

**MALBA**

Mundologías  
Arte latinoamericano  
1900-1970

Tarsila Do Amaral

Diego Rivera

María Martins

Julio Le Parc

Víctor Grippo

Alicia Penalba

## APUNTES PARA UN RECORRIDO AUTÓNOMO

### ¿A quiénes está dirigido este tipo de cuadernillo?

Está pensado para docentes y educadores que trabajan tanto en escuelas primarias como secundarias. También puede ser utilizado por el público general como herramienta para acercarse y disfrutar del arte contemporáneo. Siguiendo las propuestas, los visitantes podrán animarse a entrar en el mundo del artista y reflexionar sobre los temas y la experiencia del recorrido de la muestra.

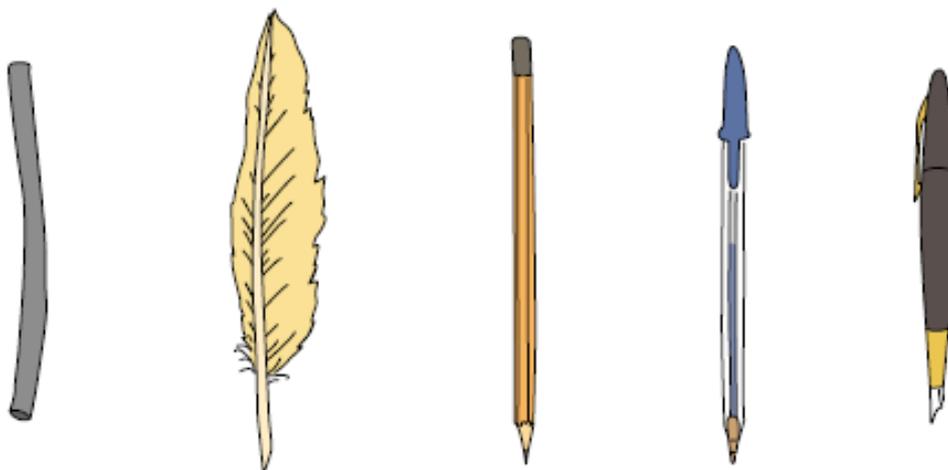
### ¿Cómo puede ser utilizado por los docentes?

Estas propuestas pueden ser utilizadas antes, durante o después de la visita a la exposición. Cada docente podrá elegir qué actividades son acordes para sus alumnos según los objetivos curriculares y tendrá la opción de sumar otras actividades o contenidos.

### ¿Cuál es el objetivo principal de este tipo de dispositivo?

Desde el área de educación de Malba buscamos impulsar el descubrimiento y la confianza en las propias intuiciones sobre el arte contemporáneo. Creemos que éste puede ser significativo y relevante para cualquiera, pero también reconocemos que a veces puede ser intimidante y confuso. Por lo tanto, los recursos que proponemos tratan de propiciar un acercamiento al pensamiento individual, junto con una interacción creativa y constructiva.

Ilustración: Diogo de Moraes



## Introducción

La Colección Malba se inició en 2001, cuando Eduardo F. Costantini donó un importante conjunto de 223 obras de su colección particular a la fundación sin fines de lucro que dio origen al Museo, en un edificio diseñado y construido especialmente para albergarla.

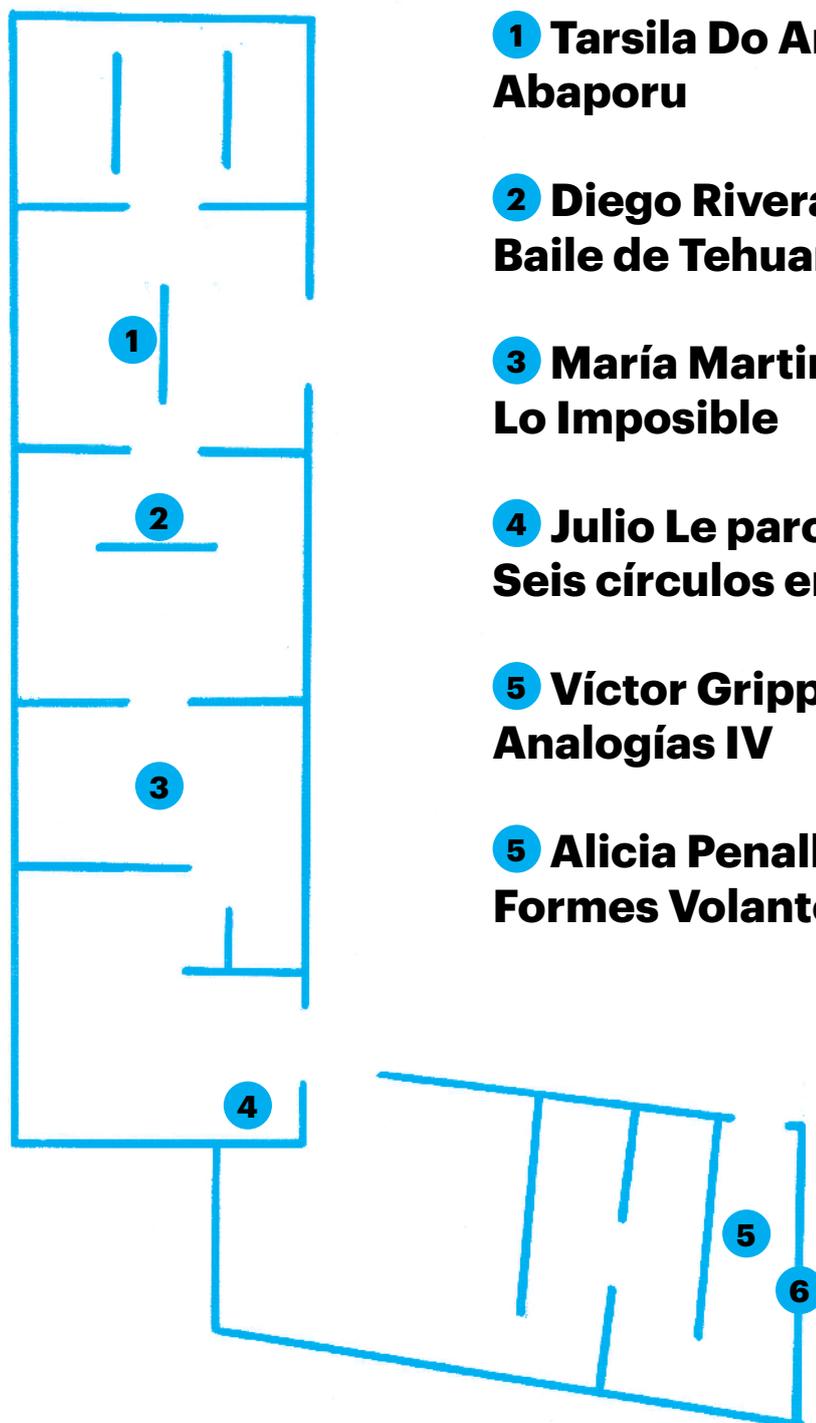
A lo largo de estos años, el acervo original se ha incrementado y enriquecido gracias a los programas de donaciones y adquisiciones implementados por la institución; en la actualidad la colección permanente reúne más de 600 piezas. Las mismas fueron elegidas teniendo en cuenta su relevancia para la historia del arte de la región, y su proyección internacional a partir de una noción de América Latina que trasciende el criterio territorial.

