

VENICE INTERNATIONAL

PERFORMANCE ART WEEK

13.-20.12.2014

PALAZZO MORA | VENICE

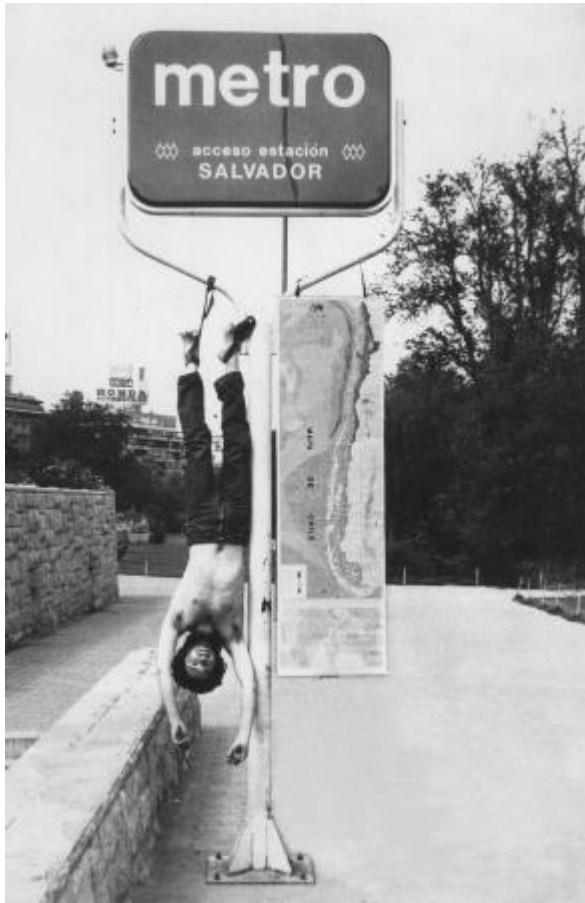
VIDEOPLAY: CUERPOS EN DISIDENCIA

Documents in photography of Performance Art in South America in the 1970s and 1980s. Curated by Silvio de Gracia.

VIDEO  PLAY

Documents

ARTISTS: Elías Adasme, Artur Barrio, El Siluetazo (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores & Guillermo Kexel), Gastao de Magalhaes.



ELÍAS ADASME A *Chile*

En Chile, en el contexto del régimen militar de Augusto Pinochet, encontramos quizá las acciones e intervenciones más encriptadas que se proyectan en el espacio público sudamericano, aquellas que se enrolan en una tendencia elíptica y metafórica que las torna casi intraducibles. Estas obras, representadas paradigmáticamente por las proposiciones del Colectivo Acciones de Arte (CADA) [1], dentro de un núcleo de producciones que conforman lo que se ha denominado la Escena de Avanzada [2], significaron un quiebre profundo en la historia del arte chileno, cuestionando al mismo tiempo el orden político y la rigidez de los formatos artísticos convencionales, y tratando de erradicar la tradicional distancia entre el artista y el observador.

Cuando se produce el traumático advenimiento de la dictadura, Elías Adasme es un joven estudiante de arte al que le toca confrontar con el disciplinamiento autoritario que recae sobre la cultura, y sobre todas las esferas de la vida social. Esta es la coyuntura en la que define tempranamente su opción por un arte urgente y replicante, un arte que pueda incidir de manera dinámica y eficaz sobre la realidad, no sólo para cuestionarla sino también para intentar su transformación.

Entre diciembre de 1979 y diciembre de 1980, el artista realiza una serie de acciones en el espacio público, que se vinculan al difuso campo de insurgencias críticas que pretenden resistir al molde represivo de la dictadura, a través de prácticas artísticas marginales y clandestinas. Se trata de acciones en las que Adasme asume la ciudad como escenario de una guerrilla creativa, y donde su cuerpo se convierte en el soporte privilegiado de un discurso de resistencia.

