

APARATOS RESIDUALES: COSMOCOCAS Y NAVILOUCA

TRASH DEVICES: COSMOCOCAS AND NAVILOUCA

Adriana Kogan
ORCID 0000-0002-3147-8053

Universidad de Buenos Aires/CONICET
Buenos Aires, Argentina

Resumen

El presente trabajo se propone reflexionar acerca de los modos de relación que cierta zona del arte experimental brasileño de los años setenta propuso con respecto a la cultura de masas. La hipótesis central del texto es que la *relación de reinscripción* del arte con respecto a la cultura de masas funciona como un modo a través de los cuales el arte ejerce su antagonismo con respecto a lo social, basándose en la alteridad y en la resignificación de la exclusión que el Estado propicia a través de la censura. Para sostener esta hipótesis, el trabajo analiza las *Cosmococas* de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida, y la revista *Navilouca* a partir de la relación con el residuo que cada obra propone. A partir de la distinción de estos dos modos posibles de relación con el residuo, se presenta el concepto de *aparatos residuales*, que es definido como una modalidad de vínculo a través del cual el arte experimental produjo la incorporación de los restos y desechos de la cultura de masas.

Palabras clave: Arte experimental brasileño, Cultura de masas, Residuo, *Cosmococas*, *Navilouca*

Resumo

O presente trabalho pretende refletir sobre os modos de relacionamento que uma certa área da arte experimental brasileira da década de 1970 propôs em relação à cultura de massas. A hipótese central do texto é que a relação de reinscrição da arte com a cultura de massas funciona como uma maneira pela qual a arte exerce seu antagonismo em com a sociedade, antagonismo baseado na alteridade e na resignificação da exclusão que o Estado promove através da censura. Para sustentar essa hipótese, o trabalho analisa as *Cosmococas* de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida e a revista *Navilouca*, com base na relação com o lixo que cada trabalho propõe. A partir da

Abstract

The present work sets out to reflect on the relationship modes that a certain area of Brazilian experimental art of the 1970s proposed with respect to mass culture. The central hypothesis of this paper is that the reinscription relationship of art with respect to mass culture works as a way through which art exercises its antagonism towards the social, based on alterity and the resignification of exclusion that the State fosters through censorship. To support this hypothesis, this paper analyzes the *Cosmococas* by Hélio Oiticica and Neville D'Almeida, and the *Navilouca* magazine, focusing on the relationship with trash that each work proposes. From the distinction of

distinção entre esses dois modos possíveis de relação com o lixo, é apresentado o conceito de *aparato lixeiro*, definido como uma modalidade de vínculo através do qual a arte experimental produziu a incorporação dos restos e detritos da cultura de massas.

Palavras-chave: Arte experimental brasileira, Cultura de massas, Lixo, *Cosmococas*, *Navilouca*

these two possible relationship modes with trash, the concept of *trash devices* is presented, which is defined as a linking modality through which experimental art led to the incorporation of the remains and debris of mass culture.

Keywords: Brazilian experimental art, Mass culture, Trash, *Cosmococas*, *Navilouca*

I

En diciembre de 1968 se produjo la Declaración del Acto Institucional N°5 (AI5), decreto que imponía la cesación de los derechos civiles para los ciudadanos brasileños. Luego de un largo período de censura, a partir de allí se exacerbaría una ola represiva y autoritaria de prohibición de libros y discos, que derivaría en el exilio de varios artistas, en la profundización de la lucha contra los grupos armados, y en el desplazamiento de profesores y funcionarios del Estado.

A partir de este momento, el espacio público era secuestrado por el Gobierno Militar y dejaba de ser un ámbito de intervención de las prácticas artísticas. Si los modos que el arte experimental había encontrado para incidir políticamente estaban muy ligados a su posibilidad de ocupar el espacio público a través de prácticas ligadas a la performance, ¿cuáles son, entonces, las estrategias que el arte experimental imagina a lo largo de los años posteriores al secuestro del espacio público como modo de antagonizar con la creciente violencia del Estado? Esta es la pregunta central que voy a intentar responder en el desarrollo de este trabajo, y que orienta mi recorrido hacia la formulación de lo que voy a llamar *aparatos residuales*. Para llegar a este punto, es necesario enmarcar la existencia de tales obras en el contexto de la cultura marginal como una *forma-de-vida*, concepto que acuñó Giorgio Agamben (2001, 2006b) a partir de la distinción entre la *zoé* (el hecho de vivir común a todos los vivientes) y la *bios* (el modo de vivir propio de un individuo o grupo). Es decir, según el autor, una *forma-de-vida* es aquella que “se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir”: una “vida política” (AGAMBEN, 2001).

Voy a usar el concepto de cultura marginal que plantea Frederico Coelho (2010) para definir la manera en que los reflujos y resistencias del Tropicalismo se fueron reorganizando después del AI5. Surgida en 1968, la

cultura marginal se constituyó como una *forma-de-vida* fundada, sobre todo, en su alteridad con respecto a los espacios centrales de actuación cultural, que estaban tomados por las fuerzas del Estado. A través de la reivindicación de una *forma-de-vida* ligada a los espacios de acción alternativos, la cultura marginal produjo estrategias de antagonismo social.

