambas as edições foram realizadas sob a curadoria geral de Walter Zanini, historiador de arte, a XVI, Arte Incomum, e a XVII, realizadas respectivamente em 1981 e 1983.

Nessas edições havia uma equipe de curadores para selecionar toda a representação nacional e internacional, e elas formam um marco na história da arte brasileira, pois Zanini, além de atuar como curador geral, figura esquecida nas edições anteriores, decidiu resgatar a seriedade do evento, perdida durante a década anterior por consequências da ditadura, uma aposta corajosa considerando que o país ainda estava dentro da repressora fase (1964/1985). Para isso, ampliou a participação internacional, mas com uma seleção de linguagens e conceitos artísticos, tendo em conta tanto o processo artístico como o projeto da obra finalizada.

Também cabe destacar que nessa edição as obras deixaram de ser selecionadas oficialmente, indicadas diplomaticamente pelos governos de cada país. O eixo maior da amostra estava localizado nas analogias de linguagens entre obras diversificadas de diferentes países. Essa Bienal, além de apresentar núcleos históricos, contou com uma grande inovação da linguagem, com a arte conceitual, videoarte, arte postal, instalações, arte incomum, cinema e arte plumária indígena. Aqui se percebe a visão inovadora de Zanini, um olhar avançado em relação aos novos meios e retrocedendo à arte plumaria indígena ao mesmo tempo.

A Bienal de São Paulo de 1981 é muito especial para mim, não somente por ser a primeira experiência em grandes mostras internacionais, mas porque foi responsável pela demarcação do território mental e conceitual no qual eu me identificava e conseqüentemente o qual passei a investigar. Algumas das obras vistas seguem incrustadas em meu interior como algo latente, que jamais esquecerei.

No entanto, essas obras não estão incluídas na minha pesquisa de tese de doutorado, porque não estão no escopo do que eu decidi investigar. Mesmo assim, é necessário descrevê-las, pois formam as chaves para a minha compreensão da arte contemporânea e, portanto, estão comprometidas com minha maneira de perceber e pensar a arte.

Uma delas, é a obra de Cildo Meirelles denominada A Bruxa (fig.1), uma simples vassoura, objeto cotidiano de qualquer lar, assumia uma dimensão incalculável, tanto na extensão espacial como conceitual, agigantava e expandia os limites da arte e da minha própria visão. Suas cerdas eram constituídas por fios negros que iam ocupando sutilmente todo o espaço, descendo pela rampa e

perseguindo o espectador por todo o edifício de cima a baixo até a saída. O componente mítico da obra era fortíssimo e deixou-me eternamente enfeitiçada. É o redimensionamento do objeto cotidiano e para mim representou a máxima exteriorização de um objeto e dos conceitos que pode conter uma metáfora. A obra promove uma espécie de labirinto entre a arte e a cotidianidade, a partir da descontextualização do objeto. Além disso, promove uma ruptura com a formalização do espaço expositivo. A consciência de que uma obra pode ocupar quase todo o edifício da Bienal sem interferir nas demais foi impactante. Ainda, a obra relacionava símbolos e conceitos políticos brasileiros. Da mesma forma, implicava um valor intrínseco relacionando e redimensionando o significado de objetos do cotidiano de todas as pessoas, independentemente da idade, sexo, nacionalidade, tornando o seu discurso local e universal.

Especificamente, essa obra de Cildo funcionou como a porta de entrada para a compreensão da arte contemporânea, atuando ainda como a obra mais significativa da minha formação. A partir dela pude perceber com mais clareza os artistas selecionados para esta tese: Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape, Tunga, Bené Fonteles e Amélia Toledo.

Já a obra *Ão*, projeção de filmes em P&B 16mm, uma instalação de Tunga, (fig. 2) funciona ao contrário: era a interiorização de uma imagem, contínua sem começo nem fim. Seu trabalho penetrou no meu cérebro e me deixou em transe, como o efeito do pêndulo na hipnotização. A projeção revelava um túnel em movimento, mas que parecia estar sempre no mesmo lugar, um túnel interminável, uma curva que forma uma espécie de armadilha, como quando estamos perdidos e temos a sensação de andar em círculos. Eu não conseguia deixar aquela imagem que parecia que não levava a lugar algum. Sentia-me presa num espaço umbral e amnésico, inicialmente agradável e depois fastidioso, de onde venho e para onde vou. Essa obra foi capaz de me remover as entranhas e indicar claramente novos caminhos da arte, por meio da videoarte.

Depois da Bienal, passei a acompanhar a trajetória de Tunga. A obra da Bienal não foi incluída na tese, mas creio que é importante mencioná-la, por ser meu primeiro contato com o artista e pela considerável importância que exerceu sobre minha formação e gosto pela arte. Ao se adentrar na análise da obra de

Tunga se percebe a influência clara, principalmente da obra realizada pelos artistas do Movimento Neoconcreto brasileiro, especialmente Lygia Clark.

Outra obra que me impressionou foi a *Nuvem*, da argentina Mireya Baglietto (fig.3). Eu caminhava em um espaço vazio com um espelho à mão, direcionado ao teto e assim, por meio desse pequeno aparato, percebia uma suposta nuvem, configurada esteticamente com um emaranhado de tecidos, instaurando um ambiente frágil, que transmitia imagens etéreas como a passagem das nuvens. Ver através do espelho proporcionava dar um ritmo particular à obra, perceber detalhes que meu olho não conseguia demarcar e focalizar, mudar meu ponto de vista e observar novas imagens. A obra por meio desse objeto expandia a proposição artística além da própria sala e revelava, além disso, uma forma indireta de perceber a imagem proposta, uma forma indireta de vê-la, como uma metáfora do próprio olhar. Mireya Baglietto não está incluída nesta tese, eu tampouco tenho acompanhado sua trajetória, mas ver sua obra expandida no espaço expositivo foi um apoio decisivo para a formação de meu próprio olhar.

Com Antônio Dias<sup>383</sup>, artista vital na minha formação, acredito que assimilei a importância do conceito associado ao processo criativo, que era uma das abordagens de Walter Zanini.

Aqui pude perceber a força e o valor que pode adquirir o próprio transcurso para chegar ao objeto artístico: a matéria ainda bruta constitui a própria obra, fato que me deixou impressionada. Naqueles momentos a obra de Dias não foi inquietante ou chocante, mas olhando hoje, de longe, ela constitui uma influência decisiva, não para o meu olhar, mas para a minha própria criação, pelas pegadas deixadas por essa vertente artística. Como exemplo, as obras elaboradas com papel Nepales com folhas de chá, *Chapati para sete dias* (fig. 4), e *Nlranjanirakhar*, 4 elementos de 140 cm de diâmetro cada um, em forma circular, ser uma forma sagrada no Nepal (fig. 5), também um elemento sagrado usado ritualisticamente no Nepal.

Nem sempre o que vejo é assimilado de forma imediata, sendo muitas vezes necessário um tempo de repouso e as circunstâncias próprias de minha vida

---

<sup>383</sup> Conheci Antônio Dias pessoalmente em 1995 em um evento organizado pela Universidade do Espírito Santo sobre as investigações relativas ao papel, no qual estava Lygia Pape (que utilizava os papeis de minha fábrica), Hilal Sami Hilal (que era o coordenador de evento), entre outros. Compartilhamos a sala de exposição, da qual havia orientado-me na montagem de minha obra, e uma mesa redonda para o alunado da mesma Universidade.

fazem que floresçam em um momento ou em outro. A sistematização requer estudo e reflexão para poder entender o processo individual<sup>384</sup>.

Hoje acredito que meu fascínio pela matéria bruta, orgânica, tirada diretamente da natureza partiu daí, dos papeis circulares de Antônio Dias feitos à mão no Nepal. Aquela matéria que eu estava acostumada a ver como um suporte passivo passava a ter seu próprio protagonismo ao ganhar vida. O suporte se constituía em uma proposta artística definitiva com sua linguagem própria, que passa a abranger conceitos vinculados ao espaço e à tridimensionalidade. Por meio da obra o artista resgata e desvela sua realidade, até esgotar as possibilidades subjetivas dessa materialidade, revelando questões relativas à transparência, textura, cor, espessura, etc. Portanto, Antônio Dias, no desenvolvimento desses trabalhos, deixa claras as questões políticas/culturais que levaram à sua criação de forma tão radical, pois nos anos 70, quando os realizou, parte da problemática da arte estava relacionada com o suporte. Tanto é assim, que o artista expõe sem moldura, diretamente na parede, removendo a aura que envolve o objeto artístico.

Outro fator determinante em minha formação, que influencia diretamente esta tese, foi a inclusão de uma sala especial de arte plumária indígena e primitiva brasileira na Bienal de São Paulo de 1983. Poder ver pela primeira vez uma significativa mostra de arte plumária ao mesmo tempo que a mais nova linguagem artística, tanto do ponto de vista tecnológico ou performático da arte, cria um vínculo inseparável. Zanini fazia com que olhássemos ao mesmo tempo diferentes vias de criação artística, abrindo um leque no olhar que em absoluto poderemos obstruir.

Somente a partir da vivência das Bienais de São Paulo, Veneza e a Documenta de Kassel, passei a compreender meus próprios pensamentos e interesses. Assim, minhas ideias, que pareciam complicadas, foram desmitificadas pela realidade artística percebida nessas exposições. As bienais deixaram pegadas latentes em minha formação, constituindo uma parte fundamental do léxico que compõe minha formação em arte contemporânea

---

<sup>384</sup> Dentro deste contexto de assimilação do conhecimento e sem desejar ser demasiado exaustiva citarei alguns artistas que participaram das duas bienais de Zanine: Anish Kapoor, Abramovic y Ulay, Miguel Barceló, Antonio Muntadas, Carmela Gross, Regina Silvera, Artur Barrio, Penk, el grupo Fluxus (componentes del colectivo: Joseph Beuys, Wolf Vostell, Dieter Roth, Nam June Paik, Bem Vautier, Yoko Ono, Marchetti, Dick Higgins, Robert Watts, Cage e George Brecht, entre outros).

Além dos eventos citados, influenciaram minha formação os Festivais de Inverno<sup>385</sup> realizados pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, também como projeto de extensão universitária. Essa atividade consistia em reunir uma série de profissionais reconhecidos para dar aulas intensivas (manhã e tarde) durante 30 dias consecutivos em uma pequena e histórica cidade da região brasileira de Minas Gerais. Havia professores de todas as áreas de pintura, escultura, gravura, incluindo *design*, teatro, música, dança, literatura, poesia impressa e projetos culturais mais amplos. Funcionava como uma escola idealizada onde fluía, com total naturalidade, a interdisciplinaridade.

O primeiro que participei foi em Diamantina, em 1984, uma oficina de gravura com Clébio Maduro e Lucia Gouvêa Pimentel, que se tornou minha orientadora nesta última estadia no Brasil, quando aprendi muitas técnicas que faziam com que eu pudesse expressar melhor minhas ideias. Igualmente, em 1987 em São Joao del Rei, fiz o curso de restauração em papel com Bethania Reis Veloso, que colaborou com a minha pesquisa criativa.

De todos os festivais de que participei, a edição de 1985 foi consagrada como a mais influente para a minha vida, cuja proposta artística era o objeto. Isso significa que havia um conceito geral por trás de qualquer oficina, uma discussão teórica que abrangia o festival como um todo, fator muita influência, pela necessidade de pensar, estudar e debater sobre a arte, ampliando-a para além da técnica. Matriculei-me no curso/oficina de papel feito à mão e comecei a desenvolver objetos tridimensionais partindo de um suporte bidimensional. A materialidade tinha seu próprio discurso e o processo de elaboração já formava a obra, não necessitando das técnicas tradicionais de pintura e desenho. Então a materialidade já falava por si mesma, não necessitando de nenhuma interferência. A partir dessa ideia eu passei a desenvolver meu próprio trabalho artístico. Usei como suporte o bambu e com isso realizava as estruturas, que depois revestia com uma composição geométrica de distintos papeis.

Assim, comecei minhas pesquisas relativas à flora brasileira e pretendia descobrir novos materiais para o desenvolvimento da minha própria criação

---

<sup>385</sup> Os festivais de inverno funcionavam como uma estância de pesquisa. O aluno passava um intenso mês investigando e desenvolvendo um projeto artístico, contava com seu professor, que em meu caso eram dois, e ademais no ano de 1985 havia uma equipe, formada por três professores que atuavam como consultores artísticos.

artística. A investigação teve um alcance maior do que o pretendido, me proporcionando o sentimento como um casamento feliz. Sempre levo comigo o vínculo com a natureza como um fardo inerente. Portanto, quando atuo frequentemente estes conceitos emergem. Nessa época fui convidada a participar de exposições, a proferir diversas conferências e cursos em diferentes partes do Brasil. Propunha partir sempre do inusitado, pegar algum espécime da flora com que jamais se havia trabalhado, com o propósito de associar o curso/oficina à pesquisa, fator que me permitiu conhecer com mais amplitude a flora brasileira e investigar cerca de 70 vegetais diferentes. Essas viagens também me permitiram conhecer artistas que estavam fora do circuito midiático e que tinham capacidades criativas incríveis, ampliando minha visão do meio artístico brasileiro. Na verdade, pude conhecer o país como um todo, o país que não reflete os meios de comunicação.

À raiz dessa pesquisa, Bené Fonteles, artista plástico, periodista, foi visitar-me em meu atelier, maravilhado com os papeis feitos à mão com fibras autônomas da flora brasileira, chegando a utilizá-lo para sua criação. A partir desse momento, investi parte de minhas energias para o empreendedorismo em uma empresa de papeis para a criação artística, que é conhecida e respeitada até hoje em todo o país e que me permitiu conhecer pessoalmente vários artistas, seus processos e universos criativos.

Na empresa não nos dedicávamos a fazer somente papeis como suporte, tínhamos muitas vezes que participar no processo criativo, entrar na poética do artista com a máxima sintonia, com encargos especiais como: papeis de forma circular com a cor da luz da lua e com pegadas de gato, papeis quadrados de 1,50 cm com a cor do fogo, da água, da terra e do ar, papeis circulares com textura em baixo relevo do desenho corporal indígena, papeis com impressões da primeira chuva do ano ou simplesmente desenvolver características exclusivas como diferentes espessuras, formatos ou cores especiais, como é o caso dos papeis vermelhos de 100 X 70 cm para incluir na instalação *Desvio para o vermelho* de Cildo Meirelles (fig. 6) na XXIV Bienal de São Paulo.

Por outro lado, comecei a participar em mostras coletivas, realizando minha primeira exposição individual intitulada *Objetos e Neon*, no ano de 1985 na Galeria de Arte Bauhaus onde eu associava, os papeis que desenvolvia para minha própria

obra ao neon. Uma das obras foi *À busca da lua no espaço escuro* (fig. 7). Acreditava que usar uma materialidade natural e milenar necessitava de outra contemporânea e industrial para suscitar o discurso que pretendia: através do antagonismo gerar o equilíbrio. A experiência particular de ocupação do espaço expositivo foi fundamental para a compreensão do mesmo e evidentemente ampliou a compreensão da abordagem dos demais artistas.

Nesse período também passei a fazer parte do movimento de artistas pela natureza que era encabeçado por Bené Fonteles. A amizade com o artista fundamentou uma visão ecológica mais afinada e um vínculo com a natureza e suas nuances e permitiu participar de encontros ecológicos nos quais participavam ameríndios junto com diversos artistas como: Siron Franco, Antônio Potero, Fernando Costa Filho, de Goiás e Mario Friedlander e a cantora Tete Espindola da região do Mato Grosso, grupo este, com o qual também realizei exposições.

Além disso, Fonteles associava meus papeis com ornamentos indígenas, fatores que me fizeram evocar a minha adolescência, quando passava férias em Aruaña, cidade cortada pelo rio Araguaia e que concentra grande parte do turismo do estado de Goiás e Mato Grosso. A população ameríndia dos Karajá vive nas margens desse rio e na ilha do Bananal localizada na outra margem. Apesar das diferenças culturais, percebia com bastante naturalidade a presença indígena. Vários deles sabiam falar corretamente o português. Essa experiência considerada como algo um pouco excêntrico, e de certa forma guardada por anos em minha memória, revive de forma artística na contemporaneidade com a obra de Bené Fonteles e de Lygia Pape, acabando de sistematizar-se definitivamente com esta tese doutoral. Dessa forma, não é por acaso que os temas escolhidos para desenvolver a pesquisa estão intimamente relacionados com conceitos ligados à natureza. Esta pesquisa recuperou fragmentos de minha existência guardados em minha memória desde a adolescência; este resgate foi fundamental para ativar um vínculo existente em minha vida e, assim, poder sistematizar essa experiência para um trabalho acadêmico. Os hábitos, a beleza do cotidiano, o primor da pintura corporal, a preciosa cerâmica e a leveza para criar os objetos, o impressionante e estimulante em minha memória, símbolo circular em cada rosto, as festas, sua organização cotidiana, a ritualidade, enfim, tudo o que estava impregnado nos cantos mentais reaparece.

No ano de 1986 ao participar, como convidada, de uma exposição coletiva de esculturas efêmeras, realizada na cidade de Fortaleza no nordeste brasileiro, e idealizada por Dodora Guimaraes e Sérvulo Esmeraldo, escultor brasileiro que viveu 20 anos em Paris e, que havia regressado ao Brasil em 1978, ali pude reencontrar-me com a argentina Mireya Baglietto. Ironicamente, esse reencontro aconteceu através do espaço expositivo e de um jornal, onde partilhávamos página, porque ela não foi pessoalmente à inauguração.

Essa exposição proporcionou essencialmente a oportunidade de conhecer pessoalmente vários artistas, críticos, comissários, jornalistas, todos consagrados, tanto nacionais como internacionais, outro marco importante em minha vida, sobretudo porque a partir desse momento se instituiu uma profunda e duradoura amizade com Lygia Pape, que fazia parte de meus ídolos e é uma das artistas inevitavelmente estudadas nesta tese. Tive a sorte de passar longas temporadas em sua casa no Rio de Janeiro, onde sem dúvida consegui conhece-la intimamente como ser humano e seu ambiente criativo e intelectual. Isso significa que tive o privilégio de entender, ou melhor, vivenciar por meio dela todo o contexto brasileiro em um período essencialmente fértil, a passagem intelectual e artística brasileira da modernidade à contemporaneidade. As obras e vida dela e dos demais artistas e pensadores que participaram do Movimento Neoconcreto se interiorizavam e ressoaram em minha formação como algo que fazia parte de mim mesma, pela coincidência de pensamentos, pela total identificação, reciprocidade que faz parte desta tese de doutorado. Agora eu podia dialogar diretamente com uma artista fundamental para a arte contemporânea.

Poder ter acesso à sua casa/atelier representava a possibilidade de ver a arte através do olhar dela, além de experimentar diariamente o seu trabalho e ter acesso à sua biblioteca e documentos, saber o que a estimulava e influenciava, e entender rotundamente seu universo e processo criativo. De suas gavetas repletas de obras, Lygia tirava inusitadas obras e uma espécie de cartões<sup>386</sup> com diversas datas, algumas do início dos anos 50, onde a artista considerava a dimensão tátil como forma de perceber a obra. Havia gravuras, desenhos e muitos trabalhos de técnica mista, diversas colagens, tanto de imagens da própria artista (fragmentos de outras obras), como de indígenas, nas quais se percebia seu vínculo com a

---

<sup>386</sup> Pude presenciar, em sua casa, Lygia retomando aos cartões de felicitações, quando havia um dedicado a filha do comissário Marcio, Doutor que acabava de nascer (não posso precisar o ano).

cultura indígena. Entre as páginas dos livros de Lygia surgiram cartas<sup>387</sup> que Oiticica lhe escrevia quando estava em Londres e nos Estados Unidos, bem como cartas de Mario Pedrosa quando estava no Chile.

