



ITINERARIOS: UNA ARQUEOLOGÍA DEL CAMINAR

Gonzalo Aguilar

Fechas: Viernes 8, 15 y 29 de octubre y viernes 5 de noviembre de 2010

Horario: De 18.30 a 20.30 hs.

¿Cómo se camina en el arte? ¿Cómo se camina en los museos? ¿Cómo ciertas obras, desde las que usan la perspectiva anamórfica hasta las instalaciones, dotan de sentido a los desplazamientos del espectador? A partir de la obra de algunos artistas brasileños como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica y Caetano Veloso, el curso se propone establecer las bases para una arqueología de caminar. Del caminar en el arte o del caminar para salir del arte. Se trata de reflexionar sobre cómo se mueven nuestros cuerpos en el mundo del arte, en las obras y en esos lugares donde el arte nos marca con su presencia.

Gonzalo Aguilar es profesor de Literatura Brasileña de la Universidad de Buenos Aires. Es autor de *Las vanguardias en la encrucijada modernista: la poesía concreta brasileña* (traducido al portugués), *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (traducido al inglés) y *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*.

NOTA:

El siguiente texto es una desgrabación de un curso dictado por Gonzalo Aguilar en 2010. La presente versión es provisoria, sin la corrección final del docente.

NOTA 2:

En caso de citar el presente texto, es imprescindible aclarar que es una desgrabación de un curso realizado en CIA, y que la versión utilizada no fue corregida por el docente.

Encuentro 1

La antropofagia y el dedo gordo del pie. Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade. Flávio de Carvalho caminando contra la procesión del Corpus Christi. ¿Cómo se camina en las vanguardias?

El director de teatro José Celso Martínez Corrêa , Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Hélio Oiticica, y todo el movimiento que se llamó Tropicalismo, surge a partir de una obra de Oswald de Andrade, llamada "El Rey de la Vela".

Entonces, Oswald de Andrade, que había muerto en el 54´, resucita en el 66´ con esta obra, en la que la puesta en escena es central. Vamos a hablar más de esto en la tercera reunión, cuando veamos *tropicalismo*. Y es tan fuerte la antropofagia en la cultura brasileña que una de las últimas bienales de San Pablo ésta fue tema central, y eso también lo vamos a ver en la última reunión.

Pero más que meterme en el núcleo de la cuestión de la antropofagia (si bien vamos a ir avanzando un poco en eso) me interesa esta cuestión del caminar, que tiene que ver más con el orden de cómo nosotros vamos viviendo nuestra relación con las obras de arte, y me interesa ver, también, cómo es que de alguna manera hay un modelo que surge en el Renacimiento (obviamente venía de antes) que tiene una marca tan fuerte en cómo experimentamos el arte que continúa hasta el día de hoy, aun con modificaciones y rupturas (sobre todo luego de las vanguardias). La idea básica que tenemos cuando vamos a un museo, esa idea de recorrer las salas y de ponernos frente a las obras a una distancia relativamente justa y a partir de ahí hacer un recorrido cuadro a cuadro, todo eso que es una especie de doxa, de costumbre que todos tenemos y que se sigue reproduciendo, estaría bueno ver cuál es su significado. Y ver cómo en las vanguardias, en la década del 10' y del 20', una de las cuestiones centrales es la inversión del cuerpo y una suerte de

celebración del pie, del hecho de caminar, de volver a caminar, de la experiencia del caminar. Y a partir de ahí hacer un corte en la historia del arte, y ver al arte de otra manera.

Cuando los teóricos del Renacimiento, Alberti primero, empezaron a pensar la teoría de la perspectiva, que fue la teoría que dominó durante más de trescientos años en el arte occidental, iban haciendo toda una serie de experimentos respecto de la posibilidad de representar en los cuadros lo mismo que experimentaban en la realidad (esa idea representativa del arte). Esos experimentos no solo representaban una acentuación sobre la mirada como núcleo central del arte que se estaba gestando en ese momento (alrededor de lo que después va a ser la pintura de caballete y la pintura tal como la conocemos), sino que también implicaba una posición del cuerpo, un lugar en el que el cuerpo debía ubicarse frente a la obra. Y esa relación del cuerpo era directamente vinculada a aquello que se veía en el cuadro como una ventana, que fue la manera en que Alberti y muchos otros definieron al marco, y que se ha mantenido con mucha fuerza. Si uno piensa en el marco rectangular, vinculado a lo cuadrado, uno va a ver que esa doxa es muy fuerte y si bien hoy ya está muy en retroceso, todavía sigue siendo, pese a todo, una suerte de *marco*, para decirlo con la misma palabra que usan ellos, en el cual se mueven los pintores y los artistas. Estamos siempre por supuesto manteniéndonos por ahora en una suerte de reproducción que viene dándose desde hace bastante tiempo.

Y ahí, en esa teoría, el modo en que se imagina al espectador justamente tiene que ver con esa perspectiva que se supone, y la posición del espectador está de alguna manera determinada de antemano. Ahí se ve que la figura del espectador está vinculada a las medidas que va trabajando el cuadro en la perspectiva. Hasta hay algunas obras, como las de Giotto (que ya son murales), en la Capilla de la Arena que suponen (ya están imponiendo), cómo el espectador se va a ir moviendo y va a ir viendo las diferentes imágenes y va a ir construyendo una historia con esas imágenes. Por supuesto que eso im-

plica un gran esfuerzo teórico y práctico de construir un sistema de perspectiva que fuera lo suficientemente creíble, lo suficientemente natural, que fuera lo más semejante al modo en que nosotros percibimos lo real. Por supuesto, eso supone un sistema de códigos y reglas que son los códigos de la perspectiva que dominaron buena parte del arte occidental.

Aun en cuadros como éste...

(Muestra el cuadro *Los Embajadores*)

...que es un cuadro que todos conocen, el cuadro de *Los Embajadores*, también en este cuadro el propio modo en que el espectador se pone en lugares establecidos. Por un lado si uno mira de frente el cuadro, ve los embajadores, pero como saben, ahí abajo hay una figura anamórfica que es esa calavera que quizá de frente no se la puede percibir, pero si uno se pone de costado se la ve perfectamente. Esas leyes anamórficas eran leyes de transformación, de modificación, de perversión de las figuras también muy pensadas. Entonces la calavera se logra a partir de un gráfico, donde se van haciendo cuadrados y esos cuadrados van ocupando un lugar, el dibujo va a ocupando lugares en esa grilla (la figura de la grilla va a tener gran pregnancia hasta los años 50' del siglo XX), y a partir de ahí hacen una proyección y de esa proyección surge la figura anamórfica que exige que el espectador se ponga quieto en un lugar; y esto me parece importante. Es decir, la posición del espectador como una posición de quietud, de mantenerse fijo frente a la obra, no caminar. Ponerlo y anclarlo en ese lugar. Y toda la lógica de la representación, de la perspectiva está vinculada a fijar a ese espectador en un lugar que es el lugar ideal y que es el lugar correcto. Nosotros, por supuesto, cuando vemos una obra de Leonardo Da Vinci, nos acercamos y nos alejamos, buscando un lugar, pero Leonardo en sus tratados habla de que hay un lugar preciso, una distancia precisa en la cual hay que ubicarse para apreciar el carácter del cuadro.

Estos experimentos ópticos, esta fuerza del trabajo de la mirada en la vanguardia va a tener un gran cuestionamiento. Y habrá una gran pregunta que será *sobre qué se pone la mirada*. Y esa suerte de gran crítica *duchampiana* de investigar eso, entre mirada y placer, mirada y goce, que va a ser central en su arte. Y yo traje esta obra del momento en que estaba en Buenos Aires, y estaba haciendo una investigación muy fuerte sobre las cuestiones ópticas. Iba a los negocios de ópticas y compraba e iba trabajando con eso para ver cómo funcionaba esa mirada y cómo el arte occidental se había entregado a esa mirada en un sentido material, y había dejado de lado un poco el retardo de esa mirada hacia una idea intelectual, una idea de la mirada desde el arte como intelecto, más que el propio o puro placer de mirar formas.

(Muestra una obra)

Esta obra Duchamp la hizo en Buenos Aires. Esto está colgado en el balcón del hotel donde él estaba y toma bastantes elementos de los tratados de Leonardo da Vinci y justamente juega con eso, pero con el típico humor de Duchamp un poco se burla del espectador. Esto que ven acá es como una lupa, un vidrio de monóculo que compró en una óptica. Y la obra se llama "Para mirar durante una hora con un solo ojo". Entonces, esa obra que está en el MOMA (el Museo de Arte Moderno de Nueva York), si uno le hiciera caso tendría que estar una hora mirándola con un ojo, lo que evidentemente es una especie de sadismo respecto de la mirada del espectador, propiamente *duchampiano*. Es decir, un maltrato terrible en la cual uno, después de una hora, habrá que ver lo que ve, qué revelación se produce. Quizás no se produce ninguna revelación y he ahí un poco el secreto de la cuestión, es decir, que confiamos demasiado en la mirada; en esa relación de formas y esa relación que es tan fuerte en la cultura occidental y que la voy a definir como *del hombre que mira un objeto y saca placer de ello*, siendo el objeto, generalmente, una mujer desnuda.

Volviendo a la imagen, esta foto que él sacó, acá se supone que es del original, por eso está al aire libre y el vidrio está intacto. Ese vidrio después se rajó. Le pasó lo mismo que con el *Gran Vidrio*. Ustedes saben que el *Gran Vidrio* y esta obra se rajaron y Duchamp decidió dejar la rajadura como una especie de intervención del azar en la obra.

Entonces, Duchamp se interesaba mucho por estos aparatos ópticos, y a la vez tenía una obsesión con la idea de dotar de movimiento a esas imágenes, de un movimiento de orden intelectual, no meramente sensual. Acá se ven estos aparatos que eran muy populares, estereoscopios, donde se ponían tarjetas (en general eróticas) y la gente miraba. Las tarjetas, por estar muy cerca del ojo, parecían cobrar cierto relieve.

(Muestra imágenes)

¿Hacía como un 3D?

Exacto, hacía como un efecto 3D y Duchamp se interesó mucho en eso. Ahí en Duchamp aparece el elemento intelectual: cómo crear a partir de imágenes planas efectos de movimiento y efectos de profundidad.

Creo que en la terraza de *Proa* hay un estereoscopio.

Sí, ese no llega a ser un estereoscopio porque tenés que estar muy cerca. Es más parecido a un telescopio. Hace un efecto muy raro de color. A mí me impactó mucho cuando lo vi, porque ves el paisaje y parece como un cuadro.

(Muestra otras imágenes)

Lo que vemos en un artista de vanguardia como Duchamp, es la investigación sobre el lugar de la mirada en el arte, y cómo tratar de buscar una suerte de desplazamiento de esa mirada sensual-corporal a una mirada un poco más intelectual.

(Muestra otra imagen)

Acá esta la obra del MOMA. Son tres vidrios puestos. Hay todo un trabajo con el vidrio además.

Duchamp abandona la tela opaca y la idea de cuadro como ventana reemplazándolas por el vidrio. Y éste funciona con figuras totalmente no representativas, abstractas y geométricas.

(Pasa a otras imágenes)

Pasamos de Duchamp al futurismo. Traje algunas obras antes para mostrar un poco el interés que había en las vanguardias con relación al movimiento y cierto hincapié que se hacía en el pie. Cierta puesta en relieve del hecho del movimiento y tratar de lograr el movimiento con imágenes fijas, a partir de algo que se venía haciendo en el campo de la ciencia que era la descomposición del movimiento humano en diferentes imágenes con la cronofotografía de Marey y de Muybridge. Sacaban muchas fotos seguidas y de ahí iban obteniendo el movimiento. Eran fotos con carácter científico, pero acá en los futuristas y en Duchamp estas composiciones tienen el objetivo de ir rompiendo esas imágenes representativas, fijas, estáticas, que poco a poco se van quebrando. Duchamp finalmente va probando diferentes maneras hasta terminar abandonando la pintura. Y si uno lo compara con otros artistas, la mayoría de los artistas que estaban con él se mantuvieron en la pintura hasta el final de su vida: la pintura de tela, la pintura de marco, etc. Eso para Duchamp era una suerte de doxa, esa repetición de algo que venía y no había ninguna reflexión sobre el propio arte, no solo del pintar, sino también de qué entendemos por arte, cómo leemos esa obra, qué lugar le damos a la mirada... Son todas preguntas que Duchamp se fue haciendo y que después fueron alimentando el arte del siglo XX con más fuerza que ninguna otra obra.

Entonces yo había puesto estas obras futuristas, que son muchísimas. Sobre todo si uno empieza a buscar obras en donde se esté mostrando esta suerte de idea de atrapar el

movimiento de los pies. De darle, de alguna manera, mayor preeminencia a los pies que a la cabeza. Y eso no tiene solamente consecuencias en el ámbito de las imágenes, sino también en el plano filosófico. Porque en vez de poner la cabeza como el lugar que de alguna manera está en el centro de la mirada, se genera una especie de corrimiento y se pone en el pie.

Y eso se ve muy claramente en un cuadro que está en el MALBA, de Tarsila do Amaral, que es este autorretrato.

(Muestra el autorretrato de Tarsila)

Hago un recuento sociológico para que ustedes tengan cierta idea. Ella era una artista brasileña que en el momento del *movimiento antropofagia* estaba casada con Oswald de Andrade. Ellos se casaron, fueron matrimonio durante algún tiempo, antes de la idea de la antropofagia. Vivían en San Pablo y los dos eran de familias de bastante dinero. Andrade venía de una familia que tenía plantaciones de café y era dueña de buena parte de lo que era San Pablo. San Pablo es una ciudad que a fines del siglo XIX tenía un crecimiento sostenido, pero no era para nada la ciudad más importante de Brasil. A comienzos del siglo XX comienza a tener un crecimiento muy poderoso y ya en los años 20 es la ciudad más fuerte de Brasil desde el punto de vista industrial y poblacional. Ellos con ese dinero viajaban mucho a Francia. Los viajes a París tienen un lugar muy importante en la obra de Oswald por el conocimiento que le daban del movimiento surrealista. Tenían esa especie de ida y vuelta y en el año 28' aparece el *movimiento antropofagia* que de algún modo está muy ligado a esto. Cuando el 11 de enero del 28' Oswald cumple años Tarsila le regala una obra (que seguramente ustedes conocen pues está en el MALBA)...

(Muestra la obra *Abaporu*)

Es una obra que ella le regala y tiene una importancia muy grande porque en ese momento a Oswald se le ocurre hacer alrededor de un cuadro, un movimiento. Ese movi-

miento va a ser el *movimiento antropofágico* de vanguardia. Para ese momento Oswald y Tarsila ya habían participado de movimientos de vanguardia. Participaron de la semana de 1922, que se da en San Pablo y es cuando surge el modernismo. En el 22' se presentan unas obras en el Teatro Municipal de San Pablo y ahí ya se produce una especie de ruptura: el público insulta, etc. y en el 24' Andrade crea el movimiento *Pau Brasil*. Es un libro de poemas del 24', donde está el manifiesto de Pau Brasil y es el primer movimiento de vanguardia importante del país, y que hace una gran renovación estética. Produce una modificación muy grande en lo que en ese momento se llamaba, más que vanguardias, *nueva sensibilidad*. Y eso implicaba otro tipo de poemas, de pinturas, de músicas. En ese grupo están Villa-Lobos, Tarsila do Amaral... Y uno ya ve los poemas que tienen el carácter de algo muy diferente a lo que se hacía en ese momento. Por ejemplo, les voy a leer uno que se llama "Biblioteca Nacional":

El Niño Abandonado
El Doctor Coppelius
Vamos con El
Señorita Primavera
Código Civil Brasileño
El Arte de ganar a la quiniela
El Orador Popular
El Polo en Llamas

El poema en realidad consiste en títulos del tomo de la Biblioteca Nacional de lo que era la literatura Nacional en ese momento. Es una especie de collage y de montaje de títulos, de ready-made de títulos existentes. Imagínense lo que significaba para una poesía atravesada por lo lírico, y por la grandilocuencia de los poemas de gran respiro de la literatura brasileña. Un poema como este era absolutamente irrisorio, fuera de toda expectativa para el lector.

Hay otros muy lindos, por ejemplo, él va tomando los textos del descubrimiento y los va reescribiendo y los va deshaciendo y va pegando poemas. Algunos incluso de dos frases: *Paisaje*: "Se cultivan las palmeras de cocos grandes. Principalmente a la orilla del mar". Esas son frases que él toma de los textos de la conquista y los manipula. Hace lo que se llamó después *poema mínimo*, que es un género muy popular en Brasil en los años 70. E hizo el poema más breve de la literatura brasileña, que se llama "Amor" y dice: "humor".

En este libro hay una cosa típica girondiana, ya que es el momento en que la poesía empieza a ver las artes de producción. En vez de pensar una poesía de expresión, empieza a pensar esa poesía casi mecánica, casi automática, industrial.

¿Tiene algo del dadaísmo?

Sí, bastante. Está bastante vinculado con todos los movimientos de vanguardia, si bien la diferencia con el dadaísmo bastante fuerte es que Andrade es un poeta constructivo. Los dadaístas estaban muy cerca del automatismo, del azar, de no buscar lo constructivo, a veces apelar al nivel de lo inconsciente. En cambio Oswald Andrade, cuya influencia más grande no fue un dadaísta sino un poeta franco-suizo, siempre tuvo una cosa que para mí es fundamental, y es estar marcado (como las vanguardias latinoamericanas en general) por las primeras vanguardias, la primera vanguardia francesa de Apollinaire, el cubismo. Y por supuesto que hay montaje y sorpresa, comparaciones sorprendentes, metáforas muy lanzadas y poco poéticas, vinculadas con el habla cotidiana. Y si bien hay una relación con el dadaísmo, se opone en ese punto de una manera muy fuerte y Oswald siempre fue muy crítico del surrealismo y del dadaísmo.

De hecho, el último que voy a leer para que vean es: "Los Aduaneros de Santos examinaron mis maletas, mis ropas, pero se olvidaron de ver, que yo traía en el corazón, una nostalgia feliz, de París". La cita es casi bizarra "feliz", "París", también es un poema casi prosaico, donde no hay ningún elemento poético, no hay metáfora. Y ese movimiento

Pau Brasil hizo una gran modificación en el ámbito de la estética: hizo poemas diferentes, cuadros diferentes, poemas diferentes, pero se mantuvo en el terreno de la estética, como un movimiento renovador. La *antropofagia* sale de la estética. El caminar que tenemos en el ámbito de la estética con la *antropofagia* no solo va a modificar el ámbito del arte, sino también fuera del arte. Va a ser como si ese caminar generara un desplazamiento entre lo que es arte y lo que no lo es. No es algo meramente estético.

(Interrupción: colocan un pizarrón para escribir nombres)

(Muestra *Abaporu*)

Entonces veamos este cuadro. La figura es una figura muy rara. Está sentada al lado de un cactus, el sol parece una rodaja de limón y cuando Oswald de Andrade lo vio quedó muy impactado y llamó a un amigo que era poeta. Otro poeta de la antropofagia que era Raúl Bopp, y al mostrarle el cuadro le dijo: "Es el hombre plantado en la tierra. Vamos a hacer un movimiento alrededor de este cuadro". ¿Qué significa que es un hombre plantado en la tierra? Es una de las características básicas de la antropofagia que es un movimiento no meramente del orden de la estética, sino un movimiento social, de vanguardia social, cuyo enemigo más marcado, más visible era la Iglesia. Entonces el hombre plantado en la tierra es el hombre que no está pensando en el cielo, que no está pensando en la recompensa del cielo, en el mas allá, no vive de acuerdo al mas allá. Vive en la tierra, vive en el lugar en que está. Y ahí empieza como siempre cuando el lenguaje agarrar una obra como esta, comienzan las interpretaciones, y esas interpretaciones son de lo más...

¿En qué año es eso?

Esto es en el 28', el 11 de enero del 28'. Tarsila le regala este cuadro y dice: "vamos a hacer un movimiento alrededor de este cuadro". Y eso es literal. Fijense...

(Muestra un PowerPoint)

... el manifiesto antropófago cómo esta alrededor del cuadro. Y además Oswald y Bopp le ponen un título al cuadro y éste es: "Abaporu", que es el título con el cual se lo conoce y está en el MALBA.

¿Y qué quiere decir?

Ellos estaban obsesionados con el tema de la conquista, porque ahí aparece uno de los mitos fundamentales de la cultura brasileña que es la antropofagia. Ésta no nace con el movimiento, sino que los indios Tupíes la practicaban de una manera muy sistemática y de eso dan cuenta todos los cronistas...

¿Y Tarsila que opinaba a todo esto?

Ella estaba muy metida, lo que pasa es que... ya entramos en la revista *Caras*. Oswald empieza a salir con Pabú que era otra chica del movimiento antropófago, rompieron relaciones y nunca más. Pero sí, Tarsila estaba muy metida. Obviamente Oswald era un tipo líder e iba armando estas cosas, estas ideas que tenía. Y como te decía, estaban apasionados con el tema de la conquista y con los diccionarios *tupíes* y fueron a un diccionario *tupí* a buscar una palabra y encontraron esta palabra que es *Abaporu*, que es: "el hombre que come".

Aprovecho la digresión para hacer una pregunta: ¿no puede haber habido ninguna relación de influencia por ejemplo de esta cuestión mítica del origen de Buenos Aires de Manuel Mujica Láinez y la destrucción de la primera fundación y el canibalismo asediados por los indios?

Está bien lo que preguntás. El caso de Láinez es bastante posterior, pero sí uno puede pensar en "Fundación mítica de Buenos Aires" que es un poema de Borges de esta época, donde hay unos versos que dicen algo así como: "ese día Solís ayunó y los indios comie-

ron". Entonces sí, evidentemente hay un vínculo. Pero fijate la diferencia. ¿Cuántas obras literarias hay sobre la antropofagia en la Argentina? Digamos, yo diría: esa que mencionas vos, "El Hambre" que es un cuento de *Misteriosa Buenos Aires*. Este poema de Borges tiene alguna mención y "El entenado" de Saer. Es decir, antropofagia que sin duda nunca se convirtió en un mito. Nosotros siempre vivimos ese pasado como una especie de vacío, como una especie de cosa que no tiene escritura, que no tiene literatura, que ni siquiera vale la pena pensar, escribir sobre eso. Si vos te fijás las obras que hay en la Argentina sobre ese período es paupérrimo. En Brasil, te diría, es impresionante. Hay una biblioteca entera del descubrimiento y de lo que se fue haciendo después. Imaginate que la antropofagia sigue hasta el día de hoy. Por ejemplo, después lo vamos a ver a Caetano Veloso cuando hace la canción *Tropicalia* que empieza tomando al primer cronista. En Brasil es un mito muy importante y lo cultivaron con mucha fuerza. Además, tienen alguna referencia muy importante desde lo que es la cultura europea. Hay un texto de Montaigne que es un autor muy importante, que en sus *Ensayos* escribe sobre los caníbales de Brasil. Los conoce en Europa y escribe sobre los indios brasileños. Entonces ahí me parece que acá faltó ese mito, porque la cultura tupíe-guaraní es una cultura que se daba mucho en la zona de Brasil. Hubo verdaderas guerras, misticismo y esto siguió. En fin, es interesante para pensar cómo se ve el origen, el pasado. Es decir, nosotros tenemos doscientos años, eso quedó claro este año. De lo que hay antes nadie sabe nada, ahí queda. Hay gente que sabe y son los menos, pero no hay una pregnancia de esos mitos, como pasa en Brasil.

En Brasil en el año 2000 hicieron "Brasil 500 años". Brasil tiene 500 años y nosotros 200, lo que muestra cómo cada uno piensa su pasado.

¿Eso no tendría que ver con la generación del 80' y toda la idea de que Argentina empieza en tanto es República y empieza con ese proyecto político y para atrás es la nada?

Totalmente. Existen esas crónicas, pero lo que pasa es que tampoco había tanto como había en Brasil. Hay un dato un poco mas objetivo. Aunque también es verdad que en esa fundación de la nación como vos decís, la idea central es la Revolución de Mayo como una suerte de origen, de nacimiento y de cosa totalmente diferente de lo anterior. A lo sumo lo anterior serían las invasiones inglesas. Sería algo interesante para ir investigando y ver si eso ocurre en toda la Argentina o son efectos del litoral de Buenos Aires. En Brasil es una marca muy fuerte, incluso la visibilidad de los indios es mucho mayor de la que hay acá. Acá la invisibilización del indio es una política. Son diferentes modos de pensar ese origen.

En el caso de la antropofagia, ellos van y toman ese diccionario, encuentran esa palabra y la ponen. Es un hecho muy importante y muy llamativo que ellos hayan elegido ese título. Porque si ustedes ven el cuadro, no hay en él nadie que come. Es más, el personaje no tiene boca. O sea que hay una suerte de deslizamiento en el título con respecto a la lectura del cuadro, la arbitrariedad, que es propia de la relación entre el lenguaje y la imagen, pero que nos lleva a pensar cómo está pensada esa figura humana. Lo más fuerte es que no tiene boca y casi no tiene rostro. Tiene una cabeza con una suerte de pelo y lo que serían dos marcas de ojos que tampoco están muy claras, que tampoco llegan a ser ojos. Y fíjense que tampoco tiene pera, que es lo que diferencia a la cabeza del cuerpo. Y a la vez que la cabeza está hecha con muy poco detalle (a diferencia de lo que pasa en toda la tradición artística occidental), acá todo el detalle está puesto en los pies, donde no sólo está marcado cada dedo, sino que el trabajo con las uñas es muy detallado (con las sombras, el juego de colores).

Entonces yo diría que habría que ver este cuadro en relación con la tradición occidental desde el punto de vista de lo que es: que por un lado es un retrato; y por el otro es un desnudo. Y es totalmente diferente a momentos posteriores de Tarsila, sobre todo después de los años 30, cuando se involucra en el comunismo.

(Muestra el cuadro “Obreros” de Tarsila)

Ya en el año 1932 ella hace un viaje a la Unión Soviética y hace este cuadro que se llama “Obreros”, donde justamente lo que aparece es todo lo contrario a *Abaporu*: lo que hay son rostros muy detallados. Fíjense que *Abaporu* no tiene ninguna ligación con lo social. ¿Qué es *Abaporu*? ¿Es un hombre, una mujer, es rico, es obrero, es artista? Acá...

(Se refiere a “Obreros”)

...se puede decir qué es cada uno. Está el oriental, está el negro, está el obrero, está el intelectual, la mujer, la madre. Tiene ahí un detalle mucho mayor en las caras, una suerte de relación más precisa. Uno podría compararlo con el cuadro de la marcha de Berni. Y además podría vincularlo con cierta ideología comunista, de los colores virados a los azules y los grises. Totalmente diferente a lo anterior: el espacio industrial, fabril que nada tiene que ver con ese paisaje de la naturaleza brasileña de colores fuertes del amarillo, el verde y el azul. Es decir, hay un pasaje bastante fuerte y lo que nos llama la atención, y a mí me resulta muy interesante es que en cuanto a retrato, *Abaporu* es un borramiento del rostro, un borramiento sistemático y muy buscado. Donde ya lo que podríamos decir es que las consecuencias filosóficas son muy fuertes. Por lo pronto, un abandono del humanismo, que después va a retornar cuando ella se suma al comunismo. Del rostro humano como el núcleo de la cultura, de la identidad y la identificación. Hasta el sufrimiento si queremos, en esa gestualidad típica del retrato. Acá lo humano esta borrado.

Entonces por un lado eso, por un lado el rostro de lo humano y la confusión de lo humano con lo animal. Hay una serie de operaciones de analogía entre el dedo gordo y el sol, o la cabeza, los brazos y el cactus, entre el “cuerpo humano” y las figuras que rodean. Una suerte de juego metafórico de balance y de relación. Pero mientras en el otro cuadro uno busca la identificación (el negro, el obrero) y uno se identifica con las caras (uno es semejante o diferente), acá ese lazo se borra. Ese lado de la identificación está clara-

mente borrado. Además, la palabra *rostrum* viene del latín y significa “pico” u “hocico”, esa cosa que va hacia adelante, de prominencia que tiene el cuerpo y de la que *Abaporu* carece. No apunta con la nariz, sino con el dedo gordo del pie. Y como yo decía, no tiene esa separación típica del retrato entre el cuerpo y la cabeza que pasa por la pera o el mentón. Y de alguna manera el cuerpo es un continuo, es el cuerpo y lo que sería el lugar del rostro. La cabeza está disuelta en el cuerpo, forma una continuidad. Y la idea que me parece central es que la identidad está por hacerse, no es algo que está dado, que ya está ahí, no es el operario. Alguien preguntaba qué es *Abaporu*, pero eso del diccionario lo traje yo. Uno ve y es *Abaporu*, pero ¿qué es *Abaporu*? Está bien, con bibliografía complementaria uno sabe que es *el hombre que come*.

