

EXHIBICIONISMOS Y BORRAMIENTOS EN PRÁCTICAS ARTÍSTICAS BRASILEÑAS DE COMIENZOS DE LOS 80

EXHIBITIONISM AND BLURRING IN BRAZILIAN ARTISTIC PRACTICES OF THE '80S

Victoria Cóccaro^{1,2}

ORCID 0000-0002-8387-025X

¹Instituto de Literatura Hispanoamericana,
Universidad de Buenos Aires/CONICET
Buenos Aires, Argentina

²Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina

Resumen

El presente artículo propone reflexionar sobre las maneras en que, en una serie de escrituras, intervenciones urbanas, performances y un libro-objeto que se produjeron en Brasil entre 1979 y 1982, los cuerpos adquirieron nuevas figuraciones y reaparecieron en el espacio público, antes vedado por la dictadura militar. En particular, se analizarán prosas de João Gilberto Noll, intervenciones urbanas del colectivo 3nós3, performances del Movimento Arte Pornô y un libro experimental de Hudinilson Urbano Jr. Partimos de la hipótesis de que en el contexto de los retornos democráticos estas prácticas artísticas están recorridas por dos fuerzas en tensión, *borrosidades* y *exhibicionismos*, a través de las cuales los cuerpos responden a la represión y la violencia, practican herencias alternativas, ensayan nuevos modos de visibilización y exploran nuevos vínculos entre el arte y la política.

Palabras clave: prácticas artísticas brasileñas; cuerpo; espacio público; arte y política; postdictadura.

Abstract

The aim of this article is to explore Brazilian artistic expressions of the 80s that are framed by the end of the military dictatorships, when the question of the missing bodies becomes a symptom of Culture in the Southern Cone. In these series of writings, interventions, performances, experimental books,

Resumo

Este artigo se propõe a refletir sobre as maneiras pelas quais, em uma série de escritos, intervenções urbanas, performances e um livro-objeto produzidos no Brasil entre 1979 e 1982, os corpos adquirem novas figuras e reaparecem no espaço público, antes proibido pela ditadura militar. Em particular, são

bodies are made visible in the public space through two strain forces: exhibitionism and blurs, which open an imaginary in response to repression and the fracture of socialist projects, as well as they put forward alternative heritages, pasts, and forms of resistance.

Keywords: brazilian artistic practices; body; public space; art & politics; postdictatorship.

analizadas prosas de João Gilberto Noll, intervenções urbanas do coletivo 3nós3, performances do Movimento Arte Pornô e um livro experimental de Hudinilson Urbano Jr. Partimos da hipótese de que no contexto de retornos democráticos essas práticas artísticas são atravessadas por duas forças em tensão, *borrões e exibicionismos*, por meio das quais os corpos ensaiam novos modos de visibilidade, de figuração, respondem à repressão e à violência, praticam heranças alternativas e novas formas de resistência: novas relações entre arte e política.

Palabras-clave: práticas artísticas brasileiras; corpo; espaço público; arte e política; pós-ditadura.

El presente artículo propone reflexionar sobre las maneras en que, en una serie de escrituras, intervenciones urbanas, performances y un libro-objeto que se produjeron en Brasil entre 1979 y 1982, los cuerpos adquieren nuevas figuraciones y reaparecen en el espacio público, antes vedado por la dictadura militar. Se trata de diversos modos de aparición que intervienen en esa continua reconfiguración de lo sensible en la que, en términos de Jacques Rancière (2011), se disputan los enunciados reconocibles y las formas de inteligibilidad a través de las cuales una sociedad define su mundo común. ¿Qué objetos y qué sujetos forman parte de él?, ¿cómo volver visibles a cuerpos y voces invisibilizadas en la trama histórica y social?, ¿cómo heredar luchas emancipatorias cuando el significante “revolución” se vacía de sentido?, ¿cómo retornan cuerpos no velados? Es de nuestro interés reflexionar sobre estos interrogantes en una serie compuesta por: el cuento “Alguma coisa urgentemente” (1980) y la novela *A fúria do corpo* (1981) de João Gilberto Noll, la intervención urbana *Operação Ensacamento* (1979) del colectivo 3nós3, la performance *Passeata poética Pelo-strip-tease da arte* (1982) realizada por el Movimento Arte Pornô y el libro-objeto *Xerox-Action* (1981) de Hudinilson Urbano Junior. Como se advierte, nuestro trabajo está motorizado por una perspectiva interdisciplinaria que responde a un impulso de cruzar disciplinas artísticas (la literatura, la intervención urbana y la performance) en producciones que, de este modo, se piensan y analizan más allá de sus lenguajes específicos, privilegiando la serie de problemáticas y preguntas que las atraviesan.

