

Libertà nuda. Antonio Manuel: *O corpo é a obra* (1970)

INTRODUZIONE

Dopo un periodo di forte industrializzazione e imponenti lavori pubblici – come la costruzione della nuova capitale, Brasilia, nel 1960 –, il Brasile si trova a fronteggiare una crisi economica legata alla crescita del debito pubblico e all'inflazione. Tra il 1961 e il 1964 il presidente João Goulart tenta di reagire predisponendo una serie di riforme, che però non vengono viste favorevolmente dai politici conservatori, né tantomeno dagli Stati Uniti. Ciò consente alla fazione reazionaria, guidata dal maresciallo Humberto de Alencar Castello Branco, di attuare con successo un golpe militare, il 31 marzo 1964, e destituire Goulart con il pretesto di difendere il Paese dalla minaccia del comunismo. Branco scioglie i partiti, impone la cosiddetta *linha dura* contro gli oppositori e adotta una politica liberista che in realtà esaspera le sperequazioni sociali¹.

Ciononostante, durante gli *anos de chumbo* (anni di piombo) della dittatura la scena artistica in Brasile vive un grande fermento. Malgrado la repressione attuata del governo (1967-1969) di Artur Costa e Silva contro ogni forma anche velata di dissenso da parte di artisti e intellettuali, e la mancanza di una rete commerciale in grado di animare il contesto, l'arte brasiliana si affrancia dal modello europeo, esalta la propria vena sperimentale e assume connotati distintivi anche rispetto alla vicenda postcoloniale sudamericana.

La pietra angolare della modernità brasiliana è il celebre *Manifesto Antropofago* pubblicato nel 1928 dal poeta Oswald de Andrade (1890-1954), secondo cui l'identità culturale del Paese si è definita cannibalizzando, ossia assimilando e rielaborando i patrimoni di conoscenze dei grandi stati colonialisti: assorbimento del nemico sacro. De Andrade rivendicava con ironia l'orgoglio della cultura indigena e ribaltava la visione etnocentrica dell'Occidente, mettendone in questione la presunta purezza. L'antropofagia ha influenzato intere generazioni di artisti e intellettuali, e nella sua riformulazione degli anni Sessanta è servita a sostentare, collegando cultura popolare e comunicazione di massa, la reazione al terribile clima conseguente il colpo di stato.

Già nella seconda metà degli anni Cinquanta attraverso il superamento del modernismo concreto, secondo la linea di pensiero espressa prima dal *Manifesto neoconcreto* (1959) e poi dalla *Teoria do não-objeto* (1959)², veniva formulata una visione dell'opera d'arte come corpo fenomenologico, aperto all'esperienza sensoriale. All'epoca, il lavoro di artisti quali Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Pape (1927-2004), come pure il grande contributo critico di Mário Pedrosa (1900-1981), anziché definire una variente locale del postmodernismo qui e là modificato per aggiornare la produzione culturale del Paese, avviavano un ripensamento dei mezzi e dei luoghi

di produzione e ricezione delle pratiche estetiche. Ciò ha costituito una premessa importante per i difficili anni a venire.

I giovani artisti brasiliani sembrano infatti trovare «forza nell'avversità» – secondo il motto di uno dei protagonisti di quella stagione, Hélio Oiticica –, dando luogo a una produzione di avanguardia che fonda le proposte pratiche e teoriche sull'impegno etico verso la realtà sociale e politica. Questa nuova attitudine viene felicemente espressa nelle tesi dell'*Esquema Geral da Nova Objetividade*, redatte dallo stesso Oiticica nel catalogo della mostra *Nova Objetividade Brasileira*, tenutasi al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) dal 6 al 30 aprile 1967: liquidata la nozione tradizionale di oggetto artistico, ovvero il 'quadro da cavalletto', si passa al riconoscimento della partecipazione dello spettatore nell'opera, concepita come processo collettivo e dinamico in aperta e diretta relazione con i problemi politici e sociali³.

Nel 1969 sale alla presidenza il generale Emílio Garrastazu Médici, fautore di una politica di sviluppo industriale ed economico, che però si esaurirà con la crisi petrolifera del 1973. Nel frattempo, la promulgazione dell'AI-5⁴, istituito dal governo militare nel dicembre 1968, segna il passaggio a una nuova fase di restrizione delle libertà individuali, contraddistinta da censura, arresti, torture e morte. Perseguitati dal regime, vari artisti, intellettuali e politici vengono messi a tacere o esiliati. D'altronde, come sostengono alcuni studiosi⁵, l'AI-5 sembra anche stimolare la riflessione artistica, per cui all'idea di un'opera partecipata e impegnata si salda l'uso politico del corpo non solo come medium artistico, ma soprattutto quale strumento primo ed essenziale di critica, elusione e sovversione dell'autorità costituita.

Una delle opere che meglio concreta le molteplici tensioni di questo difficile periodo è *O corpo é a obra* (*Il corpo è l'opera*, 1970, figg. 1-5) di Antonio Manuel (n. 1947): un'azione estemporanea e irriverente contro le ormai insopportabili logiche marginalizzanti delle istituzioni artistiche e culturali in un momento storico di crescente compressione delle libertà personali. «Presentandosi come scultura vivente in una posa antieroina, Antonio Manuel è divenuto l'emblematico portavoce delle tempestive parole di Oiticica»⁶. In questo senso, *O corpo é a obra* ha rappresentato e rappresenta ancora un «esercizio sperimentale della libertà», secondo la descrizione che all'epoca ne ha fatto Pedrosa.

ARTE-BALA

Di origine portoghese, Antonio Manuel da Sil-

va Oliveira – noto semplicemente come Antonio Manuel – arriva in Brasile nel 1953 e si stabilisce con la famiglia a Rio de Janeiro. Da giovane lavora presso un'agenzia pubblicitaria; qui, nel 1963, comincia a realizzare i primi disegni. Studia alla Scuola d'arte del Brasile (EAB) con Augusto Rodrigues (1913-1993); quindi, è udito alla Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Dal 1965 frequenta lo studio di Ivan Serpa (1923-1973), già membro fondatore del Grupo Frente⁷. Serpa non è solo un pioniere dell'astrazione geometrica brasiliana, ma un riferimento per molti giovani artisti, un mentore che promuove l'esplorazione istintiva della creatività e l'incorporazione dell'identità personale e politica nel lavoro artistico.

