

TROPICÁLIA NEGRA

13 de junio - 11 de agosto

Curador invitado: Willy Kautz

Karmelo Bermejo, Alexander Calder, Vitor Cesar, Lygia Clark, Verónica Gerber Bicecci, Mathias Goeritz, Gabriel de la Mora, Hélio Oiticica, Edgar Orlaineta, Sebastián Romo, Daniel Steegmann, Alejandro Vidal.

El término *Tropicália* vio su origen en la muestra *Nueva Objetividad Brasileña*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en abril de 1967. Aquel término titulaba la obra del brasileño Hélio Oiticica (1937-1980) y definiría un importante giro cultural a finales de la década de los '60. Una instalación ambiental en la que sus obras están orientadas a investigaciones sensoriales y a la participación del espectador. Oiticica retomó el pensamiento antropofágico, un modelo de renovación cultural en América Latina mediante la reivindicación del mestizaje. Los símbolos de la cultura brasileña "devoran" al espectador convirtiéndolo en parte integrante de la obra.

A poco más de cuatro décadas de aquel origen se presenta *Tropicália negra* una exposición en el Museo Experimental el Eco curada por Willy Kautz. Esta muestra reúne obras de artistas internacionales modernos y contemporáneos y algunos proyectos comisionados que dialogan con el programa ambiental del brasileño, en el espacio emocional de Mathias Goeritz (1915-1990).

La idea de evocar desde el Eco a la estética plurisensorial de Oiticica, incita a recordar el carácter abierto a la improvisación en esta arquitectura que —según los textos de Goeritz— conlleva a la transformación ética desde la afectación emocional.

TROPICALIA NEGRA

Willy Kautz

El arte ha sido violado y está muerto. Ya no hay problemas artísticos trascendentales. Sin embargo, hay una postura filosófica. La estética sin un soporte ético seguro puede producir resultados interesantes, incluso bellos, pero no arte.

Mathias Goeritz, 1964

Tropicália negra parte de la idea de introducir al Museo Experimental el Eco, obras de artistas y proyectos comisionados que dialogan con el programa ambiental que desarrollara el brasileño Hélio Oiticica durante la década de los cincuenta y sesenta. Su mítica obra, *Tropicália*, es considerada hoy día como el aglutinante de procesos y conceptos que el brasileño acuñara a lo largo de esos años: metaesquema, nueva objetividad, penetrable, supra-sensorial, participador, crelazer, cuasi-cinema, entre otros. Con este telón de fondo esta exposición tuvo comienzo con la invitación expresa al artista Sebastián Romo, a dialogar en torno a la suposición de una *Tropicália* "sin color", es

decir, una *Tropicália* “negra”. Este registro se percibió entonces como un imaginario sensorial aún por construirse y experimentarse, por lo tanto, difuso, laberíntico y oscuro. La pregunta que nos hacíamos entonces era cómo rearticular la supra-sensorialidad tropicalista a través del filtro de lo sublime, esto es, el aspecto místico, psicológico y asombroso de la arquitectura emocional.

La idea de evocar a la estética plurisensorial de Oiticica desde el Eco, incita a recordar su carácter abierto a la improvisación, estructura que, según los textos de Goeritz, conlleva a la transformación ética desde la afectación emocional. El enfoque fenomenológico direccionado a la inducción de estados emocionales propagados por la experiencia simbólica, supone, desde la estética tropicalista, la evocación de sentimientos morales que deben instruir la conducta ética de los individuos. Para la noción de *Tropicália negra*, este programa estético reverbera en la arquitectura emocional y sus postulados morales, entre el misticismo moderno y secular de Goeritz con lo supra-sensorial.

Este proceso de “despertar” es un proceso suprasensorial: el participante es trasladado fuera de su campo habitual hacia un campo extraño que despierta sus campos interiores de sentimientos y le da una conciencia de alguna zona de su ego, en la que se afirma a sí mismos valores verdaderos. (Hélio Oiticica, *Whitechapel Gallery*, Londres, 1969)

En esta exposición la resignificación de las emociones se comprende también en el marco de la sublimación de las pulsiones, inscrito a los procesos de simbolización. El recuerdo oscuro de la *Tropicália* original, por momentos propenso a escenografías fílmicas caligarianas[1], se yuxtapone a los flujos sensuales y eróticos, los materiales repulsivos y las obsesiones, como una variación del *Metaesquema* (1958) dibujado con pelo, H.O. *Metaesquema II* (2013), o una obra falsa de Mathias Goeritz convertida en monocromo por el artista Gabriel de la Mora, al recubrirla con su propio excremento, titulada *M.G. Mierda de Artista sobre dibujo a lápiz* (2011). En esta misma dirección opera la reproducción exacta del dedo índice del artista Erick Beltrán en su pieza, *Concentración* (2008), con la que redirige el mito del Rey Midas, quien todo lo que toca se convierte en oro —reminiscente en este contexto de los *Mensajes* dorados de Goeritz—, en su obsesión por reescribir y explicar compulsivamente el funcionamiento del mundo. En relación a los *Mensajes* de Goeritz, Gabriel de Mora reproduce una copia exacta a partir del perteneciente a la colección del MUAC (UNAM). En diálogo con el original que también se exhibe en *Tropicália negra*, la réplica, *M.G. 08-843032 Oro 1960* (2013), quedará a la intemperie, en el patio del museo, para captar nuevos “mensajes” por medio de la afectación del ambiente sobre la superficie monocromática del cuadro.