Los eventos señalados por Coelho que contribuyeron a formar la cultura marginal están vinculados con los procesos de exilio. Caetano Veloso y Gilberto Gil, por ejemplo, en 1969 son detenidos durante dos meses en Río de Janeiro, luego de lo cual se les concede una prisión ambulatoria en San Salvador, sin que puedan brindar ningún espectáculo público, y finalmente emprenden un exilio a Lisboa y a París, con escala final en Londres. Hélio Oiticica y Torquato Neto se van a Londres en el año 68, días antes del Golpe, aunque no se trata de un exilio en términos estrictos, ya que no estaban siendo perseguidos. A través de estos desplazamientos, como señaló Cláudio Novaes Pinto Coelho, Londres constituía la vía principal a través de la cual se producía la absorción del hippismo en la cultura brasileña. Allí, los artistas vivenciaban la contracultura, la experimentación sexual y con drogas y la vida comunitaria, configurando una forma-de-vida marginal.

De este modo se fue conformando la cultura del *desbunde*, término a partir del cual algunos críticos como Heloísa Buarque de Holanda (1992) definieron los hábitos de la juventud brasileira moldeada por la cultura beatnik y la noción de “espontaneísmo”. Fred Coelho (2010), sin embargo, marca una distinción entre la cultura del *desbunde* y la cultura marginal. Mientras que la primera apuesta a un anti-intelectualismo, la segunda incorpora el rigor formal de los Poetas Concretos, utilizando la herencia de la tradición concreta “como una política de resistencia estética frente a la dictadura y el avance de la industria cultural” (CÁMARA, 2011, p. 136).

Entre 1968 y 1969 la capacidad de consumo había aumentado de manera notable, y la industria de la cultura de masas se erigía como una zona central contra la cual la cultura marginal reaccionaba. Con el estreno de *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, comienza a desarrollarse el movimiento del Cinema Marginal. Con una estética de carácter netamente experimental, personajes que ejercen una crítica feroz contra los valores de la clase media burguesa y haciendo uso, en algunos casos como el de Iván Cardoso, de cámaras super8, los nuevos directores filmaban con bajos recursos y se mantenían por fuera de los circuitos de producción y distribución del mercado mainstream. El conflicto entre los directores del Cinema Novo como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos o Leon Hirszman, entre otros, y los directores del Cinema Marginal como Júlio Bressane, Geraldo Veloso y João Silverio Trevisan, por citar algunos, a partir de la creación de Embrafilme en 1969, se tornaba uno de los principales focos de disputa del

cine. Una de las disputas centrales giraba en torno a los modos de producción cinematográfica y al apoyo del Estado.

La automarginalización, sostiene Coelho, se estaba convirtiendo en un programa de acción: estar al margen constituía un comportamiento social y creativo (2010, p. 179). El arte enfatizaba su trabajo con representaciones de lo marginal, desde el bandidismo hasta la clandestinidad, pasando por el uso de armas y drogas, los espacios de las favelas y las escuelas do samba, los malandros, las prostitutas y los homosexuales.

Coelho enfatiza la intencionalidad estratégica, en términos de Bourdieu (2004), de la cultura marginal que, lejos de constituirse como una cultura pasiva o victimizada, consiste en un modo de posicionamiento en el campo cultural. Es decir, no *eran* marginales, sino que *estaban* marginales en esa configuración cultural específica (Elías, 1994). La marginalidad se constituye así como una estrategia de resistencia frente a la represión, fundada en la alteridad como valor principal. Por eso, el carácter antagónico del arte ya no va a estar vinculado con su popularidad, es decir, con la posibilidad de intervenir sobre el espacio público y así llegar a la mayor cantidad de gente posible, sino con su capacidad de actuar en los márgenes de los ámbitos convencionales y de consolidar una serie de prácticas que mantengan una alteridad con respecto a los circuitos hegemónicos. Se tratará de crear experiencias alternativas, desvinculadas de la militancia tradicional, y del desplazamiento de la noción de ética como una ética colectiva a una noción de ética en términos de una *estética de la existencia* (FOUCAULT, 2007), o sea, de una práctica individual e intransferible de autotransformación.

Es en este contexto en el cual puede pensarse en un conjunto de obras que, ante el proceso de exclusión que lleva a cabo el Estado represivo a través de la persecución y la censura, su respuesta es de reivindicación de esa exclusión como un modo de resistencia.

