



GUERRILLA EN PAPEL: ARTE EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN DURANTE LA DICTADURA MILITAR BRASILEÑA

Paper guerrilla: Art in mass media during the Brazilian military dictatorship

Guerrilha em papel: Arte nos meios de comunicação durante a ditadura militar brasileira

Luise Malmaceda

Columbia University

Nueva York, Estados Unidos

lhm2138@columbia.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5958-3704>



<https://doi.org/10.35588/Odkhp874>

→ Recibido

2 de marzo de 2026.

→ Aceptado

7 de julio de 2026.

→ Publicado

31 de julio de 2026.

→ Cómo citar

Malmaceda, L. (2026). Guerrilla en papel: Arte en medios de comunicación durante la dictadura militar brasileña. *Re-presentaciones. Periodismo, comunicación y sociedad*, (24), 42-57. <https://doi.org/10.35588/Odkhp874>



[RESUMEN]

Este ensayo analiza intervenciones artísticas infiltradas en los medios de comunicación de masas durante los años más represivos de la dictadura militar brasileña (1968-1974). Antonio Manuel y Cildo Meireles desarrollaron estrategias para ocupar e interrumpir los circuitos de la comunicación masiva y provocar encuentros críticos con el público. En analogía con la guerrilla urbana, el ensayo examina cómo estas intervenciones aprovecharon brechas efímeras para ocupar una esfera pública controlada, y propone entender estas prácticas como experimentos estéticos y maniobras políticas.

[PALABRAS**CLAVE]**

arte; guerrilla;
medios de
comunicación;
Cildo Meireles;
Antonio Manuel

[ABSTRACT]

This essay analyzes the artistic interventions that infiltrated the mass media during the Brazilian military dictatorship's most repressive period (1968–1974). Antonio Manuel and Cildo Meireles developed strategies to occupy and disrupt the circuits of mass communication, sparking critical encounters with the public. Drawing an analogy with an urban guerrilla warfare, the essay examines how these interventions explored ephemeral opportunities to occupy a controlled public sphere, and suggests understanding these practices both as aesthetic experiments and as political maneuvers.

[KEYWORDS]

art; guerrilla;
mass media;
Cildo Meireles;
Antonio Manuel

[RESUMO]

Este ensaio analisa intervenções artísticas infiltradas nos meios de comunicação de massa durante os anos mais repressivos da ditadura militar brasileira (1968-1974). Antonio Manuel e Cildo Meireles desenvolveram estratégias para ocupar e interromper os circuitos da comunicação de massa e provocar encontros críticos com o público. Fazendo uma analogia com a guerrilha urbana, o ensaio examina como essas intervenções aproveitaram lacunas efêmeras para ocupar uma esfera pública controlada e propõe entender essas práticas como experimentos estéticos e manobras políticas.

[PALAVRAS**CHAVE]**

arte; guerrilha;
meios de
comunicação;
Cildo Meireles;
Antonio Manuel

1.- En las redacciones: descentralizar el objeto y materializar el mensaje

La práctica artística vinculada a los medios de comunicación de masas en Brasil se inscribe en una trayectoria extensa, que se remonta a las provocaciones de los artistas modernistas contra el conservadurismo del panorama cultural de la década de 1920. Ante las dificultades para acceder a una esfera pública donde articular y debatir sus ideales estéticos y políticos, poetas, escritores y músicos modernos crearon plataformas propias de difusión (Maia, 2015; Motta, 2018). La *Revista Klaxon* (1922–1923) funcionó como extensión de la *Semana de Arte Moderna* de 1922, en un esfuerzo deliberado por subvertir las convenciones artísticas dominantes; la *Revista de Antropofagia* (1928), editada por Oswald de Andrade, impulsó el proyecto antropófago de absorber y transformar influencias culturales externas en formas de expresión propiamente brasileñas (Andrade, 2023).

En la década siguiente, los experimentos del artista, arquitecto y polemista Flávio de Carvalho se extendieron a la columna que mantuvo en el *Diário de São Paulo*, "Casa, Homem, Paisagem". Carvalho utilizó ese espacio como plataforma para articular su antagonismo persistente frente a la voluntad constructiva que sustentaba parte del arte latinoamericano y de la arquitectura moderna brasileña. El periódico se convirtió en lugar de comentario y escenario de elaboración teórica y de difusión de sus proyectos más radicales, entre ellos la *Experiência n.º 3* (1956), en la que conjugó performance, moda e intervención urbana para desestabilizar normas de género, adaptación climática y decoro público. Entre las décadas de 1950 y 1960, la colaboración entre el periodista Reynaldo Jardim y el escultor Amílcar de Castro en el *Jornal do Brasil* redefinió aún más el papel de la prensa, transformando el periódico en espacio de debate sobre el arte brasileño contemporáneo y, al mismo tiempo, en laboratorio de nuevos vocabularios editoriales y visuales (Motta, 2018). Ana Maria Maia (2015, p. 121) describe ese proyecto como la materialización de una "utopía constructiva", en la que periodistas, diseñadores gráficos, poetas y críticos colaboraron para inventar no solo un lenguaje, sino un espacio social.

Estos precedentes evidencian una relación afirmativa y constructiva entre el arte brasileño y los medios de comunicación de masas, terreno en el que proyectos y debates estéticos podían desarrollarse de forma colaborativa. El uso inventivo de la prensa por parte de artistas y agitadores culturales, sumado a los experimentos editoriales del *Jornal do Brasil*, prefigura, sin embargo, intervenciones de carácter bastante distinto a fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970. Tras el golpe militar de 1964, y sobre todo a partir de la promulgación del Acto Institucional n.º 5, esas intervenciones asumen una sensibilidad táctica y encubierta, orientada a explorar las estructuras materiales y discursivas de la prensa y a subvertir las propias narrativas que esta debía sostener.