En torno al deseo también se muestra el archivo de fotografías eróticas de Edgar Orlaineta, *Pin-Up-Topia* (2013), en el cual los modelos posan indiferentes a la racionalidad de los muebles modernistas, con gestos equiparables al distanciamiento del racionalismo que enunciaban Goeritz y Oiticica respectivamente. En este mismo sentido se comisionó a

la artista Verónica Gerber a realizar un proyecto desde la aproximación a la poesía concreta y el lenguaje cifrado del *Poema plástico* (1953) de Goeritz. Sobre este punto es importante recordar la famosa entrevista del artista teutón con la periodista Bambi, en 1953:

“Esto no nació como museo experimental, sino como homenaje a una mujer que ni siquiera me hace caso. Siempre el ser humano ha necesitado de algún hombre o de alguna mujer que incluya en él para la realización de una obra de arte. Si el Eco es todo en grises se debe a una intención de medio luto. Destaca, sin embargo, el muro amarillo, que es mi muro de las lamentaciones, en el que incrustaré las letras metálicas de mi “poema plástico”, escrito con letras que yo inventé y compuesto de tres estrofas: la escultórica, la pictórica y la emocional...”. (*Excelsior*, “Entrevista con Mathias Goeritz”, México, 23 de agosto de 1953.)

El sentido anárquico de la posición política de Oiticica también vehicula a los deseos reprimidos. Si lo entendemos como un estado de conciencia social enrevesado, una antimoral en la que la marginalidad se traduce en heroísmo, entonces la política emana de un sentimiento, como la imagen que popularizó Helio Oiticica del criminal brasileño en uno de sus *Bólides*, *Bólido caixa 18, homenagem a Cara de Cavalo* (Bólido caja 18, homenaje a Cara de caballo)(1965). Es sabido que la *Tropicália* también implicaba un comportamiento anárquico frente a la aniquilación de la voluntad individual, ideología que recibiera de su abuelo, el filólogo anarquista, José Oiticica. Por lo tanto la frase polémica que usó el artista a modo de propaganda subversiva, “Seja marginal seja herói” (Sea marginal sea héroe),[2] es representativa de su posición ideológica, un proceso de reactivación de la rebeldía contracultural para potencializar “lo oscuro” y “lo reprimido” en el campo del opresor.

Según esta referencia, todo lo correcto se relativiza y subvierte en una sociedad corrompida. Operar al margen de la ley se vuelve un comportamiento ético y responsable frente a la corrupción. En resonancia con esta moral vemos al artista, Karmelo Bermejo, verter petróleo crudo sobre la Costa da Morte en Galicia, como respuesta a la negligencia burocrática que ocasionara el desastre ecológico del buque: *Prestige*. [3] De forma similar a otro proyecto de Oiticica, *Contra-bólido. Devolver a terra à terra* (Contra bólido. Regresar la tierra a la tierra) (1979), Karmelo reinscribe el devastador derrame de crudo sobre el mar, con un gesto simbólico, *Aportación de fuel a la Costa da Morte* (2005). La acción del artista, coincidente con la de Oiticica, opera en el contexto de la marginalidad y el anarquismo. Para reformar este discurso, se exhibe sobre la fachada del Eco, documentos en formato de carteles referentes al *Contra-bólido. Devolver a terra à terra* y algunos fragmentos del manifiesto anarquista de José Oiticica, acobijados por el letrero del artista brasileño, Vitor Cesar, que enuncia la frase lapidaria: *Os efeitos da obra deste artista são de sua responsabilidade* (Los efectos de la obra de este artista son de su responsabilidad) (2013).

La invitación deliberada a producir y exhibir piezas y documentos en diálogo con el

legado de Oiticica, y en el contexto de la arquitectura emocional de Goeritz, articula tres niveles de sentido. Por un lado, responde a la participación pero no como experiencia directa, sino como afectación emocional para despertar una inclinación nostálgica hacia los tiempos del *tropicalismo* y el advenimiento de los programas ambientales, como si lo que antes fuera una afirmación capaz de la transformación social, hoy se subsume en la sospecha frente a los procesos de politización del arte. En este sentido de ambivalencia se muestra en la obra fotográfica de Alejandro Vidal, *Paradise of Exception* (Paraíso de excepción)(2011), reproducciones de gran formato de los paisajes tropicales provenientes de los manuales de guerra estadounidenses. En sus palabras: “la selva es un paraíso listo para convertirse en un campo de batalla.”