Lo latinoamericano se entiende como un conjunto heterogéneo de corrientes y movimientos culturales unidos por elementos comunes: como el lenguaje, la religión, y por una historia compartida de sus pueblos originarios. El término “arte latinoamericano” es, por lo tanto, una clasificación problemática, una construcción artificial e imaginaria, pero útil para promover sinergias de resistencia e integración frente a los paradigmas eurocéntricos.

En este sentido, el acervo de Malba y esta selección pueden abordarse en múltiples direcciones, que permiten establecer nexos no sólo entre obras y autores, sino también entre países y regiones. La exposición reúne 230 obras emblemáticas, e incluye algunos casos excepcionales de préstamos extendidos. El recorrido –a grandes rasgos cronológico– parte desde los inicios de la modernidad, a principios del siglo XX, hasta el surgimiento del arte conceptual y político en los años 70.

Está dividido en siete núcleos temáticos que relativizan las nociones de centro y periferia atendiendo a las diversas redes de influencia e intercambio de las escenas artísticas de la región: *Primera modernidad, Identidad cultural, Realismo mágico y surrealismos, Abstracciones concretas, Internacionalización del arte latinoamericano, Informalismos y nuevas figuraciones, Conceptualismos políticos.*

**Mapa ubicación de obras y recorrido**



**1 Tarsila Do Amaral,  
Abaporu**

**2 Diego Rivera,  
Baile de Tehuantepec**

**3 María Martins,  
Lo Imposible**

**4 Julio Le parc,  
Seis círculos en contorsión**

**5 Víctor Grippo,  
Analogías IV**

**5 Alicia Penalba,  
Formes Volantes (Hacone)**

## PRIMERA MODERNIDAD

### Tarsila Do Amaral, Abaporu



*Tarsila do Amaral* nace en 1886 en el interior del estado de San Pablo. Comienza sus estudios en su ciudad natal, pero cuando tiene 16 años, viaja a Barcelona donde completa su formación escolar. Dos años más tarde regresa a Brasil, allí toma cursos de escultura y pintura, se casa y tiene a su única hija: Dulce.

A los 34 años, viaja a París donde perfecciona sus estudios artísticos. Luego regresa a San Pablo, y se contacta con los intelectuales y artistas que habían participado en la *Semana de Arte Moderno*. Pasa a integrar el llamado *Grupo de los Cinco*, junto a Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia y Anita Malfatti. Su pintura se vuelve más expresiva.

Dos años más tarde vuelve a París, donde frecuenta el taller de los cubistas André Lhote, Albert Gleizes, y Fernand Léger. De esos años son una serie de estudios de composiciones cubistas.

De regreso a Brasil acompaña al poeta surrealista Blaise Cendrars a recorrer algunas ciudades históricas. Fue a partir de ese viaje, donde el paisaje brasileño se convierte en asunto central para la artista. Tarsila queda encantada ante el paisaje minero y la arquitectura colonial. Surge el período llamado *Pau Brasil*, exponiéndolo en una muestra individual en París. Ese mismo año, oficializa su unión con Oswald de Andrade.

A los 42 años, con motivo del cumpleaños de su esposo, Tarsila pinta *Abaporu*. Oswald y el también escritor Raúl Bopp deciden

crear un movimiento en torno a este personaje, y lanzan la *Revista de Antropofagia*, que se inicia con la publicación del *Manifiesto Antropófago*, redactado por Oswald. Es en éste periodo cuando Tarsila se sumerge en las visiones de su inconsciente, motivadas por los sueños, así como en el imaginario procedente de las historias de hechizos, leyendas y supersticiones escuchadas a lo largo de su infancia. Surgen entonces cuadros y dibujos de paisajes habitados por seres fantásticos y vegetación exuberante, con señalada tendencia surrealista, conocidos como "paisajes antropófagos". En julio de 1929 Tarsila expone por primera vez en Brasil, tanto en Río de Janeiro como en San Pablo.

Ese mismo año, experimentando dificultades económicas, decide recurrir a su amigo Júlio Prestes, que le proporciona un trabajo como conservadora de la Pinacoteca del Estado de San Pablo. Empieza a organizar el catálogo de la colección del primer museo de arte de la ciudad. Luego de perder el empleo, Tarsila vende algunos cuadros de su colección particular con el objetivo de reunir dinero para viajar junto a su nuevo compañero, el psiquiatra e intelectual de izquierda, Osório César. En 1931 viajan a la Unión Soviética. Este suceso influirá notablemente en su obra, la cual adquiere un impulso de carácter social.

En 1951 participa de la Primera Bienal de San Pablo y luego su obra se incluye en las ediciones siguientes. En 1964 interviene en la Bienal de Venecia.