II

Zygmunt Bauman ha propuesto el concepto de *tiempo puntillista* (2008, p. 245) para referirse a la vida acelerada como rasgo principal de lo que llama una *sociedad moderna líquida*, que según él constituye una fase de la modernidad que tiene como eje ya no a la ética del trabajo, sino más bien a la estética del consumo. La estética del consumo, sostiene Bauman, desplaza las estructuras institucionales sólidas en pos de otras de carácter menos sólido y cuya orientación es mucho más indeterminada (2002, p. 7). Aquí, el tiempo deja de tener una continuidad histórica que le dé sentido (2002: 80), sino que aparece descompuesto, reducido a fragmentos. Es propia de esta modernidad líquida una temporalidad líquida que se orienta al corto plazo, a un tiempo que se renueva de manera continua, provocando que el

pasado carezca de importancia y se vuelva obsoleto a cada instante. Así, si la modernidad sólida había ofrecido una temporalidad lineal, cronológica y evolutiva, la temporalidad líquida se define como un temporalidad que se reactualiza de manera incesante como puro presente, borrando toda huella del pasado y toda aspiración utópica a futuro.

Como consecuencia de esta temporalidad líquida propia de la cultura de masas, signada por el puro presente, donde el pasado se vuelve obsoleto, el residuo emerge como materia primordial de un sistema capitalista que excluye permanentemente lo que no le sirve. Todo aquello que no es productivo queda de inmediato convertido en basura y en resto.

Florencia Garramuño (2009) se refiere a una serie de producciones literarias brasileñas de la década del setenta a partir de la idea de una literatura que trabaja con *restos de lo real* (2009, p. 15). A partir de la idea de resto, desarrolla una lectura basada en el concepto de eexistencioteca (que toma de “Heliotapes”, texto que Oiticica escribe sobre Waly Salomão) para pensar de qué modo a partir de los años setenta se producen nuevas relaciones entre el arte y su afuera. El arte pone en cuestión la idea de una realidad como totalidad estructurante, para formularla más bien en términos de restos fragmentarios. Pero además, y esto es lo que me interesa resaltar, se trata de una relación entre el texto y su exterior que “concibe al texto como biblioteca, como archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos, en tanto restos de lo real” (2010: 24). Así, es a partir del resto, del residuo, desde donde Garramuño lee una reconfiguración inédita de la relación de la literatura con su afuera que da cuenta de una serie de obras compuestas por materiales de desecho.

La formulación crítica de Ítalo Moriconi (2010) para leer la obra de Clarice Lispector es ejemplar en este sentido. Su hipótesis central es que a partir de *Agua viva* (1973) se produce en la obra de Lispector un pasaje del *luxo* (lujo) al *lixo* (basura), donde la basura se constituye como una categoría estética. La hora de la basura, que es el modo en que la propia Lispector llamó a esta instancia de su obra, sería la puesta en escena de la extenuación de un proyecto de escritura que Moriconi define como arte moderno, caracterizado por la exclusión de una serie de elementos ligados a la industria cultural. *La hora de la estrella* sería, junto con el resto de las novelas de Clarice de este período final, la instancia de incorporación del mal gusto, y de superación de la oposición entre lo alto y lo bajo.

A su vez, como indica Federico Morais (1970):

A arte pobre, tropical, subdesenvolvida, mostra que o plan esta na idea e não nos materiais ou na realização. Enquanto europeus e norteamericanos usan computers e raios lasers nós brasileiros (Oiticica, Antonio Manuel, Cildo

Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, etc.) trabalhamos com terra, areia, borra de café, papelão de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedra, restos, enfim, com os detritos da sociedade consumista. A arte pobre concetual aproxima-se, assim, da “estética do lixo” (1970, p. 3).

O sea, eso mismo que la sociedad de consumo producía como desecho era incorporado por el arte como material. De esta manera, en el contexto de la crisis social y política que atravesaba Brasil, la basura de la sociedad capitalista a través de la cual las obras “suelen exhibir los desechos en medio de las tensiones y contradicciones de la sociedad que los produjo” (Gradin, 2012: 21) era incorporada como emblema de la violencia política. El arte buscaba resignificar el residuo en términos de la posibilidad de fundar una temporalidad otra, donde los restos del pasado que habían sido excluidos fueran reinscriptos al presente de las obras.

A partir de estas reflexiones, lo que voy a proponer como hipótesis central de este trabajo es que si la cultura de masas, mediante su temporalidad líquida, convierte el pasado en resto obsoleto, estas obras reinscriben ese residuo a través de lo que voy a llamar un *proceso de heterocronía*. Es decir, a través de un proceso de coexistencia de diferentes temporalidades en el espacio de la obra, que voy a desarrollar a continuación.

III

*O lucro exige um tempo linear;
a cultura, um sincronismo”*
Décio Pignatari, *Contracomunicação*

El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2010), a través de setenta y nueve planchas que contienen alrededor de dos mil reproducciones, busca poner en relación imágenes heterogéneas a través de una multiplicidad de vínculos temáticos o formales. Imágenes de ninfas, afiches publicitarios y detalles de obras, entre otras cosas, conformaban redes y diagramas que constituían un sistema de pensamiento que unía puntos diversos. Así, mediante un principio de análisis histórico que se funda en la iconografía, Warburg introduce una fractura epistemológica que permite concebir a la imagen como modo de pensamiento.

