

caiana

Florencia Malbrán

NYU, Estados Unidos

UdeSA, Argentina

Dobles: *Opinião 65* entre el pasado y el presente

Dobles: *Opinião 65* entre el pasado y el presente

Florencia Malbrán
 NYU, Estados Unidos
 UdeSA, Argentina

Hélio Oiticica realiza la primera presentación pública de sus *parangolés* en la exposición *Opinião 65* en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) (**Fig.1**). Oiticica protagonizó entonces uno de los episodios más famosos del arte brasileño. Medio siglo después, en 2015, el MAM revisó la exposición y ofreció una reconstrucción titulada *Opinião 65 - 50 anos depois*, presentada en el museo tanto como en la Pinakothek Cultural de esa ciudad. Esta reconfiguración puso de manifiesto la supervivencia de la *Opinião 65* original más allá de sus límites temporales y subrayó, simultáneamente, el carácter efímero de gran parte de las muestras de arte contemporáneo, pero, además, la repetición o nuevo montaje enfatizó los problemas que anidan en las obras de Oiticica. ¿Cómo exhibir el *parangolé*? ¿Qué hacer con el dilema que opone la participación de los espectadores y su interacción con las obras a la preservación de la integridad material de las mismas? ¿El tiempo de las *performances* de Oiticica era el presente, el momento de su propia manifestación, y por lo tanto su documentación es imposible?

Los *parangolé* son capas, banderas o tiendas, confeccionados con materiales humildes como plástico, tela pintada de colores vibrantes, arpillera o redes. Oiticica en ocasiones cosía a las capas bolsillos para colocar en ellos poemas, pigmentos, artículos de diario. Color y

estructura se aplicaban al cuerpo del espectador, transformándolo íntegramente en participante o *performer*. Historiadores y teóricos del arte han descrito ya en profundidad las características de los *parangolés*.¹ En tanto capa, el *parangolé* incorporaba al espectador, ahora vestido en él, mientras ese espectador reformulaba simultáneamente la forma de la estructura colorida, cuando se movía e interactuaba con su nueva “prenda”. Detonaban así las oposiciones objeto/sujeto y arte/vida. Oiticica planeó mostrar sus *parangolé*, por primera vez, en la inauguración de la exposición colectiva *Opinião 65*, curada por Ceres Franco, crítica de arte, y Jean Boghici, coleccionista y galerista. Repartió un folleto en la exposición, con su texto “*Bases fundamentais para uma definição do parangolé*” en el cual escribió: “lo que surgirá en el continuo contacto espectador-obra estará condicionado por el carácter de la obra, en sí incondicionada”.² La variabilidad, el movimiento y la latencia o posibilidades abiertas habitaban estas obras. Oiticica convocó para la apertura de la exposición a sus amigos de la *favela* de Mangueira, invitándolos a entrar en procesión al museo, bailando samba, vistiendo las capas y flameando las banderas. Los directivos del museo prohibieron su danza (Oiticica había participado por primera vez como *passista* de la Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira en las festividades del Carnaval anterior a la inauguración de la exposición). Con el artista furioso, el desfile continuó por el parque que rodea al edificio de Eduardo Affonso Reidy, aplaudido por otros artistas, periodistas y audiencia.

En 2015 el MAM y la Pinakothek Cultural condensaron, mediante la reconstrucción de *Opinião 65*, debates abiertos en la escena del arte contemporáneo. En efecto, en los últimos años se intensificó el interés en las recreaciones, como lo atestan, por ejemplo, las exposiciones *Seven Easy Pieces*, realizada en el Guggenheim de Nueva York en 2005 (en la cual Marina Abramović realizó una serie de *performances* que no eran sino *covers* o nuevas versiones de otras *performances* de Vito Aconcci, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Valie Export y Gina Pane, además de rehacer una obra propia y estrenar una nueva especialmente para la ocasión), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* en el Palacio Ca' Corner della Regina que ocupa la Fondazione Prada en Venecia (curada por Germano Celant con

Thomas Demand y Rem Koolhaas en tanto recreación de la celeberrima *When Attitudes Become Form* y presentada en simultáneo con la Bienal de Venecia de 2013), la re-instalación en 2015 del montaje que Lina Bo Bardi diseñó en 1968 para exponer la colección permanente El Museo de Arte de São Paulo (reinstalación realizada para celebrar el centenario del nacimiento de la arquitecta del MASP), y *La Menesunda según Marta Minujín*, reconstrucción que mostró el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2015 de *La Menesunda*, marcando los cincuenta años de su exhibición original en el Instituto Torcuato Di Tella (y saludando también la relevancia histórica de esta obra creada por Marta Minujín y Rubén Santantonín, en colaboración con los artistas Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez).

