

# No estoy aquí para representar a Brasil. Arte, política y representación<sup>1</sup>

Eduardo Jorge de Oliveira  
Universität Zürich

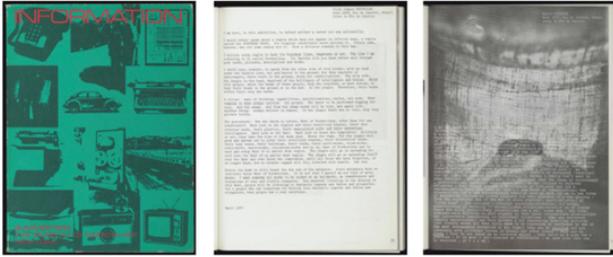
## Márgenes y líneas en Hélio Oiticica, Cildo Meireles: el territorio cosmopolita del pobre

“No estoy aquí para representar a Brasil”. La frase entrecomillada la dijeron, el mismo año de 1970, dos de los artistas más representativos del arte brasileño de las décadas del sesenta y setenta: Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937-1980) y Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948). Los dos lo hicieron para rechazar el papel de representantes del Brasil en la exposición *Information* organizada por el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. Pero, ¿qué significa “no representar”, siendo que ellos sí estaban allí? ¿Y por qué razones, en ese momento, el arte reivindicaba una no-representatividad de lo nacional?

Se pueden desarrollar mejor estas dos preguntas atendiendo a lo escrito por ambos artistas en el catálogo de la muestra. Oiticica empieza el texto categóricamente: “i am not here representing brazil; or representing anything else: the ideas of representing-representation-etc. are over” (Meireles 109). Cildo Meireles escribe algo muy parecido: “I am here, in this exhibition, to defend neither a career nor any nationality”. En la enunciación que ambos realizan, “No estoy aquí para representar a Brasil”, se alude específicamente al hecho de *no* representar, o sea, que tanto Hélio Oiticica como Cildo Meireles ubicarán en el arte un disenso con respecto al espacio político de representación. Con eso, las imágenes ganan un espacio de autonomía donde la representación, la ausencia o la no-representación funcionan como signos

<sup>1</sup> Texto presentado en «The Swiss School of Latin American Studies (SSLAS) – Representation – An interdisciplinary Approach» en la Universidad de Zurich, el 21 de Octubre de 2017.

en rotación. Por eso mismo también, artistas como Oiticica y Meireles ensayarán formas de invisibilidad como el *underground* o *el otro lado de la orilla*: bajo la línea del ecuador y al este de la línea imaginaria de Tordesillas.



Catalogo Information.  
A cargo de Kynaston  
McShine. 2/07 -  
20/09/1970  
Con las páginas de Cildo  
Meireles y Helio Oiticica

En el texto para el catálogo de *Information*, Oiticica somete a consideración su experiencia personal en relación a una de sus obras, más concretamente, la decepción que le causaron las repercusiones y comentarios que originó una instalación suya de finales de los sesenta titulada *Tropicália*. A decir de Oiticica esa obra fue rápidamente absorbida por los *media*, asociándola sobre todo con lo que, por convención, se llamaría *tropicalismo*. Con ello, se había neutralizado toda su fuerza contracultural. Hélio Oiticica, en frases cargadas con la energía de la revuelta (entre ellas se puede leer su máxima “Seja Marginal, Seja Heroi” [“Sea Marginal, Sea Héroe”]), criticaba la cultura de exportación porque con ella se anulaban las experimentaciones artísticas. Un arte hecho en Brasil como si se tratara de algo exótico en sí mismo, con sus ananás, bananas y cocos, privado de todos los riesgos de la experimentación, se veía en ese momento apoyado en las conquistas de las vanguardias europeas, alimentadas por todos sus “ismos”. En resumen, lo que Oiticica propone es lo que llama en su texto “call-propose”, o sea, convocar a su lector a la acción, aunque no sea directa o revolucionaria, sino una acción más subterránea, es decir, llama a la creación de un tránsito propicio para una invisibilidad de los cuerpos, para una producción artística experimental, porque el artista, por aquel entonces, ya había comprendido de su experiencia con *Tropicália* dos aspectos fundamentales:

1. Que la visibilidad de la representación se encontraba muy cerca de la represión, y que las dos usualmente coincidían sobre el mismo plano; es decir, que si hubiera una acción tendiente a romper la unidad utópica de lo na-

cional, o que por un hecho casual provocara un disenso, sería inmediatamente combatida, no solamente por la fuerza de la policía, sino por el efecto de policía que el otro podía alcanzar con su denuncia, provocación o amenaza.

