

**Performance, acción y modos de lo político en el  
arte experimental brasileño**

Adriana Kogan  
UBA/CONICET

Los últimos años de la década del sesenta en Brasil estuvieron signados por una serie de discusiones en torno a la relación entre el arte y la política, que se formularon alrededor de la idea de que el vínculo del artista con la sociedad sólo parecía posible de ser asumida de dos maneras que se presentaban como antagónicas: en términos de compromiso o en términos de experimentación (Buarque de Hollanda, 1992). Desde comienzos de la década, en el campo cultural brasileño los debates estético-políticos se organizaron en torno a la noción de *compromiso*, en tanto condensaba la relación entre el artista y la sociedad a partir de la pregunta acerca de qué modo el arte podría y debía servir al pueblo. Es decir, cuál era el alcance de la potencia revolucionaria de la palabra poética, y en términos de qué lenguaje debía ser enunciada.

La problemática del compromiso, señala Buarque de Hollanda, fue asumida de dos maneras radicalmente diferentes por dos de los actores principales del campo cultural: los Centros Populares de Cultura (CPC) y la Poesía Concreta. Para los CPC, tal como se lee en el “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, el lugar del artista se construía en pos de “um laborioso esforço de adestramento á sintaxe das massas” (1962: 2). O sea, acercarse al pueblo significaba renunciar al trabajo formal con la lengua, para buscar construir un lenguaje que comprendieran todos: un *lenguaje de las masas*. Proclamaban, así, la necesidad del compromiso político del artista y la continuidad entre las nociones de arte político, arte revolucionario y arte popular (Jorge, 2015: 57). Ferreira Gullar, cuya trayectoria provenía del Concretismo y el Neoconcretismo, fue uno de los principales dirigentes de los CPC. Durante ese período, que se desarrolló con más fuerza entre 1962 y 1964, buscó hacer de la poesía, el cine y el teatro instrumentos de denuncia e intervención política. Para eso, adoptó formas realistas y declarativas que suspendían la innovación formal y buscaban, en cambio, producir una incidencia en lo social.

En el texto “La función del artista” (2014), Gullar hace una distinción entre lo que llama los artistas “comprometidos” y “descomprometidos”, y afirma que la obra comprometida funciona como un “vehículo de concientización”, cuyo autor “parte de una

visión que explica la realidad y que su propósito es transmitir, antes que un estado de perplejidad, una toma de conciencia” (2014: 102). Desde ese punto de vista, Gullar formula un enunciado clave para pensar este período, que sostiene que en el contexto de mediados de los años sesenta la vanguardia ya no puede ser políticamente comprometida (1978: 133). Enunciado que servía de base para la dicotomía entre arte comprometido versus arte experimental, tal como la presenta Buarque de Hollanda (1992).

Lo que voy a plantear en este texto es que hubo un conjunto de obras colectivas experimentales (de las cuales en este caso me voy a centrar en *Apocalipopótese*, 1968) ligadas a la performance, que buscaron poner en crisis ese modo de acercamiento del arte a la política, para postular en cambio nuevos vínculos posibles entre el arte y la sociedad. Para eso, voy a proponer el concepto de *acción* como noción articuladora de estas prácticas, en la medida en que me permite pensar en un uso determinado del discurso: un *uso performático*, que está orientado a producir una acción.

### **Prácticas performáticas: nuevos modos de intervención**

Según Diana Taylor (2012), la performance surge a fines de los años sesenta como una vía a través de la cual el arte practica un reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en la obra. Esta forma específica de arte en vivo venía a cuestionar ciertas convenciones modernistas que sostenían la existencia de un arte autónomo de la vida política. La performance se proponía interpelar lo social, allí donde era necesario llevar a cabo una acción transformadora de la percepción habitual. Es decir, buscaba intervenir sobre lo social de un modo empírico, a través de acciones concretas que perturbaran las impresiones más naturalizadas.

La performance, sostiene Taylor, puede ser definida a partir de, por lo menos, tres aspectos centrales. Por un lado, como un tipo de práctica corporal, donde el cuerpo del artista funciona como soporte de la acción. Y donde, agrego, la eficacia del discurso en términos tradicionales (o sea, no performáticos) es puesta en cuestión. Por otro lado, como un proceso de búsqueda de intervención sobre la realidad en la cual el espectador también participa, saliendo de un rol pasivo y dando cuenta de su rol como actor social. En tercer lugar, como una experiencia colectiva de desidentidad, donde la acción está orientada, más a que a afirmar las posiciones establecidas entre artista y espectador, a desarticular los roles y producir un efecto desidentificatorio y antimimético.