Esta concepción de la imagen fue fruto de una serie de reflexiones en torno a lo contemporáneo en el pensamiento crítico de los últimos años, que intentaron articular un concepto del tiempo distinto del tiempo lineal y cronológico, para postular en cambio un tiempo donde las temporalidades se yuxtaponen de manera simultánea. Es decir, una concepción de la temporalidad

que voy a presentar en términos de una temporalidad heterocrónica, que busca poner en jaque clasificaciones basadas en un pensamiento binario en torno a una oposición rígida entre pasado y presente.

Para pensar en estas reflexiones es central la figura de Walter Benjamin (1980, 2009), quien postuló una crítica contra los modelos marxistas de interpretación de la temporalidad, en la medida en que interpretaban el discurrir de la historia de manera esquemática y reduccionista. A partir de su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, atribuyó al historiador una tarea de reconstitución del pasado a través de sus escombros, enterrados bajo los relatos históricos hegemónicos. Así, a través de este trabajo entre los escombros, el historiador busca construir una imagen no sintética del pasado, que permita vislumbrar aquellos restos que han sido invisibilizados (2009). La noción de ruina, según la presenta Benjamin, parte de una concepción materialista de la historia como un campo en tensión, atravesado por una convivencia dialéctica entre elementos del pasado y elementos del presente. Esta concepción de la historia en términos de ruinas ha tenido un gran eco en el pensamiento crítico contemporáneo.

Didi-Huberman (2006) ha formulado una concepción de la imagen en términos de un objeto temporalmente impuro. Es decir, en la línea de Warburg, define al anacronismo como un modo de la imagen, que constituye un sistema de pensamiento que produce un montaje de relaciones múltiples entre objetos que pertenecen a tiempos heterogéneos. En ese montaje dialéctico, afirma Didi-Huberman, persisten supervivencias del pasado que no cesan de horadar la linealidad del relato histórico construido en términos cronológicos.

En el marco de dicha serie de reflexiones, esta concepción heterocrónica de la temporalidad dio lugar a un conjunto de producciones del arte experimental de los años setenta, a través del uso del residuo. Concepción que permite pensar las modulaciones que se dan en este período en torno a la relación entre arte y cultura de masas desde una perspectiva que pone el foco en la reorganización de las relaciones entre presente y pasado. La forma temporal que configura dicha modulación, como intentaré mostrar en el análisis de las obras, es la heterocronía: una temporalidad múltiple que recoge las cenizas del pasado y la veloz obsolescencia del presente, y busca reinscribirlos en el presente a través del procedimiento del montaje (Bourriaud, 2015).

IV

En 1973, en Nueva York, donde Oiticica vivió entre 1971 y 1978, se crean las *Bloco-experiencias in Cosmococa-programa in progress* (de ahora en más “Cosmococas”), de Hélio Oiticica y Neville D’Almeida. La obra consiste en cinco instalaciones o *bloco*s, cada una de los cuales está compuesta por una serie de slides (diapositivas): CC1 Trashiscapes, CC2 Onobject, CC3

Maileryn, CC4 Nocagions y CC5 Hendrix-War. Además de estas cinco series, existen cuatro más, que fueron hechas en colaboración con otros artistas, pero ninguna de las cuales fue finalizada. Cada una incluía una secuencia no narrativa de aproximadamente veinte minutos, donde se exhiben treinta slides con banda sonora, que debían ser proyectados en loop en instalaciones con sillas, colchones, hamacas paraguayas y otros dispositivos de descanso, e incluían instrucciones que debían ser seguidas por los participantes. El elemento en común entre todas las secuencias de slides era la cocaína, que aparecía distribuida encima de cubiertas de libros, discos u otras superficies. La cocaína estaba dispuesta como un elemento pictórico: el polvo funcionaba como pigmento y delineaba una suerte de máscaras sobre los rostros de personajes-ícono de la cultura.

Una influencia central había sido la película *Mangue Bangue* (1971) de Neville D'Almeida, concebida unos años antes, que consistía en un experimento de narración fragmentada. Además, *Jardín de guerra* (1968), que usaba como lenguaje una serie de afiches encontrados en las paredes de espacios urbanos, servía de inspiración para las novedosas intervenciones que se producían sobre los personajes.

CC3 Maileryn, por ejemplo, trabajaba sobre la tapa del libro de la biografía de Marilyn Monroe que Norman Mailer que acababa de lanzar.



Figura 1 – *CC3 Maileryn* (1973), de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida.
Fuente: <https://www.malba.org.ar/evento/helio-oiticica-y-neville-dalmeida/>

El libro aparecía primero embalado en papel celofán, y luego iba siendo cortado con una tijera, mientras el maquillaje trazaba nuevas formas sobre el rostro de Marilyn. El maquillaje se distribuía sobre las cejas, sobre los ojos y sobre los labios, oscilando entre una acentuación de su sensualidad y la formulación de una máscara grotesca. Así, el uso de la cocaína cobraba por momentos un sesgo kitsch (productos de la cultura de los medios de masa, según Clement Greenberg, 1939), que funcionaba, según afirma el propio Oiticica, como una “parodia de las artes plásticas” (Cruz y Buchmann, 2004: 93).