Este ensayo analiza intervenciones artísticas que parasitaron los circuitos de comunicación de masas durante la fase más represiva del régimen militar — los "años de plomo" (Ventura, 2008; Chagas, 2014; Schwarcz y Starling, 2018), entre 1968 y 1974 —, período en que el aparato de censura ya operaba plenamente en el interior de las redacciones. Examino las estrategias mediante las cuales los artistas inventaron espacios para interpelar a una audiencia más amplia que la de los circuitos artísticos tradicionales, disputando tanto el imaginario político como el lúdico en un contexto de intensa persecución de las ideas disidentes.

La selección de los estudios de caso recae sobre Antonio Manuel y Cildo Meireles, representantes de lo que Artur Freitas (2007) define como conceptualismo ideológico; una vertiente del arte conceptual latinoamericano que se distancia de la vertiente analítica y tautológica propia del conceptualismo anglosajón para ocuparse, en cambio, de las condiciones productivas y sociales específicas de la región. Aunque ambas vertientes comparten un lenguaje experimental avanzado, la negación de la centralidad del objeto artístico y el cuestionamiento de los dispositivos legitimadores (apostando por circuitos alternativos de circulación), el conceptualismo ideológico permanece profundamente ligado

a los problemas del subdesarrollo y a horizontes políticos represivos, particularmente en el caso del Cono Sur (Amaral, 2011). Si bien numerosos artistas experimentaron con el espacio urbano e incluso con los circuitos de comunicación de masas (Paulo Bruscky es un ejemplo elocuente), en este ensayo privilegio a Antonio Manuel y Cildo Meireles por explorar sistemáticamente los límites de lo decible en los medios de masas, valiéndose estratégicamente de huecos en circuitos de información – o abriendo huecos donde no existían – para contrainformar al lector.

Ambos artistas reaccionan a los años de plomo convirtiendo el juicio estético en juicio político, según una lógica de precariedad e improvisación entendidas como instrumentos de resistencia y de intervención crítica sobre la realidad social brasileña. La elección de estos dos artistas se justifica porque sintetizan las directrices centrales de la generación de vanguardia que emerge bajo el impacto del AI-5, aunque desde énfasis distintos. Antonio Manuel interesa por tensionar los límites entre arte, comunicación de masas y cuerpo: en *O Corpo é a Obra* y en sus intervenciones en periódicos y suplementos, como *De 0 às 24 Horas*, explora el tránsito social de las palabras y la ocupación crítica de los medios impresos. Cildo Meireles, por su parte, introduce en la vanguardia brasileña los conceptos de circulación ideológica y alegoría política, desplazando el foco de la ocupación directa del medio hacia la infiltración de sus circuitos de distribución.

2.- Después de 1968: Estrategias de contrainformación

En la mañana del 13 de diciembre de 1968, el *Jornal do Brasil*, entonces uno de los periódicos más influyentes del país, llegó a los lectores con una portada densa de mensajes codificados. En la esquina superior derecha, el pronóstico del tiempo anunciaba: “Tiempo negro. Temperatura sofocante. El aire es irrespirable. El país está siendo barrido por fuertes vientos. Máxima de 38°C en Brasíla; mínima de 5°C en Laranjeiras”. La noche anterior, oficiales militares habían sido enviados a las redacciones de todo el país para vigilar la cobertura de la promulgación del Acto Institucional n.º 5 (AI-5).

El AI-5, el quinto de lo que el periodista Carlos Chagas (2014) denominó “golpes dentro del golpe”, marcó el giro más represivo de la dictadura. Sus doce artículos clausuraron indefinidamente el Congreso Nacional; suspendieron el habeas corpus; trasladaron los juicios políticos a tribunales militares; autorizaron la destitución de funcionarios electos; y despojaron a la ciudadanía de derechos básicos como la libertad de reunión. El acto hizo añicos las ya frágiles garantías democráticas vigentes desde el golpe de 1964. Si las movilizaciones de finales de los años sesenta habían alimentado las esperanzas de la izquierda respecto al fin del régimen, el AI-5, por el contrario, “reinició la dictadura a un nivel nunca antes presenciado” (Chagas, 2014, p. 312).

En este clima, el *Jornal do Brasil*, bajo la dirección del periodista Alberto Dines, escenificó una forma sutil de resistencia con la inserción de mensajes crípticos en la propia estructura de la portada que reproducía íntegramente el texto del AI-5. El pronóstico del tiempo fue uno de esos gestos. En otras secciones del número, los anuncios clasificados sustituyeron a las columnas de opinión, dando testimonio del silenciamiento de las voces editoriales.

Mientras que los actos institucionales anteriores habían preservado al menos la fachada de la legalidad al evitar ataques directos contra la libertad de prensa y de asociación, el AI-5 dismanteló ambas. El silenciamiento fue inmediato: el 12 de diciembre, el general Jayme Portella de Mello ordenó una “operación general de cobertura” (Reimão, 2011, p. 27) y supervisó la detención de destacados periodistas. Al año de 1970, tales intervenciones *ad hoc* habían evolucionado hacia un aparato de censura formalizado, con censores estatales instalados de manera permanente en las redacciones.

Sin embargo, a medida que la censura se institucionalizaba, también lo hacían las tácticas para poner en evidencia su presencia. La portada concebida por Dines ejemplificó una estrategia dual: engañar

al sistema y, al mismo tiempo, contrainformar al lector. En otras tácticas, dado que los recortes eran a veces ordenados después de que el periódico ya estuviera maquetado, los editores podían conservar la disposición gráfica y rellenar los espacios vaciados con materiales disruptivos o irónicos. El periódico *O Estado de São Paulo* sustituyó célebremente textos censurados por versos de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, en más de seiscientas ocasiones entre 1974 y 1980 (Reimão, 2014).

