

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

[Sobre historia y teoría
de la crítica I](#)
búsqueda

Contacto
Comentarios
Suscripción
Sobre historia y teoría de la crítica I
n° 10
sep.2012
semestral

Recorridos

Arte y política desde Brasil. Una cuestión relacional

Stéphane Huchet

 abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

Este artículo interroga el sentido de las acciones artísticas que instauran protocolos relacionales con las comunidades marginales y se pregunta si su puesta en práctica testimonia una voluntad de reconciliación estética o un déficit de proposición artística. De ello resultaría un arte sin arte...

Palabras clave

Comunidades - reconciliación - participación

Abstract en inglés

Art and Politics from Brazil, a relational agenda

This article questions the meaning of the artistic actions which establish relational protocols with marginalized social communities and wonders if their direction testifies of a will of aesthetic reconciliation or of a deficit of artistic proposition. It would result in an artless art...



Palabras clave

Communities - Reconciliation - Participation



Texto integral

- 1 Actualmente existe en Brasil un conjunto significativo de artistas que consagran su trabajo a la cuestión "política". Escribo la palabra entre comillas porque su definición es difícil. Su carácter es bastante lúbil en la medida en que no se trata ya de una oposición a un poder autoritario o dictatorial. Al mismo tiempo, podría decirse que se trata de un abordaje de la acción artística y del arquetipo de lo "político", es decir, las cosas de la "polis", de la *cit e*, de la ciudad, del urbanismo, de la ciudadanía, orientadas hacia cuestiones de inclusión social y cultural. Contra *un* poder, pero más bien, contra *los* poderes, más ocultos. Poderes económicos, poderes de la discriminación socio-económica, poderes del urbanismo destructor, poderes de la arquitectura cínica, poderes más difusos pero que modelan la sociedad y le dan un rostro. Uno de esos grupos, por ejemplo, se llama *Lotes Vagos*. Está formado por un pequeño núcleo de artistas-arquitectos que se ocupan de los espacios urbanos olvidados, descuidados o desdeñados, para subrayar y hacer visible la paradoja de su situación. Se trata siempre de intervenciones momentáneas, inesperadas, y por supuesto, de corta duración, por ejemplo en el espacio profundo y sombrío bajo los pilotes que sostienen los edificios. Toda una serie de acciones y de invitaciones a los habitantes, vecinos, pasantes, que transforman el espacio en cuestión, cuadrículado de vigas de cemento, en una escena insospechada de acción artística. ¿Acción artística o estética? Artística, ciertamente, por los lenguajes performativos que sostienen la acción, los del happening, de la puesta en escena *insitu*, de la participación, etc. Pero también estética, porque esas acciones-intervenciones tocan cuestiones que algunos llamarían, con razón, "relacionales", de sensibilidad y de orden crítico. Poner de relieve las condiciones de existencia de una arquitectura que reposa en sustratos físicos e ideológicos que son formas de violencia infringidas a los lugares y al ambiente urbano, es una manera de ser "políticos", ya que los sectores profesionales y sociales implicados por la alegoría crítica puesta en obra son poderosos y disfrutan de una ausencia de posición crítica pública al respecto para modelar la ciudad desprovista de urbanidad. Hasta hoy, la repetición de una arquitectura no cuestionada y vista como "natural" terminó por "formatear" una percepción totalmente acrítica de los modos y modelos de la construcción.
- 2 Estas acciones siempre suponen objetivos interrelacionales. En el caso citado, se pretende una *puestaenparticipación* de la población en el proceso de cuestionamiento artístico del cinismo urbanístico. ¿De qué "política" se trata aquí? Una "política" que tiene que ver con lo que, hace casi cincuenta años, Allan Kaprow declaraba a propósito del arte "político". Hay en el arte una "metodología del poder", decía en 1964 (1996: 80-83). "El arte es un acto moral (...). La eficacia de la visión del artista [deviene de] la cuestión de saber cómo éste produce un equilibrio entre sus ideas y la responsabilidad de otorgarle valor [a su obra]". Kaprow agregaba: "Si el valor es el resultado de la decisión crucial del artista de reaccionar a partir de su propia experiencia tangible, el problema es cómo transmitir efectivamente esta experiencia en el gran almacén del medio contemporáneo." (1996: 80-83). Y agregaba que no cualquiera está a la altura de hacer política porque "la política, a escala nacional o global, es presuntuosa para los aficionados", lo que hace aún más necesario "la política del arte" porque ella transmite valores. "Es el nuevo medio de persuasión", sostenía Kaprow (1996: 80-83).
- 3 El poder del arte, esa es la cuestión. ¿Qué puede hacer el arte y con qué métodos? En contextos como el de un régimen militar autoritario, dictatorial, se comprende perfectamente porqué algunos, como Frederico Morais, podían afirmar, retrospectivamente, en 1986, que hacia 1969-70, "el dato más importante" para muchos artistas, como Cildo Meireles, por ejemplo, era que "no había más distinción entre política y lenguaje" y agregaba que "ellos incorporan la guerrilla al arte".[1]
- 4 En el balance que otro crítico hacía en 1983 del arte de la década anterior, se ve bien cómo la concepción predominante del arte era la cuestión social: "Lo que proponen (escribía Frederico Gomes a propósito de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark y del crítico Ferreira Gullar) es la participación del espectador en el sistema social,