Nel corso della propria carriera Antonio Manuel si dimostra artista poliedrico: disegnatore, incisore, pittore e scultore, realizza anche installazioni e opere video⁸. Inizia eseguendo disegni, ma insoddisfatto dalle tecniche tradizionali, scopre l'uso di fogli di giornale come supporto, attratto dalle potenzialità semantiche e simboliche del mezzo di comunicazione di massa, che gli permette inoltre di dare alle proprie opere un immediato valore politico. Nel 1968 dichiara al riguardo:

In effetti, fin dal 1966, i miei disegni sono espressioni di rivolta. Un esempio? Il giornale: lo uso per mostrare le verità che spesso nasconde. Altro esempio? Nei miei lavori tratto sempre i problemi della gente – un movimento studentesco, o una guerriglia, o la dominazione religiosa, o la guerra e i suoi presupposti, oppure ancora un dialogo tra politici. Ma l'esempio fondamentale è la moltitudine, che nei miei quadri non è mai passiva: grida le richieste e le proteste di un popolo in pena⁹.

Nel 1966 partecipa alla I Bienal Nacional de Artes Plásticas di Salvador, Bahia, e al XV Salão Nacional de Arte Moderna a Rio de Janeiro. Nel 1967 Antonio Manuel tiene la prima esposizione personale alla Galeria Goeldi di Rio; vince un premio acquisto alla IX Bienal de São Paulo; partecipa al XVI Salão Nacional. Quello stesso anno conosce Hélio Oiticica¹⁰, al tempo cuore pulsante della controcultura carioca, che lo invita a partecipare a *Tropicália*¹¹.

In questo periodo Antonio Manuel scopre il «flano»¹² tipografico e realizza la sua prima serie dei *flan*, opere in cui sfrutta la matrice di stampa per comporre pagine di quotidiano nelle quali accosta temi politici a riflessioni estetiche. Uno di questi *flan*, che ha per soggetto Guevara, viene esibito al IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal de Brasilia, ma scompare misteriosamente dopo che l'artista l'aveva depositato in un 'nascondiglio' del movimento studentesco, a seguito della



1. Antonio Manuel, *O corpo é a obra*, 1970, performance al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (foto: courtesy dell'artista).

chiusura dell'esposizione decretata dalle autorità. Nel luglio del 1968, nell'ambito nella mostra *Arte no Aterro*¹³, una delle prime manifestazioni di arte collettiva realizzata in uno spazio pubblico, ossia in strada, Antonio Manuel presenta per *Apocalipopótese*, evento organizzato da Oiticica e Rogério Duarte (1939-2016), le *Urnas Quentas*¹⁴, che destano l'attenzione di Oiticica e preludono alla collaborazione tra i due per la creazione di *Parangolé P22 capa 18 Nirvana* (1968)¹⁵.

Lo stesso anno la polizia sequestra le sue opere alla II Bienal Nacional de Artes Plásticas, al Convento da Lapa a Salvador, Bahia, dopo aver imposto anche qui la chiusura della mostra il giorno seguente l'inaugurazione. Tempo dopo, Pierre Restany avrebbe rivelato ad Antonio Manuel che le opere confiscate erano state bruciate¹⁶. Il giovane artista vive l'esperienza di Bahia con grande angoscia.

Peraltro, non ricordo un momento in cui ho avuto tanta paura come durante quella Biennale. Qualche tempo prima avevo realizzato alcune serigrafie del *flan Guevara*, per aiutare degli attivisti che necessitavano denaro. Allora lessi un titolo sul «Jornal de Bahia» che diceva qualcosa come: «Scoperto arsenale in un

covo di sovversivi», e accanto, come illustrazione, c'era la foto della mia serigrafia. Cominciarono a esserci guai seri con la censura; e io continuavo a espormi, discutendo pubblicamente la chiusura della mostra e cose simili. Iniziai ad avere la sensazione che mi pedinasse-ro. E a un certo punto mi suggerirono di tornarmene subito a Rio. Vanda Pimentel mi portò alla stazione dei pullman. Presi un bus e viaggiai pieno di paura. Misi dentro una scatola di fiammiferi un foglietto di carta su cui avevo annotato il mio nome, il telefono, l'indirizzo e una breve descrizione della situazione in cui mi trovavo. Sono rimasto sveglio lungo tutto il tragitto, stringendo in mano la scatola di fiammiferi: nel caso mi fosse successo qualcosa, avevo previsto di lasciarla cadere a terra, senza dare nell'occhio, nella speranza che qualcuno la trovasse¹⁷.

Nel maggio del 1969 partecipa con *Represa otra vez – Eis o saldo* all'anteprima delle opere brasiliane selezionate per la VI Biennale dei giovani artisti di Parigi (ottobre-novembre 1969), che si tiene al MAM. Tuttavia, la rassegna viene chiusa dalle autorità ancora prima di aprire i battenti e l'adesione brasiliana alla Biennale parigina è annullata. La censura della Pré-Bienal de Paris è un provvedimento odioso, che suscita indignazione nella comunità intellettuale internazionale e porterà al boicottaggio della X Bienal Internacional de São Paulo.

Antonio Manuel viene a sapere da Niomar Muniz Sodré (1916-2003), fondatrice del MAM, che la sua opera è scampata al sequestro disposto dai militari. Muniz Sodré ha infatti nascosto i cinque pannelli componenti *Represa otra vez* dietro al divano nel suo ufficio al «Correio de Manhã», giornale di cui è direttrice¹⁸. «È stato un avvenimento che ha segnato la mia vita», afferma Antonio Manuel, che riferisce inoltre di aver in seguito evitato l'arresto rifugiandosi alcuni giorni a casa di Muniz Sodré¹⁹.

A novembre del 1969 si celebra al MAM il Salão da Bússola, che in virtù del naufragio della X Bienal de São Paulo diventa un raduno più frequentato del previsto. Antonio Manuel vince un premio acquisto per *Soy loco por ti*, opera che comunque viene preventivamente sottoposta dagli stessi funzionari del MAM alla valutazione di censori del governo: un sacerdote e un militare. Entrambi i giudici considerano l'opera come sovversiva; secondo loro, il velo nero che copre l'installazione è un richiamo alla bandiera anarchica e il pannello rosso sagomato con il profilo dell'America latina un riferimento al comunismo. Ciononostante non chiedono il ritiro dell'opera dalla mostra. «L'assurdità delle loro obiezioni e l'indescisione del verdetto dimostrano l'arbitrarietà della censura nelle arti visive all'epoca»²⁰. In effetti, benché autoritario, il regime è sempre percorso al

Materiali



3. Antonio Manuel, *O corpo é a obra*, 1970, performance al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (foto: courtesy dell'artista).



2. Antonio Manuel, *O corpo é a obra*, 1970, performance al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (foto: courtesy dell'artista).

suo interno da contraddizioni e incorenze che si riflettono sulla gestione della censura.