La secuencia de slides se proyectaba simultáneamente en cuatro paredes y en el techo, exhibiendo las fotos de la cara de Marilyn maquillada, tijeras, un ventilador, un *Parangolé* de Oiticica y algunos objetos relacionados al uso de la droga. Sobre el piso de la instalación había varios montículos de arena en forma de duna, y cada uno de los cuales estaban cubiertos por un vinilo transparente. Además, rodaban por el suelo varias pelotas amarillas y naranjas, mientras los participantes son invitados a moverse libremente por el espacio, con los pies descalzos. Mientras tanto, sonaba una canción de Yma Sumac, una cantante peruana que había sido apodada “Princesa inca de Hollywood” en los años cincuenta, y que cantaba canciones que aludían a rituales incaicos.

Así, la experiencia principal a la cual el espectador de la *Cosmococa* es convocado es la experiencia del consumo de imágenes: consumir imágenes como se consume cocaína. Imágenes que no muestran, como es el caso del *Bólido Cara de Cavallo*, personajes populares, sino con íconos de la cultura de masas. Y que no propician, como es el caso de *Apocalipopótese*, una experiencia colectiva en un espacio público, sino una experiencia corporal solitaria en un ámbito cerrado. La experiencia de las *Cosmococas* activa, más que una voluntad de transformación social cuya paradigma había entrado en crisis luego del AI5, sino más bien una estrategia de reivindicación de la experiencia corporal contra los regímenes represivos. Así, la posibilidad de experimentar con el propio cuerpo funciona como modo de producción de un núcleo irreductible a la captura del Estado.

De todas maneras, si bien las *Cosmococas* permiten experiencias sinestésicas, no se trata de una exaltación sensorial del cuerpo, como propiciaba el Neoconcretismo, sino que la obra busca trabajar con estados alterados de conciencia, en la línea de lo que Oiticica o llama lo suprassensorial, ligado a la “vivencia del instante” (1986). En la mayoría de los slides aparecen objetos asociados al consumo de cocaína, como limas, cuchillos, lapiceras, espejos y piedras pulidas. Estos objetos, si bien sugieren tajos y en ese sentido crean una sensación de violencia sobre el cuerpo, sin embargo esa sugerencia no llega a concretarse; es decir, no llega a producirse el corte.

Como lo indica el título (*in progress*), la obra consiste en un programa abierto a las intervenciones del azar, que funcionan como aberturas hacia lo aleatorio. Además de estar abierto a las vicisitudes del azar, me interesa reflexionar acerca de cómo las *Cosmococas* funcionan también como un programa ilimitado en relación al tiempo.

En principio, se trata de un programa, y no de un proyecto, en la medida en que un proyecto implicaría un plan a futuro, mientras que el programa alude a la pura experimentación, sin expectativas temporales. En ese mismo sentido operan el tipo de actividades que las instalaciones promueven: limarse las uñas, descansar en la hamaca paraguaya, bailar. El goce del tiempo improductivo, sin inmediatez ni utilidad, conjuga la posibilidad de un tiempo diferente al del tiempo productivo del capitalismo. Así, ese tiempo ligado al ocio que el capitalismo descarta, excluye, es reutilizado en la obra. Siguiendo a Hinderer Cruz y Buchmann (2014), el tiempo aparece “incorporado a la materia”, es decir, el tiempo aparece condensado en la proyección serial de los slides. En tanto no hay un orden previsto, sino que la proyección funciona por continuidad, la experiencia no tiene ni comienzo ni fin, sino que tiende a una proliferación infinita.

De este modo, se puede pensar que el ritmo de los slides es el propio ritmo de la fragmentación del tiempo. Si bien se forman secuencias entre las imágenes proyectadas, sin embargo estas en ningún momento producen una sucesión lineal, sino que la experiencia temporal que la instalación produce es la de un tiempo discontinuo. Según Paula Braga (2008), la cocaína es el elemento que proporciona una percepción diferente del tiempo, que hace que las personas hablen más rápido, y en ese sentido se produce un cambio en relación a la duración del tiempo. También se produce un cambio de percepción en relación a los rostros, que son ampliados a un tamaño gigante, dando cuenta del modo en que los medios de comunicación modifican radicalmente nuestra percepción de los cuerpos (AGUILAR, 2015, p. 172).

Neville D’Almeida era el encargado de pintar las imágenes con cocaína, y aplicarla sobre los rostros como si fuese maquillaje. Por eso, los propios artistas crean el concepto de *mancoquilagens* para referirse a dicha acción. Además, el término jugaba con el nombre del Inca Manco Capac, hijo del dios del sol Inti, que según la cosmovisión inca fue quien trajo la hoja de coca a los humanos. Sumado a eso, el juego de palabras “manCO-CAPac” teñía de humor al homenaje. Así, se buscaba mostrar un proceso del cual cada uno de los blocos es parte de una totalidad cósmica y cosmética, producida por el montaje heterocrónico de la cultura inca y los personajes de la cultura de masas. Como señala McLuhan: “La velocidad electrónica mezcla las cultura de la prehistoria con los detritos de los mercadólogos industriales, los analfabetos con los semiletrados y los posletrados” (2009).