Tarsila do Amaral muere en San Pablo a la edad de 87 años.



## CONTEXTO

En la década del 20 surge el *Movimiento modernista* en San Pablo. Esta ciudad se estaba transformando gracias a un proceso creciente de industrialización, a la vez que los inmigrantes que llegaban traían nuevos hábitos y formas de vida.

En este contexto, con el firme deseo de destruir la tradición académica reinante, intelectuales y artistas (que habían realizado su formación en Europa) se reúnen y llevan a cabo la *Semana de Arte Moderno*, que constituyó un hito del modernismo brasileño.

La construcción de la modernidad y de la identidad nacional, en los países de América Latina, son las caras de una misma moneda.

En este sentido, Tarsila do Amaral comienza a pensar en la necesidad de volver hacia sus raíces, indagando acerca del concepto de la "brasilidad". La obra *Abaporu* (1928) acompañó el surgimiento del Movimiento Antropofágico. Cuando Oswald de Andrade vio a este ser desnudo y deforme, afirmó: "Esto parece el antropófago, el hombre de la tierra". Buscaron en un diccionario de lengua tupí guaraní y encontraron que "aba poru" significaba "hombre que come hombre". Comerse al europeo, tomando de éste lo que puede nutrir y desechando lo que puede perjudicar. Metafóricamente, los modernistas tomaron esta imagen de la antropofagia para la construcción de su identidad cultural y de la lucha por liberarse de la dependencia intelectual de Europa.

## FRENTE A LA OBRA: POSIBLES PREGUNTAS

*¿Qué ven? ¿Qué características tiene este personaje?*

*¿En qué lugar se encuentra?*

*¿Qué estará haciendo?*

*La obra se llama Abaporú, que significa 'hombre que come al hombre' en la lengua tupí-guaraní*

*¿Por qué una persona podría querer comer a otra?*

*Este caníbal no tiene boca, entonces ¿De qué podrá alimentarse Abaporu?*

*¿De donde podrá surgir la idea de éste personaje?*

*¿Le encuentran alguna relación con el país de origen (Brasil) de la artista?*

## PROPUESTAS PARA REALIZAR EN EL MUSEO O EN EL AULA:

### 1

#### ***Dibujo de un Sueños***

Muchas de las obras de Tarsila fueron pintadas sin tener un modelo vivo o una imagen como referencia. Ella decía que todo salía de su imaginación, de los sueños que había tenido cuando era niña y de aquellas historias fantásticas que le contaban.

Sería interesante preguntarle a los chicos si tienen sueños cuando duermen. Luego, sugerir que elijan uno significativo, para expresarlo en un dibujo.

Con las producciones de cada uno se puede armar una mini-exposición.

### 2

#### ***Análisis Manifiesto Antropofágico***

El Manifiesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade, fue publicado en mayo de 1928 en el primer número de la Revista de Antropofagia. En su lenguaje metafórico, repleto de ironía y humor.

Podemos ver cómo se entretajan innumerables referencias culturales modernas europeas, junto a emblemas culturales y símbolos míticos de la historia del Brasil.

*Fragmentos de Manifiesto Antropofágico:*

“Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.”

“Tupí, or not tupí, that is the question”

“Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida.”

“Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre.”

“Antes que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad”

¿Nosotros practicamos en la vida cotidiana la antropofagia? ¿De qué manera?

(Ejemplos: familiares con gestos iguales, el español que hablamos en Argentina italianizante, palabras en inglés que se castellanizan: mailear, faxear, tomar el te a las 5, comidas de navidad, etc)

Dividir al grupo en pequeños sub-grupos entregar una planilla donde ellos puedan escribir palabras, actitudes, costumbres, etc que hayan sido apropiadas de otras culturas.

¿Qué se puede llegar a ganar o perder con estas formas de intercambios?

## IDENTIDAD CULTURAL

### Diego Rivera, Baile de Tehuantepec



*Diego Rivera* nace en la ciudad mexicana de Guanajuato. Se forma en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, pero a partir de 1907 (gracias a una beca que le otorgó el gobierno de Veracruz) seguirá sus estudios en Europa. Allí, su primer destino será Madrid y luego viaja por diferentes países, recorriendo ciudades como París, Brujas, Gante y Londres.

Pero es en 1910 cuando decide instalarse en la capital francesa. Allí toma contacto con Pablo Picasso y el círculo de artistas cubistas, como también con otros artistas e intelectuales de vanguardia. En 1920 viaja a Italia y conoce la monumentalidad clásica de los frescos del Quattrocento italiano. La fascinación que le provoca este arte será decisiva para su período muralista, desarrollado en México.

Convocado por José Vasconcelos (Ministro de Educación del nuevo Estado revolucionario mexicano), Rivera decide regresar definitivamente a su país en 1921, para formar parte del proyecto sociocultural propuesto por el gobierno.

Empieza a trabajar en su primer mural en la Escuela Nacional Preparatoria de la Ciudad de México en 1922 y, en este mismo año, se afilia al Partido Comunista.

Junto con David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros, crea el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, y comienza la etapa más prolífica del movimiento muralista mexicano. En este período Rivera realiza los murales de la Secretaría de Educación Pública (1923) en la ciudad de México, los de la Universidad Autónoma de Chapingo (1927) y los del Palacio de Cortés (1930), en Cuernavaca.

Entre 1930 y 1933 se instala con su esposa, Frida Kahlo, en Estados Unidos, donde pinta los murales del Instituto de Arte de Detroit –encargados por Henry Ford– y luego, en Nueva York, el mural del Centro Rockefeller, comisionado por la familia Rockefeller (que fue destruido antes de ser terminado).

En 1937, el pintor gestiona ante el gobierno mexicano el asilo político de León Trotsky, a quien invita a su propia casa, que compartía con Frida, conocida como la “Casa azul”. Diego Rivera muere en México a la edad de 71 años.