Siguiendo a Andrea Giunta, los imperativos políticos y sociales radicalizaron la postura de muchos artistas, que comenzaron a pensar que el arte producido o exhibido

dentro de las instituciones era inmediatamente neutralizado por esa misma institución: el arte debía hacerse en las calles, vincularse a otras fuerzas sociales involucradas en el cambio político, social y económico (Giunta, 2014).

Por eso, la relación con lo social que traen consigo las prácticas performáticas funciona en este contexto como una continuación de la política, por otros medios (Taylor, 2012: 115). Es decir, si lo que está en crisis es cierto modo esquemático de formular la relación entre arte y política, a través de la performance el arte brasileño buscará una nueva vía de intervención alejada tanto de la experimentación que culminaba en el museo como de las producciones que buscaban interpretar y reproducir las sintaxis populares.

### ***Decir la violencia, hacer la violencia***

*Apocalipopótese* fue un evento colectivo que se llevó a cabo en julio de 1968, meses antes de que se decretara el AI5 el 13 de diciembre de ese mismo año<sup>1</sup>. En el marco de “Arte no aterro”, el programa de arte público curado por Frederico de Moraes daba lugar a varios acontecimientos simultáneos, que se organizaban en torno a una consigna en común: la participación del público. La actividad se desarrolló en la explanada del Museo de arte Moderno de Río de Janeiro, un espacio fronterizo entre el adentro y el afuera del museo que funcionaba, por su propia naturaleza liminar, como un espacio privilegiado de las prácticas del arte en estos años.

Del evento participaron varios artistas, cada uno de los cuales presentaba una obra diferente. Antonio Manoel exhibía sus *Urnas quentes*, pequeñas cajas de madera lacradas, a las cuales el público destruía a martillazos para encontrar en su interior textos e imágenes referidos a la violencia de la dictadura. Lygia Pape traía una versión de sus *Ovos* llamada *Trio do embalo maluco*, que consistía en tres cubos de madera forrados en plástico de colores, de los cuales salían músicos sambistas rompiendo el plástico como si fuera una cáscara, “una invitación a revivir el acto de creación” (Carballas, 2003: 34).

---

<sup>1</sup> El Acto Institucional N° 5 fue el quinto de una serie de decretos generados por el régimen militar de Brasil durante el gobierno del presidente Costa e Silva, en los años que siguieron al Golpe de 1964. El AI-5 habilitaba al Presidente a decretar el receso del Congreso Nacional hasta que él lo dispusiera. El Presidente tenía la poestad de decretar intervenciones en los Estados y Municipios sin ningún tipo de limitación de las que habían sido previstas en la Constitución Nacional. Incluso estaba habilitado para suspender derechos políticos de cualquier ciudadano y también mandatos políticos. También, como producto de esto, se produce un recrudescimiento de la censura a la música, al teatro, al cine y a la prensa. Los actos institucionales fueron revocados recién en enero de 1979, aún durante el régimen militar, durante el gobierno de Ernesto Geisel, momento de la transición hacia apertura política, que se produjo en enero de 1985 sin elecciones democráticas, que llegarían recién en 1989.

También participaba el grupo Poema/processo con algunos poemas-objeto de Wladimir Dias-Pino y Neide de Sá, quien presentó *Corda* (Fig. 2, Anexo) una caja hecha de recortes de diarios de la época a partir de los cuales el público podía elaborar su propio poema, en alusión a la censura sobre los medios. También Rogério Duarte participaba, con una obra que capturaba una atención especial: *Dog's Act*. Para eso había convocado a un amaestrador de perros que exhibía a sus animales entrenados, y que anticipaba los métodos de represión utilizados un tiempo después por la policía militar. Rogério Duarte había sido el inventor del concepto que le brindaba el título al evento, y que daba cuenta del espíritu de la manifestación. “Apocalipopótese” (apocalipopótesis), como palabralija, contenía tanto el carácter hipotético de la performance en su apertura a lo indeterminado, como el entusiasmo colectivo de la apoteosis, como el carácter revelador de la palabra “apocalipsis” del Nuevo Testamento, que aludía a las revelaciones hechas a San Juan.