Durante el proceso de apertura democrática¹, la pregunta por los cuerpos se convirtió en un síntoma de la cultura en el Cono Sur que, siguiendo a Longoni y Bruzzone (2008), tuvo efectos de politización de lo estético. En particular, en múltiples prácticas artísticas el cuerpo irrumpió con una potencia crítica desde muy variados procedimientos y configuraciones. En el catálogo de la exposición *Perder la forma humana*, la Red Conceptualismos del Sur (2012) ubica un horizonte estético de lo corporal no humano que recorre las prácticas artísticas de América Latina de la postdictadura, las cuales tensionaron y desarmaron la concepción humanista y moderna de sujeto al extremar o directamente perder la forma humana. Se trató de cuerpos contruidos artísticamente que, por un lado, funcionaron como documento de los efectos de la violencia infringida por las dictaduras militares y, por otro, emergieron como soportes políticos y artísticos donde se articularon experiencias de resistencia y abrieron imaginarios en respuesta a la represión, la fractura de proyectos socialistas y el neoliberalismo². Así, en el marco de una nueva relación entre arte y política por fuera de las exigencias ideológicas de la izquierda tradicional o la militancia ortodoxa, el cuerpo se ubicó como material de experimentación política y, retomando perspectivas foucaulteanas, se ofreció como un objeto de producción, control e inscripción de la norma social, pero también como resistencia y crítica³.

Asimismo, Florencia Garramuño (2009) advierte que la caída de la representación de un cuerpo estable y definible y, en consecuencia, del cuerpo como principio rector de la organización de la representación, es una de las cuestiones principales que elaboraron, a partir de los años ochenta, diversas formas literarias y artísticas brasileñas como las prosas de João Gilberto Noll. Advierte, además, que éstas activaron críticas a la primacía de la visión

1 En Brasil, el paso de la dictadura a la democracia no tuvo un momento de quiebre como, por ejemplo, la Guerra de Malvinas en Argentina, sino que fue un proceso paulatino, lento y estuvo controlado y hegemonizado por el mismo régimen militar. Se inicia con La Ley de Amnistía en 1979, la cual, si bien liberó a miles de presos políticos y permitió el regreso de exiliados, también garantizó que los militares no fueran juzgados.

2 El fin de las dictaduras militares y los procesos de restauración democrática han sido pensados en paralelo al despliegue del modelo neoliberal tanto en sus valores económicos como ideológicos. Italo Moriconi (2007, p. 29) se refiere a los años 80 de salida de la represión como una neo-liberalización no solo en un sentido económico sino también como una conquista ideológica del capitalismo. En esa línea, Idelber Avelar (1999) considera que las dictaduras en el Cono Sur han funcionado como instrumentos de una transición epocal del Estado al mercado económico y transnacional.

3 Entre las múltiples realizaciones, un hito de este acontecimiento es “El siluetazo” (1983) en Argentina, las performances de Las yeguas del Apocalipsis (1987-1997) en Chile, los retratos fotográficos de Liliana Maresca con objetos-prótesis creados por ella que intervenían su imagen corporal tomados por Marcos López (1983). En la literatura, el poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher (publicado por primera vez en 1984 y luego en *Alambres* en 1986) marca un horizonte de época en esta dirección en cuanto la repetición, la sintaxis rota y la sexualización de la lengua que desacata normativas hegemónicas muestran tanto los modos de inscripción de la violencia en los cuerpos como su potencia de variación.

y motorizaron la búsqueda de nuevos registros sensibles como el tacto para representar a ese cuerpo que ya no era definible de modo estático y estable. Finalmente, identifica una articulación entre el cuestionamiento de las formas-cuerpo normativas y la apertura de las formas artísticas que se ve en la desestabilización de géneros, soportes, objetos y disciplinas, así como en continuidades entre la literatura y otras artes o la experimentación con nuevas materialidades.

Para reflexionar sobre cuerpos que se figuran por fuera de una identidad fija y como posible soporte crítico y de resistencia, consideramos al cuerpo como “concepto borde” en el que entran en tensión el adentro y el afuera, lo público y lo privado, lo activo y lo pasivo (GROSZ, 1994); es decir, como espacio de interferencia de categorías (HARAWAY, 2017), lugar de riesgo donde se cuestiona qué es ser humano (NEVELDINE, 1998) y como una zona de inscripciones dinámicas y constantes (BUTLER, 2002). A su vez, en la línea planteada por Jean-Luc Nancy (2007), el cuerpo es aquello que se fractura y escapa, entonces, a ser-expuesto por fuera de toda identidad y del que solo tenemos gestos y vestigios. El filósofo plantea, además, que el cuerpo acontece en la escritura como un corpus que fractura los sentidos o los interrumpe (NANCY, 2003, p. 85) y en una tensión que empuja los límites hasta lo extremo (NANCY, 2003, p. 93); se trata de una *excritura* del cuerpo: su inscripción está fuera.

En la serie que proponemos recorrer, la escritura es pensada de un modo amplio: sobre la página, en las prosas de Noll o los poemas de Arte Pornô; sobre los monumentos y la arquitectura de una ciudad, en las intervenciones de 3nós3; sobre los cuerpos que la habitan, en las *Passeatas* de Gang; o sobre una fotocopidora (porque es una máquina que escribe texturas y detalles corporales), tal como en *Xerox Action*. En todos estos casos, los cuerpos “escritos” cobran figuración en tensión con el sistema signifiante, perturbando marcos de inteligibilidad normativos y configuraciones totalizantes.