IO SONO L'OPERA

In questo scenario, il museo – e nella fattispecie il Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – diviene per gli artisti un luogo privilegiato seppur controverso; perché se da una parte rappresenta un punto di incontro e un interlocutore vitale e per certi versi unico, dall'altra è il teatro delle strategie di controllo e propaganda del potere autoritario²¹. Negli anni Sessanta il MAM è una istituzione giovane e dinamica; il suo edificio nel Parque de Flamengo è un brillante esempio di architettura razionalista; organizza corsi di teorie e tecniche artistiche all'avanguardia e ospita mostre espressamente dedicate alle ricerche contemporanee, quali *Opinião 65*, *Opinião 66*, la già citata *Nova Objetividade* e le rassegne del Salão da Bússola (1969) e del Salão Nacional de Arte Moderna²².

Il Salão Nacional è espressione diretta del Comissão Nacional de Belas-Artes, organo subordinato al Ministério da Educação e Cultura, e la giuria della XIX edizione è formata da tre esperti, di cui due nominati dalla Comissão Nacional de Belas-Artes, ovvero l'artista Loio Pérsio e la gior-

Materiali

4. Antonio Manuel, *O corpo é a obra*, 1970, performance al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (foto: courtesy dell'artista).



nalista Edyla Mangabeira Unger, e uno eletto dagli artisti. Quest'ultimo è il giovane ma già autorevole critico Frederico Morais (n. 1936).

Nell'aprile del 1970 Antonio Manuel presenta se stesso, cioè la propria persona fisica, come opera d'arte al XIX Salão Nacional de Arte Moderna. All'epoca Antonio Manuel ha ventitré anni, ha già partecipato a varie edizioni del Salão Nacional; e non è un *performer*. L'artista racconta che in quegli anni ha dovuto scegliere se abbracciare la lotta armata o proseguire nella guerriglia artistica²³. È quindi plausibile che la serie di situazioni intimidatorie vissute fino ad allora dal giovane artista abbia spinto a maturazione la riflessione sulla necessità di un processo che, superando i limiti del 'quadro da cavalletto', si fondesse con l'esperienza della realtà. «Cominciai a elaborare la tematica del corpo. Dopotutto, era il corpo che stava in strada e che rischiava di essere colpito, di prenderci una sassata, un colpo in testa. Così pensai di utilizzare il mio corpo come opera»²⁴. Per iscriversi al Salão Nacional, secondo prassi, occorre compilare una scheda descrittiva dell'opera proposta; Antonio Manuel fornisce le proprie generalità e misure personali.

Quindi, quando arrivai dinanzi alla commissione del MAM, dichiarai: «Io sono l'opera», scombinai tutto. Mi misi in mezzo alle opere che erano già lì, tra i quadri

5. Antonio Manuel, *O corpo é a obra*, 1970, performance al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (foto: courtesy dell'artista).



appesi in parete; e aspettai il giudizio. Mi fecero parecchie domande e diedi mille risposte. Tra le altre cose mi chiesero se, in quanto opera, sarei rimasto immobile come una statua! Dissi di no. Ero un'opera che avrebbe dovuto muoversi, mangiare, dormire, pensare... Allora ironizzarono, sostenendo che avevano bisogno di sapere cosa «avrei pensato». Ci sarebbero state diverse risposte da dare, ma lì per lì mi limitai a ridere... La reazione della giuria fu incredibile. Nel momento in cui mi sono proposto come opera non avevo pianificato nulla. Volevo presentarmi così, con un gesto di opposizione contro una serie di cose che avvenivano nell'ambito delle arti plastiche²⁵.

Un ulteriore motivo di imbarazzo per la giuria è allontanare l'autore per esaminare l'opera a porte chiuse; una procedura evidentemente inattuabile.

La prima idea, iscrivendomi come opera, era mettere in discussione i criteri di selezione e valutazione della creazione artistica. Ho provato a rimanere durante la fase di giudizio dei lavori presentati al Salão, dal momento che in quanto opera ero legittimato a restare sul posto per essere esaminato. Ma si opposero, ne scaturì un diverbio e si giunse a un punto morto. Alla fine mi chiesero di ritirarmi e decisero di rifiutarmi come opera²⁶.

La giuria dunque respinge la proposta; non è chiaro se per una questione di merito, per ragioni tecnico-burocratiche o perché contraria all'idea in sé. Secondo Antonio Manuel la bocciatura era motivata dalla mera considerazione che «per loro sarebbe stata una grossa responsabilità occuparsi di un'opera in movimento»²⁷. Analogamente, in un articolo dell'epoca, il critico Antonio Bento sottolinea la difficoltà tecnica degli organizzatori, che avrebbero dovuto trovare il modo di «mantenere un artista, nudo, segregato all'interno del MAM»²⁸.

Nel frattempo, Antonio Manuel viene informato dell'arresto del suo amico pittore Raymundo Colares (1944-1986), accusato di aver infranto una vetrata del MAM con un sasso. Antonio Manuel intercede per lui presso la polizia e riesce a ottenerne la sua scarcerazione. Peraltro, Colares verrà premiato al Salão con una borsa di studio per viaggiare all'estero.

L'ESERCIZIO SPERIMENTALE DELLA LIBERTÀ

Malgrado la sua bocciatura, il giorno del *vernissage* del Salão Nacional, venerdì 15 maggio 1970, Antonio Manuel interviene all'evento e, una volta entrato nel MAM, prende una decisione radicale quanto improvvisa.

Mi diressi al Museu de Arte Moderna, dove arrivai un'ora prima dell'inaugurazione. Quindi mi venne l'i-

dea di spogliarmi. Non era niente di programmato; l'idea sorse come un sentimento spontaneo di disgusto e rigetto. Le persone presenti al vernissage restarono attonite, ma durante quella mezz'ora provai un senso di grande forza²⁹.