Fíjense que en este momento están mucho más cercanos al anarquismo que al comunismo.

¿Hay una idea muy anarquista no? Después van a virar al comunismo y después, incluso Oswald va a abandonar la antropofagia.

Entonces, para finalizar: es una identidad que está por hacerse en un cuerpo que está en el borde de lo humano, es casi humano: *el hombre que come*. El hombre que come a otros hombres pone en cuestión lo humano, es inhumano.

El tema del desnudo, que es el otro tema importante, es otro de los temas antropofágicos por excelencia. De hecho en el manifiesto, uno de los últimos puntos dice así: “Contra la realidad social, vestida y opresora, catastrada por Freud – la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin las prisiones del matriarcado de Pindorama” Pindorama era el modo en que se le decía a las tierras paradisíacas en las época de los indígenas. Como *El Dorado* de los españoles. Pindorama era esa tierra deseada. Y el matriarcado es porque dentro de las tribus antropofágicas no hay un sistema patriarcal, es decir, los hijos no se definen por el padre sino por un sistema vinculado a los tíos. Es decir, no

hay un sistema patriarcal como en las sociedades en las que vivimos nosotros donde el *pater familia* es el núcleo de la sociedad. En los latinos sobre todo, pero en los griegos también, es la figura de autoridad, que define la relación con el hijo. En estas tribus, la relación no estaba definida por ningún padre porque no había tal padre.

Entonces ahí en ese matriarcado, la idea es que no hay ni complejos ni represiones y que ese desnudo tiene un sentido muy diferente al de una sociedad como la nuestra que, como dicen ellos, es una sociedad vestida y opresora. El mismo Flavio de Carvalho reflexionó mucho sobre esto y en el 30' escribe un texto que se llama "La Ciudad del Hombre Desnudo". En ese texto dice: "Nos corresponde a nosotros estudiar la habitación del hombre del futuro, sin Dios, sin propiedad y sin matrimonio", o sea atacan las tres instituciones básicas de la sociedad de ese momento: la relación religiosa con Dios, la relación capitalista de la propiedad y la relación familiar patriarcal. Eran no solamente muy violentos, sino que pensaban hacer un Congreso que no se hizo finalmente, donde tenían un programa político y ese programa político (¡años 30'!) incluía el aborto, incluía la cuestión de la propiedad, incluía una cuestión del crimen no punible muy revolucionaria para ese momento. Lo del aborto es lo que más recuerdo, aunque no decían tal cosa pues aun no existía, sino que decían *por la maternidad consciente*. Ese congreso al final no se hizo porque se pelearon y además tuvieron la crisis del 29' y después el golpe del 30', y todo se terminó de resquebrajar.

Entonces dice: "estudiar la habitación del hombre del futuro, sin Dios, sin propiedad y sin matrimonio".

Es el gran problema de la modernidad el tema de la propiedad...

Sí, de hecho en el Congreso de los Hacendados del Café, Oswald, que tenía cafetales, propuso que todos los hacendados socializaran las parcelas que tenían. Obviamente lo echaron.

La reforma agraria en Brasil es un problema histórico que cada tanto reaparece.

Sí, es un problema histórico. Pero en realidad como problema fuerte de los últimos años se da en la zona norte, con los *Sin Tierra*. Pero igual sí, en todo Brasil la acumulación es terrible. Yo creo que es un tema central que ellos como movimiento social no podían no plantear. No son un movimiento estético. Ellos empiezan el manifiesto diciendo “la antropofagia nos une: social, económica y filosóficamente”. No estéticamente. Ya la estética les importaba como una cosa menor. Ellos querían caminar por fuera del arte. Ahí se produce lo que producen las vanguardias europeas: fusionar arte y vida, salir de esa división; disolver esa frontera, tratar de cuestionarla. “El hombre antropofágico” dice Flávio de Carvalho “Con todos sus tabúes se parece al hombre desnudo. Invitó a los representantes de América a quitarse sus máscaras de civilizados”. En realidad, la idea de rostro ahí es como una máscara. Y la desnudez, sacarse las máscaras, es la condición para el hábitat de ese hombre americano que estaría representado por esa figura. Entonces, a mí me interesó mucho pensar, relacionar esta figura con otra que es muy próxima en el tiempo, quizá un poquito anterior, unos veinte años anterior. No, mucho más, es de los años ochenta. Que es el *Pensador* de Rodin. Todos conocen al *Pensador* de Rodin y lo que me interesaba es, justamente, si recuerdan la figura del *Pensador*, es que es una figura totalmente recogida, musculosa (también desnuda) pero toda reconcentrada y la figura tiene su centro en la cabeza. El *Pensador* piensa con la cabeza. Esa es un poco la cultura del 80', la cultura de Rodin, que pasa un poco por una civilización. La civilización del siglo XIX que había construido el cuerpo humano a partir de la cabeza. Quizás todo el cuerpo humano está construido a partir de la cabeza: el cuerpo humano en toda su historia se hace a partir de la cabeza, como nuestro órgano principal, jerárquico y de alguna manera monárquico, que es el que regula todas las otras relaciones.

Y ahí, toda la figura de ese cuerpo reclinado, musculoso. Y digo musculoso porque acá

vemos que este personaje no tiene músculos, casi que está como tirado en el suelo, está despatarrado sobre la tierra, no tiene esa tensión que tiene el pensador de Rodin, donde uno lo ve y realmente es como que le hace falta un masaje. Que alguien lo masajee un poco porque está muy preocupado, está angustiado, melancólico, pero melancólico en el peor sentido. Mientras, esta figura no está pensando con la mente sino con los pies, son los pies los que son el núcleo de ese cuerpo.

Y esto tiene algo fundamental, que tiene que ver justamente con algo que está pasando en los años 20', con lo que está pasando en las vanguardias, y es que el cuerpo comienza a ser otra cosa. La idea que tenemos del cuerpo empieza a transformarse a partir de ese momento, no solamente en las vanguardias, sino también en un nivel de cómo es considerado el cuerpo humano. En ese momento hay una serie de aparatos que empiezan a aparecer. Doy los nombres: estetoscopio, oftalmoscopio, laringoscopio, *especulum*, y el más importante, porque aparece en todos los poemas de vanguardia, que se llama *rayos X*. Cualquier poeta de vanguardia puso alguna vez una metáfora con *rayos X*. Piensen que ese hombre que mira hacia fuera que habíamos visto en el arte Renacentista, ese hombre totalmente moldeado, que no es penetrable, empieza a ser de repente recorrido hacia adentro. Toda esta *escopía* de estetoscopios, oftalmoscopios son cosas que se meten adentro y empiezan a recorrer el cuerpo por adentro; ingresan al cuerpo y lo recorren. Aparece el cirujano, quien ingresa en el cuerpo y lo recorre desde adentro.

El cuerpo, que era un objeto de pura exterioridad, con cierta solemnidad, empieza a ser un cuerpo que se recorre, que se modifica, aparecen injertos, aparecen ya con fuerza las operaciones de cirugía, y sabemos cómo sigue la historia hasta el día de hoy. Hay un libro muy lindo de un estudioso norteamericano Sander Gilman que se llama *Making the body beautiful* que habla de la historia de las cirugías estéticas, es decir, de esta idea de modificar el cuerpo humano. Y hoy llegamos a un punto tal que hay hasta mujeres que todo lo que tienen no les pertenece. Porque ese cuerpo humano cada vez está más suje-

to a las modificaciones que podamos hacer con algún tipo de intervención que lo convierta en otra cosa. Ya no es el cuerpo que permanece natural.

Una pregunta: ¿En el título de *Abaporu*, hombre es en tanto género humano o en tanto género masculino?

Buena pregunta. Yo creo que no, que es el *hombre* en tanto género.

Porque la figura no está identificada con ningún género.

Claro, la figura es u hombre o mujer. El *Pensador* de Rodin es masculino, está muy claro que es un hombre. Sería raro que fuera otra cosa. En éste no. Todo se ve indeterminado en este cuadro: ¿es un hombre? Bueno, sí, es un hombre pero sin rostro; ¿es un hombre o una mujer? no sabemos, está ahí en el medio. ¿Es un cuerpo como el nuestro? bueno, por la imagen no. Toda la cultura occidental está alrededor de la cabeza como el órgano que piensa. Éste está alrededor del pie, es decir, todo en base al pie. Acá se ve bien, pero se ve mucho mejor cuando uno lo ve en el MALBA, las pinceladas que van hacia el pie. Una especie de ritmo que va claramente hacia ese pie.

¿Y las manos?

Sí, las manos también, pero me parece que lo central es el pie. Ellos, en el caso del manifiesto, y como las vanguardias, dicen: "bueno, dejemos esa tradición tan fuerte y empecemos a experimentar, a tener experiencias". A ver si esas experiencias nos dan un orden diferente al que nosotros recibimos, a la tradición. Porque la tradición es el pasado como forma de sujeción. En contra del pasado como formación de sujeción, no en contra del pasado. Y en ese contra la tradición es un volver a tener la experiencia, y a creer en la experiencia. Una experiencia que no es meramente de la cabeza, son experiencias táctiles, del inconsciente, como las que hace el surrealismo, el automatismo, de buscar otra posición del cuerpo. Cuando Breton y Soupault escriben *el libro automático* se van a

un hotel, se tiran en una cama, comienzan a sugestionarse. Fijate que en el manifiesto está esto, esta frase que aparece siete veces la palabra “roteiros”, es decir, *itinerarios, itinerarios, itinerarios, itinerarios, itinerarios*. Hay que caminar, hay que caminar. Y de hecho, en otros momentos dice: “nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros”, y en otro lugar dice que las ideas se queman en la plaza pública. Habla en contra de la idea y a favor de un tipo de experiencia diferente. Todo esto es muy concreto.

¿El título original cuál es?

Ese es el que quedó, ella aceptó ese título. Fue un regalo y aceptó ese título.

¿Y ella lo conectó de algún modo con todas las ideas?

Mirá, ella no era una escritora, en el sentido que no teorizaba. No existen textos en donde teorice. A veces habla ella de que este cuadro tiene que ver con los miedos infantiles, con ciertos mitos que ella escuchaba cuando era chica. Hay algo de eso, pero es más para darte una idea y para ver esta cuestión que yo digo de que hay una concepción plástica del cuerpo, de gran transformación del cuerpo en donde lo importante es el pie y no la cabeza. Y toda una idea que tiene que ver con procesos reales que se dan en este momento en relación al cuerpo. La relación del arte con el cuerpo se va transformando, es decir, el mismo cuerpo, lo que el cuerpo es, está sufriendo una transformación. No sólo el cuerpo está sujeto a recorridos diferentes, técnicas diferentes (no solo quirúrgicas), sino también porque una de las características de la vanguardia es modificar esa relación del cuerpo con lo real. Y eso se ve muy claramente en las críticas que le van haciendo al cuadro. Criticas del tipo de periodista que tiene una mirada muy capitalista y muy realista sobre este cuadro. Es decir, este cuerpo ¿qué es? Por ejemplo uno dice, en el *Jornal do Comercio* “La obra *antropofagia* consiste en un conjunto de miembros humanos, todos amputados, entre los cuales los pies de cuatro, dedos se exceden en su tamaño. La cabeza de la figura mutilada es de dimensiones menores que la cabeza del pie. Toda estas

piezas que serían capaces de enloquecer a un estudiante de anatomía, se refugian bajo la sombra de unos bananos a la sombra de cactus afilados". La idea de que el anatomista enloquece tiene que ver con la idea del cuerpo que tiene este anatomista: una idea realista del cuerpo, naturalista. Que es lo que es este cuadro está de alguna manera cuestionando. Hay que ver, entonces, todas esas mutaciones que se dan en el cuerpo mismo y que el arte va a tratar de modificar, con esta idea de la experiencia. Una cosa muy fuerte de la vanguardia: salir de la biblioteca, ir a la calle, caminar la calle, no quedarse en el gabinete. Un frase muy buena de Oswald, que tenía frases cortas muy buenas, gran escritor de aforismos: "Contra el gabinetismo, la practica culta de la vida". La idea del gabinete era central en este momento. Los tipos que hacían la pintura, con esos libracos grandes. Bueno, salir un poco de eso.

A ver si me explico, la modificación de los cuerpos en Picasso no puede ser simplemente un tema de una visión, de mirarlo de muchos lados. Obviamente que hay una intuición mucho más profunda de lo que pasa en el cuerpo humano. Acá también pasa lo mismo.

Algo de Léger

Sí, Léger influye en todos ellos, era ya te digo el profesor de Tarsila. (Habla en portugués): "Estrellas conversan en voz baja... Salto entonces para amarrar una cinta en el pescuezo y estrangulo la cobra. Ahora sí, me meto en esa piel de seda elástica y salgo a correr..." Vemos ahí la metamorfosis del cuerpo, la relación con el animal, salir de lo humano para meterse en la cobra y ahí salir a correr, salir a caminar. Entonces: transformación del cuerpo humano, transformación generalizada, en todos lados, con el movimiento de la vanguardia, de inversión. En vez de la cabeza, los pies; plasticidad, no solo la piel de la seda elástica, sino la idea de que se re dimensionan los órganos. Por ejemplo, un órgano o un sentido muy poco estimulado o considerado como lo táctil, que las vanguardias empiezan a trabajar de una manera sistemática. Critica de la visión, como dije antes. La visión como el lugar de la cárcel occidental, de la figura de lo masculino

que domina, de la noción de representación (Buñuel lo ha expuesto magistralmente, y Bataille también). De hecho, la pintura deja de ser representativa en buena medida, deja de pintar lo que vemos. Entonces, búsqueda de otros sentidos y otras experiencias. Y estamos solamente en la pintura, pero hay experiencias como las de Duchamp que se salen de la pintura. Por ejemplo, cuando hace las instalaciones surrealistas las trabaja de un modo donde era muy importante lo táctil, porque eso era muy importante en Duchamp. Recuerden la obra *S'il Vous Plait Touché (Por favor tocar)* que estaba en la muestra de Proa. ¿Y qué hicieron los museos? Lo primero que hicieron los museos fue "hay que caminar, siguiendo la línea, siguiendo el caminito y no tocar". Por ejemplo hay una obra que está en el MALBA de Lygia Clark que es para tocar, no tiene sentido tenerla si no se la puede manipular. Hay una anécdota muy linda: cuando ella armó la muestra en Alemania, la armó con Max Benz, que era un tipo muy importante dentro de toda la línea de vanguardia de los sesenta, entonces lo que hizo fue agarrar hilos de nylon y colgarlos. Era la idea clásica de caminar, de la doxa, de que la gente camine y mire. Y cuando ella llegó, cortó todo, lo puso en el piso y dijo: "No, esto es para que la gente lo agarre, lo manipule, lo toque" porque es el único sentido que tiene para el tipo de transmisión que está haciendo la obra.

Ahora, fíjense. 1929, un escritor francés, Georges Bataille, del cual voy a hablar bastante la semana que viene, hizo una revista que se llama *Documents*, una revista del surrealismo anti-bretoniano. De eso voy a hablar la semana que viene, y de algunas cosas geniales que hacía con sus amigos, que en esta época es Michel Leiris. Después fueron amigos Callois y otros, con su otra revista, *Acéfalo*. Y fíjense el nombre. ¿Saben lo que es acéfalo, no? Que no tiene cabeza. O sea, que estamos en la misma lógica: cortar la cabeza. Y ¿qué significa cortar la cabeza? Lo que yo trato de transmitirles es que esto es muy complejo, no es un jueguito. La cabeza es la Ilustración, la tradición occidental de la idea, de la razón. De repente, estos tipos quieren dar vuelta todo, de una manera un poco violenta. Bataille, en un momento quiere hacer un sacrificio, hacer un sacrificio en los

bosques de París. Y él escribe sobre algo que tuvo mucho éxito en los últimos años. Hay un libro muy importante de Bois y Krauss que fue muy influyente en los últimos años y que trabaja todo lo informe: el azar, lo chorreado, lo que es amenazante también, porque no tiene forma. Que es una idea de Bataille de cuando hizo un diccionario que era un diccionario absolutamente caprichoso respecto de los términos que utilizaba y el orden. Él iba tomando diferentes hechos e iba escribiendo una entrada en el diccionario. Y eso aparece como lo central de su filosofía, que era una crítica a la forma occidental, que era una forma equilibrada, distanciada. Él va a ir atacando todo eso. Y una de las entradas se llama “El dedo gordo”

(Muestra la foto)

Esta es la foto que origina toda la reflexión de Bataille en torno al dedo gordo. Es como una especie de retrato, pero no de un rostro, sino de un dedo gordo. Y ahí aparece la idea de lo que Bataille fundó filosóficamente que es la idea de un *materialismo bajo*. Un materialismo de las cosas materiales que no admiten una reconversión dialéctica, que es aquella materia que tiene que ver con lo abyecto, con lo que es amenazante, con lo que pone al sujeto en cuestión.

¿Cómo sería un materialismo que admite una reconversión dialéctica?

Claro, un materialismo donde lo que pasa en la materia está vinculado con la idea que lo reconvierte, lo niega y llega a una síntesis. La materia acá aparece como algo que no admite pensamiento, algo que no puede pensarse, un límite que no puede pensarse.

¿Un ejemplo?

Lo abyecto, por ejemplo, los excrementos. Todo lo que no es idealismo. Ahí él tiene muchos ejemplos. Tiene un texto que se llama “El lenguaje de las flores” y habla de todas las flores, pero en un momento dice *bueno, las flores no solo tienen la cabeza con esos*

colores, con esa belleza. Una flor si no tiene lo putrefacto de la raíz, lo horrible de lo que está abajo, no existe en esa belleza. El tema es la materia que no admite ser sublimada, que no admite ser pensada. Por ejemplo, un artista que trabajó esa línea de modo irónico es la obra de Piero Manzoni "Mierda de artista", que hizo caca en lata y la vendió como mierda de artista con firma y todo. Los coleccionistas las guardaron en sus casas, bastante caras, y algunas empezaron a explotar. Entonces los coleccionistas se pusieron a pensar "¿Qué hacemos? ¿Cómo conservamos las latas?". Entonces lo abyecto es sublimado por la *institución arte*, que empieza a comercializar esas latas, las mete en el circuito del arte y las convierte en mito.

También se puede conectar con los artistas que se cortan y se sacan fotos de...

Claro. Una conocida (**inaudible**) trabaja con la materia informe, con lo orgánico, con los órganos corporales, lo sexual. Hay mucho laburo en esa línea. En el caso de esta cuestión de Bataille, también está esto de qué pasa con lo informe. Lo informe que empieza a tener un papel cada vez mayor en el arte. La forma vinculada a la voluntad de los cuadros renacentistas, por lo menos en el impresionismo. El hombre que tiene una voluntad que impone una forma. Bueno, ¿qué hace Duchamp? Bueno, él abre esa forma, a través del azar. Por ejemplo, la obra del hilo que tira. Tiene una obra en la que mide un metro de hilo, lo tira, después lo mide y hace unas cosas de madera, después pasa al vidrio. Bueno, era el azar, no era una forma, según cómo caía lo hacía. De hecho, Duchamp era un artista de la afirmación del azar, del hilo que se rompe. Tiene muchas obras por el estilo. Y ahí no podemos hablar de forma en el sentido clásico.

También la relación de darle forma a la materia tiene que ver con los fines, con una cosa teleológica de la materia.

Exacto, cuando vos haces un cuadro, una escultura, buscás darle forma a la materia. Ahora, ¿qué pasa cuando hacés al revés, cuando dejás que la materia haga la forma y

que la haga según sus propias leyes? vamos a decir, por ejemplo, arrojar un tomate contra una ventana y que eso que quede sea tu obra. Ahí ya no le das una finalidad. Eso es generalizado, ya hoy en día es un lugar común la inclusión del azar en la obra de arte. Dimensión que estaba excluida. Ya con la vanguardia tenemos la escritura automática. Duchamp es más esquemático, por eso fue el mejor en ese punto, el que le puede dar una vuelta mayor. Él fue muy sistemático con el azar, hizo toda una investigación de cómo funcionaba el azar en el arte. Otra obra que hizo fue colgar un libro y que el libro se destruyera con el viento. Fíjense que es una obra que no existe más, es una obra efímera, una obra que ya terminó. Lo más fuerte, entonces, es justamente que en Bataille está esta inversión por lo bajo. Y ahí es algo muy fuerte: la parte más importante del cuerpo humano es el dedo gordo.

¿Hay un vínculo directo entre Oswald y Bataille?

No, no creo que se hayan conocido.

Bataille tiene también *El Erotismo*, un libro fundamental en donde define el erotismo en relación a la muerte. Fue muy amigo de Lacan, de Michel Leiris, en la biblioteca donde él estuvo es donde Benjamin dejó sus manuscritos.

¿Y es fácil de leer?

Sí. *El Erotismo* es un libro hermoso, donde la idea de él es que el momento del goce erótico tiene que ver con la muerte porque hay una pérdida de la identidad, hay una fusión, de buscar una suerte de continuidad. Entonces el orgasmo es una *petite morte*, hay toda una relación entre el erotismo y la muerte. Y después tiene toda una parte erótica, que son textos fuertes: "Historia del Ojo", "Madame Edwarda". Es un autor muy influyente a partir de los sesenta en Derrida, en Barthes, en Kristeva. Era muy amigo de Blanchot, también. Y en ese texto del dedo gordo, lo que hace es empezar pensando la comparación entre el mono y el hombre a partir del dedo gordo. El dedo gordo que es una espe-

cie de excrecencia. El dedo gordo, dice él, habla a lo central del hombre, que es la verticalidad, bajar del árbol, plantarse en la tierra. Y hace toda una relación entre la verticalidad del hombre y ese dedo gordo que, por un lado produce esta repugnancia y placer...

Vos traes esto de Bataille...

Lo traigo como una forma de decir que en el mismo año, dos personas que no se conocieron están pensando lo mismo. Y esto no es una casualidad, hay una suerte de inversión generalizada en donde en el cuerpo humano se pone el hincapié en el pie. El dedo gordo dice él le sirve al hombre para salir del fango de lo real, y ahí otra vez la cuestión del fango. El pie se hunde en el fango, se hunde en la tierra, pero también nos eleva, nos permite sostenernos verticales, y ahí la diferencia con el mono que justamente no baja del árbol. Plantea la importancia del dedo gordo en la constitución del cuerpo humano y la afirmación de que es la parte más humana del cuerpo humano.

Hay un texto de Roland Barthes que se llama "El dedo gordo" porque es un texto de Barthes sobre el texto de Bataille. La pregunta que se hace Roland Barthes es: ¿dónde comienza el cuerpo humano? ¿Tiene un comienzo? ¿Comienza en algún lado? ¿Comienza en la mano, comienza en el pie, comienza en el sexo? Por la forma más bien uno tendría que pensar que no hay ningún comienzo.

Bueno, *Abaporu* es básicamente una composición de miembros...

Claro. Por eso yo hablaba de las pinceladas, el pie parece ser una especie de proa, la proa generalmente es el rostro, lo que apunta, lo que identifica. Es lo más humano.

Lo que más diferencia al ser humano del mono es la mano, el hecho de que el pulgar esté invertido le permite al hombre intervenir técnicamente los materiales, y desarrolla, según las teorías evolutivas, una razón diferente de aquellos que no pueden intervenir los materiales. La mano está ligada a la tradición oc-

cidental de la razón y la técnica y el pie debe ser como lo otro de la mano, es corvo, no tiene esa capacidad flexiva.

Y además, hasta qué punto (y esta es una pregunta que me hago fuera de toda ciencia, porque ahí no sé nada) hay algo evolutivo en la habilidad de la mano y el pie, ¿no? Porque cuando un niño nace, en general el pie solo sirve para pararse.

Pero porque no hay una estimulación. Yo me crucé al chico este que no tiene brazos y pinta con los pies.

Claro, en esta misma época, una película que apasionaba a los surrealistas, del 31' o del 32' que se llamaba *Freaks*, de Tod Browning, era un circo donde todos los tipos tienen el cuerpo absolutamente extraño: hay uno que es como una víbora, no tiene brazos ni piernas. Son freaks increíbles. Y ahí vemos la misma idea: cómo se hizo el cuerpo humano, y por qué el cuerpo humano se hizo alrededor de la cabeza, cómo se puede pensar otro cuerpo.

Tampoco hay un solo cuerpo humano, a través de la historia se fue transformando.

Lógico, lo que muestran las cirugías es que el cuerpo humano no es natural, sino que está atravesado por un montón de cuestiones culturales que hacen que ciertos órganos estén más trabajados que otros. Hablamos de lo táctil, por ejemplo. Existe un verdadero tabú por lo táctil en nuestra cultura. Y evidentemente dentro de todo, el tocar tiene un lugar que no tiene el mirar.

Para cerrar un poco la cuestión, por ejemplo, en la escritura femenina el pecho no está, para oponerse a la mirada como género masculino. Hay ejemplos más populares. En *La niña santa*, lo que se busca es una subversión de los sentidos. Es una película donde es muy claro que la mirada está atrapada en la perspectiva masculina. En el cine parece na-

tural que el hombre vea a la mujer desnuda, y que la mujer sea el objeto de deseo. Si uno hiciera un análisis estadístico del cine el 95% de las escenas sería así.

Todas estas cuestiones tienen que ver con el modo como los sentidos se van viviendo, se van experimentando y nosotros los vamos manipulando y los vamos trabajando. Cuando uno hace arte uno se pregunta también eso. El sentido que a nosotros nos exige el arte, en general, es visual. La mayoría de la historia del arte está articulada en torno al ejercicio de la mirada, está prohibido tocar. Eso en el siglo XX ha sido muy transformado, ha cambiado mucho

Me llama la atención que acá no haya habido una reacción como la que hubo en algunos artistas brasileros, siendo acá mucho más cerrados a la cuestión del cuerpo.

Bueno, acá hubo algunos artistas. Girondo, por ejemplo. La obra de Girondo es un ataque al cuerpo humano convencional. Recordarán el famoso poema *Los amantes*. Ahí no sabemos si es hombre o mujer, es absolutamente bisexual, en ningún momento dice qué es. Y en las artes visuales habría que pensarlo.

Un poco Nicola Costantino en los 90 ´.

Claro. Cuando avancemos ya veremos algo más contemporáneo, yo empecé con esto porque era un momento muy clave y las vanguardias plantean una serie de problemas que son muy válidos. Eso no quita que no se puede volver a la vanguardia desde el hoy. Hasta qué punto uno piensa una muestra de arte y piensa que va a caminar cuartito por cuartito o está pensando en otra cosa. Aun dentro de esa doxa vos podés ejercer una violencia.

Pero bueno, en este momento Bataille está pensando el dedo gordo y cuando Barthes se pregunta dónde comienza el cuerpo por supuesto está pensando que el cuerpo no co-

mienza en ningún lado, porque poner que tiene un comienzo es linealizar el cuerpo, como si fuera una historia, con un comienzo, un medio y un fin. Lo que dice Barthes es que para Bataille el cuerpo no comienza en ninguna parte, "es el espacio no importa dónde. Solo se puede descubrir en él un sentido, al precio de una violenta operación subjetiva o colectiva. El sentido surge gracias a la inclusión de un valor: lo noble y lo innoble, lo alto y lo bajo, la mano y el pie". Ahí tienen la idea de la mano y no la cabeza. Y cómo en nuestra cultura tiene todas las acepciones: lo bajo tiene asociaciones negativas, en contraste con lo alto que tiene positivas (en la nobleza, la religión). Lo bajo es lo putrefacto, eso que habla Bataille como "el fango", lo informe. Entonces Barthes dice que empieza en cualquier lugar, y a partir de ahí dice que el modo en que el cuerpo es, es el modo en que uno opera con el cuerpo.

Ahora bien, ¿por qué este es el *hombre que come*? Con respecto a la modernidad pictórica hay como dos líneas muy fuertes. Una es la línea de la grilla, que vimos un poco desviada en la cuestión perceptiva pero que aparece con mucha fuerza en algunos artistas (Mondrian por ejemplo): la idea de lo reticular, de lo geométrico, de lo abstracto. La otra línea moderna, vinculada al surrealismo, sin duda, pero que en este caso no sería surrealista, porque ya dije que no había relación, es la línea de las...

(Muestra una imagen)

Este es un animal que tiene un solo pie. Una figura mítica brasileña. Fíjense que en el momento en que surge el *Pau Brasil*, que empiezan las primeras obras de Tarsila, el juego entre las formas orgánicas y las formas geométricas. Las formas geométricas siguen siendo todavía como el marco en el que ellos están pensando la representación.

Y fíjense en este cuadro que es un retrato de Mario de Andrade donde, de vuelta, las curvas orgánicas están en relación con un fondo que semeja un cuadro abstracto, *mondrianesco*, es decir hay una suerte de fuerza entre construcción y orgánico, una tensión.