haciendo visible el simbolismo de las prácticas sociales".[2] En 1986, durante una exposición en Río de Janeiro que proponía una selección de obras realizadas por algunos artistas durante los dos años que siguieron al endurecimiento del régimen militar a fines de 1968, pero también con obras de su producción más reciente, los expositores respondieron a un cuestionario cuyos puntos enunciaban o preguntaban: "¿El radicalismo ya no está de moda?", "¿Qué fue de aquella rebeldía?", "La vanguardia, ¿dónde quedó la vanguardia?", "¿Dónde está la utopía?". Para resumir los años que van de 1970 a 1985, las respuestas de los artistas no evocaban más que pérdidas, cambios de dirección, la entropía simbólica, el pasaje de un arte rebelde a un arte acomodado y acomodaticio. Decían también, claramente, que su "política" se ubicaba entonces, en los años setenta, en las formas y en el lenguaje. Guilherme Vaz escribía: "Llegamos a los fundamentos del arte por una operación quirúrgica dolorosa. Y lo principal es que lo conseguimos gracias al radicalismo con el que afrontamos la cuestión del lenguaje artístico, y no solamente político. Querer leer esos trabajos sólo desde el punto de vista político es querer vaciar el carácter revolucionario del lenguaje". (Ferreira 2006: 185)

- 5 En algunas ocasiones, la fuerza del trabajo del artista era tal que ese carácter "revolucionario" *dellenguaje* era rápidamente identificado por los censores por su dimensión crítica y su capacidad de minar los parámetros normales del arte. Los poderes policial y administrativo presionaron permanentemente sobre la famosa exposición *Docorpoàterra*, por ejemplo, que se realizó en Belo Horizonte en abril de 1970, para interrumpir o perturbar las acciones desarrolladas por los artistas en los espacios públicos de la ciudad. Esas intervenciones policiales demostraron que atacaban, en realidad, las consecuencias formales de la definición de arte propuesta por el crítico Mario Pedrosa la década anterior, aquella del arte como "ejercicio experimental de la libertad"; teniendo los censores, como es sabido, una capacidad mimética para deslizarse en los intersticios del objeto que censuran. Se podrían citar muchas otras obras, por ejemplo las *Caixas de Brasília* de la serie *Arte Física*, de Cildo Meireles. Su génesis, en agosto de 1969, fue la ocasión de comprender cómo, en los términos del artista cuarenta años después, la nueva capital del país "se había transformado en un guante perfecto" para el poder, "un panóptico" (Meireles 2009: 8). En una zona alejada del centro, Meireles delimitó un pequeño terreno donde reunió diversos materiales que fueron colocados luego en cajas. Una de las cajas fue enterrada en el lugar y las otras dos fueron expuestas en una galería junto con un mapa indicando el lugar de la acción y con las fotos que testimoniaban la acción. Meireles se daba cuenta de que la vigilancia policial alcanzaba todos los puntos de la ciudad, porque ella se precipitaba sobre cada uno de los lugares para impedirle su trabajo. Dos años antes, otro trabajo de Meireles testimoniaba quizás mejor esta capacidad que el lenguaje del arte tenía en esa época de ser "político". El crítico Frederico Morais hacía en efecto referencia en 1986 a los *Cantoso Espaços Virtuais* de Meireles (1967), interpretándolos retrospectivamente como una exploración simbólica del "camino sin salida" en el que (el arte y los artistas) se encontraban acorralados contra la pared" (Ferreira 2006: 186). Morais agregaba lo que parece hoy relanzar el debate: "Lograron transformar el miedo en proceso creativo y, justamente, lo que incomoda (hoy en 1986) a los artistas más jóvenes, es precisamente la mistificación de la cuestión política, esa tentativa de separar la política del proceso de creación artística" (Ferreira 2006: 186). Morais parece lamentar aquí la pérdida de fe en el poder que el arte tendría de ser "político" y en su capacidad de ejercer su responsabilidad "política" en y a través de su propio proceso. ¿Dónde estamos hoy? Es claro que el ejercicio de la responsabilidad política del arte a través de su lenguaje -lo que Kaprow interpretaba en 1964 como la elaboración de las condiciones de transmisión de la experiencia y de la creación de valores por el arte- constituye todavía el suelo sobre el que florecen las formas de arte que buscan crear lazos sociales en el contexto de la vida cotidiana.
- 6 Creo que la concepción enunciada por Kaprow corresponde todavía al tipo de responsabilidad que los grupos de artistas comprometidos en esta vía quieren ejercer, sin pretender sin embargo detentar una autoridad mesiánica. Frente a la etiqueta de "arte y educación", que representa un dominio de la investigación disciplinar entre el arte y la pedagogía, podemos preguntarnos sobre lo que es "político" en el contacto de los jóvenes o menos jóvenes universitarios, profesores o doctorandos en artes plásticas, con las comunidades "desfavorecidas" o "carentes", como se dice en Brasil. A éstas, que difícilmente hayan visto nunca arte de "élite", se les propone, por ejemplo, producir imágenes de su ambiente con un simple aparato fotográfico prestado durante un corto período como elemento del despertar artístico, o bien jugar un partido de fútbol con los artistas como un acto de participación y de intercambio cargado de secretas implicaciones estéticas. Podemos preguntarnos por qué la gente de las favelas o de los barrios populares tienen necesidad de recibir un despertar a los gestos contemporáneos, ¿Qué significa que el arte va hacia ellos? ¿Se habrá decretado antes que son ciegos? La vieja cuestión de la restitución o del don de la vista a los ciegos no parece estar ausente en este debate. Encontramos a menudo el argumento que consiste en postular que el común de los ciudadanos no ve lo suficientemente bien, no sabe lo suficiente, no comprende exactamente como debería, no tiene la