Sin duda, la más común, sería la permanencia de la barra negra en lugar de la noticia. La abreviatura visual de la barra negra como marca de censura se convirtió en un motivo recurrente tanto en las prácticas artísticas como periodísticas bajo la dictadura (Reimão, 2014). El artista Hélio Oiticica, por ejemplo, recurrió a superficies ocultas en sus *Bólides* para comentar la violencia de Estado. En *Bólido B33 Caixa 18* (1965–66), al levantar una pantalla de malla negra se revelaba la imagen repetida del cadáver de Manuel Moreira, conocido como “Cara de Cavalo”, un bandido de Río de Janeiro cuyo asesinato a manos de la policía en 1964 (con el cuerpo acribillado y los brazos extendidos en una pose similar a la de un crucificado) se convirtió en un emblema de la violencia extrajudicial. El artista Antonio Manuel adaptó este recurso con fines participativos en *Repressão outra vez: eis o saldo* (1968), obra en la que incorporó imágenes serigrafiadas de portadas de prensa censuradas, como escenas de enfrentamientos entre la policía y estudiantes manifestantes, que aparecían veladas por telas oscuras, obligando al espectador a levantar un cordón para poder verlas. Este gesto de develamiento convertía a los espectadores en cómplices, al concederles acceso a aquello que había sido prohibido y al escenificar una ruptura simbólica con la censura impuesta.

Fue bajo esas condiciones de supresión que los artistas Antonio Manuel y Cildo Meireles desarrollaron estrategias para penetrar el espacio controlado de la opinión pública. Nos interesa identificar tácticas vinculadas a aquellas formuladas por el guerrillero brasileño Carlos Marighella en su influyente *Minimanual do guerrilheiro urbano*, publicado en 1969 con el propósito de sistematizar estrategias de resistencia y lucha para los movimientos revolucionarios. El paralelismo con la guerrilla no es una elaboración reciente y ya a fines de los años sesenta, críticos y teóricos – en particular el poeta Décio Pignatari y el crítico de arte Frederico Morais – trazaron analogías entre las prácticas artísticas emergentes y las tácticas de la lucha armada para referirse a producciones culturales que buscan escapar a sistemas jerárquicos y circuitos represivos, anticipándose así a la lectura que este artículo retoma a partir de Marighella.

3.- La guerrilla artística

El poeta Décio Pignatari publica el ensayo *Teoria da Guerrilha Artística* en 1967, y es quien proporciona el vocabulario fundacional del debate. Frente a jerarquías enquistadas, sostiene la necesidad de inspirarse en tácticas guerrilleras para sobrevivir en una sociedad rígidamente estructurada, y propone la creación de una estructura móvil, capaz de sostener procesos experimentales que se renuevan en cada nueva batalla, como en la acción revolucionaria elemental. Su formulación deriva directamente de la teoría de la información, campo que ya orientaba su producción desde la experiencia de la poesía concreta brasileña. Para Pignatari, la obra de arte tradicional opera por redundancia al repetir códigos conocidos y sostenerse sobre una estructura cerrada y jerárquica de subordinación entre elementos. La guerrilla artística sería, entonces, la inversión de esa lógica al organizarse como estructura abierta, regida por simultaneidad y por la sorpresa que rompe el patrón.

Retomando a Pignatari, pero yendo más allá, el crítico Frederico Morais publica en 1970 el ensayo *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, con lo cual la guerrilla artística se desplaza del registro informacional hacia un registro corporal y material. Para Morais, el artista dejaría de ser realizador de obras y pasaría a ser proponente de situaciones comparables a emboscadas guerrilleras, que colocarían al público en tensión y lo impulsarían a actuar frente a la vida; síntesis que condensa

en la fórmula según la cual "el artista dispara, pero la trayectoria de la bala se le escapa" (1970, p. 51). Esta transposición léxica del vocabulario de la lucha armada se sostiene en tres puntos vitales. El primero es la *contra-arte*, definida por oposición a los "ismos" y a los estilos cristalizados que, para Morais, corresponden ya a formas de absorción institucional. La *contra-arte* se niega a estabilizarse y adopta lo precario como principio estructural. El segundo es el cuerpo como motor de la obra: la experiencia estética deja de ser contemplativa y se vuelve vivencial, y el cuerpo del artista y del espectador se convierten en canal del mensaje y en instrumento de resistencia. El tercero, la estética de la basura, se articula con los dos anteriores y se refiere al uso de desechos de la sociedad de consumo como contestación a la importación de modelos de desarrollo y de producción cultural ajenos a las condiciones del subdesarrollo latinoamericano.

El énfasis de Morais (1970) recae, por lo tanto, en el uso de lo visceral en el arte y en la reafirmación del cuerpo en cuanto última instancia irreductible a la represión. Allí donde el régimen militar ejerce control sobre el espacio público, la información y todo lo que circula por los cuerpos de los ciudadanos, el arte de guerrilla reivindica el cuerpo como territorio que aún resiste a la captura, como una barrera final frente a un sistema que avanza tecnológica y políticamente sobre todas las demás dimensiones de la vida social.

Con la distancia historiográfica que permite reevaluar críticamente las formulaciones anteriores, el historiador Artur Freitas (2007) contribuye al debate sobre la guerrilla artística al reposicionar este fenómeno bajo la noción de conceptualismo ideológico. Según Freitas, este conceptualismo caracteriza la producción de una generación de artistas activa durante la vigencia del AI-5, cuya obra problematizó la realidad represiva mediante tres categorías analíticas: el circuito, lo efímero y la alegoría de la violencia. El circuito remite al modo en que los artistas manipularon, desviaron o rechazaron los canales institucionales. Lo efímero designa la temporalidad de la obra-acción, consumada en el propio acontecimiento y desprovista de aspiraciones de permanencia material; mientras la alegoría de la violencia describe la forma en que estas prácticas codificaron la represión política, estableciendo una mediación simbólica entre el gesto artístico y la violencia efectiva del régimen.