En la serie *A Chile*, Adasme utiliza su propio cuerpo y el mapa de su país para referir simbólicamente al cuerpo geográfico, socio-político y cultural violentado por la represión y violación de derechos humanos del régimen autoritario de Pinochet. En la primera secuencia de la serie, *Intervención corporal de un espacio privado*, el artista aparece colgado cabeza abajo y con el torso desnudo, en el interior de su propio cuarto. A su lado, el mapa de Chile también cuelga completamente extendido, duplicando desde la fría representación cartográfica la sufrida silueta del hombre colgado. La escena simboliza de un modo crudo y directo el ultraje de la vida privada, tanto en el nivel de los cuerpos como de la conciencia, a la vez que inscribe ese ultraje dentro de los límites de una territorialidad traumatizada por la violencia represiva de la dictadura. En la segunda acción de la serie, *Intervención corporal de un espacio público*, la represión pública y manifiesta del régimen se metaforiza en los lugares de tránsito colectivo. El artista replica la escenificación realizada en el espacio privado en el espacio público: otra vez está semidesnudo, colgando cabeza abajo junto a un mapa de Chile, pero ahora ambos permanecen atados del aviso de acceso a la estación de metro "Salvador". Cuerpo y mapa se confunden en una misma silueta

alargada e indefensa, que se ofrece a la mirada pública como un dispositivo de visibilización de la violencia y la tortura que el orden dictatorial pretende encubrir. El nombre de la estación de metro donde se sitúa la acción asume una duplicidad simbólica potentísima. Por un lado, remite a la imagen de un Cristo sufriente (encarnado, en definitiva, por el propio artista), cuyo martirologio se actualiza en el cuerpo de todos aquellos que padecen la opresión del régimen militar. Por otro lado, evoca la figura de Salvador Allende, el presidente muerto durante el bombardeo del Palacio de la Moneda, como si su muerte fuera una especie de holocausto que pudiera asimilarse al acto inmolativo de Cristo. En una tercera secuencia, *Intervención corporal de una geografía íntima*, el artista transfigura su cuerpo en un territorio que se autoimpone la fragilidad de la desnudez para aludir a la tortura, las ejecuciones y las desapariciones. Esta vez el artista está completamente desnudo y de espaldas, y el mapa de Chile se proyecta sobre su propia piel. El cuerpo es asumido como soporte sacrificial, donde el trauma histórico es llamado a encarnarse, así como el mapa se proyecta en la figura humana como una geografía del padecimiento. La serie se cierra con *Intervención corporal por una esperanza*, donde el artista aparece de pie y de frente, junto a un mapa donde el nombre del país ha sido tachado. La palabra Chile, sustraída de la representación cartográfica, ahora está inscripta en el pecho del artista, como si se tratara de la invocación a un país que deja de ser un mero nombre en un mapa, un simple trazado inerme y torturado, para volver a estar de pie, para surgir, aún desde el sufrimiento, hacia un futuro esperanzador. Con posterioridad a la realización de la serie completa, Adasme decidió confeccionar un afiche con sus cuatro *fotoperformances* y pegarlo en distintos sitios de la ciudad de Santiago. Como si practicara un micro-estudio sociológico, el artista se ocupó de medir el tiempo que los afiches permanecían exhibidos antes de que la policía o los simpatizantes del régimen los destruyeran. Con esta intervención gráfica, el artista no sólo propone la inserción pública y la visibilización de la opresión militar, sino que elabora una radiografía de las reacciones de quienes pueblan el espacio urbano.



ARTUR BARRIO *Situação T/T1*

En Brasil, el régimen militar (1964-1985) se endureció fuertemente a inicios de la década de 1970, en los llamados “años de plomo”, que mostraron un incremento de la represión violenta, la censura, las persecuciones, la práctica de la tortura y hasta los asesinatos de presos políticos. Pero aún en este contexto pueden encontrarse prácticas artísticas que resisten a la dictadura y tratan de denunciar sus atrocidades. En 1968, se realizó en Río de Janeiro un evento

denominado *Domingo das Bandeiras*, un acto en el que varios artistas se reunieron en la plaza General Osorio, acompañados por la Banda de Ipanema, y exhibieron banderas diseñadas por ellos mismos que incluían las más diversas consignas. Entre estas banderas aparece la de Hélio Oiticica, que muestra la figura de un hombre que yace en el suelo junto con la famosa frase “*seja marginal, seja herói*” (sea marginal, sea héroe). Esta manifestación en el espacio público, junto con otras como *Do Corpo à Terra* y *Arte no Atêrro* [3], constituirían los últimos ejercicios colectivos de libre expresión del período.