Me gusta este cuadro porque lo muestra a Mario de Andrade muy esquinado, muy gay, algo que siempre quiso ocultar. En el caso de Tarsila, *el hombre que come* es en realidad porque ese hombre se mezcla con el espacio. Comienza a partir de la curva orgánica a sufrir una especie de metamorfosis con ese espacio, comienza casi a mimetizarse, con ese sol que es una rodaja de limón o con ese cactus.

Miren estos cuadros de Tarsila (muestra otro cuadro), son dibujos en plena antropofagia, donde parece que ella está yendo en camino a ver cómo trabajar la curva. La curva como una especie de copia de lo orgánico, que ya no es una construcción geométrica de la forma sino que tiene que ver con el modo en que los cuerpos y la naturaleza se mueven a través de curvas y cómo componer a partir de esas curvas una composición de dibujos.

(Muestra un libro)

Este libro tiene los dibujos de Carvalho cuando se metió entre la multitud y empezó a caminar contra la multitud y casi lo linchan. Esto ya es después, cuando sale con su traje de verano. Hace todo un libro sobre la vestimenta, y plantea que la vestimenta occidental es absurda, que no se puede salir con corbata en San Pablo en enero. Entonces el tipo inventa todo un traje que tiene ventilación, uso de materiales, pollera, sandalias. Y además lo más divertido es que el tipo tiene una cara seria que parece salido del banco. Hasta se deja los anteojos. Es el hombre desnudo contra la realidad opresora inventada por Freud.

Voy ahora avanzar un poco sobre esto que Carvalho llama *arqueología del caminar*. La idea de buscar en nuestra propia gestualidad, en nuestro propio sentido, de ver cómo estamos trabajando con nuestro propio cuerpo y cómo nuestro cuerpo está en el arte y fuera del arte. Cuando Carvalho sale a la calle es arte y otras cosas más. La experiencia que él hace de entrar en la procesión no es simplemente estética. Tiene algo estético,

pero no es estética. Entonces la idea es avanzar por este camino y la semana que viene veríamos lo de Bataille y Flávio de Carvalho. Después en la tercera reunión veríamos todo *tropicalismo*: António Manuel, Caetano Veloso, todas cosas que tiene que ver con esta idea del *roteiro*. Esta idea de creer en los pies y qué significa creer en los pies. Y esto que puede parecer muy abstracto porque estamos muy atrapados en la idea. Carvalho dice algo en el manifiesto muy agudo respecto de nuestro idealismo y de nuestra manera de vivirlo de modo muy natural. Sobre todo respecto de cómo nuestro cuerpo está muy trabajado en esa doxa, por ejemplo, de caminar en el arte, y lo aceptamos de manera muy sumisa. No digo entonces que hay que ir y plantar nuestras manos en la *Gioconda*, pero sí ver cómo muchos artistas fueron rompiendo esta relación y plantearon otros modos de pensar esta relación. Una relación donde lo central me parece que es salir de la lógica de la mirada y plantear otro tipo de lógica.

Voy a dejar el libro de Carvalho para el que lo quiera leer. Y enviar algunos textos por mail, para ver qué es eso de la antropofagia. Y en la última clase, cuando veamos la bienal antropofágica vamos a ver diferentes versiones. Porque está la versión más metafórica que es comerse la cultura europea, que es bastante básica. En realidad lo mucho más jugado de Oswald es lograr cambiar el régimen occidental: lograr pasar de un patriarcado a un matriarcado, alcanzar un modo de vida diferente. Algo que ustedes podrían decir "qué delirante". Pero cuando uno ve la ley de matrimonio que salió este año, evidentemente no es una cosa que pasa plenamente por un delirio, sino que tiene que ver con una política muy práctica, que tenía que ver con el enfrentamiento que él tenía respecto de cómo se había formado la familia, cómo era la propiedad, cómo eran las relaciones sociales, de clase, de dominación. Era un delirante, pero un delirante bastante práctico.

Con cuestionamientos que también hacen los filósofos y los políticos. Pero cambiando la búsqueda, porque él lo hace desde el arte.

Desde el arte y fuera del arte también. Cuando Carvalho hace esta experiencia (no ésta, sino la otra, que no está fotografiada, porque estaba caminando y se metió para ver qué pasaba) es del 31.

¿Él tenía conocimiento de los movimientos de anarquistas en Europa?

El anarquismo era muy conocido. El gran descubrimiento de ellos igualmente va a ser el descubrimiento del surrealismo y el inconsciente. A partir de ahí la misma idea del inconsciente modifica la misma idea del cuerpo.

¿Esa bienal de antropofagia en qué año fue?

2000 o 2002. Yo después les voy a traer el catalogo para que lo vean.

Encuentro 2

Hélio Oiticica y los parangolês. Caetano Veloso caminando contra el viento.

Cómo se camina en los medios masivos de comunicación.

(...) La semana pasada hablé de cierta materialidad que no admite ningún tipo de forma, una materialidad sin ninguna dialéctica (...)

(...)Hay una red de sistemas sobre todo en lo que Bataille llama, en líneas generales, “el idealismo”. Que tiende a ser esta estructura jerárquica a partir de la cual hay siempre una materia que está abajo y una idea que le da forma a esa materia y que, en algún punto, la justifica en tanto es el lugar de la verdad.

Yo traje casos, diferentes grados en los cuales a esa materialidad se le va dando forma o no. Y traje justamente un ejemplo vinculado a lo que veníamos viendo de Tarsila do Amaral. Es el caso de otro pintor brasileño que se llama Lasar Segall. De este pintor se hizo hace no muchos años una exposición bastante grande en el MALBA. Fue un pintor que vino de la parte de Europa Oriental, de una familia judía. El padre tenía un cargo dentro de la comunidad judía de los que leen la Biblia, y él se traslada de muy joven a Alemania, que era el lugar, antes de la llegada del nazismo, al que los contingentes judíos del oriente se iban trasladando para incorporarse a esa sociedad en plena ebullición que era la Alemania de los años 20´. Ahí participa en algunos grupos de vanguardia. Y lo que

hace tiene bastante relevancia, a tal punto que cuando los nazis llevan adelante, en los años 30´, la exposición de “arte degenerado” Segall formaba parte con algunos cuadros.

Como era víctima de una persecución se mueve hacia Brasil, donde tenía parientes, y empieza a hacer una serie de obras que empiezan a ser vinculadas con lo brasileño. En la actualidad, es considerado uno de los artistas más importantes de vanguardia, junto con Anita Malfatti y Tarsila do Amaral.

Ahora bien, en el 42´ o 44´, plena Guerra Mundial, se hace una exposición en Río de Janeiro en la cual la derecha fascista trata de una manera muy fuerte a Segall, que estaba ligado al partido comunista. Rápidamente hay una reacción tanto en Brasil como en Argentina: se editan revistas en Brasil, que se reeditan acá en Argentina y es un momento de enfrentamiento muy fuerte entre grupos que apoyaban a los aliados o al nazismo. Fue un momento de mucha eclosión y a principios de los 40´ presenta este cuadro que se llama “Navío de emigrantes”.

(Muestra el cuadro)

Ya el título es “Navío de Emigrantes”, o sea, no es de los que llegan a Brasil, no es de *inmigrantes*. Son los que emigran, los que están en tránsito. Es un cuadro de grandes dimensiones. Si se fijan, tiene una dirección hacia la proa y parece que estuviera mirando desde el puente del barco, con todos los personajes pintados en una misma tonalidad. Una de las características de este cuadro no es solo la tonalidad amarronada que tiene que ver con la tristeza, con el despojo, sino el hecho de que no hace hincapié en los rostros o en algún personaje que parecería heroico sino que más bien es un típico momento de un pueblo a la deriva que está en un barco que en principio parece dirigirse a ningún

lugar, salvo por una paloma que está por ahí y que estaría indicando la llegada posible de la tierra. Pero el momento que le interesa marcar a Segall no es el de una situación de esperanza o de llegada a la tierra, sino la situación de estar a la deriva.

Cuando Oswald de Andrade escribe sobre este cuadro, define a Segall como un "Heimatlose", que en alemán se traduce como "sin casa", "sin hogar", pero más que nada como "sin patria". Más que nada es una categoría política que se creó durante el nazismo para aquellos que eran despojados de una ciudadanía y de una situación de relación con una patria. Eran apátridas. Y esa es la condición de todos esos que están ahí en ese momento. Y según Andrade, el propio Segall era un *heimatlose*. Es una lectura muy distinta de la que harán otros críticos brasileños, que van a ver en Segall a una suerte de pintor brasileño, incorporado a la cultura brasileña, mientras que Andrade tiende más bien a despojar a Segall de ese lugar y a pensarlo como alguien que está a la deriva.

Sobre esto hay un escritor que me gusta mucho que se llama Joseph Roth, quien es un novelista judío del imperio austro - húngaro que se suicida en París. Él dice algo así como que en los 20´ para muchos de los judíos orientales el lugar prometido era Alemania. Pero allí se produjo una diferencia muy grande entre los judíos que ya estaban y se sentían parte de Alemania, y los que recién llegaban. Entonces él dice que uno de los lugares que empieza a ser la "Tierra Prometida", es Nueva York. Pero la característica, según él, de estos apátridas judíos que no tienen donde recalar, es la idea de que siempre hay un lugar al que huir. Siempre hay un lugar al que uno puede huir, tomarse un tren y escapar. Aunque sea en la situación de más adversidad. Y eso habla de esa errancia, de un pueblo que está sufriendo y que siempre tiene esa posibilidad última. Y dice que en el barco se corta esa misma posibilidad. En el barco esa situación del apátrida es sumamente grave, porque cuando uno está en un barco no tiene a donde huir. Marca muy fuerte el lugar de

desamparo que tiene el estar en la cubierta del barco, en ese momento, en viaje, yendo de ningún lugar hacia ningún lugar.

Entonces lo relacionaba un poco con cómo en esta visión no hay ningún idealismo con respecto a esa materia que se está mostrando. No solo se trata de un trabajo en el cual no establece, como observador, ningún tipo de mensaje para el espectador, ni hace ningún tipo de operación, sino que trabaja con una idea muy material de lo que está pasando, de esta situación de desamparo.

En el otro de los cuadros, digamos, se puede ver claramente el modo en que estaba pensando los puntos de vista.

(Muestra otras imágenes)

Ahí tienen ustedes uno de los dibujos que fue haciendo él cuando viajó en el navío. Por supuesto él era un hombre acomodado y no iba con los parias, pero eso no hacía que no compartiera el mismo destino, es decir, ser un *heimatlose*.

Ahí vemos el punto de vista desde arriba, desde una perspectiva que está totalmente quebrada, porque la dimensión de ese personaje que está al fondo debería ser mucho más pequeña y sin embargo es mucho más grande y domina con su mirada todo lo que está pasando con esos grupos de migrantes que siempre están retratados con la cabeza baja, en una posición casi fetal, como medio reconcentrados, en ninguna actitud heroica. Esto es importante, porque ahí está la falta de idealismo de la que habíamos hablado.

En el caso de este cuadro, Segall tiene una resolución parecida a la que hizo Picasso con las *Señoritas de Avignon*, que tiene que ver con esa especie de continuidad que se gene-

ra. Es decir, el borde de la mesa se va hacia el borde del cuadro, como si él estuviera metido, pero a la vez distanciado porque es una mirada un poco desde arriba.

En ese momento comienza a trabajar con nuevas técnicas y, básicamente, una de las cosas más fuertes que hace es trabajar con arena. Mezcla el oro con arena, y eso no es solamente una técnica (en el sentido de una invención de un pintor ante un problema de composición), es casi un concepto de lo que es esa vida. Porque la arena tiene que ver con eso de la orilla, de lo disperso. Hay toda una cantidad de asociaciones que uno podría hacer con la arena que van bastante bien con aquello que se está retratando.

A partir de este cuadro y el peso que tuvo este cuadro en la cultura latinoamericana y de la defensa que hubo alrededor de Segall, Antonio Berni hace en la Argentina un cuadro en homenaje que también se llama "Los emigrantes". La resolución es muy diferente, en relación a si uno la compara con la de Segall. Mientras en Segall los colores eran pasteles pero que tenían que ver con la grisura, con vidas que no se diferencian unas de otras, sino que todas compartían el mismo destino de total desamparo, en Berni, no. Berni retrata a cada personaje de una manera bastante clara, y compone con esos personajes una serie de conjuntos temáticos en los cuales no es difícil ver que hay un uso del símbolo totalmente idealista.

(Muestra el cuadro)

¿En dónde lo podríamos ver? Por ejemplo, el chico que está tomando la teta es un caso de esa puesta, pero más que nada la mujer que está ahí en primer plano, que no casualmente tiene un vestido rojo. No hay que ser muy sagaz para entender que ahí hay una suerte de mensaje en relación a ese comunismo que vendría a redimir esa materia,

a esos grupos. Además se supone que está embarazada y también con esa panza puesta en exhibición habla de una serie de valores: el futuro, la esperanza, que en Segall estaba bastante minimizado.

O sea, en ninguno de los dos cuadros (ambos figurativos) tenemos una apuesta radical con respecto a la relación forma-materia, como sí en Bataille. Pero sí dos tipos de tratamiento diferente, donde es claro, en uno, el gesto de darle sentido a ese destino, de darle una forma, un lugar; y por el otro, el de Segall, que es un gesto más vinculado al pánico, a la desesperación.

Pero podríamos ir un poco más allá de esta relación con la materia y pensar lo que habíamos visto la semana pasada respecto de la materia vinculada a los pies, y la cabeza vinculada a la idea. Si recuerdan, el texto de Barthes sobre el *dedo gordo* de Bataille se hacía algunas preguntas, como por ejemplo: dónde comienza un cuerpo, por qué esa partición fundamental entre lo que era noble y lo que era innoble, entre la cabeza y el pie.

Cuando venía para acá pensaba cómo a cierta materia le vamos dando cierto sentido. Por ejemplo, un mechón de pelos, que puede tener un sentido personal si tú mamá lo puso en un álbum cuando eras chico, o si es una reliquia de un santo. Y ahí se ve cómo una materia bastante abyecta como el pelo adquiere todo un sentido muy poderoso, un aura, a partir de que perteneció a un santo. Y solo dejaría de ser para vos una materia pura y desechable si no supieras que es el pelo de San Francisco de Asís, si no compartieras esa creencia de que hay ciertos materiales que a partir de cierta vida (la vida del santo) adquieren un sentido determinado. Son esas materias que dotamos de un aura a partir de una operación que tiene que ver finalmente con una creencia, con una idea de lo santo, del ídolo.

Si recuerdan *Blow-up*, la película de Antonioni, en un momento está tocando un grupo de rock y uno comienza a romper la guitarra. El público está mirando como hipnotizado y cuando tira el mango de la guitarra se arma un quilombo bárbaro entre la gente para agarrarlo, porque es una especie de gran objeto al cual se lo dota de un sentido que de por sí el objeto enseguida pierde. Cuando el protagonista agarra el palo de la guitarra y sale a la calle, lo tira, porque ya solo es un pedazo de madera. Pero en el momento del rito del recital era *el mango de la guitarra del guitarrista* y había que tenerlo y pelearse por él. Ahí vemos esa materia dotada.

En todos los casos esta idea de la creencia implica una concepción idealista, una trascendencia y la pregunta es qué pasa cuando esa trascendencia cae. Qué pasa cuando ya no hay santidad, cuando ya no creemos que haya santos, que haya un poder divino al cual le dedicamos la vida y que esa vida lo llene a uno de ese poder que lo agarra en todo el cuerpo, en todas las reliquias en las que están los santos, que van desde las uñas hasta el pelo o algo que vistieron.

Eso ha sido de alguna manera definido por la famosa frase de Nietzsche de “Dios ha muerto”, es decir, la idea de que esa garantía de trascendencia desaparece del horizonte de lo moderno y por lo tanto nos encontramos con ese “problema” de no tener ninguna finalidad suprema, trascendente, que dote de sentido a todos esos objetos.

Ese es un tipo de investigación al que se va a meter con mucha fuerza Bataille: los sistemas por los cuales uno va dotando ciertas materias de sentido. Nosotros habíamos hablado la semana pasada del caso extremo de Manzoni, con la obra “Mierda de artista”, que era mierda puesta en una lata y que estaba dotada de una suerte de magia que estaba dada por el mercado o el mundo del arte. Es decir, una cantidad de personas que tendemos a creer que en esa lata hay algo más que, generalmente, en el contacto cotidiano es algo abyecto y de lo cual nos tenemos que distanciar porque tiene mal olor,

porque nos molesta y que nadie tiene que tocar. Pero en el caso de Manzoni, eso mismo puesto dentro del mundo del arte de repente tiene otro valor, aparece otro sentido.

Este mecanismo, que de alguna manera es fundamental en todos esos primeros años del siglo 20^o, en muchos pensadores (uno puede pensar que Benjamin está pensando todo el tiempo en esta cuestión de la auratización de los objetos, de aquello que es cercano y lo convertimos en lejano por una serie de operaciones), es recuperado mucho por Bataille y los surrealistas.

Bataille y los surrealistas en general han pensado bastante la cuestión de una materia que no estuviera dotada de ninguna fuerza (ni siquiera de la del arte, que les parecía una fuerza ya exigua o en vías de extinción) que diera un poco de sentido al objeto. Entonces aparece lo que Bataille en su libro denomina “Materialismo bajo”

(Muestra el libro “La Conjunción Sagrada”)

Él ahí tiene un ensayo que se llama “El bajo materialismo y la gnosis”. Y lo que critica ahí es que siempre que hay algo bajo esa materia es trabajada desde una concepción Helénica. Es decir, una idea monista de que la materia y el espíritu van juntos y la materia se define por el espíritu. Éste dota a la materia de sentido y a la vez la pone en un nivel jerárquico. La materia, ustedes saben, estaba vinculada con el mal: a mayor materia, más mal. Y él dice que un leitmotiv de la gnosis es la concepción de la materia como un principio activo que posee una existencia eterna y autónoma: la de las tinieblas. Que no sería la ausencia de la luz, sino los arcontes monstruosos revelados por esa ausencia; y la del mal, que no sería la ausencia del bien, sino una acción creadora. A partir de ahí es que Bataille va a comenzar a pensar el mal y un montón de prácticas vinculadas con el mal y con lo bajo, no como ausencia de bien, sino como un poder en sí mismo. Y de

hecho escribe algunos libros como *La literatura y el mal* y una serie de textos donde desarrolla esta reflexión sobre aquello que en la cultura occidental ha sido considerado “bajo”. Por ejemplo tiene un libro, “El erotismo” donde justamente trabaja el lugar del erotismo en la historia occidental.

Bataille forma parte de un grupo surrealista en un principio, y es el grupo surrealista que rompe con Bretón, al que todavía lo consideraban demasiado idealista. Acá traje algunas obras para que vean lo que era la revista que tenía.

(Muestra la revista *Documents*)

La tapa no dice mucho en el sentido visual, pero sí tiene algunas cosas interesantes como por ejemplo el lugar que ellos le daban a la etnografía. Uno de los principales escritores era Michel Leiris y había toda una reflexión sobre la cuestión etnográfica muy fuerte. También se trabajaba mucho con fotos. De hecho, son fotos de un dedo gordo las que dan inicio al texto de Bataille, en esa enciclopedia bastante caprichosa que había conformado Bataille, con entradas como: el *lenguaje de las flores*, *materialismo*, *figura humana*, *polvo*... Un texto hermoso es “El polvo”, que justamente tiene que ver con esto de que la suciedad siempre va a estar, que el polvo persiste. Más allá de las que lustran y las que limpian, el polvo siempre se forma. Esta es una idea muy cercana a la de Duchamp cuando dejó el *Gran Vidrio* y le sacó unas fotos e hizo una obra sobre el polvo. “El polvo” es una obra que comienza diciendo que la Bella Durmiente está llena de telarañas y polvo, y no como se la encuentra el príncipe, blanca e impoluta. Es decir, Bataille estaba interesado en esos fenómenos de lo bajo. No le interesaba el cielo sino el polvo de la tierra. Siempre tenía ese gesto de inversión muy fuerte.

Y estos son textos pequeños que iba escribiendo a partir de fotos...

(Muestra otras imágenes)

Lamentablemente esta edición no tiene las fotos, que son bastante importantes. Como ésta que pueden ver acá...

(Muestra la imagen del dedo gordo)

...donde el dedo gordo aparece como totalmente auratizado, porque aparece como independiente, fijo en una imagen. Y ellos hacían mucho esto del juego de imágenes, de montaje. Algo que tiene que ver un poco con lo que pasaba en esa época, por ejemplo, el interés por el Jazz, por la cultura negra, que también era un interés por el cuerpo.

La cultura negra norteamericana estaba casi en sus inicios y se producían algunos viajes (que van a ser bastante típicos durante todo el siglo XX), de Estados Unidos a París. Entre esos viajes hay uno que es fundamental: el de Josephine Baker. Ella bailaba desnuda, de una manera increíble porque tenía el cuerpo súper elástico¹. Es un personaje clave y casi todos los escritores de la vanguardia escribieron sobre ella. Fue un personaje muy importante de la cultura parisina de los 20´ y de los *Años Locos*, del momento de gran explosión de las sexualidades, de las transgresiones, la droga, etc. Y Josephine Baker en-

¹ Josephine Baker estuvo en la Argentina dos veces. Cuando estuvo, Irigoyen la quiso prohibir. De todas formas, bailó e hizo un escándalo. Luego estuvo en la época de Perón y tuvo alguna relación con el peronismo y con Perón en ese momento.

tra en ese mundo como la promesa de un cuerpo diferente al cuerpo occidental. Ya habíamos visto que de alguna manera las vanguardias descubren que el cuerpo está sujeto a cambios, que es plástico y puede ser recorrido por nuevas técnicas y que se va modificando. Josephine Baker era un buen ejemplo de cómo se podía modificar, porque era un cuerpo liberado, sin represiones y sin vestido, como decía el Manifiesto Antropófago. Un cuerpo absolutamente diferente, y eso se mete en la presencia tan fuerte que hay en la cultura negra y del Jazz en el surrealismo.

(Muestras otras fotos)

Miren esa foto de arriba, que es un plano muy similar a un plano de la película *Entreacto*, en el que la bailarina está tomada desde abajo y se le ven las piernas, la cola y el *tutu*. Es como si estuviera bailando sobre un vidrio y se ve claramente la inversión del cuerpo y la celebración de la danza como un arte de los pies, como un momento fuerte del peso, en el cuerpo, que pueden tener los pies, y del tipo de creatividad que puede haber ahí.

Estos son todos *collages* que aparecían en la revista *Documents...*

(Muestra imágenes)

Este es uno sobre una película norteamericana que se llama *Verdes praderas*. Es una película que cuenta la Biblia, pero con personajes negros. Borges, que escribe un texto sobre esa película, se burla pensando qué pasaría acá si eso se hiciera con los gauchos. Borges en aquel momento tenía bastante admiración sobre esa cultura negra.

Y lo interesante es que esa foto del negro está puesta al lado de un manuscrito medieval del ángel Gabriel y a partir de ese tipo de montaje tratan de ver las relaciones entre el presente y el pasado. Y pensar, no tanto el presente y el pasado, sino el anacronismo y la relación que se produce, más allá del punto histórico en que cada imagen se genera.

Este método va a ser llevado bastante adelante por algunos escritores, no sólo por Bataille. Hoy en día, por ejemplo, un escritor como Carl Einstein está siendo muy valorizado y es bastante difícil conseguir sus libros. Einstein escribió un libro sobre la escultura africana en el momento en que había una explosión de ese tiempo histórico. De eclosión de esa idea propia del siglo XIX de que había un pasado que era menos, que era un poquito más atrasado o deficiente en relación al presente y a un progreso que llegaba hasta el presente donde había una suerte de explosión (en las exposiciones universales) de la tecnología moderna y de todo lo que el hombre había logrado.

Con las vanguardias eso vuela. La relación de las vanguardias con el tiempo es mucho más compleja y lo que hacen las vanguardias es destruir la noción de Progreso. Ustedes recordarán, por ejemplo, si leyeron el Manifiesto Antropófago, su parte final, la parte en la que se lo fecha: "en el año 374 de la deglución del Obispo Sardinha".

El obispo Sardinha, un hombre emblemático, venía con los portugueses y los indios se lo comieron, entonces lo que hace Oswald de Andrade es fechar el manifiesto a partir del día que murió el obispo. Hay varias operaciones ahí: primero, dejar de lado el calendario Gregoriano, que es con el que nos manejamos nosotros, de acuerdo a la muerte de Cristo, etc. Plantear otro tipo de fecha, y no solo plantear ese cambio (fechar el presente del Brasil de acuerdo al Obispo Sardinha) sino también poner el tiempo para atrás. No es que el tiempo comienza con el obispo, sino que nosotros en el presente estamos diciendo que ese es el pasado con el cual nos identificamos. Es decir, una suerte de lectura no

tradicional del pasado. La lectura tradicional sería la del calendario gregoriano o la del bicentenario. Andrade propone otro tipo de cronología desde el presente².

En la revista *Documents* también se va trabajando con estas series heteróclitas, trabajando con diferentes tiempos mediante montajes, estableciendo relaciones que pueden parecer muy poderosas. Es el momento en que el arte de occidente comienza a ver el arte africano y a ver en esas máscaras africanas no meramente una muestra de fetichismo premoderno, de primitivismo o de algo atrasado, sino que empiezan a ver el potencial de esas máscaras en contra de esa misma tradición occidental de progreso. El que mostró esto de forma excepcional fue Picasso cuando hizo las *Señoritas de Avignon*. En esta obra, lo más cerca de un "atentado anarquista en pintura", como dijo John Berger, Picasso va al museo de Londres, toma una de estas máscaras y la incrusta en una de estas señoritas. Entonces incrusta ese pasado primitivo en ese lugar y hace explotar toda la línea de tiempo progresivo que había sido uno de los mitos del siglo XIX.

Acá, en este caso...

(Muestra otra imagen)

(...) ellos toman unas máscaras rituales metidas con una cabeza de Judith de Holofernes de Lucas Cranach. Esas cosas le encantaban a Bataille³. Él diría que ahí Holofernes está gozando. En otra ocasión analiza un sacrificio chino, un tipo al que lo van cortando, y

² Además, Sardinha es un Obispo, algo que seguramente a Oswald le encantaba, porque era muy anticlerical, y le debe haber parecido que los indios habían *dado en la tecla*.

³ Bataille estaba fascinado con todos los sacrificios, fue un estudioso de los sacrificios Aztecas e hizo toda una teoría sobre esto: la teoría del Potlatch. Bataille trabaja sobre una economía que no es una economía del ahorro, sino del derroche.

vincula la idea de esa muerte con el éxtasis del cuerpo de esa víctima. Ese evento que él analiza va a aparecer muchísimo en la literatura latinoamericana: es un evento que analiza Bataille y que va a aparecer en Juan García Ponce, en *Rayuela* de Cortazar (hay un personaje chino que tiene una foto de ese suplicio) en Sarduy. Y en varios otros escritores que van a estar interesados en Bataille. El mismo Vargas Llosa tuvo un acercamiento a Bataille y escribió varias cosas.

Pero lo que me interesa es la manera de trabajar la historia con estas superposiciones y anacronismos que van creando una idea diferente de cómo relacionarse con el presente. Manera que es muy parecida a la de un historiador del arte llamado Aby Warburg que hizo un atlas de imágenes donde, saliéndose del discurso, lo que le importaba era establecer relaciones entre diferentes imágenes buscando analogías y ecos. Hacía unas especies de paneles, que él llamo "Atlas" que hoy en día están siendo revalorizados por los historiadores que quieren salir de esa cárcel del tiempo cronológico; del tiempo donde el anacronismo es un escándalo y el historiador tiene que poner todo en contexto. Y ver que en realidad el arte tiene una especie de recursividad totalmente diferente, una temporalidad totalmente diferente.

En estos juegos de fotos siempre estaba el interés por el "inconsciente" de Occidente. Esa máscara africana habla un poco de aquello que el Occidente reprime, de aquello que no quiere ver, que quiere considerar como pasado, como superado, como primitivo. En realidad esa máscara está puesta ahí para evidenciar una suerte de negación o de represión. Y este tipo de idea, de poner la mirada en eso, también tiene que ver con poner esa mirada en esa materia que está siendo objeto de la represión.

