

*practice –during the last stages of her career—that involved therapy and healing. The Bichos, a series of open-structured sculptures designed to interact with the spectator, are akin to the propositions of the Neoconcrete manifesto, which states that “the work of art cannot be considered a “machine” or an “object” but instead a “quasi-corpus”; a being that, decomposable into parts for analysis, only comes into being upon a direct and phenomenological approach”*<sup>1</sup>. *The Bichos took an altogether new dimension in the context of the exhibition space, allowing the public to transgress a boundary that had always been intrinsic to the spatial organization and dynamics of display*<sup>2</sup>. *Clark went on to create objects that increasingly incorporated the participation of the spectator, activating group dynamics that finally thrust the work outside of the museum or gallery context into a wider social one. Included in our documentary section is the reference to Caminhando (1963) which marked a turning point in the dematerialization of the object in her oeuvre; a “faça você mesmo” (do it yourself) work that rests on the immanent act performed by the participant. According to Clark, “each Caminhando is an immanent reality that reveals itself in its totality during the time of expression of the spectator-author ... the work itself consists in the act of making the work, you and the work become totally indissociable ... the act is that which produces the Caminhando. Nothing exists before and nothing exists after”*<sup>3</sup>. *Caminhando marks the shift towards her later “relational objects” and therapeutic practice, and, more importantly, it also implies the transfer of the role of the artist to the spectator, a cancellation not only of the object but also of authorship; the artist as a proponent of situations.*

*Hélio Oiticica, like Clark, also came from a tradition of geometric abstraction, and each one, in their own particular way, transformed its language into a language of the body. Oiticica’s abstract Metaesquemas of 1957 and 1958 gave way in 1959 to spatial experiments such as the Spatial Reliefs, and the later Penetrables and Parangolés of the 1960s. Like Clark, Oiticica was also a prolific writer who analyzed the complexities of his work in depth. In one of his texts titled “Position and Program” (1966) he defines “anti-art” as that “in which the artist understands his/her position not any longer as a creator for contemplation, but as instigator of creation – ‘creation’ as such: this process completes itself through the dynamic participation of the ‘spectator’, now considered as ‘participator’.” The Parangolés signify a radical rupture in the sense that they operate on two levels, the sensorial and the cultural. According to Oiticica, the Parangolés mark a crucial point and define a specific position in the theoretical development of his entire experience of color-structure in space, but the use of the word parangolé –a slang term meaning “animated situation, and sudden confusion/agitation between people”—implies, for him, a fusion of his work and folklore as an indication of his interest in “popular, constructive, primitivism, which occurs in urban, suburban, rural, etc. landscapes, works which reveal a primitive constructive nucleus, but a defined spatial sense, a totality”. The Parangolés also signal an important shift in his work that can be read in the later Cosmococas –the first one of which, Cosmococa 1: Trashiscapes (1973), is featured in this exhibition—he posits them as a “search for ‘environmental wholes’ which would be created and explored in all their orders, from the infinitely small to the architectural, urban space”. From his Parangolés, Oiticica draws out an “Environmental Program” which he envisions as something that would deal a “fatal blow to the concept of the museum, art gallery, etc. and to the very concept of ‘exhibition’.” The Cosmococas of the 1970s, made in collaboration with Neville D’Almeida, have multiple layers of reading; from the deconstruction of cinematic language to the cultural implications embedded in the use of cocaine as “pigment” to make drawings, which will not be discussed in the context of this exhibition. Regarding the conception of a new kind of space for art and the spectator, the Cosmococas further Oiticica’s ideas proposed in his “Environmental Program” and increasingly point towards the idea of Gesamtkunstwerk or total work of art. The Cosmococas integrate references from other film makers such as Abel Gance’s use of multiple projections (in the 1920s) in order to incorporate the spectator into the work. The cinematic structure, non-fluid and non-narrative, of the Cosmococa is influenced by Neville D’Almeida’s camera-work in his earlier film Manguê Banguê. The Cosmococas not only aim to blur the relation between spectacle and spectator, but also complicate the nature of collaboration, in Oiticica’s words: “Neville and I do not ‘jointly create’ instead we mutually incorporate so that the notion of ‘authorship’ is as distant as the notion of ‘plagiarism’.” The complete transfer*