experiencia justa, no reconoce la diferencia. Le correspondería al arte, entonces, darle la chance y la posibilidad de aumentar su comprensión.

- 7 Los artistas que se comprometen en una acción de acercamiento del arte a ciertos sectores de la sociedad *apriori* sin contacto con él, encuentran en la palabra "política" el término más cargado de impacto para hablar de acciones que son, inicialmente, "educativas", "sociales" e (inter) "relacionales". En todo caso, parece que lo político aquí es el despertar y la transmisión experimental del principio de creatividad -idea de espíritu muy beuysiano-. ¿Reposa esta idea sobre la creencia en una deficiencia de aquél al que se busca despertar y en la competencia del maestro -la demanda probable de parte de las comunidades "desfavorecidas" que tiene que ver con la ausencia de política social, con la debilidad de la educación recibida y con la búsqueda de ocupación del territorio en cuestión por parte de los actores singulares que son los artistas- sobre la creencia, finalmente, en la existencia de un potencial estético insospechado en los propios interesados? ¿Cómo leer, dónde y cómo situar las diferencias y analogías entre la acción de estos colectivos de artistas de hoy y lo que un colectivo de artistas brasileños de vanguardia (Dias, Zílio, Ecosteguy, Pape, Clark, Oiticica, Gerchmann, etc.) escribía ya en 1967 a propósito de su trabajo, en un contexto político represivo? "Nuestro proyecto (...) avanza en el sentido de integrar la actividad creadora en la colectividad (...) ampliando los criterios para alcanzar al ser humano, despertándolo a la comprensión de nuevas técnicas, a la participación renovadora y al análisis crítico de la realidad".[3] Todo esto configuraba bien un arte "político" tal como lo entendemos todavía hoy, en una forma de continuación de ciertas consignas "modernas", una utopía muy alejada de las luchas del mercado y por el mercado.
- 8 Efectivamente, el terreno semántico es tan cambiante que es importante ver qué se hace y qué se propone o es hecho bajo el estandarte de lo "político". "Político" parece ser la palabra que rejuvenece el desafío moderno del encuentro del arte y la vida, eventualmente de la fusión del arte y de la vida, "vida" que se puede reemplazar por el término "real". Hay siempre una retórica y es interesante tomarla como síntoma y símbolo. Por ejemplo, cuando Paulo Bruscky hablaba de arte postal en 1976, encontramos acentos que sirven hoy para valorar la comunicación democrática transversal por internet a través de "sus principales funciones: la información, la protesta y la denuncia".[4] Estos son términos de acción política en el contexto propio de la época. Más de tres décadas más tarde, no creo que los colectivos de artistas que hacen hoy un arte de puesta en escena y de puesta en relieve crítica de las relaciones sociales en los sitios y en los lugares elegidos por su eventual visibilidad urbana (calles, plazas públicas, terrenos sin uso determinado, favelas, etc.) actúen según una inspiración muy diferente. Me pregunto si un cierto rechazo aún vigente a poner el arte en el molde de sus condiciones institucionales tradicionales no representa una contribución específica a una política interna del arte que consistiría, si es posible, en afirmar la existencia de formas de arte desprovistas de todo compromiso con los mecanismos de examen y de legitimación formales, a menos que se trate de invertir la lógica. Es en este sentido que uno de los miembros del grupo *KazaVazia*, de Belo Horizonte, declaraba recientemente que la invitación de un curador, un crítico y un responsable de galería a una cena presentada como una forma de arte relacional no institucional, tenía por objetivo -"político"- hacer ingresar el círculo estrecho del arte en el mundo de la vida, obtener el reconocimiento de figuras ligadas a prerrogativas institucionales, en particular, aquellas de distinguir lo que es arte -y arte digno de ser expuesto-, de formas o acciones estéticas *apriori* no artísticas.