Nuestro trabajo se enmarca, asimismo, en los aportes de Gilles Deleuze (2003) cuando sostiene que en las pinturas de Francis Bacon el cuerpo (“la Figura”, lo llama) aparece como conjunto de ritmos y vibraciones, campo de batalla de fuerzas y movimientos, “hecho intensivo” cuyo tránsito constante disloca las identidades; un cuerpo sin órganos, que, a diferencia del organismo, tiene umbrales o niveles de intensidad. El umbral, por ejemplo, permite pensar a la borrosidad como una zona y un modo de aparición de los cuerpos, así como en figuraciones dinámicas, en proceso.

Partimos de la hipótesis de que la serie de prácticas artísticas delimitada está atravesada por dos fuerzas en tensión, *borrosidades* y *exhibicionismos*, que elaboran modos de aparición de los cuerpos. En el cruce entre cuerpos,

arte y política, proponemos pensar estas fuerzas como *síntoma*⁴ y, a la vez, como *tácticas*⁵. Por un lado, *lo desaparecido* (los cuerpos desaparecidos por el régimen militar), pero también aquellos cuerpos que no se circunscriben a identidades hegemónicas y cuya aparición queda por fuera de marcos normativos o “marcos de reconocimiento” (BUTLER, 2010) retornan, en estas producciones, como *exhibicionismo*. Por otro lado, la *borrosidad*, además de funcionar como una denuncia de las desapariciones, es reapropiada por estas expresiones estéticas con un valor invertido, como procedimiento que pone en práctica figuraciones corporales alternativas incorporando la indeterminación, la transición, la opacidad, los umbrales. No siempre se trata de movimientos separados, sino que, veremos, estas fuerzas pueden emerger imbricadas: borrar es, en varios casos, exhibir. *Tácticas*, entonces, que crean formas de habitar un espacio y un tiempo, que son modos de gestionar signos y significados que ensayan una memoria de cuerpos desaparecidos, reescriben diferentes capas temporales (el pasado reciente de la dictadura, el que construye la historiografía oficial del Estado-Nación), reinventan luchas emancipatorias, exploran nuevas subjetividades, en definitiva, se reapropian del pasado y abren posibles futuros más plurales.

Si el cuerpo es artefacto semiótico y materia histórica sujeta a cambios y transformaciones (AGUILAR y CÁMARA, 2019), si está siempre en construcción en el espacio público y si es allí donde practica el ejercicio performativo de su aparición (BUTLER, 2017, p. 30), veremos diferentes maneras en que estas obras trabajan con y sobre esa construcción para ensayar figuraciones y herencias alternativas. En esta línea, como adelantamos, los nuevos modos de aparición de los cuerpos se articulan a un proceso de reocupación del espacio público, antes vedado por la dictadura⁶. En las prosas de Noll, la ciudad aparece no solo como escenario sino como aquello que, ante una herencia imposible o la pérdida del nombre y el pasado civil, abre nuevas relaciones entre los cuerpos; en las acciones de 3nós3, es memoria material que se interviene para *contar* historias silenciadas; es donde los

4 Para Freud (1992, 2012), el síntoma es el indicio de un retorno de algo “rechazado” o “reprimido”; lo que no se puede elaborar simbólicamente retorna por medio de desplazamientos, distanciamientos, sustituciones.

5 Michel De Certeau (2000) distingue entre *estrategias* (prácticas para la conservación de un poder, un dominio del tiempo y espacio) y *tácticas* (maneras de hacer que intentan transformar un espacio no propio, operaciones que “trazan las astucias de otros intereses y deseos” (p. 41)). Precisa el *espacio*, en tanto lugar practicado, atendiendo a los movimientos –operaciones, conflictos, proximidades, intervenciones, transformaciones– que en él se despliegan (p. 129).

6 El AI-5 fue un decreto emitido por el gobierno militar en 1968 que restringía los derechos civiles de los ciudadanos. Marcó un quiebre en el uso de la ciudad ya que se focalizó en modo regular lo que los cuerpos podían hacer en el espacio público. El artículo 5 dictaminaba: “Prohibición de actividades o manifestaciones [públicas] sobre asuntos de naturaleza política” y “Prohibición de frecuentar determinados lugares”.

cuerpos se muestran disputando una gestión del placer y del goce, como en las performances del Movimento Arte Pornô; es por donde circulan, como pieles desprendidas, fragmentos fotocopiados del cuerpo del artista, Hudnilson Urbano Jr.

João Gilberto Noll: de la clandestinidad a la exterioridad

Desde la primera publicación de João Gilberto Noll, el conjunto de cuentos *O cego e a dançarina* (1980), borrosidad y exhibicionismo son las maneras en que los protagonistas de sus prosas se relacionan con el pasado. *Alguma coisa urgentemente* trata sobre la relación entre un padre y su hijo, el narrador, quien a fines de 1969 es llevado a vivir a un orfanato luego de que su padre fuera encarcelado por transportar armas: “(Dizem que passava armas a um grupo não sei de que espécie)” (NOLL, 1980, p. 12). Diez años después, el padre reaparece con un brazo amputado y se lleva al hijo a vivir con él. Una vez instalados en un departamento en la Avenida Atlântica en Río de Janeiro, el joven interroga al padre: quiere saber de su vida, su trabajo, sus acciones pasadas y presentes. Pero no obtendrá respuestas, ni aun luego de que su padre desaparece y reaparece, meses después, con el cuerpo demacrado, muy flaco y sin dientes. El narrador desconoce las causas de sus heridas y mutilaciones o por qué es buscado por la policía, en definitiva, cualquier información sobre su pasado que parece estar relacionado con la militancia política. Como ha señalado Mario Cámara (2017), se trata de un padre indescifrable que no transmite enseñanza alguna y del cual es imposible obtener una herencia en cuanto a luchas políticas o saberes sobre la revolución. Sin embargo, si bien el padre no es más que una presencia *borrosa*, su cuerpo, herido y mutilado, *exhibe* las marcas de la historia. No hay historias o saberes que transmitir, pero hay cuerpos, sugiere este cuento de Noll.