2. Que la represión se vale de la representación como un atajo, pues hay una urgencia por exponer al pueblo al signo de lo uno, de la *unidad*; y que es por esa unidad, que se crearán las formas exportables de una cultura, como fue el caso de la brasileña. En ese sentido, para Hélio Oiticica, permanecer en lo subterráneo tendrá un sentido cercano al de integrar una red clandestina. En cierto modo, el tropicalismo de aquel momento habría roto o distorsionado la propuesta del artista. Las breves líneas escritas por Oiticica encontrarán mayor especificidad y mejor desarrollo en “Brasil Diarreia”, texto publicado en 1973 por intermedio del poeta Ferreira Gullar. (Oiticica “Brasil”)



Cildo Meireles, desde otro ángulo, evocaba también lo subterráneo, pero en su caso ese subterráneo es algo más telúrico y de imaginación antropológica, pues lo que hizo el artista fue inventar un territorio para la multiplicidad de los pueblos, territorio al que denomina “Cruzeiro do Sul” (Cruz del Sur). En esa región –“under the Equator line”, bajo la línea del ecuador y en cruce con la línea imaginaria llamada de Tordesillas– hay un territorio salvaje y desconocido. El artista inventa un sitio imaginario no ubicado en los mapas oficiales. Desde Nueva York, el artista opone los rascacielos a las raíces, la civilización a la selva. La tierra es lo que queda, los charcos, ciénagas, pantanos: es de ahí que viene la vida. Si en un primero momento Meireles evoca ese tipo de tierra, es para mostrar que no hay para él una representación posible de un país como Brasil sin contemplar la inclusión de los pueblos autóctonos. Además, antes de rechazar la defensa de una nacionalidad, el artista había dicho también que no pretendía defender ninguna carrera, con lo que deslizaba una crítica al *hacer* presente en el arte posmoderno americano con sus “*earth-works, think-works, nihil-works, water-works, conceptual-works*”

*and so on*". La crítica que formula no implica un enaltecimiento de su propia nacionalidad, como se podía oír, en cambio, en el discurso de una parte de la izquierda brasileña y en su grito emblemático: "*Yankees, go home*". Sea frente al país, sea frente a su oficio, Cildo Meireles se presenta desnudo de metáforas, carente de todo lenguaje elaborado. En ese sitio imaginado por el artista, la Cruz del Sur, esos valores no cuentan, sino el hecho de que la obra de arte sufra un cambio de función, y sirva como marco a conquistas reales y visibles. Como concluye Cildo Meireles: "Un pueblo cuya historia está compuesto de leyendas y fábulas, es un pueblo feliz". Meireles arroja luz sobre un pueblo sin Historia, nómada, sin territorio nacional y, por eso, completamente al margen del concepto de lo nacional defendido en Brasil.

Para Meireles y para Oiticica, la apertura de la representación que busca salir de la trampa de las representaciones nacionales se encuentra en sitios distintos: por un lado, los suburbios de Río de Janeiro, las *favelas* junto con el *underground* newyorkino (esa selva de piedra); y por otro, la selva, el *west not so far*, sin concepto, crudo. Ambos lugares ponen de manifiesto que la representación tiene límites y que estos límites están asociados a una forma de poder. En los años setenta se vivía en Brasil una dictadura cívico-militar que no fue una masa homogénea para el poder, pues en la época en que el general Emilio Garrastazu Médici estuvo en la presidencia del país (1969-1974), ya se había promulgado, en 1968, el acto institucional número 5, el AI-5, que suspendía la Constitución, así como el poder judicial. Era la época del *milagro* económico, o sea, de la expansión del consumo. La pata civil del golpe militar la constituía la circulación de bienes bajo el poder de policía del Estado. Si bien estaba instalada la idea de que había que dejar el país a cualquier precio, e incluso circulaban invitaciones oficiales a hacerlo (como, por ejemplo, las fórmulas de los eslóganes estatales: "ame-o ou deixe-o"), algunos optaron por el aislamiento en el propio territorio. Tal fue el caso de Cildo Meireles mientras que Hélio Oiticica se marchó a los Estados Unidos en 1971 gracias a una beca Guggenheim, y luego sobrevivió encadenando diversos trabajos menores.