Algo como lo que sucede en Buñuel y Dalí en la idea del cuerpo que se expresa por primera vez en un desnudo. Pero no un desnudo artístico, mediado por esa mirada artística que lo neutraliza, sino como una explosión erótica que es incontenible. Recordarán que en *La Edad de Oro* hay una escena fascinante en la que hay dos personas haciendo el

amor y en un momento, un cura y otros personajes de la buena sociedad se abalanzan sobre la pareja para separarlos, y es toda una lucha para que no hagan el amor. Bueno, al surrealismo le interesaba ese momento, ese momento de explosión erótica que venía a hacer saltar por los aires una idea de sociedad. Recuerdo, justamente, a partir de *La Edad de Oro*, que hay una escena en la que el personaje chupa un pie de una estatua, un dedo gordo. Y este es un ejemplo muy claro de esta mirada hacia esta suerte de materialidad, y de buscar una forma que no es una forma que tiene que ver con lo que el artista hizo, sino por azar. Por el azar objetivo, o situaciones que se fueron dando que no estaban controladas por ninguna voluntad de forma. Y aquí tenemos estas fotos, a ver si logran reconocer algunas de estas cosas...

(Muestra algunas fotos)

El cuernito del Pan...

Sí. Y acá tenemos un boleto de tren doblado y puesto así... Son cosas que Dalí y Brassai iban encontrando y fotografiaban. Y al poner en el marco, que es siempre una idea de "esto hay que mirarlo, hay que prestarle atención a esto", que es una operación de alguna manera estética, hacen que nosotros miremos esto como si fueran esculturas. Son *esculturas involuntarias*. Por ejemplo, tiene esta que es la más abyecta, en donde la materialidad aparece de un modo más fuerte, que es la del chicle. Un chicle que alguien dejó pegado y ellos sacaron una foto. Y que al ser un plano tan en detalle, aparece una suerte de cosa un poco siniestra o más inquietante. Hay un punto en que, por un lado está ese efecto; y por el otro, en todas las figuras hay una tendencia hacia la curva, hacia la cosa

orgánica, que va a ser muy fuerte en el surrealismo, en contra de otras vanguardias que apostaban de una manera muy fuerte a la recta como esa voluntad de forma. Vamos a poner a Mondrian, por ejemplo: la idea de dotar de una suerte de geometría a la materia. Mientras que acá están esas formas que son un poco más libres, azarosas, indeterminadas. De hecho son involuntarias.

(Muestra otras fotos)

Esto no está en la revista *Documents*, pero lo puse porque Dalí participó bastante. Y tiene, por supuesto, en el acto de la fotografía, el objetivo no solo de enmarcarlas, sino de lograr también una cierta composición. Ahí había una cierta trampa. Por ejemplo, en la última, esa sombra y esa cosa que aparece como sugerida ahí ya hay una suerte de puesta en escena bastante elaborada, aunque ese objeto sea una “escultura involuntaria”. Ahí, entonces, el lugar del artista no está en el hacer, sino en captar, observar, enmarcar y darnos saber. No es que Dalí comió el chicle. O quizá sí, pero no es lo importante. ¿Qué es esto, entonces, más allá del chicle? No se puede hacer una interpretación idealista de esto. No es un movimiento de la gracia, ni nada espiritual o que se la parezca.

Entonces llegamos a esta imagen del acefalismo o de la acefalía. Ya ésta es una revista posterior a *Documents* y este es un dibujo de André Masson. Acá vemos a Bataille, Pierre Klossowski, André Masson, Roger Callois....

(Muestra más fotos)

1936, religión, sociología y filosofía. Y dos figuras: la del laberinto, la del hombre que se pierde caminando, del que nunca se puede dar una imagen del lugar en el que está y por lo tanto se tiene que guiar por los pies y el instinto; y el hombre descabezado, anti-iluminista, con el aparato intestinal a la vista, y una calavera en el lugar del sexo. En las manos tiene un corazón con fuego y un cuchillo.

Para cerrar lo de Bataille, veamos un poco lo del dedo gordo del pie. Él empieza con una frase importante para pensar esto que nos propusimos, que era ver la relación entre el pie y la cabeza. Y dice: “el dedo gordo del pie es la parte más humana del cuerpo humano”. ¿Y por que dice eso? Por que es el elemento que más se diferencia del elemento correspondiente del mono antropeide (chimpancé, gorila, orangután). Y esto porque el mono es arborícola y el dedo gordo le sirve para agarrarse, mientras que el hombre es el que baja del árbol y trata de mantenerse en pie. Toda la historia del progreso del hombre se vincula a esta idea de estar más elevado en relación a los pies.⁴ Y a partir de esa erección, empieza a ver que los pies se comienzan a ver de otra manera. Dice: “cualquiera que sea el papel desempeñado en la erección por su pie, el hombre, que tiene la cabeza ligera, es decir, elevada hacia el cielo y las cosas del cielo, mira su pie como un escupitajo como pretexto de que pone ese pie en el barro”. Esta imagen del escupitajo, nada agradable, va a ser central en esta idea de lo informe que tiene Bataille. Es decir, el escupitajo no tiene forma, o la forma que adquiere es la de una escultura involuntaria. Ahora bien, ¿es posible acceder a lo informe? Uno podría hacer, y de hecho lo ha hecho Rosalind Krauss, toda una historia del arte del siglo veinte a partir de la idea de lo informe. Es decir, de cómo hay en todo el siglo XX, en algunos artistas, una especie de apuesta de abrirse a un afuera en donde la forma está limitada o reducida. Por ejemplo,

⁴ Incluido Washington Cucurto. Si ustedes ven el primer libro que escribió, tiene toda una historia que va haciendo de abajo para arriba.

en Pollock, y pone el ejemplo de la horizontalidad de sus cuadros. Para pintar, Pollock ponía los cuadros en el piso. Y es evidente, digamos, que él puede pintar pintura, pero que no puede determinar el modo en que esas manchas van a quedar en el cuadro. Cosa que para un pintor clásico sería escandaloso, dado que la mano tiene que, de alguna manera, regular lo que pasa en la tela.

En el caso de Pollock había un *dripping* (un “goteo”) que estaba librado a lo que pasaba. De hecho, él podía caminar y hacer unas manchas que no estaban previstas. El lugar del azar era muy fuerte, es una marca. Una crítica que me gusta habla de la “poética de la indeterminación”, de trabajar con la materia de una manera indeterminada.

Este texto, que lo pueden leer acá...

(Muestra un libro)

... habla de los callos. Y fíjense qué temas para un filósofo como Bataille. Un personaje con una formación muy sólida y que escribe filosofía hace toda una disquisición sobre el dedo gordo y luego se pone a hablar sobre los callos de los pies. Algo que no es un tema filosóficamente digno, pero al que él le da bastante importancia y a partir de eso elabora toda una idea de cómo en la actitud física la especie humana se aleja tanto como puede del barro terrestre. Después, finalmente, termina haciendo una defensa del dedo gordo y, como conclusión (toda conclusión es bastante enigmática en Bataille) habla del fetichismo clásico del pie, de lo impúdico que era mostrar el pie en algunas sociedades y dice que “el sentido de este artículo parte de una insistencia en cuestionar directa y explícitamente lo que seduce, sin tener en cuenta la cocina poética, que en definitiva no es más

que un rodeo (la mayoría de los seres humanos son naturalmente débiles y no pueden abandonarse a sus instintos sino en la penumbra poética)". O sea que ese amor por el dedo gordo, que de alguna manera aparece con bastante fuerza en la novela del siglo SXIX, es algo que forma parte del secreto, de lo que uno guarda y mantiene en el mundo privado, y que ahora Bataille, subido al caballo del surrealismo, pone en escena. Y termina con este final un poco poético: "un retorno a la realidad no implica ninguna aceptación nueva, pero esto quiere decir que somos seducidos bajamente, sin ocultamiento y hasta gritar, con los ojos desorbitados: así desorbitados ante un dedo gordo". Es decir, es un tipo de seducción que se mantiene secreta, no tiene el lugar de la nobleza que tienen los ojos, los labios, etc.

Entonces, este problema de la materialidad aparece en el Manifiesto Antropófago de una manera muy fuerte a partir del acto mismo de comer, como un acto totalmente central. Y no solo comer comida, sino comerse al otro, comerse un hombre, que era una práctica muy común entre los indios tupinambáes.

Oswald Andrade trata continuamente de poner esa especie de lado oscuro de esa cultura y revalorizar la cultura del antropófago, en contra de lo que él llama una *cultura mesiánica*, que es esa cultura que nos promete un futuro en el cielo y a partir de ese futuro produce una especie de estado de servidumbre.

Ellos en la revista constantemente van a hacer una crítica de toda la ideología religiosa. Ya conté cómo en el Congreso de Antropofagia del 31 ´ tenían varias ideas (entre ellas la del "aborto") que eran opuestas a la iglesia. Por ejemplo, en la Revista Antropofagia tenían una cosa de remarcar. Ponían frases de Jesús: "Si ustedes me siguen, suyos será el Reino de los cielos" y le ponían de título: "Soborno". Es decir, la idea de que esa frase era un soborno, que era el soborno del mesianismo y de una vida futura que justificaba

todas las **properías** que se realizaban en el presente. Ahí hay una valoración de la cultura tupinambar en contra de la cultura que vino con los portugueses: la cultura católica, el mesianismo, la cultura de ese obispo que hicieron bien en comérselo.

¿Qué les pareció el Manifiesto?

A mí me gustó la referencia a Freud y lo de la locura: “Contra la realidad social, vestida y opresora, catastrada por Freud – la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin las penitenciarias del matriarcado de Pindorama”.

Claro, bueno, ahí está todo el discurso contra la degeneración. La idea de locura viene de la idea de degeneración, de lo que sale de la norma. Freud funciona como pivote muy fuerte. Él lo que vio es todo el peso represivo que había en ese discurso medido del siglo XIX. Se apoyan en Freud y en el manifiesto aparece citado varias veces.

Es una idea muy libertaria lo que aparece ahí. La idea de que todos esos elementos forman parte de una represión, de una sociedad normalizadora: la cárcel, los hospitales psiquiátricos. Asimismo, la idea de “complejos” me parece está relacionada con la culpa y con el pecado.

¿Cuando dice “contra la madre de los Gracos” qué significa?

Se refiere a un modelo de virtud romano. Uno de los grandes blancos del manifiesto es toda la cultura latina de la *Ley* y de la *Propiedad*. Y los Gracos fueron un modelo de vir-

tud romana, entonces se opone a ese modelo. La cultura latina es la cultura del *pater familias*, del padre como figura central, la idea del *ius*, de cierto tipo de justicia.

Nombra a Galli Mathias, también.

“Galimatías” es una palabra que tiene un origen muy extraño. El sentido de la palabra es de “algo confuso”, de “hablar enigmático e incomprensible”. Entonces, tiene que ver ahí con toda la idea del saber jurídico. Ellos están atacando una idea de la propiedad, de la familia. Cuestiones muy centrales de la cultura occidental. Por eso no es un movimiento esteticista, no le interesa plantear un debate en el terreno del arte estrictamente, sino en términos de los basamentos de esa cultura.

El Manifiesto Antropófago tiene, también, toda una reflexión en torno a lo que es una cultura periférica en el mundo de la producción de vanguardia.

Hay una idea totalmente errónea y básica y es que las vanguardias surgen en Europa y se desparraman hacia la periferia y la periferia imita de una manera simiesca lo que pasa en esas vanguardias. Esa es una visión totalmente unidireccional y muy simplificadora de ese fenómeno de las vanguardias. Y uno de los elementos centrales del manifiesto es repensar esta relación con la cultura europea, donde la cultura Brasileña o latinoamericana se come a esa cultura europea, toma lo que necesita y lo demás lo expelle como si fueran detritos. Y ahí hay varias partes: la primera y la más divertida es cuando dice “Tupi, or not tupi, that is the question”. En vez de “To be or not to be”. Agarra una de las frases centrales de la cultura occidental y la burla. Y la idea del *to be*, que es la idea del “ser” como una idea metafísica (porque acá lo que estamos viendo, de última, es una idea de

la cabeza y de la idea) es totalmente puesta en burla. Y algunas llegan mucho más lejos, porque no solo critica al mundo de Napoleón y de Cesar, al mundo imperialista que avanza conquistando, sino que en un momento dice algo muy poderoso respecto de la cabeza y del iluminismo, que es: "Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre." Nombra la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, que es el monumento al fundamento de la Modernidad y primero la llama "pobre" y después dice que sin la existencia del indio eso nunca hubiera tenido lugar. Lo que está haciendo ahí es criticar el propio universalismo de esa declaración. Ustedes saben que esa declaración ha sido muy criticada, sobre todo a partir de lo que queda afuera: las mujeres, para empezar; y los que no son propietarios. Él va atacando esa serie de documentos que son documentos centrales de la cultura occidental.

Aparte el inicia la frase con "sin nosotros" que también es una referencia a la otredad...

Exacto, y eso tiene que ver con varias cosas. Primero, con la interpretación que hace Oswald del descubrimiento del indio que hacen los europeos en la figura de Montaigne. Cuando Montaigne entrevista a los caníbales que vienen de Brasil queda muy impactado. En ese momento en Francia había un rey que era un niño y tenía un regente, y los indios lo primero que le dicen es "cómo puede ser que todos le presten obediencia a ese renacuajo, cuando nosotros en nuestra tribu solo prestamos obediencia a aquel que es más valiente" y después le dicen otra cosa que es genial: "cómo puede ser que haya gente tan rica y gente tan pobre y que los más pobres no agarren del cogote a los ricos ahí nomás y les quemen las casas". Obviamente Montaigne toma eso para hacer una crítica de la sociedad en la que vive, una sociedad basada en la propiedad, la diferencia de la

riqueza, una idea de poder diferente a la que tenían los caníbales. Y eso Oswald lo toma muy fuerte como un momento en que en la cultura europea se cuele de alguna manera una idea posible de una sociedad utópica, de una sociedad diferente. En la cual no hay diferencia de clases, en donde la idea del jefe o de la cabeza es totalmente diferente. Una sociedad sin Estado donde el jefe es un jefe que se obedece en la medida en que hace cosas para ser obedecido, y cuando hace algo que al resto no le parece lo dejan solo.

En fin, el manifiesto es muy complejo en ese sentido. Y a diferencia de los manifiestos que son a favor y en contra, acá hay cosas muy ambiguas, muy difíciles de desentrañar. Más porque juega mucho con el ensayo. Sin embargo, el tipo de expresión que tiene el manifiesto es totalmente aforística y totalmente de vanguardia. No es un discurso articulado, argumentativo, de la cabeza, sino que es una especie de batería de frases paratácticas, con relaciones en base al montaje que son propias de los manifiestos pero que acá están muy acentuadas. Es un manifiesto de los recorridos y los itinerarios.

Oswald Andrade después, en los años 50´, escribe un texto fascinante que es una tesis sobre el mesianismo, donde agarra toda la historia de Occidente para explicar lo que sería el matriarcado. Es una tesis totalmente delirante que presentó en la Facultad de Filosofía, pero que a la vez es genial. Y ahí vuelve y retoma la idea de la antropofagia. Entonces, él muere en el 54´. Y muere de alguna manera como un tipo que había sido muy reconocido en la época del modernismo. En la década del treinta queda como en la sombra, porque entra al partido comunista y queda un poco afuera de la cuestión. Y en el 64´, cuando se cumplen diez años de su muerte, comienza una revalorización muy fuerte, que es llevada sobre todo por Antonio Candido y los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, que vienen de la poesía concreta y también se interesan mucho en la obra de Andrade. Entonces hay una revalorización muy lenta que llega a una verdadera eclosión

cuando se pone en escena "O Rei da Vela" (una obra que Andrade había escrito y nunca se había representado) en el año 67´ de la mano de Zé Celso Martinez Corrêa.

Zé Celso pone esta obra con un sentido muy carnavalesco, muy burlesco, en plena época de la dictadura militar y acentúa ciertos elementos de la obra de Oswald que ponen de relieve el papel que los mismos brasileños están jugando en ese aparato represivo que se estaba montando. En torno a estas cuestiones, por lo general, siempre hay dos concepciones: están aquellos que creen que la culpa la tienen los de afuera, los yanquis, el imperialismo. Y están los que creen, entre los que me incluyo, que la cosa es más profunda y está muy relacionada también con cómo es la propia población. Y esta obra pone de relieve ese tema, pone el acento en el papel que estaba teniendo la burguesía brasileña a través de elementos de lo circense, de lo burlesco. Y toma algo difícil de pensar desde acá, que es la dificultad de Brasil de pensarse por fuera de la propia imagen que Brasil generó como país de la felicidad, turístico. Y fíjense el escenario...

(Muestra imágenes de la obra)

El propio escenario está trabajando con esa iconografía de lo brasileño. Pero esta obra no toma esto para condenarlo o para acusarlo, para decir: "¡Miren! El Brasil que muestran afuera, el Brasil falso". Sino más bien: "este Brasil también es verdadero y también nosotros pasamos por este Brasil, de alguna manera". Comienza la reivindicación de figuras como Carmen Miranda, que había sido muy defenestrada. Los que comienzan a hacer este movimiento (*Tropicalista*) a partir de esta obra, comienzan a ver en Carmen Miranda no meramente una brasileña que se había vuelto americana, sino una expresión de lo brasileño. Era mucho más complejo que simplemente pensar que era una alienada o una vendida, o lo que fuera.

En este escenario...

(Habla de una imagen del escenario)

... se toman muchas cosas que venían de la cultura de lo brasileño. Hay una frase de un poeta que es Olavo Bilac que dice: “**Crianza**, nunca nunca veras ningún país como este”. El poema de Bilac, obviamente, dice todo lo contrario de lo que sugiere la frase en este contexto. “Ama con fe y orgullo la tierra en que naciste. **Crianza**, no veras ningún país como este. Mira qué cielos, qué mar, qué ríos, qué selva. La naturaleza aquí perpetuamente en fiesta”. Bueno, acá lo que sugiere es totalmente lo contrario, la idea totalmente contraria al idílico “como este país no hay otro, y lo que vas a ver es diferente a todo”.

(Muestra otras imágenes)

Esto que ven acá es una maqueta, que luego va a aparecer en la tapa del disco *Estrangeiro* de Caetano Veloso. Y por qué Caetano pone esa tapa. Porque esta obra, cuando se puso, con toda esa carga de locura y de revolución dentro del teatro brasileño⁵, fueron a verla muchos de los que después van a hacer el *tropicalismo*: Caetano Veloso, Gilberto

⁵ Excursus: una vez me invitaron a un Congreso que hizo en San Pablo. Y cuando llegué los primeros que pasaron fueron cincuenta tipos del taller de teatro todos en bolas, pintados de indio, cantando “O Tupí, O no Tupí”. Después adentro, en el teatro, había una gran sandía y estaba el jefe de ceremonias que también estaba en bolas, pintado de indio, cortando la sandía. Y daban vueltas alrededor de los que hablábamos. La mayoría éramos del campo académico y pensábamos que era una conferencia seria y bueno... Era un quilombo. Se pusieron a jugar al fútbol en el teatro, todo muy delirante. Era muy bueno igual. Un clima muy raro. Me acuerdo que las primeras que hablaron eran norteamericanas que habían llevado todo un discurso, y este Celso, que estaba ahí en bolas, empezó a discutirles y era una situación muy rara para acomodarse en esa situación en la que el saber académico estaba puesto en cuestión por esa corporalidad misma.

Gil, Glauber Rocha, y Hélio Oiticica, que es un poco lo que vamos a hablar hoy para ver esta cuestión de los pies y de la forma.

Oiticica hace una obra que se llama "Tropicalia". De esa obra Caetano va a sacar el nombre para ponerle a su canción y a partir de ahí dar inicio al movimiento *Tropicalismo*. Es una obra espacial, una especie de instalación que es una suerte de laberinto. De vuelta, entonces, la figura del laberinto como una figura diferente a la de la racionalidad, la idea de los recovecos, de los caminos sin salida, de confiarse al instinto, a los pies. Y de hecho el trabajo con los pies es muy fuerte. Si ustedes ven el piso hay todo un trabajo con las texturas: de un lado hay piedritas, del otro arena, en otro lado hay tierra. Son obras que hay que recorrer descalzo. La frase a la entrada del laberinto dice "La pureza es un mito" y cuando uno entra en ese laberinto hay una televisión encendida

¿De qué año es?

1967. Esta obra tomaba una característica muy fuerte del Brasil. Brasil ya desde el Romanticismo, cuando los franceses escriben los primeros libros sobre literatura brasileña dicen "bueno, Brasil tiene algo que no tiene nadie" y que es el *trópico*. El trópico es la marca de lo brasileño. Oiticica toma la marca de lo brasileño y lo pone en un contexto totalmente diferente: el centro del laberinto. El lugar donde se devela el enigma en realidad es una televisión. La sociedad de masas, que en ese momento estaba explotando, pasa a ser el nuevo escenario en el que empezaban a dirimirse cuestiones estéticas y políticas. Y esto es la cuestión básica del tropicalismo.

La genialidad de Caetano Veloso y Gilberto Gil fue darse cuenta que a la dictadura había que combatirla en ese escenario de los media, porque en ese escenario se estaba jugando la cuestión de la sociedad brasileña, que era un dato totalmente nuevo. Mientras la militancia tradicional o convencional seguía pensando en una política o práctica política por fuera de los medios, las convencionales (salida de las fabricas, volantes, marchas, lo que fuera) ellos ya estaban interesados en lo que estaba pasando en la televisión y de cómo apropiarse de ese espacio. Empiezan a defender a algunos personajes como Chacrinha que era un payaso de la televisión muy conocido. Y ellos mismos tienen un programa que fue bastante polémico en su momento, y participan mucho en los festivales.

En Brasil la cultura se define mucho por la música popular y en esos festivales se definían cuestiones extra-estéticas, obviamente. Lo que hacen los tropicalistas es utilizar todo el repertorio del rock (no solo musical, sino también la actitud corporal, de vestimenta) para hacer explotar esas estructuras que estaban dadas. Y mientras Chico Buarque iba a cantar con su monito y su camiseta y su saquito, Gilberto Gil o Caetano salían disfrazados de una manera estrambótica que ponía todo en tensión.

Yo hice un análisis del cambio físico de estos tipos y uno ve al Caetano del 66', que es un Caetano de pelo corto y tímido, y al Caetano del 68', que parece un Hendrix tropical, y uno va viendo cómo van usando al cuerpo como un artefacto semiótico. De vuelta aparece la idea del cuerpo que no sabemos muy bien qué es, que a la vez es lo más próximo a nosotros y lo más extraño. Pero que podemos de alguna manera usarlo, en un sentido estético, político, etc. Que es lo que van haciendo ellos en sus propias performances.

(Muestra fotos)

Esto es "Una persona por vez", cuando se hizo en Londres, en la Whitechapel. Los animales típicos del trópico, unos loritos enjaulados, todo el juego de Oiticica. Y traje esto para mostrar no solo a Oiticica, porque hubo muchos artistas muy buenos en ese momento. Uno es Rubens Gerchman que empieza a interesarse por algo que los tropicalistas van a hacer mucho hincapié que es la "o cafona", para la cual parecería no haber traducción. Suele traducirse "saudade", que es parecido a "nostalgia", aunque yo entiendo que "O cafona" sería más bien algo así como "mersa".

(Muestra otro cuadro)

Es como un espejo, y él hace la Gioconda y los suburbios. Y la llama la "Lindoneia". ¿Qué es lo lindo de *lindoneia*? Caetano hace una canción sobre una chica que no tiene ninguna gracia, pero que en el momento en que la pisa un auto tiene cierto resplandor. Ahí tienen el modo burlesco en que usaban la "o cafona". De hecho Caetano cantaba canciones de músicos que serían como Leo Dan acá. Unos músicos que diríamos *abyectos, innombrables*. Había uno que se llamaba Vicente Celestino que tenía unas canciones tremebundas. Hay una que es de un campesino que está enamorado de una chica, pero la madre está en contra, entonces mata a la madre y lleva el corazón y el corazón empieza a hablarle. Canciones así, medio tremebundas, que Caetano hace, por un lado para criticar la noción de buen gusto como una noción central de los movimientos estéticos de ese momento, y por el otro, porque recupera una suerte de memoria afectiva, de cosas que escuchaba por la radio. No solo es un uso estratégico, sino que también hay cierta ligazón.

(Muestra otras fotos)

Y fíjense como se vestían. Ahí esta Caetano con esos dientes caníbales, con pantalón de hule, brillante. Y atrás están los mutantes con Rita Lee y en el medio una burla de la bandera brasileña, que dice “orden y progreso”, pero que no se refiere a la bandera con las estrellas sino a la cara de Caetano hecha bastante absurda.

Y todo eso está muy inspirado en Andrade. Oswald Andrade empieza a ser muy leído y citado en el momento en que los *tropicalistas* entran en la escena y, por un lado se enfrentan a la dictadura en los medios, pero también se enfrentan a los movimientos de izquierda. También se enfrentan a esos estudiantes a los que Caetano enfrentó en un recital muy famoso donde canto la canción “Prohibido prohibir” y se peleó con los estudiantes y le tiraron cosas. Ahí Caetano hace un discurso muy encendido donde les dice “si ustedes son en política como son en estética, estamos fritos”. Un poco marcando la idea de que era necesario ir en contra de ciertas ideas de la cultura. Por ejemplo, de la idea de que la guitarra eléctrica era un elemento foráneo, que la guitarra eléctrica venía a ensuciar lo genuino de la cultura popular brasileña. De hecho hubo una marcha contra la guitarra eléctrica.

Y eso que a ustedes les parece extraño, en la Argentina era muy común. En el momento del Rock Nacional había gente que decía que eso no era nacional, que era extranjero, que nada como el tango o el folklore. Cuando tocaba Manal o Almendra estaba esa idea de que estaban haciendo algo que no encajaba en ningún tipo de cosas: ni en los movimientos políticos y ni que hablar en lo que era el poder de la dictadura de Onganía, Lanusse.

(Muestra más fotos)

Entonces, ahí empiezan una serie de ideas muy fuertes con respecto a eso, y fíjense cómo Caetano utiliza esa agresividad en su propio cuerpo. Él, que por naturaleza es bastante agradable y suave, asume una posición muy agresiva. Hizo ese discurso y comenzó una suerte de radicalización del movimiento, que tiene su momento más culmine en un recital en Río de Janeiro. Ahí pone en una bandera que había hecho Oiticica, que decía “sea marginal, sea héroe”. Eso es prohibido por un abogado, que interpone un recurso en contra de esa bandera. Caetano es encarcelado, lo mismo Gilberto Gil, y después son mandados al exilio en Londres. O sea que el *tropicalismo* fue más un estallido, una cosa que estalló en dos años y en el 69' ya había desaparecido de la cultura brasileña.

Pero hay un punto muy interesante en cómo ellos retomaban la cultura norteamericana del rock y la iban rehaciendo y la iban replanteando en función de las cuestiones que pasaban en Brasil. Por ejemplo, agarrar a Gal Costa, que tiene una voz prodigiosa y tomar cosas de Janis Joplin, pero haciendo algo muy brasileño a la vez, donde nadie puede pensar que eso es una *americanización*. Asimismo, la gestualidad agresiva de ese rock que en un contexto como el de EE.UU. tiene un sentido, en Brasil, con la dictadura, tiene un sentido muy diferente. Lo mismo el cuerpo, el pelo, etc.

¿Hay alguna relación entre el tropicalismo y el situacionismo internacional?

Sí. Aunque no creo que conocieran directamente la cuestión del situacionismo, porque me parece que en el situacionismo hay un discurso muy nihilista y muy antimédicos, que en ellos no estaba. Esa sociedad del espectáculo no la miraban como algo negativo, como algo que debía ser atacado como tal. Más bien era lo contrario, era darle a entender a la

política de ese momento que no se podía hacer política sin tener en cuenta ese espectáculo, que la política y el espectáculo estaban unidos. Hay relaciones, pero también hay diferencias importantes, sobre todo con la obra de Debord

¿Tampoco en los métodos?

Sí, en los métodos en algunas cosas sí. Lo que pasa es que el situacionismo creó un repertorio muy *marcante* en todo lo que viene, pero creo que la idea de ellos en relación con el espectáculo es muy diferente. Y de hecho, el camino de ellos siempre ha sido formar parte del juego del espectáculo. En el caso de Caetano es bastante claro. Nunca hubo una idea de salir de ese mundo o de criticarlo desde afuera. Me parece que esa es una diferencia bastante fuerte.

Volviendo un poco atrás, cuando en el Manifiesto dicen “somos concretistas”, ¿que están queriendo decir?

Es una frase muy curiosa que no tiene nada que ver con el *concretismo* que surge en Brasil en los años 50, veinte o treinta años después del Manifiesto. Y lo que está es lo mismo de siempre: la materialidad, lo concreto, ir en contra de la idea, de la tradición iluminista, racionalista, de entender la idea. Lo concreto es eso, la materia del “bajo materialismo”, haciendo una interpolación con Bataille. Y lo que ellos ponen en ese momento es un poema en lengua tupí, que es justamente un poema donde está lo mínimo, don-

de no hay metáfora más allá de los elementos puestos casi en bruto. Como hace Oswald Andrade en los poemas que vimos la semana pasada.