Esses momentos foram uma experiência enriquecedora e permanente na minha formação. Outro fator significativo foi perceber que a vitalidade e o frescor da criação não têm a ver com a juventude do corpo, mas da alma. Lygia continuava inventando e superava riscos diários com sua constante e insaciável investigação. A mensagem de não ter medo do erro está impressa em cada atitude sua. Os diálogos constantes e estendidos com Lygia tornaram também possível compreender com mais precisão a obra de vários artistas como Lygia Clark e Helio Oiticica, presentes nesta tese, além das influências deles na obra de Tunga, outro dos artistas também selecionados. Dessa forma, pude perceber que o hipnotizador *Túnel* de Tunga tinha raízes latentes na obra *Caminhando e Tunel* de Lygia Clark (fig 8 e 9), um espaço sem começo nem fim, que será analisado em capítulo próprio.

Tanto o trabalho de Lygia Clark como o de Tunga mergulham suas raízes nas matemáticas modernas, com as figuras topológicas como a fita de Moebius. Objeto enigmático, unilateral, conhecido como o símbolo do infinito. Para mim, esse espaço contínuo é fascinante, partindo desse símbolo para desenvolver parte de minha obra pessoal. Minha relação espacial e temporal com a criação artística e a identificação com a fenomenologia se sedimenta com a aproximação a Lygia Pape.

Amelia Toledo, outra artista que faz parte desta pesquisa, estava presente na Bienal de 1983, com um trabalho feito com conchas. A conheci pessoalmente visitando sua oficina, com o artista goiano radicado em São Paulo, Paulo Humberto Ludovico de Almeida. Ela tinha bastante afinidade com minhas abordagens sobre a natureza e um passado relacionado com fibras vegetais, embora estivesse um pouco separada do circuito artístico, por ter uma trajetória particular.

Em 1991 lecionei um curso/oficina de papel e criatividade. Na sequência dessa atividade, fui convidada a prestar consultoria à Secretaria do Meio Ambiente de Brasília, capital federal do Brasil para projetos relacionados à arte e ao meio ambiente, sendo funcionária mais de dois anos, em que desenvolvi novas bases

---

<sup>387</sup> Segundo Paula Pape, filha de Lygia, que dirige o projeto Lygia Pape, essas cartas até hoje não são públicas e ademais não foram localizadas, Paula acredita que a própria artista é dona destas cartas. O projeto Hélio Oiticica não teve o interesse de dar à luz a esses documentos.

para a minha relação com a arte ligada à natureza, assim como comecei a participar na criação de políticas públicas para o papel feito à mão.

Nesse período concretizou-se ainda mais fortemente o vínculo que já tinha tanto com a arte como com questões ligadas à natureza e o meio ambiente por meio da reciclagem. Na instituição, eu coordenava um projeto de educação ambiental, através da arte, por meio de oficinas e exposições artísticas como método de sensibilização da população do Distrito Federal para grandes projetos, como a implantação da coleta seletiva.

Casualmente a Fundação Nacional do Índio - FUNAI - estava localizada na outra margem da rua, fator que originou um novo encontro com os objetos artísticos ameríndios<sup>388</sup>, com os etnólogos e funcionários da instituição e sobretudo com os próprios índios que circulavam diariamente por ali, pondo à venda seus objetos e ornamentos em estilo camelô, sobre cobertores no chão. Particularmente, sentia uma certa fascinação ao lhes dar conversa. Nesse momento, já vislumbro as primeiras associações entre a arte contemporânea e as culturas indígenas.

Na FUNAI falava com diferentes funcionários que se dedicavam à loja, que normalmente solicitavam a um funcionário interno que esclarecesse minhas indagações sobre as peças, a etnia, a função e simbologia. Às vezes, havia até informações impressas. Além disso, havia um laço de amizade com Nelson Cesar Destro Junior, funcionário da FUNAI, quando foi possível presenciar, em sua casa, a chegada de ônibus, repletos de ameríndios, para algum evento.

Entre julho e agosto de 2013 através do Museu Antropológico empreendi, junto com alguns pesquisadores brasileiros, uma pesquisa de campo (vivência) ao Xingu, especificamente com as comunidades ameríndias de Yawalapiti e Kamayurá. Essa pesquisa de campo cria outra forma de pensar por meio da experiência, são contribuições vivenciais e de muita intensidade, que vale a pena ser contada em um apêndice.

Como se pode apreciar, ao longo de toda minha vida, tive a natureza como a maior fonte de nutrientes para o desenvolvimento de meu processo de pesquisa e profissional. Em minha trajetória, a natureza é o eixo fundamental que caracteriza todo o meu sistema cosmológico. Resumindo o exposto, já trabalhei na Secretaria

---

<sup>388</sup> Havia uma tenda na entrada da FUNAI para a venda dos objetos já utilizados em rituais, de uso cotidiano e alguns produzidos para o comércio. Devido à atual política brasileira, todas as tendas foram cerradas, causando um defraude significativo na economia dos ameríndios.

do Meio Ambiente de Brasília, com projetos criativos vinculados a resíduos orgânicos provenientes da natureza, tive uma empresa que pesquisava fibras vegetais autóctonas do Brasil, criando papéis de fibras naturais, para meu uso pessoal e para artistas plásticos de prestígio reconhecido, tenho ministrado cursos e proferido conferencias com ese tema e, fundamentalmente, tenho realizado diversas exposições, tanto individuais como coletivas, onde está sempre intrínseco o conceito de natureza; como também tenho manufaturado a matéria-prima bruta, mantendo características relativas à organicidade. A materialidade resultante da pesquisa prática tem sido utilizada na maioria das vezes como uma forma de resaltar características visuais e táteis, que evocam singularidades da flora brasileira.

Assim, a temática surge automaticamente, inevitavelmente a pesquisa se apóia na biografia da autora como metodologia, e adquire um caráter paralelo de autoconhecimento. Para isso pratiquei um mergulho profundo para compreender singularidades bastante complexas do Brasil, tanto históricas, como sociais, mas principalmente culturais, vislumbrando o Brasil a partir de alguns fragmentos identificadores de minhas raízes: uma mistura de raças, por parte da mãe, a que mais influenciou, uma vez que minha avó era de origen indígena e negava sua ancestralidade, (casada com descendentes holandeses) e, por parte de pai, família de origem portuguesa e francesa, a última emigrada para o Brasil da cidade de Jura, na Suíça, em 1820, chegando em uma missão de Dom João VI, para branqueamento da população, ou seja, aquela migração negra e dos índios com cosmologia e hábitos diferentes aos dos colonizadores, portanto, que atuavam de forma radicalmente distinta do que os portugueses entendiam como desenvolvimento. Assim, percebemos que levamos intrínseco essa dualidade entre Europa e Brasil. Eu só entendí realmente o termo *brasilidad*, viviendo na España, isto é, por meio de alteridade.

Também, consideramos interessante os aspectos biológicos pessoais, como o corpo e a psique se relacionam ante distintas circunstâncias, o corpo como suporte ou como materialidade, o corpo nômade e portador de uma epistemología própria de uma história de interatividade e flexível, que sejam pegadas visíveis, por su trajetoria interna e externa.

Corpos que resguardam a ancestralidade, as histórias desenvolvidas entre territórios separados por oceanos, suporte de cicatrizes internas e externas, corpos portadores de palavras que ferem mais que navalhas, que se transformam em armaduras de proteção, corpos zumbi, que não habitam em si mesmo, que dispersam vidas uma vez que se reinventam em novas histórias.

Vivemos e atuamos em um território limitado, com um ângulo fechado e adaptado a nossos próprios interesses, habitamos em nossa própria individualidade, nessa patria que particularmente chamaria de “umbigo”, onde o universo gira ao redor de nós mesmos, e não nos vemos, muito menos aos outros, desejamos que a cegueira cotidiana nos guie.

Portanto, cremos que esta tesi, que tem sido instrumento de autoconhecimento, sirva de motivação para que outros indivíduos possam eleger temas de trabalho que envolvam a sua própria cosmología e ampliar assim, as vias de entendimento da arte contemporânea e deles mesmos, por meio da pesquisa pessoal ou de outros.

Toda nossa temática tem raiz na própria experiência e motivação na pesquisa que mescla com a estimulação da própria vida cotidiana e da criação artística pessoal. Assim, comprendemos que se instaura uma via investigadora, em que o artista passa a ser o que mais sabe de suas características criativas e porquê, além de expresar-se no âmbito visual, está capacitado para realizar seus próprios textos e falar de sua obra.

Acreditamos que esta tese cria uma nova cartografia, outra via de entendimento da arte e do próprio sujeito. Em minha vida tenho estado com uma infinidade de pessoas que afirmam que não gostam da arte contemporânea, na realidade se sentem tão distante, como se fossem de outro universo, quando lhes explicamos que a maneira de vê-la é por meio do que somos e sentimos, se emocionam e se aproximam.

Dessa maneira, este trabalho serve para desmistificar essa barreira erguida pela ignorância, aproximando as pessoas da arte contemporânea, dos espaços expositivos e de si mesmas. Da mesma forma que possibilita outro ângulo de visão cultural, para os brasileiros e para pessoas de outras nacionalidades.

Ademais, funciona como um exemplo de dialéticas voltada para a multiculturalidade, a multidisciplinaridade, de diálogos intersubjetivos e

interterritoriais, em um território glocalizado, de onde a produção local tem presença na global.

Neste momento pandêmico, esta tese serve como instrumento de alerta e apoio e as comunidades indígenas, que seguem brigando incessantemente, desde a chegada dos portugueses, que na história nomearam de “descobrimto” ao que já existia e instauraram a exterminação das culturas ameríndias e, paulatinamente, de seus corpos por falta de uma política adequada.

Por tudo isto, cremos que esse trabalho ocupará um espaço próprio e esperançoso de trocas sociais e pessoais por meio da apreensão de saberes primitivos localizados no território transcendental do patrimônio imaterial da humanidade, onde as relações intersubjetivas estimulam as interlocuções que nós, os humanos, temos mantido com os tesouros vivos que tem sua “constância na própria inconstância da alma selvagem”<sup>389</sup>.

## 8. 5. Metodologia

Para atingir nossos objetivos, a metodologia tem uma grande flexibilidade e por sua complexidade foi se ajustando à própria evolução do trabalho. Assim, esta tese responde a um pluralismo metodológico, participando de métodos e técnicas de pesquisa de Belas Artes e Antropologia Social e Cultural como o método de pesquisa etnográfica, da observação participante, as histórias de vida, as entrevistas e a autobiografia.

Primeiro, nós iremos especificar as diretrizes epistemológicas considerando as ideias preliminares que queremos abordar, como o território, os temas, assim como, os conceitos a escolha dos artistas, suas propostas artísticas e as manifestações culturais de alguns grupos étnicos ameríndios. Para isso, usamos o método de indução-dedução;

Em segundo lugar, para o desenvolvimento de nosso trabalho utilizamos também o método de análise-síntese para localizar aspectos básicos do processo de análise das obras de arte e também a comparação ou confronto entre as

---

<sup>389</sup> Viveiros de Castro, Eduardo B. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

culturas e, em terceiro lugar, as realidades selecionadas dentro dos temas que implicam a aproximação das culturas ameríndias e as propostas artísticas contemporâneas;

Igualmente, utilizamos fontes teóricas e práticas para combinar o estudo, a análise e a pesquisa dentro do marco teórico existente, com a prática compreendida, tanto na coleta de material documental e testemunhal da autora, adquirida em contatos feitos com alguns dos artistas contemporâneos selecionados, como também com membros das tribos florestais brasileiras e técnicos e especialistas em trabalho de campo (etnólogos, antropólogos técnicos da Fundação Nacional do Índio do Governo Brasileiro e, por outro lado, técnicos da Fundação Nacional de Arte também do Brasil);

Assim mesmo, a metodologia, devido a sua característica multidisciplinar e ao nosso interesse por uma dupla visão, precisou ser articulada de forma aberta: uma sincronia na qual o lugar de origem se situa no mesmo plano cronológico: a floresta, os povos que ainda a habitam e mantêm seus costumes ancestrais, que nos interessam em suas manifestações culturais, e as propostas contemporâneas que se implicam no mesmo marco referencial. A outra visão, diacrônica, nos obriga a considerar os locais cronológicos que essas culturas ocupam com respeito à nossa contemporaneidade e, portanto, das diversas concepções e formas que historicamente isto implica nas produções contemporâneas;

Da mesma forma, lançamos mão de metodologias originadas na antropologia na estância de pesquisa realizada nas tribos indígenas da Amazônia. Nela, o método mais apropriado tem sido o da observação participativa, assim, a posição do observador seria considerada dentro de uma abordagem étic, por aplicar-se ideias e conceitos que são significativos para o próprio observador. Formando parte da análise de suas próprias categorias e sendo mais vinculada à antropologia biológica, se instauram em uma atitude mental de busca de compreensão do comportamento. Mais tarde, com a abordagem emic buscamos encontrar as particularidades de cada indivíduo no seio de sua cultura. Dessa forma, foi a mais utilizada para coletar, ao mesmo tempo, a informação particular do sujeito em seu contexto, além das informações gerais, da influência social sobre o indivíduo;

A abordagem etic está mais relacionada à visão cosmológica dos povos indígenas. Entretanto, esta pesquisa adquire seu sentido na medida em que se desenvolve a partir de um profundo compromisso com os sistemas pertencentes aos povos indígenas, já que se trata de considerar como estes constituem o feito germinal em que a natureza é a essência da arte contemporânea. Para tanto, nesta pesquisa há também um interesse em aproximar aos pontos de vista emic;

Outro elemento metodológico utilizado é a autobiografia, de modo que a experiência da autora não só participa da justificativa da tese, mas, influencia diretamente nos métodos manejados. A autora conhece pessoalmente a praticamente todos os artistas incluídos nesta tese, assim como a maioria das obras dos artistas investigados. Isso significa que o trabalho está sustentado por um ponto de vista vivencial e autobiográfico especialmente naquelas obras em que o espectador tem um papel fundamental como participante criativo, motivo pelo qual conhece diretamente a obra e muitas vezes a versão pessoal da artista sobre ela, marcando o trabalho por meio da visão intersubjetiva, fator que corrobora a compreensão do processo criativo. Ademais, houve trabalho de campo em algumas comunidades indígenas localizadas no Parque indígena do Xingu com as etnias Ywalapiti e Kamaiurá, para uma maior profundização na pesquisa.

Assim, como indicamos acima, essa pesquisa é multidisciplinar e necessitamos utilizar distintos recursos metodológicos, que classificamos entre Teóricos e Práticos: marco metodológico teórico, referido àquele tipo de material sistematizado teoricamente, e que se concretiza em material bibliográfico que se seleciona entre as seguintes áreas do conhecimento: Arte Contemporânea e dos povos primitivos integrada por estudos em catálogos, revistas especializadas, jornais; Estética, referente a sistemas de pensamento sobre a arte; Antropologia geral, em sua consolidação anglo-saxônica, referente ao estudo da humanidade; Social, referente ao estudo das instituições humanas; Cultural, referente ao estudo do comportamento humano; Urbana, é o foco da Antropologia social que se dedica ao estudo basicamente dos aspectos que anulam os centros urbanos ou cidades. Etnologia, referente ao estudo das pluralidades de grupos étnicos; Etnografia, referente à coleta de materiais produzidos pelas sociedades humanas, todos eles orientados a construções simbólicas a partir dos fatos psíquicos, referente à política que defende a identidade política e social e o valor da cultura indígena; Mitologia,

referente ao estudo dos mitos, particularmente da mitologia primitiva; História das religiões, referente ao estudo dos sentimentos religiosos e das práticas rituais, que também pode ser ampliada à magia; Psicologia, nos casos referentes ao psiquismo, que inclui os arquétipos e a psicologia profunda e psicologia da imagem; Filosofia, interessando-nos por aqueles sistemas relacionados com a filosofia da subjetividade e as concepções da natureza. Utilizamos materiais audiovisuais relacionados às manifestações artísticas contemporâneas provenientes da Fundação Nacional da Arte do Governo Federal do Brasil - FUNARTE, Fundação Antonio Tápies, Documenta e Museu Fridericianum de Kassel, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Centre George Pompidou, La Biennale di Venezia, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Hélio Oiticica. Museu Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte de Brasília, Fundação Bienal de São Paulo e Projeto Lygia Pape.

Além disso, também utilizou-se de materiais relacionados às manifestações artísticas das etnias indígenas do Brasil proveniente da Fundação Nacional do Índio do Governo Federal do Brasil - FUNAI, Guillermo Carrano. Indigenista, Cintya Maria Costa Rodrigues. Antropóloga, Museu Antropológico de Goiás, TV Cultura de Brasil, National Geographic, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos e Asociación brasileña de Antropología - ABA. Assim como relatórios e dossiês do Serviço de Informação Indígena da La Fundación Nacional del Índio, da Coordenadoria de Documentação do Governo Federal de Brasil e da Secretaria do Meio Ambiente do Governo Federal do Brasil.

O marco metodológico prático referente ao material conseguido em trabalhos de campos, extraído do âmbito experimental ou testemunhal, e que se concretiza em trabalhos de campo nos seguintes locais: Aldeia Indígena Karajá, Ilha do Bananal, Estado do Tocantins, Brasil. Aldeia Indígena Yawalapiti e Aldeia Indígena Kamayurá, Alto Xingú, Estado do Mato Grosso, Brasil, Museu Antropológico da Universidade de Goiás, Fundação Nacional do Índio, Brasília, Goiás e Mato Grosso, Fundação Nacional de Arte, Fundação Bienal de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Biennale di Venezia, Documenta de Kassel, Inhotim Arte Contemporânea e Jardim Botânico, Museu Reina Sofia e Moma de Nova York.

Foram realizadas entrevistas em profundidade diretamente com Bené Fonteles, em Brasília com Amélia Toledo, por telefone e por e-mail com Cacique Kaiapó Raoní, com Rosa Berardo, fotógrafa e professora da Universidade Federal de Goiás - UFG, com intérprete de línguas indígenas e colaboradora das expedições indígenas da Universidade de Sorbonne, com a colaboradora documentalista para áreas indígenas do Ministère de la Culture Francaise, com Nei Clara de Lima, antropólogo, professor da Universidade Federal de Goiás e diretor do Museu Antropológico, com Maria Luiza Rodrigues Souza, antropóloga, professora da Universidade de Goiás e Coordenadora da Pós-Graduação em Museologia - UFG, realizada em Goiânia, e com Airton Krenak, entre outros.