- 9 Frente al modelo de la "resistencia" estética que tuvo su momento de gloria en el siglo XX, podemos preguntarnos qué significa "políticamente" el abordaje de parte de ciertos colectivos artísticos de grupos sociales marginados, económicamente débiles, para hacer de modo que el arte y el despertar crítico lleguen a ellos. ¿Qué significa la presencia del artista en esos lugares, del artista que continúa ocupando el territorio del arte a pesar de sus eventuales pretensiones a renunciar a su estatuto diferencial? ¿Qué significa el trabajo del artista en los lugares sociales abandonados por los poderes públicos cuando es su estatuto de artista el que le da la facultad deseable para proponer esas acciones? ¿Cómo analizar el juego mimético que consiste en adoptar o en compartir provisionalmente las condiciones de existencia de comunidades "desfavorecidas"? ¿Se trata de un plan subconsciente, de ofrecer una *reconciliación*? ¿Cómo ocupar un lugar tan paradójico? ¿Por qué querer ser actor en la escena artística, proponer acciones, interacciones, el reparto de lo sensible, de la comunidad y, en ciertos casos, inscribir todo eso en un horizonte donde terminará por diluirse la visibilidad de la diferencia entre arte y vida, entre arte y realidad, mientras que sólo desde una posición diferencial de artista es posible proponerlo? Se trata de una situación paradójica.
- 10 Más allá de esta utopía irrealizable, parece importante observar si este arte de intervención no tiene la función de poner en práctica ciertas categorías de lo político,

como las que se encuentran enunciadas en los dos capítulos de *El sentido del mundo* del filósofo Jean-Luc Nancy consagrados a lo "político". Se trata de las categorías de lazo, vínculo, toma de la palabra. Se trata de construir el lazo social y la unión simbólica -y hacer poco arte y pocas imágenes- o, más bien, crear con los recursos artísticos las capacidades performativas, las imágenes y juegos, crear con sus modos de producción las condiciones para hacer o rehacer el lazo social. Como escribe Nancy a propósito de este lazo, de este nudo, de esta "puesta en relación", "se trata de una *realitasheterogénea*, una conjunción disyuntiva que apunta y disimula a la vez el motivo del *contrato*. Toda la cuestión radica en saber si al fin podemos llegar a pensar el 'contrato' - el anudamiento del vínculo- bajo un modelo diferente del jurídico comercial" (Nancy 1993: 174). En el caso brasilero -y dejo abierta la pregunta sobre si esto se aplica en otros contextos sociales y culturales-, incluso en una sociedad donde las relaciones no "sociales" sino "inter-individuales" son más afectivas que en otras sociedades, este "rehacer el lazo" es mucho más que una respuesta a eventuales frustraciones sociales y psicológicas. Se trataría en este arte *socialspecific* de mostrar cómo trabajar sobre un territorio singular, el de "una política sin desenlace -podría también decirse una política sin modelo teatral, o un teatro que no sea trágico, ni cómico, ni de puesta en escena de la fundación-, una política de anudamiento incesante de las singularidades unas con otras, sin otro *fin* que el encadenamiento de los nudos y sin otra estructura que su interconexión" (Nancy 1993: 174). Se debe tener en cuenta esto si se hace referencia a los estudios que Jacques Rancière consagró a las estrategias críticas del arte que asumen formas "políticas" *con* modelo teatral, *con* puesta en escena de la fundación, recurrentes en el arte moderno. Lazo y nudo bajo contrato. Sería lo que muchos buscan actualizar y poner en práctica hoy.