Do Corpo à Terra, aconteció entre el 17 y el 21 de abril de 1970 en el Parque Municipal de Belo Horizonte, en Minas Gerais. Este evento contó con numerosos happenings y acciones, y algunas de las propuestas hacían referencia a la violencia social y política que inundaba el país. Entre las obras más polémicas, se presentaron los “paquetes ensangrentados” de Artur Barrio. En esta oportunidad, las “*trouxas ensanguentadas*” (T.E.) [4] integraron un trabajo titulado *Situação T/T1*, que se desarrolló en tres partes. La primera parte aconteció en la noche del 19 al 20 de abril, consistiendo en la etapa de preparación de las T.E. El artista se colocó un pequeño guante de goma de color amarillo en una de sus manos, que le hacía presión y le provocaba una dificultad circulatoria. De esta forma, procedió a manipular el contenido de las “trouxas” –sangre, carne en descomposición, barro, huesos, telas, cuerdas, cuchillos, goma espuma– experimentando un contacto casi directo con aquellos materiales perecederos y “residuales”. La segunda parte se concretó en la mañana siguiente, cuando Barrio colocó sus 14 T.E. a lo largo de las orillas del arroyo Arrudas, que en esa época corría abiertamente detrás del Parque Municipal, en la región central de la capital mineira. Las T.E. atrajeron un público enorme y crearon una tensión casi insoportable, provocando la intervención de los bomberos y, finalmente, de la policía, que procedió a *secuestrarlas* [5]. En la tercera y última parte de *Situação T/T*, Barrio esparció 60 rollos de papel higiénico por las orillas del Arrudas. Pero esta vez, las tiras blancas y largas que podían sugerir una escena de “desove” no causaron el mismo impacto que las “trouxas” y permanecieron desplegadas hasta deshacerse.

Con anterioridad a la irrupción en *Do Corpo à Terra*, las “trouxas ensanguentadas” ya se habían diseminado en las calles de Río de Janeiro, durante la primera quincena de abril de 1970. En esta intervención, *Deflagramento de Situações sobre Ruas (DEFL)*, Barrio abandonó en diferentes puntos de la ciudad 500 bolsas de plástico, conteniendo sangre, trozos de uñas, saliva, pelo, orina, mierda, huesos, papel higiénico (usado o no), piezas de algodón usadas, papel mojado, aserrín, restos de comida, pintura, trozos de película (negativos). A partir de las 10 horas, Barrio salió por las calles en un vehículo utilitario, conducido por el artista Luiz Alphonsus, y teniendo también la colaboración de César Carneiro, responsable del registro fotográfico. La táctica de distribución consistía en avanzar a pie por una calle en medio de los transeúntes, cargando un saco (como los usados para la harina, 60 kilos), repleto de objetos *deflagradores* y, al llegar a un sitio determinado, descargarlo en plena vía pública, para luego seguir caminando hacia el vehículo que aguardaba en una calle transversal, con el motor encendido. Por su parte, César Carneiro procedía a registrar la reacción de los transeúntes. En cuanto al impacto que la acción producía en las personas, el artista relata, por ejemplo, que en una calle de Tijuca un hombre le preguntó sobre el significado de los sacos, y que al responderle que aquello era arte, el sujeto decidió llevarse uno para su casa. También en la plaza General Osorio, una mujer le ofreció a Barrio un sándwich.

Las Trouxas Ensanguentadas de Artur Barrio, producidas en un momento en que la dictadura militar recrudecía en el control de toda forma de disidencia, parecen revelar una realidad oculta por la censura y la represión. Desde 1968, la censura se había intensificado en el ámbito cultural a través del “Ato Institucional n.5” (AL-5) [6], mientras que el ocultamiento de la detención y asesinato de personas consideradas subversivas se convertía en uno de los mecanismos más siniestros de la represión. En medio de ese contexto extremadamente violento, Barrio intenta, a través de una poética visceral, el develamiento de una realidad

total y radical, una realidad que ha sido desfigurada por las retorsiones de símbolos y sentidos que propala el poder.