Oiticica mostraba sus *Parangolé* (Fig. 3, Anexo) “Caetelesvelásia” (dedicada a Caetano), “Nirvana” (en colaboración con Antonio Manoel), “Xoxóba” (dedicado a Nhinha da Mangueira) y “Guevarcália” (en homenaje al Che Guevara). A través de los *Parangolé*, una serie de capas y tejidos inspirados en la cultura popular, que en varias oportunidades vistieron los integrantes de la Escola do Samba da Mangueira, Oiticica entraba en contacto con el morro a través del cuerpo y de la danza. En sus trabajos previos ya se iba orientando hacia un énfasis en la experiencia sensorial, y con los *Parangolé* este énfasis cobraba una importancia central, y se articulaba además con su búsqueda de generar nuevas relaciones con la cultura de la favela.

Como sostuvo el propio Oiticica, la serie *Parangolé* no abordaba al cuerpo como soporte de la obra, sino que incorporaba al cuerpo a la obra. Es decir, “se trata de abolir la frontera espacio-tiempo, haciendo que el espacio en sí mismo se torne un soporte para la experiencia del tiempo. Se trata de vestir la escultura, sentir el espacio, incorporar el cuerpo a la obra” (Oiticica, 2013: 137). Con los pliegues de los *Parangolé*, Oiticica creaba una forma libre que incorporaba un número abierto de posibilidades, donde el azar era parte de la obra. Siguiendo a Michael Asbury (2008): “El descubrimiento de la favela, mientras tanto, funcionó como una forma de *escapar* del dilema propuesto por Gullar (que afirmaba que en el contexto de mediados de los años sesenta la vanguardia ya no puede ser políticamente comprometida). “Oiticica fue así capaz de asociar la noción de intuición y su ideal de sublime a través de la exuberancia popular del samba y el carnaval” (Asbury, 2008: 41).

En los *Parangolé*, las capas convocaban la dimensión performática de los cuerpos que las vestían (Fig. 4, Anexo). De este modo, en la medida en que la acción de la danza se dirigía a un espectador colectivo, la obra buscaba entrar en diálogo con las marchas multitudinarias que se venían desarrollando (Fig. 5, Anexo). La participación colectiva, señala Oiticica, se configura como una experiencia que asume “la interferencia directa de lo imponderable”, donde las estructuras se abren al comportamiento “colectivo-casual-momentáneo” dentro de un espacio artificialmente preparado para eso. La acción performática de la danza daba cuenta, así, de otro modo posible de participación política.

Volviendo a *Apocalipopótese*, Como afirma Waly Salomão (2009), la palabra “apocalipopótese” funcionaba como un juego, una hipótesis, un territorio libre, el evento se convertía en un espacio donde todo podía suceder. *Apocalipopótese* funcionaba como una experiencia de comunión colectiva, cuya energía era reconducida bajo el impulso de una potencia emancipadora abierta que se dirigía a una sensibilidad que era emocionalmente común a todos. Es decir, apuntaba a una *sensibilidad colectiva*, y buscaba producir un encuentro que, en el contacto con los otros, produjera deseo y placer.

Sin embargo, el deseo y el placer no eran los únicos afectos a los cuales *Apocalipopótese* se dirigía. En el caso de una obra como *Dog's Act*, de Rogério Duarte, la intervención apuntaba más bien a otro tipo de intensidades afectivas ligadas a la violencia y al miedo. La acción constituía una experiencia anticipatoria de la escalada de violencia que llegaría unos meses después con el AI5. Se trataba de un dispositivo que recreaba de manera artificial la violencia social y la colocaba en el espacio público. La violencia, núcleo de la experiencia de la obra, no era representada o denunciada, sino que *se hacía presente*.

“No es el hecho que quiere expresar el hecho, o la representación de la vida ‘como es’: es la contrucción de la presentación”, le escribía Oiticica en una carta a Lygia Clark. Es decir, en el evento la violencia social pasaba a ser materia del montaje. La acción ponderaba un uso performático de la palabra como herramienta de lucha: a la violencia no se la nombra, sino que se la presenta, se la *hace presente*. Es en este sentido, más que sustraerse al discurso, como lo hacían en estos mismos años otras obras como el evento de inauguración del Poema/processo, *Apocalipopótese* buscaba producir nuevos sentidos de la sensibilidad colectiva en torno a emociones y afectos comunes, como la violencia social. Así, más que una *respuesta destructiva*, delineaba una *respuesta afectiva*, basada en una experiencia emocional común, donde el espectador de estos procesos de acción funcionaba en términos de un *receptor colectivo*. Es decir, de un receptor que apuntaba a