- 11 Frederico Morais escribía en abril de 1970 en su *Manifiesto do Corpo à Terra* (2008: 46) que "no existe la idea de nación si ella no incluye automáticamente la idea de arte. El arte forma parte de todo proyecto de nación, integra la conciencia nacional". Este enunciado era inmediatamente orientado hacia el problema de las condiciones de implantación de la libertad: "en otro sentido, puede decirse que el arte toca directamente el problema de la libertad -el arte es, en verdad, un ejercicio experimental de la libertad-", fórmula retomada por Pedrosa como ya pudimos observar. Cuando Morais, en 1970, habla de un verdadero ideal del arte de la época, expresa algo que no parece extraño a las prácticas *socialspecific* que presentamos antes. En el segundo párrafo de su Manifiesto agrega: "Necesidad vital del hombre, el arte es por eso mismo una necesidad social. Es más que un hecho colectivo -es parte integrante de la sociedad-. Todo hombre es creador (...) La represión del instinto lúdico del hombre es una amenaza para la vitalidad social. Le corresponde al gobierno, por lo tanto, crear las condiciones efectivas para que 'el deseo estético del cuerpo social' se realice plenamente" (2008: 46). Que el gobierno hiciera esto en 1970, bajo un régimen militar, era imposible, pero me parece que la creación de las condiciones efectivas para que el deseo estético del cuerpo social se realice sigue siendo una tarea de la que ciertos artistas hacen todavía hoy su motivación más profunda. "Política" del arte, "política" estructuradora de valores. Hay allí una idea de trabajar, a través del arte, el aprendizaje de un nuevo gobierno de sí, de un "cuidado de sí". Evidentemente, cuando el arte, en tanto acción e intervención, se transforma en eso, vale la pena preguntarse sobre su transformación en terapia social.
- 12 El desafío sigue siendo, para el artista, trabajar experimentalmente para hacer del lenguaje una "política" -"nuestro grupo ponía en primer lugar la cuestión del lenguaje", sostenía Meireles (Ferreira 2006: 186) en su análisis retrospectivo de los años sesenta y setenta-. Si retomo esto es porque encontramos en algunos colectivos que organizan la energía interrelacional entre ellos y ciertos grupos sociales, una deficiencia del lenguaje o de reflexión sobre el lenguaje, de las cuestiones formales, de presentación, de consistencia plástica o performativa. La cuestión es crucial porque corresponde a menudo a acciones donde el arte pone en escena su pretensión de dilución en lo real o, al menos, una interfase sensible con lo real, sin saber muy bien, sin embargo, qué real del arte puede proponer renunciando a sí mismo, o comenzando de cero, inmerso en la ciudad como principio fértil.

Traducción del francés: Berenice Gustavino



Notas al pie

[1] Guerrilla, una palabra para Décio Pignatari, poeta concreto, que asimilaba a una guerrilla la "meta vanguardia" o "vanguardia con conciencia de sí" en su "teoría de la guerrilla artística" de 1967. Pignatari, D. "Teoria da guerrilha artística" en Ferreira 2006: 158.

[2] Gomes, F., "A genealogia do (não) artista" (Ferreira 2006: 172)

[3] "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda", enero de 1967 (Ferreira 2006: 149-50)

[4] "Arte Correio" (Ferreira 2006: 163)



Bibliografía

Ferreira, G. (org.) (2006) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte.

Kaprow, A. (1964) "L'artiste en homme universel" en *L'art et la vie confondus*. Paris: Centre Georges Pompidou, Col. Supplémentaires. 80-83.

Meireles, C. (2009) "Brasília Cidade Pensamento" en revista *Humanidades*. N° 56. Brasília. 8.

Morais, F. (2006) "A arte do AI-5 hoje" en Ferreira, G. (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte. 186.

_(2008) "Manifesto Do corpo à terra" en catálogo *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu da Pampulha.

Nancy, J.-L. (1993) *Lesensdumonde*. París: Gallilée.



Autor/es

Stéphane Huchet es profesor de Historia del arte y arquitectura en la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. Es doctor por la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, y realizó su post-doctorado en la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, Francia. Es investigador del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil. Entre sus publicaciones se cuentan *Le tableau du monde. Une théorie de l'art des années 1920*, L'Harmattan, París, 1999, y *Intenções Espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000)*, C/Arte, Belo Horizonte, 2011.

st.huchet@gmail.com

<http://www.revistafguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Minibio (opcional)

Enviar