Las 14 trouxas esparcidas en las orillas del Arrudas, en Belo Horizonte, remiten inevitablemente a cadáveres “desovados”, a cuerpos ensangrentados devueltos por las aguas después del naufragio en la muerte y la desaparición. Pero es en las calles de Río donde los bultos sangrientos parecen encontrar su hábitat natural, donde el abandono clandestino y anónimo en un ambiente urbano, recubre a estos objetos enigmáticos y macabros de una intensísima potencia metafórica. Las trouxas abandonadas sobre el pavimento sugieren poderosamente la violencia del poder, el desaparecimiento de personas, y la perpetración de todo tipo de atrocidades a manos del régimen militar. Las trouxas se convierten en una especie de objetos catalépticos que transitan en una zona indefinida entre la vida y la muerte, entre la inmovilidad y la latencia. Estas provocadoras “deyecciones” funcionan como huellas u objetos señalizadores que hablan, aún desde el silencio, de una realidad velada. Pero, además, la eficacia perturbadora de las trouxas excede la criticidad discursiva. La elección formal de Barrio, en cuanto a los elementos que conforman estos dispositivos sangrientos, es marcadamente política. Compuestas de “materiales precarios” que misturan secreciones humanas, desechos de la producción industrializada serial, y otros que establecen un nexo entre el cuerpo y la manufactura, las trouxas dan cuenta de un posicionamiento estético extremo. En su manifiesto de 1969, Barrio afirma su opción por los materiales baratos y precarios, describiendo su condición de artista tercermundista que se ve imposibilitado de acceder a los caros productos industrializados. En este texto que define su radical estética, Barrio termina diciendo que “por hallar que los materiales caros están siendo impuestos por el pensamiento estético de una élite que piensa en términos de arriba hacia abajo”, él enfrenta esto con “situaciones momentáneas, con el uso de materiales perecibles en un concepto de abajo hacia arriba” [7]. Es evidente, entonces, que las trouxas admiten un significado político más amplio, “incluyendo la política del arte, sus formas de presentación, circulación, difusión e institucionalización” [8].



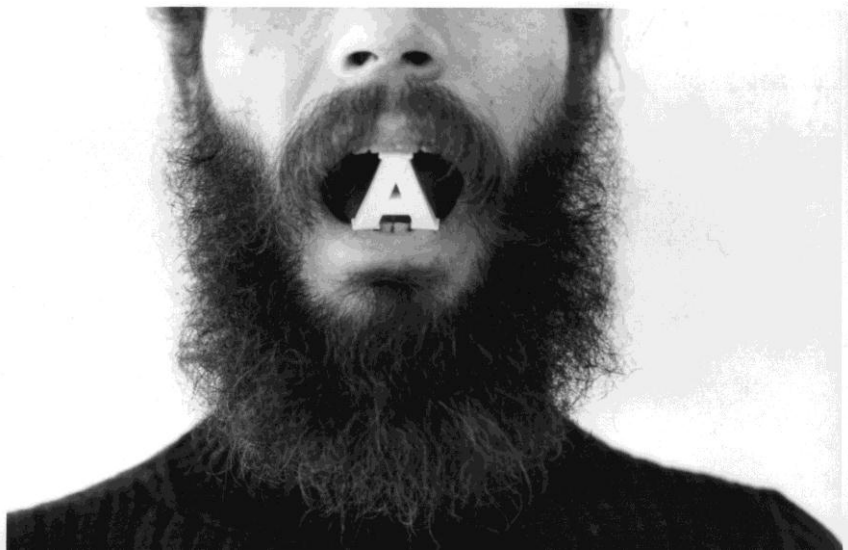
EL SILUETAZO (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores & Guillermo Kexel)

Entre las estrategias artístico-políticas que se proponen otorgar visibilidad a las reivindicaciones de las organizaciones de Derechos Humanos en el contexto de la última dictadura militar en Argentina, aquella conocida como “El Siluetazo” es indudablemente la más potente y más significativa. La acción, llevada a cabo en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo, en 1983, todavía bajo el gobierno de la última y más sangrienta dictadura militar que rigió el país (1976-1983), constituyó una obra colectiva de profundo alcance popular, reflejando un cruce de fronteras espontáneo y sorprendente entre arte y activismo. La propuesta, elaborada por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, consistió en la producción de 30.000 siluetas humanas de tamaño natural que debían devolver a la “visibilidad” a los desaparecidos por el régimen militar. Algunas siluetas fueron hechas

previamente, pero la mayor parte las confeccionaron los manifestantes que durante 24 horas llevaron adelante una apropiación política y estética de la Plaza de Mayo de carácter inédito, y que tendría su continuidad en otras experiencias enfocadas en la elaboración de siluetas para reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos.