Desde otra óptica, este tema se refleja también en el proyecto de Daniel Steegmann, *16mm* (2009-2011), un dispositivo capaz de introducir una cámara en línea recta a la profundidad negra de la jungla brasileña (Mata Atlántica, Brasil). A partir de los preceptos del cine estructuralista centrados en el aspecto físico del medio, la filmación corresponde a la relación entre extensión del rollo fílmico, 60.96 metros, y el tiempo de filmación. Así, cada metro de la película registra un metro del trayecto, a la vez que la velocidad del movimiento corresponde al de la filmación. Este recurso racional entre el medio y la forma se desdibuja en el carácter psicológico del escenario tropical, también caracterizado históricamente por el conflicto geopolítico. En el proyecto comisionado para esta exposición, *Kiti Ka'aete* (2013), el artista introduce otra variante del imaginario de la selva. El título en tupi-guaraní se compone de la unión de vocablos que significan “corte con instrumento filoso” y “jungla profunda”. Esta obra compuesta por elementos arquitectónicos y proyecciones de diapositivas que representan figuras geométricas tomadas de los artefactos guaraníes, despliega el carácter psicológico, por lo tanto emocional, de la profundidad de la selva y sus mitos.

Otra dirección para reafirmar la dimensión emocional es la que propone la experiencia fenomenológica de las obras en el contexto de la arquitectura del Eco de Goeritz y el uso de todos los sentidos como una revisión de la noción de la *obra de arte total*. El montaje de piezas y las comisiones a los artistas Sebastián Romo y Daniel Steegmann, construyen escenarios entre el programa emocional, las obras neoconcretas históricas y la angulosidad de la arquitectura expresionista antitética al funcionalismo del “estilo internacional”. Desde esta constelación estética, *Tropicália negra* es un pretexto para enlazar referentes oscuros y esotéricos desde la confluencia entre la experiencia sublime del edificio[4] y la poética de la “supra-experiencia”, un extrañamiento de lo habitual que trastoca los sentimientos interiores.

La última ruta es la que pretende reconstruir la reflexión sobre la emoción interna que proporciona la experiencia de la obra de arte, su potencial de transformación ética en la afectación de las subjetividades, sin importar el impacto social y los indicadores de medición que suelen cuantificar estos procesos. En este punto, “lo negro” no es más que la

desmitificación que ocasiona la sospecha, esto es, la distancia crítica frente a la nostalgia de las ideologías universalistas de la modernidad o la creencia de la transformación del arte en vida. *Tropicália negra* se preocupa por las pulsiones y desvíos emocionales sin la necesidad de explicar su poética en relación a la desarticulación de las ideologías nacionalistas, o la mezcla racial como depositario de la nueva identidad moderna. Lejos de pretender rehabilitar la vocación política del proyecto de Oiticica a partir de una nueva institucionalidad replegada a discursos apologéticos sobre los beneficios sociales del arte y la rentabilidad de su capital simbólico, *Tropicália negra* especula sobre las nociones de lo adverso y lo supra-sensorial en su relación con la experiencia sublime de lo inconmensurable.

[1] *El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920.

[2] La pancarta "Seja marginal seja herói" se realizó en 1968. Con estas propuestas de carácter político surge el concepto de *marginália*.

[3] El desastre del Prestige sucedió el 13 de noviembre de 2002, cuando un buque petrolero griego se partió por la mitad a mar abierto frente a España, causando una de las catástrofes ecológicas más devastadora de Galicia.

[4] Garza Usabiaga, Daniel. *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952-1968)*, CONACULTA-INBA, México D.F., 2013. "Lo emocional puede ser entendido a partir de las ideas elaboradas por Edmund Burke alrededor de lo sublime." El historiador también explica que "algunos críticos han comentado que el pasillo del Eco es reminiscente de los sets de la película *El gabinete del Dr. Caligari*... Una forma de entender el trasfondo burkeano en este momento de la producción de Goeritz puede ser a través de las lecciones y la experiencia del expresionismo alemán." p- 34, 43.

Willy Kautz es maestro en estética y curador de arte contemporáneo. Actualmente es candidato a la tesis doctoral en estética por la Universidad Autónoma de Barcelona y curador en jefe del Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Fue Jefe de Artes Visuales y curador de La Casa del Lago Juan José Arreola, 2010-2011; curador de Casa Vecina, 2010; y curador asociado del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2001-2005. Entre sus principales exposiciones destacan *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil*. Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México, D.F., MARCO, Monterrey, México (2002); *Gordon Matta-Clark: proyectos Anarquitectónicos*, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México (2003); *Mira Schendel. Continuum amorfo*, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México, D.F., MARCO, Monterrey, México (2004); co-curador en *Transitio_MX*, Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video 01, *Imaginario en tránsito: poéticas y tecnología*, Centro Nacional de las Artes, México, D.F. (2005); *Yo uso perfume para ocupar más espacio*, Carrillo Gil, México, D.F. (2009); *Atelier Romo*, Estudio Extendio, Casa Vecina, México, D.F. (2010); *Pobre Artista Rico. El valor estético en transacción*, Casa del Lago (2012).