## CONTEXTO

Durante su permanencia en Europa, en especial a partir de 1913 hasta 1917, Rivera participa activamente en el movimiento cubista. El artista mexicano se integra a este grupo desde una postura no ortodoxa y se apropia con libertad de las posibilidades plásticas que este lenguaje moderno le ofrece. En muchas de las obras de ese momento, Rivera utiliza una paleta de colores brillantes e incorpora además elementos de la cultura mexicana, rasgos que lo diferencian.

Cuando Rivera vuelve a México, en 1921, comprende lo que encarna la Revolución y cambia de poética: deja el cubismo y se aproxima a un expresionismo figurativo, un realismo exacerbado y de escala cada vez más gigantesca.

Con las enseñanzas que le brinda la revolución Rusa, y ya convencido comunista, produce un imaginario que se proclama como “arte nacional”. Se suma así al muralismo mexicano con una pintura narrativa e historicista, integrando en sus trabajos alegorías históricas de su país con escenas campesinas y sucesos políticos contemporáneos. En sus murales, seguirá ligado a los cubistas, por un lado, y a la monumentalidad de las formas del Renacimiento y de la escultura del México prehispánico, por el otro.

## FRENTE A LA OBRA: POSIBLES PREGUNTAS

*¿Qué está sucediendo en esta obra?*

*¿Por qué estarán reunidas estas personas?*

*¿Cómo es su indumentaria? ¿De dónde serán?*

*¿En qué lugar podrían estar? ¿De qué país podrían ser?*

*¿Qué nos quiere contar el artista?*

*¿Que nombre puede tener obra?*

## PROPUESTAS PARA REALIZAR EN EL MUSEO O EN EL AULA:

### 1

#### ***Inventar un Baile o coreografía.***

Dividir el grupo en dos (Preferentemente, que en cada grupo, haya cantidades similares de niñas y niños). El baile se dará por turnos, el primer grupo debe realizar un “paso de baile” (sencillo, por ej: pisar fuerte con un pie) y el segundo grupo deberá responderle con otro (por ej: avanzar y girar la cabeza a la izquierda). Realizar la misma operación hasta obtener un número importante de pasos.

Para finalizar, los dos grupos tendrán que realizar el baile completo (Resultado de todos los pasos), se puede incluir alguna canción folclórica de algún país latinoamericano.

### 2

#### ***Trabajo de investigación, pueblos originarios.***

Uno de los intereses en la obra de Diego Rivera está en relación directa con sus ideales, el rescate de la historia cultural de su país, y la formación de una identidad regional.

Sería interesante investigar, junto a los alumnos, la presencia de la población indígena en los procesos de formación de las culturas latinoamericanas y sus realidades hoy.

Se podría dividir la clase en subgrupos, a cada uno se le asignará un país para que lo investigue (Argentina, Chile, Brasil, Cuba, México, etc.). El trabajo podrá dar como resultado tanto un trabajo escrito, como alguna materialización artística.

**REALISMO MÁGICO Y SURREALISMOS**

**María Martins, Lo Imposible**



*María Martins* nace en 1900 en el estado brasileño de Minas Gerais. Su formación artística se inicia con la música, estudiando piano. Pero, al poco tiempo, se siente más atraída por la pintura y, sobre todo, por la escultura.

Junto a su padre viaja a París, donde frecuenta los círculos de intelectuales y conoce a su marido, un diplomático brasileño.

María reside gran parte de su vida en el exterior, acompañando a su esposo a los distintos destinos que le son asignados y continuando su formación artística en diferentes países. En Francia, estudia pintura; en Ecuador aprende a esculpir en madera; y en Japón estudia y trabaja con la terracota. En Bélgica, estudia con el escultor Oscar Jespers y comienza a trabajar exclusivamente el bronce.

Pero es cuando se instala por más de 9 años en Estados Unidos cuando María abre, en la ciudad de Nueva York, su propio taller. Su obra atrajo a importantes surrealistas del momento, como Marcel Duchamp, Max Ernst, Marc Chagall y el escritor André Breton.

Allí también mantiene contacto con el pintor holandés Piet Mondrian y con el escultor estadounidense Alexander Calder.

Durante esta etapa se genera su intenso vínculo con Marcel Duchamp. La personalidad y la sensibilidad de María Martins cautivan al artista surrealista hasta tal punto de llamarla “novia imposible”.

En la década de los 40, principalmente, María hace varias exposiciones importantes en Europa, Estados Unidos y Brasil. En 1950, a raíz de una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, regresa definitivamente a su país.

Apoya la creación y posterior difusión de la Bienal de São Paulo y colabora en la organización de sus primeras celebraciones. Asimismo, contribuye en la fundación del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Fallece a los 73 años en Río de Janeiro.



## CONTEXTO

El surrealismo, fue un movimiento literario y plástico que propuso revolucionar la experiencia humana. Al rechazar la visión racional, valoriza las expresiones del inconsciente. Comenzó en París en 1924, con la publicación del primer manifiesto surrealista escrito por André Breton, y adquirió un carácter internacional con fuertes repercusiones fuera de las fronteras francesas.

Si bien en Latinoamérica la representación de lo fantástico ya existía, arraigada en las costumbres, leyendas y mitologías ancestrales, es cierto que el surrealismo bretoniano avivó aquellos fuegos y animó a que muchos artistas exploren sus raíces y su propio inconsciente.

Es por esto que se dieron múltiples aproximaciones a esta corriente, desde lugares muy diferentes y de maneras muy personales. En Brasil, se apeló a las raíces ancestrales de las diferentes culturas de la Amazonia, en las cuales las experiencias religiosas alucinatorias y mágicas se mixturaron con las vanguardias. Maria Martins produjo una serie de “diosas” y “monstruos” en los cuales la figura humana parece ser sorprendida en plena transformación en algo entre lo vegetal y lo animal. En uno de sus poemas se puede leer: “*Sé que mis Diosas y sé que mis Monstruos / siempre te parecerán sensuales y bárbaros*”. María mezcla con éxito el mundo fantástico y el primitivo, sin perder su carácter cercano al surrealismo. Sus obras captan la fuerza y el dinamismo de la vida bajo una mirada sensual, sensible y femenina.