Morais (1970) y Freitas (2007) convergen en diversos puntos: identifican en la guerrilla artística una respuesta a la crisis del objeto de arte, en la que la obra deja de ser producto acabado y durable para convertirse en acontecimiento; rechazan la institución-arte como espacio exclusivo de legitimación, desplazando la producción hacia la calle y lo cotidiano; atribuyen a la obra una exigencia de participación activa del espectador, que la completa como obra; y reconocen en el arte de ese período una pretensión de eficacia política, capaz de generar perturbación efectiva en el sistema por vías simbólicas.

La contribución de este artículo al debate sobre la guerrilla artística se sitúa a la luz de estas teorías previas, pero consiste sobre todo en la retoma de las proposiciones específicas de Carlos Marighella como una serie de ideas-fuerza, noción que tomo en préstamo de Ana Longoni (2014), quien la emplea para pensar un conjunto de valores, dispositivos y herramientas que, en determinados contextos, operaron en la disputa por un imaginario revolucionario en el campo del arte. Mientras Pignatari, Morais y Freitas elaboran la analogía entre arte y guerrilla sobre todo en el plano conceptual y formal – estructura informacional, cuerpo, conceptualismo –, este artículo propone un retorno a un texto fundamental de la época y documento más completo escrito por la propia guerrilla brasileña para orientar su acción. En el *Minimanual do Guerrilheiro Urbano*, publicado por Marighella en 1969, el guerrillero sistematiza estrategias de resistencia para los movimientos revolucionarios en un repertorio táctico que propongo trasladar al uso estratégico de los medios de masas bajo la censura dictatorial.

En el *Minimanual* (1969), Marighella define al combatiente como agente armado que opera por medios no convencionales contra la dictadura militar, cuya función no es alcanzar una victoria

decisiva aislada, sino distraer, desgastar y desmoralizar a las fuerzas represivas, atacar el capital y crear condiciones para el estallido de una guerrilla general. Según Marighella (1975), los guerrilleros no podrían derrotar al enemigo – el Estado, que detenta los medios y el monopolio del uso de la fuerza pública – solo por las armas. Sin acceso a los recursos necesarios, sus desventajas únicamente podían compensarse mediante cualidades como la imaginación y la creatividad, lo cual implicaba sorprender al adversario, conocer mejor que él el terreno de acción, poseer mayor movilidad y velocidad, contar con un buen servicio de información y ejercer un control eficaz de la situación, sobre todo en el momento de la toma de decisiones (Marighella, 1975, p. 19–25). La formación del guerrillero exigía, en este sentido, iniciativa, y Marighella (1975) prefería el error por la acción a la parálisis por la cautela, sostenida por una superioridad moral que compensa la inferioridad material frente al Estado.

Para neutralizar esta desproporción de fuerzas, el guerrillero debía explotar las ventajas señaladas – sorpresa, conocimiento del terreno, movilidad, información y capacidad de decisión rápida –, que se traducen en prácticas de sabotaje contra puntos vitales de la economía y las comunicaciones; emboscadas contra agentes de la represión; y la guerra de nervios, fundada en la difusión de rumores e información falsa que desorienta a las autoridades.

Trasladada al campo simbólico, esta gramática táctica permite reconocer cómo, en las obras de Antonio Manuel y Cildo Meireles, los medios de comunicación de masas se convierten en el escenario de una guerrilla simbólica, en la cual operaciones rápidas, focalizadas y densamente cargadas perturban los circuitos autoritarios de la información y a la vez recuperan fragmentos del espacio público para narrativas alternativas y formas de visibilidad crítica. De este modo, los artistas desplazan el enfrentamiento directo con el aparato represivo hacia una disputa por el sentido, reorganizando esas operaciones en términos poéticos. Se trata de distraer, desgastar y desmoralizar (en los términos de Marighella), ahora por vías poéticas, a las fuerzas responsables del control de la información: la sorpresa se convierte en inserción de ruidos en los expedientes de los periódicos; el conocimiento del terreno, en estudio de los medios y de sus identidades gráficas como condición para la contrainformación; la movilidad, en recurso para hacer circular mensajes previamente censurados; y el conjunto de estas operaciones configura, sobre los circuitos de información, un uso crítico que reproduce, en registro simbólico, la lógica de la emboscada.

3.- Antonio Manuel: Sorpresa, conocimiento del terreno, información

Resulta significativo que Mário Pedrosa haya acuñado la célebre expresión “ejercicio experimental de la libertad” teniendo en mente a Antonio Manuel, un artista cuya trayectoria estuvo profundamente marcada por la censura durante la década de 1970. Sus enfrentamientos con la represión comenzaron ya en el *Salón de Brasília* de 1967, cuando una obra dedicada a Che Guevara fue incautada por la policía durante la clausura de la exposición. Dos años más tarde, fue testigo directo del cierre abrupto de la *II Bienal da Bahia* tras una intervención militar. Allí presentó un gran díptico de la serie *Repressão outra vez: eis o saldo*, una de las numerosas obras confiscadas y jamás recuperadas. De Bahía, el artista regresaría a Río de Janeiro en condiciones de clandestinidad y paranoia, mientras artistas y organizadores eran arrestados.

Antonio Manuel también fue seleccionado como uno de los representantes de Brasil en la Bienal de París de 1969, con cinco paneles de sus *flans* rojos cubiertos por cortinas negras. Sin embargo, su participación, al igual que la de todos los demás artistas seleccionados, fue cancelada por orden directa del ejército. Su obra solo logró sobrevivir gracias a sus estrechos vínculos con el mundo periodístico: advertido por el director del *Correio da Manhã* de que los militares realizarían un

operativo en el *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, donde se exhibían las obras destinadas a París, consiguió retirar las piezas antes de que fueran incautadas.