Frente al padre moribundo, a partir de esa borrosidad e “intemperie” del pasado, en el narrador se activa otro movimiento, contrario al acelerado deterioro del padre e impulsado por el deseo de “fazer alguma coisa urgentemente” (NOLL, 1980, p. 16). A partir de este deseo, que no nombra más que el impulso (lejos del saber de Lenin, no sabe *qué hacer* sino solo *hacer*), el narrador comienza sus recorridos y vagabundeos urbanos en los que las potencias del cuerpo –principalmente, el deseo sexual– ganan protagonismo. Entre el padre y el hijo, el cuento escenifica una herencia interrumpida (la de la militancia) pero, a la vez, su transformación: del cuerpo clandestino al cuerpo deseante que deambula por la ciudad. El narrador, que, como el de Bandoleros, está entre “uma necessidade louca de sair” (NOLL, 1988, p. 9) y un “Já não quero dar em lugar nenhum” (NOLL, 1988, p. 111), sin un objetivo final (la revolución), pero en un incesante movimiento por el exterior, practica una herencia de luchas revolucionarias e imágenes políticas

no como estampa idealizante sino como fuerza: *hereda* no una revolución sino *un devenir* revolucionario (DELEUZE, 1996)⁷. El movimiento *de salida* es, en definitiva, un modo de transformar la clandestinidad (lo que no puede ser dicho o mostrado públicamente, cifrado en el personaje del padre) en comunidad de cuerpos extraños en el espacio público. En otras palabras, anuncia un pasaje del “cuerpo sacrificial” (SCHWARZBOCK, 2016) que la revolución exigía al cuerpo gozoso que pone en práctica un espacio en el encuentro con otros. No hay herencia (es muda, borrosa), no hay patrimonio (es el saber del *pater* el que se interrumpe), pero hay cuerpos que inventan nuevas figuraciones y relaciones. Desde esta perspectiva, la afirmación de que los narradores de los textos de Noll poseen una “incapacidad de pensar lo político” y lo colectivo (AVELAR, 1999, p. 188) podría ser reconsiderada a la luz de una coyuntura en la que están emergiendo nuevos modos de lo político y lo colectivo mediados por los cuerpos.

A fúria do corpo, la primera novela de João Gilberto Noll (1981), continúa algunas de las líneas presentadas en el cuento. En este caso, la herencia interrumpida sobre la revolución es elaborada formalmente mediante una narración “suspendida”, sin desarrollo, que introduce un tiempo no teleológico y cuyos personajes, entonces, se mueven en el espacio (urbano: las calles de Río de Janeiro) más que en el tiempo. Ese desplazamiento y movimiento de salida parte de una serie de pérdidas y borramientos de sus nombres, identidades y vida pasada que instalan una única dimensión, el presente, lo que se inscribe, además, en una prosa cuyas frases se ven tensadas por el *loop* y la repetición.

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser [...] *não identidades mas o único corpo* impregnado de Um [...] *O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante [...] Só tenho o sexo e aqui estamos, sentado um em frente ao outro, e isso importa [...] um nome que não é nada além de todos os outros, um nome, um nome enfim, que não outorga um registro pessoal mas contém mantra para todos os aflitos, um nome, um simples nome que adere apos que precisam de um nome, aos que perderam o seja, o nome*

7 La herencia imposible sobre la revolución por parte del narrador de “Alguna coisa urgentemente” escenifica un quiebre en cuanto a cómo se piensan las fuerzas emancipatorias. Nicolás Casullo (2007) señala que luego de cien años a partir de la década del ochenta se pierde la revolución como discurso ideológico. Los modos de resistencia ya no buscan un cambio absoluto del sistema social y cultural (destruir completamente el viejo orden y crear uno nuevo) sino que son immanentes al sistema mismo: *intervienen* en los códigos culturales a través de los cuales se producen los modos de subjetivación, *recodificándolos* (FOSTER, 2003). Se trata de subversiones, alteraciones, cortocircuitos, interferencias y, como efecto, reordenamientos de lo sensible en términos de Rancière en la línea presentada al comienzo: de la política a *lo político* en tanto “inscripción de un litigio” que puede, eventualmente, crear nuevos marcos y tramas de inteligibilidad (histórica, social, cultural).

do passado civil não, este lembra a mulher submersa ainda – mas ela também não gosta que se fale do passado, nisso nos confluímos, os dois, temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro com *o novo nome*: AFRODITE... (NOLL, 1981, p. 9-14, subrayado propio).