Indiretamente, através de pessoas relacionadas, especialistas ou outros artistas: Paula Pape, filha de Lygia Pape e diretora do projeto Lygia Pape; Lygia Clark Barbosa, neta de Lygia Clark; Guilherme Carrano, diretor da área de reservas indígenas no noroeste da Fundação Nacional do Índio - FUNAI, do Governo Federal do Brasil; Marcos Antonio Lazarin, antropólogo, Diretor do Museu Antropológico de Goiás e Professor de Antropologia da Universidade Federal de Goiás UFG; Washington Novaes, jornalista e Secretário do Meio Ambiente do Distrito Federal (1990-1994) e diretor de documentários sobre cultura indígena da TV Cultura; Cesar Andrade, técnico da FUNAI; Xico Chaves, artista plástico, diretor da Fundação Nacional de Arte - FUNARTE e amigo pessoal do chefe Xavante Mario Juruna; Leda Leonel, arquiteta, antropóloga, técnica no desenvolvimento de projetos construtivos na área indígena do Alto Xingú e Roraima; Jeremias Lunardelli, engenheiro florestal, especialista em análise e exploração sustentável das florestas do Mato Grosso e da Amazônia; Mayumi Ito, coordenador do projeto de colaboração Japão-Brasil para o Estudo Artístico da Floresta Amazônica.

Ainda, a pesquisa artística realizada por esta autora, desde 1980 até hoje, utilizando fibras vegetais naturais das regiões florestais do Brasil, e que tem sido exposta, entre outras galerias e centros artísticos no Japão (Museu do Papel Keijusha de Yatsuo, Toyama), Buenos Aires (embaixada do Brasil e Centro de Estudos Brasileiros), São Paulo (Pinacoteca do Estado de São Paulo e Galerias de Arte), França (Feira de Arte Contemporânea de Dijon e Embaixada do Brasil em Paris), Fortaleza (Brasil), Porto Rico, Equador (Museu do Banco Central de Quito), Espanha (Palácio dos Condes de Gabia, Granada).

Houve participação na elaboração de obras de artistas: Lygia Pape, Bené Fonteles, Amélia Toledo, Cildo Meireles, Antonio Dias, Carmela Gross, Rubens Gerchman, Ciça Fittipaldi, Eryl Fantine, Hilal Sami Hilal, Evandro Carlos Jardim, Siron Franco, Marcelo Solá, Sergio Fingermann e Chica Boyriven.

Foram feitos trabalhos de pesquisa desde o ano de 1981, com materiais naturais extraídos da floresta para sua utilização em processos artísticos, tanto pessoais como de vários artistas e em projetos de desenvolvimento sustentável. Entre eles citamos os realizados nos seguintes centros: Museu da Memória Candanga, SOMUSEU, Brasília, Instituto de Ciência e Tecnologia do Distrito Federal, Brasília, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis - IBAMA, Instituto de Pesquisas Tecnológicas - Agrupamento de Celulose e Papel, Departamento de Produtos Florestais - IPT/Universidade de São Paulo, Fundação de Apoio à Pesquisa, Governo do Estado do Distrito Federal, Brasília, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Consultora e Assessora da Secretaria do Meio Ambiente, Ciência e Tecnologia do Governo do Distrito Federal, Consultora do Projeto de Implantação da Oficina de Produção de Fibra Vegetal e Artefatos, Lima, Peru e Coordenadora da parte brasileira do Projeto Japão-Brasil para o Estudo Artístico da Floresta Amazônica.

Gostaria de finalizar este perfil pessoal afirmando que, enquanto a arte não nos penetra verdadeiramente a pele, o corpo, os sentidos (auditivos, olfativos, visuais, gustativos e táteis), não podemos considerar que podemos criar e não podemos compreender e muito menos escrever sobre ele. Portanto, esta tese identifica minhas linhas de percepção, identificação e compreensão da arte contemporânea e das culturas indígenas - sem querer extrapolar minha pequena experiência -, fragmentos da história da arte brasileira e de minha própria vida. Então, eu tricoto algumas tramas sobre a arte contemporânea e as culturas indígenas e ofereço-vos uma espécie de espelho, como o citado na obra da artista argentina Mirea Baglietto na Bienal de 1983, para que possais ver por meio dele e perceber as sutilezas que o olho não vê, mas que, ao serem refletidas, mostram inevitavelmente outros pontos de vista.

## 8. 6. CONCLUSÃO

Para finalizar o trabalho, mostramos nossas conclusões, nas quais reunimos as principais reflexões que promovem as chaves da identidade da Arte Contemporânea e o retorno conceitual e vivencial à *paisagem original*. Modelamos nosso texto para a concretização de nossa hipótese, promovendo uma leitura da arte contemporânea, que está direta ou indiretamente envolvida com a cultura dos povos indígenas; nos apoiamos na antropologia e etnografia para identificar os diversos componentes culturais conectáveis com à arte contemporânea para criar uma nova cartografia, ao promover seu deslocamento para o espaço onde se localizam as poéticas contemporâneas, criando, assim, um diálogo entre duas realidades: estéticas e culturais, coexistentes e muito diferentes que têm em comum o ambiente natural.

A escolha desse tema surge de uma necessidade pessoal de sistematizar conhecimentos, tanto históricos, psicológicos e sociais, como de experiências acumuladas ao longo da vida da autora. É como montar um quebra-cabeça mental, encaixando pedaços de memória, de experiências, que geram pensamentos, sentimentos e, sobretudo, nossa maneira de atuar. Não há uma linearidade cronológica no espaço e no tempo. As peças se encaixam em outra ordem, que não depende de uma trajetória ascendente, mas é completamente individual e aleatória<sup>390</sup>.

As diretrizes que sistematizaram este trabalho foram sugeridas por Pedro Osakar, meu *tutor* e um dos *diretores*<sup>391</sup> (orientadores) da tese, que advertiu a riqueza que poderia haver na análise da arte contemporânea de origem ancestral, utilizando o mapa territorial, experiencial, emocional e psicológico da doutoranda, direcionando a busca de conceitos mergulhados na cultura de herança, além da possibilidade de trazer à luz a importância e influência dos ameríndios, habitantes originais do Brasil, com sua cosmologia original na contemporaneidade artística.

---

<sup>390</sup> A compreensão de qualquer fato ou mesmo um sentimento nunca está terminada, é agora entendida de uma maneira, talvez amanhã seja vista com mais clareza, e depois de um tempo parecerá diferente; e quanto mais tempo estiver armazenada na memória, mais associações podem ser feitas com novos conhecimentos e novas experiências, tornando nossos conhecimentos maleáveis.

<sup>391</sup> Belén Mazuecos Sánchez juntou-se posteriormente como co-diretora, devido à sua experiência na arte contemporânea com foco em antropologia.

No desenvolvimento de nosso trabalho, perseguimos nossos objetivos, desvendando, como proposto, os principais componentes formais, materiais, simbólicos e, sobretudo, conceituais que identificam a arte que é alimentada pela floresta tropical. Tivemos a necessidade de aprofundar nossa compreensão do espaço sócio-cultural sobre o qual pesquisamos. Dessa forma, procuramos estudar, fazer estadias de pesquisa, entrevistas e tudo o que fosse necessário para penetrar em um tema peculiar e mágico do território brasileiro, onde a natureza delineou nosso âmbito de trabalho, orientando-nos no espaço que ocupamos na criação artística.

Da mesma forma, os artistas selecionados, assim como os grupos étnicos ameríndios de referência, estão localizados dentro do marco cultural brasileiro. Nos encontramos, portanto, diante de processos de recuperação e reatualização dos âmbitos culturais primitivos, onde uma relação íntima entre o homem e a natureza pode ser observada. E assim, nessa trama, reconhecemos a essência básica do fato artístico contemporâneo, naqueles casos em que se utiliza o contexto natural como local de identificação. Nossos objetivos fundamentais foram desenvolvidos como descrevemos:

- Inicialmente identificamos os componentes formais que promovem o discurso da arte contemporânea advindo da natureza, trabalhamos com as manifestações artísticas que buscam quebrar o amuralhamento e a fragmentação, que entrou em nossas vidas com a modernidade. Aprofundando essa reflexão, recorreremos à sociologia clássica com as reflexões de Max Weber<sup>392</sup>, na qual ele estrutura sua análise da modernidade, descobrindo entre seus efeitos sobre os indivíduos, de acordo com seu estudo, que o distanciamento da experiência ordinária alimenta um sentimento de estranheza e afastamento, causado pela perda de tradições vinculativas para os seres humanos<sup>393</sup>;
- Demostramos que os aspectos formais das propostas artísticas

---

<sup>392</sup> Max Weber é um dos fundadores da Sociologia, com um vasto conhecimento em diversas áreas relacionadas a essa ciência, tais como Economia, Direito e Filosofia. Assim, ao analisar o desenvolvimento do capitalismo moderno, ele estabeleceu uma busca de compreensão profunda a respeito da natureza e das causas das mudanças sociais.

<sup>393</sup> Antropologia Experimental (ujaen.es) *Journal of Experimental Anthropology* No. 8, 2008. Texto 28: 397-401. Universidade de Jaén (Espanha) ISSN: 1578-4282. ISSN (cd-rom): 1695-9884. Depósito legal: J-154-2003. Acesso em 18 de novembro de 2020].

selecionadas vão além do sentido do objetual, ocupando o espaço real e fundindo-se na maioria das vezes à vida dos artistas, como acontece nas culturas indígenas; que ele vem nos direcionando constantemente para os aspectos simbólicos e conceituais;

- Revelamos em nosso trabalho outras formas de ver a materialidade, abrangendo muito mais do que o sentido da matéria prima, incluindo da mesma forma as peculiaridades psíquicas do indivíduo. Tudo é alimentado pela criação. Enfatizamos o sentido cultural antropofágico pelo qual nos alimentamos da cultura alheia para criar nossa própria cultura;

- Exemplificamos diversas manifestações artísticas relacionadas à vida e ao cotidiano, aproximando-as das culturas ameríndias, nas quais, mais uma vez, tudo o que é cotidiano e está impregnado de simbolismo e arte. Cada organismo tem seu próprio papel definido e se expande no espaço, formatando a concretude holística cosmológica, na qual a concepção individualizada da realidade funciona como um todo que é diferente da soma das partes que o compõe;

- Os componentes relacionados à forma, material e simbolismo que nos propusemos desvendar conduzem ao universo conceitual, cheio de códigos, para identificar a arte que se nutre da floresta tropical. Tivemos que experimentar a *paisagem original* para entender que as propostas artísticas onde a arte e a vida se fundem são as instalações, as performances, as de caráter efêmero, com a materialidade e sua organicidade - a arte como cura e o uso dos objetos por seus conceitos, devido ao poder mágico neles contido -, entre outros.

Dessa forma, selecionamos a concepção de natureza como um entorno não transformado, como nosso território de ação, para extrair dele todos os conceitos geradores de vínculos entre as manifestações culturais indígenas e a arte contemporânea, e para traçar uma cartografia das conexões. Isso nos permitiu expandir a noção de arte com base em alguns conceitos:

- Em princípio, foi necessário compreender certas singularidades da arte brasileira. Para isso, começamos a nos introduzir à antropofagia cultural do Brasil contemporâneo e descobrimos, como revelamos em nosso trabalho, que o canibalismo tem um fio condutor desde sua descoberta, um conceito criado por Oswald de Andrade, à modernidade brasileira, por meio da recuperação

simbólica do canibalismo tupinambá, que promoveu o impulso para a concepção do *Manifesto Antropófago*, pelo qual se propõe devorar o outro, nesse caso, o comer europeu, estabelecendo uma nova leitura da história do Brasil, concretizando uma forma de se beneficiar das influências européias da maneira exata, sem perder a própria identidade. Vários artistas contemporâneos são influenciados pela antropofagia em sua produção artística, como os selecionados para este trabalho: Hélio Oiticica e Lygia Clark; em particular, com base em nossa pesquisa, selecionamos as manifestações de Lygia Pape para representar esse conceito;

- Identificamos a figura do xamã como o personagem principal de uma aldeia, o depositário da cultura e do ritual, responsável por manter a cultura viva através dos rituais. Assim, ele se configura como a pessoa responsável por inter-relacionar o mundo paralelo sobrenatural e o mundo real e cotidiano, atuando como o elo do corpo à alma, o que expande o poder do curandeiro. Ele é o possuidor da tradição e do mito, uma vez que na reedição e atualização do mito se encontram os poderes de cura individual e coletiva. Esse processo é realizado através do ritual, através de uma narrativa mítica. Dentro dessa concepção de cura encontramos vários artistas entre os quais selecionamos os três mais representativos: Lygia Clark, Bene Fonteles e Amélia Toledo.

Reconhecemos o mito como a espinha dorsal do campo psicológico da aldeia, é o que orienta e justifica o presente. Consideramos o mito de acordo com sua concepção de "narração maravilhosa", aquela que se situa fora do tempo histórico e que interpreta a origem ou o funcionamento do mundo em que se habita;

- O artista brasileiro que tem a maior conexão com o mito, cujas propostas artísticas têm uma veia literária aguda, é Tunga. Suas *instaurações* são sedimentadas com narrativas, e muitas vezes estão inacabadas, criando uma zona de conexão na qual suas obras dialogam entre si, e uma participa da outra, fazendo desaparecer a noção cronológica e a temporalidade histórica. Assim como percebemos nos mitos indígenas, que também consideramos fábulas de grande conteúdo literário ou artístico - por essa razão não é por acaso que na antiguidade clássica os mitos eram narrados com linguagem poética -, que condensam as realidades humanas e os fenômenos da natureza.

Consequentemente, ela nos oferece pistas sobre a localização psicológica dos aspectos universais da própria natureza humana, de sua origem, de sua situação no universo e do funcionamento local de uma comunidade.

Em nosso trabalho enfatizamos o conceito de natureza como um ambiente não transformado, enquanto não delimitamos o território geográfico de forma biológica, mas, neste trabalho, a natureza seria toda e qualquer coisa que emana dela, como a cultura com todos os seus códigos, que ativa nossos sentidos, como a visão através de cores, luz, cheiros puros vindos da floresta. Vale a pena mencionar que no meio da floresta entramos numa espécie de transe de sinestesia.

A natureza representa o berço nativo onde o artista contemporâneo articula suas estratégias para fazer emergir, daquele território, uma operação de atualização das formas originadas na cultura de herança, para posicionar-se diante de sua paisagem primordial, em uma atitude instauradora de trabalhos criativos ligada a vida cotidiana, reatualizando dentro das cidades formas de viver em equilíbrio por meio da arte, onde nos sentimos nutridos, de forma umbilical, pela paisagem original.

- Essa paisagem referente às nossas raízes, que nos coloca na cosmologia originária, mesmo que seja por meio de um pequeno fragmento em nosso subconsciente, se constitui como a matriz existencial e organiza nossa relação com o universo. No Brasil, o artista que assume essa posição com mais radicalismo é Hélio Oiticica;

- Na Amazônia, vivenciamos a intensidade das cores e uma luminosidade diferente e muito forte, que, mesmo com óculos escuros, tivemos a sensação de precisar deles e fomos tentados a colocá-los novamente. Ali entendemos o significado da cromaticidade absoluta. E a língua se define pelas cores: curiosamente, encontramos termos na cultura Tupi para designar as aves de acordo com sua coloração, essas cores puras e deslumbrantes, excitantes, identificamos na obra de Oiticica

- Assim, entendemos que a pesquisa e a intuição que, motivadas pela própria experiência da autora e pelas experiências que a enriquecem, que originalmente a encorajaram a iniciar esta pesquisa, se consolidam em um processo no qual a reflexão sobre a qual desemboca a pesquisa nos mostrou,

como vimos acima, o caminho para resolver os objetivos fundamentais, para convergir nas particularidades daquele trabalho:

- Sendo assim, nosso trabalho tem sido paulatinamente edificado por meio da realização de nossos objetivos. Desenvolvemos uma aproximação ao espaço natural como promotor de realizações artísticas e desvelados alguns fenômenos gerados pela busca da compreensão das manifestações fenomenológicas contidas na subjetividade transcendental que existe na natureza;

- Como também revitalizamos os sistemas simbólicos identificados por meio de conceitos selecionados originários na natureza e desenvolvemos uma interconexão com nossa proposta. Assim, mediante as concepções selecionadas criamos uma dialética com as propostas artísticas daqueles artistas contemporâneos interessados na recuperação das vias criativas e culturais ancestrais;

- Além disso, analisamos a personalização das principais formas de atuação das propostas contemporâneas, com suas estratégias de desenvolvimento e leitura das obras artísticas contemporâneas. Consideramos a sistematização da poética criativa, particularmente aquelas referentes a propostas nas quais o componente orgânico tem um protagonismo que transcende de sua mera consideração como um simples material.

Para sistematizar a análise da obra artística, além de reunir distintos autores teóricos brasileiros – tais como Mário Pedrosa, Paulo Herkenhoff, Agnaldo Farias, Fernando Cocchiarale, Celso Fafaretto, Maria Alice Milliet, entre outros - foi de vital importância incluir os textos e pensamentos dos artistas selecionados, bem como a inserção da própria autora na obra a partir de sua particular refletividade (tentando não contaminar o campo de estudo).

Tudo isso nos obrigou a estabelecer uma metodologia diversa, como por exemplo antropológica, por duas razões: por um lado, por causa da própria condição da arte indígena e, por outro, devido aos conceitos utilizados e da importância da intersubjetividade. Assim, orientamos o trabalho para uma homogeneização progressiva no esforço de que isso não resulte em uma visão fragmentada e sem a interligação necessária. Também tem sido fundamental evitar uma visão *centrista contemporânea* que, embora inevitável em parte devido

à conformação da perspectiva da autora, nos permitiu realizar uma visão sem preconceitos das culturas primigenias.

Igualmente, a metodologia seguida é de natureza teórica-prática. Nela combinamos estudo, análise e pesquisa dentro do marco teórico existente, com a prática, na coleta de material documental e testemunhal da autora, adquirido por meio de contatos com alguns dos artistas contemporâneos selecionados, bem como com membros de grupos étnicos da floresta e com técnicos e especialistas em trabalho de campo. Também tem sido necessário utilizar a metodologia de observação dos participantes para uma melhor compreensão da cosmologia ameríndia com pesquisa *in loco*.

A convite do Museu Antropológico, entre os meses de julho e agosto de 2013<sup>394</sup>, realizamos uma vivencia na qual realizamos, junto com alguns pesquisadores brasileiros, uma pesquisa de campo na Amazônia, mais precisamente na região chamada Alto Xingu, especificamente com as comunidades ameríndias de Yawalapiti e Kamayurá. Esta pesquisa de campo proporcionou outra forma de pensar através da experiência, com contribuições experienciais e muito intensas, vitais para a concretização das ideias e para a compreensão do universo ameríndio (contribuições que podem ser encontradas no Apêndice).

Da mesma forma, em nossa pesquisa a natureza demarca a cartografia do território artístico trabalhado. Concentramo-nos nas propostas artísticas contemporâneas, estabelecendo um diálogo com a paisagem vivencial das culturas ameríndias do Brasil, identificamos as confluências entre elas e a partir delas, observando a intimidade entre uma e outra, bem como o grau de conexão da arte contemporânea com suas origens. Em ambos os casos, portanto, tem sido a arte que emerge diretamente da natureza, às vezes por causa da materialidade, porém, principalmente, por causa dos conceitos.

Assim, nesse retorno conceitual e experiencial à paisagem original, há um reencontro da arte contemporânea com as culturas e, especificamente, com a arte

---

<sup>394</sup> Gostaríamos de esclarecer sobre as datas: em 2013, eu estava inscrita em outro programa de doutorado que não tinha prazos para a leitura das teses, programa extinto. Foi possível adaptá-lo ao programa de História e Arte, no qual estou apresentando a tese.

das populações que ainda habitam este território, tendo sido pouco afetadas pela aculturação.