En Oiticica tenés el caso de un artista concreto. Lo interesante de ver en Oiticica es cómo irrumpe el cuerpo en un momento de su obra, en qué condiciones y qué tipo de transformaciones supone. Da un salto en su obra que genera un tipo de corrimiento que la coloca bajo un nuevo signo.

Él sale del movimiento del concretismo en Brasil, que fue muy poderoso de la mano de las bienales. Oiticica es muy joven cuando se suma a las primeras exposiciones del concretismo, y sobre todo a la exposición nacional del 57'.

Puse un cuadro concreto para que vean el tipo de preocupaciones que tenía Oiticica en relación al trabajo con la forma, con los colores...

(Muestra un cuadro)

... con lo esencial de la pintura, con ir a eso esencial de la pintura cumpliendo con algo que había sido un programa de progreso en Brasil. Porque en el Museo de Arte Moderno, que se abre en 1948, la primera muestra que se pone es una mega muestra que se llama "Del figurativismo al abstraccionismo". Y ese era un programa muy fuerte, de una idea de evolución en pintura. La pintura debía despojarse de las figuras, de aquello que era ajeno a lo esencial que estaba representado esa idea de abstraccionismo, que era la pintura como forma, como color en el plano. Ir a eso que es lo mínimo. Y ahí él empieza a trabajar con un entramado filosófico que estaba atrás de toda esta idea que es la percep-

ción *gestáltica*: son diseños que trabajan con la noción de figura-fondo, la idea de la “buena forma” (es decir, las formas cerradas: el círculo, el cuadrado, el triángulo) a la vez tratando de generar, a partir de la fijeza, cierta idea de movimiento, el contraste entre los colores (que no están utilizados en un sentido simbólico sino retínico, material). Y en un momento, el tipo de trabajo de Oiticica con lo material lo va llevando a una serie de movimientos que tienen que ver con lograr salir de la idea del lienzo, de la forma tradicional del marco y del modo de exhibición del marco contra la pared. Y buscar, como en esta obra...

(Muestra “Los Bilaterales”)

... por un lado una cierta espacialidad de la pintura, que ya no depende de la forma convencional y es el mismo espectador el que tiene que asumir una actitud diferente, porque tiene que recorrerlos de manera distinta a que si uno fuera guiándose por la pared. A la vez, se supone que los recorridos pueden ser más variados.

A mi me parece que Oiticica va a ir avanzando hacia una espacialidad, va poniendo a sus cuadros en una espacialidad cada vez mayor. Pero el momento que es más poderoso es cuando sale del lienzo estirado y lo empieza a doblar, no siguiendo meramente una voluntad de forma, sino haciendo (como Dalí y Brassai) esculturas involuntarias. Ahí los plegados ya no siguen la voluntad del artista, sino lo que sucede en el cuerpo de alguien.

Y eso es lo que va a hacer en una obra de los años 60, que se llama “Los parangolés”, donde ya la tela está trabajada no solo a partir de esos pliegues, no solo sacada del marco, sino colocada en el cuerpo humano. Hay una especie de retorno del cuerpo humano, que no vuelve como figura, como representación. Es el cuerpo humano mismo que vive,

que late y que puede ir en contra de la obra, porque puede agarrar el parangolés y tirarlo a la mierda.

El modo en que el cuerpo entra en Oiticica es muy interesante, porque lo hace en una obra que a mi me parece su obra cumbre “Cara de Cavallo”, basada en un tipo de la fave-la *Mangueira*. Mangueria es un delincuente, en una redada policial sale corriendo, se sube a un auto, dispara para atrás y mata a uno de los policías. Pero tiene tanta mala suerte que ese policía, Le Coq, era uno de los líderes de la policía. A partir de ahí lo empiezan a perseguir de manera encarnizada. Lo persiguen hasta Cabo Frío, que es una playa que queda cerca de Río y lo acribillan con más de 100 balas. Y es interesante porque la policía lo acribilla como venganza. “Es la ley del perro”, como dijo un policía.

Oiticica queda muy impactado y en vez de tomar la figura de una heroicidad política, toma a este bandido de poca monta que se convierte en el enemigo público número uno y a partir de ahí hace esta obra, que es la primera obra en la que aparece el cuerpo humano en Oiticica. Tampoco aparece en un sentido figurativo clásico, porque no es un cuerpo pintado, sino que son las fotos que se utilizaron en los periódicos de esa época y lo que hizo fue una caja que se cierra con una tela de mosquitero de color rojo.

(Muestra Fotos)

Acá están las cuatro fotos de Cara de Cavallo y acá una bolsa, también roja, con un poema. “Aquí está y quedará contemplado su silencio heroico”. Oiticica es como que en ese momento ve lo que se está produciendo en Brasil. Es una obra del 66’, el golpe se había producido en el 64’, y lo que él está viendo es cómo se está montando un aparato represivo que está más allá de la ley, que es la “ley del perro”. Donde el hombre es sacado de

su naturaleza humana y convertido en un animal que debe ser cazado. “A la caza de Cara de Cavallo” es una frase que los diarios repiten mucho.

Yo hice un trabajo respecto del modo en que en los 60' empieza a trabajarse con cajas, en diferentes movimientos. Los minimalistas, sobre todo, trabajaron mucho con cajas. Pero cajas que siempre en los minimalistas son pura exterioridad, uno se mantiene ahí y son como enigmáticas.

(Muestra una imagen)

Oiticica empieza a interesarse por las cajas que hacen otros compañeros de él. Por ejemplo, Antonio Manuel, en un acto que vamos a ver ahora, que se llama *Apocalipopótese*

(Muestras otras imágenes)

...“Urnas Quentes”. Eran urnas que se abrían con un martillo y las quemaban, en la época de la dictadura. A propósito de la muestra Oiticica escribió: “Caja cerrada que es abierta a martillazos. Para poseer el código poético hay que violar la integridad del objeto-caja acabado. ACABAR CON LO ACABADO”. Es decir que empieza a ser muy programático y en este sentido ya no hay que pensar que hay una continuidad o una evolución con respecto a su concretismo previo, sino que hay otro camino. Una apertura a esa idea del azar, de lo informe, de lo material. Y el artista lo único que puede hacer, en todo caso, es construir el escenario, la posibilidad. Por ejemplo, con los parangolés él hacía el dibujo y las posibles direcciones de la tela, pero luego dependía de quién lo usaba. Además, el pa-

rangolés no solo era visual sino que tenía bolsillos donde había piedritas, cositas. Hay un juego táctil que solo podía tener el que estaba con el parangolés. También hay un juego que es diferente al orden de lo visual retínico que era lo central en el concretismo, que es un arte de la distancia, de la forma, de la reflexión. Cuando uno ve un cuadro concreto, uno tiene que buscarle la llave formal con el que está construido ese cuadro. No son cuadraditos nada más. Siempre hay una especie de llave constructiva. Y esa idea de construcción es obsesiva hasta el final de la obra. La obra se construye desde el inicio hasta que se da a conocer. Todo está totalmente regulado, no hay lugar para lo indeterminado. Si hubiera un manchón a lo Pollock el pintor concreto lo taparía, no lo aceptaría como tal. En este sentido Oiticica comienza a incorporar el cuerpo. Esta es una obra muy linda...

(Muestra la obra “Relieve Espacial”)

...con uno de los personajes que era muy cercano de Oiticica, que se llama “Mosquito”. A mi me gusta mucho esta foto porque me parece que muestra de una manera muy clara cómo el cuerpo comienza a entrar en la obra. En este caso está como espectador, pero este cuerpo va a utilizar muchas cosas de Oiticica.

Otro elemento que vamos a tener en cuenta es que son cuerpos de la favela, que tienen que ver con lo popular. Un tipo de corporalidad diferente que por lo general está fuera del mundo del arte. Oiticica, cuando fue a una exposición que se hizo en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, para mostrar los parangolés se cayó con todos los amigos de la favela de *Mangueira* y le dijeron que no podía entrar. Se armó un pequeño escándalo. Ahí Oiticica venía a cuestionar la institución del museo ya no en términos estéticos sino de clase.

(Muestra otra foto)

Esta es otra foto muy linda: Caetano con el parangolés. Fíjense que hablamos de lo táctil y lo háptico. Todo arte, toda pintura es táctil: la mano sigue el dibujo, pero la mano sigue al ojo. No pintamos con los ojos cerrados. Eso es lo táctil. Pero lo háptico es cuando la mano ya no tiene que ver con el ojo, sino que hace su propio recorrido, su propio recorrido táctil. Y ahí vemos, de alguna manera, que se puede ver el trabajo con las superficies que hacía Oiticica. De vuelta la tela tipo mosquitero, algunas otras que iba encontrando, y el lienzo de la pintura acá esta puesto como de relieve. Y el uso de los colores sigue manejando una línea muy concreta: turquesa medio claro con naranjas.

Oiticica tenía dos líneas de colores muy fuertes: los amarillos y naranjas, los cálidos; y el blanco. Los primeros los utiliza sobre todo en los parangolés, en el momento político fuerte.

(Muestra otra imagen)

Ahí tenemos una marcha que había en ese momento. Fue una marcha que tuvo una columna de artistas en las que estaban, por ejemplo, Gilberto Gil, Caetano, Dedé (la mujer de Caetano) Chico Buarque... Toda esa situación de sacar al arte de la institución, de abrir las formas del afuera, de ver qué pasaba en ese contacto con los cuerpos, está vinculado con lo que estaba pasando en la sociedad de Brasil en aquel momento.

En ese clima es que ellos arman un acto que se llama Apocalipopótese que es una palabra que crea Rogério Duarte, que mezcla “apocalipsis” e “hipótesis”.

(Muestra una noticia de un diario)

Y miren que interesante el título del diario: “El arte moderno ahora es del pueblo”. El *Diario Noticias* era el diario de Río, donde escribía Frederico Morais, que era un crítico muy importante y que de alguna manera auspiciaba eso que se estaba dando: sacar al arte del museo, ponerlo en la explanada, y que los artistas trabajaran. Ese fue un acto donde hubo muchos artistas y fue un momento de fiesta que se vinculaba con las marchas contra la dictadura. Pero lo interesante es que en Brasil, en el mayor momento de efervescencia política, los artistas se mantuvieron siempre en una suerte de tensión con el lenguaje estético. Cosa que acá en Argentina, en general, lo que pasó fue que el lenguaje estético se fue abandonando en función de un lenguaje directamente político.

Por supuesto que estas diferencias habría que pensarlas mucho. De hecho, ustedes fueron a San Pablo con Jacoby y ahí tenemos algo muy claro respecto de esta relación entre el lenguaje político y estético.

Claro. El tema de la bienal era arte y política. La obra era claramente una provocación, literalizando la cuestión política de las elecciones.

Para mí fue un cuestionamiento al estado administrativo que alcanzó el arte, donde ellos te proponen “Estética y Política” y que vaya uno y hable de “la política del cabello corto”,

cosas como medio *light*. Y Jacoby fue con la idea de “bueno, hablemos de política en serio: de lo que pasa de todos los días, de que hay que elegir”. Y de esa manera destruyó, o puso en cuestión algo que los curadores habían armado de un modo muy hipócrita: “vengan a hablar de estética y política, pero tampoco tanto”. Quizá ahí sea interesante ver en qué consiste el modo del trabajo con la estética. Ver cuál es el punto de lo estético en eso o si es una obra directamente política.

A mí me hacía acordar mucho a esto que organizó Oiticica, porque involucra mucho el color, el juego, la fantasía, como una cuestión subjetiva, la idea de la libertad.

Claro, y ahí estaría un componente estético. Sería la *aisthesis*. La partición de lo sensible que trae el arte: dispuesto ahí un poco en los colores de las remeras que usaban.

Igualmente, yo me refería a lo que ocurrió con el *Tucumán Arde* y toda esa época. Cuando muchos sienten que el mundo de la estética es insuficiente para decir lo que quieren decir y se pasan al mundo de la política. En Brasil eso no se produjo por varias razones. Algunas estéticas y otras extra-estéticas. Los movimientos de guerrillas en Brasil fueron movimientos muy reducidos, muy limitados. Surgen en un momento en que ya estaba todo muy jugado. Igualmente, hay referencias.

(Muestra una foto de Frederico Morais)

Este es el crítico Frederico Morais que se pone una capa con una imagen de Guevara, que se llama "Guevarcalia". Una mezcla de "Tropicalia" y "Guevara". Y ahí nuevamente lo que vos decías, esto de la tela floreada de un lado.

(Muestra otras imágenes)

Acá está el modo en que él está pensando las capas y los movimientos posibles, las diferentes torsiones que podían llegar a tener. Y por supuesto la confianza en la danza. En el arte del pie, es decir, en el hecho de que esto lo usen y lo pongan en movimiento y a partir de ahí generen esas sensaciones que puede generar el parangolés, donde ya no responde por el artista, sino por eso que hacen los que llevan la capa y lo que Oiticica ponía dentro de los parangolés, que eran como pequeños poemas o slogans: "Gevalucha, baby", "Estoy poseído".

(Muestra otras imágenes)

Y acá es cuando se muda a New York, cuando cambia el cuerpo. Ya no son los amigos de la favela, sino que son modelos norteamericanos.

(Pasa un film)

Estas son películas de Iván Cardoso.

La idea, en las próximas clases, es seguir con Oiticica, y ver algunas cuestiones de Flavio Carvalho.

Encuentro 3

Alberto Greco dibuja un círculo en el piso. Los happenings, las instalaciones, las caminatas. ¿Qué significa caminar en el arte contemporáneo?

Hoy vamos a comenzar con la tercera reunión. Básicamente vamos a ver la cuestión del *Tropicalismo* que habíamos comenzado hace dos semanas, con Oiticica. Hoy vamos a movernos un poco hacia la cultura de masas y la figura de Caetano Veloso. Lo ven ahí...

(Muestra una foto)

... con los pies para arriba, en una suerte inversión de la posición del cuerpo. Atrás está Gal Costa. Esta imagen es de un programa de televisión que ellos hacían.

Respecto de esta cuestión que estamos viendo en torno a las transformaciones corporales, me interesaba mucho trabajar hoy con la idea de moda.

Entonces, un poco habíamos hablado, en la primera reunión, de la plasticidad del cuerpo. De cómo el cuerpo humano tenía cierta plasticidad que le permitía transformaciones. Habíamos visto el pie de *Abaporu* y lo habíamos comparado con el *Pensador* de Rodin, que tenía toda la fuerza puesta en la cabeza. Y con las vanguardias habíamos visto que esa idea de que el cuerpo era plástico había tenido una cobertura científica bastante fuerte, en el sentido de que la ciencia ya comenzaba, no solo a internarse en el cuerpo humano, sino que tenía una serie de técnicas que le permitían ir modificándolo. Entonces el cuerpo dejó de ser un tabú, algo sin interioridad: la ciencia se apodera de ese cuerpo y lo desacraliza.

Luego habíamos visto el dedo gordo de Bataille. Es decir, ciertas focalizaciones en ciertas partes del cuerpo a partir de ciertas subversiones. La subversión básica sería esto que vemos acá en la foto de Caetano: los pies en la cabeza y la cabeza en los pies. Pensar con los pies, habíamos dicho. La idea de los *roteiros* en el manifiesto de vanguardia. Y en ese punto el cuerpo como un artefacto semiótico, el cuerpo del artista como un cuerpo que tiene un sentido, que trabaja con señales.

En algunos casos el cuerpo queda un poco en el segundo plano, pero en Caetano el cuerpo mismo es un lugar de experimentación donde confluyen muchas cuestiones. El cuerpo está sujeto a una serie de transformaciones donde elementos de la naturaleza, biológicos, adquieren sentido. Por ejemplo, el pelo, la barba, la ropa. Los sesenta son un momento en que hay una gran transformación en la vestimenta y en los cuerpos. Y eso se nota en los cuerpos que se pueden tomar como ejemplo haciendo una cronología para ver las transformaciones.

Entonces, cómo los cuerpos van siendo sujetos de todo tipo de manipulaciones, transformaciones, torsiones, de juegos de sentido. Y ahí entonces la pregunta de Barthes: ¿dónde comienza el cuerpo? Y Bataille que dirá que comienza en lo noble, en lo alto, y lo bajo, que es lo que se toca con la tierra, es siempre lo vil. Y de ahí que Bataille, que era un adepto a prácticas satánicas, empiece a hablar del dedo gordo, y a plantear que el dedo gordo es la parte más humana del hombre, la parte que lo diferencia del mono y le permite bajarse del árbol y caminar.

Habíamos visto, también, toda la preeminencia de la mirada en la cultura occidental. El recorrido por los museos, la actitud en contra del desplazamiento y sobre todo esta idea central de la cultura de las artes plásticas que es la idea de la distancia. Cuando uno entra a un museo el sentido que más utiliza es la mirada, y por lo general deja de lado los otros sentidos. Uno de los sentidos más clausurados, sobre los cuales pesa una prohibición muy fuerte, es la de no tocar. Sabemos que el "no tocar" es central en el museo,

aun cuando haya obras como las de Lygia Clark que exigen el contacto. Pero esa manipulación está prohibida por la museografía en el momento en que se apropia de esa obra, la pone en exposición y exige lo que exige todo museo: la distancia, la línea que separa.

Sobre todo esto se ha burlado mucho Duchamp. Un artista muy vinculado a lo táctil que también ha sido el artista más crítico del siglo XX en relación a la mirada. Duchamp hace una crítica muy fuerte de lo que es el *arte retínico*, el arte vinculado a la retina y a la pintura. Duchamp, una de las obras que hizo para un catálogo surrealista...

(Muestra una imagen de la obra)

... es una teta de goma espuma en la que puso un cartel que tiende a levantar esta prohibición. Duchamp hace esta obra y pone un cartel que dice: "por favor, tocar".

En la muestra de Duchamp que hubo en PROA se veía bien cómo es que cuando exponía las obras surrealistas, lo que hacía era incomodar al espectador. En una ponía sacos con carbón y el carbón iba tirando como una especie de suciedad. Le daba a los visitantes linternas para que recorrieran la obra. Por supuesto, a los artistas surrealistas les daba un poco de bronca lo que estaba haciendo Duchamp porque hacía muy difícil acceder a las obras. Pero la idea de Duchamp era justamente esa. Asimismo, en otra exposición, puso una especie de tela araña de hilos que iban impidiendo el paso.

Una cosa que se me ocurría, e impacta en la cultura visual argentina actual, es cómo el cuerpo, sobre todo el cuerpo femenino, se ha transformado en un verdadero fetiche vinculado sobre todo a la idea del culo. El culo como *la* parte del cuerpo como excelencia. Hay una verdadera obsesión, una consagración del culo en el centro de la cultura.

(Muestra dos fotos de la revista *Hombre*)

Se ve acá cómo al cuerpo de la mujer se le exigen toda una serie de contorsiones para que la cara y el culo aparezcan en el mismo plano. Esto me llevó a pensar un poco la idea de la cola en el arte tradicional.

(Muestra algunas imágenes)

Por un lado tenemos la figura de *Las Tres Gracias*, por el otro una foto de Man Ray, *La Venus Ante el Espejo* de Velázquez, en la cual cabeza y culo coinciden. Una resolución muy curiosa y muy elegante de cómo la violencia que se ejerce sobre el cuerpo no pasa porque el cuerpo esté sometido a una torsión inadecuada, sino por el espejo, que además es un típico adinámico relacionado con la figura de lo femenino. En una posición que además está inspirada en figuras hermafroditas que Velázquez había visto en Roma. En el caso de la imagen de Man Ray es muy fuerte el trabajo. Fíjense en “La Plegaria” la violencia a la que somete el cuerpo: vemos los pies, las manos y el culo en una especie de cono de sombra que no permite ver ninguna otra parte del cuerpo.

Ahí vemos los dos elementos que de alguna manera habíamos dicho que veníamos viendo desde la primera reunión. Un poco esta idea del cuerpo como terreno plástico, sujeto a ciertas modificaciones, reorganizaciones, distorsiones; y por otro lado, el cuerpo como un artefacto semiótico. Y en el caso de los surrealistas, con mucha insistencia en el cuerpo femenino. En este caso de Man Ray, llevando al cuerpo femenino a una cuestión más siniestra, más enigmática, con una sugerencia de sentidos bastante difíciles de determinar. Estamos lejos de la foto de la revista.

Un amigo una vez me contó que algo de esta obsesión de la que hablabas tenía que ver con el estadio homínido, en donde lo que el hombre veía de la mujer era esa zona. El hombre, antes de ser hombre, estaba más ligado al mono, entonces, al no estar de pie, ese era el punto de vista.

Sí. Seguramente hay alguna perspectiva psicoanalítica también. A mí me parece, sin embargo, que hay una idea muy básica de la violencia. Que hay algo ahí para romperlo, para causar dolor o goce. En las fotos en los kioscos de revista se nota claramente cómo está polarizada la cultura visual alrededor de la mirada masculina.

Pero en fin, era un ejemplo para ver cómo el cuerpo no tiene comienzo pero sí puede tener una serie de violencias que hacen que tenga algún comienzo, alguna jerarquía. Y me parecía muy curioso partir del cuadro de Velázquez para ver esa relación entre el culo y la cabeza. Hay una frase muy linda de Paul Valéry, para cerrar un poco esto, que dice que nada hay más extraño que nuestro cuerpo, que “es una figura extravagante llena de formas extravagantes, que casi siempre nos resultan incomprensibles”. Cosa que bastante se aplica a la foto de Man Ray, pero también podríamos pensarla en el dedo gordo de Bataille, en ese dedo que aparece como una protuberancia medio extraña, como separada del cuerpo, con una forma extravagante.

Entonces, la idea, después de haber visto un poco lo de Oiticica, es pensar un momento bastante particular de la cultura brasileña. Un contexto donde se da la dictadura, y al mismo tiempo hay una supremacía, en el campo cultural de los grupos que estaban vinculados a la izquierda, a ciertas ideas de cambio social. Es el período del 64’ al 68’. A partir del 68’ la dictadura comienza un camino muy represivo, de mucha persecución y violencia, y todas las salidas que se habían imaginado hasta ese momento fracasan estrepitosamente y comienza un período nuevo que tiene que ver con el exilio de muchos de los que participaron en esos movimientos (es el caso de Caetano Veloso, Oiticica, Chico Buarque, etc.). Y también es el camino de lo que se llamó “ego trips”, que es el momento de los caminos personales muchas veces vinculados a la droga, a la macrobiótica, al yoga, a lo que venga. “Ego trips” en una sociedad que se veía clausurada, cerrada, o sin posibilidad de cambio.

En ese período, 64'-68', aparece esa figura de Caetano que tiene el interés de que encarna en su propio cuerpo toda la serie de contradicciones que se estaban viviendo, y no solamente eso, sino que lo hace en un terreno sumamente significativo de la cultura brasileña que es la de la música popular. Y desde el escenario de los medios masivos, que también explota en ese momento. Los "medios masivos" (término que usa mucho McLuhan) transforman completamente el paisaje urbano, la experiencia de la gente, y hasta, si quieren, la misma situación de la militancia. En el sentido de que, frente a las formas tradicionales y convencionales de militancia, empiezan a aparecer otras formas vinculadas con esta explosión de los medios masivos. La obra que habíamos dicho establece un corte es la obra de Oswald de Andrade, "O rei a Vela", puesta por José Celso Martínez Corrêa.

Ahí vemos la tapa del disco...

(Muestra el disco)

... y ahí está Celso en el mismo escenario. Escenario donde se trabaja (y esto será fundamental en el Tropicalismo) con los *estilemas* de la cultura brasileña. Esto se va claramente en la figura de Carmen Miranda. Mientras algunos decían que era una figura artificial, extranjerizante, ridícula, los tropicalistas dicen que no, que hay ahí una operación con lo brasileño que es sumamente interesante, porque habla de la situación de lo brasileño en la cultura masiva.

Y esta es la tapa del primer disco que sacaron...

(Muestra el otro disco)

... como grupo. Donde vemos, también, el uso del cuerpo, de la vestimenta, con ciertas reminiscencias hippies. Fíjense la postura de Gilberto Gil con su bata, o Gal Costa todavía con el pelo cortito y un traje colorido. Y, como detalles significativos, la exhibición de las

guitarras eléctricas, o del bajo, como una suerte de provocación a lo que en ese momento era una polémica respecto de lo que debía ser la cultura musical. Había una fuerte tendencia a que la música brasileña tenía que ser una música nacional, popular, que se tenía que resistir a las influencias “foráneas”. Obviamente, poner esa guitarra ahí como un trofeo habla del movimiento que está haciendo *Tropicalia* con respecto a eso.

Otro elemento interesante es el hombre de bigotes, claramente mayor, con otro tipo de vestimenta. O sea que pertenece a otra cultura, no pertenece a la cultura juvenil de los demás integrantes del grupo. Y ese es Rogério Duprat, que es el arreglador del disco que venía de la música contemporánea. Venía del concretismo, trabajaba en una línea de música erudita.

¿Qué tiene en la mano?

Ese es un gesto muy duchampeano: tiene una pelela. Toda una declaración sobre lo que pensaban de la cultura brasileña en ese entonces. Lo interesante de Rogério Duprat es que él, viniendo de un grupo de música erudita, comienza acá a trabajar con los músicos que venían de la música popular, haciendo unos arreglos que eran muy novedosos. Y no solo Duprat, sino también otros músicos del grupo concreto que se llama “Musica Nova” comienzan a participar, como por ejemplo Eusebio Poncela. Y ellos, de alguna manera, van estableciendo el nexo entre esa música popular y la gente que venía del concretismo.

Ahora vamos a ver un poco una letra y trabajar lo que me interesaba hoy, que es ver el tema de la moda en el tropicalismo. Este tema es importante para nosotros en la medida en que estamos poniendo el énfasis en cómo se utiliza ese cuerpo, y la moda tiene el efecto de resignificar y de reorganizar la percepción que tenemos del cuerpo del otro.

Esta canción es interesante porque siendo la primera canción conocida o importante de Caetano, empieza con esta idea del caminar y con una suerte de frase que ha sido des-

pués muy utilizada en otras canciones, no solo de Caetano, sino también de otros músicos, que es la idea del “caminar contra el viento”. Y este caminar que aparece en la canción es bastante característico porque es un caminar por la ciudad en una situación para el cuerpo que es totalmente nueva, que es la del cuerpo conectado a una cultura global. Esto lo podemos decir ahora, pero ya en ese momento se ve que aquello que está percibiendo ese cuerpo a medida que va caminando por el corazón Brasil tiene que ver con esta explosión de la cultura, popular, internacional, con personajes como Flavia Cardinale o Brigitte Bardot. Y, básicamente, lo que Caetano hace es la primera mención a la coca-cola en una canción popular: “Yo tomo una coca cola/ ella piensa en casamiento/ una canción me consuela...”

Bueno, voy a poner la canción y dejo la letra para que la sigan.

(Suena “Alegría, Alegría”)

Bueno, mas allá de la ingenuidad de la canción que pueda parecernos hoy, es interesante esto de cómo va percibiendo todo, todas cosas que tienen que ver con la contemporaneidad de ese momento, que es el año 67'. Una suerte de collage de aspectos heterogéneos que parecen recortados.

A mi lo que me gusta de esta canción, viendo un poco hacia el futuro, es cómo en esa percepción, en ese caminar, está el cuerpo que se desplaza cada vez como menos territorial y más como un nodo de información, que es lo que nos pasa hoy en día. Nuestro cuerpo es cada vez menos territorial y más una suerte de nodo de diferentes informaciones. Hasta las cosas que uno lleva encima (un celular o un Ipod) lo convierten a uno en una suerte de estación móvil que puede percibir o llegar a percibir y recibir todo tipo de comunicaciones o mensajes de los lugares más insólitos. Uno es una especie de caja de percepción de situaciones no solo locales, sino internacionales. Acá es un momento de inicio, pero sí aparece la televisión como una suerte de cifra de todo eso. Hasta qué pun-

to, entonces, todas estas tecnologías que están apareciendo no están cambiando nuestra propia percepción y el modo en que el cuerpo se va modificando hasta el punto que esas tecnologías cada vez mas tienen que ver con devenires propios del cuerpo. Por ejemplo, el Ipod tiene una relación inmediata con la mano, está hecho según el modelo de la mano. Y ese es un punto sobre el cual voy a tratar de volver en la próxima reunión.

Nos vamos moviendo por ambientes que están llenos de información. El aire mismo ya tiene toda una carga informativa bastante fuerte que se ve claramente en el uso de Internet wi-fi. Esa computadora, en cualquier lugar puede captar todo tipo de información que uno nunca sabe muy bien de donde viene. Como si estuviera transportándose por el aire.