Como muchos de sus contemporáneos, se sumó al boicot de la *10ª Bienal de São Paulo* (1969), organizado a escala internacional por Mário Pedrosa, y participó en su lugar en el *Salão da Bússola*, que reunió a quienes se negaron a exhibir en la Bienal. Poco después, fue vetado para participar en los salones nacionales tras su performance *O Corpo é a Obra* (1970), realizada durante la inauguración del *Salão Nacional de Arte Moderna*. Aunque oficialmente rechazada por el jurado, Manuel decidió presentar de todos modos su propuesta al exhibir su propio cuerpo completamente desnudo durante la apertura.

En 1973 fue invitado por el *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* a realizar una exposición individual. Sin embargo, tras una negociación larga y difícil, el museo (temeroso de la censura) vetó sistemáticamente sus propuestas hasta hacer inviable la muestra. Fueron precisamente estos obstáculos institucionales los que parecen haber llevado al artista a sustituir el espacio museístico por la prensa, que pasó a concebir como un ámbito mínimo pero viable para el ejercicio de su libertad. El periódico no era un territorio nuevo para Manuel, que desde 1967 se había sentido atraído por este medio a partir de un doble interés. Por un lado, por el lenguaje periodístico, por su “síntesis de lo verbal y lo visual”; por otro, por su dimensión formal, por su “atractivo poético en el nivel del diseño y la paginación”, lo que lo llevó a experimentar con la materialidad misma del soporte periodístico (Freitas, 2007, p. 174).

A partir de este doble interés, el artista obtuvo acceso a varios periódicos de Río de Janeiro – *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Globo* y *O Paiz* – y transformó sus redacciones en verdaderos talleres de trabajo. Desde el inicio de estas actividades, formuló el objetivo de trabajar con la capacidad comunicativa del periódico y con sus modos de relatar la realidad y los acontecimientos cotidianos. Ese potencial comunicativo catalizó su investigación en torno a los *flans*: moldes tipográficos desechables de cartón, con relieves en positivo y negativo, utilizados en la impresión de periódicos. El experimento, iniciado en 1967, dio sus primeros frutos al año siguiente, cuando el artista empleó estos *flans* como matrices serigráficas para producir una serie de impresiones sobre madera.

El periódico como espacio de circulación de su trabajo comenzó a ser explorado tras la imposibilidad de concretar su exposición en el MAM-RJ, que temía represalias gubernamentales ante el presumible contenido político de las obras. La invitación del MAM-RJ se había producido dos años después de la performance *O Corpo é a Obra*, cuyo carácter provocador había limitado la circulación de su trabajo en los circuitos oficiales. La propuesta representaba, en principio, un retorno del artista a esas instancias institucionales, al que respondió proyectando una ocupación del museo con seis intervenciones. En una entrevista, Manuel detalla el contenido de estas propuestas, que incluían tanto obras ya realizadas, como aquellas prohibidas en la *Bienal de París* de 1969, nuevas ediciones de las *Urnas Quentes* y producciones inéditas, entre ellas la idea de exhibir una cabra viva en el hall del museo sobre una plataforma roja. Manuel recuerda que la reacción de la institución ha sido paternalista y “fueron eliminando trabajo por trabajo, seis o siete propuestas que ocuparían todo el tercer piso, y al final solo quedó la cabra” A. Manuel (comunicación personal, 13 de diciembre, 2018).

Finalmente, la cabra también fue censurada y la exposición cancelada. Fue entonces cuando Antonio Manuel decidió concebir, a partir del material iconográfico y de los textos producidos para la muestra, un cuaderno de seis páginas destinado a circular en los periódicos. Este cuaderno funcionaba como una suerte de exposición móvil y presentaba, en la primera y en la última página, la secuencia fotográfica titulada *The Cock* (Imagen 1). En las imágenes, Manuel aparece sentado en un gran nido excavado en una duna de arena, bajo el sol, con el cabello y la barba largos, en sintonía con la iconografía contracultural de la época. La escena despliega un gesto irónico en el que el artista encarna al gallo, símbolo de virilidad, empollando huevos. Frente a la masculinidad explícita de los emblemas convocados – el gallo y el pene, según la acepción coloquial del término inglés *cock* –, la

serie construye una alegoría de la impotencia (una gestación que nunca se concreta en manos del gallo) bajo un régimen autoritario que monopoliza la fuerza y el control de la producción simbólica.

Figura 1

De 0 a 24 Horas, publicado en O Jornal, 15 de junio de 1973



Fuente: Antonio Manuel (archivo personal).

Al buscar nuevos espacios y nuevos lenguajes para vehicular el contenido de la exposición, Manuel remite a lo que Carlos Marighella (1975) entendía como sentido de oportunidad: la capacidad creativa de abrir brechas en el sistema incluso frente a circunstancias arbitrarias. Esta operación también se vincula con lo que Décio Pignatari (1970) concebía como la estructura móvil o abierta de la guerrilla. Lejos de resignarse ante la censura, Antonio Manuel no renunció a sus proyectos, sino que los transformó y los trasladó a un nuevo contexto. Dinamizó sus estructuras al convertir la dimensión material en información susceptible de circular en un medio de alta capilaridad, el periódico. Aquello que originalmente era escultura, instalación o serigrafía terminó por devenir pieza gráfica. Mediante un encarte de seis páginas con imágenes, textos y titulares que organizaban las propuestas previstas para la exposición, el artista emuló un suplemento periodístico, insertado dentro del diario que entró efectivamente en circulación. De este modo, se creó una “obra-exposición” concebida como una estructura móvil.