Luego de que la pareja de mendigos, protagonistas del relato, se presentan por medio de la pérdida de sus identidades como ciudadanos, el narrador bautiza a su compañera con el nombre de Afrodita, la diosa griega de la sexualidad, el amor y el deseo. Hay una elección de los personajes por interrumpir una herencia “civil”, perder el nombre, adoptar otro y abrazar la existencia mediante el deseo sexual: “o único caminho é o corpo” (NOLL, 1981, p. 24). La novela se teje en un doble movimiento: la *borrosidad*, en cuerpos que no coagulan –que vuelven difusa– una identidad como soporte de la nación, y *exhibición* mediante referencias explícitas a sus encuentros sexuales, fluidos, sudores y excrecencias; hacia zonas periféricas a las perspectivas hegemónicas sobre el cuerpo que transgreden, a su vez, una imagen estetizada del cuerpo sano, ordenado, higiénico, limpio de la sociedad de consumo, aspecto que continuará en otras novelas de Noll.

A continuación, quisiéramos poner en diálogo la articulación que señalamos entre perder, *borrar* o difuminar (el pasado, la historia civil y nacional, los marcos normativos e identidades hegemónicas) y *exhibir* (la materialidad del cuerpo) con algunas de las acciones en el espacio público del colectivo 3Nós3 y del Movimento Arte Pornô. Finalmente, borrosidad y exhibición se encuentran en las sombras, los contrastes, los claroscuros y las texturas mediante las cuales el cuerpo de Hudinilson Urbano Jr. aparece en su performance y libro objeto *Xerox Action*.

3nós3: de lo patrio a lo pétreo

Operação ensacamento (operación embolsamiento, Figura 1) fue la primera acción del colectivo artístico 3Nós3. Entre la medianoche y las 4 de la madrugada del 27 de abril de 1979, el grupo formado por Hudinilson Urbano Jr., Mario Ramiro y Rafael França cubrió con bolsas plásticas las cabezas de sesenta y ocho monumentos de la ciudad São Paulo. El gesto, aparentemente sutil, de embolsar las cabezas, en el contexto de la tortura y desapariciones operadas por la dictadura militar, bulle de significado.



Figura 1 – *Operação ensacamento*, 3Nós3, 1979.

Mientras que en el cuento de Noll el pasado no se nombra (el padre está mudo) pero se hace visible en su cuerpo mutilado, en *Ensacamento*, se escribe sobre estos cuerpos de piedra que devienen no solo un escenario de la obra sino su material mismo. Un material que, mediante una operación de borrado, se exhibe. La acción de 3Nós3 incorpora esa estatuaria al presente, asume el desafío de volver maleable el mármol, de hacer que a través de los héroes “patrios” memorializados en piedra hablen aquellos cuerpos desaparecidos que ni siquiera podrán tener duelo y sepultura.

Asimismo, el espacio público es abordado por 3Nós3 como un archivo a cielo abierto que puede (y debe) ser reescrito. Si en esos cuerpos de piedra se labra una memoria, 3Nós3 se acerca a ella como materia, una materia que se interviene, moldea, transforma. El gesto de embolsar y cubrir los rostros hace que esos héroes y símbolos nacionales se vuelvan irreconocibles. Sin rostro, los cuerpos embolsados de las estatuas –como los protagonistas de *A fúria do corpo*– no operan como soporte sino como crítica a la idea de “nación” de los proyectos de los estados modernos. La sutil intervención de 3Nós3 despierta en ellos un sentido involuntario –“monumentos involuntarios” los llaman Yiftah Peled y Eliane Acevedo (2021)–, en tanto son percibidos “na contramão de seu sentido original” (p. 59). Operar sobre los monumentos es hacerlo, a su vez, sobre los discursos racistas, esclavistas, coloniales y militaristas que éstos reproducen y respaldan (uno de los intervenidos fue el emblemático Monumento às Bandeiras del centro de la ciudad de São Paulo). Las cabezas borrosas de las estatuas sugieren que la historia que éstas representan se ha vuelto indescifrable, imposible o indeseable de heredar, en tanto excluye a la

multiplicidad de cuerpos presentes –y ausentes⁸– que habitan la ciudad. De este modo, la intervención, aunque efímera y momentánea, problematiza símbolos, desestabiliza la narrativa histórica hegemónica que instituyen los monumentos de la ciudad y desata, en definitiva, un litigio sobre su red de signos. Si anteriormente señalamos que las estatuas embolsadas traman una memoria que incluye el pasado reciente de los crímenes cometidos por la dictadura, ahora podemos agregar que, al provocar “el sofocamiento de los héroes retratados” (RESENDE 2016, p. 63), interrogan, también, esta otra capa temporal y astillan los marcos de la memoria nacional.