Entonces, esta es una canción del movimiento a partir de un cuerpo por la ciudad. Con algunas frases como “nada en el bolsillo, ni en las manos” (que es una cita de Sartre) y otra serie de referencias Caetano está dando cuenta de una cultura. Y si uno la compara con las canciones de ese período, se nota que trae un tipo de repertorio de información completamente novedoso en relación a las canciones que dominaban en ese momento en Brasil, que eran o las canciones de amor o el bossa nova, o de protesta, pero siempre con un repertorio más natural. Esta es una canción totalmente artificial en toda la información que trae.

Es una canción del movimiento, del desplazamiento, y es de las primeras canciones en las que Caetano tiene éxito. Ya después, para el primer disco, va a hacer una canción que se llama “Tropicalia”, que es el título que toma de la obra de Oiticica. Acá la idea del montaje continúa, pero no ya a partir de una percepción en movimiento, sino a partir de algo que es fijo, que va a ser la construcción de un monumento. Vamos a escucharla ahora...

(Suenan “Tropicalia”)

El título que toma de la obra de Oiticica no tiene relación directa aun cuando la canción está llena de citas: a Carmen Miranda, Chico Buarque y La banda; Iracema, que era una india que era la heroína de una novela de José de Alencar, que fue un novelista romántico⁶. Después está el *fino-da-bossa*, que era un programa de bossa nova que tenían Chico Buarque y Carmen Miranda. Sin duda hay una cantidad de referencias, y entre las más importantes está la mención al “planalto”, las planicies centrales del país. Ese planalto central es el planalto en el cual se construyó Brasilia. Ese monumento que va construyendo la canción, a través de fragmentos, por medio del montaje, está construido en ese mismo lugar en que se hizo la gran capital moderna de Brasil, que se terminó en el año 59-60. O sea que de alguna manera, esta canción, 17 años después, es una suerte de balance de todo eso que había sido el proyecto del “Gran Brasil” moderno, el Brasil desarrollista, el Brasil que iba a tener una ciudad absolutamente moderno como es Brasilia, y que terminó estrepitosamente con la dictadura del 74’, que continúa en el momento en que él hace esta canción.

Después hay otras citas menos importantes, pero que hablan un poco del modo en que el *Tropicalismo* va construyendo la percepción a través de la cita. Las obras de arte tienen que ver con esta idea de que lo que nosotros percibimos no es algo natural, sino que está construido a través de un *bricolage* de lo que empieza a ser una cultura masiva, que es lo que se ve en “Alegría Alegría”: con restos de la percepción que él recicla va armando una canción que de alguna manera habla de una apertura. Una apertura que en realidad en la música de ese momento estaba negada.

En esta canción (si en “Alegría Alegría” es el sujeto como nodo y un cambio total de la cultura) la situación es mucho más de fijeza, a partir de lo que es lo fijo por excelencia: el monumento. Si hay una figura de la fijeza y del lugar del asentamiento es la del monumento, y todo lo que implica auráticamente. Todo un objeto en el cual nosotros depo-

⁶ Iracema es además un anagrama de “América”.

sitamos una reverencialidad, una suerte de organización urbana, espacial. Y en realidad, Caetano en esta canción va a hacer un monumento que es un anti-monumento. Tiene características que son bastante raras para un monumento, bastante incompatibles. Por ejemplo, tiene una gran interioridad en donde hay una pileta que tiene “água azul de Amaralina”, que es una playa de Bahía. Y tiene un personaje que es una figura un poco monstruosa que es esta figura de papel crepé de plata. Y fijense que usa dos materiales de diferente orden: un material noble como la plata, y un material barato, muy moderno en ese momento, que es el papel crepé.

Y aparece nuevamente el montaje, marcando una situación de imposibilidad o de escándalo: *sonriente, fea y muerta*. Tres adjetivos que en realidad son incompatibles entre sí. Aparte fijense cómo va construyendo ese emblema del monumento. En la mano derecha tiene una rosa, y en la mano izquierda tiene un revolver. “En sus venas corre mucha poca sangre”, de vuelta el mismo tipo de tensión a partir del montaje.

Entonces, este es el modo en que el *Tropicalismo* viene a hablar del Brasil de ese momento: a partir de una alegoría hecha con los materiales del Brasil contemporáneo. Es una alegoría de un Brasil donde esa modernidad no pasa por la limpieza, la transparencia o la racionalidad que tiene Brasilia (hecha con un esquema muy racionalista de ciudad moderna) sino que es una modernidad hecha de restos, de cosas de mal gusto, de cosas que no encajan. Una suerte de montaje de cosas, donde la figura más fuerte en vez de la figura del proyecto, de lo diáfano, de lo transparente, es la figura de la muerte, de los buitres, de la pobreza: “E no jardim os urubus passeiam/A tarde inteira/Entre os girassóis...”. De vuelta el contraste entre el urubu y el girasol.

¿Está hablando puntualmente de Brasilia, verdad? Por que el monumento está en el planalto central, el monumento es Brasilia.

Si, claro. Es una suerte de desplazamiento simbólico de lo que es Brasilia. Cuando uno empieza a escuchar la canción primero aparecen los aviones y los camiones, que son un símbolo muy pegado a Brasilia. Brasilia se construyó en un lugar muy aislado y muchos de los materiales se fueron llevando en avión. Dice "aponta contra os chapadões". Chapadões es el lugar donde esta hecho Brasilia. "Meu nariz", ahí el cuerpo... Y luego: "Eu organizo o movimento/Eu oriento o carnaval/Eu inauguro o /onumento/No planalto central". Sí, va a ser Brasilia. Y después cuando empieza, empieza con la choza, un elemento más vinculado a la pobreza que a la riqueza. O si querés a la cultura indígena. Connotaciones. Pero ninguna que sea la de la propia Brasilia. Entonces empieza a hacer como una suerte de reemplazo y sustitución, en donde en vez de encontrarnos con esa ciudad moderna nos encontramos con una puesta de la alegoría del Brasil de ese momento. Un poco la idea me parece que pasa por ahí.

La instrumentación también es muy buena. Hay toda una orquesta que le da un toque muy bueno a algo que no encaja dentro ni de lo que sería el rock ni la música popular brasileña.

Esta canción inaugura un poco el Tropicalismo, que tiene una duración muy breve de dos o tres años, hasta el momento en que se endurece la dictadura brasileña. Ahí, la propia idea del *Tropicalismo*, que es la de ocupar los medios masivos para devolverle a la dictadura brasileña una imagen diferente de Brasil, una alegoría anti-estatal, anti-gubernamental, antidepresiva, cae. Sin embargo, durante este tiempo, lo que hicieron fue bastante novedoso.

Mientras, muchos de los grupos políticos, sobre todo de izquierda, sostenían otro tipo de militancia más convencional, cosas que de por sí estaban bien, pero que no tenían en cuenta que la televisión se estaba transformando en el escenario del espacio público brasileño. Y no solo eso, sino que la música, con todo ese carácter tan poderoso que tiene

dentro de la cultura brasileña, iba a ser un lugar de lucha, de disputas con respecto a la relación entre estética y política.

¿Niemeyer iba para otro lado?

Sí, Niemeyer en ese momento había hecho algunos edificios de Brasilia, y siempre estuvo vinculado al Partido Comunista, a una izquierda muy tradicional. De hecho, él terminó haciendo obras como el Memorial de America Latina, o el Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi, que en mi parecer son espantosas. Todos esos grupos, no se él en particular, no veían con muy buenos ojos en general lo que estaba haciendo el *Tropicalismo*, que tenía una cosa muy ambigua, muy ambivalente con respecto a la cuestión política. Ambigua, digo, porque en este momento en que Caetano estaba haciendo esta canción, había canciones de protesta que eran muy conocidas y hablaban claramente de un mensaje político, de lo que había que hacer, del sueño de un Brasil diferente. Y si uno lee esta canción, nada de eso aparece muy claro. No hay ningún tipo de mensaje en el sentido que podría haber en una música de protesta.

¿Y que pasaba con la bossa nova?

La bossa nova en ese momento sobrevivía un poco en Chico Buarque, en La banda. La primera época ya había cumplido su ciclo y aparecía una bossa nova un poco más de protesta, con algunos personajes que después pasan al *Tropicalismo* como Nara Leão, por ejemplo, pero ya había pasado su momento más importante.

Era un momento muy vertiginoso. Tom Jobim era un músico muy importante, junto con Chico Buarque. Y lo que se hacía mucho en esa época eran los festivales. Los festivales eran muy poderosos. Se pasaban por televisión y aparecía Geraldo Vandré cantando una canción de protesta, músicos como Sergio Ricardo que rompen la guitarra y se calientan con el público, y Caetano tiene todo un caso donde se pelea con el público de una manera muy fuerte.

Los grupos de izquierda veían al *Tropicalismo* como un movimiento alienado, un movimiento que estaba entregándose a los medios masivos, a la cultura *cafona*, de mal gusto. Ahora, esa cultura de mal gusto está claramente usada en esta canción. Todo eso del papel crepé, los cocoteros, Carmen Miranda, todos los símbolos que tenían que ver con esa cultura *cafona*, de mal gusto, el Tropicalismo lo usó de una manera estratégica y por otro lado de una manera vital.

¿Alguna cosa más sobre la canción?

Ahora, esto es cultura *cafona* pero solo por sus referencias literarias. Musicalmente es de vanguardia, es como escuchar los Beatles en ese momento.

Más o menos. Ellos hacen una canción que se llama "Corazón Materno", que era la canción de un tipo que se llamaba Vicente Celestino, un tipo considerado como lo peor. Cantar eso era hundirte, y ellos reivindican a Vicente Celestino. La letra es sobre un campesino que mata a la madre, le saca el corazón y se lo va a llevar a la amada que le había pedido el corazón de la madre, y cuando va con el corazón, se tropieza, el corazón se cae y le empieza a hablar al campesino. Es terrible.

Entonces, ahí hay un punto que para mí es central y vamos a ir viéndolo un poco ahora: cuál es el uso que hacen de esta cultura *cafona*.

(Suena una canción de carnaval)

(Habla mientras suena la canción)

Ahí está Chacrinha. Una especie de Pepito Marrone de la cultura brasileña. Caetano fue a ese programa con vestido de bananas. Usaban mucho el mal gusto.

Imagínense a un militante de izquierda en plena dictadura, si veía esto le agarraba una cosa muy difícil de digerir. Una especie de banana en mal estado. Es bastante fuerte de

repente. Este tipo, un cantante súper popular, en un momento en que la política brasileña está en un momento muy tenso va apareciendo en estos programas, haciendo estas canciones. Es un nivel de ambivalencia muy grande en relación con lo que se pensaba que podía ser una música de protesta o más comprometida.

Y ese uso del mal gusto es fundamental. Los poetas concretos que eran muy cercanos, usaban el mal gusto en contra de la cultura dominante, de la belleza como valor. Es decir, es una típica operación de vanguardia. Lo bello es el enemigo: lo social bien comportado, lo que tiene consenso. Y a partir de ahí empezar a socavar ese consenso y a criticar esa noción de lo bello que es una noción tan *civilizada* y empezar a destruirla. Hay una estrategia del uso de lo feo. Pero ese uso, que sería un uso estratégico, siempre tiende a dar una sensación de que el artista tiene una cierta distancia con eso que está haciendo. En el caso de Argentina, por ejemplo, hay un caso muy concreto que es el de Puig. Él utiliza las películas y a la cultura de masas para oponerse a la alta cultura. A mi eso me parece muy limitado como visión, me parece una visión en donde Puig y Caetano aparecerían como con cierto cinismo, sin percibir que en realidad ellos no solo están viendo en ese mal gusto una especie de valor estratégico, sino que también están viendo una suerte de reservorio de sensibilidades, de afectos, de memoria. Porque la memoria de Puig está hecha de las películas que vio, no es que vio las películas para estar en contra de Borges. Sería muy pobre ese uso. Y lo mismo pasa con Caetano. No es que Caetano está usando esta canción solamente para irritar al buen gusto musical, (incluida la bossa nova), sino también recuperando un aspecto que bien podía tener que ver con la propia formación de Caetano, que es una formación hecha en la radio. A veces los críticos tendemos a hacer este tipo de clasificaciones cuando en realidad algunos artistas como Caetano están por sobre esas clasificaciones. Los tipos están en un nivel de sensibilidad tal que están usando todas las energías de lo que tienen a mano, y dentro de esas cosas que tienen a mano son las canciones de Vicente Celestino, (que evidentemente a él le encantaban, porque no solo las cantó en el *Tropicalismo*, sino también en un disco muy

reciente que es un homenaje a Federico Fellini). Ya el aspecto polémico del *Tropicalismo* se acabó, pero él sigue insistiendo en que esa canción tiene algo. Esa historia del corazón de la madre que reta al hijo que mató a la madre para sacarle el corazón, en esa truculencia, en esa cosa totalmente extrema, puede haber algo que tiene un valor.

¿Además Caetano es de un origen muy pobre, no?

No tanto. El viene de la zona que rodea a la ciudad de Salvador. Es hijo creo que de un cartero. Es de una típica clase media provinciana, con una infancia vinculada a la cultura de la radio y después, cuando se muda a Salvador, ahí empieza la gran movida Modernista con todos los cráneos paulistas. Todo ese caldo que se forma ahí hace que Caetano tenga esa capacidad de pasar por diferentes repertorios y diferentes secuencias. Es un tipo que puede estar haciendo una adaptación de un poema de Augusto de Campos de la poesía concreta y esta canción popular. Tiene esa capacidad de pasar por diferentes registros y a veces de cruzarlos.

¿De qué año estamos hablando?

Principios de los 60'. En ese entonces lo que se da es el encuentro entre los Bahianos y los Paulistas. Esa cultura de punta de Sao Pablo, con la música contemporánea de Rogério Duprat, la poesía concreta, los mutantes y los bahianos, que tenían esa especie de doble valencia. Esa capacidad de ir por registros diferentes.

Fíjense, además, que el cuerpo como artefacto semiótico se ve claramente en la canción *Tropicalia*. Allí tenemos la comprensión de que en una cultura en plena dictadura, el cuerpo y la performance del cuerpo tenían un papel central para otorgar sentidos y para marcar políticas. Eso se ve mucho en el uso de las ropas que tenían ellos, y en lo que fueron algunas producciones. Fíjense acá, algunas producciones...

(Muestra imágenes)

Este es el momento “Prohibido, prohibir”. Miren el collar de dientes que usa Caetano. Materiales tipo plástico, bien modernos, bien de los 60´.

(Muestra otra foto)

Acá Gal Costa, divina, en una producción de modas.

Lo que me interesa a mí, y es lo que voy a tratar de trabajar un poco ahora, es que ellos reconocen a los medios masivos como el lugar de la escena, el lugar donde deben hacer la performance. Entienden que los medios masivos definen una imagen de Brasil, y a la vez, los medios masivos, imponen a partir de la moda, a partir de los trajes, una lógica táctil que va en contra de la distancia que imponen los medios masivos en general. Por ejemplo, cuando uno ve una foto como esta...

(Muestra una foto)

... fíjense los adminículos que usan, y que llaman a cualquiera que mire esta foto al tacto. A uno le gustaría acariciar la piel, o las botas, en ese juego entre el cuero y las plumas. Tienen esa característica bien táctil que ellos van a acentuar de una manera muy fuerte. El uso del brillo, también, que habla de la mirada.

(Muestra otra foto)

Fíjense Caetano ahí. ¿Por qué utiliza ese collar? Los diferentes materiales de la ropa, los ornamentos no funcionales: cuero, dientes de plástico y, lo más táctil de todo, que son esas plumitas. La distancia de la televisión nos lleva a esa tensión. Es decir, mediante la moda iban haciendo un uso muy peculiar de la lógica que se iba imponiendo y que fue la que finalmente se impuso, que es la lógica del espectáculo. Ahí ellos iban intercediendo ciertas distorsiones.

(Muestra otra foto)

Ese es el programa de televisión. Ahí esta Caetano con los pies para arriba, en la cabeza.

Vamos un poco a la cuestión de la moda. Sobre esto me gusta mucho una entrevista que le hizo Augusto de Campos a Caetano. Campos le pregunta: “¿Qué es el tropicalismo: es un movimiento musical o un comportamiento vital? ¿O ambos?”. Y Caetano le dice: “Ambos. Y más aun: una moda. Encuentro divertido tomar esto que estamos haciendo como *tropicalismo*. Toparse con ese nombre y pasear un poco con él. Lo encuentro divertido”. Entonces, la pregunta que yo me hacía, además de pensar la relación entre la moda y el cuerpo, y cómo la moda va modificando nuestro cuerpo, es lo que en ese momento podía llegar a ser la moda y lo que es hoy.

Walter Benjamin tiene una frase muy famosa y bastante difícil de entender que dice que “La moda es el salto del tigre en las arenas de la clase dominante”. En ese momento es claro que la moda tiene un carácter de corte. La moda en Occidente, en el período moderno, ha sido una suerte de vestimenta (sobre todo en el hombre) que ha llevado al uso predominante de los negros y los grises. Las ropas no coloridas, la exclusión del color. Tal como lo plantea Simmel, que habla de la uniformidad que le gusta a la moda.

El uso del color, en este momento, por el contrario, de alguna manera establecía una suerte de corte con un uso más bien opaco de la vestimenta, de un uso homogéneo, ofi-cinesco. Estos tipos empiezan a abrir el terreno de la vestimenta a tal punto que llegamos hoy a que nos parezca difícil entender que hay alguna especie de norma.

Y Benjamin no solo habla de eso. También tiene una definición que me gusta mucho: “El fetichismo sucumbe al sex-appeal de lo inorgánico, escenario vital de la moda”. Es decir, cómo el cuerpo puede tomar ciertos elementos que vimos ahí (el plástico, el brillo, las

plumas) y dotarlo de esa especie de sex-appeal, de erotismo que sería lo central de la moda”.

O sea que el *Tropicalismo*, cuando Caetano dice que es una moda, se pone en ese lugar de la moda en tensión con otras prácticas. Y de alguna manera en varias canciones hace alegorías donde busca objetos que tienen que ver con la moda, con lo que se consume en ese momento, con lo que está en la moda en ese momento y con esos objetos arma imágenes alegóricas entorno a lo brasileño.

Ahora, ¿por qué la moda? La moda, diría yo, es un medio para ligarse con el tiempo. Con un tiempo más actual. Es decir, en vez de rechazar la moda, de ponerse en una posición de resistencia, ellos pasan por la moda, porque pasar por la moda implica pasar por una contemporaneidad. Por ejemplo, así como vimos el uso de las citas, el *Tropicalismo* hizo también todo un trabajo de imitación, que en general es un concepto degradado dentro del mundo de la dimensión artística.. Y ellos muestran que la imitación puede tener un carácter dinámico. Eso se ve en el uso que ellos hacen del *hipismo*, algo que se ve en Gal Costa, que es transformada en una especie de Janis Joplin brasileña. Entonces, ellos hacen una imitación de la moda de lo que en ese momento era lo más actual (las vestimentas hippies) pero en un contexto brasileño donde todo eso tiene un sentido muy diferente al que podía tener en EE.UU.

También hay alguna vinculación con el carnaval.

Claro. De hecho Caetano va haciendo una música para cada carnaval. Y lo que usa mucho para esas músicas es el trabajo con el lenguaje, que le venía del *concretismo*. Aparece, entonces, esa especie de circuitos que va haciendo entre diferentes zonas. Son canciones muy vinculadas al trabajo con los juegos de palabras, muy lúdicas en su composición.

De esa manera se van apropiando de un material que tiene la marca de lo actual. Y eso es algo muy central en el *Tropicalismo*. *Tropicalismo* que pone el acento, y esto sería el aspecto oswaldiano, en el consumo. De hecho el disco, no sé si recuerdan la tapa, tiene un nombre en un latín macarrónico que es "Panet et circenses". Consumo y arte. Pero consumo y arte en un nivel muy de materialismo bajo, muy degradado: el arte como circo y el consumo como pan. En este sentido, en este poner el acento en el consumo, que Oswald de Andrade planteaba como el gran cambio del siglo XXI, el pasaje de una sociedad de producción a la de consumo, el *Tropicalismo* tuvo la percepción de que esa música en la que ellos estaban actuando, de que esos medios en los que estaban interviniendo estaban totalmente vinculados a la mercancía y al consumo. Ese va a ser la gran discrepancia con la música de protesta, ya que esa música planteaba la idea de distanciarse de la sociedad de consumo y denunciarla, en todo caso. Mientras que el caso de ellos es el de sumergirse en la sociedad de consumo. Ese es el punto en que Caetano en su cuerpo mismo comienza a ser atravesado por esa sociedad de consumo, por el modo en que se viste, el tipo de pelo que se deja. El cuerpo en la moda ya está estableciendo esa relación con la mercancía.

Ahí es posible que en toda esta operación que están haciendo los *Tropicalistas* en el seno de los medios masivos y en su propio cuerpo, pudiera estar la idea de McLuhan cuando les decía que el cuerpo era una extensión de los medios, o los medios una extensión del cuerpo. Esta idea de McLuhan de lo que yo les decía del cuerpo como nodo o estación móvil.

Ellos utilizan el cuerpo como una materialidad que la van transformando y trabajan en esa relación *mcluhaniana* entre medios y cuerpos: cuerpo como extensión de los medios, medios como extensión de los cuerpos. Y es claro que Veloso y Gil asumen eso con mucha fuerza en su propio cuerpo. Ese momento que tal vez en otros artistas estaba, pero que ninguno podía asumirla con esa carga tan fuerte de los medios masivos.

Uno piensa en los poetas concretos. Ellos no podían hacerlo porque su propio cuerpo ya era un cuerpo medio lerdo para estar en esa situación: o muy gordos, o hasta un poco viejos. Y el mismo Oiticica es como que mantiene una relación en la cual generalmente interviene con el cuerpo de otro. Caetano pone su cuerpo ahí, en realidad.

Este tema de la moda va a ser uno de los temas centrales de las reflexiones de Flavio Carvalho. Recuerdan que habíamos visto ese momento en que sale a caminar por San Pablo con su vestido, en donde hace un traje que él dice es el adecuado para el hombre del trópico: con uso de gasas, pollera, medias de red, y unos zapatos femeninos. Todo con un aspecto de hombre serio. Ya ahí, antes, estaba un poco el foco puesto en la moda, en una obra muy singular y aislada como la de Carvalho, pero que muestra un poco algo que ya había comenzado con Andrade.

Andrade había inventado algo que era la "errática". Esto tenía que ver con el cómo recuperar el pasado, aquello que fue reprimido, oculto. Cómo pensar en contra de un orden dominante, de una situación de facto, cómo buscar aquellos elementos que fueron vencidos y tratar de volverlos a traer a la luz. Esa era la pregunta que se hace cuando tiene que recuperar la noción de "matriarcado", como una noción en contra del "patriarcado". Vivimos en una sociedad patriarcal y Oswald dice que hubo un momento en la humanidad en que hubo una sociedad matriarcal. Y esa sociedad era una sociedad donde no había propiedad, no había Estado, y no había la familia tal como la conocemos actualmente, porque el padre no tenía ningún derecho sobre los hijos. A partir de ahí, siguiendo la línea de un científico suizo comienza a ver cómo el matriarcado, que fue una etapa que estuvo en la humanidad, pero que fue absolutamente reprimida, se podría recuperar, tratando de encontrar los testimonios y restos que nos llevaron a esa idea. Ese es el método de Andrade que de alguna manera se va cumplir de un modo muy fuerte en Flavio Carvalho. En el momento en que Carvalho se pregunta "dónde voy a poner la mira-

da”, dice: “la voy a poner en la moda. Y voy a hacer una historia del traje, y cómo funciona el traje en la sociedad occidental desde sus orígenes hasta la actualidad”. Y las preguntas que se va a hacer tienen que ver con esos elementos, aparentemente inocentes, marginales, poco importantes, pero que lo van a llevar a dar una suerte de otra versión de la historia. Una de las preguntas era por qué el uso de los collares. Y por qué la mujer usa más collares que el hombre.

Entonces, a partir de ahí, hace este libro que se llama “La moda y el nuevo hombre”, donde a partir de gráficos que va haciendo va analizando, de un modo vertiginoso, el modo en que el hombre ha pensado sus trajes. La propuesta que tiene llega a cuatro conclusiones, que quizá no sean lo más interesante del texto. Lo más interesante es el modo en que piensa por qué, por ejemplo, los cuellos que se usaban, por qué en un momento se empezaron a usar, por qué lo utilizaba María Antonieta. Y desarrolla una teoría. Tiene una hipótesis muy sorprendente, dice que la moda por un lado indica el flujo de la historia (esta idea que también habíamos visto que aparece en Adorno de la moda como el testimonio de lo actual) pero que en la moda se produce una suerte de percepción de hacia donde va esa historia. Y él dice que el uso de los cuellos tiene que ver con que esos personajes querían separar la cabeza de los cuerpos, y eso anuncia lo que se venía sobre ellos, que es la decapitación. Una idea totalmente sorprendente porque parece muy difícil de probar. Parece medio caprichoso. Luego va haciendo una serie de observaciones muy interesantes, siempre en función de estos detalles: de por qué los volados, por qué el uso del miriñaque, en fin, toda una serie de lecturas “psicológicas” de la moda muy fértiles.

Dos formas básicas, dice él, que son las curvilíneas fecundantes y las formas rectas anti-fecundantes, son los modos fundamentales que va siguiendo para ver cuándo hay épocas que incentivan unas u otras en los trajes. Unas son épocas que tienen que ver con la

alegría de vivir, y las otras con la tristeza y el luto. Ese es el esquema básico que va a ir trabajando en las diferentes formas de los trajes

La segunda hipótesis en torno a esto de los cuellos es que la moda es cíclica. Y de ahí que se interese en la supervivencia de lo primitivo en la ropa. Por ejemplo, el uso de la cola en el frac, que para él es una reminiscencia del carácter del mono.

Yo lo que no entiendo es este salto entre el tropicalismo y la vestimenta.

El tema es que el tropicalismo utiliza la moda como un lugar en tensión con la producción artística. La moda es el lugar que les da lo más actual, que les da una localización, que les permite trabajar con lo erótico. Les permite hacer una tensión con la escena de los medios masivos, que es una escena de la distancia, sobre todo en la televisión, a la cual se le imprime una idea táctil a partir de cierto uso de telas, de vestimentas. Y cómo esa visión ante eso que en general está visto como algo transitorio, a veces de menor jerarquía, puesto en el centro de la cuestión, resuelve un montón de tensiones que aparecían en la relación del tropicalismo y la temporalidad.

Y a partir de ahí ver en la cultura brasileña que ya había, anterior a eso, un artista como Flavio Carvalho que también se había interesado en estudiar la moda y trabajarla con ese carácter revulsivo, y de dotarla un poco de un sentido, de una performance, que es lo que hace cuando sale a las calles de San Pablo con un no-traje. Cuando él hace eso, eso está dentro de un marco que son unos artículos que escribe para un diario en el cual ya va arrastrando esas hipótesis: la idea de las formas curvilíneas y rectas, la idea de que la moda es cíclica y a la vez mágica, y que pronostica acontecimientos sociales catastróficos.

En el libro este del que hablábamos, va analizando varios elementos: el uso del *rouge*, el color de la piel, el uso de la cintura estrecha, el uso de escote. Y hace unos análisis que son muy interesantes. Uno de los más atractivos es la lectura que hace del hombre en

harapos. Una figura que, dice él, tiene que ver con algo que estuvimos viendo que es la figura de lo abyecto.

¿Con el parangolés?

Sí. En las muestras se relacionó mucho la figura de Carvalho con Oiticica, si bien no parece que haya habido una gran relación. Más allá de que es bastante obvio que hay una zona común de trabajo.

Ahí analiza la idea del hombre en harapos y cómo esos harapos van pasando a ciertos usos más de otra cosa. Van subiendo de clase. Y a partir de ahí elabora una hipótesis que me parece sumamente interesante. Dice que las grandes mutaciones en la moda se producen de abajo para arriba de la jerarquía social. Y cuando se alcanza ese elemento alto las mutaciones se diseminan como moda. Es algo bastante sorprendente en tanto la idea que uno tiene de la moda es bastante diferente. Es decir, que la moda quizás tiene que ver más con una elite que va planteando lo que está de moda. Carvalho plantea lo opuesto.

En definitiva, esto de Flavio Carvalho es tratar de buscar en el uso de los trajes cómo ellos van estableciendo una serie de operaciones en las que el cuerpo aparece, por un lado, como artefacto semiótico, y por el otro, como materia plástica.

¿Alguno de ustedes trabajó con el tema de la moda más contemporánea?

Una cosa es la moda y otra la vestimenta. He leído un libro sobre la historia de la vestimenta, pero no sobre la moda.