Luiz Camillo Osorio, curador del doble o segunda exposición en el MAM, afirmó: “*Opinião 65* está en el inconsciente colectivo de nuestra historia cultural reciente”. Comentó que su intención era “recontar este capítulo de la historia a las nuevas generaciones y, al mismo tiempo, homenajear a los curadores y artistas que participaron en aquel momento”.³ En relación con la Pinakothek Cultural, Max Perlingeiro, curador del doble en ese espacio, señaló:

La Pinakothek ideó esta muestra histórica, conmemorativa de los 50 años de *Opinião 65*, sin la preocupación de exhibir exactamente las mismas obras que figuraban en la edición de 1965, no obstante, las obras seleccionadas sí mantienen las mismas características.⁴

Ambos curadores discutieron de qué modos las presentaciones en los dos espacios se complementarían mutuamente. Decidieron que la Pinakothek mostraría el conjunto completo de artistas que participaron en 1965, realizando esfuerzos para recuperar las obras exhibidas originalmente, mientras que el MAM haría foco en los artistas brasileños y la documentación preservada en sus archivos.

La relectura curatorial ofrecida de *Opinião 65* encuentra su justificación en la importancia fundamental que tuvo esa exposición, originalmente inaugurada el 12 de agosto de 1965. Entonces *Opinião 65* reunió veintinueve artistas brasileños e internacionales que, en su mayoría, trabajan con pintura. Sus lienzos u obras expresaban, primero, la incertidumbre política que reinaba en el momento y, luego, ponían de relieve que los artistas podían responder, de modo experimental y contemporáneo, a ese ambiente de incertidumbre. La exposición integró el programa de celebraciones por los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad de Rio de Janeiro, aunque poco importaba este aniversario cuando tan sólo el año anterior, en 1964, un golpe militar había depuesto al presidente João Goulart e inaugurado un régimen dictatorial. Así, Ceres Franco aseguraba en su ensayo curatorial:



Fig. 1 Póster de la exposición *Opinião 65* realizada en el MAM RJ en 1965. Diseño de Fernando Goldgaber

Opinião 65 es una exhibición de ruptura [...] el artista hoy desempeña un papel nuevo en la sociedad y no acepta realizar tributos a una tradición plástica caduca. La joven pintura pretende ser independiente, polémica, innovadora, denunciadora, crítica, social, moral. Esta pintura se inspira tanto en el paisaje urbano inmediato como en la propia vida y sus mitos cotidianos.⁵

Franco y Boghici habían tomado el título de la exposición de la exitosa obra de teatro *Opinião*, estrenada en 1964, que incluía textos y canciones con letras de protesta.⁶ La recepción crítica de la muestra –en los textos de Ferreira Gullar y Mario Pedrosa– destacó su actitud contestataria, y la presentación de los *parangolé*, junto a su censura, selló la contundencia e importancia de esta exposición.⁷

La exposición de una exposición, es decir, la recreación de una muestra, escenifica problemas relativos a la autenticidad, la artificialidad deliberada y la condición documental en las prácticas contemporáneas. ¿Es posible desconocer, esgrimiendo algunas de las herramientas de análisis que brindan Georges Didi-Huberman o Martha Ward, que las exposiciones contienen obras de arte cuya temporalidad es múltiple? ¿Por qué intentar retornar al montaje específico de una obra –en un tiempo y lugar determinado– e ignorar que cada obra tiene ya inscrita en su memoria sus exposiciones anteriores, y que, hoy, puestas a la vista otra vez, pueden generar nuevas posibilidades de cambio o continuidad? ¿Si las obras se despliegan en el tiempo, por qué fijarlas en un contexto puntual?⁸