La acción de “borrar” los rostros de los monumentos está en diálogo con los nuevos modos de figuración de cuerpos que, como en la novela de Noll, no llevan los nombres de las narrativas dominantes. Son cuerpos que interrogan, a su vez, concepciones humanistas del sujeto: las estatuas acéfalas suspenden la fe en la razón y, en esta línea, el particular modo de “esculpir” que realiza 3Nós3 –envolver rasgos, en lugar de tallar la piedra– cuestiona la tradición artística occidental y la centralidad y hegemonía de la visión (JAY, 1994), pues el procedimiento es volver borroso más que hacer visible. Finalmente, los monumentos con rostros embolsados funcionan como crítica y utopía, en tanto la borrosidad que ponen en escena podría dar lugar, como en la escena citada de *A fúria do corpo*, a una identidad en transición, en construcción, plural, colectiva y abierta.

Ahora bien, para 3Nós3 la intervención no solo consistía en colocar las bolsas plásticas, sino también en la difusión (exhibición) de las imágenes de los monumentos “asfixiados” para amplificar así los efectos de la acción (FRANÇA, 2017). Retomando la tradición del arte mediático como en Paulo Brusky en Brasil u Oscar Masotta en Argentina, después del *ensacamento*, los artistas llamaban de manera anónima a periódicos y canales de televisión para dar aviso y algunos lo convertían en noticia (Figura 2). La reaparición de los cuerpos desaparecidos emergían en el espacio público de dos maneras: en los monumentos de piedra y en los medios de comunicación. La elección no era ya la clandestinidad sino usar y habitar tanto el espacio público como el público de los medios.

A la pregunta por qué es “lo público” después de la dictadura militar y por cómo reapropiarse del espacio público –habitarlo, transformarlo, estar y ser parte–, 3Nós3 responde inventando una *práctica de uso* de los monumentos, reescribiendo a partir del nombre que la arquitectura talla en la

⁸ Como señala Derrida en *Espéctros de Marx* y el reconocimiento de los *otros que no están* es, también, de los muertos. “Ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, sino reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo” (DERRIDA, 1998, p. 12-13).



Figura 2 – Notícias que informan sobre “estatuas encapuzadas”.

ciudad (el de la patria, la nación, los vencedores) exhibiendo la piedra de sus estatuas como un organismo vivo y dinámico, abierto, inserto en la disputa por la reinscripción de cuerpos y la reinención de modos de vivir, en una construcción continua que ocurre en el diálogo entre el cuerpo propio y el cuerpo de otro, entre lo singular y lo colectivo. En ese uso lo público no solo se ocupa sino que, además, se reinventa⁹.

Movimento Arte Pornô: la desnudez como herencia a contrapelo

Si en las prosas de Noll el espacio público funciona no solo como escenario sino como aquello que ante una herencia imposible o la pérdida del nombre y el pasado civil abre nuevas relaciones entre los cuerpos, si en las acciones de 3nós3 es memoria material que se interviene y utiliza para *contar* historias silenciadas, para el Movimento Arte Pornô, activo entre 1980 y 1982, es donde los cuerpos se muestran festivos, gozosos y desnudos.

En febrero de 1982, en la playa de Ipanema de Río de Janeiro, un grupo de poetas y artistas realizaron la *Passeata poética Pelo-strip-tease da arte*, una caminata nudista en la que leyeron poemas, cantaron, entregaron el premio “Oscaralho” y repartieron el fanzine “Pornô Comics” mientras invitaban a los transeúntes de la ciudad a unírseles quitándose la ropa (Figura 3). Se trataba del grupo Gang, vertiente performática del Movimento Arte Pornô, en cuyas acciones la desnudez funcionó como herramienta crítica de los modos de visibilidad y decibilidad de los cuerpos.

⁹ Gabriel Giorgi y Ana Kiffer (2020) proponen repensar *lo colectivo* bajo el concepto de *lo público* en tanto nombra figuraciones más episódicas, efímeras y móviles de lo colectivo, difíciles de circunscribir en nociones más cristalizadas como las de “sociedad” o “comunidad”.



Figura 3 – Grupo GANG del Movimiento Arte Pornô. Performance *INTERVERSÃO* en la playa de Ipanema, Río de Janeiro, 13 de febrero de 1982. (Fuente: KAC; ASSIS TRINDADE, 1984, p. 205 y 201).

Este exhibicionismo pone en tensión múltiples capas temporales. Por un lado, disputa a un orden neoliberal en formación, una gestión del placer y del goce. Por otro, profana un dispositivo colonial y practica una herencia de la desnudez a contrapelo, ya que, como señalan Mario Cámara y Gonzalo Aguilar (2019, p. 26), los integrantes de Arte Pornô, como los indios que enfrentan a los primeros colonizadores portugueses, no tienen vergüenza de estar desnudos. En sus performances, la exhibición del cuerpo desnudo no provoca culpa y pudor sino goce y alegría, despliega una festividad que construye un modo de mirar y de ser mirados que desconoce la vergüenza, la herencia colonial. Desestabiliza, entonces, la subjetividad hegemónica del hombre blanco, occidental, humanista, racional (y vestido), a la vez que disputa la gestión del placer y el goce y la captura del cuerpo desnudo como mercancía. Reinventa, finalmente, el vínculo entre arte, política y militancia respecto a tradiciones de izquierda, conjugando, no sin irreverencia, marxismo y sexualidad, como se lee en el poema “Análisis Ma(r)xista” de Braulio Tavares: “a luta do capital / para dominar o trabalho / é como o drama de um pau / que quer foder um caralho” (KAC; ASSIS TRINDADE, 1984, p. 40).