Escrito en Nueva York, "Brasil Diarrea" es un ensayo en el que el artista reemplaza la *alegoría* por el *síntoma*, donde el lenguaje tiene zonas de contagio y contaminaciones. Para él, el *underground* constituye el espacio del contacto, de la noche, de lo dionisiaco, de un heroísmo marginal; y él mismo, en el papel de artista, planteaba la posibilidad de un meta-consumo: "Es preciso consumir el consumo", decía. Abandonada la alegoría de la representación

que se había convertido en “vigilancia” institucional y cultural, o sea, en una constipación, el propósito es salir de una imagen *apresada* en un Lenguaje-Brasil, pues la urgencia es abandonar la idea de centro a la que aspira una nación, para afirmarla como un margen. Hélio Oiticica prácticamente sugiere: *Brasil es marginal*. Ser marginal en relación al mundo. Esa idea de Hélio Oiticica merece abordarse desde la siguiente hipótesis: En América Latina, la continuidad entre representación y represión da forma a Estados policiales, como si el destino de esos pueblos fuera colonial, en el sentido de que no solamente deben manifestar un tipo de puritanismo anglófono, sino también someterse a la razón continental europea de *respeto* a las reglas y a las etiquetas, manteniendo al estado teológico y policial en constante alerta. Como un buen espejo, debe mostrar la capacidad de producir lo que se espera en términos de arte brasileño. En “Brasil Diarrea”, Oiticica reprocha ese lado acrítico de los artistas que institucionalizan por demás los espacios de arte, incluyendo la Bienal de São Paulo. O sea, aún bajo el peligro y los riesgos, hay que ejercer la crítica.

A comienzo de los años ochenta, Antonio Dias (Paraíba, 1944) afirmó categóricamente que el arte “brasileño” no existe. La producción de un arte tipo para la exportación, destinado a un mercado internacional, incita siempre a dudar de su condición de brasileño (Dias “Arte”). Dias se muestra también sensible a las lógicas de la sociedad de consumo porque, en su condición de artista, le interesa alterar las formas de producción y crear una relación más horizontal entre producción y consumo. El artista, según Dias, se sitúa entre esos dos polos (lo brasileño y lo no brasileño) con la obligación de tener un lenguaje, no una nacionalidad. Ese lenguaje tiene que ser *suyo*, personal, y a la vez entrar en contacto con las formas sociales de producción, sea donde sea. En ese sentido, artistas como Oiticica, Meireles, Dias están muy cerca de lo que Silviano Santiago (*O cosmopolitismo*) llamó el “cosmopolitismo del pobre”.

Santiago parte de la fragilidad de los Estados-Nación en un período de la economía en el que el capital se ha vuelto transnacional y los cuerpos han adquirido cada vez mayor velocidad, llevados a los saltos por una economía que los desplaza desde modelos aún preindustriales, a sociedades completamente posindustriales. Son cuerpos mudos cuya corporalidad se acentúa por efecto de la fuerza del trabajo. El cosmopolitismo del pobre de Santiago, operación-crítica formulada en los años noventa, estaba muy amparada en formas hasta

entonces desconocidas de precariedad. Si de un lado, cruzando el Atlántico, hay un estado policial alerta en Brasil; del otro, hay un estado policial que a veces duerme del lado de acá o, mejor, que hace una siesta bajo la brisa mediterránea (por mucho que el Mediterráneo sea un gran cementerio para muchos de los que intentan cruzar las fronteras del continente europeo). Frente a este sueño de la razón del estado policial, hay una zona gris, informe, donde no todo llega siempre a conocimiento de las aduanas, de los departamentos de inmigración ni es alcanzado por los valiosos sellos de visa en los pasaportes. A fin de cuentas, el pasaporte es el valor máspreciado y significativo para esos cuerpos móviles que afirman en Europa, en Asia, en América Latina o en los Estados Unidos, el cosmopolitismo del pobre.