*of the authorship to the ‘participant’ such as the one that takes place in Lygia Clark’s Caminhando is not the issue here but the Cosmococas do certainly involve the spectator as he or she is not a passive beholder of the work and is free to move and interact with the elements that constitute the installation. In CC1- Trashiscapes the public can lie on the mattresses and use the nail files at will, creating a distraction from the images projected on the wall by engaging in the act of filing their nails.*

### the exhibition

*The more recent works included in the exhibition are in one way or the other indebted to the legacy of Clark and Oiticica, and they all challenge our approach to the work and question the conventions of exhibition display, transgressing the boundaries between the ‘object’ and the public. Bodily perception and participation are essential aspects of these works, without which they cannot be completed. José Cruz initially created Imitación tenis Converse con inclinación de iglesia (2004) as a site-specific intervention in the space of a museum, housed in a colonial church in Mexico City (Ex Teresa). As the oldest quarter of the city was built over the lake Texcoco, the ground was swampy and over the centuries the church had sunk to reach an inclination of 12 degrees, which resulted in the closing of the building for safety reasons. Cruz designed shoes with a correction of 12 degrees so that the public would be able to walk on level ground when in the museum (a ramp with the inclination is provided so that the public can walk over it with the shoes). Allora and Calzadilla’s Traffic Patterns (2001-2003) is a room lit in such a way that it changes from green to yellow to red, following a signal based on a traffic light in a suburb of San Juan, aside from its other readings, it also acts as a device which regulates the flow of traffic within the exhibition space. Their ephemeral Charcoal Dance Floor (1998) depends on the spectator to transform, complete and ultimately destroy the work by walking on it. Olafur Eliasson’s Mono-frequency lamp (2004) creates an experience of self awareness; through the experience of seeing ourselves and the space surrounding us in a different light we realize that the convention of the white space for exhibiting art is a culturally conditioned one. For Eliasson this modification of vision disrupts the exhibition politics of the institution and subverts the notion of the ‘white cube’ privileging the individual experience of each spectator. Ernesto Neto’s Humanoides (2001) like much of his work –soft sculptures and installations—is more specifically in line with the legacy of Brazilian Neoconcretism and the therapeutic qualities of the work present in Lygia Clark’s experiences; the soft sculpture invites us to touch it, enter it, and eventually be engulfed by it, encouraging us to partake of a sensorial experience where our bodies and the work become one, leaving our minds and coming back to our senses.*

1. Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis, *Manifiesto neoconcreto*, publicado en 1959 en el Suplemento Dominical del Jornal do Brasil. Traducción de la autora del original en portugués.

2. Desafortunadamente el mercado del arte ha hecho prohibitiva la exposición de estos objetos en la manera en que fueron concebidos. En lugar de exhibir el *Bicho Paranoia, arquitetura fantástica nº 3* (c. 1960-1961) que se encuentra en la colección, exhibiremos un video que muestra la obra en una situación ideal, y una réplica será exhibida tan pronto sea posible.

3. Lygia Clark, *Caminhando*, en “Lygia Clark”, catálogo de exposición, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

1. Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis, *Manifiesto neoconcreto*, published in 1959 in the Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Translation from the original Portuguese version by the author.

2. Unfortunately the art market has made these objects impossible to exhibit as they should, so in lieu of the *Bicho Paranoia, arquitetura fantástica nº 3* (c. 1960-1961) in the collection we will exhibit a video that shows the work in an ideal situation, and a replica will follow soon.

3. Lygia Clark, *Caminhando*, in “Lygia Clark”, exhibition catalogue, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

Patrocinado por / sponsored by:  
**Kress Stores de Puerto Rico**

Curaduría y textos /  
exhibition and texts:  
Julieta González

Diseño museográfico /  
exhibition design:  
Julieta González

Montaje / installation:  
Daniel Moncada  
Blas Rodríguez

berezdivin • collection  
**espacio 1414**

1414 Fernández Juncos  
Santurce, PR 00909  
Teléfonos: (787) 725.3899 | (787) 725.2663  
info @ espacio1414.org

berezdivin • collection  
**espacio 1414**

arte y contexto, del objeto relacional a la  
administración de la estética

parte I: abandona tu mente y recupera tus sentidos

febrero-junio 2008

Allora & Calzadilla Lygia Clark  
José Cruz Olafur Eliasson Ernesto Neto  
Hélio Oiticica y Neville D’Almeida

## arte y contexto, del objeto relacional a la estética de la administración **parte I: abandona tu mente y recobra tus sentidos**

Como parte de una serie de exposiciones dirigidas a examinar las relaciones entre el arte y el contexto así como las representaciones que surgen a partir de diversos modos de producción y exhibición de la obra de arte, arte y contexto parte I: abandona tu mente y recobra tus sentidos está orientada a una redefinición de la noción del espectador y una reconsideración del espacio expositivo a través de una selección de obras en la Colección Berezdivin.