El reconocido curador especializado en el movimiento dadaísta y surrealista, Francis Naumann, ya había llamado la atención sobre el parecido de las extrañas formaciones puntiagudas de las cabezas de *Lo Imposible* con ciertas plantas: “La cabeza masculina se asemeja a una aguaviva gigante, mientras que la femenina parece más bien una dionea, la planta tropical carnívora que en un instante cierra sus hojas con el fin de capturar presas desprevenidas”. La metamorfosis es la categoría clave para comprender la obra de Maria Martins. En sus obras, la metamorfosis parece estar siempre en marcha, en proceso, sin completarse nunca del todo.

## FRENTE A LA OBRA: POSIBLES PREGUNTAS

*¿Que vemos en esta obra? ¿Qué sensaciones nos provoca?*

*¿Qué podría estar sucediendo?*

*¿A qué nos hacen acordar estas formas?*

*¿Con qué materiales está hecha?*

*María Martins la llamó “Lo imposible” ¿Qué será lo imposible en esta obra?*

## PROPUESTAS PARA REALIZAR EN EL MUSEO O EN EL AULA:

### 1

#### **Amazonas**

María Martins se inspiró en las formas de la naturaleza exuberante del Amazonas, así como también en las leyendas, los mitos y relatos de las poblaciones que hasta el día de hoy lo habitan. Tomando como punto de partida la investigación de especies de plantas, flores, animales, relatos y leyendas, cada uno de los alumnos (o en parejas), tendrán que elegir los elementos que más les llamen la atención, y materializarlos a través de un: dibujo, pintura, escultura, cuento, etc.

### 2

#### **Juegos surrealistas**

El humor y los juegos tuvieron una función muy importante entre los artistas surrealistas, ya que uno de los valores destacados de este movimiento es la diversión y el carácter lúdico de la creación. A continuación presentamos diferentes juegos surrealistas para que los alumnos los conozcan y se diviertan con ellos. Esta actividad profundiza los conceptos del surrealismo, estimulando la creación grupal, anónima, intuitiva, espontánea y, en lo posible, automática.

-Cadáver exquisito: Es el juego surrealista más conocido. Se juega en un grupo de personas que escriben o dibujan una composición en secuencia. Los participantes deben escribir o dibujar por turno en una hoja de papel y doblarla para cubrir parte de la escritura, dejando sólo a la vista la última palabra o parte del dibujo. Luego, pasar la hoja al siguiente participante para que haga su colaboración.

-Diálogo surrealista: Un jugador debe escribir en un papel una pregunta (sin mostrarla); el segundo participante, su interlocutor, debe anotar en otro papel una respuesta sin saber el contenido de la pregunta formulada. Luego, ambos se enfrentan y leen en voz alta, consecutivamente, la pregunta y la respuesta, como si se tratara de una conversación "real" pero completamente disparatada.

-El dibujo sucesivo: es una variación del cadáver exquisito. El primer participante dibuja una imagen entera y se la muestra durante unos segundos al siguiente jugador, que intenta reconstruir el dibujo de memoria. La nueva imagen será expuesta, luego, al siguiente participante, y así sucesivamente, en una suerte de "teléfono descompuesto".

**INTERNALIZACIÓN DEL ARTE LATINOAMERICANO.**

**Julio Le parc, Seis círculos en contorsión**



Julio Le Parc nace en Mendoza en 1928. A los trece años se establece en Buenos Aires con su familia. Dos años más tarde ingresa en la Escuela de Bellas Artes, donde se interesa por los planteos del arte concreto y por la obra de Lucio Fontana.

En 1947 abandona los estudios y se aproxima al anarquismo y al marxismo. Hacia 1954 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes. Becado por el Servicio Cultural Francés, viaja a París para continuar sus estudios en Europa.

Allí se acerca a las propuestas del arte óptico y a la teoría de la Gestalt. Va a poner ambas a prueba realizando experiencias ópticas en sus pinturas (mediante el aporte de secuencias progresivas de formas, posiciones y colores) generando inestabilidad visual.

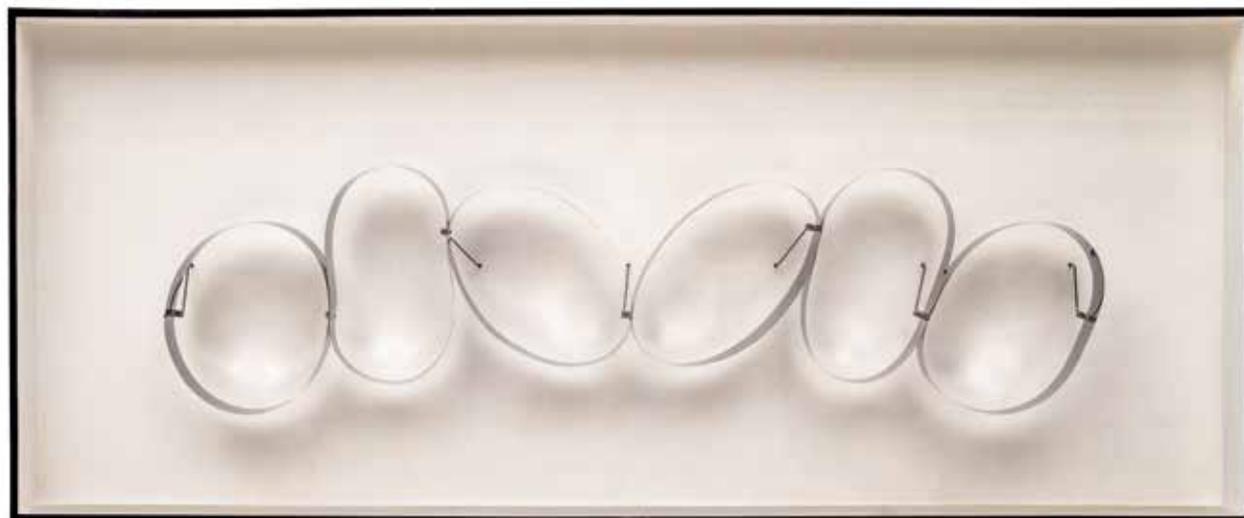
En 1960 integra en París el Grupo de Investigación de Arte Visual (GRAV) junto con Horacio Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García Rossi, François Molnar, François Morellet, Sergio Moyano Servanes, Francisco Sobrino, Jöel Stein y Jean-Pierre Yvaral. En este período, Le Parc continúa sus investigaciones, realizando pequeñas cajas de luz con movimiento manual que produ-

cen cambios de imágenes y de color y, además, crea sus primeros móviles, que, iluminados con luz indirecta y rasante, proyectan su sombra sobre pantallas curvas y planas.