Portanto, essas confluências são produzidas quando nos encontramos em áreas consolidadas como comuns, pela simples experiência costumeira no espaço natural pouco ou nada colonizado - nas quais a essencialidade pré-civilizante e as energias primárias que emanam da natureza ainda estão em vigor. Essas áreas comuns influenciam ambas as culturas, apesar da distância cronológica entre nosso mundo contemporâneo e a floresta virgem.

Além disso, percebemos a cultura como o alimento essencial para nossa sobrevivência, em equilíbrio com nossos valores de identidade; nutrição que satisfaz a fome pessoal e coletiva, trazendo à luz conceitos de nossa ancestralidade, e estabelecendo o sentimento de pertença sociocultural, a *ousadia* latente em nossa cultura, nossa alimentação de subsistência imaterial. Esse conceito foi criado por Oswald de Andrade, e é encontrado em *A Inconstancia da Alma Selvagem*, por Viveiros de Castro, ou nos textos de Suely Rolnik, entre outros.

Igualmente, podemos ver que apesar da divisão produzida entre o homem moderno e seu lugar de origem - uma divisão que é a razão do trabalho de Lévi-Strauss, amplamente citado aqui -, mesmo em relação ao lugar ocupado pela arte, as chaves originais para a identificação do homem com seu ambiente natural continuam a ressoar, e até mesmo a ser plenamente válidas. Em outras palavras, o homem continua a ser a natureza.

Isto demonstra que a arte continua sendo o lugar onde as chaves imutáveis da essencialidade humana são mantidas. Que essas chaves atravessam séculos e contingências históricas. E que, através da arte, é possível fazer permanentemente a viagem de retorno de nossa realidade contemporânea às origens que sobrevivem, não apenas fisicamente em regiões de nosso planeta, depositadas e vivas em certas comunidades cuja cultura continua a se identificar com as civilizações primordiais, mas, e talvez ainda mais importante, que essas origens comuns permanecem em nossa profunda essencialidade humana - sobre a qual Jung articula seu monumental trabalho.

É por isso que a arte, apesar dos contínuos anúncios de sua morte, continua plenamente válida, e essa validade pode ser dada - ao contrário das premissas que identificaram as vanguardas históricas, ou talvez esta seja a realização contemporânea dos processos vanguardistas - pela manutenção e ampliação na pesquisa sobre o ser humano como detentor daquela essencialidade íntima comum à natureza.

Dessa forma, testemunhamos a confluência entre os artistas contemporâneos e os habitantes da floresta (em uma relação sincrônica), uma confluência que se estabelece sem renunciar - pelo menos em aspectos essenciais - à origem cultural e histórica de cada um deles, em suas evoluções ao longo do tempo (relação diacrônica).

É evidente que essas áreas foram selecionadas por seu valor e força espiritual entre as culturas da floresta, por exemplo, pela maior explicitação das imagens oferecidas sobre os povos indígenas, bem como pela maior sistematização dos objetos artísticos em geral. No entanto, este trabalho trata mais de criar uma estrutura conceitual da qual até mesmo os artistas contemporâneos podem começar a tirar conclusões. Ao qual acrescentaríamos mais um aspecto, que os engloba e é fundamental: a demonstração de que a arte é o lugar onde a essência permanente do ser humano é mantida, porém, o ser humano se funde na natureza, e penetrar nesse território conceitual e experiencial é voltar à sua própria essência.

### **8.6.1 Linhas Futuras de Pesquisa**

No desenvolvimento de nosso trabalho nos deparamos com alguns tópicos bastante sugestivos e podemos ver várias possibilidades de ampliação e aprofundamento, através das chaves que discutimos neste trabalho e mesmo com outras perspectivas.

Assim, apontamos algumas possibilidades de futuras linhas de pesquisa, que se concentrariam no aprofundamento das linhas já iniciadas, assim como a inauguração de outras complementares. Tais como:

- O aprofundamento dos temas tratados em referência aos sistemas míticos e ritualísticos das culturas ameríndias do Brasil. Isso poderia ser aprofundado com mais trabalho de campo (mais estadias em aldeias indígenas), bem como com a ampliação da bibliografia utilizada pelos autores contemporâneos e consultas com especialistas em trabalho direto com os povos indígenas do Brasil;

- A análise detalhada do material visual (artístico e cultural), oferecido na pesquisa, referia-se às pessoas que vivem na floresta, mesmo considerando que, em alguns casos, por serem elementos do patrimônio ritual reservado a certos indivíduos da comunidade indígena, estão ocultados das pessoas que estão fora da mesma;

- A expansão do fato conceitual e fenomenológico que simboliza a relação entre a natureza, as pessoas que a habitam e as propostas contemporâneas, para torná-la tão completa e rica quanto possível;

- Em paralelo à linha mencionada acima, poderemos ampliar a lista de artistas contemporâneos selecionados de modo que, da mesma forma, as repercussões observadas na pesquisa, entre natureza e arte contemporânea, sejam mais amplas e profundas;

- Iniciar um espaço na investigação em que se aborde a discussão sobre os sistemas de pensamento que, da Europa e da civilização ocidental em geral, se aproximam ou se aproximaram da experiência psicológica, simbólica e espiritual da Natureza;

- Da mesma forma, de acordo com a linha anterior, também podemos estender uma parte da pesquisa e dedicá-la à análise das propostas artísticas que, no mundo ocidental, e muito especialmente no mundo moderno, influenciaram esse interesse nos campos da natureza original;

- Vislumbramos várias possibilidades para ampliar e aprofundar esta pesquisa através das chaves que identificam os fenômenos rituais e espirituais dos habitantes da floresta;

- Além de desenvolver uma investigação sobre as manifestações artísticas de outros países, como o trabalho de Ana Mendieta (Cuba), entre outros, e de artistas vizinhos da Amazônia, o que acrescentaria significativamente e poderia corroborar nossa tese;

- É interessante destacar a possibilidade de ampliar este trabalho a fim de aprofundar os valores estudados em termos de sua influência na apreciação das artes primitivas no mundo ocidental e na emergência de certos movimentos artísticos, por exemplo, o Cubismo ou o Expressionismo.

Assim, traçamos as linhas que vamos cruzar em um mapa desconhecido, onde dia após dia pretendemos desvendar novos caminhos do conhecimento da arte, que vem das entranhas da natureza, onde nós, os seres humanos, somos a natureza. E pretendemos conhecer de perto nossa identidade, através da alteridade, que fortalece nosso sentimento de pertença; e que através da arte podemos habitar nós mesmos.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Adovásio, J. M. (1976). *Aboriginal American Indian Basketry. Studies in a textile art without machinery*. Santa Bárbara: Peregrine Smith Inc.
- Agamben, Giorgio (2009). *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Unochapecó-Argos.
- Agostinho, Pedro (1974). *Mitos e outras narrativas Kamayurá*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Aguilar, Nelson (org.) (1996). *Hélio Oiticica e Lygia Clark. (Salas especiais da 22ª Bienal Internacional de São Paulo)*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- (2000). *Mostra do descobrimento: artes indígenas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Aira, César (1991). *Copi*. Rosário: Beatriz Viterbo.
- Albelda, J. y J. Saborit (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana.
- Albers, J. (1980). *La interacción del color*. Madrid; Alianza.
- Albisetti, Cesar y Angelo J. Venturelli (1962). *Enciclopédia Borôro*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco.
- Alvarez, Gabriel O (2005). "O Ritual da Tocandira entre os Sateré-Mawé: Aspectos simbólicos do Waumat". *Série Antropológica*. Departamento de Antropologia, UnB, num. 369.
- Amaral, Aracy (org.) (1977). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- (1982). *Hélio Oiticica-Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burger. Colóquio em Lisboa em Fev. 1973*. São Paulo: Nobel.
- (1984). *Arte para quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Nobel.
- Amazonia Real*, <https://amazoniareal.com.br/covid-19-leva-aritana-yawalapiti-o-diplomata-do-alto-xingu/> [Acceso el 1 de diciembre de 2020].

- Andrade, Oswald de (1978). *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*, en Oswald de Andrade, *Obras Completas VI*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1991a). “Informe sobre o Modernismo”, conferencia pronunciada el 15 de octubre de 1945 em São Paulo, en Oswald de Andrade, *Estética e Política. Obras Completas*. São Paulo: Globo.
- (1991b). “O esforço intelectual do Brasil Contemporâneo”, en Oswald de Andrade, *Estética e Política. Obras Completas*. São Paulo: Globo.
- (1991c). “O sentido do Interior”, en Oswald de Andrade, *Estética e Política. Obras Completas*. São Paulo: Globo.
- (1991d). “A Reabilitação do Primitivo” [título atribuído por el editor a la comunicación escrita para el Encontro dos Intelectuais realizado em Río de Janeiro em 1954 y enviada al pintor Di Cavalcanti quien debía leerla], en Oswald de Andrade, *Estética e Política. Obras Completas*. São Paulo: Globo.
- (1991e). “O Divisor de Águas Modernistas”, en Oswald de Andrade, *Estética e Política. Obras Completas*. São Paulo: Globo.
- (1991f). “O Antropófago”, en Oswald de Andrade, *Estética e Política. Obras Completas*. São Paulo: Globo.
- (1991g). “Sex-appel-genário”, discurso de agradecimineto, Automobile Club de São Paulo, 26 de marzo de 1950, en Oswald de Andrade, *Estética e Política. Obras Completas*. São Paulo: Globo.
- Arantes, Otília B. Fiori (1983). *Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração*. São Paulo: Polis.
- (1991). *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta.
- (1995). *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp.
- Argan, Giulio Carlo (1984). *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença.
- (1986). *L'arte moderna/1770-1970*. Firenze: Sansoni.
- Arheim, Rudolf (1980). *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: EDUSP.
- (2004). *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ayala, Walmir (org.) (1986). *Dicionário de Pintores Brasileiros/Dictionary of Brazilian Painters*, vol. 1. São Paulo: Spala.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

- (1983). *O Brasil por seus artistas/Brazil through its artists* (trad. Sebastian Brett). Londres: Signals; Río de Janeiro: Nordica.
- (1970). *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes.
- Baldus, Hebert (1970). *Tapirapé. Tribo tupi do Brasil Central*. São Paulo: Nacional.
- Bardi, Pietro Maria (1970). *Profile of the New Brazilian Art*. Río de Janeiro: Kosmos.
- (1975). *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos.
- Barthes, Roland (1980). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- (1982). *Mitologias*. São Paulo: Difel.
- (1983). *El Grano de la Voz*. México: Siglo Veintiuno.
- (1994). *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Basualdo, Carlos (org.) (1997). *Tunga 1977-1997*. New York: Center for Curatorial Studies.
- Battcock, G. (org.) (1975). *A Nova Arte* (trad. Cecília Prada y Vera Campos). São Paulo: Perspectiva.
- (org.) (1977). *La Idea Como Arte: Documentos sobre Arte Conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belluzzo, Ana Maria de Moraes (1999). *Amélia Toledo: Entre, a porta está aberta*. São Paulo: SESI-Serviço Social da Industria.
- Benjamin, W. (1980). *O Surrealismo*. São Paulo: Abril.
- Benzaquen, Ricardo (1994). *Guerra e Paz: Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34.
- Berenstein, Paola (2003). *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas a través da obra de Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: Casa da Palavra/Rio Arte.
- Bergson, Henri (1990 [1939]). *Matiere y mémoire*. París: PUF. Cfr. principalmente el capítulo IV, “De la délimitation et de la fixation des images”.
- Beuttenmüller, Alberto (1988a). *Bené Fonteles: Natureza e tecnologia*. Catálogo de la exposición en el Museu de la UFPA-Universidade Federal do Pará. Mayo de 1988.
- (1988b). *A arte filosófica de Bené Fonteles. Catálogo-Espaço Capital Arte Contemporânea*. São Paulo: Paulo Figueiredo Galeria de Arte.
- Boas, Franz (2007). *Antropologia Cultural*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- (2013). *Primitive Art*. México: Dover publ.
- Boas, Orlando Villas (2000). *A arte dos pajés*. São Paulo: Globo.

- Bonfim, Beatriz (1972). "O pensamento mudo de Lygia Clark", *Jornal do Brasil*, 30/06/1972.
- Bourdieu, Pierre (1982). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Brandão, Carlos Rodrigues (1994). *Somos as águas puras*. Campinas: Papyrus.
- Brea, José Luis (2005). *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL.
- Brett, Guy *et al.* (1993). *Hélio Oiticica*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- Brett, Guy (1996). "Entrevista a Carlos Zilio", en Guy Brett, *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: FUNARTE - Fundação Nacional de Arte.
- (1968). *Kinetica Art*. Londres: Studio Vista.
- (1987). *Lygia Clark e Hélio Oiticica. (Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas)*. Río de Janeiro: FUNARTE e INAP.
- (2005). *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Río de Janeiro: Contra capa Livraria.
- Brito, Ronaldo *et al.* (1980). *O Moderno e o Contemporâneo*. Cadernos de Textos nº1. Río de Janeiro: FUNARTE.
- (1985). *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- Buarque de Holanda, Sérgio (1936). *Raízes do Brasil*. Río de Janeiro: José Olympio.
- Cabanne, Pierre (1987). *Marchel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva.
- Cage, John (1985). *De Segunda a um Ano* (trad. Rogério Duprat). São Paulo: Hucitec.
- Caillois, Roger (1993). *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, Joseph (2000). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Madrid: Alianza.
- Campos, Haroldo de (1969a). "O vôo da razão sensível de Hélio Oiticica" (entrevista a Leonora de Barros), en *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: FUNARTE-Fundación Nacional de Arte.
- (1969b). *A Arte no horizonte Provável*. São Paulo: Perspectiva.

- (1981). “Da Razão Antropofágica : a Europa sob o Signo da Devoração”, *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, num. 62, Jul, pp. 10-25.
- Canongia, Ligia (1981). *Hélio Oiticica. Quase Cinema. Cinema de Arte no Brasil (1970/80)*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- Cardoso, Ivan (1996). “A arte penetrável de Hélio Oiticica” (entrevista de 1979), en Nelson Aguilar (org.) (1996). *Hélio Oiticica e Lygia Clark. (Salas especiais da 22ª Bienal Internacional de São Paulo)*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Carneiro, Mário (1985). *Memória do corpo*, Río de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura/Rioarte.
- Carneiro da Costa, Manuela L. y Eduardo B. Viveiros de Castro (1986). “Vingança e temporalidade: os Tupinambás”, *Anuário Antropofágico*, 85, p. 59.
- Cañizares Vera, Santiago (2004). *Proyecto artístico y territorio*. Granada: Universidad de Granada.
- Carpenter, Edmund (1971). “The Eskimo artist”, en Charlotte Otten, *Anthropology an Art*. Nueva York: The Natural History Press.
- Cavalcanti, Carlos (org.) (1973). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, 1º volume (A a C). Brasília: Ministério de Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro.
- Chauí, Marilena (2001). *Filosofía*. São Paulo: Ática.
- Chiarelli, Tadeu et al. (1999). *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Clark, Lygia (1964). “Caminhando”. *Jornal do Brasil*, 15 de octubre, p. 25.
- (1978). *Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Ligia Clark*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- (1984). *Meu Doce Rio*. Río de Janeiro: Galeria Paulo Klabin.
- (1981). *The Avant-garde Russia 1910 - 1930*. Los Angeles Museum of Art, 1980 e Washington, Hirshorn Museum and Sculpture Garden. Los Angeles: New Perspectives.
- (1974). “Agora só a fantasmática do corpo. Belo Horizonte”, *Crítica*, 10 de septiembre, pp. 11-13.
- (1980). “1969: O corpo é a casa”. *Jornal do Brasil*.

- Cocchiarale, Fernando y Anna Bella Geiger (org.) (1980). *1969: O corpo é a casa, em Lygia Clark*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- y Anna Bella Geiger (org.) (1987). *Abstracionismo geométrico e informal: A vanguarda brasileira nos anos 50*. Río de Janeiro: FUNARTE/ INAP.
- (1994). “Entre o olho e o espírito. Lygia Pape e a renovação da arte brasileira”, texto de presentación de la página web de la artista Lygia Pape, *Projeto Lygia Pape*, <http://www.lygiapape.org.br/pt/> [Acceso el 17 de mayo de 2012].
- Cocco, Giuseppe y Antonio Negri (2007). *GlobAL. Luttet et biopouvoir a l'heure de la mondialisation: le cas exemplaire de l'Amerique latine*. París: Editions Amsterdam.
- Cocco, Giuseppe (2009). “Antropofagias, racismos y acciones afirmativas”, *SciELO Colombia-Scientific Electronic. Library Online Nómades*, num. 30, jan/jun, [http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-75502009000100005&lng=pt&nrm](http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000100005&lng=pt&nrm) [Acceso el 10 de diciembre de 2020].
- Correio Braziliense*,  
<https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/08/05/interna-brasil,878682/morre-de-covid-cacique-aritana-yawalapiti-ativista-de-direitos-indige.shtml> [Acceso el 1 de diciembre de 2020].
- Costa, Maria Heloisa Fénelon (1978). *A Arte e o Artista na Sociedade Karajá*. Brasilia: FUNAI-Fundação Nacional do Índio.
- (1976). “Arte Indígena e classificações primitivas”, *Revista Cultura* (Río de Janeiro), num. 21, pp. 72-86.
- (1986). “O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mahináku”, en Berta Ribeiro, *Suma etnológica brasileira: arte índia*, v.3. Petrópolis: Vozes/FIINEP.
- Costa, Carlos (2003). “Estrutura de classes, condições de vida e oportunidades”, en: Carlos Hasenbalg y Nelson do Valle Silva (ed.), *Origens e Destinos: desigualdades sociais ao longo da vida*. Río de Janeiro: Topbooks.
- Cuche, Denys (2002). *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC.
- Dabrowski, Magdalena (1986). *Contrastes de forma : arte geométrica abstrata 1910-1980, das coleções Solomon R. Guggenheim Museum e Museum of Modern Art, New York: São Paulo, 18 de setembro a 20 de outubro de 1986 (Museu de Arte de São Paulo)*. São Paulo: Sociedade Cultural Arte Brasil.

- DaMatta, Roberto (1973). *Ensaio de Antropologia Estrutural – O carnaval como rito de passagem*. Petrópolis: Vozes.
- (1983). *Carnavais, malandros e heróis*. Río de Janeiro: Zahar.
- (1993). *Conto de mentiroso: sete ensaios de Antropologia Brasileira*. Río de Janeiro: Rocco.
- David, Catherine (1992a). *Tunga: Désordres*. París: Galeria Nationale du Jeu de Paume.
- (1992b). *Oitica: El gran laberinto*. París: Galeria Nationale du Jeu de Paume.
- Deleuze, Gilles (1983). *L'image-mouvement*. París: Les Editions de Minuit.
- Dexeus, Victoria C. (1975). *La Poética de lo Neutro. Análisis y Crítica del Arte Conceptual*. Barcelona: Anagrama.
- Diderot, Denis (1989). *Da interpretação da natureza e outros escritos*. São Paulo: Iluminuras.
- Didi-Huberman, George (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- Doctores, Márcio (1984). *Os papéis do papel*. Río de Janeiro: Funarte.
- Dorfles, Gildo (1972). *Naturaleza y arteficio*. Barcelona: Lumen.
- Dorta, Sonia Ferraro (1981). *Parico. Etnografía de un artefato plumário*. (Col. Museu Paulista, vol. 4). São Paulo: USP.
- Douglas, Mary (1988). *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza.
- Duarte, Paulo Sergio (1979). *A trilha da trama*, en: Antonio Dias [texto en exposición]. Río de Janeiro: FUNARTE, p. 19-28.
- Eliade, Mircea (1959). *Initiation, rites, sociétés secrètes*. París: Gallimard.
- (2005). “Brancusi y la mitología”, en Eliade Mircea, *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.
- Enciclopédia Itaú Cultural del Arte y Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14256/arte-incomum> [Acceso el 4 de octubre de 2020].
- Fabbrini, Ricardo Nascimento (1994). *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas.
- Farias, Agnaldo (2004). *Amélia Toledo: as naturezas do arteficio*. São Paulo: Petrobrás.