El título de la exposición está inspirado por Frederick Perls, quien en 1969 dijo “pierde tu mente y recobra tus sentidos”. Las teorías de Perls promovían la conciencia, enfocándose en una aproximación holística y experiencial a la terapia que se concentraba en la experiencia del individuo en el momento presente. Las ideas de Perls son una referencia importante en esta exposición, que rinde homenaje e incluye obras de Hélio Oiticica y Lygia Clark, dos artistas que en su práctica como artistas compartieron muchos de los principios de la terapia Gestalt y cuya obra cambió para siempre la manera en que entendemos el arte contemporáneo.

Todas las obras en la exposición desafían las convenciones tradicionales de exposición y las relaciones entre la obra de arte y el público, proponiendo diferentes modos de aproximarse a la obra al privilegiar la experiencia sobre la contemplación pasiva de un objeto. Como lo sugiere el título, estamos siendo invitados a abandonar nuestras mentes para recobrar nuestros sentidos, y con ello el sentido, pues las obras se materializan finalmente en nuestra experiencia física de las mismas. Todos los trabajos presentados aquí, realizados por Hélio Oiticica y Neville D’Almeida, Lygia Clark, Ernesto Neto, Olafur Eliasson, José (Tony) Cruz y Allora & Calzadilla, apelan a los sentidos y nos invitan tocarlos, sentirlos, caminar sobre ellos, acostarnos en el espacio creado por ellos o vernos bajo una luz distinta, reconstituyendo, en el proceso, la relación entre obra, espacio y espectador. Una sección documental está dedicada especialmente al legado de Hélio Oiticica y de Lygia Clark, presentando en esta ocasión una entrevista con Neville D’Almeida que contribuirá a guiarnos a través de esta experiencia.

**Lygia Clark y Hélio Oiticica, una fenomenología del cuerpo en el espacio**

El alcance de la obra de Lygia Clark y Hélio Oiticica es demasiado extenso para ser discutido adecuadamente en esta guía de la exposición. Sin embargo, las obras presentadas en esta muestra son representativas de la redefinición del espacio expositivo y los modos de aproximarse a la obra que son el tema de esta exposición.

La trayectoria de Lygia Clark comienza con la abstracción geométrica, gradualmente desafiando la racionalidad de la misma y del arte Concreto a través de su participación en el movimiento Neoconcreto, que la llevó a explorar la percepción y la interacción entre la obra y el espectador, culminando con una práctica experiencial –hacia el final de su carrera—que incorporaba la terapia y la curación. Los *Bichos*, una serie de esculturas de estructura abierta diseñadas para interactuar con el espectador, son afines a las propuestas del Manifiesto Neoconcreto: “la obra de arte no puede ser considerada como una “máquina” o un “objeto” sino más bien un “quasi-corpus”; un ser que, susceptible de ser descompuesto en partes para su análisis, sólo se da a través del abordaje directo, fenomenológico”<sup>1</sup> . Los *Bichos* tomaban una dimensión completamente distinta en el contexto de la exposición, permitiendo al público transgredir un límite que había sido siempre intrínseco a la organización espacial y la dinámica de la exposición<sup>2</sup>. A partir de allí Clark creó objetos que incorporaban cada vez más la participación del espectador, activando dinámicas de grupo que finalmente desplazaron la obra fuera del contexto de la galería o el museo hacia un contexto social más amplio. En la sección documental de la exposición hay una referencia a *Caminhando* (1963) la cual marcó un hito en cuanto a la desmaterialización del objeto en su obra: es una obra para hacer uno mismo (“faça você mesmo”) que reside en el acto inmanente realizado por el participante. Según Clark, “cada *Caminhando* es una realidad inmanente que se revela en su totalidad durante el tiempo de expresión del espectador-autor... la obra en sí consiste en el

acto de hacerla, tú y el trabajo se hacen totalmente indisolociables... el acto es aquel que produce el *Caminhando*. Nada existe antes y nada existe después”<sup>3</sup>. *Caminhando* indica el desplazamiento hacia sus posteriores “objetos relacionales” y su práctica terapéutica. De manera más importante, implica también la transferencia del rol del artista al espectador, una cancelación no sólo del objeto sino de la autoría; el artista como proponentor de situaciones.