En el mismo año de 1973, el artista realizó una nueva intervención, esta vez en el periódico *O Dia*, con la serie *Clandestinas* (Imagen 2). Utilizando ahora la redacción del diario como laboratorio de creación, investigó los procesos de producción específicos de la identidad visual de *O Dia*. Con la ayuda de contactos que trabajaban en el periódico, reprodujo fielmente la diagramación, las tipografías, el estilo de los titulares y el lenguaje del diario para concebir sus propias noticias. En total,

creó diez periódicos con informaciones ficcionales, en tiradas de alrededor de trescientos ejemplares, que eran introducidos de manera furtiva en los quioscos, mezclados entre los diarios reales.

Figura 2

Série Clandestinas, 1973



Fuente: Antonio Manuel (archivo personal).

Como señala Artur Freitas (2007, p. 206), “Antonio Manuel yuxtapuso noticias sensacionalistas, inventadas pero curiosamente plausibles, que iban desde el mundo del crimen hasta la política internacional, pasando por el fútbol brasileño o por rarezas hospitalarias”. Gracias a un profundo conocimiento del territorio periodístico, el artista fue capaz de instaurar espacios de acción en los que sus propuestas – a veces lúdicas, a veces críticas – pudieron circular sin las ataduras de la censura y la autocensura propias de las instituciones. Para el éxito de *Clandestinas*, la estructura mimética y la factura minuciosa resultaron elementos fundamentales para difuminar las fronteras entre realidad y ficción, y disputar los regímenes de lo que se puede decir.

4.- Cildo Meireles: Movilidad, velocidad

En comparación con Antonio Manuel, así como con otros artistas de la década de 1970, Cildo Meireles no fue quien más se dedicó a explorar específicamente las posibilidades del periódico como soporte. Sin embargo, sus formulaciones teóricas sobre las maneras en que el arte puede circular a través de distintos medios de comunicación de masas, produciendo interferencias en lo que denominó “circuitos ideológicos”, resultan ineludibles para este estudio. Además, sus propuestas enfatizan la inserción de información en circuitos masivos que también escapan al control de la censura y alcanzan a un público más amplio.

En 1970, Cildo Meireles dio inicio a las *Inserções em circuitos ideológicos* mediante dos series de proyectos: el *Projeto Coca-Cola* y el *Projeto Cédula* (Figura 3). Ambos pueden leerse como operaciones de guerrilla simbólica, concebidas para infiltrarse en los circuitos de circulación cotidiana y actuar desde su interior. En el *Projeto Coca-Cola*, Meireles imprime mensajes serigráficos en tinta blanca sobre botellas vacías que retornan al circuito comercial. Al ser nuevamente llenadas con el líquido, las inscripciones se vuelven visibles, activando el mensaje en el punto mismo del consumo. Palabras de orden, como “Yankees go home!”, aparecen acompañadas de instrucciones que

convocan al receptor a continuar la acción: “Grabar en las botellas informaciones y opiniones críticas y devolverlas a la circulación”. La obra no se limita así a un gesto autoral, sino que se despliega como una red de microintervenciones replicables, móviles y anónimas, características centrales de una lógica guerrillera.

En el *Projeto Cédula* (Figura 4) el artista recurre al timbre – instrumento de los procedimientos burocráticos del Estado – para inscribir mensajes en billetes de uso corriente. La más célebre de esa época es “¿Quién mató a Herzog?”, una serie realizada en 1976, inmediatamente después de la muerte del periodista Vladimir Herzog. Director entonces de la *TV Cultura de São Paulo*, Herzog fue torturado y asesinado por el Ejército tras presentarse voluntariamente a declarar en la sede del *Departamento de Orden Político e Social* (DOPS). La imagen de su cuerpo, supuestamente ahorcado con su propia corbata, circuló ampliamente por los medios de comunicación brasileños. En la fotografía, Herzog aparece en una posición absurda e inverosímil, arrodillado y muerto dentro de las instalaciones de la institución. En vísperas de lo que se anunciaba como una apertura lenta y gradual de la dictadura, los militares difundieron la imagen como una demostración de fuerza y poder. Sostenían que el periodista se había suicidado, pero la fotografía evidenciaba claramente la imposibilidad de que su muerte hubiera sido autoinfligida.

Al apropiarse de este dispositivo administrativo y trasladarlo al flujo monetario, Meireles subvierte un soporte que circula masivamente y escapa a todo control centralizado. La intervención emula una práctica cotidiana ampliamente extendida, la de escribir o dibujar sobre el dinero, pero la reorienta hacia la producción de sentido político. Aquí, la moneda se convierte en un vector de contrainformación, capaz de atravesar territorios sociales diversos con una eficacia que un medio artístico institucional podría garantizar.

Es importante subrayar que estas inserciones deben pensarse en tiempo presente. No se trata de obras cerradas, sino de proyectos abiertos que se actualizan en función de conflictos políticos aún en curso. Mientras que en sus primeras versiones los mensajes estampados sobre cruzeiros interrogaban el destino de los desaparecidos políticos de la dictadura militar y señalaban la responsabilidad del Estado en sus asesinatos, hoy circulan sobre billetes de *reais* para denunciar la persistencia de estructuras de violencia en la sociedad brasileña. Expresiones como “¿Dónde está Amarildo?”, en referencia al caso de desaparición, tortura y asesinato del trabajador Amarildo Dias de Souza a manos de la policía en 2013, en la comunidad de la Rocinha (Río de Janeiro), aluden a la violencia sistemática ejercida contra la población negra y periférica y evidencian cómo los mecanismos estatales de control y muerte continúan operando en los márgenes urbanos.

En este sentido, las *Inserções em circuitos ideológicos* funcionan como acciones de guerrilla que, al operar desde dentro del “territorio enemigo” (Marighella, 1975), transforman los propios circuitos del capital, del consumo y de la burocracia en vehículos de disputa política. La eficacia de estas operaciones reside menos en la visibilidad espectacular que en su capacidad de infiltración silenciosa, reproducción autónoma y persistencia en el tiempo; una lógica de ataque y supervivencia trasladada al campo de la circulación simbólica.