Se podría argumentar que, al crear un doble, el curador se transforma en restaurador, conservando las obras en el pretérito, luchando contra el paso del tiempo al buscar restituir objetos y manifestaciones a un estado anterior y, por tanto, aislándolos, anulando la energía que podrían despedir en el presente. Así, el curador-restaurador abrazaría el método histórico que relata, en palabras de Walter Benjamin, “la secuencia de acontecimientos como si fueran las cuentas de un rosario”.⁹ El curador-restaurador estaría apegado a la cronología lineal y se abocaría a la reconstrucción de artefactos hieráticos, las exposiciones, cuyas obras quedan

lejos, en el pasado, distanciadas de la actualidad. Por ello, Ward señaló:

En lugar de intentar encerrar las obras, y nuestra percepción de ellas, en una situación supuestamente conclusiva (en contraste con las historias en progreso de los objetos mismos), sería preferible articular montajes que reconozcan la fluidez temporal del espacio del museo.¹⁰

Es cierto que la recreación de una exposición puede derivar en la creación de espectáculos que se acercan peligrosamente a los fenómenos que vende la economía de la experiencia, así como no se podrá nunca percibir una exposición del mismo modo en que fue experimentada antes. Pero también es cierto que las exposiciones plantean relaciones entre las obras de arte presentado, vínculos entre objetos que es interesante volver a desplegar en el espacio y examinar otra vez. Importa la narrativa curatorial, las representaciones que buscaban evocar las exhibiciones del pasado y observar, mediante su reconstrucción, los sentidos que los lazos entre las obras podrían tener hoy y que, tal vez, en el pasado quedaron soslayados o adquirieron otra dimensión. Así, exhibir una exposición sería más que seleccionar una *ready-made* o embarcarse en una suerte de “ejercicio curatorial literal” sino que podría contribuir a pensar los modos en que el pasado se abre al presente.

Ahora bien, ¿Qué tipo de doble se puede curar? ¿Cómo aportar con ellos a la comprensión del presente? Claire Bishop trató la “era de la reconstrucción” y celebró las “reconstrucciones sensibles”, aquellas en las cuales se reconoce la coexistencia de dos autorías y de dos tiempos, es decir, las reconstrucciones que se acercan al pasado de un modo cercano al archivo pero, a su vez, asumen voces que hablan a los problemas del hoy.¹¹ Bishop ejemplificó estas reconstrucciones bifrontes con la evocación del *El gabinete abstracto* (1927-1928), de El Lissitzky, realizada por la institución Museum of American Art in Berlin dedicada a repetir obras maestras del siglo XX. En 2008, esta réplica del trabajo de El Lissitzky fue adquirida por el Van Abbemuseum, museo que se ha dedicado a coleccionar y estudiar las obras del artista ruso. Se trata de una reconstrucción que proponía alterar las ideas del original y la copia, abandonando la búsqueda de la “fidelidad total”

a la manifestación primaria. Cuando la reconstrucción se contempla desde el ángulo adecuado, crea la impresión de la reproducción perfecta de lo que fue el gabinete arquitectónico real, pero, al movernos, el efecto desaparece y se advierte que se trata de una reconstrucción realizada a partir de fotografías. Por otro lado, Germano Celant, curador de *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* reflexionó sobre las disyuntivas históricas que plantea la repetición de una exhibición, y comentó: “Sentís que todo acá, tanto las obras originales re-presentadas, como las copias de exhibición, y las marcas en el piso que señalan las obras que nos faltó reunir, están igualmente presentes y ausentes, al mismo tiempo”.¹² Cuando Celan habla de la presencia y la ausencia en clave contemporánea, abreva en Giorgio Agamben, quien observó que la consideración de la contemporaneidad requiere de la contemplación de varios tiempos en simultáneo. Según Agamben: “La contemporaneidad implica una relación singular con el propio tiempo de uno, al que uno adhiere y, simultáneamente, guarda distancia respecto de él”.¹³ Agamben, a su vez, responde a la concepción de la historia de Walter Benjamin, y retoma la noción de la historia que presenta a la ruptura –o las tensiones– como tarea crítica, esto es, no se persigue la reconstrucción del pasado, sino la construcción del presente. No interesa la historia *per se*, sino las posibilidades dinámicas que el pasado ofrece al ahora.