Al igual que Clark, Hélio Oiticica también venía de una tradición de la abstracción geométrica, y cada uno, a su manera, transformó este lenguaje en un lenguaje del cuerpo. Los *Metaesquemas* abstractos de Oiticica de 1957 dieron paso en 1959 a experimentos espaciales como los *Relieves Espaciales* y los posteriores *Penetrables* y *Parangolés* de los sesenta. Como Clark, Oiticica fue también un escritor prolífico que analizó las complejidades de su obra en profundidad. En uno de sus textos titulado “Posición y Programa” (1966) él define el “anti-arte” como aquel en el que “el artista entiende su posición ya no como creador para la contemplación, sino como instigador de la creación – la “creación” como tal: este proceso se completa a través de la participación dinámica del “espectador”, ahora considerado como “participante” . Los *Parangolé* suponen una ruptura radical en el sentido de que operan en dos niveles, el sensorial y el cultural. Según Oiticica, los *Parangolé* marcan un momento crucial y definen una posición específica en el desarrollo teórico de la totalidad de su experiencia con el color-estructura en el espacio, pero el uso de la palabra parangolé –un término coloquial que quiere decir “situación animada, y confusión/agitación repentina entre las personas” —implica, para él, una fusión de su obra con el folklore, indicativa de su interés en un “primitivismo popular, constructivo, que ocurre en los paisajes urbanos, suburbanos, rurales, etc., obras que revelan un núcleo constructivo primitivo, pero un sentido espacial definido, una totalidad” . Los *Parangolé* también señalan un desplazamiento importante en su obra cuya evolución podemos ver en las posteriores *Cosmococas* –la primera de las cuales, *Cosmococa 1: Trashiscapes* (1973) es presentada en esta exposición—Oiticica se plantea [esta y posteriores o bras como parte de una “búsqueda de ‘totalidades ambientales’ que serían creadas y exploradas en todos sus órdenes, desde lo infinitamente pequeño hasta el espacio urbano arquitectónico” . A partir de sus *Parangolé*, Oiticica concibe un “Programa Ambiental” que, según él, le asestaría “un golpe fatal al concepto del museo, de la galería de arte, etc. así como al propio concepto de exposición” . Las *Cosmococas* de los setenta, realizadas en colaboración con Neville D’Almeida tienen múltiples posibilidades de lectura; desde la deconstrucción del lenguaje cinematográfico hasta las implicaciones culturales del uso de la cocaína como “pigmento” para hacer los dibujos, lo cual no será discutido en el contexto de esta exposición. Con respecto a la concepción de un nuevo tipo de espacio para el arte y el espectador, las *Cosmococas* avanza las ideas propuestas por Oiticica en su “Programa Ambiental” y apuntan cada vez más hacia la idea de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total. Las *Cosmococas* integran referencias a otros cineastas como Abel Gance y su uso de proyecciones múltiples (en los años veinte) para incorporar al espectador en la obra. La estructura cinematográfica de la *Cosmococa*, no narrativa y no fluida, está influenciada por cinematografía de Neville D’Almeida en su anterior filme *Mangue Bangué*. Las *Cosmococas* no sólo intentan confundir la relación entre espectador y espectáculo sino que también complican la naturaleza de la colaboración, al respecto Oirticica afirmaba: “Neville y yo no creamos en conjunto’ sino que nos incorporamos mutuamente hasta que la noción de ‘autoría’ se hace tan distante como la del ‘plagio’”. La transferencia total de autoría al participante que se efectúa en *Caminhando* de Lygia Clark no es el objetivo aquí, pero las Cosmococas ciertamente involucran al espectador ya que éste no se limita a ser un espectador pasivo de la obra y es libre de mover e interactuar con los elementos que forman parte de la instalación. En CC1-Trashiscapes el público puede acostarse sobre las colchonetas y utilizar las limas de uña, distrayendo su mirada de las imágenes proyectadas sobre la pared al limarse las uñas.