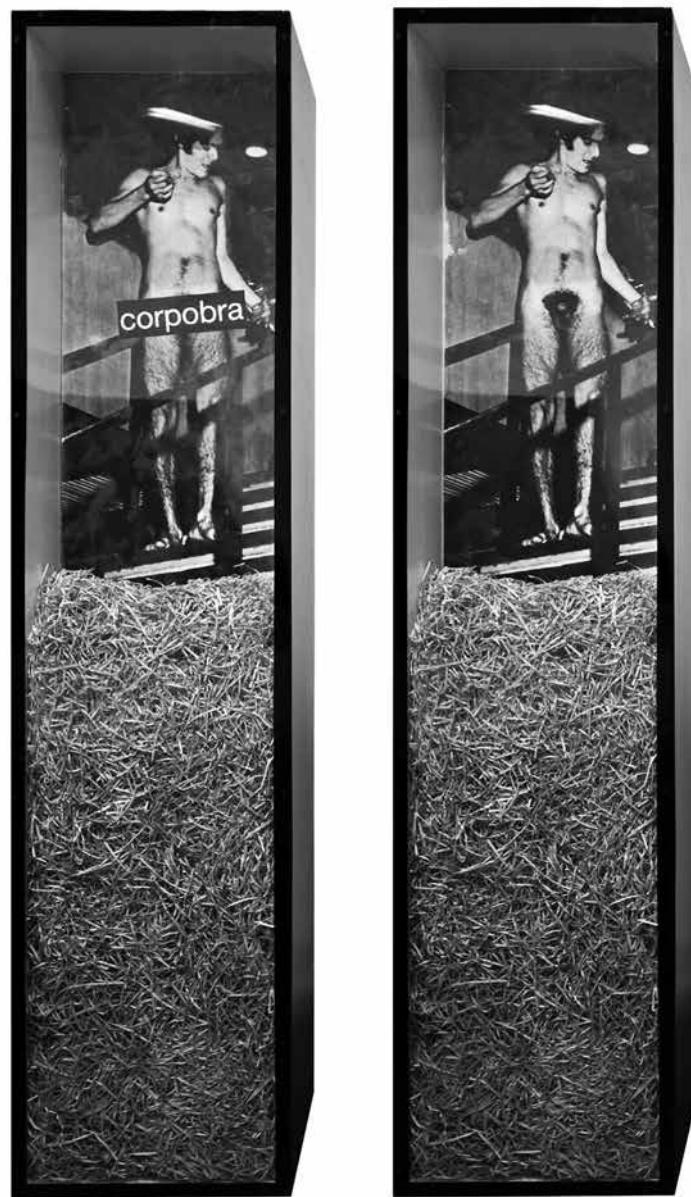
L'artista, collocatosi in un punto strategico sulla scala che dà accesso al livello superiore del Museu, incomincia a spogliarsi, fino a restare completamente nudo. Secondo le testimonianze della stampa, Antonio Manuel dichiara: «Io sono una vera opera d'arte. È necessario che tutti mi guardino e mi apprezzino»³⁰. All'azione prende parte anche una ragazza, Vera Lúcia, che emulando Antonio Manuel si spoglia anch'essa³¹. Dopo essere rimasto per qualche istante fermo, offrendosi allo sguardo del pubblico, Antonio Manuel sfila per il MAM a braccetto con la ragazza, aggirandosi per le sale tra lo stupore degli astanti. Quindi rivolgendosi ai presenti afferma: «Volevo partecipare al Salão, ma la commissione non l'ha permesso. Ho deciso di dialogare con il pubblico. Questa è la mia protesta»³². Le dichiarazioni di Antonio Manuel innescano immediatamente un putiferio di rivendicazioni da parte degli altri artisti presenti all'evento e respinti dalla giuria, che raccogliendo la protesta di Antonio Manuel si lanciano in veementi manifestazioni di dissenso, bruciando carte e urlando il proprio malcontento. Con il precipitare della situazione viene chiamata la polizia, al sopralluogo della quale Antonio Manuel e Vera escono dal MAM e si dileguano passando per i giardini, sotto gli occhi degli impassibili custodi.

Racconta Antonio Manuel: «Concluso l'evento, sono passato a casa di Jackson Ribeiro, dove ricevetti una telefonata di Mário Pedrosa. Sono andato a casa sua e abbiamo realizzato un'intervista in cui difendeva il mio gesto»³³. Così, Antonio Manuel va da Pedrosa, «perché avevo bisogno del contatto di una persona come lui. Era importante per me ascoltare il suo parere e avere il sostegno di un uomo della sua autorevolezza ed esperienza di vita»³⁴. È nel corso di questa conversazione³⁵, alla quale prendono parte anche Alex Varela e Hugo Denizart, che Pedrosa conia una descrizione che rimarrà alla storia come emblematica non solo del lavoro di Antonio Manuel ma di un'intera generazione, o almeno di un periodo cruciale dell'arte brasiliana: «l'esercizio sperimentale della libertà».

Quello che hai fatto tu oggi sconvolge l'intera prospettiva dell'arte, il discorso estetico, il discorso etico, il discorso sull'arte. Mette in discussione tutto. E con una straordinaria autenticità. Ciò che Antonio Manuel sta facendo è l'esercizio sperimentale della libertà. Non la pretesa di dominare gli altri. Sta dicendo «è così e basta». Autenticità totale, che è autenticità creativa³⁶.

Materiali

6. Antonio Manuel, *Corpobra*, 1970, legno, paglia, stampa fotografica, acrilico e corda, coll. privata (foto: courtesy dell'artista).



Pedrosa rassicura Antonio Manuel riguardo all'importanza del suo gesto, perché «ciò che esiste è la vita. Perciò la vita è più delle regole»³⁷. Non solo. Pedrosa si impegna concretamente a legittimare nell'immediato l'azione di Antonio Manuel.

Mário fu fantastico anche alcuni giorni dopo. Il direttore del MAM-RJ era l'architetto Maurício Roberto: una persona molto aperta, un socialista e un amico. Niomar e Maurício non mi hanno mai biasimato;

al contrario, mi hanno sostenuto. Uno dei funzionari del MAM decise, tuttavia, di proibirmi l'accesso al Museu, negandomi persino di accedere alla passerella d'ingresso al Museu. Quando riferii il fatto a Mário, lui disse senza esitazione: «Domenica andiamo al MAM». Quando il giorno seguente andammo – io, Mário, Guilherme Vaz, Lygia Pape –, venimmo nuovamente fermati. Mário mi passò subito davanti, abbassò la mano del funzionario e lo apostrofò: «Chi sei tu per dire che lui non può entrare?». Gli diede una lezione morale, mi prese per la mano e insieme entrammo nel MAM. Volevano chiudermi le porte, ma Mário le fa-

ceva aprire per me. Non scordiamoci che eravamo in un periodo di dittatura e che *O corpo è a Obra* era un affronto allo *status quo* rappresentando un'espressione di libertà e ponendo in quel frangente la questione del corpo e delle sue implicazioni³⁸.