- Favaretto, Celso Fernando (1973). "Nos Rastros da Tropicália". *Arte em Revista*. São Paulo, ago.73.
- (1979). *Tropicália, Alegoria e Alegria*. São Paulo: Kairós.
- (1985). *Filosofia, Linguagem, Arte*. São Paulo: EDUC.
- (1992). *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP.
- Fernandes, Florestan (1970). "A função social da guerra na sociedade Tupinambá". (Separata da *Revista do Museu Paulista*, vol. 4, num. S.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Figueiredo, Luciano, Lygia Pape y Waly Salomão (orgs.) (1986). *Aspiro ao grande Labirinto, seleção de textos (1954-1969)*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Fonteles, Bené (1988). "Olhos do campo: Fragmentos da natureza nas obras de Bené Fonteles", entrevista para la *Revista Veja*, 9 de abril, p. 121.
- (2000): *A fala do rio-O canto do rio*. Faixa 2, CD. ROM
- (2004). *Palavras e Obras*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- (2008). Fonteles, Bené. *Cozinheiro do Tempo*. Brasília: Coronário Gráfica.
- Foucault, Michel (1984a). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Foucault, Michel (1984b). "Des espace autres", *Architecture/Monumental/Continuité*, octubre.
- (2000). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- FUNARTE-Fundação Nacional de Arte; INAP-Instituto Nacional de Artes Plásticas. (1985). *A arte e seus materiais; arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- FUNAI-Fundação Nacional do Índio. Governo Federal do Brasil, <http://www.funai.gov.br/index.php> [Acceso 1 de diciembre de 2020].
- Gallois, Dominique (1984/1985). "O pajé waiãpi e seus espelhos", *Revista de Antropologia*, 27/28, pp. 179-196.
- García Canclini, Néstor (1979). *A produção simbólica. Teoría y metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- (1984). *A socialização da arte*. Teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix.
- (2003). "Noticias recientes sobre la hibridación", *Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review*, num. 7, pp. 1-10. Disponible en:

- <http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>  
[Acceso 5 de febrero de 2013].
- (2008). *Culturas híbridas* (trad. Ana Regina Lessa y Heloísa Rezza Cintrão). São Paulo: EDUSP.
- Giannini, Isabelle Vidal y Angélica Torres (1998). *Koikwa, um buraco no céu*. Brasília: UNB.
- Glusberg, Jorge (1987). *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva.
- Godelier, Maurice (1968). “Objeto e método da antropologia econômica”, en *Racionalidade e irracionalidade na economia*. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- (1974). “A antropologia econômica”, en Jean Copans, *Antropologia: ciência das sociedades primitivas?* Lisboa: Edições 70.
- Goldman, Irving (1963). *The Cubeo. Indians of the Northwest Amazon*. Champaign: The University of Illinois Press.
- Goldwater, Robert (1986). *Primitivism in a Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Governo brasileiro. “Diversidade regional”, <http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia/biomas-e-vegetacao/diversidade-regional/print> [Acceso el 22 de julio de 2011].
- Greuel, Marcelo da Veiga (1998). *Experiência, pensar e intuição. Introdução à fenomenologia estrutural*. São Paulo: Cone Sul.
- Grof, Stanislav (1998). *O jogo cósmico. Explorações da consciência humana*. São Paulo: Atheneu.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik (1986). *Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- Guattari, Felix (1990). *Las Tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Gullar, Ferreira (1964). *Lygia Clark entre o Brinquedo e a Máquina*. Río de Janeiro: Arquitetura.
- (1965). *Cultura Posta em Questão*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1969). *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1973). *Arte Brasileira Hoje*. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- (1985). *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel.
- Hegel, G.W.F. (1999). *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes.
- Heidegger, Martin (1995). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Herkenhoff, Paulo (1985). "Brasil(es)/Brazil(s)". *Revista Lápis* 134/135, julio/septiembre 1997, p. 25.
- (1998). *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de Canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Hocke, G. R. (1974). *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. São Paulo: Perspectiva.
- Hols, H. H. (1978). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hugh-Jones, Stephen (1979). *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazon*. London: Cambridge University Press.
- Instituto Socioambiental Povos Indígenas no Brasil, <http://pib.socioambiental.org/pt/c/faq#9> [Acceso el 25/10/2011].
- Jung, C. G. (2000). *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*. Petrópolis: Vozes.
- Kandinsky, W. (1969). *Du Spirituel dans L' Art*. París: Denöel/Gonthier.
- Kaplan, David y Robert A. (1975). *Teoria da Cultura*. Río de Janeiro: Zahar.
- Katzenstein, Úrsula Ephrain (1986). *A origem do livro. Da idade da pedra ao advento a impressão tipográfica no ocidente*. São Paulo: Hucitec em convênio com o Instituto Nacional do Livro Fundação Nacional Pró-Memória.
- Klintowitz, Jacob (1988). *Os ritmos e a forma, Arte brasileira contemporânea* (catálogo de exposición). São Paulo: SESC Serviço Social de Comercio.
- Kossovitch, L. (1979). *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática.
- Krauss, Rosalind. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Kumu, Umúsib Panlõn y Tolamãñ Kenhíri (1980). *Antes o mundo não existia. Mitologia heróica dos índios Desânia* (Introducción, notas y leyendas de la iconografía de Berta G. Ribeiro). São Paulo: Cultura.
- Laplantine, François (1997). *Llaves para la Antropología*. São Paulo: Brasiliense.
- Laraia, Roque de Barros (1997). *Cultura: um conceito antropológico*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lathrap, Donald W. (1975). *O alto Amazonas*. Lisboa: Verbo.
- Leroi-Gourhan, André (1945). *Milieu et technique. Evolution technique*. Paris: A. Michel.
- Lévi-Strauss, Claude (1950). "Os índios Waurá. Observações gerais: A cerâmica". *Boletim do Museu Nacional. Antropologia*, nº 9. Río de Janeiro: Museu Nacional.

- (1975). *O Totemismo hoje*. Río de Janeiro: Vozes.
- (1976). *Antropologia estrutura*. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- (1979). *A vida das máscaras*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1982). “A etnologia vai à arte. Entrevista a Ivan Alves Filho”. *Módulo 72*, pp. 20-27.
- (1984). *Paroles Données*. París: Plon.
- (1989). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus.
- (1992). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
- (1996). *Tristes Trópicos*. São Paulo: Campanhiadas Letras.
- (1997). *Olhar Escutar Ler*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lima, Tânia Andrade (1986). *Cerâmica indígena brasileira*, en Darcy Ribeiro (ed.) *Suma etnológica brasileira*, vol. 2. Petópolis: Vozes.
- Liotard, Jean François (1986a). *O Pós-Moderno*. Río de Janeiro: José Olympio.
- (1986b). *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. París: Galilée.
- Maderuelo, Javier (1996). *Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca.
- (1997). *El paisaje*. Huesca: Diputación de Huesca.
- (1998). *El jardín como arte*. Huesca: Diputación de Huesca.
- (1999). *Desde la ciudad*. Huesca: Diputación de Huesca.
- (2000). *Arte público*. Huesca: Diputación de Huesca.
- (2001). *Arte público, naturaleza y ciudad*. Teguiise: Fundación César Manrique.
- Maliévitch, K. (1975). *El nuevo realismo plástico*. Madrid: Alberto Corazón.
- Marchan, Simón (1974). *Del arte objetual al arte de conceptos: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón.
- Mauss, Marcel (1967). “Technologie”, en Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*. París: Payot.
- (1974). *Sociologia e Antropologia*, vol. II. São Paulo: EDUSP.
- Maybury-Lewis, David (1967). *Ake-Shavante Society*. Oxford: Clarendon Press.
- (1984). *A sociedade Xavante*. Río de Janeiro: Francisco Alves.
- Menna, Filiberto (1977). *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1975). *Textos Estéticos*. São Paulo: Abril Cultural.
- (1985a). *L'oeil et L'esprit*. París: Folio France.
- (1985b). *Phénoménologie de la percepción*. París: Gallimard.

- (2000). *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985). *L'oeil et L'esprit*. París: Gallimard.
- (2003). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Edicions 63.
- Métraux, Alfred (1928). *La civilización matérielle des tribus tupi-guarani*. París: Paul Geuthner.
- Millet, Maria Alice (1992). *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP.
- Mondrian, P. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Seix Barral.
- Monteiro, Vicente do Rego (1959). *A rede, a grande inimiga da civilização nordestina*. In: Luiz da Câmara Cascudo – *A rede de dormir (uma pesquisa etnológica)*. Serviço de Documentação. Río de Janeiro: MEC.
- Montejo Navas, Adolfo (2000). "O poema tupinambá de Lygia Pape. Entrevista com Lygia Pape", 20 de noviembre de 2000. Disponible en: <http://www.no.com>. [Acesso el 30 de noviembre de 2000].
- (2008). *Bené Fonteles, Cozinheiro do Tempo*. Brasília: Coronário Gráfica.
- Morais, Frederico (1986). *Pequeno roteiro cronológico das invenções de Hélio Oiticica*. Hélio Oiticica (Encarte de catálogo). Galeria São Paulo.
- Moreno, J. L. (1972). *Psicodrama*. Buenos Aires: Paidós.
- Morgan, Lewis H. (1935). *La Sociedad Primitiva*. México: Ediciones Pavlov.
- Moura, Margarida Maria (2004). *Nascimento da Antropologia Cultural*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- Muecke, D. C. (1970). *Irony and the irony*. London: Methuen.
- Munn, Nancy D. (1962). "Walbiri Graphic Sings: an analysis", *American Anthropologist* 64, num. 5, pp. 984-972.
- (1966). "Visual Categories: an Approach to the Study of Representation Systems". *American Anthropologist* 68, pp. 936-950.
- (1973a). "The Spatial Presentation of Cosmic Order in Walbiri Iconography", en Anthony Forge (ed.), *Primitive Art and Society*. Londres: Oxford University Press.
- (1973b). *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian*. Ithaca: Cornell University.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990 [1987]). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music (Musicologie générale et sémiologie)* (trad. Carolyn Abbate). Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1992). *El nacimiento de la tragedia*. México: Alianza Editorial

- Nimuendaju, Curt (1946). *The Eastern Timbira*. Berkeley: University Of California Press.
- (1948). “The Tucuna”, en Julian H. Stewart (ed.), *Handbook of south American Indians*. Washington: Bureau of American Ethnology.
- Novaes, Sílvia Caiuby (1963). “Introdução”, en S. C. de Novaes (org.), *Habitações indígenas*. São Paulo: Nobel/EDUSP.
- Novaes, Washington (1965). *Xingu: uma flecha no coração*. São Paulo: Brasiliense.
- Oiticica, Hélio (1973). *Experimentar o experimental (1972)*. Río de Janeiro: Nave Louca.
- Oliveira, Ana Cláudia de (1987). *Neolítico: arte moderna*. São Paulo: Perspectiva.
- Osculati, Gaetano (1954). *Esplorazione delle regione equatoriale*. Milán: Privately printed.
- (1971). “Introduction” en C.M. Otten (ed.), *Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. Nueva York: American Museum of Natural History.
- Otten, Carlote M. (1971). *Anthropology and Art*. Nueva York: The Natural History Press.
- Panofski, Erwin (1979). *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- Pape, Lygia (1983). *Lygia Pape: Arte brasileira contemporânea*. Río de Janeiro: MEC/Ssecretaria Da Cultura/FUNARTE.
- (1998). “Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Lleana Pradilla”. *Coleção Palavra do Artista*. Río de Janeiro: Nova Aguilar/Centro de Arte Hélio Oiticica.
- Pape, Lygia (2001). “Entrevista sobre la exposición en el ‘Centro de Arte Hélio Oiticica’”, *O globo, Segundo Caderno*, 13/12/2001.
- Passetti, Dotothea Voegeli (2005). “Exotismo, canibalismo, antropofagia: de Maria Martins a Ligia Pape”, en Daniel Lins (org.), *Nietzsche/ Deleuze. Imagem, literatura e educação. VI Simpósio Internacional de Filosofia*. Fortaleza: UFC.
- Paz, Octavio (1961). *Os Projetos de Hélio Oiticica: Catálogo da exposição do Projeto Cães de Caça*. Río de Janeiro: MAM-RJ.
- (1972). *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- (1977). *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva.
- Peccinini, Daisy (coord) (1978). *Objeto da Arte: Brasil Anos 60*. São Paulo: FAAP.
- Pedrosa, Mário (1960). “Significação de Lygia Clark”. *Jornal do Brasil*, 23 de octubre.

- (1975a). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva.
- (1971/1981). “Brazil Diarreia” (1970), en Ferreira Gullar, *Arte Brasileira Hoje*. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1973. [Reproducido em *Arte em Revista*, nº 5].
- (1969). *Catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery*. Londres.
- (1970). “Entrevista a Walmir Ayala”, en Walmir Ayala, *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes.
- (1987). Cartas a Lygia Clark (1968). *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- (1972). *Nosferato*. Río de Janeiro: Navilouca.
- (1974). *Cartas a Waly Salomão*. Río de Janeiro: Polem nº 1.
- (1975a). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva.
- (1975b). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva.
- (2000). *Lygia Pape. Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosak y Naify edições.
- Pereira, Wilcon J. (1976). *Escritema e Figuralidade*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Assis.
- Pontual, Roberto (1969). *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1974). “Fantasmática do corpo”. *Jornal do Brasil*, 21/09/74.
- (1976). *Arte Brasileira Contemporânea, Coleção Gilberto Chateaubriand*. Río de Janeiro: Edições Jornal do Brasil.
- Popper, Frank (1985). *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. París: Klincksieck.
- Portal Brasil (Gobierno Federal de Brasil), <http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia> [Acceso el 10 de julio de 2010].
- Racismo ambiental* (web), <https://racismoambiental.net.br/2019/03/13/primeira-paje-mulher-dos-kamayura-afirma-protagonismo-feminino-no-xingu/> [Acceso en 01 de diciembre de 2020]
- Read, Hebert (1980). *História da Pintura Moderna*. Río de Janeiro: Zahar.
- Reich, Wilhelm (1969). *A Revolução Sexual*. Río de Janeiro: Zahar.
- Reichel-Dolmatff, Gerardo (1968). *Desana. Simbolismo de los indios Tukano del Uaupés*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- (1971). *Amazonian Cosmos. The sexual and religious symbolism of the Tukano indians*. Chicago: The University of Chicago Press.

- (1976). “Baniesteriopsis caapi”, en Vera P. Coelho (org.), *Os alucinógenos e o mundo simbólico*. São Paulo: EPU/EDUSP.
- (1978). *Beyond the milky way. Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles: UCLA Latin American Studies 42, University of California.
- (1985). *Basketry as a metaphor. Arts and Crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon*. Museum of Cultural History nº 5. Los Angeles: University of California.
- Restany, P. (1979). *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva.
- Rex González, Alberto (1974). *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1982). *Mehináku. O drama da vida diária em uma aldeia do alto Xingu*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional.
- Reyes, Román (dir.) (2009). *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, 4 tomos. Madrid-México: Ed. Plaza y Valdés.
- Ribeiro, Darcy (1951). “Tecnología indígena”, en *Suma Etnológica Brasileira*, vol 2. Petrópolis: Vozes/FINEP.
- (1951). “Arte índia”, en *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3. Petrópolis: Vozes/FINEP.
- y Berta Ribeiro (1957). *Arte plumária dos índios Kaapor*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1978). “O artesanato indígena com o bem com erciável”, *Ensaio de Opinião*, num. 5, pp. 68-77.
- (1979a). “Arte indígena, linguagem visual”, *Ensaio de Opinião*, num. 7, pp. 101-110.
- (1979b). *Diário do Xingu*. Río de Janeiro: Ed. Paz e Terra.
- (1980). *Kadiwéu: Ensaio etnológico sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes.
- (1983a). “Artesanato indígena: para que, para quem?”, en VV. AA., *O artesanato tradicional e o seu papel na sociedade contemporânea*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- (1983b). “O índio brasileiro: homo faber, homo ludens”, En VV. AA., *A Itália e o Brasil indígena*. Río de Janeiro: Fundação Roberto Marinho.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

- (1984, 1985). “Tecelãs Tupi do Xingu: Kayabí, Jurúna, Asuriní, Arawaté”. *Revista de Antropologia*, 27/28, PP. 355-402.
- (1985). “Artes indígenas da Amazônia”, En: *As artes visuais na Amazônia*. Belém: FUNARTE/SEMEC.
- (1986a). “A linguagem simbólica da cultura material”, en Darcy Ribeiro (ed.), *Tecnología Indígena*, vol. 3. Petrópolis: Vozes.
- (1986a). “Desenhos semânticos e identidade étnica: caso Kayabi”. , en Darcy Ribeiro (ed.), *Tecnología Indígena*, vol. 3. Petrópolis: Vozes.
- (1986b). “La vannerie et l'art décoratif des Indiens du Haut Xingu. Mato Grosso, Brésil. Objects et Mondes”, *Revue du Musée de L'Homme*, 24 (1/2).
- (1986c). *Mitologia pictórica Desâna*, trabajo no publicado, Comunicação ao GT Antropologia da arte. Curitiba: Associação Brasileira de Antropologia.
- (1987). *O índio na cultura brasileira*. Río de Janeiro: Unibrade/UNESCO.
- (1988). *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Italiana.
- (1998). *Diários Índios: os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ribeiro, Berta G. (1989). *Arte Indígena, Linguagem Visual*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.

Ribon, Michel (1991). *A Arte e a Natureza. Ensaio e textos*. Campinas: Papirus.

Rivière, P. S. (2002). “Myth and Material Culture: some Symbolic Interrelations”, en Michael Rush, *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino.

Rolnik, Suely (2010). *Políticas da hibridação: Evitando falsos problemas*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Robertson, Roland (2000). “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad”, *Zona Abierta* 92-93, pp. 213-242.

Rosch, E. (1978). “Principies of Categorization”, en J.I. Pozo, *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Ediciones Morata.

Salzsteing, Sonia (1994). “Desgaste, Historicidade e Mudança”, en Carmela Gross, *Facas* (catálogo de exposición). Río de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 5-7. Disponible en: <https://carmelagross.com/desgaste-historicidade-e-mudanca/> [Acceso el 23 de diciembre de 2020].