Opinião 65 - 50 anos depois, en tanto doble dislocado, creó una nueva presencia *in absentia* que no solo produjo deslizamientos en el tiempo, al volver a mostrar una exposición, sino que desbarató también las oposiciones *performance/ documento, o performance/ transitoriedad*. Como señalamos, *Opinião 65* había sido el espacio de despliegue del *parangolé*. Vale recordar, en este sentido, que las *performances* son demostraciones visibles pero intangibles. Artistas y espectadores experimentan, juntos y en simultáneo, el despliegue de obras que se consumen en su duración, en ese tiempo diferenciado que es imposible volver a repetir. El arte de la *performance* es una construcción en vivo. Es una articulación que produce un cambio, despide otra energía, en el momento de la acción. La *performance* pone entonces a artistas y espectadores en relación directa con el presente. Su tiempo es el de ahora. “La única

vida de la *performance* es en el presente”, asevera Peggy Phelan cuando analiza la ontología de la *performance*. Ella es concluyente: “La *performance* no se puede guardar, registrar, documentar, o participar en modo alguno en la circulación de representaciones de representaciones: si esto ocurre, se vuelve otra cosa que no es *performance*”.¹⁴ Así, cabe preguntarse si, en efecto, eran *parangolés* las copias de otros *parangolés* (conservados en la reserva del acervo del MAM) que los visitantes de *Opinião 65- 50 anos depois* encontraban suspendidas en los muros dentro del museo, y que podían usar si lo deseaban (**Fig. 2**).¹⁵

Los curadores se enfrentaron al problema de “la revisión del valor del *documento*”.¹⁶ Realizaron un *film* con grabaciones de la época y testimonios de artistas que habían participado en la exposición original. Mostraron además los pósters de todas las películas que proyectaban los cines en Rio de Janeiro en aquel momento. Exhibieron en vitrinas fotografías, cartas y recortes de periódicos que evidenciaban la fortuna crítica de la *Opinião 65*. Más allá de estos esfuerzos, ciertos interrogantes persistían. ¿Cuál era el estatuto de esos objetos suspendidos en los muros del museo? ¿Eran *parangolés*? ¿Eran residuos? ¿Es acaso el rastro físico lo que interesa preservar, y mostrar, o lo imperativo es la actualización y la participación? En estas preguntas, se revela el poder de la obra de Oiticica, que fuerza a los museos resolver dilemas, a repensar los estados del arte, y agenciar un ir y venir entre pasado y presente.

Importa dejar constancia de las posiciones que refutan la teoría de Phelan. En esta línea opositora, Amelia Jones argumenta:

Si bien la experiencia que brinda una fotografía o la lectura de un texto es claramente distinta de la que brinda la observación de un artista que performa, ninguna tiene una relación privilegiada con la ‘verdad’ de la *performance*. Mi premisa aquí es que no hay posibilidad de relación no mediada con ningún tipo de producto cultural.¹⁷



Fig. 2 Vista de montaje de la exposición *Opinião 65 - 50 anos depois* realizada en el MAM RJ en 2015. Detalle de las copias de exhibición de los *parangolé* de Hélio Oiticica. Crédito fotográfico: Florencia Malbrán

Jones señala que la *performance* (a través de su documentación) opera una transformación que implica descartar el pensamiento moderno, porque desbarata los polos objeto/contexto, *performance* transitoria/objeto inmutable, bajo/alto. Ella vincula el abandono de lo fijo, lo normativo y la regulación de la documentación, con concepciones del sujeto que llaman a desconstruir la masculinidad, el colonialismo, el heteropatriarcado. Por su parte, RoseLee Goldberg resuelve:

Aunque lo contrario ha sido sugerido de manera famosa, quisiera afirmar categóricamente que está bien si no estuviste allí. Las fotografías de una *performance* no son solo registros de un evento único; contienen también una miríada de claves que se pueden reunir e identificar para el examen y análisis.¹⁸

Goldberg se manifiesta contra el purismo y reconoce también la importancia de la mediación cultural.