Pochi mesi dopo l'evento del MAM, Antonio Manuel pubblica su «O Jornal» di Rio de Janeiro un testo autodescrittivo, *Eu sou a obra... Eu sou a obra...*³⁹. «Compiere quell'atto è stato come essermi posto un limite, a cui sono giunto perché non credevo più nella vitalità dell'estetica attuale. È stato un denudamento totale. Una forma di opposizione al vigente sistema politico, estetico e sociale»⁴⁰. Il 19 maggio la Comissão Nacional de Belas-Artes indice una riunione straordinaria per stilare una petizione al Ministério da Educação e Cultura⁴¹ chiedendo e ottenendo l'interdizione per due anni di Antonio Manuel dal Salão de Arte Moderna e da ogni altra manifestazione ufficiale dello Stato federale⁴². Commenta l'artista: «Applaudii la punizione»⁴³.

CORPOBRA

La stampa nei giorni seguenti dedica un certo spazio all'accaduto, ma non sembra cogliere il significato né le motivazioni del gesto, che addirittura secondo alcuni scaturiva dal rifiuto della giuria di esporre dei 'quadri'. Antonio Manuel viene definito «un sensazionalista, senza alcun valore artistico»⁴⁴. Tuttavia, nonostante la riprovazione dei benpensanti, i commentatori non condannano l'evento come oltraggio al pudore, bensì tendono a disconoscere ogni dignità artistica e a ripudiarne la concezione apparentemente gratuita e licenziosa. Perfino critici progressisti come Ferreira Gullar e Antonio Bento equivocano il messaggio e ne parlano con ironia, o lo liquidano come nichilismo giovanile⁴⁵. Destituita di ogni valore pubblico, l'avanguardia viene ridotta a un linguaggio ermetico, elitario, sterilmente polemico e fine a se stesso.

A testimoniare il gesto estemporaneo di Antonio Manuel restano alcune foto in bianco e nero, ormai abbastanza celebri:

Durante l'inaugurazione del Salão Nacional de Arte Moderna a Rio de Janeiro, al MAM c'era un fotografo di un'agenzia commerciale (Foto Carlos). Il fotografo si trovava lì per riprendere il *vernissage* del Salão Nacional del 1970, di conseguenza immortalò anche l'azione *O Corpo è a Obra*. Qualche tempo dopo, ho acquistato i negativi⁴⁶.

Da queste foto, Antonio Manuel ha tratto una pagina della serie *Clandestinas* (26 giugno 1973) e un'opera plastica interattiva chiamata *Corpobra*

(1970, fig. 6, tav. XXXVIII). *Corpobra* è costituita da una cassa di legno alta due metri contenente l'ingrandimento di una foto in bianco e nero dell'artista, ripreso frontalmente mentre è in piedi nudo al MAM-RJ. Il pene è coperto da una striscia nera su cui corre la parola *corpobra*. La metà inferiore della scatola è riempita di segatura. Lo spettatore può azionare una leva nella parte posteriore, innescando un meccanismo che fa scivolare in basso la foto lasciandone comparire una seconda identica, ma stavolta senza striscia a coprire i genitali. «Considero questo lavoro quasi un poema»⁴⁷.

NON VOGLIO RAPPRESENTARE, VOGLIO AGIRE!

Nella sua apparente semplicità, *O corpo è a Obra* tocca e intreccia molti temi. Si può leggere l'azione di Antonio Manuel in una prospettiva di critica istituzionale, o come un esempio di *performance art* o piuttosto di anti-arte, o come un argomento contro la mercificazione della creatività e dell'artista, oppure ancora come un caso paradigmatico sulla mai semplice musealizzazione delle opere effimere – con relative questioni di autorialità, *ownership*, conservazione e *reenactment* –, nonché come uno spunto alla discussione sulle identità di genere.

In ogni modo, il punto di partenza di ogni analisi dedicata a *O corpo è a Obra* è ovviamente il corpo, inteso quale dimensione materiale e metaforica. Tuttavia, occorre cogliere il senso generale del concetto: nell'arte brasiliana il corpo è un luogo di celebrazione, non di auto-afflizione. Nell'attuale prospettiva critica dominante, che ancora fatica a scrollarsi di dosso le scorie di una visione eurocentrica, esiste invece il rischio di ridurre il gesto di Antonio Manuel a una semplice derivazione di pratiche della coeva *body art* o di un *happening*. Al contrario, si può concordare con chi sostiene⁴⁸ che, anche quando utilizza il corpo come mezzo di trasgressione e contestazione politica al conservatorismo e all'autoritarismo, nell'arte brasiliana «il corpo appare diverso da quello degli artisti della *body art* europea o nordamericana, quali Chris Burden, Vito Acconci, Gina Pane, tra gli altri, che laceravano, mordevano, ferivano o mutilavano i loro stessi corpi»⁴⁹. O ancora: «E l'essenza di questa azione era nell'essere compiuta un'unica volta, in una sola occasione, come una manifestazione, una testimonianza, non come un nuovo stile e certamente non un contributo alla nuova tendenza detta 'performance art'»⁵⁰. Nel gesto di Antonio Manuel riecheggiano le parole del *Manifesto Antropófago* di Oswald de Andrade: «Quello che ostacolava la verità era l'abbigliamento,

l'impermeabile tra il mondo interiore e il mondo esterno [...]. La trasformazione permanente del tabù in totem [...]. Contro la realtà sociale, vestita e opprimente, schedata da Freud».

In termini storici, si tende a riconoscere un precursore dell'arte performativa brasiliana in Flávio de Carvalho (1899-1973), che il 18 ottobre 1956 sfilò per il centro di São Paulo indossando un abito stravagante di sua creazione che sfidava le convezioni della moda⁵¹. Tuttavia, il precedente più diretto e pertinente rispetto all'azione di Antonio Manuel è probabilmente quello di Oiticica. Nel 1965 il MAM-RJ ospita la mostra collettiva *Opinão 65*⁵², il primo evento culturale organizzato dopo e contro il colpo di stato del 1964, la cui inaugurazione è rimasta celebre per la presentazione dei *Parangolé*. Oiticica infatti ha cercato di entrare nelle sale del MAM, accompagnato da membri della scuola di samba Estação Primeira de Mangueira che vestivano i *Parangolé* da lui concepiti, ma è stato respinto e costretto a continuare l'esibizione nei giardini del Museu⁵³. L'idea stessa del *Parangolé* è quella di «dare all'uomo, all'individuo di oggi, la possibilità di 'sperimentare' la creazione [...], di smettere di essere uno spettatore per essere un partecipante»⁵⁴. Ed è un'arte povera, fatta con materiali poveri⁵⁵. Particolarmente esplicito in senso politico appare *Parangolé P15, Capa 11* (1967), sulla cui superficie Oiticica ha scritto: *Incorporo a revolta*.