- Samain, Etienne (1987). "Mito e fotografia. As aventuras eróticas de Kamukua". *Antropologia Visual*. FUNAI, Río de Janeiro.
- Schaden, Egon (1958). "Desenho e arte ornamental dos índios brasileiros", *Boletim de Psicologia*, X. [separata] año X, num. 35-36, pp. 44-51.
- (1963). "Desenhos ornamentais dos Kaiová-Guarani". *Revista de Antropologia*, vol. 11, num. 1 y 2, pp. 79-82.
- Schmidt, Max (1942). *Estudos de etnologia brasileira*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional.
- Scholem, Gershom (1997). *A cábala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva.
- Seeger, Anthony (1975). "The Meaning of Body Ornaments: a Suyá Example", *Ethnology* XIV, pp. 211-224.
- Semana Sostenible (web), "Chico Mendes, el patrono de la Amazonía", 26/12/2013, <https://sostenibilidad.semana.com/actualidad/articulo/muerte-chico-mendes/30334> [Acceso el 30 de diciembre de 2020].
- Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Sick, Helmuth. (1967). *Tucani. Entre los índios y los animales del centro de Brasil*. Barcelona: Ed. Labor.
- Steinen, Karl von den (1940). "Entre los aborígenes de Brasil Central". *Revista do Arquivo Municipal* [separata], XXXIV a LVIII. São Paulo: Departamento de Cultura.
- Steiner, George (2001). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Torres, Constantino Manuel (1987). *The Iconography os South American Snuff and Related Paraphernalia*. Göteborg: Etnografiska Museu.
- Tunga (1994). "Entrevista", *Jornal da Tarde*, 15 de marzo.
- (1997a). *Barroco de Líríos*. São Paulo: Cosac & Naify.
- (1997b). "Entrevista", *O Estado de São Paulo. Caderno 2*, 14 de julio.
- Turner, Terence (1969). "Tchikrin. A Central Brazilian Tribe and its Symbolic Language of Body Adornment", *Natural History* 78, pp. 50-70.
- Turner, Terence (1980). "The Social Skin", en J. Chermansky y R. Lewin (eds.) *Not work alone. An Anthropological Survey os Activities Superflous to Survival*. Londres: Temple Smith.

- (1987). “From Cosmology to Ideology. Resistance, Adaptation and Social Consciousness among the Kayapó”. Comunicación del congreso *Pesquisas recentes em etnologia e história indígena*. Belém, Pará: ABA/Museu Goeldi.
- Turner, Víctor (1967). *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Rituals*. Ithaca: Cornell University.
- (1977). “Symbols in African Rituals”, en Janet Dolgin, David Kemnitzer y David Schneider (comp.), *Symbolic Anthropology. A reader in the study of symbols and meanings*. Nueva York: Columbia University Press.
- Tylor, Edward B. (1975 [1871]). “La ciencia de la cultura”, en J. S. Kahn (comp.): *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama.
- Velthem, Lúcia H. van (1984). *A pele de Tulpere: estudo dos trançados Wayâna-Aparai*. Dissertação de mestrado, FFLCH/USP, São Paulo.
- (1986). “Mirikut/Imakhe: conceitos objetuais Wayâna”. Comunicação ao *GT de Antropologia da Arte*. Curitiba, Associação Brasileira de Antropologia.
- Vergara, Carlos (1978). *Carlos Vergara*. Río de Janeiro: FUNARTE.
- Veríssimo, José (1887). “As populações indígenas e mestiças da Amazônia. Sua Linguagem, suas crenças e seus costumes”, *Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Tomo L, Parte Primeira, p. 295-390.
- Verswijver, Gustaaf (1981). “Essai sur l'usage de la parure chez indiens Kayapó de Brésil Central”. *Bulletin Musée d'Ethnographie de Genève*, Suiza.
- (1983). “Les hommes aux bracelets noirs: un rite de passage chez les indiens Kayapó-Mekrãgnoti du Bresil central”, en J. Hainard y R. Kaehr (eds.) *Naitre, vivre et mourir. Actualité de Van Gennepe. Essais sur les rites de passage*, Neuchâtel.
- Vidal, Lux (1981). “Contribution to the concept os person and self in lowand South American societies: body painting among the Kayapó-Xikrin”, en *Contribuições à Antropologia em homenagem ao Prof. Egon Schaden*. São Paulo: Museu Paulista.
- Vidal, Lux (comp.) (1992). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel editora.
- Vieira, Antonio (1957 [1657]). “Sermão do Espírito Santo”, en *Sermões*. São Paulo: Editora das Américas, vol. 5, pp. 185-252.
- Villas Boas, Claudio y Orlando (1990). *Xingú, os índios, seus mitos*. Porto Alegre: Kuarup.

- Villas Boas, Orlando (2000). *A arte dos pajés: impressões sobre o universo espiritual do índio xinguano*. São Paulo: Globo.
- Vincent, William Murray (1986). *Máscaras. Objetos rituais do alto rio Negro*, en Darcy Ribeiro (ed.), *Tecnología Indígena*, vol. 3. Petrópolis: Vozes.
- Virilio, Paul (1979). *El Cibermundo, la Política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- Viveiros de Castro, Eduardo (1979). "A fabricação do corpo na sociedade xinguana". *Boletim do Museu Nacional*, nº 32. Rio de Janeiro: Museu Nacional.
- (2002). *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Von Schmidt, Carlos (1986). "Entrevista a Bené Fonteles para la Revista Arte", *Natureza e arte*. São Paulo.
- Wagley, Charles (1977). *Welcome of tears. The Tapirapé Indians of Central Brazil*. Nueva York: Oxford univ. Press.
- (1988). *Lágrimas de boas vindas. Os índios Tapirapé do Brasil Central*. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSO.
- Wallce, Anthony F. C. (ed.) (1956). *Men and Cultures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Weltfish, Gene (1953). *The Origins of Art*. Nueva York: Bobbs-Merrill.
- White, Leslie (1976). *The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations*. Nueva York: Columbia University Press.
- Whitehead, Alfred Nora (1994). *O Conceito de Natureza*. São Paulo: Martins Fontes.
- Zanini, Walter (coord.) (1983). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales/Fundação Djalma Marinho.
- Zílio, Carlos (1960). "Os bichos de Lygia Clark". *Habitat*, num. 62.
- (1982). *Da Antropologia à Tropicália. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense.
- Zoladz, Rosza W. Vel (1987). *Desenhos espontâneos Karajá*. Rio de Janeiro: Universidade Santa Úrsula.

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.

## **10. APÉNDICE**

## 10.1. Trabajo de campo en la región del Alto Xingú: Sentirse Naturaleza.

La posibilidad de ir al Parque del Xingú<sup>395</sup> fue dada a partir de una publicación en Facebook de una performance denominada “Diálogos con el viento”, que aconteció en la noche de San Juan, luna llena, de 2013, en el Mirador de San Nicolás, de la ciudad de Granada. A raíz de ahí retomé mis contactos con el Museo Antropológico, que ha facilitado la entrada en el parque xinguano<sup>396</sup>.

El viaje a Xingú empezó en coche. Partiendo de la ciudad de Goiânia, en el estado de Goiás, viajamos 378 kilómetros en siete horas, con pausa para comer. La carretera era de las antiguas y mal cuidada. La primera parada, para el descanso, fue en la ciudad de Barra dos Garças, en el estado de Mato Grosso. Al día siguiente partimos para la ciudad de Canarana que está a 327 kilómetros, y más de seis horas en coche debido a las condiciones de las carreteras, desde ahí podíamos articular los contactos para poder coger los barcos y llegar al parque del Alto Xingú. Tuvimos que quedarnos dos días hasta la salida del siguiente barco<sup>397</sup>. Contratamos el transporte para el Xingú y fueron más de cuatro horas en coche de madrugada para embarcar al amanecer.

El viaje en barco tardó más de seis horas, así, entre el cansancio y el placer proporcionado por el paisaje que arrebatava mi mirada y devoraba mis paisajes identitarios de referencia, el ruido del barco entraba internamente como un motor del propio cuerpo; había pájaros con coloridos muy diversos y con vuelos completamente distintos en ritmo, velocidad, forma de poner las alas, la cabeza; sus cantos con los demás animales formaban una polifonía inolvidable, jamás imaginada. A la orilla del río se instalaban enormes cocodrilos disfrutando del sol. Todo en cierta forma parecía igual para casi todos, monótono y hasta fatídico, mientras tanto yo me maravillaba con los mínimos detalles.

El desembarco fue a las márgenes del río Tutuarí, cerca del encuentro con el río Kaluene. Innumerables niños amorosos nos recibieron y nos condujeron hasta

---

<sup>395</sup>Xingú: la más importante reserva indígena brasileña, localizada en el estado de Mato Grosso, Brasil.

<sup>396</sup> Xinguano: relativo al “Parque Nacional do Xingu”. También es la persona nacida en el Parque del Xingú.

<sup>397</sup> Ahora hay carretera hasta el Xingú.

la aldea, donde nos adentramos en una trilla, en medio de dos ocas<sup>398</sup> (fig.163), casa típica indígena, construida colectivamente por todos sus habitantes (fig 164). Construcciones de gran dimensión, de forma circular, de paja y bambú, eran una docena de casas las que configuraban la aldea (fig. 165). Atravesamos todo el interior de la aldea hasta la oca de Aritana, el cacique de la aldea, uno de los más importantes caciques del Xingú por ser un gran líder nato y dominar cinco idiomas indígenas, de otras etnias, además del portugués, y por colaborar de forma constante con la resolución de problemas de otras aldeas, entre ellas, y entre todas y el mundo de los blancos, de esa manera, ha asumido el papel innumerables veces de portavoz del Xingú.

El cacique Aritana estaba aguardando, inmerso en su rutina, acostumbrado a recibir tantas autoridades de diversos países. Al llegar nosotros a su oca, ofreció una recepción calurosa, como buen anfitrión que ya había invitado a otros investigadores a alojarse en su casa. Luego nos indicó el sitio donde atar nuestras hamacas, la mía era la segunda, a la derecha de la puerta interior de la aldea. Su casa, la mayor oca de la aldea, abrigaba a toda su familia, compuesta de tres mujeres y todos sus descendientes, alrededor de 40 personas forman su familia completa.

La morada de Aritana se configura como un gran salón con un pie derecho de unos 12 metros, un espacio ovalado de unos 15 por 30 metros, repleto de hamacas y poco más. La forma de edificación de la casa del cacique es distinta de la de las demás, el trazado de bambú que conforma toda la casa posee una simbología especial, con espacios entre la propia estructura de bambú (fig. 166), los pilares estaban pintados del mismo estilo que la pintura utilizada en las *toras* del ritual del Kuarup.

Al pisar ese espacio, percibí la fuerza de lo sagrado, descubrí que había penetrado en un territorio de significados y significantes, con una cosmología intensa y minuciosa, cada detalle es un signo embebido del arte, y cabe a cada uno identificar, buscar y descifrar los fragmentos que la mirada no siempre es capaz de

---

<sup>398</sup> Oca, término perteneciente a la familia lingüística tupí-guaraní, es la denominación de habitación original indígena brasileña. Su edificación es hecha de forma colectiva y de materiales naturales, principalmente el bambú para su estructura y de hojas de palmera o similar para hacer la cobertura, no existen divisiones internas, generalmente, ni ventanas. Hay dos puertas, una que facilita el acceso al patio interior, sagrado para los ritos y que une todas las estancias, y otra que proporciona el acceso al área de trabajo y la cocina. Tienen una buena resistencia y pueden durar hasta 15 años.



**Figura 163 – Oca. Aldea Yawalapiti.**  
**Fuente: Miriam Pires**

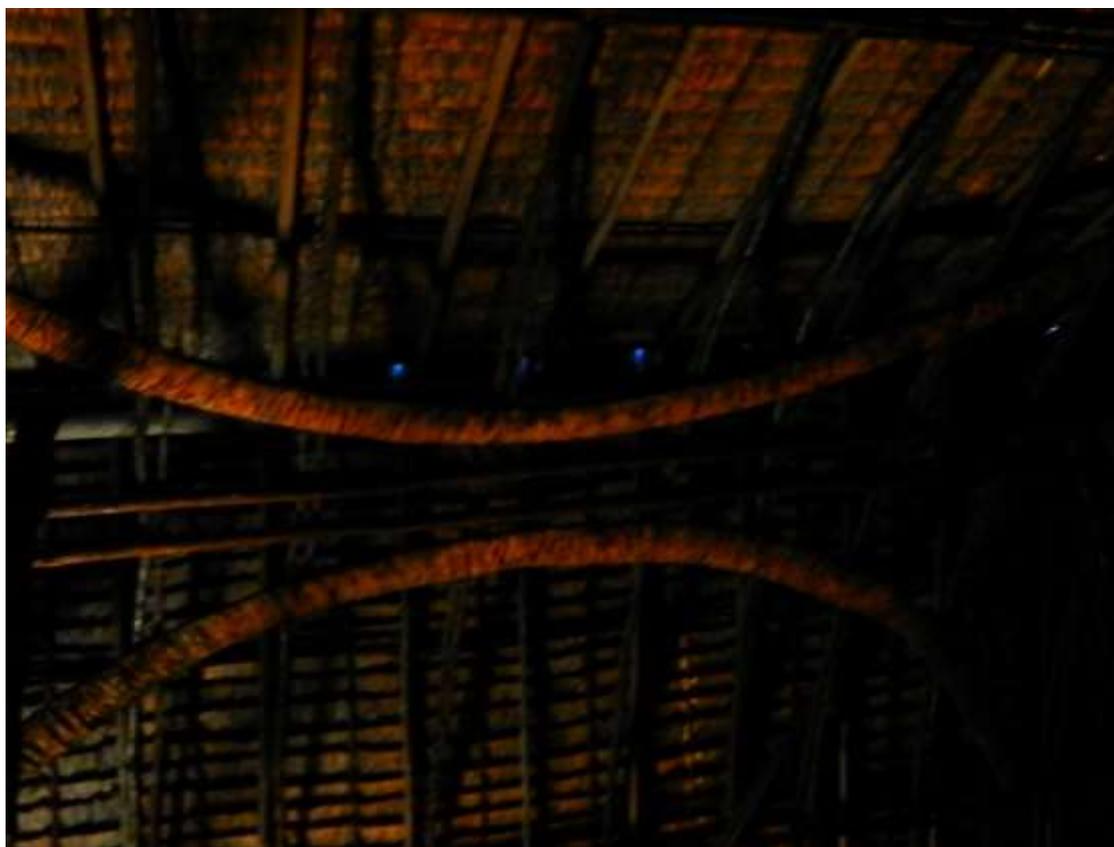


**Figura 164 - Construcción de una oca. Aldea Kamaiurá.**  
**Fuente: Miriam Pires.**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 165 - Aldea Yawalapiti (A la derecha, la casa de los hombres)**  
**Fuente: Miriam Pires.**



**Figura 166 - Techo de la casa de Aritana en la aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.**

captar, creando constantes indagaciones inaccesibles a nuestra cultura, así se crea una compleja búsqueda de comprensión de sutilezas casi imperceptibles.

Atravesar la aldea por primera vez me removi6 todos los 6rganos internos, en una vibraci6n de vida, de esencialidad, con la cual empec6 a entender el sentido de mi propia existencia, instaurando un paradigma interno que intensifica toda mi permanencia, no digo en la aldea, sino de vida, de energ6a en nuestro propio territorio corp6reo, en el cual habito.

Fui al Xingú para conocer y documentar la fiesta m6s importante de la regi6n, el Kuarup, una celebraci6n fúnebre, un ritual que encierra el luto, despu6s de aproximadamente un a6o de la muerte de los miembros de la comunidad. Cada fallecido tiene un tronco de 6rbor (tora) que le representa para que reciba los homenajes durante el ritual. Las toras son colocadas en el centro del patio de la aldea, ornamentadas antes de la celebraci6n con signos que representan su cultura y la significaci6n del fallecido en esa comunidad, las familias se instalan alrededor de ellas, pasan la noche despiertos lamentando, rezando y llorando un dolor profundo, as6 prestan su último homenaje y cierran el ciclo del luto.

Las otras aldeas participan como invitadas y tradicionalmente se instalan alrededor de la aldea, armando un campamento, que llega f6cilmente a mil participantes de diversas etnias. Los anfitriones les proporcionan alimentos como el pescado y el beiju<sup>399</sup>, todo est6 en perfecta armon6a, con mucha afectividad y complicidad.

En algunas comunidades el rito de pasaje de las ni6as adolescentes para la vida adulta forma parte del conjunto ritualista, despu6s de estar recluidas por un a6o, per6odo de preparaci6n para la vida adulta. En la aldea Yawalapiti pude presenciar a las pubescentes con la pierna atada, bien apretada, debajo de la pantorrilla y otra mujer de la aldea friccionando fuertemente una especie de peine hecho con dientes de peces (*cachorra*) (fig. 167), entre el tobillo y la cuerda amarrada, esa parte se queda en carne viva y sangra supurando en goteos, se aplican hierbas hasta cicatrizar y se repite sucesivamente hasta el momento del rito. Yo creo que la cuerda no les corta la circulaci6n por esa especie de drenaje realizado semanalmente. (No se nos ha permitido fotograf iar y tampoco profundizar en el tema).

---

<sup>399</sup> Una especie de chapati gigante, hecho de harina de la mandioca, que origina la tapioca que se encuentra f6cilmente en las ciudades.

En la aldea todos despiertan muy temprano, alrededor de las cinco de la mañana, la primera actividad es el baño en el río. Iban separados, los hombres por un lado y las mujeres con los niños por otro lado, y volvían con el agua en sus cabezas para abastecer su día. Yo iba con las mujeres que volvían muy rápido para preparar el desayuno, pero yo me quedaba allí con los niños hasta más tarde, era una verdadera fiesta.

Tengo un enamoramiento particular con los niños por donde paso (fig. 168). Uno de los días pasó algo muy significativo y lindo: yo estaba en una represa pequeña jugando con siete niños, ellos se cogieron de las manos, dejándome en el centro, empezaron a susurrar una especie de mantra con las vocales en Yawalapiti y contaron hasta siete, a cada canción, mientras rodaban a mi alrededor. Me dije: “qué cosa más fuerte”. Sentí algo especial y pensé: “mañana lo grabo”. Y jamás volvió suceder.

Al volver a la oca desayuné gacha (fig 169) hecha del zumo de la mandioca (nukaya). Después empecé a trabajar con las mujeres, mi primera actividad de observación participante fue colaborar en la colecta diaria de mandioca, uno de los dos alimentos básicos de subsistencia xinguana, incluso la plantación es parte de las tareas femeninas. Después de volver de la colecta, otro baño en el río y, en seguida, sin descaso, empezamos las tareas culinarias: quitamos la cáscara de la mandioca (fig. 170) y empezamos a rallarla para la preparación de la harina con la que se hace el “beiju”.

El trabajo con la mandioca ocupa gran parte de la rutina diaria, el proceso de rallar esa raíz es efectuado con mucha agua debido a su composición tóxica, después la masa sigue siendo lavada y pasa por distintos coladores (fig. 171), el zumo está destinado a la elaboración de la gacha que hay que dejar unas cuatro horas en el fuego para que pierda la toxicidad y que es servido por la mañana y por la tarde.

La masa de la mandioca es esparcida al sol sobre telas (fig. 172), trazadas de fibra, para que se sequen hasta que se transformen en harina, para hacer el beiju que, junto con el pescado asado (fig. 173), es el plato principal de la saludable dieta xinguana (fig. 174) , y que se encuentra en varias regiones de Brasil. La harina pura es salpicada, esparcida sobre sartenes de barro y humedecida con agua, así, dándole unas cuantas vueltas, obtenemos un gran círculo blanco y

redondo (fig. 175), que yo llamaba de luna, “comer la luna”, por ese motivo Aritana concretó una especie de bautizo simbólico nombrándome luna (kūri)

Por otro lado, después del baño, los hombres salían en dirección a la mata, algunas veces ruidosamente, con gritos que parecían un calentamiento para el trabajo. Se dedican a la pesca, ya que en la región xinguana no cazan, porque no comen carne roja.