Apoyándome en el aparato teórico de Jones y Goldberg, propongo que es productivo contemplar los desplazamientos de lo documental, y reflexionar sobre la conservación de la memoria y las intervenciones sobre el presente.

Cuando en 1965 los directores del MAM prohibieron el ingreso al edificio de Oiticica, los *passistas* y sus amigos de Mangueira con los *parangolé*, ellos se quedaron bailando afuera, en el Parque do Flamengo, y esa acción de permanencia en el parque permite problematizar las maneras en las que los artistas pueden contribuir al espacio social.¹⁹ Conviene recordar que, históricamente, parques públicos y museos compartieron la misma racionalidad política. Ambos se implicaron, desde su génesis, en la formación de capacidades cívicas y fueron centrales en el suministro de coordenadas para administrar la población. Tony Bennett describió al museo como un “motor cívico”, epíteto que sugiere, en tanto rudo equivalente, al parque como un “propulsor (verde) de integración”.²⁰ En efecto, el parque que se construyó durante los primeros años ‘60 en el Aterro do Flamengo se alineó con los ideales del *Park Movement* del siglo XIX, ya que se concibió como espacio generador de una integración cívica que era necesaria

(reconfigurando el tejido urbano de Rio de Janeiro y vinculando áreas pobres y ricas de la ciudad; ligando al centro con la zona sur de la cual estaba aislado), y se proyectó también como paseo para el disfrute y descanso de todos, estimulando así la creatividad general. Pero Oiticica marcó las diferencias entre ambos, museo y parque recién inaugurado (en 1965 se concluyeron también las obras de relleno e implantación del parque). Quedándose en el parque y danzado allí manifestó que el museo, en su actitud elitista o racista, había perdido parte de su razón de ser, orientada a toda la masa de ciudadanos.

De este modo, si se considera el museo, el parque, la participación y la comunidad, el *parangolé* se descubre como procesador de conflictos tales como la pertenencia, la emancipación personal y la coexistencia colectiva, aparte de señalar la contingencia en la materialidad de las obras de arte.²¹ Volver a exhibir el *parangolé* permite negociar debates centrados en el espacio público, la comunidad o el estar-en-común, y la propia identidad del objeto artístico.

La exposición de la exposición *Opinião 65* –y la revisión de la presentación pública del *parangolé*– incita a revisar cómo pensar el conjunto social o cómo estamos los unos con los otros. Señalo una instancia entre las varias reformulaciones que la exhibición de los *parangolé* hace posible. Mostrar estas obras equivale a preguntar *Qual é o parangolé?*, esto es, ¿qué está pasando?, y extender a los espectadores la posibilidad de brindar una respuesta actual (sigo aquí el texto clásico de Waly Salomão en el cual este poeta, amigo de Oiticica, explica que el término “*parangolé*” se refiere a la “plasticidad dinámica del lenguaje”).²² Los *parangolé*, obras sin una base estable, podrían vincularse con comunidades igualmente inestables. Y en especial en el caso de la audiencia brasileña, los *parangolé* pueden actualizar el debate sobre el “derecho a la ciudad”, los cambios asociados a la crisis y gentrificación, y las diferencias sociales en un momento de altísima turbulencia política.

Los *parangolé*, obras indeterminadas y contingentes, podrían hablar al ahora, dinamizando conversaciones sobre el ser-en-común, o sobre comunidades que descansan más sobre la pluralidad, las redes, la

fragmentación, que sobre una serie de intereses compartidos, esenciales.