CC9 Cocaoculta Reno Gone, producida junto con Carlos Vergara en homenaje a Renó de Souza Mattos habitante del morro de San Carlos (aunque nunca fue montada), es interesante en este sentido, porque permite pensar la operación de visibilización que las Cosmococas llevan a cabo. El uso de la cocaína en esta instalación tiene un elemento que la diferencia de todas las demás: la cocaína es usada a través de una transformación metabólica que la convierte en un material totalmente transparente. Así, el juego entre lo que se puede ver y lo que no se puede ver que la obra señala (la “cocaoculta”), da cuenta de la presencia invisibilizada de la cultura inca en la sociedad actual. Es decir, ese elemento ancestral que constituye la coca, se hace visible como un espectro de la cultura, mostrando su supervivencia y produciendo una resignificación de aquello que la cultura de masas invisibiliza y transforma en residuo.

Giorgio Agamben (2008) ha sostenido que la contemporaneidad se inscribe en el presente percibiendo en lo moderno los indicios de lo arcaico (teniendo en cuenta que *arké* significa *origen*). Pero el origen no está situado en un pasado cronológico, sino que es contemporáneo del devenir histórico y no cesa de operar en él. En este sentido, las *Cosmococas* apuntan a percibir través de la cocaína cómo esos indicios arcaicos operan todavía en el curso de la historia, en términos de un pasado no visibilizado y que todavía es productor de exclusión.

Si la cultura de masas está regida por el principio temporal del puro presente, las Cosmococas miran hacia el pasado, buscando restituir un tiempo antiguo. Por eso, la forma temporal que diseñan es la de la temporalidad múltiple de la heterocronía. La obra buscará así, a través de su precariedad técnica y del uso de la cocaína como pigmento (que produce una pérdida de la calidad pictórica), establecer con la cultura de masas una relación de uso y reinscripción de los materiales que el capitalismo descarta.

V

En los años setenta, y específicamente en 1974, el uso que el arte hace de los lenguajes propios de la cultura de masas abandona el carácter de novedad. La revista *Navilouca* (1974) funciona, en este sentido, como momento de clausura del carácter novedoso de la cultura de masas, donde puede leerse la suspensión de su procesamiento crítico.

La publicación tuvo un único número, una difusión muy pequeña y circuló sólo en Río de Janeiro. Fue proyectada por Waly Salomão y Torquato Neto en 1972 y publicada recién en 1974, por problemas económicos. Finalmente, gracias a que Caetano Veloso consiguió financiamiento del sello discográfico Polygram, fue publicada en un contexto en que surgían muchas revistas independientes. Bernardo Kucinski clasificó las publicaciones

de esos años en tres líneas: una línea política, donde ubica revistas como *Realidade* (1966), una línea satírica, donde ubica *O Pasquim* (1969) y una línea experimental, donde se ubica *Navilouca*, junto con otras publicaciones como *Bondinho* (1970), *Grilo* (1971) y *Ex* (1973), además de otras como *Código* (1974), *Artéria* (1975), *Pólem* (1974), *Poesía em greve* (1975) y *Qorpo extranho* (1976). También existían revistas underground como *Presença* y *Flor do mal* que constituían una plataforma para las diferentes voces de exiliados y censurados, funcionando como un vehículo de solidaridad y creando relaciones transatlánticas. Así, la contracultura brasileña asumía un carácter sumamente heterogéneo. Los medios de reproducción, mientras tanto, ayudaban a crear y hacer circular esa comunidad dispersa y desterritorializada en la cual no importaban los lugares geográficos de producción, sino las posiciones marginales desde las cuales se enunciaba.

Navilouca se constituyó como un “manifiesto intergeneracional” (CÁMARA, 2011, p. 174) que condensó figuras de tradiciones y generaciones diversas. Y que, tal como ha señalado Omar Khouri, fue un “encuentro de aguas” (2004, p. 25) en la que navegaban los “arrojados por la borda”, que habían sido, en algunos casos, censurados por el Gobierno Militar y, en otros, marginados como un modo de estrategia por voluntad propia. El título de *Navilouca* alude a la Nave de los Locos (*Stultifera Navis*), aquella que inspiró a Erasmo de Rotterdam y también a la que se refiere Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* (1998). Heloísa Buarque de Hollanda (1992) enfatiza la cuestión de la locura como un concepto desde el cual pensar al grupo, teniendo en cuenta que tanto Rogério Duarte como Torquato Neto estuvieron internados en psiquiátricos, y que Torquato Neto se suicidó en 1972, antes de que la publicación se realizara.