Claro, la moda excede a la cuestión de la vestimenta, pero la incluye. La moda tiene que ver con la relación con lo actual. Mark Twain decía que la moda era tan mala que había que cambiarla todo el tiempo. Entonces, el punto de la moda tiene que ver con este re-

acomodamiento temporal que se vive permanentemente. En la foto ésta de los tropicalistas...

(Muestra una foto)

... se ve perfectamente el modo de los anacronismos, las superposiciones, las diferentes fechas que uno podría poner según los trajes. Y a la vez la cosa cíclica. Ese señor de moñito que podría ser de los años 40, y está ahí en los 60´, pero podría aparecer en alguna reunión mundana en cualquier momento. Ahí vemos cómo cada cuerpo se va definiendo por una temporalidad determinada, con una relación con los materiales determinada.

Baudelaire también ha dicho que la moda nace muerta.

Claro. Esto está bueno que lo traigas, porque tiene que ver con toda una zona que no toqué. Porque una cosa es el nervio de lo vivo de la moda que es la estimulación erótica, esta capacidad de la moda de trabajar el cuerpo; y otro aspecto de la moda es el vinculado a lo mortuario. Al uso que pasa, que envejece y que en esa relación con lo actual siempre hay una suerte de anacronismo, una imposibilidad de acceder a esa actualidad. Es decir, la moda es lo transitorio, lo fugaz, lo que está y va a dejar de estar. En este sentido, un verdadero ejercicio es ver lo que fueron las modas y cómo estas modas nos parecen ridículas en ciertos momentos y en otros no. Por ejemplo, las modas de los 80´ nos parecen ridículas.

Ese comentario tiene más que ver con la traslación al tiempo y no sobre los ochenta.

Claro. No dice nada de los 80´. Es el modo en que nosotros lo vemos ahora.

Por otra parte, nadie reconocería hoy en día cual es la "moda 2009". Y sin embargo, no hay nada más fuera de moda que lo que acaba de estar de moda. Y

**aunque uno no pudiera reconocerlo, si alguien se pone algo 2009 saltaría ense-
guida. Eso la hace súper interesante a la moda.**

Claro, esa división en décadas, de establecer una suerte de equilibrio en relación al pasado sirve para poner cierta distancia y poder decir “estos son los ochenta y tienen estas características”. Pero no significa que es todo lo que pasó en los ochenta, sino aquello que salió como representativo o manifestación de esa época. No digo, entonces, que sea ridículo, sino que la valoración del pasado va variando, porque justamente la moda tiene este efecto transitorio de ir variando, y capaz dentro de cinco años el *look* de los 80´ reaparezca como una suerte de gran cosa.

Claro. Y sin embargo nadie reivindicaría eso respecto del 2009 en el 2010. Siempre se necesita, para emitir ese juicio, de la distancia ya sea para que vuelva la nostalgia o lo que fuera. Asimismo, siempre hay un lugar en el que la moda se cristaliza para que uno se la represente como una imagen. Es eso lo que vuelve. Por eso no tenemos ese reconocimiento de 2009.

Sí. Pero hay tipos que lo reconocen en ebullición. Son los que tienen el contacto con el presente, los que en el momento en que eso está en ebullición lo agarran, antes de que cristalice. En el caso de la cultura del rock es fuertísima esa idea. Por ejemplo, en un recital en los ochenta tocó Virus, me acuerdo. Y eran totalmente anacrónicos con respecto a los otros grupos, eran totalmente inactuales. Pero no porque estaban atrasados, sino porque estaban de una manera que después se iba a ir alcanzando de modo progresivo. No es fácil captar esa temporalidad. Y no solo se la capta, sino que, creo, se la inventa, se va creando esa conexión con el presente.

Pero volviendo a lo que vos decías, entonces, la moda como el otro punto en que la moda nos vincula a lo efímero, a lo que va a perecer.

Hay una dialéctica paradójica entre el uso de lo nuevo y lo masivo. Todos quieren usar lo nuevo, pero cuando lo usan se masiviza y se necesita otro nuevo.

Sí, pero en el momento en que aparece no es siempre fácil percibir qué es lo nuevo.

Yo también pensaba en Lina Bo Bardi, no sé si ahora existe esa propuesta museológica de ella que para mí tiene que ver también con modificar el modo de recorrido del museo, con paredes de vidrio.

Eso lo hizo en el MASP y era una idea genial. La idea de poner los cuadros sobre vidrios y en fila. La idea era romper con el orden cronológico y dar cuenta de que esa idea del tiempo que tenemos nosotros es muy pobre con respecto a la obra de arte que, justamente, la idea que tienen cuando son poderosas es la de quebrar la noción de temporalidad convencional y sucesiva. Ella hizo varias cosas así de importantes. Cuando va a Bahía lo que hace es empezar a ver la cultura popular a partir de una idea de diseño, entonces lo que hace es recuperar muchísimos aspectos de la cultura popular en los museos. Hace el Museo de Solar do Unhao, que queda en Bahía. Ahí la escalera está hecha siguiendo el método de los carros de buey. Después hace un museo de arte africano. Siempre buscando esa especie de cortocircuito.

Además, totalmente adelantada en relación a esta manera nueva que tenemos de ver, como ventanas superpuestas. Estando ahí en el museo vos podés ver como superposición de cuadros, uno atrás del otro.

Sí, en realidad los museos tienen una falta de imaginación espantosa. Algunos ahora creen que la compensan con alguna computadora ahí perdida, que siempre es para seguir una serie de catálogos que están hechas de la misma manera que están hechas las muestras. Ella cuando hizo el Museo de Arte de San Pablo y el Museo de Arte Moderno,

se preocupó mucho por cómo se exhibía esa pinacoteca. Ella cuando armó ese museo lo armó como un museo donde también se hacen desfiles de moda, tareas pedagógicas, es decir, tratar de abrir el museo a la ciudad de una manera muy diferente. Una idea de lo moderno bastante porosa y permeable.

Todo esto se vincula bastante con lo que hablábamos en la primera reunión: cómo los recorridos por los museos condicionan mucho los modos en los que nosotros percibimos las obras. Por lo general, hoy en día, pese a que ha habido transformaciones, son pocos los museos que ofrecen algo distinto.

La disposición en un principio era la "cuadrería". Después se impuso esta idea evolucionista de ir marchando por salas siguiendo un criterio cronológico. Ese es el *mainstream* de la disposición de las obras.

Una de las muestras que recuerdo que tenía un carácter de ruptura es una que se hizo en el MOMA, para un aniversario. Tenía tres partes: *cosas, espacios y personas*. Y, primero, se veía la mano del curador. El curador tenía un papel demasiado poderoso en esa percepción. Salía del modo convencional, pero imponía un tipo de lectura demasiado fuerte de las obras, donde no solo uno veía y discutía las obras, sino que también tenía que pensar porque una obra estaba al lado de la otra.

Y lo otro es eso: uno se mueve con mucha más pericia en los recorridos convencionales que cuando te cambian el recorrido, donde puede pasar esto. Pasa a una especie de protagonismo del curador que puede ser muy molesto si el curador no es muy bueno.

El punto de la solución es complejo, y eso de los vidrios me parece bien pensado.

Encuentro 4

Una arqueología del caminar. Ejemplos para avanzar a una conceptualización y a un método.

(...)En un sentido determinado, habíamos hablado en ese caso de la cuestión de la moda que ofrecía, decían estos artistas, una serie de cuestiones muy útiles para intervenir en el escenario brasileño en ese momento, que como dijimos, era un escenario muy complejo porque el golpe había sido en el 64. En el 67, había todavía una idea de cómo oponerse a la dictadura. La dictadura brasileña convivía con un trabajo cultural de izquierda, dominado por un discurso intelectual de izquierda y había como dos modos bastante fuertes. Por un lado, el modo convencional de la militancia de izquierda, de la idea de la militancia en las fábricas, del teatro social, de la música de protesta; en fin toda la serie que conocimos un poco de la típica izquierda latinoamericana con sus lenguajes. Por otro lado, la aparición, el surgimiento muy explosivo del Tropicalismo que planteaba que en realidad había que cambiar el eje de la cuestión: La cuestión de la imagen de Brasil pasaba por los medios masivos, había que ocupar los medios masivos, básicamente la televisión con artefactos muy populares, como la música, y trabajar con una serie de cuestiones, que en general esta izquierda más convencional no trabajaba, que son las cuestiones de la parodia, de la burla.

Estas dos tapas de alguna manera están vinculadas a algo que habíamos dicho que es el uso del mal gusto de un modo muy deliberado. El primer caso, es el de Caetano con una tapa que hizo Rogelio Duarte, uno de los designers más importantes de aquella época, diseñador de tapas, hizo obras muy interesantes. Y en esa primera etapa vemos el Camafeo, con la figura de Caetano, una mujer, una víbora y una boa; es una iconografía

muy discutida, era de mal gusto. Pero mucho más fuerte es la tapa de Gilberto Gil, debido a que trabaja con una serie de dilemas muy fuertes de los brasileños; por un lado, fíjense, que se usan los colores de Brasil, el verde y el amarillo son los colores centrales de la tapa y él aparece disfrazado, aparece de alguna manera la cuestión del uso de los trajes, de lo que esos trajes significan, pero con algunos detalles que hacen que ese uso quede pervertido. Es decir, el hecho no sólo que Gilberto Gil era negro (en ese momento la cultura negra no tenía la aceptación o el nivel de inserción que tiene hoy y no se olviden que Gilberto Gil fue el ministro de cultura de Lula durante todo el primer mandato), sino también con ciertas cosas del mismo montaje.

Por un lado, en el centro tenemos vestido a Gilberto Gil con la farda. La farda es la que usan los que entran en la academia brasileña de letras; la academia brasileña de letras es muy diferente a la de Argentina, ya que ésta es un organismo totalmente prescindente y prescindible y del cual lo único que se sabe, como decía Borges, es que servían un buen café, pero nadie ni siquiera sabe por ejemplo, que Borges que era académico, y a nadie le importó nunca que fuera académico. En Brasil es bastante importante la academia, ya que se sostiene un poco sobre el modelo francés, y muchos grandes escritores estuvieron en la academia, como Manuel Bandeira, y es todo un acto muy solemne. Ahora últimamente entró Paulo Coelho que puso un poco a la academia en duda, pero de todos modos es un organismo que sigue siendo muy importante en la cultura brasileña.

Y ahí Gilberto Gil aparece como si estuviera en la academia y además con un monóculo al modo del primer escritor brasileño que estuvo en la academia que fue, nada más y nada menos que Machado de Assis, quien fue un gran escritor, el escritor más importante durante el siglo XIX en Brasil y tal vez en Latinoamérica de ficción. Y a los costados vestido de militar, un militar totalmente paródico, totalmente extremado que está sonriéndose, en una pose que uno no puede dejar de relacionar, (ya que en ese momento había una dictadura militar), y a la vez que se esté burlando.

La otra que es más graciosa, es Yeah, Yeah, Yeah en una especie de volante de automóvil, que habla un poco de todo el clima que estaba imponiendo el Tropicalismo, en un momento en el que la izquierda no sólo se autodefinía con la música, sino que también hacía uso de un complemento muy fuerte que era la seriedad; la seriedad como un modo y una suerte de instancia común, que garantizaba cierto modo de hacer política, de hacer arte. Evidentemente, a estos tipos, no les importaba cumplir con ese rito de seriedad, que son ritos muy fuertes de socialización. Es decir, el modo en que cualquiera que vaya a diferentes actos o eventos artísticos o académicos y de todo tipo, sabe el papel que juega la seriedad como un modo de garantizar ciertas creencias en lo que uno va haciendo; y admite un poco esa salida que van ensayando Caetano Veloso y Gilberto Gil, que fue de alguna manera desembocando en un enfrentamiento cada vez mayor, entre lo que fue el Tropicalismo y lo que fueron los movimientos de izquierda, sobre todo los estudiantes, militantes que surgieron de un modo muy fuerte a todo lo que era el Tropicalismo porque no entendían.

Además de combatir la seriedad, había otro elemento que los tropicalistas ponían en escena y molestaba mucho, que era la ambigüedad. Qué significa esta etapa, cómo entenderla y si está bien o es una burla, pero eso qué aporta a la causa.

- ¿Qué artistas se destacaban del otro?

-En música el más importante es Geraldo Vandré, quien hizo dos canciones muy importantes, que se llaman "Caminando" y "Para que no digan que uno no ve las flores".

-¿Esas son de protesta?

-Ese es un cantante de protesta. Pero después de la Bossa Nova, por ejemplo Edu Lobo, había cantantes que ya estaban haciendo cosas más de carácter social. Chico Buarque

tenía una cuestión bastante ambigua, en otro sentido de la palabra, pero también estaba Sergio Ricardo en una línea folclórica muy fuerte. De hecho, como ya dijimos, con la introducción de la guitarra eléctrica hubo mucha resistencia, acá pasó lo mismo, es decir un instrumento foráneo y que venía a contar con cierta idea de lo que era lo nacional. Acá se llama convencional porque fue un modo de confirmación frente a la negación que hubo. Y eso fue llevando a ciertos enfrentamientos. En estas dos etapas que hablamos y un poco de otra etapa de Caetano, ya en el exilio en Londres, fíjense la cara de tristeza y de melancolía, y con un tapado de piel que marca muy claramente que está fuera de Brasil, que no está en el trópico, y que está en un lugar inhóspito. El aspecto medio pálido y la seriedad que marcan muy claramente el modo -¿no?- , entonces que el rock star está utilizando su cuerpo permanentemente como un artefacto, el cuerpo va dando sentido y va dando pistas muy fuertes y va significando; se va usando ese sentido.

Al lado es la tapa del primer disco cuando volvió a Brasil, la cual puse muy bien por algo que quiero hablar después. Me gusta mucho la tapa, tiene algunos elementos fuertes, primero está en el trópico, está en Brasil, está de regreso. Aquí está el elemento narcisista de Caetano, que es un hombre muy fuerte, mirándose en el espejo como Narciso. Tiene una frase de una canción que dice "Narciso es puesto feo lo que no es reflejo"; y el uso del cuerpo en este caso, simulando una especie de embarazo (porque la mujer en ese momento estaba esperando el primer hijo, que es Moreno Veloso), además la panza está también marcada al costado. Cierta cosa femenina en Caetano es muy fuerte.

Para que vean un poco el modo en que ese cuerpo explota, que ese cuerpo al meterse en los medios genera, habíamos dicho, como dos movimientos: Los medios generan una cierta distancia, la televisión es lo alejado que se aproxima y entra en la intimidad del hogar. Siempre tiene este elemento algo que está lejos. Por otro lado, el uso de la ropa, que se usaban tanto brillantes como el uso de ciertos materiales que sugerían lo táctil.

Esas son cuestiones de la moda que habíamos visto, como la relación del presente y la contemporaneidad que tiene la moda. Ese hecho de estar en contacto con lo contemporáneo. El erotismo como uno de los elementos centrales, de poner el cuerpo y mediante la vestimenta subrayar u ocultar ciertas partes del cuerpo; la performance de toda moda, esta dialéctica visual táctil, y por último la muerte...a partir de Leopardi había también en la moda un elemento más oscuro que tiene que ver con lo efímero, lo que está destinado a desaparecer, lo que sólo tiene como ese momento de florecimiento y el año que viene va a ser otra cosa. Entonces también la moda es un medio de contacto con esa dimensión que en los tropicalistas es muy fuerte. Eso no lo vamos a ver acá, pero si quieren en otro momento y si hacemos otras reuniones, el hecho de la presencia de la muerte es muy fuerte en muchas de las canciones de ellos. Y esto que yo traje ahora es un momento en el que Caetano participa en el festival de la canción, en un festival muy importante que se hacía en ese momento donde se dirimían cuestiones sociales muy grandes; es decir, cada festival de la canción la gente iba y abucheaba a algunos autores, ahí en Youtube tienen varios, por ejemplo Sergio Ricardo que rompe la guitarra. Porque todos sabemos que la música en Brasil juega un papel de identificación social, y en el caso de los festivales que pasaban en televisión era un momento de explosión masiva de la música.

Cuando Caetano empieza con el Tropicalismo, participa en un festival en el cual descalifica a Gilberto Gil porque participa con una canción que no entraba dentro de lo permitido, creo que estaba fuera de orden, "Palabra de hombre" creo que se llamaba. Entonces, Veloso sale con Los Mutantes, Rita Lee, y se enfrenta con ese público que lo abuchea de forma muy fuerte, y lo empieza a considerar un alienado, típico término de la década del sesenta. Todos conocemos el término alienado y lo que eso significa: esa izquierda iluminada, esa izquierda consciente, esa izquierda que está muy clara en cuál es su papel político y de qué debe ser la política, ver a ese otro que está un poco coqueteando con los medios, coqueteando con la moda, compitiendo con la frivolidad, con las alegorías,

con todo eso, verlo como alguien que no entiende nada. Como un alienado que está, de alguna manera, haciéndole el juego a la derecha, haciéndole juego a lo militar. Ese discurso paranoico, persecutorio que todos conocemos, del cual parece que hay una manera de caminar e ir de otra manera está afuera.

Entonces Caetano se enfrenta a esos grupos en un modo bastante violento y hace este discurso. Entonces vamos a poner la canción, no voy a poner toda la canción, que se llama "Prohibido prohibir", - es una frase del Mayo Francés <http://www.youtube.com/watch?v=hE1ULHILdWo> . Esta canción la hace de espaldas al público. Caetano en una suerte de papel muy agresivo, bastante raro más bien en un estilo soft. Pero acá se pone en ese lugar y lo que marca es ese momento de eclosión y de crisis. Ese es otro discurso que termina hablando y da la idea un poco central de este discurso, de que si ustedes son en política como son en estética, estamos fritos. Es decir, la idea de que en algún punto había una suerte de diferencia de búsqueda de un cambio político, de una revolución política, pero en términos estéticos de un gran conservadurismo. Y él compara a esos estudiantes que lo están chiflando con los que fueron a Roda Viva (una obra con texto de Chico Buarque), que fue en un momento muy violento porque un grupo de derecha entró en el teatro y destruyó todo, y les pegaron a los actores. Entonces ahí se relacionan esos grupos de derecha con grupos que en ese momento estaban siendo muy activos en la crítica con la dictadura.

Entonces ahí como que ellos rompen aguas o de alguna manera establecen una especie de diferencia dentro de ese grupo de oposición a la dictadura, y esa diferencia en realidad tiene que ver con el modo en que se puede pensar la estética, es decir, el modo que ellos estaban pensando la estética en ese momento, tratando de incorporar esos elementos. Esa ambivalencia, esas alegorías, esa especie de búsqueda del símbolo de lo brasileño es necesario para hacer uso de eso, para entender que ahí había algo que tenía que ver...O sea que Carmen Miranda no era una mujer que se había hecho norteamericana,

sino que era una especie de síntoma de la brasileño. Y una idea quizás mucho más fuerte y que es central en todo el Tropicalismo, es que todo el problema que estaba viviendo Brasil con la dictadura, tenía que ver con toda la historia de Brasil y con la propia sociedad brasileña, y no era meramente el efecto de una política imperialista, de afuera, externa que venía a ocupar el país. Todo eso tiene mucho que ver con el papel de Omar Andrade y su obra "Ilha Bella", en la cual vimos un poco los carteles, que era justamente una obra que tenía mucho centro en cómo se comportaba el pueblo brasileño, la clase media brasileña o los brasileños frente a esas situaciones de crisis.

Cuando los tropicalistas comienzan a actuar, me interesa mucho porque se junta toda una serie de lenguajes muy diversos del que fue un terreno experimental, en el que se experimentó en varios órdenes. Tanto en teatro, con todo lo que hizo Celso Martínez Correia, como en cine lo que hizo Royce, en arte y en la música popular con Gilberto Gil y Caetano Veloso. En otro orden la poesía concreta estaba muy vinculada a lo que estaban haciendo ellos, o sea que eran diferentes -vamos a decirlo así- artes que uno tiende generalmente a clasificar y a dividir, no por una manía clasificatoria, sino que ya vienen de alguna manera divididos. Nosotros vivimos en un mundo donde las artes están compartimentadas, y ellos se ocupaban de que hubiera cruces, que hubiera esas zonas comunes. Y esa zona común, en realidad está dominada por las formas, por el modo en que el cuerpo de Caetano mismo, asumía todas esas contradicciones y lo que era el núcleo de lo que era cuestión de esa época. Esa interacción se libera cuando la ley biofísica comienza a participar con ella, y ya no que Caetano toma el título de Tropical de la biofísica. Se acuerdan que vimos que la obra biofísica era como un laberinto, una televisión, que decía que la naturaleza era un mito; que usaba cosas que tenían que ver con lo tropical y ese trabajo se da en conjunto.

Para uno de los shows que hacen en Río de Janeiro, les presta una de las banderas más míticas, más conocidas de él, más importantes porque de alguna manera tienen un ele-

mento muy central. ¿Se acuerdan que vimos que los paramoles tienen frases, poemas? De vuelta, la cuestión de crear un campo experimental. No de preocuparse si eso es arte, música, danza o lo que fuera; es un campo experimental, donde un poco el eje está en ese cuerpo que se mueve, y ahí utiliza toda una serie de medios diferentes. Uno de ellos son estos slogans, que eran casi...anti poemas. Se llaman, ha conseguido que incorpore la revuelta, contacto, Guevara lucha baby.

Estos slogans, fíjense que de algún modo son políticos pero que nunca tienen esa claridad que tienen en la política, no buscan...justamente juegan un poco con esa zona de lo indeterminado y de la ambigüedad. Esto es sin duda, lo más poderoso, porque logra sintetizar algo que en ese momento era muy fuerte, y que era la idea de que el marginal era un negro; sea marginal, sea negro.

-¿Se sabe el nombre del que está en la foto?

-Se sabe. Algunos dicen que es la cara de Carvalho pero no lo es, es una foto donde el modo, digamos el toma los periódicos, sobre todo en ese momento así como está la cuestión de la moda, fíjense que los artistas trabajan mucho con los periódicos, con el día a día, con lo cotidiano. Hay uno que es un personaje, que no pudimos ver acá, es un artista impresionante, que todavía vive y sigue actuando, que era muy amigo de Eduardo Costa, trabajó bastante con gente del experimentalismo de acá. Y él quiso trabajar mucho con periódicos, con títulos que él iba armando, iba imprimiendo títulos que cambiaba. La importancia en los momentos políticos más fuertes, de más agitación, la necesidad de conectarse con el presente más inmediato, con lo cotidiano más urgente. Entonces él trabajó con los diarios y el trabajo de la biofísica, también en este caso se da en el diario, donde uno puede reconocer tal vez una lección iconográfica porque ese personaje parece que está crucificado e invertido. Hay casos de crucificados invertidos interesantes, San Pedro, no sería un caso único, pero más que eso me parece que la idea de inversión es una idea muy fuerte. La idea de poner ese cuerpo con la cabeza abajo y con los pies arri-

ba, muestra estar abatido; abatido por la policía, por la ley. En varios textos se describe que el marginal es aquel que debe ser muerto, aquel que debe ser asesinado.

Es decir, el marginal es el personaje que la sociedad trata de eliminar, ahora en ese punto, en esa indeterminación de la que hablamos, fíjense que ese marginal es más que un bandido; es una zona bastante amplia que también podría llegar a incluir al artista mismo, como alguien marginal dentro de la sociedad, o por lo menos en ese momento hay una idea en la biofísica de considerarse en ese lugar como una traición. La modernidad es una traición muy fuerte, que se remonta a Baudelaire, a Rambeau, y que continúa. Sostiene la idea del artista como alguien que vive en los márgenes e invierte el modo de vida social burguesa, vive en la bohemia, vive de noche, no tiene un trabajo fijo sino que vive de un estado de indefensión permanente, no vive de un medio que acumula sino de lo que derrocha, y toma alcohol. Todo esto lo que sabemos en parte por Bourdieu.

En el momento de la dictadura, rige la idea de que hay que ser marginal, y ponerse al costado de esa sociedad en el Brasil del 68 o 69.

El discurso de Veloso entra perfectamente dentro de esto, es un discurso sumamente violento, el tipo en medio de la dictadura dice “!salgan y rompan todo, rompan las vidrieras, las estanterías, rompan los libros”. Es un momento muy iconoclasta del Tropicalismo. Y eso va llevando a que ellos mismos poco a poco, comiencen a entrar en una zona de conflicto con la dictadura y terminen exiliados, como sucedió, y como suele suceder, la dictadura exilió a todos, a la izquierda, a los tropicalistas, a todos los que no entraban dentro de lo que defendían.

Y esta bandera tiene mucho que ver, porque fue la bandera que originó una suerte de juicio, de contravención, y eso generó todo un problema cuando los tropicalistas lo usaron en los recitales. No sé si se les ocurre algo a partir de esto...esto es una bandera con técnicas que se usan en el arte político. La tela parece barata, medio pillerezca, no tiene

firma, o sea que era el momento de la búsqueda del anonimato, de la búsqueda de lo colectivo. El elemento estético en esta bandera es muy fuerte porque, justamente, es el elemento de lo indeterminado, es decir, trabajar con esos lenguajes que a diferencia del lenguaje político (que es un lenguaje que tiene que estar buscando cierta claridad). Por ejemplo, lo logran los políticos buscando esa suerte de comprensión del mensaje, hacia dónde va, qué es lo que está hablando, qué es lo que está diciendo. El artista puede usar el lenguaje de otro modo, de hecho lo usa de otro modo, buscando más una suerte de potencia en esa ambigüedad, en eso de lo indeterminado.

-Aparte se sale totalmente, en el discurso de izquierda. El héroe es el estudiante, el obrero, son personajes típicos, no el marginal tirado en el piso. Es muy provocativo.

-Claro. Eso es muy fuerte, lo que pasa ahí es una fuerte tendencia entre socialistas, comunistas y anarquistas. Estos últimos tienen cierta pasión por lo que se llama el "lumpen proletariat", es decir aquellos desplazados. Se acuerdan que Beth Carvalho decía que el personaje más marginal y más fuerte de toda la historia es el tipo Naratos. Este tipo existe desde la época de los griegos hasta el día de hoy, y es la figura más revulsiva, pero que en la línea de Marx, era una figura muy negativa, porque era un elemento refractario a esta idea de clase, es decir, de cambio. Entonces por ese lado me parece que es muy fuerte.

-¿Es diferente o puede unirse a esta idea de los medios, buscar los masivo, la estética?

- El tema de los medios en ese momento está tocando bastante fuerte, es un momento (del 60 al 68), que los medios parecían impermeables, no es como ahora. Los medios son muy difíciles de intervenir; es decir hay posibilidades pero desde otro orden, pero en ese momento recién la televisión era como una cosa informe, recién aparecía. Hay obras,

el Di Tella hace muchas obras. Canal Once para pasar mensajes, que interrumpía la transmisión para decir otras cosas, digamos, entonces por qué eso. Eso tiene una razón, siempre las vanguardia. En los dos momentos fuertes de la vanguardia, que son los 20's y los 60's, la idea de que la tecnología era un lugar en el que se podía de alguna manera operar. Antes de que la tecnología entrara por una cuestión histórica pero bastante natural que es inédita, es decir la tecnología, ahora se ve por internet. Este es otro fenómeno interesante de cómo hay un espacio en el que se puede intervenir, que se puede operar. Claro, el internet que uno va comparando de hace cinco años a ahora, va buscando una suerte de normalización y de convención. Pasa por esa lógica de dominio, pero hay momentos en que todavía eso es posible, es decir, una memoria que justifica e involucra a todos, los futuristas, los cubistas, porque era una cosa nueva y una cosa sobre la que el sujeto podía intervenir y direccionar. Está esa fantasía de poder de direccionar esa tecnología. Después están los estados totalitarios que se hacen cargo de la tecnología, para que el capitalismo se recomponga va a ser difícil. Y pasa lo mismo con la televisión, no es la misión de ahora que es el lugar del centro, del lugar donde se generan los discursos más convencionales o más hegemónicos –graciosa esa palabra-. Es decir, hay un momento en que la televisión todavía era un lugar en que se podía salir y entrar. Había pocas señales y estaba creciendo de una manera muy rápida y muy desconocida. Todavía no se sabía qué estaban haciendo los espectadores con eso. La gente se compraba el televisor y lo encendía, entonces era un mundo como aprender a leer. Hoy en día es diferente porque tenemos a la televisión como incorporada, con un saber determinado. No quiero decir con esto que... hay terrenos, por ejemplo internet, posibles de intervención. Siempre hay, pero en estos momentos la televisión es diferente. De todos modos, ahí cada uno juega con sus propias posibilidades, porque si bien el campo experimental es común, en el sentido que por ejemplo, la biofísica puede pasar por la danza o por la poesía. Si el campo experimental es común, no quiere decir eso que todas las artes sean lo mismo.