En 1966 obtiene el Gran Premio Internacional de Pintura en la Bienal de Venecia, y presenta su primera retrospectiva en el Instituto Torcuato Di Tella de Artes Visuales en Buenos Aires.

Durante el Mayo francés, luego de su participación en el Taller Popular de Afiches, se va de París y recorre varios países de Europa. Tras su regreso a la capital francesa, el GRAV se disuelve y Le Parc elabora algunos textos de análisis, como *Desmitificar el arte* (1968).

En 1970 participa en las exposiciones *América Latina no oficial*, en París, y en la Bienal de Medellín, Colombia. Realiza muestras retrospectivas en La Habana y en otras ciudades de América Latina y Europa. Junto con el grupo Denuncia, en 1972, participa en la obra colectiva *La tortura*, y en 1975 integra el Colectivo de Pintores Antifascistas. Actualmente vive y trabaja en París.



## CONTEXTO

Ante ciertas obras de Julio Le Parc nos preguntamos si se tratan de pinturas, esculturas u objetos. Al acercarnos a este tipo de producciones tenemos que tener en cuenta que pertenecen al arte cinético. Son piezas realizadas con materiales industriales que incluyen el factor sorpresa, el movimiento y la transformación, producida, en muchos casos, a partir de la manipulación por parte del espectador.

Dentro de esta corriente, la trayectoria de Le Parc muestra su actitud crítica frente a la concepción de la obra de arte estable y definitiva, como es el caso de las pinturas y esculturas tradicionales. Esta actitud fue la que lo llevó a experimentar con la

luz y el movimiento; ya sea ilusorio (como el sugerido por los efectos ópticos) o real (como el producido por el empleo de mecanismos simples).

En Francia, junto con sus compañeros del Grupo de Investigación Arte Visual (GRAV), Le Parc defendió el trabajo en equipo y el constante intercambio de ideas frente a la concepción tradicional del artista único. Otra de las preocupaciones básicas de este grupo fue motivar la participación activa de un público nuevo, no especializado. Para esto realizaron encuestas, jornadas callejeras, salas de juegos y espacios recorribles, invitando a las personas a relacionarse directamente con las obras. Con estas propuestas buscaban que cada espectador las interpretara libremente, y que esa libertad lo impulsara a reflexionar sobre la situación cotidiana de dependencia en la que podría encontrarse, aspecto que para Le Parc constituye el carácter político de su trabajo.

Le Parc realizó *Seis círculos en contorsión* en 1967, un año después de haber ganado el Gran Premio de la Bienal de Venecia y un año antes de las revueltas estudiantiles del Mayo francés. Esta obra pertenece a las *experiencias con contorsiones*, que comienzan con cintas flexibles de plástico blanco que forman círculos sobre un fondo negro. Luego experimentó con cintas de acero inoxidable pulido sobre un fondo liso o rayado. En estas experiencias empleó la luz artificial en forma rasante para generar un efecto visual de luces y sombras.

## FRENTE A LA OBRA: POSIBLES PREGUNTAS

*¿En qué se diferencian estas obras en relación a las de las demás salas?*

*¿A qué nos hace recordar? ¿Se parece a algo que exista en la realidad?*

*¿Con qué materiales está hecha? ¿Qué tipo de obra es?*

*Estas obras, al igual que los autos, tienen algo que permite que entren en funcionamiento  
¿Se te ocurre que puede ser?*

## PROPUESTAS PARA REALIZAR EN EL MUSEO O EN EL AULA:

### 1

#### ***Una visión diferente***

En una de las salas de juegos que Le Parc y el GRAV crearon en 1965, se encontraban unos “anteojos para una visión diferente”. A través de lentes trucados, se proponía percibir la realidad de manera sorprendente.

Teniendo en cuenta esta experiencia, se puede proponer a los alumnos construir anteojos con papeles de colores, de calcar, acetatos cuadriculados, y todas las sugerencias posibles, para generar una visión distinta del mundo que nos rodea. Esta actividad de construcción y experimentación puede continuar en un debate grupal sobre las sensaciones que los chicos tuvieron con los anteojos y reflexionar

### 2

#### ***Cajas de luz***

A partir del interés de Julio Le Parc en introducir la luz y el movimiento en sus obras, proponemos realizar un trabajo grupal usando cajas que se convertirán en “cajas de luz”. Para esto se necesitan cajas de cartón a las que se les tendrá que calar la tapa. Para lograr la translucencia, se podrá colocar papel manteca e iluminarla colocando una linterna en su interior. Luego se deberán realizar dos ranuras en los costados para poder introducir las siluetas de papel. Para realizar las mismas, los alumnos recortarán en cartulina negra diferentes formas. Sugerimos que las peguen sobre palitos de madera para brindarle movilidad y deberán introducirse desde los costados de la caja.

Se le puede sumar la construcción de un relato para enunciar en el momento de su puesta en marcha.

### 3

#### ***Fotografías en la oscuridad***

La idea general es materializar en una fotografía, el efecto que provoca la luz artificial y el movimiento. Para esto se necesitan linternas y/o luces de diferentes colores e intensidades, una habitación en total oscuridad y cámaras de fotos.