Sin embargo, insistimos, hay una zona gris ocupada por los artistas, los escritores, los traductores o lo que *sobra* del mundo intelectual –porque la figura del intelectual tiene sus días contados–, por lo menos en la medida en que sus formas de pensamiento no se adaptan a la lógica de la precariedad para las formas sociales de producción. Por ejemplo, en “Pharmacoficciones” Beatriz Preciado menciona a Hélio Oiticica como uno de los artistas que anticipó, no desde la representación, sino desde ese cosmopolitismo del que ahora hablamos, la percepción de esa zona gris: “No me interesan de Oiticica ni los loros (que se marchitan ahora absurdamente bajo la luz artificial de los museos) ni el revival Tropicalista a la moda. Me interesa Oiticica como figura que condensa y anticipa el devenir del artista en el siglo XXI: migrante, becario precario, experimentador, escritor, inventor, camello, perpetuamente infantil y anticipadamente viejo, pansexual, visionario, vulnerable, enfermizo, prematuramente muerto. Trabajador cognitivo y biopolítico” (Preciado *Oiticica s/p*). Beatriz Preciado tampoco cae en la trampa de lo exótico y casi repite lo que tanto dijeron Cildo Meireles y Hélio Oiticica para liberarse del peso de lo nacional: “No me interesan ni los loros [...], ni el revival Tropicalista a la moda”. Una sola cuestión antes de proseguir: Con *Tropicália*, Hélio Oiticica se anticipó a la moda Tropicalista. Conviene recordar una conversación que el artista mantuvo con el poeta Haroldo de Campos en el Chelsea Hotel en 1971. En ella se sostiene que la dimensión de parafernalia de lo tropical revela en el artista a un *bricoleur*, es decir, a aquel que usa su capacidad inventiva precaria por debajo de la línea del ecuador y del lado *west* de la línea imaginaria de Tordesillas, sea eso en Goiás o en el Bronx. O sea, que al ubicarse en puntos muy precisos se cambia la escala de los mapas.

**“It is imposible to represent a nation’s contemporary art activity through the work of one artist”<sup>2</sup>**

Jon Tupper, curador canadiense de la XXIV Bienal de São Paulo (1998), declaró que es imposible que un solo artista represente la actividad artística de toda una nación. La distinción institucional que plantea Tupper entre el arte y la nación sumada a los avances neoliberales por un lado, y por otro, a ese cosmopolitismo del pobre del que veníamos hablando, hacen que nuestra pregunta parezca nutrirse ahora por su antípoda: ¿Y si fueran las naciones las que ya no quieren ser representadas por sus artistas? Este punto de partida absurdo nos permite discutir los modelos de representación que se encuentran en juego en las bienales, sobre todo en casos como el de Venecia, donde cada pabellón es ocupado por un país y es tarea de los visitantes mirar lo que ocurre en cada uno de ellos en términos de creación artística; creación, ésta, en la que se amalgaman los procesos de producción y las políticas de cada nación. Lo mismo ocurre en el esquema de países invitados, piénsese en el año de Brasil en Frankfurt o el año de Colombia en Francia, etc. ¿Pueden ser los artistas, y aun aquellos que manejan el léxico con finalidades artísticas, esto es, los escritores, agentes de diplomacia para esos territorios? ¿O el poder institucional, de modo más preciso en Latinoamérica, ya se ha dado cuenta de que hay un agotamiento de la zona de negociación entre las nuevas prácticas neoliberales (y neopentecostales) y las prácticas artísticas que multiplican ese “uno” a través del disenso, que amplían la heterogeneidad de los pueblos porque ni siquiera todos se sienten representados por los discursos institucionales que empiezan por *nosotros*?