De esta manera, tienen como base diaria de subsistencia la gacha, el beiju y el pescado asado (fig. 176 y 177), que se come envuelto en el beiju. Vale resaltar que en esa cultura, antes de la introducción de la comida de los blancos, ellos tenían una salud envidiable; esa dieta alimenticia tiene raíces en las directrices de los hermanos Villas Boas.

Generalmente, por la tarde los hombres descasan y al final de la tarde se dirigen al centro de la aldea, convocados por el cacique Aritana, simbólicamente el dueño de la aldea, donde está la casa de los hombres, ahí son tomadas todas las decisiones importantes, mientras fuman hierbas. Al mismo tiempo, las mujeres y los niños escenifican un momento de trueque de achuchones, cucamonas y caricias diversas que forman parte de los cuidados de higiene y salud. Los jóvenes a veces van al río o se pintan, colocan sus aderezos y ensayan los rituales.

Alrededor de las seis de la tarde —son bien puntuales, incluso sin reloj o aparatos para controlar el tiempo, la hora se controla por la luz y las sombras—, se juntan las familias nucleares, yo con la familia de Aritana, de esa forma, realizábamos nuestra última refacción, delante de una hoguera, ahí el aprendizaje fluía de forma natural. Nos tumbábamos en la tierra mirando el cielo, mientras Aritana contaba la historia de la creación del universo por medio del dibujo de las estrellas en el cielo —entendemos así el sentido de la mitología en su cosmología—, antes de ir a la cama, alrededor de las ocho (por cierto, a la noche hacía frío). Incluso con tanta gente en la oca, el silencio era majestuoso.

Lamentablemente, a la semana siguiente de mi llegada murió la anciana mayor de la aldea, por ese motivo, la tan deseada fiesta del kuarup fue cancelada, ese año no habría ritual festivo, todo entró en silencio, no había ningún movimiento, ninguna andanza entre ocas, los niños reclusos en sus casas; yo, sentada en un banco delante de la casa, veía a uno u otro dirigirse a la casa para el velorio, a cada uno que llegaba el llanto de los familiares redundaba, una vibración



**Figura 167 - Peine de ritual de pasaje de la adolescencia a mujer (dientes de pez cachorra). Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires**



**Figura 168 - Dentro de la laguna con los niños. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.**



Figura 169 - Gacha (Nukaya) Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.



Figura 170 - Observación participante. Preparación de yuca. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.



**Figura 171 - Observación participante. Preparación de la masa yuca. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.**



**Figura 172 - Observación participante. Poner a secar la masa de yuca. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.**



**Figura 173 - Pescado asado. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.**



**Figura 174 - Beiju, principal alimento. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 175 - Aritana, cacique, en un momento especial, cuando bautizó simbólicamente a Miriam Pires como küri (luna), con el beju. Aldea Yawalapiti.**

sonora y rumorosa del dolor, me sentía vinculada a ellos, al vivir ese rito íntimo luctuoso, presa, por cadencia de la letanía, por la lejana e imprevisible sonoridad, que agigantaba con mi imaginación e instauraba una participación indirecta.

Ni yo ni tampoco ninguno de los otros visitantes osamos a pasar por la casa o hablar sobre ello. Cuando sabían que estaba de camino un familiar, que vivía lejos, el llanto era tan fuerte que parecía que entraba por cada poro epidérmico, y se ampliaba a cada instante hasta la llegada, donde gimoteos y gritos de dolor hacían una interconexión entre todos, así, entre el silencio interior, el sonido del dolor luctuoso, el corpulento y ruidoso vacío del hambre y tanta extrañeza indescriptible, me sentía fundida con ellos y con la novedosa cultura.

Ese día no hubo comida, solo por la mañana la gacha y un trozo demasiado pequeño de beiju. Todo el silencio era recíproco, sin apenas cruces de miradas, después cada uno volvía a su hamaca, tampoco en los días sucesivos hubo comida, suerte que había llevado en la mochila barritas de cereales y algunas galletas, que inevitablemente compartía con los niños.

Luego empezaron los preparativos para el funeral, los hombres se reunían y decidían el sitio exacto para abrir la cueva, es de una matemática tan cartesiana que incluso los niños, sin ninguna marca, saben dónde está enterrado cada uno. La cueva es profunda, pues el cuerpo se entierra de pie con la cabeza hacia arriba; se construye una escalera para meterlo. No pude aproximarme mucho, solo pasaba para ir a bañarme y percibía algunos de los movimientos, bancos dispuestos en torno a la cueva y mujeres que trasladaban en las cabezas cacerolas repletas de agua.

De esta manera empezó el ceremonial, y ya que pude aproximarme por primera vez a la casa de los hombres, desde allí pude verlo: había un invitado especial que cantaba las músicas fúnebres, olvidadas por todos los que vivían allí, debido a la extinción de esa etnia.

Después del entierro hay una especie de baño colectivo y después empiezan con la pintura corporal, hay pinturas para hombres (fig. 178), mujeres (fig. 179) y niños, y también depende de la función de cada uno en la comunidad. Solo los hombres pintan a los hombres y, consecuentemente, las mujeres se pintan entre ellas y a los niños. Igualmente fui invitada por una de ellas a ser pintada, fui a su casa, mientras me pintaba hablaba de que la mayoría de los “caraibas” no lo



**Figura 176 - Pintura corporal para ritual. Masculino. Aldea Yawalapiti.  
Fuente: Miriam Pires.**



**Figura 177 - Miriam Pires siendo pintada para el ritual (la pintura femenina,  
donde las mujeres pintan a las mujeres). Aldea Yawalapiti.**

soportan y se desmayan, mi cabeza revoleaba, se cumplían tres días de abstinencia alimenticia e, incluso, con poca energía y una fuerte letanía inductora, tuve una valiente resistencia por la que recibí incontables elogios.

La pintura corporal era concebida con los colores negro, del fruto del jenipapo<sup>400</sup> (fig. 176) mezclado con carbón, que se distingue por tener un nivel de toxicidad capaz de provocar desmayos, por eso que muchas personas sienten vértigos, y rojo del fruto del urucun<sup>401</sup>. A mí me pintaron inspirados en peces, la pintura duró un largo mes. Es a partir de ese rito fúnebre, íntimo y silencioso que se instaura la próxima celebración del kuarup, un año después.

Como ya estaba previsto, marchamos para conocer otra etnia, partimos para la aldea de los Kamaiurá, allí me alojé en la casa del chamán Tacumã<sup>402</sup>. Nada más llegar, instauró un clima enigmático, nos agradeció a todos los regalos traídos, a mí me dijo que hacía mucho tiempo que me esperaba, con esa linterna que era tan potente que podía señalar las estrellas con su luz y contar sus mitos, y así sucedió con el resto de visitantes, fue increíble la recepción con aquella adivinanza.

Tacumã ha sido de los más extraordinarios chamanes de Brasil 18, ha mantenido vivos los tradicionales ritos de curación y el conocimiento y la transmisión de la religión de su aldea. Tiene una historia muy conocida entre ellos: dos niños desaparecieron en la orilla del río y la aldea entera rebuscó por todos los lados, incluso floresta adentro, y todos concluyeron que estaban muertos. Entonces acudieron al chamán que se comunicó con los espíritus, con sus ritos poderosos, de esa manera aseguró que los niños estaban vivos. El chamán pidió que regresasen a casa, y no mucho después los niños entraron en la aldea. Hay muchas narrativas a ese respeto, esta fue contada en la propia aldea.

---

<sup>400</sup> Jenipapo, fruto del jenipapeiro (*Genipa americana*), puede llegar a catorce metros, de la familia Rubiaceae, la misma del café, árbol autóctono de América del Sur y Central, el fruto es de pulpa aromática, ácida, de color marrón claro que llega a tener 10 cm de largo y 7 cm de diámetro. En guaraní, *jenipapo* significa "fruto que sirve para pintar", porque del zumo del fruto verde se extrae un tinte con el cual se puede pintar piel, paredes, cerámicas, entre otros. El jenipapo es asociado al carbón y utilizado por muchas etnias de América del Sur como pintura corporal y tarda alrededor de dos semanas en desaparecer del cuerpo. Escola, Equipe Brasil. "Jenipapo"; *Brasil Escola*. Disponible en: <https://brasilescola.uol.com.br/frutas/jenipapo.htm>. [Acceso el 1 de diciembre de 2020].

<sup>401</sup>Urucum o urucu, del tupi *uru'ku*, que significa "rojo", es una fruta que crece en el árbol perteneciente a la especie *Bixa orellana*. Autóctono de América tropical, el urucueiro puede alcanzar hasta seis metros de altura, presentando hojas de color verde claro y flores rosadas, con frutos cuyas semillas son de un rojo vivo. Disponible en: [Urucum, Planta, Uso, Árvore, Óleo, Origem, Colorau Urucum \(portalsaofrancisco.com.br\)](http://portalsaofrancisco.com.br). [Acceso el 1 de diciembre de 2020].

<sup>402</sup> Tacumã es uno de los chamanes más importantes del Xingú.



**Figura 178 - Preparación de la tinta (color negro) con Jenipapo y carbón vegetal.**  
Fuente: Miriam Pires.



**Figura 179 - Chamán Tucumã Kamaiurá y Miriam Pires. Aldea Kamaiurá.**  
Fuente: Miriam Pires

La aldea dos los Kamaiurá es más aculturada, hasta el cacique Kotoc tuvo entre sus tres esposas una mujer blanca, en la aldea hay incluso pista de aterrizaje y despegue de pequeños aviones, configurándose como puerta de entrada en el Parque del Xingú, también hay cuarto de baño con ducha y váter, y aun una casa para huéspedes. Había en ese momento unas japonesas de una ONG, que les “regalaron” una camioneta y una barca a cambio de saberes medicinales. La entrada de extranjeros no pasa por el control de la Fundación Nacional del Indio — FUNAI—, institución que en ese momento había perdido totalmente su poder de protección a los indígenas. Entretanto, como investigadora el proceso fue demorado y complejo.

El cacique de la aldea Ipavu Kamaiurá se llama Kotoc, él no exhalaba la magnitud de Aritana, era un líder distinto. En la aldea no se configuraba como el centro, el que mandaba, y tampoco había reunión diaria en la casa de los hombres. Los turistas tenían más libertad.

Vi a las japonesas caminando cerca de la reunión de los hombres, una falta de respeto con la cultura que no sé cómo fue permitida.

Había poca artesanía en la aldea, mientras ellos poseían una destreza maravillosa haciendo collares de cuentas, las mujeres estaban más politizadas y había liderazgo entre ellas: Mapalu Kamaiurá (figs. 180 y 181), primera mujer chamán de los Kamaiurá, sólida protagonista en Xingú, hermana de Kotoc, y ambos hijos del chamán Tacumã, era líder femenino<sup>403</sup> de la aldea, incluso, ese mismo año que yo estuve en la aldea, recibió el Premio de los Derechos Humanos de 2018, otorgado por la Secretaría Nacional de Políticas para Mujeres, por los pensamientos modernos que quiere utilizar en los medios de comunicación y las nuevas tecnologías para preservar su cultura. Articula proyectos para llevar centros de informática a las aldeas e incentiva la comercialización de artesanía indígena hecha por jóvenes en el Parque del Xingú.

En los Kamaiurá, pude aprender un poco más sobre el ritual de pasaje de las niñas a la vida adulta. Vi a una pubescente recluida y desarrollando trabajos de artesanía, el ritual crea el sentimiento de pertenencia a su cultura, es un espacio silencioso, entre la adolescencia y la vida adulta, un espacio donde

---

<sup>403</sup> Disponible en *Racismo ambiental* (web), <https://racismoambiental.net.br/2019/03/13/primeira-paje-mulher-dos-kamayura-afirma-protagonismo-feminino-no-xingu/> [Acceso en 01 de diciembre de 2020].



**Figura 181 - Miriam e Família Kamaiurá: Cacique Kotoc, Miriam Pires, Mapalu Kamaiurá y Maiaru Kamaiurá. Parque Nacional do Xingu - Posto Indígena Leonardo Villas Bôas (Antigua residencia de los Hermanos Villas Bôas). Fuente: Colección personal de Miriam Pires.**



**Figure 180 - Mapalu Kamaiurá es la primera mujer chamán de la aldea.**

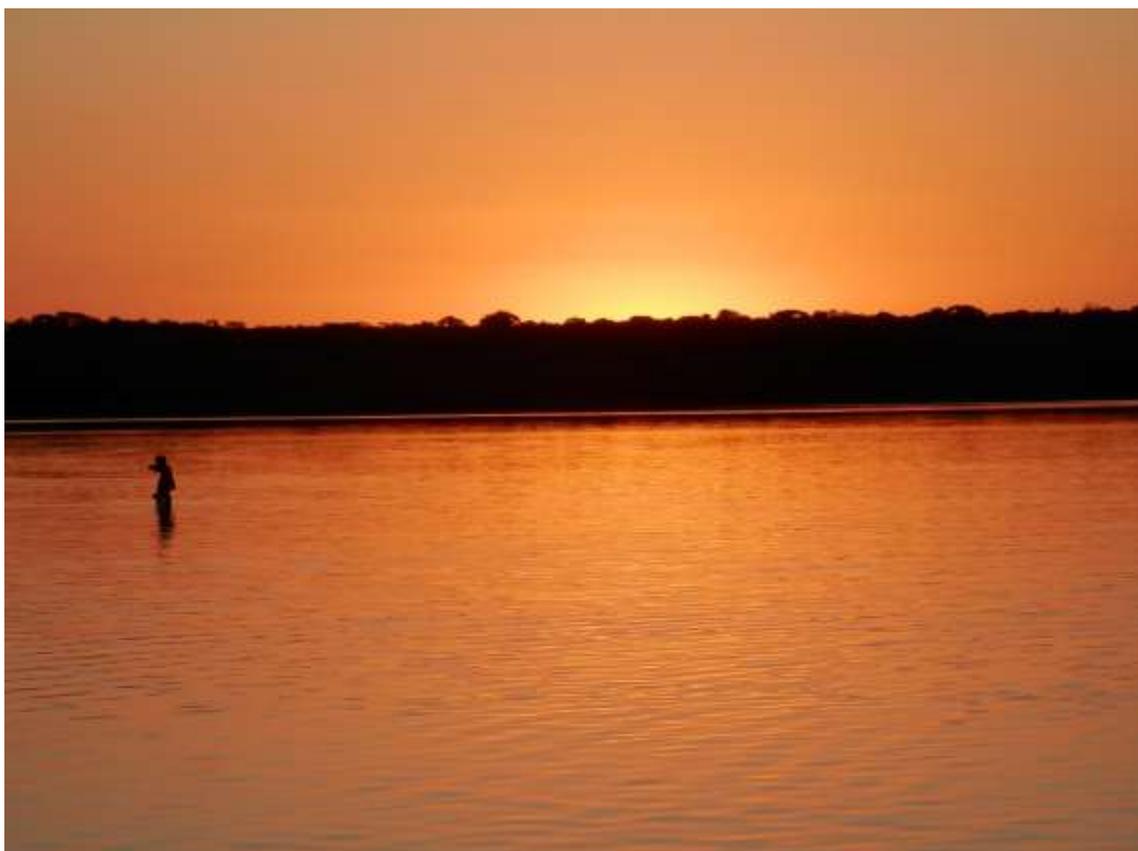
aprehender la sabiduría de los mayores y asimilarla para su transformación en mujer, esposa y madre. Así se edifica socialmente la mujer Kamaiurá en su cosmología. En ese período su flequillo no puede ser cortado, como si en el transcurso de ese tiempo se pretendiese tapar la cara de la pubescente y mantenerla protegida de su imagen delante de los habitantes que no pertenecen a su familia, para que no la miren a los ojos. En ese ritual femenino es el padre el que determina la finalización de la reclusión.

En el baño de las cinco de la mañana en la laguna de Ipavu (fig. 182), podía mirar a las niñas reclusas desde lejos. El agua de la laguna es calientita y nos quedábamos inmersos en agua y humo, es una experiencia inolvidable, toda la aldea participa. Yo siempre estaba acompañada de los niños, que después del baño iban para la escuela (fig. 183). La merienda era el beiju con el pescado. Estudiaban el portugués y nuestra cultura, los profesores eran blancos, no obstante, respetaban la cultura Kamaiurá.

Por la noche en Ipavu hacía frío, Tacumã encendía una hoguera en su propia casa, yo le sacaba conversación sobre la reclusión y él me hablaba sobre sus mitos, hablaba de la creación del universo. Mientras Aritana describía la creación por el cielo, Tacumã la contaba por medio del universo acuático y vinculaba la vida al agua y cada pez tenía su significación.

Hay muchas formas de narrar el universo mitológico de los xinguanos, otra de ellas es que los humanos primordiales fueron creados por Kwamuty, figura que une lo humano y lo sobrenatural, el demiurgo de la aldea, por medio de un ritual donde se sopla el humo del tabaco por encima de las toras de madera, hacinadas en un espacio sagrado, y así se genera la vida. De esta manera fueron creadas las primeras mujeres, entre ellas la madre de los gemelos sol y de la luna, esa madre simboliza la invención del universo y la propagación y formación de la humanidad. Fue la primera mortal y de su muerte se origina la celebración para honrar su existencia, la primera fiesta de los muertos, denominada itsatí o como es más conocida, kwarup. Esa fiesta es la principal celebración del Alto Xingú.

Así, la narración está situada fuera del tiempo histórico, ya que su origen se remonta al inicio del tiempo, interpretando con frecuencia el origen del mundo, de los seres, u otros grandes acontecimientos que aluden a un pueblo o a la



**Figura 183 - Lagoa Ipavu. Aldea Kamaiurá.  
Fuente: Miriam Pires.**



**Figura 182 - Niños en la escuela Kamaiurá. Fuente: Miriam Pires.**

humanidad en su conjunto. Para los Yawalapití, el universo mítico es un pasado que no está unido al presente por lazos cronológicos estrictos.

En la aldea Yawalapiti, las mujeres iban a trabajar temprano, yo me unía a ellas, sin saber dónde iban ni qué pasaría. Entramos en un barco, subimos el río Tutuarí, al llegar a una región que tenía mucha planta acuática —*aguapé* común (*Eichhornia classipes*), también conocido como lirio del agua—, las mujeres dejaron a los niños a la orilla del río y empezaron a llenar el barco del *aguapé*, yo participaba de la colecta y sacaba fotos (fig. 184), después paraban a la margen para descargar (fig. 183). Había agujeros en el barco, y los niños y yo sacábamos el agua de dentro para que no se hundiera.

Esta planta es utilizada para hacer la sal, una sal natural y que no ataca a nuestro organismo. La planta es esparcida por el suelo para secar (fig. 184), un par de semanas después se vuelve para recogerla y machacarla hasta que se hace polvo. Tiene el color más oscuro y ceniciento que la nuestra, no sube la presión arterial y es la sal que se utiliza para hacer el pescado.

Otro día, por la mañana, fui con las mujeres al baño matinal y a lavar la ropa en el río. Fue especial. Lavaba una camiseta cuando me dieron ganas de aclararla andando por el río Tutuarí. Mientras aclaraba la camiseta conceptuaba una creación artística, ahí en ese mismo momento, me tumbé sobre el agua y me puse a flotar, me encanta flotar y soy capaz hasta de dormir sobre las aguas, en seguida me puse la camiseta mojada sobre la cara y empecé a respirar, las mujeres se quedaron en silencio y el momento pasó a ser solemne. Una de ellas, por intuición, cogió mi cámara y filmó —yo las enseñaba a dominar los aparatos electrónicos, son muy curiosas—, empecé a respirar hondo y a conectar mi interior con todo aquel espacio de naturaleza virgen en medio de la floresta amazónica, pasé a sentirme naturaleza y el pulmón del universo. La camiseta tenía estampada la palabra Brasil en relieve de imágenes de la flora y fauna brasileña (fig. 185).