Mientras un grupo de alumnos realizan movimientos en la oscuridad con las linternas encendidas, los demás podrán sacar las fotos. Luego entre todos, se podrán observar los cómo el movimiento de la luz quedó capturado creando formas sorprendentes en las foto. Las mismas, podrán servir como material para realizar algún fotomontaje digital, o imprimirlas para realizar uno manual.

**CONCEPTUALISMOS POLÍTICOS**

**Víctor Grippo, Analogías IV**



Víctor Grippo nace en Junín, provincia de Buenos Aires, en 1936. A los 19 años se muda a La Plata, donde cursa estudios de química, asiste a seminarios de diseño industrial y comunicación visual. A los 30 años realiza su primera exposición individual en la Galería Lirolay, donde presenta óleos ligados a la abstracción geométrica.

En 1970 se vincula con el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) y participa en la muestra colectiva Arte de sistemas I, en el Museo de Arte Moderno, con *Analogía I* (obra que da comienzo a la serie que lleva el mismo nombre). Profundiza sobre las oposiciones entre: arte-ciencia, naturaleza-cultura y real-artificial, y utiliza la papa como metáfora y elemento principal.

A fines de 1971 forma el *Grupo de los Trece* (con Jacques Bedel, Luis Bénédict, Alfredo Portillos y Jorge Glusberg, entre otros) Durante toda la década, mantiene una intensa actividad junto a este grupo, con experiencias dentro del arte conceptual y del arte de sistemas, investigando la relación arte-ciencia, arte-computación y arte-información.

En 1972 realiza en la plaza Roberto Arlt la construcción de un horno popular para hacer pan, que propone la recuperación del ritual colectivo a través de la distribución del alimento.

Con la obra *Analogía IV* inaugura una serie de instalaciones en las que aparecen, además de la papa, el pan, muebles y utensilios domésticos tales como: mesas, sillas, platos y cubiertos.

Desde fines de los años 70, y a lo largo de los 80 y 90, el artista construye una serie de valijas y cajas con objetos adentro, poniendo en relación materiales como plomo, mercurio, rosas, yeso y plumadas, que evocan nociones tomadas de la alquimia.

Víctor Grippo fallece en Buenos Aires a la edad de 66 años.



## CONTEXTO

Dentro de la línea del arte conceptual, Víctor Grippo presenta instalaciones, intervenciones en el espacio público, cajas y mesas con papas, porotos, pan y herramientas de trabajo. De esta forma, el artista incorpora la vida, lo doméstico y la naturaleza en el terreno del arte.

Para comprender la obra de Grippo, debemos tener en cuenta que la alquimia (una técnica esotérica basada en la transmutación de la materia de elementos groseros, como por ejemplo el plomo, a elementos sutiles como el oro) está en la base de su pensamiento y aparece en sus obras una y otra vez, a través de textos, símbolos, materiales y procesos químicos que activan la transformación de la energía en la materia misma.

Teniendo en cuenta todas estas referencias, podemos decir que las obras de este artista son abiertas y condensan significados universales que, al mismo tiempo, se anclan en el presente y adquieren una dimensión política. En el contexto de las dictaduras militares en la Argentina, Grippo expone un arte ético, capaz de transformar la conciencia del espectador y, por ende, cambiar la realidad social.

En su serie *Analogías* (1971-1977) utiliza la papa como metáfora que refiere a la conciencia. En algunas de estas obras, los tubérculos están conectados con electrodos y un voltímetro mide la energía que producen, capaz de encender una pequeña radio. El artista elige un alimento originario de América Latina y nos habla de la energía de la conciencia de este pueblo. Es el espectador quien debe transitar de la comprobación científica a la reflexión social y política. Si unas cuantas papas generan más energía que una, al unirse las conciencias, éstas se expanden y sus posibilidades son ilimitadas.

## FRENTE A LA OBRA: POSIBLES PREGUNTAS

*¿Qué materiales podemos reconocer?*

*¿Qué fue lo que hizo el artista en ésta obra?*

*¿Qué nos habrá querido contar?*

*¿Por qué habrá elegido estos materiales en particular?*

*¿Que tipo de obra es?*

*¿Qué nombre le pondrías?*

## PROPUESTAS PARA REALIZAR EN EL MUSEO O EN EL AULA:

### 1

#### **Adivina Adivinador**

*Morena por fuera, blanca por dentro, bajo la tierra, tengo mi Reino... ¿Qué soy?*

La respuesta de ésta adivinanza, será la pista para que los chicos puedan reconocer uno de los elementos protagonistas de ésta obra de arte. Podrán crear entre todos otras adivinanzas para los otros objetos presentes: mesa, manteles, platos y cubiertos.

### 2

#### **Juego del crítico**

Dividir a los alumnos en dos grandes grupos, si están en el museo: se los puede disponer a ambos lados de la mesa.

El grupo del lado negro, tendrá que defender las ideas de la obra de Víctor Grippo y argumentar porque ES una obra de arte. Al contrario el grupo del lado blanco, tendrá que criticarla y defender la idea de que NO es una obra de arte.

### 3

#### **Alquimia y simbología**

En Grippo la alquimia constituye una posibilidad real y poética. Los alumnos pueden realizar un trabajo de investigación sobre la alquimia y sus símbolos (fuego, rosa, oro, plomo, huevo, entre otros). Con todos los datos recopilados, se puede proponer la elaboración de un cuento breve tomando la simbología de esta escuela filosófica de carácter esotérico. Esta actividad estimula la investigación sobre la interpretación simbólica y además favorece la lectura y la imaginación.

*...porque la realidad que nos toca, la que yo tengo hasta hoy, no es una realidad que me satisfaga. Creo que la razón que me mueve o por lo menos debería moverme es el hecho de modificar la materia que trabajo y, a través del oficio que he elegido, modificar la realidad que me circunda, lo que conlleva una modificación de mí mismo. Víctor Grippo, 19812*

## **Alicia Penalba, Formes Volantes**

### **(Hacone)**



Alicia Penalba nace en la ciudad argentina de San Pedro en 1913. Desde muy temprana edad, muestra un marcado interés por la pintura y el dibujo. A los 16 años comienza sus estudios de arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova, mudándose a Buenos Aires.