En ese sentido, conviene recordar que Judith Butler, en *The Psychic Life of the Power* (1997), ya había señalado la existencia de un arcaico mecanismo filosófico, que se remontaba por lo menos a Hegel, con la dialéctica del amo y del esclavo, y que consistía en hacer depender ese “nosotros” de un proceso de subjetivación incesante controlado por el poder instituido:

Power imposes itself on us, and, weakened by its force, we come to internalize or accept its terms. What such an account fails to note, however, is that the “we” who accept such terms are fundamentally dependent on those terms for “our” existence. Are they not discursive conditions for the articulation of any “we”? Subjection consists precisely in this

<sup>2</sup> Herkenhoff y Pedrosa *Representações* 11.

fundamental dependency on a discourse we never chose but that, paradoxically, initiates and sustains our agency (Butler *The Psychic 2*).

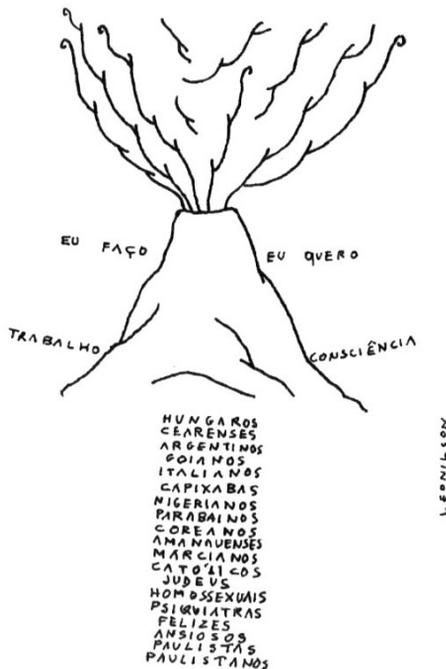
La ruptura con este “we”, “nosotros” o “nós”, en portugués, implica la percepción que en primer lugar tienen artistas y escritores de que precisamos de *otros nosotros*. Tan pronto como ellos, diplomáticos a contrapelo, advierten que participan de una economía de la representación, tienen la oportunidad de escoger el momento para suspenderla. Judith Butler tiene razón cuando percibe que, para existir, la vida psíquica del poder arma un juego incongruente de exclusiones, sea por un mimetismo policial que, en Latinoamérica, sueña con la internalización de las reglas –y creo que esa será una eterna utopía de los mercados internacionales– o sea en las *zonas grises*, en territorios donde esas reglas ya han sido bien impuestas y la concesión se produce a partir de un margen dado a lo que es ilegal en términos de migración o a partir de lo imprevisto en términos jurídicos. Sin operar una síntesis, en medio de esta vida psíquica del poder, se encuentra el “yo” político de los artistas, como en la frase dicha por Hélio Oiticica y Cildo Meireles, “yo no estoy aquí para representar a Brasil” (o, ni siquiera, a sus carreras artísticas, dado que éstas fueron, para ellos, formas de existencia). Hay todavía espacio para la suspensión de un juego diplomático de la representación en la lógica artista-nación, espacio para mostrar que hay momentos en que es necesario romper con el “nosotros”; hay aún experimentos que traspasan la lógica ya expuesta por Antonio Dias de la producción/difusión.

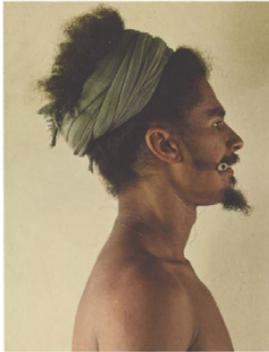
¿Quieren los países seguir siendo representados por sus artistas? Paulo Herkenhoff, curador de la XXIV Bienal de São Paulo, recopiló el número de países que habían participado alguna ocasión en la Bienal. Un total de 116 países en cincuenta años de existencia, lo que, según su opinión, supondría una reorganización del mapa político del mundo. Para él, hacer una bienal cuyo tema fuera la representación, sería producir diferencia; una diferencia, para citarlo, “que se infiltra por capilaridades políticas, geográficas, artísticas, curatorias” (Herkenhoff y Pedrosa *Representações* 23). En el seno de esa diplomacia hay muchos conflictos, pues elegir un artista es un ejercicio de poder. En una ocasión en que los artistas de 79 países participaron de la referida bienal, el curador general enfatizó que ese “yo” artístico procede de una operación continua de movimientos migratorios que pasan por exilios, diásporas o por el deseo de buscar conscientemente el centro o la periferia. Herkenhoff