Sus acciones, performances, intervenciones y poemas exhibían –en público y en lo público– nuevas figuraciones y usos de los cuerpos y del lenguaje. Sus poemas exponían el habla coloquial cotidiana, esas palabras

que *ya estaban ahí* circulando entre los cuerpos, en particular, aquellas que referían a la sexualidad y al goce. Además, los juegos de palabras que plagan sus escritos (“arte foderna” en lugar de arte moderna, “pornosianismo” por parnasianismo, “obsoneto” por soneto) (Figura 4) dan cuenta de una herencia lúdica del diccionario y de la tradición del arte occidental.



Figura 4 – Glauco Mattoso, “Manifiesto obsoneto”.
(Fuente: KAC; ASSIS TRINDADE, 1984, p. 71).

En la línea de las prosas de João Gilberto Noll, la performance de Arte Pornô da cuenta de una transformación en las formas de resistencia que va del cuerpo clandestino que toma el poder por la lucha armada al cuerpo festivo y exhibicionista que afirma la positividad del sexo y considera al placer sexual un principio universal. Por una parte, si los movimientos revolucionarios de 1960 entregaban el cuerpo a la revolución con el objetivo de asegurar para “el pueblo” un futuro más justo e igualitario, Arte Pornô defiende “la penetración total del poema porno en el seno del pueblo”, como afirma su Manifiesto Antropofalico (KAC; ASSIS TRINDADE, 1984, p. 27). Por otra, si para la tradición política de izquierda la libertad estaba relacionada con la toma del poder estatal, aquí resulta, más bien, un ejercicio o práctica vital.

Hudinilson Urbano Jr.: pieles, umbrales, pliegues y texturas

En 1981, Hudinilson Urbano Jr., quien también integraba 3Nós3, publicó un particular libro-objeto, *Xerox Action* (Figura 5), un sobre que contenía diecisiete fotocopias: catorce fotografías que registraban su relación

con una fotocopidora, y tres imágenes “tomadas” por la misma máquina que mostraban, en detalle, diferentes partes del cuerpo del artista (Figura 6). La borrosidad es, en toda la serie, una estrategia sustancial de exhibición.



Figura 5 – Fotografías fotocopiadas, *Xerox Action*.

En las fotografías fotocopiadas, es decir, donde hay una elección de reinsertar la foto en la materialidad de la xerox (pérdida de definición, granulado, esfumado, acentuación de contrastes), la forma del cuerpo es reinventada mediante sombras, claroscuros, planos cerrados que la recortan, perspectivas que resaltan sus curvas, pliegues y articulaciones o que colocan en primer plano la profusa cabellera de Hudinilson. Destacan, además, una relación sensual y erótica con la máquina.

Las fotocopias, por su parte, adoptan una cualidad epidérmica, trabajan con el cuerpo como una superficie de contacto: además de ver, *tocan*. En la línea que el artista había explorado en un trabajo anterior, “Roupas/esculturas” (1980, Figura 7), el cuerpo aparece mediante pliegues, marcas y texturas, entonces, más como inscripción que como representación y a partir de una visualidad tensada por lo táctil. Las imágenes de *Xerox Action* presentan, además, una contemplación morosa, detenida y detallada de un cuerpo que ya no es concebido como totalidad orgánica sino mediante una experiencia de intimidad, de proximidad que, sin embargo, no queda atesorada en el ámbito privado sino que es serializada, reproducida (por la fotocopidora) y puesta en circulación en el espacio público (el libro se distribuyó por correo).

Así como el exhibicionismo alegre de Arte Pornô o la borrosidad en Noll y 3nós3, aquí las sombras, los umbrales, los claroscuros y la huella háptica, proponen un nuevo modo de mirar, o bien, de acercarse al cuerpo, pues lo que se destaca es su *toque*, su capacidad de relación afectiva con otros cuerpos, espacios y cosas, por ejemplo, una máquina. Pero la máquina también adquiere la sensibilidad de la piel ya que, además de “ojo robótico”, actúa como una superficie que es tocada, rozada o presionada, y es coautora

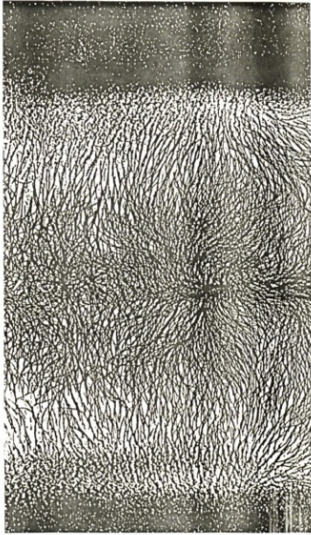


Figura 6 – Fotocopias corporales, *Xerox Action*.