Gracias a una beca de estudio, viaja a Francia para estudiar técnicas de litografía en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París. Pero recién a los 35 años, Alicia decide radicarse a vivir en la capital francesa y dedicarse por completo a la escultura.

Concurre al taller de Ossip Zadkine, reconocido escultor ruso, que revoluciona las formas tradicionales de la escultura. Poco tiempo después, Alicia, destruye sus obras anteriores y comienza a producir esculturas abstractas, verticales o totémicas. A partir de elementos separados, caracolas, aladas, dobles y formas voladoras y sus múltiples repeticiones, logra experimentar con ritmos, variaciones y cambios de escala; contrastes entre texturas, brillos y opacidades; lo rústico y lo refinado. También alternó diferentes materialidades en sus obras: arcillas fundidas en bronce o en cemento, resinas poliéster y el vidrio *Securit*, en pos de lograr los efectos deseados.

En 1957 presenta sus bronceos totémicos en lo que fue su primera muestra individual en Francia; será el comienzo de una carrera internacional, logrando ocupar un lugar importante en la escultura del siglo XX. Participa de la II Documenta, Kassel en 1959, y dos años después recibe el Gran Premio de la Bienal de San Pablo.

Colabora con la arquitectura, a partir de realizar un conjunto escultórico monumental para la Universidad de St. Gallen, Suiza. Vuelve a participar en la Documenta III. En 1969 hace un gran relieve de poliéster dorado para el museo al aire libre de Hakone, Japón.

A lo largo de la década de 1970, y con la intención de llegar a un público amplio trabaja en bronceos monumentales para espacios abiertos y también en formatos pequeños y múltiples.

A la edad de 69 años muere en Francia tras sufrir un accidente junto a su compañero, el fotógrafo francés Michel Chilo.



## CONTEXTO

En 1948 Alicia Penalba llega al París de posguerra, dentro de una Europa en transformación. Era el París de la liberación, el de la reconstrucción y el existencialismo (de la mano de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus y Maurice Merleau-Ponty)

En el campo artístico, la búsqueda de formas que vinieran a renovar la iconografía del arte europeo era extensa, con artistas como Gauguin por ejemplo, que, en las primeras décadas del XX, tendió un puente hacia un arte más conceptual, más sintético y estilizado. Más tarde, Picasso recurriría al arte africano, para encontrar maneras de representar no tradicionales, basadas en las iconografías y las formas de este arte llamado “primitivo”. El área de influencia de las artes primitivas creció en una zona de contactos cada vez mayor y una gran parte de los artistas de la capital francesa comenzaron a investigarlas, algunos de ellos fueron Henri Matisse y los fauvistas, los escultores Constantin Brancusi, Alberto Giacometti y los artistas surrealistas, entre otros. Lo que buscaban en esos modos de arte menos racional era una vitalidad que imprimiera nueva fuerza al arte de la tradición europea, que por momentos parecía desvitalizada.

El arte latinoamericano había encontrado también su lugar en la capital francesa, aunque Penalba participaba sólo circunstancialmente de ese ambiente. Su integración parisina fue tal que a menudo era considerada como artista francesa, según se puede leer en varios catálogos de exposiciones colectivas realizadas fuera de Francia. París era, pues, dueña de un ambiente inspirador y receptivo para el desarrollo de procesos creativos de índole muy diversa. Sin embargo, no podía dejar de sentirse una cierta declinación, que conduciría a mutaciones en el campo artístico. En la posguerra, si bien se reflejaba vitalidad en el arte, París se había cerrado sobre sí misma durante la contienda y, por lo tanto, no se sentía en ella toda la influencia de las nuevas tendencias. La capital francesa se hallaba cerca de ceder su lugar de centro neurálgico del arte occidental a Nueva York, a donde ya se habían trasladado durante la guerra varios artistas europeos, como los surrealistas Max Ernst, Salvador Dalí y el mismo André Breton, mentor de todos ellos.

A partir de los años 60, el mundo vive un espíritu de vuelta a las ideas duchampeanas y dadaístas, con el surgimiento del *pop art* americano e inglés, el Nuevo Realismo y las mitologías cotidianas francesas, el cómic, la interacción con los mass media, los novedosos happenings, las performances, etc. Los artistas latinoamericanos venían trabajando con la desmaterialización del objeto artístico –en obras experimentales, lúdicas, performáticas–. En los 70 se ocuparon especialmente del discurso, con la semántica, con las ideas del minimalismo y las estructuras primarias del arte povera, y con la arquitectura y el espacio público.

También en estos años fue clave el proceso de liberación de las mujeres y la lucha por la igualdad de género. A través sus obras, sobre todo en el arte de acción y las performances, ellas encontraron una vía para expresarse mediante la palabra y la emancipación del cuerpo, en un arte activo, disidente y antipatriarcal.

## FRENTE A LA OBRA: POSIBLES PREGUNTAS

*¿Qué tipo de obra es?*

*¿A qué nos recuerdan estas formas?*

*¿De qué material podría estar realizada?*

*¿De qué manera se ha decidido presentar esta obra? ¿Quién podría tomar ese tipo de decisiones?*

## PROPUESTAS PARA REALIZAR EN EL MUSEO O EN EL AULA:

### 1

#### **esculturas abstractas**

Se le puede proponer a los alumnos que elijan un material que tengan en sus casas (Por ej: alambre, papel de aluminio, cinta, revistas, etc). Partiendo de una forma de la naturaleza conocida por ellos tendrán que representarla, pero de una manera no-figurativa para construir "esculturas abstractas". Luego podrán socializar, de qué forma partieron para llegar al resultado.

### 2

#### **Totems**

Alicia utiliza este tipo de formas en muchas de sus piezas escultóricas. Tomándolas como referentes, a partir de cajas de cartón, los alumnos (En pequeños grupos o parejas) podrán crear tótems remitiéndose a diferentes deidades. Para las mismas se sugiere realizar una investigación previa.