sabía que, sin consulta mutua, Hélio y Cildo, habían expresado no solo la voluntad de no representar, sino una doble voluntad de presentar, eso es, de evocar una *presencia* que estaba en la ausencia de un discurso de representación nacional en los setenta. No representar significa aún presentar, y una exposición, dicho eso, prácticamente será una exposición de presencias, de problemas reales, de marcos, de conflictos, de manifestaciones, de gestos.

### A modo de conclusión

Para añadir otros dos ejemplos en esa dirección, además de Hélio Oiticica y Cildo Meireles, incluyo ahora un dibujo de Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993), obra reproducida en el catálogo de la Bienal de São Paulo (Representaciones Nacionales), y algunas imágenes de Paulo Nazareth (Belo Horizonte, 1977).





La obra de Leonilson conjuga muy bien los dos “no” procedentes de *Cruzeiro do Sul* (*Cruz del Sur*) y del testimonio de Oiticica en relación a *Tropicália*. El nomadismo de Paulo Nazareth también forma parte de lo que permanece del cosmopolitismo del pobre (Santiago), su silencio en un primer momento, después un portugués cargado de español, un mestizo que camina durante meses para cruzar la frontera de México con los Estados Unidos. Su propuesta consistía en caminar descalzo o con un par de sandalias por desiertos, florestas y playas de América Latina para finalmente lavarse los pies en el río Hudson.

Tal vez, de modo bastante general, pueda decirse que Paulo Nazareth junta la mitología de Cildo Meireles con el *underground* de Oiticica. En el límite de la representación, por el cliché de lo mestizo, por los desplazamientos y ante todo por el *silencio* bajo el que vivió en los guetos americanos, el artista

experimentó las más distintas representaciones de aquellos que ocupan otro tipo de *nosotros*. Es por esa presencia silenciosa y ya no por el “no estoy aquí para representar a Brasil”, que Nazareth resignifica la condición del cosmopolitismo del pobre, pero también capta las diferencias mínimas de las vidas precarias ante la mirada del otro, de un tipo de otro como el que surge a partir de uno de los relatos de viaje del artista:

Con esa historia de ser mestizo y viajar por América, cambio de color todos los días... En casa, los compartimentos no están bien definidos, pero cuando más subo rumbo al norte, más y más todo está en orden, con el barrio de los negros, de los árabes, de los chicanos y otros tantos. Hay días que soy niger/preto/negro, pero no puedo abrir la boca, pues si lo hago puedo cambiar de color, hay días que soy árabe, otros paquistaní, indio y otros tantos adjetivos que cambian de acuerdo con los ojos del otro y con las palabras que salen de mi boca. Sea lo que sea, hay ocasiones en los Estados Unidos de América, en que entro en una tienda de “blancos”, todos se asustan, incluso yo (Nazareth *Arte* 170).

## Bibliografía

- Butler, Judith. *The Psychic Life of the Power. Theories in Subjection*. California: Stanford University Press, 1997.
- Dias, Antonio. «Arte Brasileira não existe». En Ferreira, Glória (dir.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 281-284.
- Herkenhoff, Paulo; Pedrosa, Adriano. *Representações Nacionais*. XXIV Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1998.
- Meireles, Cildo. « Southern Cross ». En McShine, Kynaston. *Information*. New York: MoMa, 1970, p. 109.
- Nazareth, Paulo. *Arte Contemporanea S/A*. São Paulo: Mendes Wood, 2012.
- Oiticica, Hélio. « Brasil Diarreia ». Gullar, Ferreira (dir.). *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 147-152.
- Preciado, Beatriz. *Oiticica: Farmacoficciones*. Web. <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/fr/> Paris: *Jeu de Paume* (último acceso: 14 Noviembre 2017).
- Santiago, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.