A ciò si possono aggiungere gli esempi di *Nostalgia do corpo* (1966), *A casa é o corpo* (1967-69), *O corpo é a casa* (1968-70) di Lygia Clark e *O Ovo* (1967) di Lygia Pape. Sulla scorta di questi e altri casi simili, nel 1970 Morais pubblica un testo fondamentale: *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da 'Obra'*, in cui non solo analizza la specificità del poverismo brasiliano, ma sostiene inoltre che «il corpo è il motore dell'opera lavoro. O meglio, è ciò di cui l'opera necessita»⁵⁶. Inoltre, Antonio Manuel è nudo; e non è un dettaglio. Come scrive Guy Brett, questa ostentata nudità

[...] sembra situarsi proprio a metà tra l'ottimismo emancipazionista degli anni Sessanta e il vulnerabile stoicismo di cui erano permeati molti lavori di *body art* con cui l'avanguardia latinoamericana coraggiosamente fronteggiava le pratiche di repressione e tortura degli spaventosi regimi militari negli anni Sessanta-Settanta⁵⁷.

Ma bisogna resistere alla tentazione di leggere riduttivamente il denudamento di Antonio Manuel come un semplice parallelo, se non addirittura un riflesso, degli *happening* inneggianti alla liberazione sessuale. Così come – giacché chiaramente non solo Antonio Manuel è nudo, ma è un uomo – bisognerebbe anche evitare di stigma-

tizzare l'opera come surrettiziamente organica a una narrazione ancora patriarcale che celebra l'ideale eroico della figura maschile in una società fallologocentrica, dalla quale, in fin dei conti, Antonio Manuel non reclamerebbe altro che un riconoscimento istituzionale. Anche se all'epoca la costruzione socio-culturale dell'identità di genere non è un tema trattato dall'arte brasiliana, ciò non implica che mostrare provocatoriamente in pubblico il proprio corpo di giovane maschio bianco eterosessuale sia una più o meno tacita o inconsapevole asserzione del potere maschilista che apparentemente l'artista contesta⁵⁸. Piuttosto, spogliandosi nel museo, Antonio Manuel ha esposto «la vulnerabilità del proprio corpo alle incertezze provocate dalle forze della repressione»⁵⁹.

D'altronde, il nudo, «dal punto di vista storico, ha qualcosa di triste in questo momento di allegria e narcisismo iconoclasta: la sua solitudine, la sua fragilità in quanto manovra libertaria dinanzi al peso dell'oscurantismo vigente»⁶⁰.

Lo spettacolo di Antonio Manuel è tanto etico quanto esteticamente impeccabile. Propone il proprio corpo come opera e, respinto da una giuria intimidita, protesta ponendosi nudo in un'apparizione fugace ma gioiosa e vitale, che conferma in maniera positiva e ottimista l'intenzione, non solo sua ma anche di tutti i suoi colleghi, di non permettere che la società e i suoi controllori continuino a reprimere l'onda libertaria che in tutto il mondo cerca di spazzare via le macerie che intasano i canali della creatività⁶¹.

CONCLUSIONE

In sistemi a forte controllo, la società pretende di essere costituita da spiriti disincarnati. Il progetto di Antonio Manuel era certamente utopico e limitato dalle condizioni alienanti e punitive della vita sociale, nonché dalla sua contraddizione interna: «Di fronte alla storia, *O Corpo é a Obra* occupava evidentemente il vertice di un processo di ricusa dei Salon, degli oggetti e delle rappresentazioni. Ma non smetteva comunque di essere 'una cosa geniale'»⁶². Eppure, attraverso la sua azione sovversiva, con tutto quello che di ingenuo e utopico comportava, Antonio Manuel ha destabilizzato le pratiche istituzionali, contestando i giudizi basati sul mito feticista dell'opera d'arte dell'ideologia borghese egemone e affermando a un tempo la democratizzazione illimitata della sensibilità.