Mal sabía yo que íbamos a pasar por una pandemia y tendríamos que usar mascarilla y sentir la importancia de la respiración, encerrada en un trozo de tela, como en esa obra que alerta sobre la fragilidad de la vida, en cuanto que podría afectar a las comunidades indígenas, por la facilidad de contaminación y la fragilidad de ellos con las enfermedades de los blancos. La COVID-19, ha matado al cacique Aritana, entre tantos otros habitantes del universo.



**Figura 184 - Recogida del Aguapé común (*Eichhornia classipes*) para la preparación de sal utilizada en la cocina indígena. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.**



**Figura 185 – Descargando el Aguapé común (*Eichhornia classipes*) recogido. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.**

El Arte que nace de la naturaleza. Arte contemporáneo y Culturas de la floresta.



**Figura 186 - Aguapé común (*Eichhornia Classipes*) secando. Aldea Yawalapiti.  
Fuente: Miriam Pires.**



**Figura 187 - Miriam Pires flotando con la camiseta del Brasil.**

Aritana fue el grande líder del Alto Xingú desde la década de 1980. Nombrado cacique a los 19 años de edad, en poco tiempo ya era líder. Figura de extrema relevancia en la lucha por los derechos de los pueblos indígenas, falleció a los 71 años, en agosto de este año, víctima de la COVID-19, después de haber estado quince días internado en un hospital en Goiânia, ciudad en la que yo vivo en este momento<sup>404</sup>.

Tenía una gran preocupación por mantener la cultura de su pueblo viva, y a salvo de los efectos nocivos de la deforestación, que afectaban directamente a las actividades cotidianas y a la calidad de vida dentro de la aldea. Fue incansable su lucha por la preservación de las tierras indígenas, y la permanencia junto a su gente, incluso ante una enfermedad desconocida que acabó por contraer.

Aritana es reconocido por hacer cualquier cosa por su tribu, inclusive no dejarla en el momento más crítico. El diplomático del Alto Xingú perdió un familiar por el mismo virus en la ciudad de Canarana, e hizo todo lo posible por traer el cuerpo para ser enterrado con el ritual de costumbre y todas las honras merecidas. Para mantener su cultura viva, puso en riesgo a toda la aldea y perdió la propia vida.

Con la muerte de Aritana por la COVID-19, se enciende la alarma de que los pueblos indígenas están en gran peligro, e ignorar eso es arriesgarse a perder memorias, identidades y saberes de los habitantes más antiguos de nuestra tierra. La ascendencia, el respeto a la naturaleza, las costumbres y los conocimientos que han adquirido a lo largo de todos estos años es de fundamental importancia para entender quiénes somos y de dónde venimos: siendo una de las tres razas contenidas en la sangre de los brasileños, forman la raíz de nuestro hibridismo.

---

<sup>404</sup> Véanse:

*FUNAI*, <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/6325-nota-de-pesar-aritana-yawalapiti> [Acceso el 1 de diciembre de 2020].

*Amazonia Real*, <https://amazoniareal.com.br/covid-19-leva-aritana-yawalapiti-o-diplomata-do-alto-xingu/> [Acceso el 1 de diciembre de 2020].

*Correio Braziliense*, <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/08/05/interna-brasil,878682/morre-de-covid-cacique-aritana-yawalapiti-ativista-de-direitos-indige.shtml> [Acceso el 1 de diciembre de 2020].

## 11 - ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Cildo Meireles. <i>A Bruxa</i> , 1980. ....	30
Figura 2 - Tunga. <i>Áo</i> , 1980. ....	33
Figura 3 - Mireya Baglietto. <i>A Nuvem</i> , 1980. ....	33
Figura 4 - Antonio Dias. <i>Chapati para sete dias</i> , 1977. ....	34
Figura 5 - Antonio Dias. <i>Niranjani</i> , 1977. ....	34
Figura 6 - Cildo Meireles. <i>Desvio para o vermelho</i> , 1998. ....	38
Figura 7 - Miriam Pires. <i>À procura da luz no espaço escuro</i> , 1985. ....	38
Figura 8 - Lygia Clark - <i>Caminhando</i> , 1964. ....	42
Figura 9 - Lygia Clark. <i>Túnel</i> , 1973. ....	42
Figura 10 - Ornamento de techo - Indios Wayana. ....	58
Figura 11 - Ornamento antropomórfico sobre olla de barro - Indios Assurinís. ....	58
Figura 12 - Ritual - Indios Karajá. ....	60
Figura 13 - Indios Bororo y Anna Bella Geiger - Brasil nativo-Brasil Alienígena. 1977. ....	61
Figura 14 - Ritual - Indios Karajá. ....	62
Figura 15 - Tigela. Indios Kadieu. ....	65
Figura 16 - Amélia Toledo. <i>Limites del dentro</i> . 1982. ....	65
Figura 17 - Cildo Meireles. <i>Cruzeiro do sul</i> (Cruz del sur) 1969/70. ....	66
Figura 18 - Ritual do fogo indígena. ....	66
Figura 19 - Tunga. <i>Amado mío</i> - Sin datar. ....	69
Figura 20 - India Wayapó con pintura facial. ....	69
Figura 22 - Cetro ceremonial - Indios Apurinã. ....	70
Figura 22 - Máscara Jurupixuna. ....	70
Figura 23 - Pintura corporal Watatakalu Yawalapiti. ....	72
Figura 24 - Hélio Oiticica - <i>Parangolé de cabeça</i> , 1979. ....	72
Figura 25 - Bené Fonteles. <i>Altar a la tierra</i> , 1988. ....	75
Figura 26 - Máscara Meinako. ....	75
Figura 27 - Máscara Jurupixuna. ....	78
Figura 28 - Lygia Clark. <i>Túnel</i> , 1973. ....	78
Figura 29 - Oswald de Andrade. <i>Manifesto Antropofágico</i> , 1928. ....	80
Figura 30 - Ciudad de São Paulo, años 1920. ....	81
Figura 31 - Teatro Municipal de São Paulo, 1922. ....	81
Figura 32 - Tarcila do Amaral. <i>Abapuru</i> , 1928. ....	83
Figura 33 - Victor Meireles. <i>A Primeira Missa no Brasil</i> . Pintura en lienzo, 1859-1861. ....	87
Figura 34 - <i>Escena antropofágica: mujeres de la tribo trocean el morto</i> . ....	87
Figura 35 - Ilustración Antropofagia Tupinambá. ....	89
Figura 36 - Ilustración de la viajen de Hans Staden al Brasil. ....	89
Figura 37 - Ilustración cotidiano Tupinanambá. ....	91
Figura 38 - Ilustración del Ibirapema. ....	93
Figura 39 - Catequización de los indios brasileños. ....	99
Figura 40 - Catequización brasileña. ....	99
Figura 41 - Ilustración del Canibalismo Tupinambá. ....	103
Figura 42 - Ilustración del canibalismo Tupinambá. ....	103
Figura 43 - Hélio Oiticica, <i>Tropicália</i> 1967. ....	104
Figura 44 - Lygia Clark. <i>Ação 'Baba Antropofágica'</i> , Río de Janeiro, 2011. ....	104
Figura 45 - Lygia Pape, <i>Manto Tupinambá</i> , 2000. ....	105
Figura 46 - <i>Manto Tupinambá</i> . Museu Nacional da Dinamarca, 1644. ....	106
Figura 47 - Capa del catálogo de la 24ª Bienal de São Paulo, 1998. ....	111
Figura 48 - Lygia Pape. <i>Carandirú</i> , 2001. ....	118
Figura 49 - Lygia Pape. <i>Serie Tecelares - Teias</i> , 1957. ....	118
Figura 50 - Lygia Pape. <i>Livro da criação</i> , 1959. ....	122
Figura 51 - Lygia Pape. <i>Balé New Concreto</i> , 1958. ....	122
Figura 52 - Lygia Pape. <i>Caixa de Formigas</i> , 1967. ....	128
Figura 53 - Lygia Pape. <i>Livro do tempo</i> , 1959. ....	128

Figura 54 - Luva para ritual da etnia Sateré-Mawé. ....	132
Figura 55 - Ritual de passagem da etnia Sateré-Mawé. ....	132
Figura 56 - Ritual de canibalismo da etnia tupinambás, Gravura .....	137
Figura 57 - Lygia Pape. Eat me, Pelicula 1975. ....	137
Figura 58 - Lygia Pape. Manto Tupinambá (versao virtual), 19.....	143
Figura 59 - Lygia Pape. Divisor, 1968.....	143
Figura 60 - Máscara antropomórfica. Indios Uapúés.....	148
Figura 61 - Ritual Yawalapití. Aldea Xingú.....	148
Figura 62 - Máscara Jurupixuna .....	150
Figura 63 - Chocalho ritual. Indios Tapirapé .....	150
Figura 64 - Bené Fonteles. Instalación (cerámica de Cuiabá, tanga Yanomami y papel de cáscara de arbol). 1986.....	152
Figura 65 - Lygia Clark. <i>Máscara abismo</i> . 1968.....	152
Figura 67 - Bené Fonteles. Flutuando (cocar de plumas Apalaí en batea flotando en el agua). 1986 .....	154
Figura 66 - Lygia Clark. Objetos relacionais. 1986.....	154
Figura 68 - Lygia Clark. Bicho, 1960 (6 posiciones).....	156
Figura 69 - Lygia Clark. Bicho, 1962.....	156
Figura 70 - Lygia Clark. <i>Obra Mole</i> , 1964 .....	159
Figura 71 - Lygia Clark. <i>Trepante</i> , 1964 .....	159
Figura 72 - Lygia Clark. Caminhado, 1964.....	162
Figura 73 - Lygia Clark. Respire comigo, 1966.....	164
Figura 74 - Lygia Clark. Objeto relacional.....	164
Figura 75 - Lygia Clark. Baba antropofágico, 1973.....	167
Figura 76 - Lygia Clark. Corpo coletivo, 1976 .....	167
Figura 77 - Lygia Clark. Mascaras sensoriais, 1967.....	171
Figura 78 - Lygia Clark. O eu e o tu, 1967.....	171
Figura 79 - Lygia Clark. Mascara sensorial, 1967 .....	173
Figura 80 - Lygia Clark. Nostalgia.....	173
Figura 81 - Lygia Clark. Detalle, 1968.....	173
Figura 82 - Lygia Clark, Túnel, 1973.....	175
Figura 83 - Lygia Clark, Túnel, 1973.....	175
Figura 84 - Lygia Clark. Objetos relacionais (aplicado en las terapias), 1982 .....	176
Figura 85 - Bené Fonteles. Recogiendo materiales para la obra Arte en el metro. Sao Paulo. 1989.....	181
Figura 86 - Bené Fonteles. Arte no metro. (Estação da república), 1990.....	181
Figura 87 - Bené Fonteles. S.T. 1990.....	183
Figura 88 - Bené Fonteles. S.T. 1990.....	183
Figura 89 - Bené Fonteles. Altar. 1990.....	186
Figura 90 - Bené Fonteles. S.T. 1986.....	186
Figura 91 - Bené Fonteles. S.T. 1984.....	189
Figura 92 - Bené Fonteles. S. T. 1985.....	189
Figura 93 - Bené Fonteles. S.T. 1990.....	190
Figura 94 - - Bené Fonteles. S.T. 1988.....	190
Figura 95 - Bené Fonteles. S.T. 1990.....	193
Figura 96 - Bené Fonteles. S.T. 1990.....	193
Figura 97 - Bené Fonteles. S. T. 1990.....	195
Figura 98 - Bené Fonteles. Exposición en el MASP -Museo de São Paulo- 1990.....	195
Figura 99 - Fonteles. Pajelança. 1990.....	196
Figura 100 - Bené Fonteles. S. T. 1990.....	196
Figura 102 - Amélia Toledo, Galera, 1976.....	198
Figura 102 - Amélia Toledo. Limites do dentro, 1973.....	198
Figure 103.....	198
Figura 104 - - Amélia Toledo. Frutos do Mar, .....	203
Figura 105 - Amélia Toledo, Om, 1976.....	203

Figura 107 - Amélia Toledo. O aveso da tua orelha orelha (brinco), 1982 .....	206
Figura 107 - - Amélia Toledo. Gambiarra, 1976.....	206
Figura 109 - Amélia Toledo. Períscópio, 1983.....	208
Figura 109 - Amélia Toledo. Ondas, 1983 .....	208
Figura 111 - Amélia Toledo. Colar, 1961 .....	211
Figura 111 - Amélia Toledo. Losango, 1988.....	211
Figura 112 - Selva Amazónica.....	215
Figura 113 - Ritual de purificación. Indios Ianomami.....	215
Figura 114 - Indios Ianomami.....	217
Figura 115 - Ceremonia femenina Kaiapó .....	217
Figura 116 - Pintura corporal. Indios Yawalapití.....	218
Figura 117 - Cesto. Detalle de motivos gráficos. Indios Wayana.....	218
Figura 118 - Indios Matis.....	222
Figura 119 - - Pahmelin Pinlun (transformación serpiente) llevando en su seno a la futura humanidad. Dibujo mitológico. Indios Desâna.....	222
Figura 121 - Tunga. Querido amigo. S.D.....	223
Figura 120 - Tunga. Semeando Sereias. S.D.....	223
Figura 122 - Tunga. Tesouro Besouros. S/D.....	226
Figura 123 - Tunga. Xifópagas capilares. 1985.....	226
Figura 124 - Tunga. Lagarto. 1989. Imanes.....	228
Figura 125 - Tunga. Vanguarda Viperina. S.D.....	228
Figura 127 - Tunga. Tesouro Besouros. S/D.....	233
Figura 127 - Tunga. Tesouro Besouros. S/D.....	233
Figura 128 - Tunga. Vanguarda Viperina. S.D.....	234
Figura 129 - Tunga. Tranças. 1983.....	235
Figura 130 - Tunga. Querido amigo. S.D.....	237
Figura 131 - Tunga. Querido amigo. S.D.....	237
Figura 132 - Tunga. Lagarte III. 1989.....	240
Figura 133 - Tunga. Cipó Cinema. S.D.....	240
Figura 134 - Hélio Oiticica. Bólido Vidrio 3. 1964.....	245
Figura 135 - Labrete. Indios Urubu Kaapor.....	245
Figura 136 - C. G. Carus. Peregrino en un valle rocoso. 1841 .....	247
Figura 137 - Constable. Stonehenge. 1836 .....	247
Figura 138 - Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira con Parangolé P 17. 1967.....	249
Figura 139 - Hélio Oiticica. Parangolé. Homenaje a Mario.....	249
Figura 140 - Theodore de Bry. Índios, 1592.....	251
Figura 141 - Mantelete emplumado. Índios Tupinambá.....	251
Figura 142 - Hélio Oiticica. Relevo espacial, 1959.....	254
Figura 143 - Hélio Oiticica. Bilaterales, 1959.....	254
Figura 144 - Hélio Oiticica. Penetravel PN5 - Tienda Caetano-Gil, Londres, 1969.....	256
Figura 145 - Hélio Oiticica. Penetravel PN1, 1960.....	256
Figura 146 - Carnaval de Rio de Janeiro - Mestre sala e Porta Bandeira.....	257
Figura 147 - Hélio Oiticica. Parangolé P4, capa 1, 1964.....	257
Figura 151 - Helio Oiticica. Bólido caixa 9, 1964.....	259
Figura 151 - Helio Oiticica. Bólido caixa 8, 1964.....	259
Figura 151 - Helio Oiticica. B15 Bólido 4- Terra, 1964 .....	259
Figura 151 - Helio Oiticica. B51 Bólido saco 3, 1967. (Poema saco - Tu amor eu guardo aqui) .....	259
Figura 152 - Hélio Oiticica. Parangolé P4, .....	262
Figura 153 - Hélio Oiticica. Parangolé P4, .....	262
Figura 154 - Hélio Oiticica. Parangolé P15 capa 11, 1967.....	265
Figura 155 - Hélio Oiticica. Tropicália - Penetrável PN2 e PN3,1967.....	271
Figura 156 - Hélio Oiticica. Tropicália - Penetrável PN2 e PN3,1967.....	271
Figura 158 - Morro de la Mangueira. Rio de Janeiro. 1965.....	272
Figura 158 - Hélio Oiticica con amigos em un bar del morro.....	272

Figura 159 - Hélio Oiticica. Cama-Bólido, 1968. ....	274
Figura 160 - Hélio Oiticica. Éden (ninhas), 1969.....	275
Figure 161 - Hélio Oiticica. Ninhas, 1970.....	277
Figura 162 - Hélio Oiticica. Ninhas, 1969.....	277
Figura 163 – Oca. Aldea Yawalapiti.....	364
Figura 164 - Construcción de una oca. Aldea Kamaiurá.....	364
Figura 165 - Aldea Yawalapiti (A la derecha, la casa de los hombres).....	365
Figura 166 - Techo de la casa de Aritana en la aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires. .	365
Figura 167 - Peine de ritual de pasaje de la adolescencia a mujer .....	369
Figura 168 - Dentro de la laguna con los niños. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.	369
Figura 169 - Gacha (Nukaya) Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.....	370
Figura 170 - Observación participante. Preparación de yuca. Aldea Yawalapiti.....	370
Figura 171 - Observación participante. Preparación de la masa yuca. Aldea Yawalapiti.	371
Figura 172 - Observación participante. Poner a secar la masa de yuca. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires.....	371
Figura 173 - Pescado asado. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires. ....	372
Figura 174 - Beiju, principal alimento. Aldea Yawalapiti. Fuente: Miriam Pires. ....	372
Figura 175 - Aritana, cacique, en un momento especial, cuando bautizó .....	373
Figura 176 - Pintura corporal para ritual. Masculino. Aldea Yawalapiti.....	375
Figura 177 - Miriam Pires siendo pintada para el ritual (la pintura femenina, .....	375
Figura 178 - Preparación de la tinta (color negro) con Jenipapo y carbón vegetal. ....	377
Figura 179 - Chamán Tucumã Kamaiurá y Miriam Pires. Aldea Kamaiurá.....	377
Figure 180 - Mapalu Kamaiurá es la primera mujer chamán de la aldea. ....	379
Figura 181 - Miriam e Família Kamaiurá: Cacique Kotoc, Miriam Pires, Mapalu Kamaiurá y Maiaru Kamaiurá. Parque Nacional do Xingu - Posto Indígena Leonardo Villas Bôas (Antigua residencia de los Hermanos Villas Bôas). Fuente: Colección personal de Miriam Pires. ....	379
Figura 182 - Niños en la escuela Kamaiurá. Fuente: Miriam Pires.....	381
Figura 183 - Lagoa Ipavu. Aldea Kamaiurá.....	381
Figura 184 - Recogida del Aguapé común ( <i>Eichhornia classipes</i> ) .....	383
Figura 185 – Descargando el Aguapé común ( <i>Eichhornia classipes</i> ) recogido.....	383
Figura 186 - Aguapé común ( <i>Eichhornia</i> .....	384
Figura 187 - Miriam Pires flotando con la camiseta del Brasil. ....	384