Figura 7 – *Roupas-Esculturas*.

de la publicación. La fotocopidora, entonces, encuentra un nuevo uso que no es ni el de las funciones burocráticas (la duplicación de documentos), ni el de la tradición mimeográfica de panfletos políticos de izquierda. En este caso, lo que es urgente diseminar no son preceptos políticos sino el cuerpo desnudo de Hudinilson. Un impulso similar al de Arte Pornô: hacer pública la desnudez, practicarla con una lógica distinta, ensayar modos alternativos de ver, decir y, podríamos agregar, tocar los cuerpos. En *Xerox Action*, el hacer público se vincula a la publicación del libro objeto, mientras que su circulación postal encuentra una estrategia para que el cuerpo reocupe, en movimiento, el espacio público.

Hasta aquí hemos visto cómo a comienzos de los ochenta, en la trama político cultural del fin de la dictadura militar en Brasil, el arte y la literatura están atravesadas por dos fuerzas en tensión, *exhibicionismos* y *borramientos*, que hacen presentes cuerpos excluidos, desaparecidos o invisibilizados. Por un lado, éstas expresan un carácter de coyuntura: que la exhibición y reaparición de los cuerpos en lo público no es sin zonas de borrosidad, como marcas de las desapariciones pertrechadas por el régimen. Pero, por otro, estas prácticas artísticas se reapropian de la borrosidad al convertirla en un medio para crear figuraciones en proceso y nuevos montajes corporales. Ambas fuerzas funcionan, además, como potencia de interrogación de narrativas históricas hegemónicas, desestabilizan la idea de “nación” tramada por el relato de los vencedores (una *patria* que organiza un *patrimonio* con núcleo en el *pater*),

problematizan lecturas del pasado y preguntan cómo convivimos con él: sus muertos, sus emblemas, sus luchas, ensayando, entonces, herencias alternativas. Es, finalmente, en el horizonte de una reocupación del espacio público que en estas prácticas artísticas los cuerpos ejercitan su derecho a aparecer y recodifican las historias que los nombran.

Referencias

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *La máquina performativa: la literatura en el campo experimental*. Buenos Aires: Grumo, 2019.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. 1999. Tesis (Doctoral) - Escuela de Filosofía, Universidad Arte y Ciencias Sociales ARCIS, Santiago, Chile, 1999. Disponible em: https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de__derrota__la_ficcion_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf. Acceso em: 28 mar. 2022.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Barcelona, Paidós, 2002.
- CÁMARA, Mario. *Restos épicos: relatos e imágenes en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería, 2017.
- CASULLO, Nicolás. La revolución como pasado. In: CASULLO, Nicolás. *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fodo de Cultura Económica, 2007. p. 11-124.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Editora Nacional, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Control y devenir. In: DELEUZE, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pretextos, 1996. p. 143-149.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*, Madrid: Trota, 1998.
- FOSTER, Hall. “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en Modos de hacer. Arte crítico, esfera publica y acción directa, Ediciones Universidad de Salamanca, [1985] 2003.
- FRANÇA, Mario Ramiro (org.). *3Nós3: intervenções urbanas – 1979-1982*. São Paulo: Ubu, 2017.
- FREUD, Sigmund. Inhibición, síntoma y angustia. In: *Obras completas Sigmund Freud, vol. XX (1925-1926)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2012. p. 71-164.

- FREUD, Sigmund. La represión. *In: Obras completas Sigmund Freud, vol. XIV (1914-1916)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. p. 135-152.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires: FCE, 2009.
- GIORGI, Gabriel; KIFFER, Ana. *Las vueltas del odio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HARAWAY, Donna. *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones, 2017.
- JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. University of California Press, 1994.
- KAC, Eduardo; ASSIS TRINDADE, Cairo. *Antologgia: arte pornô*. Rio de Janeiro: Coderci, 1984.
- LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (ed.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- MORICONI, Italo. Mestres e discípulos: constelação de questões. *In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Luciana (org.). Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007. p. 25-44.
- NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena, 2003.
- NEVELDINE, Robert. *Bodies at risk*. Nueva York: SUNY Press, 1998.
- NOLL, João Gilberto. Alguma coisa urgentemente. *In: NOLL, João Gilberto. O cego e a dançarina*. São Paulo: Record, 1980. p. 11-19.
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. São Paulo: Record, 1981.
- PELED, Yiftah; ACEVEDO, Eliane. *Monumentos involuntários: arte esfera pública*. São Paulo: UFES, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012.

RESENDE, Ricardo. *Hudinilson Jr. posição amorosa*. São Paulo: Editora Martin Fontes, 2016.

SCHWARZBOCK, Silvia. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016.

Victoria Cóccaro. Professora de Teoria e Análise Literária (UBA) e de Teoria e Análise das Artes da Escrita na Universidade Nacional das Artes (UNA). Bolsista de pós-doutorado do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas (CONICET). Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Participou em livros de crítica sobre arte e literatura latino-americana, dentre os quais se destacam: *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes* (2018), *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI* (2017), *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana* (2017). Publicou artigos acadêmicos, ensaios, entrevistas, traduções e poemários. É curadora do ciclo de poesia e sonoridades *Procesadores de Textos* e coautora do poema-ópera *Decir* (Centro de Criação e Experimentação do Teatro Argentino de La Plata, TACEC 2019).

E-mail: victoriacoc@gmail.com

Recebido em: 13/09/2021

Aceito em: 16/11/2021

Declaração de Autoria

VICTORIA CÓCCARO, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.