La serie de seis paneles presentados en el Venice Performance Art Week trata de reactivar la potencia subversiva del Siluetazo, indagando sobre su conceptualización original y las derivas de su continuidad, a través de un mapeo y registro de las citas, apropiaciones y reversiones que denotan su persistencia dentro del repertorio de prácticas artísticas reivindicativas y callejeras, en las que se entrelazan y transgreden los límites entre la estética y la política.

Esta propuesta pretende mostrar que el auténtico sentido del Siluetazo no se agota en las siluetas, producto material –al fin y al cabo- sino que debe buscarse en el gesto, en el carácter democrático y difuso que excede la categoría artística para volcarse hacia la apropiación por parte de un colectivo que encuentra en esta manifestación una herramienta eficaz y perdurable para sus reivindicaciones. De la potencia de esta herramienta, dan cuenta las formas que alrededor del mundo replican y transforman la propuesta original, en una continua renovación y trasmutación de los reclamos y usos de la discursividad crítica de este instrumento simbólico.



GASTAO DE MAGALHAES *Memory*

This is art

La propuesta crítica de Gastao de Magalhaes se presenta en dos series fotográficas que se inscriben en lo que la crítica Fernanda Nogueira ha llamado “la poética de la interferencia [9]. Sin duda, el documento fotográfico es una de las herramientas esenciales con la que el artista intenta crear una “zona de arte” y practicar una libertad que solo se hace posible a través del gesto poético.

La serie *Memory* (1976) registra el momento en que Francisco Iñarra, con quien Magalhaes compartió proyectos y amistad, se despoja de uno de los símbolos quizá más potentes de la generación alternativa: su cabello. La intervención sobre el propio cuerpo, consistente en afeitarse completamente la cabeza, se convierte en una experiencia estética que desborda el documento fotográfico para activar una forma solapada de crítica política. La inscripción *Memory* (Memoria) sobre la cabeza rapada parece aludir tanto a la memoria individual como colectiva, interpelando al observador, pero también cuestionando la naturaleza reprimida y fragmentaria de la memoria social en un contexto dictatorial.

En la otra serie, *This is art* (1975), la secuencia de tres fotografías en blanco y negro muestra parte de la cara del artista, sosteniendo en su boca abierta cada una de las letras que forman la palabra ART. Esta propuesta fue reproducida luego en tarjetas postales y estampillas y circuló ampliamente a través de la red mundial de arte correo. En los 70, al igual que otros artistas en busca de libertad de expresión y proyección de su disidencia política, Gastao de Magalhaes encontró en la comunidad de artistas postales un circuito no sólo eficaz para difundir sus propuestas artísticas, sino también para traspasar los entornos de represión y aislamiento en que los regímenes autoritarios, tanto en América Latina como en los países de la órbita soviética, mantenían aprisionados a muchos creadores.

La serie fotográfica *This is art* se continuó con el proyecto *This is a poem*, donde el artista vuelve a sostener las letras de la frase mencionada en su boca abierta. En ambas secuencias, las letras, que parecen emerger directamente del interior del cuerpo del artista y que son retenidas entre los dientes y la lengua, aluden elípticamente a la capacidad subversiva del lenguaje y sus articulaciones a través de los discursos del arte y la poesía. En *This is a poem* y *This is art*, “el lenguaje verbal, la fotografía, la circulación postal subterránea son elementos que cargan un potencial poético y político, derivan el poema y el arte hacia el cuerpo, los sentidos y la experiencia” [10].