Notas

¹ Entre los estudios recientes de los *parangolé*, se destacan los análisis de Gonzalo Aguilar, Mónica Amor y Irene V. Small, que se suman a los aportes de Guy Brett, Catherine David, Celso Favaretto y Mari Carmen Ramírez, entre otros autores. Véase Gonzalo Aguilar, *Hélio Oiticica. A Asa Branca do Êxtase. Arte Brasileira de 1964-1980*, Rio de Janeiro, Rocco, 2016; Mónica Amor, *Theories of the Nonobject. Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969*, Oakland, California, University of California Press, 2016; Irene V. Small, *Hélio Oiticica. Folding the Frame*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2016; Guy Brett, “A Paradox of Containment”, en *Witte de With, Cahier #2*, Rotterdam, June 1994, pp. 11-19; Catherine David, “Hélio Oiticica: Brazil Experiment”, en Susana Martin y Alma Ruiz (eds.), *The Experimental Exercise of Freedom*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1999, pp. 171-201; Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2002; Mari Carmen Ramírez, *Hélio Oiticica: The Body of Color*, Houston, Museum of Fine Arts, 2007.

² Hélio Oiticica, *Bases fundamentais para uma definição do parangolé*, en *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 66. Todas las traducciones del inglés, italiano y portugués son mías.

³ Luiz Camillo Osorio, texto de pared introductorio a la exposición. Agradezco a Luiz Camillo Osorio la gentileza de conversar conmigo acerca de los detalles de la organización de esta exhibición. Intercambios de correo electrónico con la autora, julio 2017.

⁴ Max Perlingeiro, “Todo junto e misturado ou a trepidante década de 1969”, en *Opinião 65 - 50 anos depois*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, p. 24.

⁵ Ceres Franco, *Opinião 65*, [cat. exp.], Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, agosto 1965. La curadora añadió: “Es preciso reiterar, al presentar a los artistas brasileños, que son gente joven y que ser joven significa esperanzas para el país que quiere mejorar, ¡cuándo la ciudad más linda celebra hoy sus 400 años!”.

⁶ *Opinião* fue dirigida por el dramaturgo Augusto Boal y contó con las actuaciones de Maria Bethânia, Zé Keti, Nara Leão y João do Vale.

⁷ Ferreira Gullar observó: “Esta exposición revela algo nuevo que ocurre en el dominio de las artes plásticas, y ese carácter nuevo está anunciado en el propio título de la muestra ¡Los pintores vuelven a opinar! Esto es fundamental”. Ferreira Gullar, “Opinião 65”, en *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, setembro 1965, p. 221. En 1966, Mario Pedrosa anotó: “Hubo aquí una pequeña muestra el año pasado, que surgió de la feliz iniciativa de Ceres Franco y Jean Boghici, con el título enormemente sugestivo de *Opinião 65*. La idea fue un hallazgo en aquel instante ¿Por qué? Porque se inspiraba en el teatro, en el teatro popular que siempre es tan cercano al clima social, a la atmósfera política de la época”. Mario Pedrosa, “Opinião... Opinião... Opinião...”, en *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1966,

p. 3. Dada la repercusión de “Opinião 65” se realizaron varias recreaciones. A los veinte años de su inauguración, en 1985, Federico Morais organizó una “exposiciones homenaje” en la galería Banerj, y a los treinta años, en 1995, Morais, Cristina Aragão y Wilson Coutinho organizaron otra en el Centro Cultural Banco de Brasil. Por otra parte, cabe destacar que el impacto de esta exposición ha sido comparado con la conmoción que causó la “Semana de Arte Moderna” en 1922, tanto por Ceres Franco como por algunos críticos y artistas, entre ellos Federico Morais y Carlos Vergara.

⁸ Didi-Huberman plantea que las obras de arte son portadoras de un “conglomerado de relaciones”, es decir, que la imagen lleva en sí memorias de su proceso de creación, sus exposiciones e incluso sus aspectos escondidos o resistentes a la recepción de cada época. Didi-Huberman desconoce el transcurrir lineal del tiempo (e ignora a su vez la concepción positivista del progreso) planteando un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que sin embargo se pueden conectar en la obra de arte. Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009. Martha Ward, por otra parte, se concentra en la importancia que reviste el estudio de las exposiciones, destacando sus aportes a la historia del arte y la historia de las ideas. Martha Ward, “What’s important about the history of modern art exhibitions?”, en Reesa Greenberg, Bruce Ferguson y Sandy Nairne (eds.) *Thinking about Exhibitions*, London and New York, Routledge, 1996, pp. 451- 464.