hacer de la experiencia de la obra una experiencia en común, que debía ser producida entre todos. Tanto el artista como el espectador se volvían, de algún modo, una prolongación de ella. Se configuraba así un *hacer colectivo* que tenía que ver con producir un espacio de acción e intervención con otros, pero no desde una causa común, sino desde la heterogeneidad: o sea, desde la posibilidad de *ser-en-común* (Nancy, 2000). Dicho de otra manera, desde un modo de pensar lo colectivo que reformulaba las concepciones acerca de lo colectivo desde una *lógica comunitaria* o, en términos de Taylor, desde una experiencia colectiva de desidentidad (Taylor, 2012).

Desde este punto de vista, resulta interesante pensar que, en lugar de afirmar las posiciones previamente establecidas entre artista y espectador y radicalizarlas, en esta obra más bien adquiere espesor la afirmación de que la performance se formula como una *lógica comunitaria*, en la medida en que supone un sujeto no sustancial y una comunidad siempre *por venir*. Es decir, donde el *estar juntos* supone una desasignación del rol de sujeto individual, para pensarse más bien como una experiencia de comunión colectiva sostenida en la potencia de los cuerpos. *Apocalipopótese* buscará convocar *cuerpos activos*, capaces de trazar una relación con lo social a partir de su capacidad transformadora, activando una *potencia en común*, dada por una redistribución horizontal y democrática del poder, que anula las distinciones jerárquicas.

Es desde esta comprensión de la práctica de la performance como un modo de acción que apunta al sentido indeterminado de las experiencias desde donde el carácter performativo de lo político interesa no (o no solamente) como obra, sino como vehículo para las experiencias que habilita: experiencias que envuelven al sujeto no sólo como portador de una mirada estética, sino como cuerpo vivo. Así, la posibilidad de acción política se configura en esta obra como un campo de fuerzas que enlaza intensidades vitales, donde el arte experimental se configura como un actor clave de un poder alternativo contra el autoritarismo militar y la sociedad burguesa, y donde los cuerpos, tanto de los artistas como de los espectadores, no funcionan como entidades aisladas, sino como una *potencia en común*.

## **Bibliografía**

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003.  
----- *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2015.

- Aguilar, Gonzalo y Cámara, Mario. *A máquina performática. A literatura no campo experimental*. São Paulo, Rocco, 2017.
- Arendt, Hanna. *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Asbury, Michael. “O Hélio nao tinha ginga” en Braga, Paula (org.). *A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata, 2004.
- Buarque de Hollanda, Heloísa. *Impressões de viagem*, Rocco, Río de Janeiro, 1992.
- Cámara, Mario. *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires, Librería, 2017.
- Carballas, Mónica. “Hélio-Tropismo. La comunidad en proceso” en *Río experimental. Más allá del arte, el poema y la acción*. Santander, Fundación Botín, 2003.
- Coelho, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, Río de Janeiro, Civilización Brasileira, 2010.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción. FONDEC y CAV/ Museo del Barro, 2004.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2015.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires. Fundación arteBA, 2014.
- Gullar, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- *Fecha de elaboración/Fecha de vencimiento*. Buenos Aires, Manantial, 2014 (Selección y traducción de Bárbara Belloc y Teresa Arijón).
- *Violão de rua—poemas para a liberdade* (volumes I y II), CPC da UNE, 1962.
- Jorge, Gerardo. “El momento antipoético: tiempo de modernización (concepciones y usos de la tradición en la poesía concreta brasileña y en las obras de Nicanor Parra y Leónidas Lamborghini: 1950-1970”. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Kac, Eduardo. *Telepresença e bioarte*. São Paulo, Edusp, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Universidad de Arcis, 2000.
- Oiticica, Hélio. *Materialismos*. Buenos Aires: Manantial, 2013 (org. y trad. Bárbara Belloc y Teresa Arijón).
- Ridenti, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.
- Salomão, Waly. *Qual é o parangolé*. Buenos Aires: Pato-en-la-cara, 2009 (trad. Bárbara Belloc y Teresa Arijón).
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012.
- “Hacia una definición de performance”, 2001. Extraído de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Veloso, Caetano. *Verdade tropical*, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.