la exposición

Las obras más recientes incluidas en la exposición de alguna manera u otra están en deuda con el legado de Clark y Oiticica, todas desafían nuestra aproximación a la obra y cuestionan las convenciones del formato expositivo, transgrediendo la frontera entre el ‘objeto’ y el ‘público’. La percepción y la participación son aspectos esenciales de estas obras, indispensables para su compleción. José Cruz originalmente realizó *Imitación tenis Converse con inclinación de iglesia* (2004) como una

intervención site-specific para el espacio de un museo albergado en un antiguo convento en Ciudad de México (Ex Teresa). Como la parte más antigua de la ciudad fue construida sobre el lago Texcoco, el terreno era movedizo y a través de los siglos el edificio se había hundido hasta llegar a una inclinación de doce grados, que resultó en la clausura del edificio (y con él, el museo) por razones de seguridad. Cruz intervino unos zapatos con una corrección de doce grados para que el público pudiera caminar en un plano recto en el museo (una rampa con la inclinación está colocada en sala para que el público pueda caminar sobre la misma con los zapatos realizados por el artista). La obra *Traffic Patterns* de Allora y Calzadilla (2001-2003) es una sala iluminada de tal manera que cambia de verde, a amarillo a rojo, de acuerdo a la señal de un semáforo en un suburbio de San Juan, más a llá de sus otras lecturas, los artistas la ven también como un dispositivo que regula el flujo de ‘tráfico’ en el espacio expositivo. Su efímera *Charcoal Dance Floor* (1998) depende del espectador para transformar, completar y finalmente destruir la obra al caminar sobre ella. *Mono-frequency lamp* (2004) de Olafur Eliasson crea una experiencia de conciencia propia; a través de la experiencia de vernos a nosotros mismos y al espacio que nos rodea en una luz diferente, nos damos cuenta de que la convención del espacio blanco para el arte está culturalmente condicionada. Para Eliasson, esta modificación de la visión altera las políticas expositivas de la institución y subvierte la noción del ‘cubo blanco’ privilegiando la experiencia individual de cada espectador. Como gran parte de su obra—esculturas blancas e instalaciones—los *Humanoides* (2001) de Ernesto Neto evidencian de manera más explícita el vínculo con el legado del Neoconcretismo brasileño y las cualidades terapéuticas de la obra exploradas por Lygia Clark; esta escultura suave nos invita a tocarla, entrar en ella y hasta ser engullidos por la misma. Nos anima a participar en una experiencia sensorial donde nuestros cuerpos y la obra se convierten en uno solo, para abandonar nuestras mentes y recobrar nuestros sentidos.

*art and context, from the relational object to the aesthetics of administration*

*part I: leave your mind and come to your senses*

1

*As part of a series of exhibitions aimed at examining the relations between art and context and the representations that arise from diverse modes of production and exhibition of the work of art, art and context part I: leave your mind and come to your senses deals primarily with a redefinition of the public and a reconsideration of the exhibition space through the presentation of a selection of works in the Berezdivin Collection. The title of the exhibition is inspired by Frederick Perls, founder of Gestalt therapy, who in 1969 said “lose your mind and come to your senses”. Perls’ theories promoted awareness, focusing on a holistic and experiential approach to therapy that concentrated on the individual’s experience in the present moment. Perls’ ideas are an important reference in this show, which pays homage to and includes works by Hélio Oiticica and Lygia Clark, two artists who were very involved in an art practice that shared some of the guiding principles of Gestalt therapy, and whose groundbreaking work changed the way we understand contemporary art. All the works in the exhibition challenge the traditional conventions of display and the relationship between the public and the work of art, fostering different modes of spectatorship. The works by Hélio Oiticica and Neville d’Almeida, Lygia Clark, Ernesto Neto, Olafur Eliasson, José (Tony) Cruz and Allora & Calzadilla, all engage us through the senses and invite us to touch, feel, walk on the works, lie down in the space created by them or see ourselves in a different light, reconstituting the relationship between the work, the public and the exhibition space. A special documentary section is devoted to the legacy of Hélio Oiticica and Lygia Clark, featuring an interview with Neville d’Almeida which will help guide us through this experience.*

*Lygia Clark and Hélio Oiticica, a phenomenology of the body in space*

2

*The scope of the work of Lygia Clark and Hélio Oiticica is too extensive to be discussed properly in this exhibition guide, however, the works presented on this occasion are representative of the shifts in the redefinition of the exhibition space and of spectatorship that are the subject of this show. The path followed by Lygia Clark’s work began with geometric abstraction, gradually contesting the rationality of geometric abstraction and Concrete Art through her involvement with the Neoconcreto movement, which led her to explore perception and the interaction between the work and the spectator, finalizing in an experiential*