⁹ Walter Benjamin, “Thesis on the Philosophy of History”, en Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1988, pp. 253 - 264.

¹⁰ Martha Ward, *op. cit.*, p. 463.

¹¹ Claire Bishop, “Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art”, en Germano Celant (ed.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Milan, Fondazione Prada, 2013, pp. 429 - 436.

¹² Germano Celant, “Re-Curating Attitudes, Bern 1969/Venice 2013”, en Terry Smith (dir.), *Talking Contemporary Curating*, New York, Independent Curators International, 2015, p. 263.

¹³ Giorgio Agamben, “Che cos’è il contemporaneo?”, en *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, p. 21. En este ensayo, Agamben formuló un interrogante fundamental: “¿De quiénes y de qué somos contemporáneos?”.

¹⁴ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, p. 146.

¹⁵ Se exhibieron tres copias realizadas por el “Projeto Hélio Oiticica” a partir de los *parangolés* conservados en la colección del MAM. No obstante, los *parangolés* que integran esa colección fueron producidos con posterioridad al fallecimiento del artista, para la primera exhibición retrospectiva de Hélio Oiticica realizada en los años ‘80. Luiz Camillo Osorio consideró realizar estas “copias de copias” porque, cuando en 2009 un incendio en la residencia de la familia Oiticica destruyó muchísimas de las obras del artista, los *parangolés* del MAM se tornaron

en “cuasi originales” dado que la mayoría de los originales había ardido. Así, con la venia del “Projeto Helio Oiticica” se realizaron copias para que los espectadores los pudieran tocar o vestir si lo quisiesen.

¹⁶ Son significativas, en este sentido, las reflexiones de Michel Foucault sobre la cristalización del saber: “la historia ha cambiado de posición respecto del documento: se atribuye como tarea primordial, no el interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cuál sea su valor expresivo, sino trabajarlo desde el interior y elaborarlo”. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1979, p. 10.

¹⁷ Amelia Jones, “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, en *Art Journal*, vol. 56, n° 4, New York, Winter, 1997, pp. 11-12.

¹⁸ RoseLee Goldberg, “Performance Anxiety. On Historicizing Live Art”, en *Artforum*, New York, April 2004, p. 54.

¹⁹ Rubens Gerchman rememora: “Lo recuerdo bien. La primera vez que las personas comunes entraron al MAM fue en la exposición ‘Opinião 65’. Oían hablar de Hélio Oiticica por primera vez. Y de repente vieron a Oiticica y quedaron maravillados. Él llegó acompañado de un grupo de Mangheira para presentar su *Parangolé*, pero fue prohibido. Comenzó a gritar: ‘El mestizo no entra al museo; esto es racismo’. Se exaltó. Terminó presentándose, con los *passistas*, en los jardines del MAM y, poco a poco, entró en el Aterro”. Rubens Gerchman, “A opinião dos artistas”, en Max Perlingeiro, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ Tony Bennett, “Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social”, en *Cultural Studies*, vol. 19, n° 5, London, September, 2005, p. 6.

²¹ Interesan aquí los aportes de Jean-Luc Nancy sobre la coexistencia. Nancy describió “comunidades inoperantes” en las que sus miembros no viven juntos a partir de un proyecto común, o experiencias compartidas, sino que se aglutinan en base al reconocimiento de sus diferencias, sus limitaciones, su radical otredad. Nancy afirmó: “comunidad de la finitud, porque la finitud ‘es’ comunitaria, y porque ninguna otra cosa es comunitaria”. Elaboró: “Ya no escucho (ya no esencialmente) lo que el otro *quiere decir*(me), sino que en ello escucho que el otro, o que algo otro habla, y que hay una articulación esencial de la voz y de las voces, que produce el ser *en común* mismo: *la voz es* siempre en sí misma articulada (diferente de sí misma, difiriéndose ella misma), y por ello no hay la voz, sino voces plurales”. Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, p. 34.

²² Waly Salomão, *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Malbrán, Florencia; “Dobles: Opinião 65 entre el pasado y el presente”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 12 | Primer semestre 2018, pp. 18-25.

Fecha de recepción: 11 de julio de 2017

Fecha de aceptación: 9 de marzo de 2018