Figura 3

Projeto Coca-Cola, série Inserções em circuitos ideológicos, 1970



Fuente: Cildo Meireles (archivo personal).

Figura 4

Projeto cédula, série Inserções em circuitos ideológicos, 1970



Fuente: Matos, 2014, p. 153.

Para materializar la serie, los objetos elegidos por Meireles no son en absoluto arbitrarios, sino que están dotados de una intensa carga simbólica intrínseca. El dinero funciona como vehículo del consumo y de la compraventa de la fuerza de trabajo, mientras que las botellas se erigen en emblemas de la sociedad de consumo y de un estilo de vida norteamericano de carácter imperialista. Pero, además de su densidad simbólica, se trata de objetos de amplia capilaridad, integrados en sistemas comerciales de escala industrial y destinados a una circulación masiva. Según el propio artista, esta operación poseía un carácter de contrainformación, en la medida en que capitalizaba dichos circuitos en “beneficio de una neutralización de la propaganda ideológica original (de la industria o del Estado), que es siempre anestesiante” (Meireles, 2021, p. 179). En este sentido, Ana Maria Maia (2015) propone una lectura de la serie a partir de la lógica del “parásito”: acciones que se alojan tanto en los medios como en la mercancía industrializada para introducir mensajes críticos de carácter parasitario, dirigidos contra esos mismos sistemas y capaces de combatirlos desde su propio interior.

La elección de Meireles por estos espacios responde al deseo de dejar de trabajar con metáforas o representaciones de situaciones y operar, en cambio, en el ámbito de lo concreto, de lo real. En una entrevista concedida en 1979, el artista afirma esta urgencia de hacer que la operación artística alcance el campo efectivo de la vida:

Quien comenzó a hacer arte a partir de 1964 tuvo solo dos opciones: o bien realizar un trabajo vinculado a la realidad y con una mirada crítica sobre ella, corriendo el riesgo de ser catalogado como subversivo, o bien aceptar las reglas impuestas. El compañero más constante que hemos tenido ha sido el miedo, de múltiples tonos y sabores; ese miedo que se cristaliza, por ejemplo, en el Escuadrón de la Muerte (Meireles, 2019, p. 258).

Los circuitos ideológicos surgieron así como una vía de escape frente a la censura, desde la perspectiva de que “nacieron de la necesidad de crear un sistema de circulación e intercambio de información que no dependiera de ningún tipo de control centralizado” (Meireles, 2021, p. 178). Es decir, la urgencia de hacer circular mensajes de contrainformación encontró en los dispositivos mencionados – botellas y billetes – un espacio hábil, eficaz y, al mismo tiempo, difuso para que la experiencia propuesta por el artista pudiera ser compartida. Meireles se apropiaba de “instituciones cuyos circuitos productivos se encontraban siempre en una situación cíclica y alienante” (Matos, 2014, p. 131), con el propósito de “provocar al cuerpo social” (Meireles, 2021, p. 178).

Para evitar que la obra corriera el riesgo de quedar reducida al terreno de la metáfora, resultaba necesario recurrir a la volatilidad y a la rapidez como tácticas de acción. “En la acción de la inserción, lo que me interesa específicamente es la velocidad. Se trata de comprobar la velocidad real del proceso”, afirma Meireles (2021, p. 181). En esta formulación se hace visible una analogía con la guerrilla urbana. La velocidad constituye uno de los principios fundamentales en el manual de Carlos Marighella, quien subraya la importancia de no dejarse capturar y de mantenerse ágil para la ejecución de operaciones en situaciones de persecución inminente. Sin asumir el carácter martirizante propio de la guerrilla, Meireles se orienta hacia un uso análogo de estas tácticas, pero sin poner en riesgo su propia seguridad. Por el contrario, convierte el miedo en una materia operativa. Las inserciones se caracterizan por la sutileza y la seguridad de sus procedimientos, cuya sagacidad reside asimismo en el anonimato de los proyectos. Según el artista, la experiencia del miedo era “en cierto modo buscada como elemento constitutivo del trabajo. Había que contar con ello, porque cuando se está en un estado de miedo, los sentidos se agudizan, se agudizan de manera natural” (Meireles, 2019, p. 261).

Tal vez por ello decidió no vehicular contenidos críticos en la breve serie que desarrolló en periódicos, titulada *Inserções nos jornais* (1970), en la que firma con su nombre verdadero. El 12 de enero de 1970, el artista publicó en la sección de clasificados del *Jornal do Brasil* un pequeño anuncio en el espacio destinado a asuntos diversos. El texto decía únicamente: “Área n.º 1 Gildo Meireles 70”. El

error tipográfico en su nombre se atribuye al propio periódico, que lo cometió en el momento de formalizar la compra del espacio por parte del artista (Maia, 2015). Posteriormente titulada *Clareira*, la intervención anunciaba un lugar abstracto y misterioso puesto en venta, subvirtiendo así el carácter comercial de la página. Al convertir los anuncios clasificados en un espacio de experimentación, Meireles introdujo su “nudo” en el circuito al neutralizar la función publicitaria del medio, transformando un espacio destinado a mensajes rápidos y claros en un punto de interrogación.

Lo que esta obra – al igual que el conjunto de la serie *Inserciones* – consigue es generar ruido dentro de los sistemas, produciendo objetos que burlan la censura, activan situaciones en la esfera de lo real y elaboran formas de contrainformación que resisten su captura. *Inserções em Circuitos Ideológicos* reflejan un momento específico del arte internacional en el que se cuestionan los mecanismos tradicionales de validación artística: problematizan la autoría, tensionan la noción de originalidad al circular fuera del sistema del arte como instrucciones reproducibles, desmaterializan el objeto mediante su amplia distribución y subordinan la dimensión estética a la potencia informativa (Lippard, 1973; Alberro, 1999). Al mismo tiempo, estas operaciones abren nuevos canales de circulación del arte desde una conciencia precisa del contexto político brasileño de los años setenta, haciendo del acto de distribuir información una estrategia estética inseparable de la política.