La tapa está organizada a partir de una composición en forma de mosaico, donde se exhiben los retratos de los diecisiete integrantes que participaron de la publicación: Torquato Neto, Waly Salomão, Jorge Salomão, Iván Cardoso, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Rogério Duarte, Lygia Clark, Luciano Figueiredo, Duda Machado, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Stephen Berg, Lúcio Otávio Pimentel, Chacal y Oscar Ramos. Según Cámara, la disposición reticular de la tapa, si bien apunta a producir, en términos de Rosalind Krauss (2006), una voluntad antimimética propia de la tradición concretista, sin embargo, “se encuentra perturbada por las fotografías, una forma indicial y mimética contraria a la lógica de la retícula (CÁMARA, 2011, p. 179). Así, través del procedimiento del montaje, confluían en este “tablero cuadrado irregular”, tal como señala Aguilar, sin que ocurra “ninguna jerarquización en el design” (AGUILAR, 2015, p. 145),

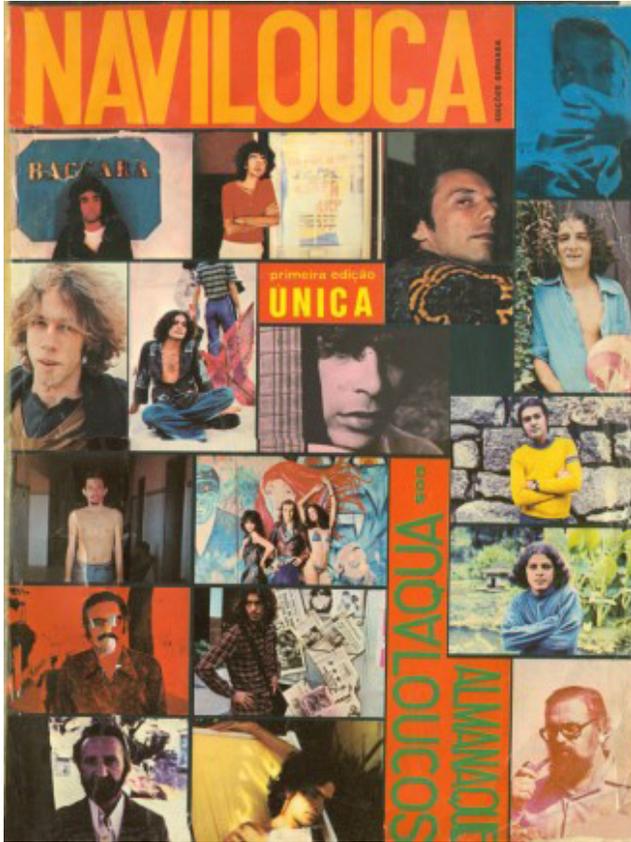


Figura 2 – Tapa de la revista *Navilouca* (1974).

Fuente: <https://www.facebook.com/naviloucaalmanaquedosaqualoucos/photos/a.691152154306896/691152280973550>

sino que todos los rostros conviven en un espacio-tiempo simultáneo. Un espacio-tiempo que, albergando temporalidades y tradiciones diversas, puede pensarse como heterocrónico.

La contratapa está hecha a partir de un fotograma de la película de Iván Cardoso, *Nosferatu no Brasil*, protagonizada por Torquato Neto y realizada con un presupuesto muy bajo.



Figura 3 – Contratapa de la revista *Navilouca* (1974).
Fuente: Fotografía da autora.

En la imagen, un círculo negro es lastimado con una hoja de afeitar. Sobre esa hoja de afeitar, Oiticica había escrito un texto llamado “Lamber o fio da gilette. Gélida gelatina gelete”, donde aludía a la “perversidad ambigua de la gilette” y a los dos usos posibles del filo: diseñar o destruir. También Waly Salomão (1992), en un texto sobre el aniversario de la muerte de Torquato Neto, retoma la imagen de la gilette, y afirma:

A poesia, enquanto lamina laboratorial que se transmuda na Gelette (please, é assim mesmo, Gelette, híbrido de geleia e gelette) que corta dos dois lados (...). Gelette que corta dos dois lados, da banda do jornalismo crônico da prosa do mundo e da banda da poesia dos estilhaços da rebordosa. Corta dos dois lados: de um lado, o desespero de nao poder manter acesa a chama do

bordão osvaldiano “a alegria é a prova dos nove”; doutro lado, a necessária denúncia do coro dos fariseus contentes. Lombra. Dois lados: maçã prateada da lua / maçãs douradas ao sol (Salomão, 1992).

En su doble filo, según señala Waly, la gilette daría cuenta de la oscilación ambivalente entre lo que se muestra (“a necessária denúncia”) y lo que se oculta (“o desespero”). En esta doble valencia del filo que señalan tanto Oiticica como Waly puede leerse el modo en que Navilouca establece su relación con el tajo y, por ende, con el cuerpo. El tajo permite ver cómo se hiere una forma cerrada como el círculo. Sin embargo, de ella no mana sangre, sino ketchup; debajo de la herida lo que aparece no son vísceras, sino un condimento *fast food*. Así, el gesto se constituye como una suerte de parodia de la carne, que en su momento de mayor dramatismo (el momento del tajo) no deja correr otra cosa que chatarra, basura industrial de consumo masivo. Es decir, para hablar de los cuerpos y de los alcances que la Dictadura tenía sobre ellos, no se los refiere ni se los muestra de manera directa. No aparece el cuerpo, ni tampoco su sangre, sino que se lo sustrae de la imagen y se alude a él a través del colmo del artificio: el ketchup. Lo que me interesa destacar es que la contratapa no pone en evidencia la imagen el cuerpo, sino que elige mostrar la operación de corte a través de la cual la herida se produce: elige mostrar el artificio. La gilette, desde este punto de vista, funciona como índice del corte del montaje (Agra, 2010: 88) y *Navilouca*, a través de este procedimiento, se configura como una experiencia de corte y de montaje de fragmentos.