Y de repente para alguien como Caetano por su propia cosa, de que él hacía música popular y el aliento que tenía, podía de alguna manera tener una performance diferente. Los poetas completos están muy lejos de esa posibilidad de Caetano, de salir a ese escenario y hacer todas las cosas que podía hacer y poner su cuerpo como una especie de prolongación de los medios. Hacer con su cuerpo un medio más para dinamitar, generar circuitos o crear nuevos circuitos.

¿Tal vez la utilización de la gráfica y de la impronta casi de grabado esta relacionada con la literatura de Corbet como una proto banderola?

Sí puede haber cierta relación con la literatura de Corbet.

Anónimo, colectivo, está crucificado y sumergido

Sí, la foto del diario es muy rara porque el brazo está como reconstruido; en realidad la foto del diario como que no tiene ese brazo; es una foto rarísima en realidad.

En la canción había Cacilda Becker.

Cacilda Becker era una actriz que había tenido problemas con la dictadura. ¿Pudieron seguir la letra, entenderla? ¿Quedó alguna duda? Es esto de la gente joven que quiere tomar el poder, ustedes tienen el coraje de aplaudir este año un tipo de música que ustedes no hubiesen tenido el coraje de aplaudir el año pasado. Es la juventud que siempre es matar mañana al viejo enemigo que murió ayer, ustedes no están entendiendo nada, absolutamente nada; hoy no existen para lo que son. Ahí habla de Cacilda Becker y habla mucho de Gilberto Gil, y es una cosa muy fuerte. Es el momento en que la idea es salir de las estructuras y entrar en las estructuras; y ahí aparece un poco lo que veníamos haciendo recién. La posibilidad que esas estructuras sean estructuras que tuvieran un afuera, tenían esa posibilidad de tener un afuera; en esa dialéctica puede ser más difícil. Recuerden que Caetano actuó en un programa de televisión con Chacrinha, eso lo vimos

la semana pasada, era en vivo, el tape se inventa en los sesenta. Pero no necesariamente era en vivo, seguramente se usaba mucho la transmisión directa. Todo eso también fue un fenómeno que está vinculado con esta idea de la moda, es decir la transmisión directa, el contacto directo con imágenes lejanas en último momento.

Además es mucho más fácil intervenir, romper un mensaje en un programa que está saliendo en vivo, que es una cosa totalmente controlada

Sí, los festivales eran transmitidos seguramente en vivo porque estaban hechos por la propia televisora; por ejemplo este es un festival de la TV Record, de un canal. Entonces TV Record hacía el festival y lo transmitía. De repente no podían tener en cuenta de que un tipo iba a salir con esto. Después es muy lindo eso que decía en cuanto al jurado, es muy simpático pero incompetente, es una buena manera de estar juzgando. Pero lo más fuerte es eso, es decir entramos y salimos de las estructuras, estamos acá en este festival y con toda la imbecibilidad que reina en Brasil.

Entonces acá venimos caminando y vamos a hacer un salto, porque la semana pasada me mintieron con el alumno pasante, y es un tema interesante porque se supone que uno tiene que ser muy ordenado, y todo tiene una lógica. Yo en este curso adhiero un poco a esa idea porque me interesó trabajar un poco con esa idea de lo táctil. Es decir, de repente aparecer en otro lado y decir, bueno, esto cómo se relaciona con lo otro...bueno, eso es lo que van a tener que hacer ustedes. Pero esas relaciones son relaciones donde me parece, que tendríamos que darnos la posibilidad de pensar fuera; si ustedes se fijan yo localizo mucho todas esas manifestaciones, pero me parece que esa localización no tiene que ser un histericismo, esa gente que dice "ah, pero en los 60 era diferente" o "no me gusta Rayuela, pero cuando salió en los 60 era impresionante", y bueno comparar los 90 con el 2010. No puedo leer Rayuela en los años sesenta, qué importa cómo fueron los sesenta que revolucionó todo. Bueno una obra tiene que revolucionar por todas las épocas por las que pasa.

Y entonces volvemos con Alicia Ritornello a Flávio Carvalho –que es este hombre alto que aparece acá- Flávio Carvalho es un amigo que es un inspirador de discursos, que eso va a dar que hablar, que fue el que creó la teoría antropofágica y la idea de que había un saber del pie diferente a la cabeza. Flavio Carvalho es un artista que está siendo muy revalorizado en Brasil, de hecho se está haciendo en San Pablo una exposición sobre el libro que hizo de la vestimenta, yo lo estoy descubriendo ahora, no es que sé mucho sino que sé muy poco y estoy fascinado con este tipo porque son esas cosas, que a veces, uno encuentra en la cultura brasileña que parece que todo se dijo y de repente aparece un tipo, y uno se pregunta de dónde salió. Y este Flávio Carvalho, realmente es un personaje increíble, conocíamos lo que había hecho en la Antropofagia, entonces hizo una obra de teatro que se llama *El baile de Dios muerto*, que tenía mucho de improvisación, que se trató de responder en diferentes momentos y que coincide con el momento que ahora está teniendo su teatro. Es decir, están haciendo teatro porque también es un momento en que les interesa mucho la performance, la cuestión del cuerpo, la cuestión de la danza; la cuestión de la improvisación, fijense la vestimenta, todo, en los años 30 esta obra fue prohibida por la policía.

Y lo que me interesa acá porque sí aparece la cuestión del caminar muy claramente, es la experiencia número dos, que Flávio Carvalho hace una posible teoría y una experiencia; una experiencia realizada sobre una procesión de Corpus Christi. Esta experiencia que tiene lugar y llevó a este libro, que es de textos e ilustraciones. Básicamente él es dibujante, era un dibujante con una obra muy vasta, también fue arquitecto, e hizo obras muy interesantes. Eso está bueno, porque el arquitecto...o sea la escritura tiene una cuestión funcional muy clara, es decir no puede engañar, y parece que es muy bueno. Me dijeron que es un tipo muy importante en las obras que hizo –por ahí tengo algunas, si quieren las puedo mostrar-. Esta es una obra de 1931, o sea que todavía estaba la cuestión antropofágica, recién se había resuelto la antropofagia y en un San Pablo –ya una metrópolis- que todavía mantenía la cuestión de la religión como una cuestión central. Se

acuerdan que habíamos visto que básicamente la Antropofagia atacó la Iglesia, atacó todo tipo de catequesis. Es decir, atacó con mucha fuerza lo que era el catolicismo en su momento, y en el movimiento de la Antropofagia se acuerdan que había unos principios, que ellos iban a discutir, que nunca discutieron porque se separaron donde proponían la maternidad consciente o sea, que era una legalización del aborto, la no culpabilidad del homicidio piadoso; o sea la eutanasia, tema central hoy.

Berlusconi en sus ratos libres cuando no habla del Opus Dei, se opuso terriblemente con este caso increíble, el uruguayo de esta chica, que el padre hizo eutanasia y que al tipo directamente lo salieron a linchar; una cosa horrible, terrible. Piensen en el año 30 que planteamos esto, planteamos el aborto, planteamos el divorcio; era un tipo muy radical; o sea no eran tipos de una vanguardia estética meramente de experimentación con el arte sino que los tipos iban a lo social. Esto ya lo dije cuando hablamos de la antropofagia, estéticamente, socialmente, filosóficamente, no era la cuestión estética lo más importante; entonces el modo en que caminan estos tipos, es camino sobre el arte, los caminos del arte ya no le sirven más, al menos como un dominio cerrado, lo que no quiere decir que no haya estética en esta experiencia, pero la experiencia estética está vinculada con otro tipo de experiencia.

Y cuál es la experiencia que hace Flavio Carvalho: bueno, viene la procesión de Corpus Christi por la calle y el tipo no se saca el sombrero, en ese momento cuando pasaba la marcha había que sacarse el sombrero, como cuando uno entra a la iglesia que hay que sacarse el sombrero, el tipo con el sombrero empieza a caminar en dirección opuesta a la procesión. En el diario sale un artículo muy raro porque dice una experiencia sobre la psicología de las multitudes de la cual resultó un serio disturbio, domingo a las 15 horas cuando desfilaba por las rúas del centro de la ciudad la procesión de Corpus Christi, un joven muy bien vestido, que se encontraba en la esquina de Rúa del Este y la Plaza del Patriarca, no se sacó el sombrero, manteniéndolo ofensivamente en su cabeza. Los cre-

yentes que acompañaban el cortejo se rebelaron con esta actitud y exigieron a los gritos que él se sacara el sombrero. El sin embargo, sonriéndole a la turba no se sacó el sombrero, aunque el clamor de la multitud se hubiera transformado en una franca amenaza. Fue entonces que un innúmero de populares intentaron lincharlo, invistiendo contra él. El joven se puso en fuga, ocultándose en la lechería Campovelho, situada en la calle San Vento donde fue perseguido por los más exaltados. El subdelegado que estaba a cargo en ese momento de la policía central, compareció en el local donde dió garantías al joven protegiéndolo de la ira del pueblo; en la policía central, donde fue conducido, declaró la víctima de la exaltación popular, ser el ingeniero Flavio Carvalho de treinta y un años de edad, residente en la calle Osvaldo Cruz número uno.

En su declaración él dijo que hace tiempo se viene dedicando al estudio de la psicología de las multitudes y que hasta tiene algunos trabajos inéditos en la materia; para una mejor orientación en los estudios resolvió hacer una experiencia sobre la capacidad agresiva de una masa religiosa a la resistencia de la fuerza de las leyes civiles, o determinar si la fuerza de la creencia, que es mayor a la fuerza de la ley y que el respeto a la vida humana. Con esta intuición se colocó en el punto situado y cuando marchaba la procesión de Corpus Christi no se descubrió siendo casi linchado por los creyentes rebultados con esa actitud. Terminó sus declaraciones diciendo que no buscaba ofender a la creencia del pueblo pues verificaba de hecho que se produjera tal revuelta. Termina ahí, estado de San Pablo, 1931.

O sea inmediatamente luego a que sucediera esta experiencia, la experiencia de Flavio Carvalho; fíjense en esta idea de caminar contra el viento, que aparece en Caetano, acá aparece de una manera muy literal, muy concreta, que acá aparece como forma de una investigación. Una investigación en un terreno, que es un terreno donde las ciencias sociales vienen trabajando desde hace bastante tiempo, que es la psicología de las multitu-

des; ese que pasaba en momentos en que se juntan más de uno, se juntan los muchos y como esas pasiones de los muchos son manipulables, son influenciables; hasta qué punto esos muchos no se transforman en bestias, en ganado o algo en amenazante, o en el hermoso pueblo que se manifiesta.

En fin, es una línea que traza toda la modernidad y que sigue hasta el día de hoy, es decir esta pregunta de cómo hablarle a la multitud. Recuerden que hace no muchos años había un libro muy importante que era Imperio que un poco movilizó la cuestión del debate político en cuanto a si esos muchos había que hablar de pueblo o de multitud. Ellos proponían el uso de la palabra multitud, que es mucho más informe, más múltiple, que es del pueblo, que generalmente es mucho más de un sujeto y que es mucho más unívoco en cuanto a voluntad. Fíjense qué interesante yo tengo un rastreo, un rastreo no a lo Carvalho, sino por los diarios el uso de la palabra pueblo en estos días, con esto que pasó la semana pasada y todo, y se está rehabilitando el uso de la palabra pueblo, que todavía no ha entrado en escena de una manera tan fuerte, como tuvo la Argentina en la que todavía la palabra pueblo ha hecho una especie de múltiple foro e hizo una impronta con tanta fuerza, pero esto habla de cómo hablan esos muchos. Obviamente el problema de esos muchos hoy pasa por la sociedad del espectáculo, que es lo que moviliza...

Perdón, pero también hay ciertas palabras como “pueblo”, que fue demasiado incontenida en muchas épocas. Fue usada. ¿No?

Sí, pero tenés un grupo de palabras, turba, multitud, pueblo. por ejemplo Menem usaba gente, que es una manera más neutra...“la gente quiere”.

Y todavía se sigue usando gente en el discurso pero en el arte político se habla de la gente de una manera respetuosa opuesto a la demagogia.

Por ejemplo, algo muy interesante que yo estuve aprendiendo a partir de la incorporación de Macri, es que usan la palabra “vecinos”. Es una idea de que hay un otro, los veci-

nos de que hay otro que es extraño, pero los vecinos son los que nos conocemos y los que sabemos quién está al lado. Entonces la palabra los vecinos en la película de Fabio, es una especie de crítica a la idea de vecinos, es una palabra muy usada. Así que siempre hay que estar atento, porque eso habla un poco de cómo se está moviendo la política, y cómo se está moviendo la vida social. Es el tipo de palabras que usamos y qué tipos de connotaciones tienen. Más allá de que la palabra pueblo evidentemente ha sido muy gastada, pero lo que está en crisis no es eso, lo que está en crisis es que haya en todo ese grupo de gente una especie de voluntad única en relación con el estado, lo que en la teoría política es el pueblo. La usaba Perón, es decir el diálogo uno a uno, donde la masa se convertía en uno para hablar con el líder; eso empieza con mucha fuerza a fines del siglo XIX cuando aparecen las masas en escena.

Después vienen las políticas de masas y piensan que esta experiencia es del 31; o sea tres años antes de que Hitler asuma el poder; y donde todos, Freud escribió y todos escribían sobre un fenómeno que nadie podía no estar al tanto. En el año 30 las masas ocupaban el centro de la política y había que ver qué se hacía con esas masas. Además que las masas todavía eran muy difíciles de definir, que venían de lados, de no sé dónde y por qué. Entonces la experiencia de Flavio Carvalho es una experiencia que el modo de investigación es sumamente original; en vez de ir a documentos o hacer testimonios o leer libros de psicología social, el tipo dice me meto en la procesión. Y lo que hace el tipo, que es el libro el que hace, o sea tiene los dibujos, el libro tiene ciento cuarenta y siete páginas. El tipo va investigando cómo reacciona la gente, qué tipo de gestos hace, cómo la gente va reaccionando a esa caminata que él hace. Que como ya digo, es una caminata que está en una zona de experiencia que no admite ningún atributo, no es una experiencia estética, aunque tenga algo de estético, no es una experiencia religiosa aunque tenga algo de religioso; no es una experiencia política aunque tenga algo de político. Básicamente es una experiencia, una experiencia de caminar y de caminar en contra; en otra dirección, y ahí el tema central obviamente es el tema de que esta religión, este

componente de religioso de Corpus Christi está siendo re-funcionalizado con la nueva política de masas. Es decir que esta procesión de Corpus Christi no es ajena con lo que está pasando con el fascismo, con el líder, con la idea de pueblo viene la del líder, la idea central. Entonces el tipo dice acá no estamos frente a un fenómeno cualquiera, no es meramente...yo lo que quiero investigar es qué es lo que moviliza toda esta gente a juntarse, a juntarse y hacer toda esta procesión.

¿La aparición de la masa en la historia no tiene que ver con los medios masivos como la radio, la posibilidad de dirigirse a mucha gente a la vez?

En la sociedad, el espectáculo, la masa tiene un carácter muy diferente, por ejemplo ahora cuando fue lo de Kirchner, el hecho de que la televisión estuviera todo el tiempo, los medios no eran meros testigos, también hacían al fenómeno. Las masas existen desde tiempos inmemoriales, uno puede hablar de líderes de masas. Hay un estudio de un sociólogo norteamericano que compara las tácticas de Jesús con las de Stalin y las de Lenin; como que el tipo también moviliza las masas, es decir, los muchos también visto como un fenómeno humano.

Incluso el concepto de revolución viene del concepto de las masas, entonces el socialismo necesita una masa

-Lo que vos decís es un aspecto que va cambiando con las épocas; por ejemplo, durante la revolución francesa, los escritos hacían el papel que luego ocupaban los medios masivos. Evidentemente con la radio varió todo.

Lo que pasa en el siglo XIX, la marca fuerte que el estado se propone administrar eso y buscar una suerte de lo que se llamaba el proyecto de buscar una normalización. Así lo que aparecía normal, lo que está afuera, lo marginal era lo que debía ser eliminado, y eso la eugenesia, una ciencia que terminó con muy mala letra con Hitler y con el nazis-

mo, que fue el intento de hacer una comunidad sana, fue un desastre, en todos los términos de la palabra, fue lo más enfermo que hubo.

Así que la preocupación en realidad tiene que ver con... o sea tiene una relación central con la modernidad a partir de que se consolidan y que tienen, de alguna manera, que tratar con una sociedad masificada, con grandes ciudades. Son problemas diferentes, que es muy largo para hablar acá, te recomiendo el libro de Le bon, que es un libro clásico de las masas y de la psicología de multitudes.

Lo que pasa es que siempre el componente normativo es muy fuerte. En el caso de Flávio Carvalho, lo que hace él es estar ahí y ver cómo va reaccionando el otro, y tiene una especie de búsqueda diferente. La búsqueda de él es totalmente diferente, hasta tal punto que pone su propio cuerpo como investigador; casi lo linchan, se salvó porque se metió en la lechería a último momento y a él lo salvó la policía. En esta experiencia, fíjense lo que él dice, "el deseo experimental proyectado de antemano", que es este de ir y hacer la experiencia; porque la experiencia no es algo que se tiene, no es algo que sucede. Y la experiencia tampoco es lo habitual, como generalmente se la considera, sino es aquella cosa que se sale de lo habitual y que se hace; esta experiencia que no tiene atributos, como digo yo.

Es importante, el hecho de cómo él se sale, siendo artista de una suerte de dominio del arte, para experimentar en otro lugar, y provocar un estado ficticio experimental; es decir un estado donde él va produciendo esa suerte de situación provocada, usar los pasos de la procesión no esperada, y que eso lo está haciendo de un modo provocativo para ver cómo iban reaccionando. El libro además está dedicado al Papa Pío XI, y dice algo que es muy interesante porque habla mucho del papel y por qué, Carvalho de alguna manera dentro de la historia brasileña queda un poco marginal. Él dice que la visión microscópica de la vida anímica es un fenómeno ilusorio e imperceptible para el ojo del mundo. Es decir que hay que meterse ahí para saber lo que pasa, hay que tener esa ex-

perencia para ver, dice él, alguna cosa del inconsciente, qué es lo que está buscando ahí, es decir qué es lo que en esos momentos de peligro, en esos momentos que aparece esa persona extraña, ese otro, ese no vecino, produce y ahí surge algo que tienen que ver con el miedo y con la primera reacción.

Esta búsqueda del inconsciente va a ser central en la obra de Carvalho, y lo va a sacar un poco, lo va a sacar de la línea más fuerte del artista brasileño que siempre fue un arte constructivo; es decir la historia del arte brasileño está construida a partir de la idea de que el arte brasileño es un arte constructivo. Es decir un arte de planificación, un arte que tiene que ver con una especie de racionalidad sensible, pero racionalidad al fin. Un arte que a partir de Omar de Andrade fue muy anti –surrealista. Es decir el surrealismo pese a que Benjamín vivió en Brasil, nunca tuvo mucha entrada ahí. Esto es la historia oficial, tanto que eran los dos líderes de la vanguardia. Nunca se interesaron por el surrealismo, se interesaron por el cubismo, por el expresionismo alemán, pero nunca se interesaron por el surrealismo. Y esa línea del inconsciente y del empuje de investigación del inconsciente, que de alguna manera encabeza el surrealismo, quedó en un cono de sombra y eso explica que Flávio Carvalho entrara un poco en una línea la cual empieza a ser recuperada ahora. También hay elementos constructivos en Flávio Carvalho; por ejemplo hace la experiencia que planea de antemano. Es decir, proyectar con la experiencia, que es un elemento muy constructivo pero lo que sucede tiene que ver con lo aleatorio, con lo que le pasa ahí, él no sabía lo que le iba a pasar.

En eso consiste la experiencia, es una experiencia abierta; y él dice me siento mitad como un arqueólogo y mitad como un cínico escéptico. Lo arqueológico está en que él se mete en esa historia, es decir el sujeto participa de esa excavación y pone su cuerpo. Y cínico escéptico porque él obviamente no cree en lo que creen los demás y va a observar desde afuera todas las reacciones; es un cínico porque de alguna manera está provocando algo, metiéndose en algo ajeno.

Bueno, ahí empieza algunas cosas del texto muy difícil de explicar en su conjunto porque empieza toda una teoría muy compleja, en la cual los conceptos centrales son conceptos que vienen de la Antropofagia; es decir que venían de la teoría de la Antropofagia, y que tenía un concepto que era convertir el tabú en tótem. Es decir aquello que produce miedo, aquello que es extraño convertirlo en algo semejante a partir del tótem. Y la idea de él es que el tótem acá es uno, es decir el propio Cristo por los cuales dice todos los individuos se sienten de alguna manera como semejantes a Cristo, empieza una especie de relación directa. Ya desde el principio hace una relación entre esa identificación del individuo con Jesús, de la identificación de los individuos con el líder fascista, habla directamente del fascismo, en Brasil en ese momento el fascismo era bastante fuerte, aún en la vanguardia, tiene una vanguardia fascista muy importante. Y cómo él va produciendo una especie de cortocircuito ahí, por ejemplo en las mujeres, las mujeres que van en la procesión son mujeres devotas a Jesús, y donde él aparece y dice que genera en las mujeres –era un tipo muy pintón, muy agradable- entonces él genera en las mujeres una situación muy extraña en la cual él dice que hay una sumisión a él porque aparece como una especie de jefe, aparece como una personalidad fuerte.

Entonces el tótem es esa relación en la cual esa persona se siente, se valora a sí misma por la adoración de otro, que en este caso es Jesús; así como en el caso de las marchas patrióticas con la idea de patria, con esta idea de semejanza con la patria. Ahora no sólo él va viendo esas reacciones en las personas, cuento todo por ejemplo él cuenta que empieza a caminar y se le acerca un amigo, alguien conocido que se le acerca y le dice que se saque el sombrero y él contesta que no, de ninguna manera; después viene un joven que lo increpa terriblemente, y él se fija en cómo reacciona, por qué reacciona así, por qué este joven se enoja; es decir va haciendo una especie de cronología real de esas emociones de la multitud y de esas personas. Es decir qué es lo que los mueve y cómo reaccionan, qué tipo de cosas le dicen, qué tipo de insultos; él cuando se ve encerrado también...dice que no sabía qué hacer y los empieza a insultar y de esa manera le dio

miedo. Entonces va haciendo todo este tipo de juegos que se van dando, en relación con esta idea básica del texto de él entre igualdad y desigualdad.

Eso es un toque distinto a lo que hizo Caetano Veloso en la televisión, porque él está haciendo un experimento. Pero él no sabe la reacción con certeza, ni sabe qué esperar; mientras que Caetano lo hacía con una intención...

Hay una intención, en Caetano estaba también el elemento aleatorio, lo que es verdad de que Caetano se vale de sí un dominio estético, porque se vale del escenario; entonces ese escenario le da la plataforma en la cual hablar, que hace que él está trabajando en un terreno un poco más estipulado, digamos así. No como este loco que se mete ahí y ni siquiera sabe lo que le va a pasar, este dibujo por ejemplo, que es un dibujo que refleja además el modo en que él trabaja, el arte es constructivo, es un arte muy de medida. Es muy diferente al de Flavio Carvalho que trabajaba mucho con las curvas, es decir las curvas están permanentemente en su obra. Y acá lo que se puede ver es el cuerpo de él deshecho, el cuerpo que de alguna manera se fue deshaciendo, y que es el momento más fuerte en que él se ve cuestionado; él hace toda una descripción sobre el hecho de escribir sobre esta experiencia, toda la instancia que hay y la censura posterior que puede haber y que subiste. Pero él dice que en ese momento tiene como dos personalidades, la persona crítica, la persona que está ahí para mirar lo que pasa y el miedo, el miedo que tiene que es terrible. Entonces empieza a haber una especie de decisión hasta un momento en que la turba se pone muy violenta, y él dice que ahí el cuerpo está desmayado, el cuerpo se deshace; o sea no tiene un cuerpo único, o sea de alguna manera dice él, fue la última visión de mi personalidad como un cuerpo entero. A partir de ahí se quiebra y ahí es cuando él empieza a rajar.

Pero todo lo que hace... el otro elemento interesante, uno es el de la foto, otro elemento que aparece mucho es el elemento erótico, es decir toda la obra de él está marcada por esta cuestión de lo sexual como un lugar central. Es decir las creencias, el sexo ocupan

un lugar central en las vidas y él va a experimentar con eso. Es toda la parte en que él se enfrenta con las mujeres de la procesión, es decir en la cual se enfrenta de un modo muy erótico, y sobre el cual ha hecho este dibujo que es exhibicionismo, donde no sólo son evidentes las referencias sexuales sino que se ven ahí a las tres chicas arriba, y se ve a Flavio presentándose como una especie de Dios macho, y provocándolas haber qué producían en ellas.

Una de las últimas observaciones. Yo digo que lo estoy descubriendo, tendría que leer un poco más para dar una charla más coherente pero una cosa que dice que le gustó mucho, es que el hombre del diario lo ven empiezan a refugiarse en el libro, como una manera de no soportar ese persona, de alguna manera uno ve los investimentos emocionales que hay ahí, porque en realidad es un tipo con un sombrero que pasa por una procesión, para nosotros es una pavada. En ese momento tenía un sentido fuerte, revulsivo; pero el modo en que ellos van reaccionando va generando que la cada vez sea mayor la indignación. Y ese indignación va creciendo hasta que al final lo quieren linchar al tipo, y si el tipo no se mete capaz que lo despedazan. Y la experiencia que tiene no sólo tiene que ver con todo el análisis –el libro yo lo dejé acá, no sé si hubo copias- sino también con estos dibujos que van marcando un poco la interioridad de él.

Fíjense que además cuando todo el fenómeno del Tropicalismo nadie lo investigó o lo estudió a partir de Flavio Carvalho, pero cuando uno empieza a estudiar lo de Carvalho, es como el fenómeno del Tropicalismo empieza a tomar otro color. Cuando él escribe el libro sobre la vestimenta – y eso hablamos un poco la semana pasada- plantea de cómo la vestimenta anuncia cambios históricos, la moda –dice él- es un lugar en el cual uno puede ver cierta profecía con lo que está pasando. Y él en el '70 hace una conferencia donde dice “yo soy ejemplo estético en los años 50, no sólo porque es un traje tropical sino porque mostré cómo en la lucha de los sexos, la ropa del hombre y de la mujer es estaban intercambiando, y aparecía como una feminización de la ropa”. Esto lo vamos a leer

cuando lo tenga más claro- pero él en el 57 hace un traje tropical, considerando que el saco y la corbata no corresponden mucho ni con el clima, ni con la posibilidad de invención que tiene que tener el sujeto con respecto a la ropa que utiliza y hace este traje de gasas con un pollera, tiene unas medias; ahí lo vemos con la ayuda que le permite ponerse el traje, zapatos femeninos; las medias ahí no se ven, en las próximas fotos se ven. Ahí está posando para los fotógrafos.

Aparte tenía una pinta de ejecutivo, los anteojos.

Sí, sí; los anteojos no se los sacó; por ejemplo él dice el cuello, por qué mantengo el cuello. Vieron que él hacía toda una teoría sobre el cuello y por qué los collares; él dice que el cuello en este caso reafirma la personalidad, da como una cierta seguridad, él dice que los trajes sirven para camuflar el cuerpo, la idea del cuerpo, efectos. Este es un traje muy fuerte en cuanto a lo que muestra del cuerpo, transparencias, entonces el cuello tiene esa función.

Y estos son los dibujos de Flavio Carvalho, fíjense los dibujos de curvas, y el papel de lo erótico, del erotismo. Incluso los colores, esos colores fuertes, chillones.

Pero les voy a leer el final de la última conferencia donde se ven claramente algunas cuestiones que vimos la semana pasada y alguna de las hipótesis, se acuerdan que la hipótesis central es que había rectas y había curvas, las curvas eran fecundantes. Que las rectas tienen que ver con momento de luto y de sociedades que están en la tristeza, en momentos de depresión. Y las curvas con momentos de cierta fecundidad.

Y acá él habla, dice algo que habíamos hablado la semana pasada, que acá lo explica bastante bien, dice "refuto que los elementos que dieron origen a las modas en el mundo se encuentran en la más baja jerarquía social". Esa es una sigla de él, que las clases más bajas empiezan a generar las vestimentas y que después van pasando a otras jerarquías. Son los indigentes, los alucinados, aquellos que deambulan por la rúa, son aquellos que

dan las formas de la moda por venir; apunté este fenómeno por 1955 por la imprenta, cuando él escribió el libro. Y esta conferencia que es en 1970, dice estamos viendo ahí a los que están vestidos con harapos, como aparecen hoy por ejemplo en EEUU elementos iguales a estos, deambulando por las calles de Los Ángeles y San Francisco, y que son los hippies; que son elementos que están influenciando la moda. Mi observación fue un pronóstico hecho en 1955 después hice...mientras busco la cinta que está muy buena...

Queríamos compartir unas caipiriñas y unas cositas para comer también....