NOTAS

- (1) Colectivo formado en Santiago de Chile en 1979. Integrado por los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita.
- (2) Se denomina así a una corriente conceptual chilena caracterizada por manifestarse en contra de la institucionalidad impuesta por el gobierno de la época usando nuevos lenguajes visuales.
- (3) El evento “Arte no Atêrro”, organizado por el crítico y curador Frederico Morais (rebautizado por Hélio Oiticica y Rogério Duarte como *Apocalipopótese*), se desarrolló en la explanada frente al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Oiticica presentó una serie de parangolés, entre ellas: *Guevarcalia* (vestida por el mismo Frederico Morais) y *Nirvana*, en colaboración con Antonio Manuel, quien participó con sus *Urnas Quentes*, cajas de madera cerradas y lacradas, que el público debía romper para poder conocer su contenido. En las cajas el artista había puesto

textos referentes a situaciones políticas o estéticas, al lado de imágenes relacionadas con la violencia, recortadas de periódicos. Rogério Duarte, por su parte, llevó a un domador de perros que enseñaba a “defender a las personas de las personas”, según él, en un intento de retratar la cultura brasileña actual. Poco tiempo después la policía militar comenzaría a emplear perros para reprimir las manifestaciones.

- (4) Las Trouxas Ensanguentadas (T.E.), de Artur Barrio, fueron presentadas por primera vez en el Salão da Bússola, organizado en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ), en 1969.
- (5) Los registros de esa parte fueron hechos anónimamente, en medio de la multitud, y aquel mismo año el video integraría la muestra de arte conceptual *Information*, en Nueva York.
- (6) El Ato Institucional n.5 restringió la libre circulación de las personas, impuso la censura a los medios de comunicación y prohibió cualquier actividad o manifestación de carácter político. La práctica de la censura, cuyas reglas no eran claras, también alcanzó al campo de las artes plásticas. Así, en 1968, las autoridades clausuraron dos importantes eventos de arte: la II Bienal Nacional de Artes Plásticas en la ciudad de Salvador y la muestra de los artistas seleccionados para representar a Brasil en la VI Bienal de Jóvenes de París, que se estaba realizando en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.
- (7) Artur Barrio: *Manifiesto contra las categorías del arte*.
- (8) Ligia Canongia citada en: MELENDI, Maria Angélica, *Entre censuras: cenas da arte brasileira durante a ditadura*. In: *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*. Buenos Aires: CAIA, 2007, p. 504.
- (9) Fernanda Nogueira, en catálogo Gastão de Magalhães. *La poética de la interferencia*, Buenos Aires, Document Art Gallery, 2012.
- (10) Ibid.

BIOGRAFÍA DEL CURADOR / SILVIO DE GRACIA

Silvio De Gracia es un curador independiente, escritor, artista visual, performer y teórico con base en Buenos Aires. Entre 2002 y 2010 fue director y curador de diversos eventos de video arte y performance en Argentina, entre otros: PLAY – International Video Art Festival (2004/2006); INTERFERENCIAS –International Action Art Encounter (2005/2007); man in transit - International Video & Performance Festival (2008) y Transvideoplay Festival (2010).

En 2004 fundó Videoplay project, plataforma internacional para la diseminación de videoarte, iniciando una intensa actividad de colaboraciones e intercambios con diversas galerías, museos, fundaciones privadas e instituciones públicas alrededor del mundo. También es curador de The Videoplay Digital Video Library, un archivo de diferentes géneros de videoarte de artistas renombrados y emergentes, donde el concepto principal es crear una base para el intercambio y cooperación entre curadores y organizaciones dedicadas a la difusión del video.

Como especialista e investigador en arte de performance, De Gracia ha sido co-curador de la Primera Bienal Internacional de Performance DEFORMES, en Santiago, Chile (2006) y "Performance Presente Futuro", en Río de Janeiro, Brasil (2008). En 2012, fue uno de los comisarios del evento más importante dedicado al videoarte en el Programa Colateral de la Oncena Bienal de La Habana, en Cuba, con el proyecto "En exceso - FLYERS".

En la actualidad, su trabajo se centra en la recopilación y difusión del género video-performance, especialmente de artistas latinoamericanos.

Su producción teórica incluye artículos y ensayos que se han publicado en revistas especializadas, en diferentes sitios web y libros. Además, es miembro del comité internacional de la revista Inter art actual, una publicación de Canadá, especializada en el arte de la performance y la acción.

Como artista y curador fue el invitado en la XI Bienal de La Habana, Cuba (2012); 3^a Bienal de Tesalónica, Grecia (2011) y la X Bienal de La Habana, Cuba (2009).

www.videoplay-platform.weebly.com