Un gesto similar puede leerse en la convivencia que produce el interior de la revista entre cadáveres y cuerpos tirados, descansando sobre la arena; entre cuerpos sin vida y cuerpos erotizados. Habitando un espacio de doble filo, liberado de todo dramatismo militante y aludiendo a la Dictadura sólo a través del artificio del montaje, el espacio de las páginas de *Navilouca* funciona como un espacio ambiguo, marcado por el ritmo impuro de la heterocronía.

Así, el carácter colectivo de los sesenta es recuperado, pero sin la voluntad de intervención política que manifestaba el arte performático. El carácter colectivo sólo es posible de ser restituido mediante una circulación alternativa, sin una búsqueda de incidencia empírica. Más bien, se tratará de crear experiencias alternativas que den cuenta del desplazamiento de la noción de ética como una ética colectiva a una noción de ética en términos de una práctica común de autotransformación. La convivencia entre los cuerpos del colectivo que constituyen los integrantes de esa comunidad marginal no puede producirse en el espacio público, porque este está secuestrado, pero sí puede producirse en el espacio artificial de la página, en su montaje heterocrónico.

Tanto en el caso de las *Cosmococas* como en el caso de *Navilouca* es posible leer una temporalidad heterocrónica que, en lugar de remitir a un tiempo lineal, remiten más bien un tiempo simultáneo: lo heterogéneo se ha vuelto el régimen habitual de lo visible (Bourriaud, 2015: 79). Los aparatos residuales, a través de los cuales las obras trazan su relación con la cultura de masas se abren a incorporar eso que había sido excluido, convertido en residuo, en dos sentidos. Por un lado, por la temporalidad lineal de la modernidad que convierte lo improductivo (no evolutivo) en tiempo-basura. Por otro lado, por la producción capitalista de la cultura de masas, que convierte lo improductivo (lo obsoleto, el resto) en residuo, buscando reinscribir el pasado y la basura en su materialidad, a través de la heterocronía.

A través de un sesgo paródico, como se vio en las *Cosmococas* con el uso de la cocaína como materia pictórica y en *Navilouca* con la presencia de una sangre de ketchup, es posible ver cómo este conjunto de obras ejerce una fuerza que tiende a la desdramatización y a la suspensión de la relación crítica con respecto a la cultura de masas.

Los aparatos residuales buscarán así producir formas de reinscribir ciertas líneas del pasado, frecuentemente reprimidas, y también restos, descartes, basura, figuras marginalizadas, a través del recurso al mal gusto, la precariedad técnica y la alusión a la locura. La forma temporal que se diseña en los objetos analizados es, como fui anticipando, la de la heterocronía, es decir, una temporalidad múltiple que recoge los residuos del pasado y busca reinscribirlos en el presente.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006b.
- AGRA, Lucio. *Monstruivismo, retas e curvas das vanguardias*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- AGUILAR, Gonzalo. *A asa branca do extase. Arte brasileira (1964-1980)*. Río de Janeiro: Rocco, 2015.
- BENJAMIN, Walter. "Tesis sobre filosofía de la historia". In: *Estética y Política*. Buenos Aires. Las Cuarenta, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolás. *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BUARQUE de Hollanda, Heloisa. *Impressões de viagem*, Rocco, Río de Janeiro, 1992.
- CÁMARA, Mario. *Cuerpos paganos* Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Río de Janeiro: Civilización Brasileira, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- FOUCAULT, Michel. "La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad". In: *Sexualidad y poder*. Barcelona: Folio, 2007.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010.
- GRADIN, Ch. "Basura". En: Kozak, C. (ed.). *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- GREENBERG, Clement. *Avant-garde and kitsch*. 1939. Disponible en <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>.
- HINDERER CRUZ, Max Jorge; BUCHMANN, Sabeth. *Hélio Oiticica e Neville D'Almeida: Cosmococa*. Río de Janeiro, Azougue, 2014.
- MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2009.

- MORAIS, Federico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 64, 1970.
- MORICONI, Ítalo. "La hora de la basura". In: LISPECTOR, Clarice. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Navilouca*. Río de Janeiro, 1974.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Río de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. *Conglomerados newyorkaises*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- OITICICA, Hélio. *Programa Hélio Oiticica*. Disponible en http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Adriana Kogan. Profesora en la Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa de la Universidad de Buenos Aires. También es profesora de la Cátedra de Teoría y Análisis Literario en la Universidad Nacional de las Artes. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y becaria Posdoctoral de Conicet. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales y extranjeras sobre literatura y cultura brasilera.

E-mail: adrianakogan@gmail.com

Recebido em: 04/01/2020

Aceito em: 30/04/2020