Paolo Martore
Roma
paolo.martore@gmail.com

NOTE

1. Per una ricostruzione storica delle vicende politiche brasiliane dell'epoca, cfr. Fausto (1999).
2. Il *Manifesto neoconcreto* viene sottoscritto da Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986). La *Teoria do não-objeto* è firmata da Ferreira Gullar.
3. «'Nuova oggettività': vuole essere l'espressione di uno stato dell'arte brasiliana di avanguardia attuale, le cui caratteristiche principali sono: 1. una generale volontà costruttiva; 2. la tendenza a disconoscere e superare l'oggetto in quanto quadro da cavalletto; 3. la partecipazione (corporea, tattile, visiva, semantica ecc.) dello spettatore; 4. un approccio e una presa di posizione rispetto ai problemi politici, sociali ed etici; 5. una tendenza alla proposta collettiva, con la conseguente abolizione degli 'ismi' tipici della prima metà del secolo nell'arte di oggi degli (una tendenza che può essere racchiusa nel concetto di 'arte postmoderna' di Mário Pedrosa); 6. rinascita e nuove formulazioni del concetto di anti-arte»; H. Oiticica, *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967), ora anche in Ferreira, Cotrim (2006, p. 154). «Da adversidade vemos!» (ivi, p. 168) è la frase con cui Oiticica conclude, sintetizzandone il significato generale, il testo.
4. L'Ato Institucional n. 5, o più comunemente AI-5, è stato il quinto di una serie di decreti emessi dal regime militare brasiliano negli anni successivi al golpe militare del 1964. L'AI-5, sovrapponendosi sia alla Costituzione del 24 gennaio 1967 sia alle Costituzioni dei vari Stati federati, dava poteri straordinari al Presidente della Repubblica e sospineva molte garanzie costituzionali. In pratica ha giustificato per un intero decennio abusi quali censura, detenzione e tortura.
5. Cfr., ad esempio, Dalcó (2018).
6. Calirman (2012, p. 38).
7. Il Grupo Frente, con base a Rio de Janeiro, era formato da Ivan Serpa e da artisti che per lo più studiavano con lui, tra i quali Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Fondato nel 1952, il gruppo ha realizzato quattro mostre tra il 1954 e il 1956, per poi sciogliersi.
8. Per una panoramica sul lavoro e la vita di Antonio Manuel, cfr. Fernandes (2000); Asbury, Kehayan (2006); Venâncio Filho (2007); Calirman, García, Rangel (2011); Osorio (2013).
9. Bueno (2010, pp. 21-22).
10. Racconta Antonio Manuel al riguardo: «Il mio primo incontro con Hélio Oiticica è avvenuto, di fatto, grazie al lavoro. Dal 1966 lavoravo a casa con giornali di cui mi interessavano i titoli o le immagini, che manipolavo, evidenziando o cancellando alcuni elementi. Un giorno, nel 1967, mentre andavo al Museu, passai per Lapa e in un'edicola scorsi su 'A Luta Democrática' questo titolo sensazionalista: 'Ha ucciso un cane e ne ha bevuto il sangue'. C'erano due foto a corredo: una di una donna scarmigliata e un'altra di una modella in bikini in una posa sensuale. Il titolo si riferiva alla prima delle due, mentre l'altra era una modella. La cosa mi colpì, perché, siccome le foto erano impaginate una accanto all'altra, con proporzioni qua-
- si identiche, mi sembrò che a uccidere il cane fosse stata la modella. Comprai il giornale e lo portai via, avendo cura di non stropicciarlo; poi alla caffetteria del Museu mi misi a lavorarci su con un pastello a cera. Disegnai dei denti da vampiro alla modella, tralasciando la tizia scarmigliata. Passò di lì Hélio, che conoscevo solo di vista; apprezzò il lavoro e si sedette a conversare. Mi disse che stava organizzando una mostra dal titolo *Nova objetividade brasileira*. Mi spiegò l'idea della mostra e mi invitò a esporre quel lavoro come parte di una sua opera che si sarebbe chiamata *Tropicália*»; Antonio Manuel (1999, pp. 13-14).
11. Antonio è invitato a contribuire a *Tropicália*, opere installative 'penetrabili e abitabili' ispirate alle *favelas*, con i suoi *Jornais* (Giornali).
12. Termine relativo a un procedimento di stampa ormai obsoleto, con cui si designa una matrice tipografica in cartone speciale, resistente al calore, su cui si cola il piombo per produrre lastre stereotipate per le rotative.
13. Moraes (1968).
14. *Urnas Quentes* (letteralmente 'urne calde') sono una serie di scatole di legno sigillate, dal contenuto non dichiarato, che per essere aperte avrebbero dovuto essere rotte dal pubblico. Come ha scritto Oiticica nel 1973, occorreva «violare l'integrità dell'oggetto scatola concluso. CONCLUDERE IL CONCLUSO» (citato in Fernandes, 2000, pp. 50-51).
15. Oiticica, colpito da un'immagine contenuta in una delle *Urnas* – un bambino denutrito –, ne trae ispirazione per realizzare assieme ad Antonio Manuel uno dei suoi mantelli multicolori, i *Parangolé*, ovvero opere indossabili.
16. Cfr. Antonio Manuel (1999, p. 16).
17. Ivi, p. 17.
18. Cfr. Moraes (1995, p. 308). All'epoca dei fatti, Nílmar Muniz Sodré era da poco stata rilasciata dopo una detenzione di settanta giorni dovuta alla linea editoriale anti-regime perseguita dal suo giornale; cfr. Shtromberg (2016, p. 66).
19. Cfr. Antonio Manuel (1999, pp. 15-16).
20. Calirman (2012, p. 62). Di analogo parere è sostanzialmente anche Shtromberg (2016, pp. 6-8).
21. All'epoca, malgrado le sue carenze e arretratezze, il sistema delle istituzioni artistiche brasiliane (musei, saloni e biennali) possedeva già ovviamente il potere di legittimazione e riconoscimento. Quindi, ogni forma antistituzionale d'arte è in qualche modo paradossale: «il museo è oggetto di contestazione e allo stesso tempo luogo necessario d'esposizione» (Freire, 1999, p. 35).
22. Il Salão Nacional de Arte Moderna è stato una rassegna di arti plastiche promossa con cadenza annuale tra il 1952 e il 1977 a Rio de Janeiro. Il Salão è stato creato dopo lo scioglimento della Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes.
23. Cfr. Antonio Manuel (2019).
24. Antonio Manuel (1986).
25. Bueno (2010, pp. 28-29).
26. Antonio Manuel (1999, p. 39).
27. Bueno (2010, pp. 28-29).
28. Bento (1970).
29. Antonio Manuel (1986).

Materiali

30. Citato in Freitas (2013, p. 214). Nel saggio di Freitas viene proposta una sintetica ma accurata ricostruzione degli eventi e delle loro immediate conseguenze attraverso i resoconti e i commenti della stampa locale dell'epoca.
31. «La donna che si è unita alla protesta di Antonio Manuel è Vera Lúcia, che lavorava come modella alla ENBA»; Calirman (2012, p. 38).
32. Citato in Freitas (2013, p. 268).
33. Antonio Manuel (1986).
34. Antonio Manuel (1999, p. 18).
35. La trascrizione appare in seguito sulla seconda pagina di *Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais)*, opera in forma di supplemento domenicale de «O Jornal», pubblicata il 15 luglio 1973, con cui Antonio Manuel reagiva al rifiuto del MAM di ospitare una sua mostra (Antonio Manuel, 1973).
36. *Conversa entre Mário Pedrosa com Antonio Manuel, Huhu Denizart e Alex Varela* (15 maggio 1970), in Antonio Manuel (1973, p. 3).
37. *Ibid.*
38. Antonio Manuel (1999, pp. 19-20).
39. Antonio Manuel (1977).
40. Antonio Manuel (1999, p. 40).
41. All'epoca il Ministro è Jarbas Gonçalves Passarinho (1920-2016), militare entrato in politica dopo l'instaurazione del regime nel 1964.
42. Cfr. Freitas (2013, p. 293).
43. Antonio Manuel (1999, p. 20).
44. *Pintor ficou nu en pleno Museu de arte: Protesto*, in «O Globo», 16 maggio 1970.
45. Cfr. Freitas (2013, pp. 294-300).
46. Comunicazione personale dell'artista all'autore, email del 1° giugno 2019.
47. Antonio Manuel (1999, p. 45).
48. Cfr. Freire (2006) e Dalcol (2018).
49. Freire (2006, p. 50).
50. Brett (2007, p. 55).
51. Cfr. Osorio (2009).
52. La mostra *Opinião 65* si è tenuta dal 12 agosto al 12 settembre 1965, presso il Museu de Arte Moderna di Rio de Janeiro.
53. Per un'analisi approfondita sull'argomento, cfr. Osorio (2017, pp. 107-118).
54. Oiticica (2006, p. 148).
55. «L'arte dei *Parangole* di Oiticica (mantelli, tende, stendardi) ci ricorda gli stracci dei poveri che abitano nelle nostre strade e baraccopoli, ma anche i vestiti hippie. Il rammendo, il collage di oggetti (bigiotteria, monili) sul corpo stesso, lavorazione degli imballaggi (lattine di lubrificanti, per esempio) su nuovi oggetti come i cestini e le lampade non sono solo indicative di miseria, ma del senso altamente creativo e lucido del brasiliano» (Morais, 1970, pp. 57-58).
56. «Mentre europei e americani usano 'computer' e 'raggi laser', noi brasiliani (Oiticica, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, ecc.) lavoriamo con terra, sabbia, fondi di caffè, cartone da imballaggio, giornale, foglie di banano, erba, corde, gomma, acqua, pietra, resti, infine, con i detriti della società consumistica» (ivi, p. 57).
57. Brett (2000, p. 26).
58. «Perfino la dichiarazione che l'autore dell'opera era suo padre era un sottile consolidamento della gerarchia patriarcale»; Calirman (2012, p. 63).
59. Calirman (2008, p. 105).
60. Brito (1984, p. 9).
61. Bittencourt (1981, p. 501).
62. Freitas (2013, p. 310).