5.- Conclusiones

Las obras de Cildo Meireles y Antonio Manuel pueden comprenderse como intervenciones críticas que desbordaron los circuitos tradicionales del arte y tensionaron los mecanismos de control vigentes durante la dictadura militar brasileña. Al apropiarse de los periódicos y de los circuitos de circulación masiva, ambos artistas no solo cuestionaron la hegemonía institucional de museos y galerías en la definición de lo artístico, sino que también disputaron los canales de producción y distribución de la información en un contexto atravesado por la censura y la vigilancia.

Sus propuestas se inscriben en una lógica conceptual que problematizó la autoría, relativizó la noción de originalidad al operar como instrucciones reproducibles y desplazó el énfasis del objeto estético hacia la dimensión informativa y circulatoria de la obra (Lippard, 1973; Alberro, 1999; Freitas, 2007). En el caso de Antonio Manuel, la materialidad del periódico se convirtió en un espacio de acción tras los sucesivos enfrentamientos con instancias oficiales de censura y autocensura; en el de Cildo Meireles, las inserciones en “circuitos ideológicos” activaron desvíos en productos de escala masiva, interrumpiendo su finalidad comercial para vehicular mensajes críticos. En ambos casos, se trató de producir interferencias – verdaderos cortocircuitos – en sistemas de comunicación controlados, generando formas de contrainformación que buscaban introducir fisuras en el discurso dominante.

Estas estrategias pueden leerse en paralelo con las tácticas guerrilleras formuladas por Carlos Marighella, en particular en lo que respecta al uso de acciones puntuales, descentralizadas y de bajo costo para intervenir en espacios altamente vigilados. Sin trasladar mecánicamente el campo de la lucha armada al terreno artístico, la analogía resulta productiva para pensar cómo estas prácticas culturales operaron de manera sigilosa, efímera y disruptiva, aprovechando las brechas del sistema para desestabilizarlo desde dentro. De este modo, la intervención artística comparte con la guerrilla una lógica de infiltración y sabotaje más que de confrontación directa.

Si bien el alcance público de estas acciones no siempre coincidió con las aspiraciones de sus autores y muchas de ellas fueron posteriormente reabsorbidas por el sistema artístico, su potencia histórica reside en las estrategias que ensayaron para infiltrarse en estructuras masivas y hacer emerger, desde su interior, un contenido disonante. Más allá de la crítica explícita al régimen, el carácter subversivo de estas obras radica en haber afirmado la imaginación como modo de resistencia frente al secuestro de lo real que siempre promueven las dictaduras. Así, las prácticas de Meireles y Antonio

Manuel pueden leerse como formas de resistencia poética que, al intervenir en medios vigilados, lograron al menos momentáneamente desestabilizar sus lógicas y evidenciar que incluso en contextos de coerción es posible disputar el sentido y la circulación de lo visible/dicible.

6.- Referencias bibliográficas

- Alberro, A. (1999). Reconsidering conceptual art, 1966–1977. En A. Alberro y B. Stimson (Eds.), *Conceptual art: A critical anthology* (pp. xvi–xxxviii). MIT Press.
- Amaral, A. (2011). Aspectos del no-objetualismo en el Brasil (1981). En V. M. Manrique (Comp.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* (pp. 147–157). Museo de Antioquia & Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Andrade, O. de. (2023). *Manifesto antropófago e outros textos* (J. Schwartz y G. Andrade, Orgs.). Penguin Classics/Companhia das Letras.
- Chagas, C. (2014). *A ditadura militar e os golpes dentro do golpe: 1964–1969*. Record.
- Freitas, A. (2007). *Contra-arte: Vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha (1969–1973)* [Tesis doctoral no publicada]. Universidade Federal do Paraná.
- Lippard, L. (1973). *Six years: The dematerialization of the art object*. University of California Press.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.
- Maia, A. M. (2015). *Arte-veículo: Intervenções na mídia de massa brasileira*. Editora Aplicação.
- Marighella, C. (1975). *Manual do guerrilheiro urbano*. Assírio & Alvim.
- Matos, D. (2014). *Cildo Meireles: Espaços, modos de usar* [Tesis doctoral no publicada]. Universidade de São Paulo.
- Meireles, C. (2019). Entrevista. En P. Miyada (Ed.), *AI-5 50 anos: Ainda não terminou de acabar* (pp. 261–263). Instituto Tomie Ohtake.
- Meireles, C. (2021). Inserções em circuitos ideológicos (1975). En A. Mesquita y E. Charles (Eds.), *Arte e ativismo: Antologia* (pp. 178–184). Museu de Arte de São Paulo (MASP) & Afterall.
- Miyada, P. (Ed.). (2019). *AI-5 50 anos: Ainda não terminou de acabar*. Instituto Tomie Ohtake.
- Morais, F. (1970). Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, 64(1), 45–59.
- Motta, C. (2018). *Até a última página: Uma história do Jornal do Brasil*. Companhia das Letras.
- Pedrosa, M. (1986). Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. En H. Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto* (pp. 9–13). Rocco.
- Pignatari, D. (2006). Teoria da guerrilha artística. En G. Ferreira (Ed.), *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas* (pp. 157–163). Funarte.
- Reimão, S. (2011). *Repressão e resistência: Censura a livros na ditadura militar*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Schwarcz, L., y Starling, H. (2015). *Brasil: Uma biografia*. Companhia das Letras.
- Ventura, Z. (2008). *1968: O ano que não terminou*. Editora Planeta.

6.- Contribución de autores

Luise Malmaceda: Conceptualización; Análisis formal; Redacción – borrador original; Redacción – Revisión y Edición.