Bibliografia

- Amaral A.A., Herkenhoff P. (eds.) (1993), *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*, catalogo della mostra (Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, 2 April - 1st August 1993), Washington D.C.
- Amaral A.A., Toral A. (2005), *Arte e Sociedade no Brasil de 1957 a 1975*, São Paulo.
- Antonio Manuel (1970), *Eu sou a obra... Eu sou a obra...*, in «O Jornal», 5 giugno 1970; poi anche in Bueno (2010, pp. 27-31).
- Antonio Manuel (1973), *Exposição de Antonio Manuel. De 0 a 24h nas bancas de jornal*, in «Tema», supplemento a «O Jornal», 15 luglio.
- Antonio Manuel (1986), *Porque Fiquei Nu*, in F. Morais (a cura di), *Depoimento de uma geração 1969-1970*, Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, s.n.p.
- Antonio Manuel (1999), *Antonio Manuel: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*, Lacerda, Rio de Janeiro.
- Antonio Manuel (2019), *Lectio magistralis*, Macro Asilo, Roma.
- Antonio Manuel *et al.* (1984), *Antonio Manuel*, Rio de Janeiro.
- Asbury M., Keheyen G. (a cura di) (2006), *Antonio Manuel*, Nicosia.

Materiali

- Bento A. (1970), *Dada no Salão Moderno*, in «Última Hora», 22 maggio.
- Bittencourt F. (1981), *Dez anos de experimentação*, in «Revista Crítica de Arte», 4, dicembre; ora in F. Lopes, A. Predebon (a cura di), *Arte-Dinamite*, Rio de Janeiro, 2016, pp. 487-507.
- Brett G. (2000), *Não quero representar, quero atuar*, in Fernandes (2000, pp. 21-30).
- Brett G. (2007), *Estados de medo e libertade*, in Venâncio Filho (2007, pp. 53-71).
- Brito R. (1984), *Anônimo e Comum*, in Antonio Manuel et al. (1984).
- Bueno G. (a cura di) (2010), *Antonio Manuel. Eis o Saldo: textos, depoimentos e entrevistas*, Rio de Janeiro.
- Calirman C. (2008), *Naked Man, Flaming Chickens: A Brief History of Brazilian Performance Art*, in D. Cullen (a cura di), *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, New York, pp. 102-113.
- Calirman C. (2012), *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*, Durham (NC).
- Calirman C., García A., Rangel G. (eds.) (2011), *Antonio Manuel. I want to act, not represent!*, Americas Society – Associação para o Patronato Contemporâneo, New York-São Paulo.
- Coutinho W. (1980), *No Espaço ABC, os frutos de Antonio Manuel*, in «Jornal do Brasil», 22 ottobre.
- Dalcol F. (2018), *Política do corpo na arte brasileira dos anos 1960*, in «Convocarte – Revista de Ciências da Arte», 5, marzo, pp. 263-278.
- Duarte P.S. (1988), *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro.
- Dunn Ch. (2016), *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*, Chapel Hill (NC).
- Fausto B. (1999), *A Concise History of Brazil*, Cambridge.
- Fernandes J. (a cura di) (2000), *Antonio Manuel*, catalogo della mostra (Porto, Fundação de Serralves, 14 ottobre-24 dicembre 2000), Porto.
- Ferreira G., Cotrim C. (a cura di) (2006), *Escritos de Artistas. Anos 60/70*, Rio de Janeiro.
- Freire C. (1999), *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*, São Paulo.
- Freire C. (2006), *Arte conceitual*, Rio de Janeiro.
- Freitas A. (2013), *Arte de Guerrilha. Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, São Paulo.
- Gullar F. (1970), *É ferro na boneca*, in «O Pasquim», 28 maggio.
- Marcondes R. (2014), *Espaços de ajuste, corpos em ajuste: validação, nomeação e a transformação de um corpo em obra*, in «eRevista Performatus» [online], Inhumas, 2, 9, marzo.
- Martins S.B. (2013), *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*, Cambridge.
- Morais F. (a cura di) (1968), *Arte no Aterro: um mês de arte pública*, 6-28 luglio, Rio de Janeiro.
- Morais F. (1970), *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da 'Obra'*, in «Revista de Cultura Vozes», I, 64 (gennaio-febbraio), pp. 45-59.
- Morais F. (1995), *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro.
- Oiticica H. (2006), *Situação da vanguarda no Brasil*, in G. Ferreira (a cura di), *Critica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro, pp. 147-148.
- Osorio L.C. (2009), *Flávio de Carvalho*, São Paulo.
- Osorio L.C. (a cura di) (2013), *Antonio Manuel*, catalogo della mostra (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 13 dicembre 2013-23 febbraio 2014), Rio de Janeiro.
- Osorio L.C. (2017), *A política das artes e o museu: desentendimentos a partir de alguns casos com os Parangolés de Hélio Oiticica*, in J.P. Cachopo et al., *Estética e política entre as artes*, Lisboa, pp. 107-118.
- Pedrosa M. (2017), *De la naturaleza afectiva de la forma*, Madrid.
- Shtromberg E. (2016), *Art systems: Brazil and the 1970s*, Austin (TX).
- Zielinsky M. (a cura di) (2003), *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*, Porto Alegre.
- Venâncio Filho P. (a cura di) (2007), *Fatos. Antonio Manuel*, catalogo della mostra (São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 21 aprile-8 giugno 2007), São Paulo.

Naked Freedom. Antonio Manuel: O corpo é a obra (1970)

by Paolo Martore

This essay aims at analysing the strategies of criticism and resistance to political and cultural oppression in Brazil between 1960s and 1970s. To this purpose, it examines an emblematic form of circumvention and subversion implemented by Antonio Manuel within as well as against the artistic institutions, intended as an authoritarian *dispositif* for surveillance and propaganda. During the dictatorship, Brazilian art released itself from the European model and assumed peculiar characteristics, even with respect to the postcolonial situation of Latin America. In this context, for the artists the museum became a privileged though controversial place for the experimental exercise of freedom.